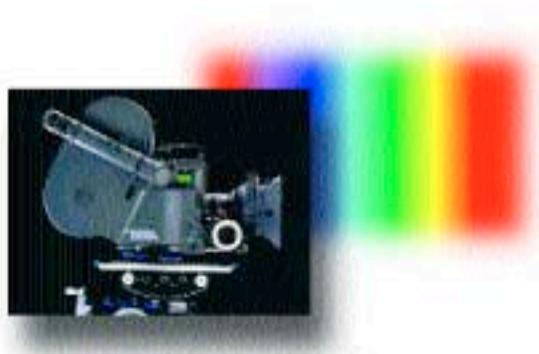
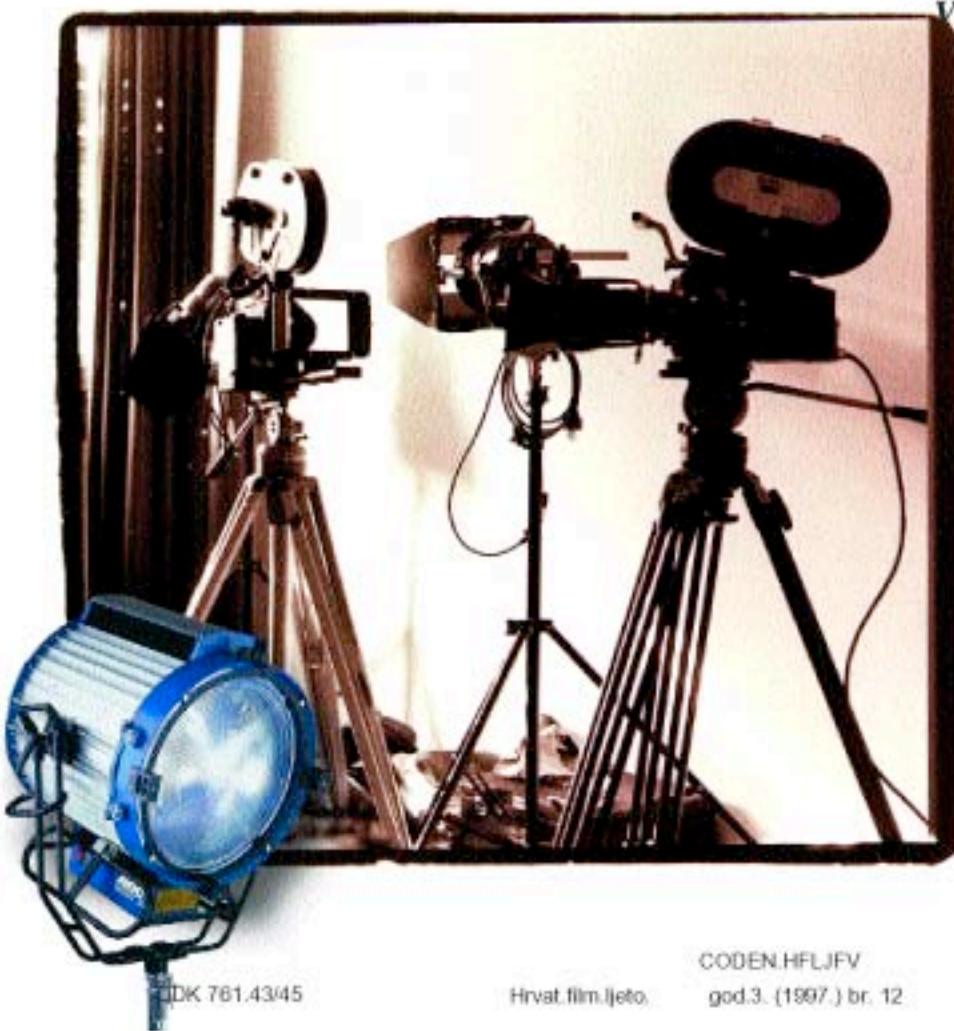


Zagreb  
12/1997



## TEMA: SNIMANJE



Gilić  
Heidl  
Jindra  
Kolbas  
Kukuljica  
Kurelec  
Majcen  
Midžić  
Mikić  
Milinković  
Nenadić  
Paljan  
Petrović  
Popović  
Posarić



Radić  
Sablić  
Škrabalo  
Tanhofer  
Tomljanović  
Turković  
Visković  
Vukoja

Hrvatski filmski

OPIS  
kn 30  
Hrvatski filmski  
magazin

# Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 3. (1997.), br. 12

Zagreb, siječanj 1998.

## 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

## Sazeci i prijevod na engleski:

Hrvoje Turković

## Lektorice:

Mijana Leko, Ivana Ujević

## Lektor teksta na engleskom:

Ljubo Lasić

## Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

## Tiskak:

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 01/48 48 771, 385 01/48 48 764,  
fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztk.tel.hr  
verica.robic-skarica@hztk.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:** 40.00 USD

**Cijena oglašnog prostora:** 1/4 str. 1.000,00  
kn; 1/2 str. 2.000,00 kn; 1 str. 4.000,00 kn  
U cijene je uračunat porez na dodanu vrijednost.

CODEN HFLJFV

# Sadržaj

## RIJEKA '97

Hrvoje Turković  
KINEMATOGRAFIJA U SJENI 3

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 29. REVIE 9

Vera Robić-Škarica  
FILMSKE I VIDEO UDRUGE U HRVATSKOJ '97. 12

## FESTIVALI

Janko Heidl  
FILMSKI FESTIVAL EUROPSCHE UNIJE — ZANIMLJIVO,  
ALI NEDOVOLJNO KVALITETNO 15

BIOGRAFIJE 20

## KULTURNA POLITIKA — DOKUMENTI

Mato Kukuljica  
KULTURNA POLITIKA I KINEMATOGRAFIJA U REPUBLICI HRVATSKOJ 21

Ivo Škrabalo  
APEL ZA HRVATSKI FILM 29

Ivo Škrabalo  
PRIMJEDBE UZ PREDNACRT ZAKONA O FILMU 31  
NACRT PRIJEDLOGA ZAKONA O KINEMATOGRAFIJI 33

## LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen  
KRONIKA listopad/prosinac 41

BIBLIOGRAFIJA 45  
PREMINULI: HRVOJE HORVATIĆ 46

## KNJICE

Damir Radić  
PETAR KRELJA — GOLIK 47

## U ŽARIŠTU

Diana Nenadić  
STVARNOST NA METI ŽANRA — HRVATSKI FILM NA KINOREPERTOARU 53

## REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović  
KINOREPERTOAR 57  
VIDEOPREMIJERE 73

## STUDIJE I RASPRAVE

### TEMA: SNIMANJE

Nikola Tanhofer  
O BOJI 81  
Boris Popović  
FILMSKA RASVJETA IZMEĐU REALIZMA I STILIZACIJE 103

Silvester Kolbas  
DOBRA, LOŠA, SKUPA... RASVJETA 109

Mario Sablić  
NOVO SNIMATELJSKO DOBA 113

Krešimir Mikić  
CINEMASCOPE — POVIJEST I OSOBINE 119

Enes Midžić  
KINEMATOGRAFSKI FILM U TELEVIZIJSKOM OKVIRU 125

## SAŽECI/ABSTRACTS 152

## O SURADNICIMA U OVOM BROJU 156

**SADRŽAJ HRVATSKOG FILMSKOG LJETOPISA U GODINI 1997. (BR. 9-12) 157**

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 3 (1997), No 12

Zagreb, January 1998

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 Turković (chief editor)

**Design:**

Luka Gusić

**SUMMARIES BY:**

Hrvoje Turković

**LANGUAGE ADVISORS:**

Mijana Leko, Ivana Ujević, Ljubo Lasić

**PREPRESS:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**PRINTED BY:**

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 700 copies

**Subscription abroad:** 40 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 1/48 48 771, 385 1/48 48 764,  
fax: 385 1/48 48 764

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

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

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

CODEN HFLJFV

# Contents

**RIJEKA '97**

Hrvoje Turković

THE CINEMA OUT OF SIGHT 3

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE 29<sup>th</sup> REVIEW 9

Vera Robić-Škarica

CINEMA CLUBS IN CROATIA '97 12

**FESTIVALS**

Janko Heidl

THE EU FILM FESTIVAL 15

BIOGRAPHIES 20

**CULTURAL POLITICS - DOCUMENTS**

JMato Kukuljica

CULTURAL POLITICS AND CINEMA IN THE REPUBLIC OF CROATIA 21

Ivo Škrabalo

AN APPEAL FOR CROATIAN FILM 29

Ivo Škrabalo

COMMENTS ON THE PRELIMINARY DRAFT OF THE NEW CINEMA LAW 31

THE DRAFT OF THE NEW CINEMA LAW IN CROATIA 33

**A CHRONICLE'S CHRONICLE**

Vjekoslav Majcen

CINEMA CHRONICLE October/December '97 41

BIBLIOGRAPHY 45

DECEASED: HRVOJE HORVATIĆ 46

**BOOK REVIEW**

Damir Radić

PETAR KRELJA — GOLIK 47

**FILMS IN FOCUS**

Diana Nenadić

REALITY TARGETED BY GENRE 53

**REPERTOIRE**

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE 57

VIDEO PREMIERES 73

**RESEARCH THEME: CINEMATOGRAPHY**

Nikola Tanhofer

ON COLOR 81

Boris Popović

FILM LIGHTING — BETWEEN REALISM AND STYLISATION 103

Silvestar Kolbas

GOOD, BAD, EXPENSIVE... LIGHTING 109

Mario Sablić

A NEW AGE OF CINEMATOGRAPHY 113

Krešimir Mikić

CINEMASCOPE — HISTORY AND CHARACTERISTICS 119

Enes Midžić

THEATRICAL FILM WITHIN THE TV FRAME 125

**ABSTRACTS 152**

**THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 156**

**CUMULATIVE CONTENT, VOLUME 1997 (No. 9/10/11/12) 157**

Hrvoje Turković

# Kinematografija u sjeni

29. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva  
Rijeka 28.-30. studenoga 1997.

## Film iz svagdašnjice

Što čini hrvatski film? Je li to ono što tu i tamo sretnemo u redovnim kinima? Je li to, dakle, proizvodnja igranog cjelovečernjeg filma?

Na sreću nije sav hrvatski film u igranome kinofilmu, iako je njegova proizvodnja najspektakularnija, najviše na pameti sviju, radno i finansijski najglomaznija. Proizvodni život hrvatskog filma ipak je nešto bogatiji. Igrano-filmska kinoproizvodnja je, zapravo, postala više ukrasom i luksuznim dodatkom naciji te predmetom za statusno samodokazivanje filmaša, negoli što bi bila nositeljem filmskoproizvodne *svakodnevice*: ova se nadasve temelji na raznolikoj i brojnoj televizijskoj proizvodnji, proizvodnji promotivnih i reklamnih filmova i videa, glazbenih spotova, obrazovnih filmova i videa, umjetničkih videa i instalacija... Odnosno, uza svu tu strukovno konstituiranu, privredno temeljenu, proizvodnju, postoji i cijela jedna *kinematografija u sjeni*, tzv. amaterska, izvanprofesijska (ili »neprofesijska«), izvanprivredna kinematografija. Njena su izvorišta i sjedišta u nespecijaliziranoj svakodnevici, a njena je plodnost čak i teško dokučiva. Brojni su pojedinci koji imaju kamere i snimaju svoju obitelj, svoja putovanja dijeleći to sa svojom rodbinom i prijateljima, a nemali je broj organiziranih kinoklubova (vidi prilog) u kojima se ambiciozno i društveno osnaženo njeguje samosvesna filmska, odnosno video umjetnost.

Amaterska kinematografija ono je krilo ukupne filmske kulture koje je proizvodno i društveno najpristupačnije, najde-

mokratičnije: ucijepljena u obitelj, te u susjedska, školska i/ili naraštajno druželjubiva društvanca. Dok su filmska produzeća bila tradicijski teško pristupačna, filmske akademije odveć selektivne, subvencijski izvor Ministarstva kulture razumljivo probirljiv, a pristup filmskoj publicistici nejasan, kinoklubovi su bili načelno otvoreni svakome tko je za njih čuo i osjetio potrebu da svoje zanimanje za film podijeli s drugima sebi ravnima, stavi ga na lokalnu društvenu kušnju. Kinoklubovi su spremno pružali tehnološke mogućnosti za proizvodnju (pa ma koliko skromne bile), na prigodnim kinotečajevima moglo se steći polazno obrazovanje, a na klubskim večerima i revijama amaterskog stvaralaštva osjetiti javnu reakciju i sudjelovati u njoj. Među članovima ovogodišnjeg žirija — danas strukovni filmaši, profesori filma i filmologije — četvorica su od petorice bili u polaznom razdoblju svoje filmofilske zaokupljenosti aktivnim članovima amaterskih kinoklubova (Ante Peterlić, Zoran Tadić, Nenad Puhovski i autor ovoga teksta; dok za Alda Paquolu, predsjednika žirija, ne znam je li bio amaterom), a to važi i za mnogoga današnjega profesionalca.

Štoviše, filmski je amaterizam, a sada i videoamaterizam, od svojega početka bio i zaštićenim područjem za osobne i ekskluzivne interese, za ona iskušavanja koja se nisu trpjela u strukovno i vrednovalački napregnutijim i stegnutijim okolnostima: za vrlo personalni film i za personalno obojena eksperimentalna istraživanja. Eksperimentalni film i umjetnič-



Ana Šimičić: Emit



Danijel Šuljić: Sunce, sol i more



Vladislav Knežević: Convergence



ki video još i dan danas upravo u neprofesijskim kinoklubskim i festivalskim uvjetima pronalazi jedino *kinematografsko* mjesto za svoj tvrdoglavi proizvodni i recepcijiski opstanak (drugo, *nekinematografsko* mjesto za njegovo održanje jest likovnjačka sredina, i povremene TV radionice i filmske škole po inozemstvu). Zato se najviši eksperimentalistički umjetnički dosezi — svjetske razine i prihvatljivosti — neće naći u filmskim i video arhivima hrvatskih filmskih poduzeća ili HRT-a, niti u arhivima jedine filmske Akademije u Hrvatskoj (ADU), nego upravo u filmskom i video-arhivu Hrvatskog filmskog saveza, arhivima pojedinih kinoklubova i u osobnim arhivima autora, a ponegdje i u arhivima likovnih muzeja i instituta.

No, stvar treba ipak prizemljiti: ono što čini široko izvanprofesijsko područje toliko važnim manje su najviši njegovi dosezi i »rezervatski« opstanci iznimnih stvaralačkih grana, a više upravo ova svakodnevna proizvodna, obrazovna i društvena pristupačnost koja film i video (»televiziju«) čini ne samo recepcijiskim, nego i stvaralačkim dijelom svakodnevice. Kao što nema jake sportske nacije tamo gdje svakodnevica nije premrežena organiziranim sportom koji obuhvaća mnoge i u sebi ima puteve za izlučivanje osobito darovitih, teško da može biti snažnije filmske i televizijske nacije gdje svakodnevica ne pruža organizirana i društveno poticajna mjesta za brojna, raznolika i opuštena proizvodna okušavanja mnogih (bilo da su to raznolike školske sredine, bilo samostalni kinoklubovi, bilo pojedinci), a pruža i višestruke puteve za izlučivanje onih najboljih, najperspektivnijih. Ova Revija upravo je mjesto najviše razine izlučivanja najkvalitetnijih djela neprofesionalnoga filma.

### Eksperimentalna struja na Reviji

Uglavnom svi, najvišim nagradama izdvojeni, filmovi pripadaju struji eksperimentalnoga (»avangardnog«, »alternativnog«) filma, što je navelo poneke sudionike Revije da tvrde kako se takvim nagradivanjem privilegira ta vrst filma na uštrb drugih vrsta (recimo igranoga i dokumentarnoga). No, grijese.

Eksperimentalni film »privilegira« sam sebe time što na svaku Reviju ponudi poneke filmove najviše kulturne razine, daleko iznad prosjeka i amaterske i profesionalne kinemato-

grafije. A posebno je vrijedna osobina neprofesijske sredine upravo u tome što je bila i ostala osobito osjetljiva i pristupačna prema toj grani i što znade prepoznati vrhunsku kvalitetu u njoj kad se ova javi. Kad bi i amaterska sredina počela podcenjivati i obezvrijedavati vrhunska ostvarenja eksperimentalne struje uspjela bi je ne samo udaljiti od sebe, već vjerojatno i posve istisnuti taj tip filmovanja iz ukupne kinematografske sredine i osuditi samo na likovnjačku (gdje je isto tako marginalna). A da se ne govori kako bi time amaterizam izgubio svoju kulturno najdistinktniju i najrepresentativniju granu.

Iako imam dojam da je ukupan broj eksperimentalnih djela na ovoj Reviji mnogo manji od deklariranoga (prijavljeno ih je 23), te da i tu ima posve prosječnih rješenja koja nimalo ne odstupaju od igranofilmskog i dokumentarističkog projekta na Reviji, ipak je među filmovima eksperimentalističkog senzibiliteta doista najveći postotak vrhunskih ili barem vrijedno dojmljivih ostvarenja, te ih vrijedi pojedinačno istaknuti.

### Vrhunска dostignuća eksperimentalne grane

Ponajeće i najugodnije iznenadenje jest film Ane Šimićić *Emit*, film od tri statična kадra. Svi se kadrovi sastoje od interijernog prizora, stolnog »aranžmana«. U prvom, najdužem kadru vidi se prozirna staklena zdjelica s vodom, dvije opuštene ruke što počivaju sa svake strane zdjelice, gore lijevo tri zapaljene svijeće a sve to pod prigušenim interijernim osvjetljenjem. Na treperavoj površini vode odražavaju se, međutim, raznoliki prizori i bacaju svoje svjetlosne refleksne na rubove zdjelice i na okolinu. Drugi se, kraći, kadar sastoji od bližega plana zdjelice i ruku i prepoznatljivih raznolikih i ponekih eksterijernih prizora odraženih na površini vode, a treći je kadar kratak fragment gornjeg ruba zdjelice i svijeća. Dojam je dubok; ta meditativno-maštalačka studija čudesno je istaćena i sugestivna, istodobno i introspektivna i nama okrenuta, uvlačeći nas u bogat, a fluidan osoban svijet osjetljivosti i udubljene osjećajnosti.

Slično je intimistički, dojmom iznimno dotjeran i bogat iako naizgled minimalistički, svijet likovne etide *Nešto osobno* već afirmiranoga i višestruko nagradivanoga Milana Bukovca. Film se sastoji od mikrosnimaka fragmentarnih dijelova

nekoga rukopisnoga teksta, ali snimljen je rukopis podložan trodimenzionalno-tvarnim transformacijama: slova teksta se čas čine prozirno trodimenzionalnim, čas dvodimenzionalne ispuçane teksture, čas se čini da prianjaju uz podlogu, čas se pozadina dubinski proteže iza trodimenzionalnih slova, a pri tome pratimo usaglašene kromatske promjene i slova i podloge. Te se slike smjenjuju dinamično, potkrijepljene sugestivnom glazbenom podlogom. Kao i Šimićčkin film, i Bukovčev uvlači u vizualno-meditativno stanje duha, navodi na prostorno-likovnu osjetljivost, ali i na nerazgovjetne ali prisutne značenjsko-tekstualne sugestije.

Iako se kategorizira kao animacija i pripada struji samosvjezne umjetničke animacije, crtani film Danijela Šuljića *Sunce, sol i more* strukturonu zapravo pripada eksperimentalističkoj senzibilnosti, i to onoj najinspirativnijoj, kojoj je zaštitnim znakom crtanofilmski svijet Caroline Leaf. Film je nostalgičarska »šetnja« otokom i njegovom ikonografijom, s iznimno dojmljivim prvim kadrom polagane visinske panorame obalom, pa gradićem prema lučkome dijelu, a sve uz šum vjetra i valova. Animacija je izvedena u zrnastu materijalu (kako nam kažu — mljevenoj kavi), izrazito slikarske postave i teksture, uz sitne nemirne obrise crteža koji stvaraju dojam da se to u tkivu čvrstih predmeta otjelovljuje sam vjetar. Potonji ikonografski niz slika luke, gostonice, ribara, uz pratnju primorske pjesme, doprinosi poetsko-nostalgičnom tonu filma — film je uzornim poetskim djelom, posve u razini najviših dometa zagrebačke animacije (iako je tu razinu dosegao u austrijskoj školi, a ne zagrebačkoj »školi«). Šteta je tek da Šuljić prijelaze iz jednoga prizora u drugi rješava olakim montažnim prijelazima, a ne rješava ih za taj stil prikladnjom, poetski dojmljivom, transformacijskom animacijom (kontinuiranom animacijskom transformacijom jednog prizora u drugi, odnosno kontinuirano riješenim vizurnim prijelazima s jednog prizora na drugi). Međutim, ako Šuljićevo montažno rješenje ne poboljšava dojmljivost, ono je ni ne kvari — Šuljić je nedvojbeno najnadarenije i animacijski najuspješnije ime među mlađim animatorima i valjalo bi sve učiniti te ga — kao individuu — podržati, osigurati njegov postojan stvaralački razvoj.

Iako mu drugi prikazan film na Reviji nije u razini prethodno opisanoga — riječ je o animiranom glazbenom spotu *Highway 59*, koji je urađen na slabu glazbu, s pretjeranom likovnom heterogenošću — i u njemu ima dovoljno slikovno dojmljivih, duhovitih pojedinačnih rješenja da dadu dokaza Šuljićeve iznimne darovitosti.

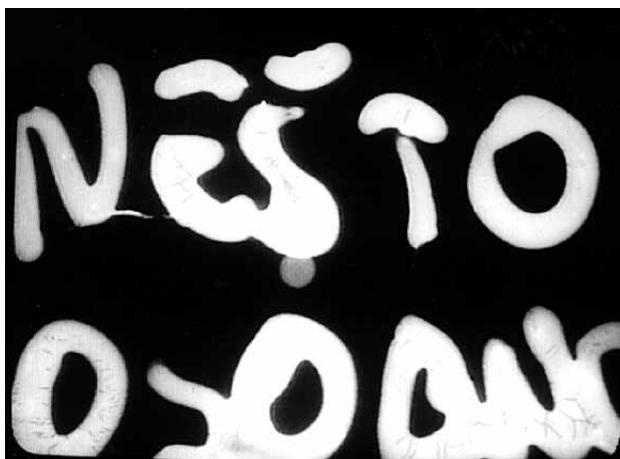
Vladislav Knežević, također ugledan eksperimentator, ponudio je svoj dojmljiv video *Convergence*, nagrađen već i na ovogodišnjem splitskom Medunarodnom festivalu novoga filma. Za razliku od pretežito vizualno orientirane većine eksperimentalnih djela na reviji, Kneževićev video je integrirana zvukovno-vizualna kompozicija, jedinstvena oniričkog prostora. Slično Bukovcu, i Kneževića zaokupljaju prostorne transformacije: ono što se inače pojavljuje spojeno Knežević teži razlučiti na neovisne dubinske plohe: npr. uvodna slova odbijaju se od podloge i potom se tako rastavljena rotiraju kako bi im se razmaknutost od podloge i profilno ocrtala; tkivo kože prevlači se kao providna mrena oblaka iznad re-

ljefne konfiguracije unutrašnjosti neke tehničke naprave... Brojne dojmljive slike i njihova gotovo psihodelička, zvukovno-vizualna modulacija svjedoči o vrhunskom majstorstvu autora. Međutim, na ponekog gledatelja (i člana žirija) ovaj video ostavlja dojam tehnološke »hladnoće«, čemu nije razlog stvarna »hladnoća«, »kalkulativnost«, nego jednostavnija činjenica da Knežević nije uspio — poput Šimiće i Bukovca — pronaći čvrsti integrativni, jedinstveni, likovno-prizorni princip koji bi svjedočio o jedinstvenom emotivnom stajalištu — film djeluje struktorno odveć heterogeno, raznorodno, kao da autor nije uspio prekoraci pripremnu fazu iskušavanja različitih ideja i doseći stupanj finalnog izbistravanja glavnoga »tonusa« filma.

### Vrijednosti intimizma i meditativnosti

Time, međutim, nisu iscrpljene vrijednosti eksperimentalističke grane na Reviji. Određena osjećajno intimistička meditativnost, prisutna u nekim od istaknutih filmova (*Emi, Sunce, sol i more*), vrijedno obilježava i druge filmove te grane.

Najistaknutiji među njima je video *Nešto osobno* zagrebačke autorice Tomislave Vreš — konceptualno nazvan isto kao i film Milana Bukovca. Riječ je o toplo ispovijednom videu čiste zamisli i dojmljivo čiste izvedbe: autorica u *offu* (dodan glas) fino govori o osobnoj povijesti, a za to se vrijeme slikovno smjenjuju uzastopno proširivane statične (fotografske) vizure intimnog sobnog prostora, od krupnoga kadra lutke do ukupne vizure sobe s autoricom u fotelji kako gleda u fotografije ili u tekst smješten u njenu krilu. Vrlo je intimno opservacijski i video Marka Raosa iz Zagreba *Kavez +*. Iako neizabran u užu selekciju i tako ostao neanaliziran i nenagrađen, osobno nalazim da to djelo svojom supitnošću zavrđuje posebno isticanje. Riječ je o trodjelnoj opservacijskoj meditaciji o zagrebačkom gradskom pejzažu: montažna smjena sugestivno izabranih slika novogradskih ulica, potom stražnjih strana novogradskih zgrada, te, najzad, fiksacijski kadar raskršća s tramvajskom stanicom i prometom tramvaja, auta i ljudi. To je, očito, film koji treba gledati izdvojeno i pripremljeno, a ne u gužvi ostalih, preče-



Milan Bukovac: Nešto osobno



Tomislava Vereš: Nešto osnovno

sto kaotično strukturiranih dokumentaraca, jer tek u opuštenim uvjetima može skroviti osjećajni poredak Raosova niza slika biti uočen kao istaćano probran i složen, a ne tek kao nasumično nabranjanje. Po srijedi je očigledno talentirana osoba koja će morati daljim filmovima izgraditi kontekst za prihvrat svakog pojedinačnog filma.

Intimističko-meditativan ton ima i film Vedrana Šamanovića *A moglo je bilo kako iz Zagreba*. Načelno slična ustrojstva kao i film Tomislave Vereš, film se sastoji od razgovorne isprijevi u *offu*, dok se slika sastoji od nagle montažne smjene raznoplanih kadrova s centriranim istim muškarcem koji stoji na ulici gledajući zapiljeno u nas, dok se ispred i iza njega odvija promet na cesti. Zaticajna izmjena planova i neobazriv nasumični okolini promet naglašavaju osobitu zaokupljenost snimane osobe, a ispovijedni ton kazivanja u *offu* sugerira meditacijsku narav zapiljenosti lika, njegovu izglobljenost iz svijeta (uz naglašeno uočavanje nasumičnosti, slučajnosti životnog tijeka što okružuje fiksiranu osobu). Film je rađen u fiksacijskoj tradiciji njegovanoj osobito u splitskom krugu (ali i zagrebačkom), i doista je vrlo zrelo postavljen, jake dojmljivosti.

Zanimljiv je i video splitskog autora *Praessentia* Alena Solde. Iako je deklariran kao igrani, jer autor u njemu doista igra u aranžiranim situacijama, ipak je posrijedi konceptualno-ispovijedni video karakterističan za eksperimentalističku (i videoumetničku) tradiciju. Autor, vjerojatno slikar, u jasno razlučenim konceptualnim blokovima deklarira svoje mistično udubljivanje, odnosno samoispitivačko prebiranje po svojim povиšenim kontemplativnim iskustvima boje, povijesno-likovnim uzorima, raznovrsnom svojom životnom okolicom, predmetima prirode, istočnjačkom vještinom mačevanja (odnosno koncentracije)... Riječ je o čvrsto vođenu djelu jasnih nakana, konceptualno zrela autora, ali ujedno i autora kojega, čini se, njegova vlastita jaka globalna konceptualna gesta toliko impresionira da onda više i ne mari za dalje istaćavanje detalja, odnosno ne trudi se tragati za istaćanjim odjelotvorenjima zadanoga koncepta kroz pažljiv dulji rad na djelu.

I najzad, ne može se ne spomenuti iznimnu plodnost Darka Vernića Bundija koji svoje privatne tehnološke naprave kao i dostupne profesionalne prilike (Vernić je televizijski redatelj) iskoristava za posve osobna filmska okušavanja, a također, ne može se ne spomenuti i njegovo očito plansko prenatrpavanje festivala (Dana hrvatskog filma i ove Revije) svojim filmovima. Iako je njegova »ponuda« selekcijom desetkovana, činjenica je da njegovi filmovi odskaču dotjeranošću i vještinom, neporecivom mjerom dojmljivosti (*U jednom smjeru, Amazing Grace, Centar svijeta...*) i zafrkancije (jednosatni *Sat, Videogram, Na dnu*). Ali, velika količina filmova upozorava na odveć brzinska, olaka Vernićeva rješenja: autor se zadovoljava pronalaskom tek globalnog metodološkog rješenja (i to ne odveć izvornog), bez nekoga istančanjeg unutarnjeg strukturalnog grananja toga rješenja. Zato ostavlja dojam površnosti — nervozno-neudubljenoga klizanja iz jednog projekta u drugi.

### **Uzlet kratkog igranog filma**

Vrlo je upečatljiva činjenica da se na Reviju prijavio (28) i na njoj našao (11) priličan broj igranih filmova, što je dobrodošla promjena u neprofesijskom stvaralaštву. Naime, iako igrani »komadi« čine najprivlačniju disciplinu za većinu »stvaralački« usmijerenih filmskih zaljubljenika, ta je vrsta bila tradicijski proizvodno zapostavljena, tek izuzetna pojavljivanja.

Kao i obično, više je razloga tome. Jedan je razlog u iznimnoj zahtjevnosti igrane proizvodnje: mora se skupiti i koordinirati daleko veći broj ljudi za snimanje, pronaći one koji hoće glumiti i to mogu s prihvatljivim rezultatom, potrebno je osigurati prikladnu scenografiju, važnije rekvizite... što sve zahtijeva vrijeme, rad i posvećenje, te troškove posve nepristale amaterskim uvjetima (činjenici da se film izrađuje *uz* druge redovne životne obaveze, i najčešće bez potpornih novaca). K tome, tu su tipični oblikovni zahtjevi veći: valja smisliti dostatno dojmljiv i izvediv scenarij, velik se broj stvari mora usaglasiti pri postavi i snimanju scene, a pritom mnogošto može poći ukrivo. Svemu se tome pridružuje i daleko veća recepcionska razmaženost svih koji će to gledati (uključujući i same autore): igrane filmove gledamo na doživljajnoj pozadini svega igranoga što gledamo u kinu, na videu, na televiziji, te smo zato i nehotice probirljiviji, osjetljiviji na nezgrapnosti nego što smo u disciplinama prema kojima nemamo tako razvijenu gledalačku probirljivost. Autori se često suočavaju s vlastitom sviješću o tome kako im doživljajni rezultat i društveni prihvata njihova rada ne kompenzira uložene muke. To su dosta važni razlozi zašto su se vrlo rijetko javljali igrani filmovi u amaterizmu, a oni koji su se okušali u njemu rijetko kad su to iskustvo ponavljali.

Doduše, znale su se nešto češće javljati igrane forme bliske eksperimentalnome filmu i videu — poetiziranim »sanjarijama«, asocijativnim konstrukcijama (poput Soldove *Praessentie*) — jer su takvi filmovi izvedbeno jednostavniji (obično osobniji, s jednim ili dva »glumca«) i nadzirljiviji. Izostajali su, međutim, oblici klasičnoga (fabulističkoga) igranoga filma. Čak se u pojedinim razvojnim fazama amaterizma u nas — onim fazama u kojima je eksperimentalizam »poetički«

dominirao, tj. u razdoblju GEFF-ovskih festivala — znalo ne samo podcjenjivati svaki klasično zamišljen igrani film, nego i ismijavati klasičarska igranofilmska nastojanja među amaterima u pojedinim kinoklubovima (eksperimentalizam je, treba priznati, imao svoje »imperialno« razdoblje u sklopu amaterizma). Sve u svemu, previše je toga tradicijski bilo de-stimulativno, da bi igrani pokušaji postali »normalni«, postojani.

Što se sada promijenilo, te je disciplina igranoga videa postala toliko prisutnom, i očigledno »običnom« na Reviji?

Jedan je razlog, čini mi se, u suvremenu izostajanju izvorno negativna utjecaja eksperimentalizma: eksperimentalizam je danas samo jedan od mogućih a nikako ne i obvezujućih izbora, te ni »protukonvencionalnost« danas nema općeobvezujuće implikacije — opća je kulturna atmosfera opet u pri-log dominantnim filmskim formama (kako to napadaju na »privilegiranje« eksperimentalnih filmova nagradama dokazuju).

Drugi je poticaj došao, čini mi se, ironično, iz oseke domaćeg igranofilmskog programa na televiziji i u kinima. Neizloženi »domaćim ostvarenjima« i njihovim sugestivnim uzorcima, amateri (a i svi mlađi stvaratelji, dakle i oni s Akademije dramske umjetnosti) slobodnije mogu birati i teme i strukture, jer uzorci stranog igranog filma ne nose sa sobom neposrednih »običajnih« obveza kao što to čine domaći — prema njima se može slobodnije igralački odnositi, primjenjivati ih sa stanovitom »raspuštenošću«, svojevoljnom probirljivošću, prema vlastitim trenutačnim idejama, sklonostima i mogućnostima.

Specifičan je, međutim, čini mi se, poticaj došao od festivala jednominutnog filma u Požegi. Na poticaj UNICA-e, taj je specijalizirani festival naveo autore da u anegdotskim situacijama — malim naracijama s jačom završnom poantom — pronalaze najplodnija, a operativno izvediva rješenja za jednominutni film, i tako je amatersku sredinu riješio igranofilmskog »kompleksa«.

Zato amaterski igrani filmovi danas doista bez kompleksa (i bez stege) igralački iskušavaju neke žanrovske obrasce kinoreporterala: krimić (*Gorka istina* Josipa Matića iz Požege, *Bijeg* Stjepana Sabljaka iz Požege), fantastiku (*Element* video-radionice iz Velike, *Škare Gordane Cukar* iz Rijeke i dr.), melodramu (*Sitnice koje čine život* Marije Nikolić iz Požege, *Prekinute emocije* Ivice Brusića iz Rijeke i dr.), komediju (*Y-Files* Amira Spahića iz Požege, *Jednočinka* Damira Čučića iz Zagreba, 3, 2, 1... *kreni* Jasmina Handžića Viteza iz Zagreba, *Jabuka* Damira Berlančića iz Osijeka), vestern (glazbeni video *Key Lucky Z.* Bešlića i M. Pajestka iz Osijeka). Doda li se tome još i poetsko-eksperimentalne forme (*Praessentia* Alena Solde iz Splita, *Prelazak pustinje* Kristijana Kožića iz Zagreba) igranofilmski raspon zavidan je — u svakome slučaju bogatiji od onoga što nam se pruža na Danima hrvatskog filma.

Scenarijske zamisli igranih filmova prijavljenih na Reviju ponkad su prilično dobre: traga se za djelotvornim završnim obratima (*Sitnice koje čine život*, *Gorka istina*, *Y-Files*), sceniski su dobro razgranate (*Sitnice koje čine život*, *Element*, *Bi-*



Alen Soldo: Praessentia

*jeg*), s povremeno suptilnom psihologijom i sugestivnim kadriranjem (*Sitnice koje čine život*, početak *Elementa*).

Doduše, odmaknutije gledano, niti jedan igrani film na ovoj Reviji nije takva dosega da bismo ga s uvažavanjem odgledali u sklopu, recimo, normalnoga televizijskog programa, ili igranofilmskog festivala. Uza sve srazmjerne vrline, krajnji dosezi još su uvijek skromni: riječ je ipak o još uvijek pretežito grubo postavljenim i izvedenim filmovima, s mnogim neprevidivim nezgrapnostima i nedotjeranostima (u glumi, razradi scene, dosjetljivosti kadriranja, montažnome tijeku) koje kvare konačnu upečatljivost i zanimljivost filma, odnosno njegov dojmljiv doživljajni tijek.

Ali, činjenica je nepobitna: ako ih se uopće ne pokušava snimati — igranih filmova zasigurno neće biti, pa neće biti niti dobrih. Čim se pokušava, a osobito ako se to čini s ambicijom i uz preuzimanje složenih zadataka i sa zamjetljivim djełomičnim postignućima — kako to spominjani filmovi čine — dobri su izgledi da će među amaterima tijekom vremena ojačati standardi i kompetencije i pojavit se zreli kratki filmovi. Tako je, uostalom, bio slučaj i s Akademijom dramske umjetnosti; i u njoj su dugo vremena studenti radili osrednje igranofilmske vježbe, s neprobavljenim idejama i s dosta tragedova izvedbenog nesnalaza (ništa bolje od igranih filmova s ove Revije), da bi se u posljednjem desetljeću počeli pojavljivati vrlo zreli kratki igrani filmovi s dobrim idejama i istančanih struktura. Ti su se filmovi javili kao izravna posljedica evolucije izazvane uzajamnim studentskim odmjeravanjem, postupnim »radnim« rastom samoprocjenjivačkih izvedbenih standarda samih studenata.

### Dokumentaristička oseka

Ono što najviše ražalošćuje i razočarava na ovoj Reviji slabi je dokumentaristički »urod«. Ukupan broj dokumentaraca i nije zanemarljiv (15), ali je i njihova informativnost i upečatljivost izrazito slaba.

Doduše, za Reviju je bio prijavljen određen broj filmova (videa) profesionalno snimljenih i tako opremljenih. Oni se, međutim, bez ostatka mogu uključiti u redovit repertoar televizijskog dokumentarizma, te se čini da im je kontekst revije neprofesijskih filmova izrazito neprikladan — zato



Marija Nikolić: *Sitnice koje život znače*

uglavnom i nisu bili uvršteni u glavni program. Ti dokumentarci izrazito odskaču od inače vrlo niskog dokumentarističkog neprofesijskog standarda, ali nimalo ne odskaču od rutinskog televizijskoga dokumentarizma. Takvi su, primjerice, bili filmovi Darka Vernića Bundija iz Zagreba (*Azijski putopisi, Karneval u Veneciji*) koji su očito rađeni s namjerom te-

levizijskog prikazivanja, a sličan je slučaj i s filmom Šolta Dražena Kranjeca i Marijane Franjević iz Bjelovara, kultiviranim dokumentarcem o Šolti, ali posve rutinske televizijske strukture s profesionalnim komentatorom i »profesionalnom« pedagoškom funkcijom. Slično je s *I to je Hrvatska* Marijana Josipa Lončara iz Zaprešića — uredno razgledničkim filmom u stilu »filmskih pauza« na televiziji, s impliciranim, ali nejasnom porukom.

Ostali izrazitije amaterski dokumentarci opterećeni su često nerazumljivom didaktičnošću, a zanemarive su i trapave informativnosti (*Vodenice, Majstorica iz Londona*, oba iz Osijeka, *S dodirom muze iz Zagreba, Naivno slikarstvo* iz Kloštora i dr.). Ili su, pak, posrijedi traljavi pokušaji oko »angažirana« dokumentarizma, a njihov »angažman« više sliči eksploraciji »sigurnih« tema i kontrasta negoli što bi otkrivali obavijesno ili emocijski išta zanimljivog, novog (npr. *Šaš* iz Osijeka, *Visiting Turanj* iz Zagreba, *Rat svjetova* iz Zaprešića, *Zakonom zaštićeno* i *Od početka* iz Rijeke).

Kao da je preobilje svakovrsnog dokumentarizma na televiziji posve pomelo dosjetljivost i osjetljivost amatera, te im je stvarnost postala pristupačna isključivo u formi najrutinskih televizijskih obrazaca, ili im se pak čini toliko »razotkrivenom« da ne vide što bi tu još oni mogli uraditi i kojim načinom, osim da nemarno ponavljaju »već viđeno«.

**Hrvoje Turković**

## **The Cinema Out of Sight**

**The 29th Review of Croatian Non-professional Film and Video Making  
in Rijeka November 28-30 1997**

**UDC 791.66(497.5)**

**A review article of the annual festival of amateur video and filmmaking. Some global features of non-professional filmmaking are discussed, and individual achievements assessed.**

Next to professional cinema, there is a prolific and sometimes extremely valuable non-professional, amateur production of films and videos in Croatia. Mostly out of public sight, this branch of cinema is, from a production standpoint, the most accessible and it is open to anyone. It is practiced and shared within families, by neighbors and peers. It is produced by school children, students, and adults, some of it privately, some of it within numerous regional cinema clubs. The Review is traditionally a festival of the artistically ambitious branch of amateur cinema. All sorts of videos and some films were presented at the Review this year: a number of short feature videos in all genres (comedies, melodramas, crime-stories, fantasy films, poetic meditations), made with valuable ideas, some with good partial solutions, but mostly of limited general impact. There were some acceptable music videos, a number of disoriented documentaries indulgently conceived and realised, and three animated films, one of them just a dilettante attempt, but one of the highest level (*Sun, Salt and Sea*, a suggestive, poetic animation by Daniel Šuljić). The most powerful and valuable type of film present at the Review is the experimental (avant-garde) film/video. It has a long tradition in Croatia (from the end of fifties onward), and the non-professional milieu in Croatia is both sensitive and protective of this kind of film-/videomaking. Both by the Review audience reaction and by the jury awards, a number of films of remarkable quality are singled out: *Emit* by Ana Šimić (a meditative, chamber piece), *Something personal* by Milan Bukovac (fragments of a manuscript texturally and rhythmically mutated), *Convergence* by Vladislav Knežević (a techno piece of suggestive plastic visuals and music imagery), *Something personal* by Tomislava Vereš (successive stills of an interior with the authors in it with voiceover personal narration), *Cage +-* by Marko Raos (a documentary observation piece of the city environment), *Praessentia* by Alan Soldo (a meditation based on a conceptual performance piece) and *It Could Be in any Way* by Vedran Šamanović (a contrasting succession of static shots of a static character standing in the middle of a dynamic street environment).

# Filmografija 29. revije hrvatskog filmskog i video stvaralaštva

Rijeka, 28.-30. studeni 1997.

(Zvjezdicom su označeni radovi koji su prikazani u natjecateljskom programu.)

A KIND OF MAGIC / autori Goran i Igor Hranilović i Branko Križan, k. i mt. Goran Hranilović. — 1 min, VHS, žanr. — KVK Učenički dom, Križevci

\*A MOGLO JE BILO KAKO... / autor Vedran Šamanović, mt. Teo Matković. — 1 min, SVHS,igrani. — KK Zagreb

\*AMAZING GRACE / autor Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi, Tihomir Beritić, ton Darko Vernić Bundi, Davorin Malčak, Žarko Černjul. — ul. Davorin Malčak. — 3.50 min, BETACAM SP. — Crna ovca, Zagreb

AZUJSKI PUTOPISI 1-3 / autor Darko Vernić Bundi, sc. Darko Vernić Bundi i Radovan Sredić, k. Radovan Sredić, ton Robert Purić, mt. Darko Vernić Bundi i Miljenko Baričević. — 90 min, BETACAM SP, dokumentarni. — Crna ovca, Zagreb

\*BIJEG / autor Stjepan Sabljak. — ul. Antun Babić, Radovan Augustinović i Miljenko Brekalo. — 24.50 min, SVHS,igrani. — Samostalni autor, Požega

\*CENTAR SVIJETA / autor Darko Vernić Bundi. — 3.38 min, BETACAM SP. — Crna ovca, Zagreb

CHEROKEE / autori Damir Berlančić, Milivoj Labudić, Dubravko Kovač, Siniša Veir, Davorka Vuković. — 13 min, SVHS, dokumentarni. — HFS, Videoradionica za voditelje filmskih i video družina, Velika

\*CONVERGENCE / autor Vladislav Knežević, k. Stanko Erceg, mt. Dubravko Slunjski, anim. Mario Kalogjera. — 6.50 min, BETACAM SP, žanr. — Samostalni autor, Zagreb

\*CURRICULUM VITAE / autor Andrea Bassi, k. Milan Bukovac, mt. Ljubica Albahari. — 2 min, BETACAM SP,animirani. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb

ČOVJEK KOJI JE... / autor Marija Nikolić, k. i mt. Josip Matić. — ul. J. Telalović, I. Bojančić, A. Balog, M. Burić, M. Klarić i S. Veir. — 1 min, VHS,igrani. — GFR film-video, Požega

\*DA BAREM MOGU / autor Matija Ivezović, k. Andrej Hanžek, ton Anita Montina, Andrej Hanžek i Matija Ivezović. — 1 min, SVHS, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb

\*ELEMENT / autori Karmen Bardek, Mirela Berlančić, Kristina Horvat, Josip Matić, Vjekoslav Pešut i Matija Šepović. — ul. Ines Bojančić i Mile Blažević. — 6.53 min, SVHS,igrani. — HFS, Videoradionica za voditelje filmskih i video družina, Velika

\*EMIT / autor Ana Šimičić. — 2.35 min, SVHS, žanr. — Samostalni autor, Zagreb

FRIŠKA RIBA / autor Mario Gregurić. — 2.47 min, VHS,igrani. — Video družina Centar Dubrava, Zagreb

\*GDJE SU MOJE KUNICE / autor Željko Sklenar, sc. Josip Poljančić, tekst Andelko Herljević, k. i mt. Željko Sklenar. — ul. Ružica Stepić, Stanko Svetličić i dr. — 20 min, VHS,igrani. — Samostalni autor, Ravna Gora

\*GLAZBA ZA MOJE UŠI / autor Tomica Horvat, k. Andrej Hanžek i Tomica Horvat, mt. Kristijan Tomerlin. — 1.45 min, BETACAM SP. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb

\*GORKA ISTINA / autor Josip Matić. — ul. Ines Bojančić, Jasmin Telalović i Edvard Čuk. — 4.7 min, VHS,igrani. — GFR film-video, Požega

HIGHWAY 59 / autor Daniel Šuljić. — 2.30 min, VHS, animirani. — Samostalni autor, Beč

\*...I TO JE HRVATSKA (1) / autor Marijan Josip Lončar, mt. Marijan Josip Lončar, Ivica Lastovčić, ton Darko Žabčić. — 5.17 min, VHS, dokumentarni. — Foto-kino-video klub Zaprešić

IZGUBLJENO BLAGO / autor Darko Vernić Bundi, mt. Darko Vernić Bundi i Bernarda Fruk, gl. Alan Bjelinski. — ul. Jelena Weiss, Žarko Stilinović, Dragutin Broz, Pejo Ravlić, Mladen Juričić Max, Veljko Barbieri, Svemir Brakus, Goran Pavelić Pipo, Andrija Zelmanović i Josip Zorica. — 95 min, BETACAM SP,igrani. — Crna ovca, Zagreb

JABUKA / autor Damir Berlančić, sc. i k. Mirela Berlančić, mt. Branko Hrpka. — 3.15 min, VHS,igrani. — Videoklub Mursa, Osijek

JEDAN OBĆAN SUSRET S NJIM / autor Vedran Šamanović, ton Marina Međimurec, mt. Alan Bahorić i Vedran Šamanović. — 22.15 min SVHS, žanr. — KK Zagreb

\*JEDNOČINKA / autor Damir Čučić, ton Milan Bunčić, mt. Damir Čučić. — 1 min, BETACAM SP,igrani. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb

KAD ODRASTEM / autori Maja Ostojić i Mihaela Rikert. — 6.48 min, VHS,igrani. — Videoklub Mursa, Osijek

KALENDAR / autor Damir Debeuc. — 1 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka

KARNEVAL U VENECIJI / autor Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi i Miha Čelar, ton Miha Čelar, mt. Darko Vernić Bundi. — 30 min, BETACAM SP, dokumentarni. — Crna ovca, Zagreb

\*KAVEZ + - = / autor Marko Raos. — 6.55 min, SVHS, žanr. — Samostalni autor, Zagreb

\*KEY LUCKY / autori Zoran Bešlić i Marcel Pajestka. — 3.37 min, VHS,igrani-spot. — Videoklub Mursa, Osijek

KONJSKI NOKAT / autor Kristijan Kožić, k. i mt. Kristijan Kožić. — ul. Miro Botica i Šime Botica. — 2.15 min, VHS, žanr, KK Zagreb

KUĆICA / autor Milan Macut, sc. Davor Mastrović, mt. Milan Macut, Nikola Diraka i Franco Marković. — ul. Davor Mastrović. — 5.45 min, VHS,igrani. — Dom mlađih, Rijeka

LINIJA LAKSEG OTPORA / autori Grupa studenata Pedagoške akademije Čakovec. — 2.05 min, 16 mm film, animirani. — ŠAF, Čakovec

LOV KRIVOLOV / autor Andrea Bassi, k. Milan Bukovac, mt. Ljubica Albahari, gl. Dar ko Hajsek. — 0.37 min, BETACAM SP,animirani. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb

- MAJSTORICA IZ LONDONA** / autori Željka Rastić i Branko Hrpka, k. Ivica Pintar, mt. Branko Hrpka. — 7.20 min, VHS, dokumentarni. — Videoklub Mursa, Osijek
- MEN IN BLACK IN THE DARK** / autor Zoran Ventin, mt. Ivica Brusić. — 0.59 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka
- METROPOLA** / autori Matija Ivezović i Andrej Hanžek, ton Matija Ivezović, Andrej Hanžek i Anita Montina. — 1 min, SVHS, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- MODA** / autor Darko Vernić Bundi, gl. Alan Bjelinski. — 0.48 min, BETACAM SP, animirani. — Crna ovca, Zagreb
- NA DNU** / autor Darko Vernić Bundi, gl. Darko Vernić Bundi i Ivo Kuzmanić. — 3.33 min, BETACAM SP, igrani. — Crna ovca, Zagreb
- NAIVNO SLIKARSTVO** / autor Nikola Jelušić, ton Dražen Jelušić. — ul. Damir Novoselec. — 17.34 min, VHS, dokumentarni. — Video-film Podravina, Kloštar
- NANAKUIEV SAN** / autor Dušan Vugrinec Vugi, ton Milan Bukovac, k. i mt. Dušan Vugrinec Vugi. — ul. Kazališna družina Pinkle, Varaždin. — 5 min, BETACAM SP, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb \*NEŠTO OSOBNO / autor Milan Bukovac. — 4.30 min, BETACAM SP, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- \*NEŠTO OSOBNO / autor Tomislava Vereš, k. i mt. Milan Bukovac. — 56 sec, SVHS, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- NOKURNO** / autor Karolina Kirinčić, k. Zoran Ventin i Karolina Kirinčić. — ul. Cveta-na Dragoš, tekst čita Damir Popović. — 3.46 min, VHS, igrani. — KK Liburnija film, Rijeka
- OCTO ROCK** / autor Darko Vernić Bundi, anim. Lado Skorin. — 1.19 min, BETACAM SP, igrani. — Crna ovca, Zagreb
- OD POČETKA** / autori Koralika Kirinčić i Mile Zrnić. — ul. Martina Pavličević i Davor Vižentin. — 4.55 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka
- OKO** / autor Darko Vernić Bundi, k. Hrvoje i Dragan Ramada, mt. Darko Vernić Bundi i Miljenko Baričević, ton Tomislav Hleb, gl. Ismet Kurtović i grupa OKO. — ul. Michaela Devald, anim. Fredi Kolombo. — 3.30 min, BETACAM SP, igrani. — Crna ovca, Zagreb
- PIVO NATURALE** / autori Damir Tomić i Aleksandar Muharemović. — 2.15 min, SVHS. — Videoklub Mursa, Osijek
- POGLED (PREKO RAMENA)** / Autorska skupina BULOG. — 21.50 min, SVHS, žanr. — KK Zagreb
- POGLED OPTIMISTA — HRVATSKA VERZIJA** / autor Darko Vernić Bundi, gl. Hrvoje Crnić — Boxer. — 3.15 min, BETACAM SP. — Crna ovca, Zagreb
- \*POVRATNIK / autor Darko Vernić Bundi. — 1.50 min, BETACAM SP, dokumentarni. — Crna ovca, Zagreb
- \*PRAESSENTIA / autor Alen Soldo, k. Petar Jurčević. — ul. Alen Soldo. — 16.44 min, VHS, igrani. — KK Split
- PREKINUTE EMOCIJE** / autor Ivica Brusić. — ul. Branislav Skorić. — 4.28 min, VHS, igrani. — KK Liburnija film, Rijeka
- PRELAZAK PUSTINJE** / autor Kristijan Kožić. — ul. Vicko Bašić i Nives Franić. — 4 min, VHS, žanr. — KK Zagreb
- QUO VADIS** / autor Miroslav Klarić, gl. Mladen Kuhar. — 1 min, SVHS, žanr. — Foto-kino-video klub Zaprešić
- RAT SVJETOVA** / autor Miroslav Klarić. — 1 min, VHS, dokumentarni. — Foto-kino-video klub Zaprešić
- \*S DODIROM MUZE / autor Milivoj Labudić, mt. Željko Konatić. — ul. Maja Matijanec i Goran Radić. — 5.20 min, VHS, dokumentarni. — Video družina Centar Dubrava, Zagreb
- S DRUGE STRANE** / autor Milan Bunčić, k. i ton Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — 1 min, BETACAM SP, igrani. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- SAN ILI JAVA... + P. S.** / autori Dragan Kolaric i Milivoj Labudić, k. i mt. Mario Gregurić i Željko Konatić. — ul. Dragan Kolaric i Dalibor Jakopčević. — 8 min, VHS, igrani/dokumentarni. — Video družina Centar Dubrava, Zagreb
- \*SAT / autor Darko Vernić Bundi. — 62 min, BETACAM SP. — Crna ovca, Zagreb
- SHADOW** / autor Kristijan Tomerlin, k. Andrej Hanžek. — 1.10 min, BETACAM SP, žanr. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- \*SITNICE KOJE ČINE ŽIVOT / autor Marija Nikolić, sc. Marija Nikolić, Josip Matić, k. i mt. Josip Matić. — ul. I. Bojančić, Edvard Cucek, Verica Olšak i Jelena Rukavina. — 7.2 min, VHS, igrani. — GFR film-video, Požega
- SLIKE SVAKODNEVNOG ŽIVOTA** / autor Ratko Selihar. — ul. Kristijan Kožić i Danijela Palavra. — 11.54 min, VHS, igrani/dokumentarni/žanr. — KK Zagreb
- STRANAC** / autor Tomica Horvat, k. Andrej Hanžek, mt. Kristijan Tomerlin. — 2.30 min, BETACAM SP. — Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb
- \*SUNCE, SOL I MORE / autor Daniel Šuljić, suradnici Oleg Mandić, Mirko Jakovljević. — 4.45 min, VHS, animirani. — Samostalni autor, Beč
- SUZA** / autor Karolina Kirinčić, k. Zoran Ventin. — ul. Damir Popović i Andrea Gnijato. — 1.01 min, VHS, igrani. — KK Liburnija film, Rijeka
- \*ŠAŠ / autori Renata Bradvić i Branko Hrpka. — 7.22 min, VHS, dokumentarni. — Videoklub Mursa, Osijek
- \*ŠKARE / autor Gordana Čukar, ton, k. i mt. Zoran Ventin, gl. Ivica Brusić. — ul. Gordana Čukar. — 1.50 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka
- ŠOLTA** / autori Dražen Kranjec i Marijana Franjević. — 14.50 min, BETACAM SP, dokumentarni. — Samostalni autori, Bjelovar
- THE TRAFIC** / autor Dalibor Tunguz. — 48 sec, VHS, žanr. — KK Zagreb
1997. = 4992,5 — 60% = PROSPERITY / autor Vjeran Blašković. — 3.15 min, VHS, žanr. — GFR film-video, Požega
- \*3, 2, 1... KRENI / autor Jasmin Handžić Vitez. — 5.40 min, SVHS, igrani. — Jasmin film, Zagreb
- U DANIMA GODINE** / autor Vedran Šamanović, mt. Alan Bahorić i Milan Bukovac, ton Alan Bahorić. — ul. Ognjen Svilčić. — 1 min, SVHS, igrani. — KK Zagreb
- \*U GRADU / autor Koralika Kirinčić, k. Nino Mušanović. — 2.52 min, VHS, dokumentarni. — KK Liburnija film, Rijeka
- \*U JEDNOM SMJERU / autor Darko Vernić Bundi. — 3.12 min, BETACAM SP. — Crna ovca, Zagreb
- \*VIDEOGROM / autor Darko Vernić Bundi, k. Rock Plešnar, anim. Lado Skorin. — ul. Anja Rupel i Petar Lovšin. — 1.30 min, BETACAM SP, igrani. — Crna ovca, Zagreb
- \*VISITING TURANJ, CROATIA / autor Matko Dodig, k. i mt. Dražen Kranjec, gl. Ennio Morricone. — 3.08 min, VHS, dokumentarni. — KK Zagreb
- VODENICE** / autor Đurđica Berlančić, k. Damir Berlančić i Branko Hrpka, mt. Branko Hrpka. — 3.26 min, VHS, dokumentarni. — Videoklub Mursa, Osijek
- W** / autor Ratko Selihar, k. Ratko Selihar, mt. Matko Dodig. — 2.27 min, VHS, dokumentarni. — KK Zagreb
- \*Y-FILES / autor Amir Spahić, k. i mt. Josip Matić. — ul. Boris Brlić. — 1 min, VHS, igrani. — GFR film-video, Požega
- YESTERDAY** / autor Dean Lalić, k. Sanjin Stanić, mt. Jusuf Šehović. — ul. Aleksandar Đaković — Alex. — 2.48 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka
- ZAKONOM ZAŠTIĆENO** / autor Andrea Gnijato, k. Zoran Ventin, ton Ivica Brusić i Andrea Gnijato, mt. Ivica Brusić. — 2 min, VHS, žanr. — KK Liburnija film, Rijeka

## Nagrađeni radovi 29. revije

Ocenjivački odbor (Aldo Paquola, predsjednik, Ante Peterlić, Nenad Puhovski, Zoran Tadić i Hrvoje Turković) pregledao je 80 filmskih i videoradova pristiglih iz 15 kino i videoklubova, te od 8 samostalno prijavljenih autora.

Nakon javnog žiriranja, ocenjivački odbor nagradio je sljedeće (video) radove:

### I. nagrada:

EMIT, Ana Šimičić, samostalna autorica, Zagreb;

NEŠTO OSOBNO, Autorski studio Fotografija, video, film, Zagreb;

SUNCE, SOL I MORE, Danijel Šuljić, samostalni autor, Beč;

### II. nagrada:

CONVERGENCE, Vladislav Knežević, samostalni autor, Zagreb;

NEŠTO OSOBNO, Tomislava Vereš, Autorski studio Fotografija, video, film, Zagreb;

### III. nagrada:

A MOGLO JE BILO KAKO, Vedran Šamanović, KK Zagreb, Zagreb;

GLAZBA ZA MOJE UŠI, Tomica Horvat, Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb;

GORKA ISTINA, Josip Matić, GFR film-video, Požega;

PRAESSENTIA, Alen Soldo, KK Split, Split;

SITNICE KOJE ZNAČE ŽIVOT, Marija Nikolić, GFR film-video, Požega;

### Posebna diploma:

ELEMENT, Video radionica HFS, Velika;

U GRADU, Koraljka Kirinčić, KK Liburnija film, Rijeka.

U JEDNOM SMJERU, Darko Vernić-Bundi, Crna ovca, Zagreb;

Y-FILES, Amir Spahić, GFR film-video, Požega;

Vera Robić-Škarica

# Filmske i video udruge u Hrvatskoj '97.

## Dječji kino i videoklubovi

### I. osnovna škola, Bjelovar

Voditelji Ljubo Marković, Davorka Bačeković, Antun Ibriks

### II. osnovna škola, Bjelovar

Voditelj Goran-Kruno Kukolj

### III. osnovna škola, Bjelovar

Voditelj Antun Petrić

### IV. osnovna škola, Bjelovar

Voditelj Marijan Šnepf

### Škola animiranog filma, Čakovec

Voditelj Edo Lukman

### Knjižnica i čitaonica, Čakovec

Voditeljice Eleonora Glavina, Jasmina Štefić

### OŠ August Harambašić, Donji Miholjac

Voditelj Milan Falamić

### OŠ Vladimir Nazor, Đakovo

Voditelj Franjo Baumholec

### OŠ Ivana Gorana Kovačića, Đakovo

Voditelj Tihomir Trnka

### OŠ Grgura Karlovića, Đurđevac

Voditelj Marijan Vinković

### OŠ Branko Horvat, Garešnica

Voditelj Ivan Klar

### OŠ Sidonije Rubido Erdödy, Gornja Rijeka

Voditelj Slavko Marenčić

### OŠ Jasenovac, Jasenovac,

Voditelj Matija Šepović

### PŠ Kalnik, Kalnik

Voditeljica Danica Crnčić

### OŠ Antun Nemčić-Gostovinski Koprivnica

Voditeljica Karmen Bardek

### OŠ Ljudevit Modec, Križevci

Voditelji Ankica Špoljarić, Marijan Ivanović

### OŠ Maršal Tito, Kumrovec

Voditelj Rudolf Tramišak

### KK Biokovo, OŠ Stjepana Ivicuća, Makarska

Voditelj Vinko Garmaz

### OŠ Drage Gervaisa, Matulji

Voditeljica Eliana Freises-Trinajstić

### OŠ 17. travnja, Našice

Voditelj Boris Justić

### OŠ Novska, Novska

Voditelj Vjekoslav Pešut

### OŠ Ivana Filipovića, Osijek

Voditeljica Dubravka Ledenčan-Kuštro

### OŠ Ljudevita Gaja, Osijek

Voditelj Aleksandar Lukadinović

### OŠ Antuna Mihanovića, Osijek

Voditelji Marija Domić, Tomislav Kralj

### OŠ Mladost, Osijek

Voditeljica Đurdica Berlančić

### OŠ Tin Ujević, Osijek

Voditelj Tihomir Jurčević

### OŠ Dobriša Cesarić, Osijek

Voditeljica Vesna Buljubašić-Kuzmanović

### Škola crtanog filma OŠ Jurja Dalmatinca, Pag

Voditelj Ljubo Rako

### OŠ Republika, Petrijevci

Voditelj Marinko Plazibat

### KK Slavica, OŠ Petar Preradović Pitomača

Voditelj Mirko Lauš

### KK Zlatna dolina, Pleternica

Voditelj Mirko Šarić

### OŠ Poreč, Poreč

Voditeljica Ivanka Matić

### KK 4T OŠ Kozala, Rijeka

Voditeljica Petra Ključarić

### Dom mladih, Rijeka

Voditelj Igor Crnković

### OŠ Vladimir Gortan, Rijeka

Voditeljica Marija Juretić

### OŠ Sikirevići, Sikirevići

Voditelj Paul Mladen Wachter

### OŠ Viktorovac, Sisak

Voditelj Josip Vrban

### OŠ Međe, Split

Voditelji Mirjana Ostojić, Predrag Ostojić

### OŠ Sv. Petar Oreboveč, Sv. Petar Oreboveč

Voditelji Đurdica Trakoštanec, Zvonimir Tinodi

### OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

Voditeljica Nada Šprem-Antunac

### OŠ Matija Gubeč, Magdenovac, Šljivoševci

Voditelj Stjepan Grubić

### Vanima, Knjižnica i čitaonica Varaždin

Voditelji Dubravka Kalinić-Lebince, Srečko Lebince

### OŠ Nikole Hribara, Velika Gorica

Voditeljica Jasna Gazdić

### OŠ Stenjevec, Zagreb

Voditelj Predrag Vukičević

### KK Pentaka, OŠ Medvedgrad, Zagreb

Voditelj Božidar Vještica

### OŠ Ivan Gundulić, Zagreb

Voditeljica Terezija Šoljić

### OŠ Šestine, Zagreb

Voditeljica Davorka Vuković

## Srednjoškolski i klubovi odraslih neprofesijskih filmskih i video autora

### Baranja film

Beli Manastir, Trg slobode 16 a  
Predsjednik Dežo Kučera

### B-A-F, Bjelovarski amaterski film

Bjelovar, Slobolova 14  
Predsjednik Ljubo Marković

### Filmska družina Đačkog doma Bjelovar

Voditelji Gorana Kurtović, Milan Mateković

### Kino-videoklub Dubrovnik

Dubrovnik, Ulica Sarake 7  
Predsjednik: Ante Glavar

### Kinoklub Đakovo

Đakovo, Vjenac kardinala Alojzija Stepinca 16  
Voditeljica Nada Varšava

### Gimnazija Karlovac

Karlovac, Rakovac 4  
Voditeljica Nada Omrčen

### Filmsko društvo Podravina film

Kloštar Podravski, Oderljan 16  
Predsjednik Nikola Jelušić

### Đački dom Križevci

Križevci, Ratarna 10  
Voditeljica Maja Zegnal

### Foto-kino-videoklub Križevci

Križevci, Trg Josipa Jujra Strossmayera 5  
Predsjednik Brunoslav Sabolić

### Videoklub Mursa

Osijek, Križanićev trg 1a  
Predsjednik Branko Hrpka

### Videoklub Skua films

Osijek, Srednja tehnološka škola Rudjera Boškovića  
Voditelj Vedran Bešlić

### GFR Film-video

Požega, Aleksandra pl. Alagovića 6  
Predsjednik Željko Balog

### Videostudio Piccolo

Požega, Svetog Roka 13  
Predsjednik Mladenko Krstanović

### Foto-kino-videoklub Pula

Pula, Franjo Glavinica 2  
Predsjednik Marko Bušić

### Dom mladih, Rijeka

Voditelj Josip Šarlja

### Kino-videoklub Liburnija film

Rijeka, Korzo 2A/III  
Predsjednik Ervin Debeuc

### Filmska autorska grupa Enthusia Planck

Samobor, Ul. Josipa Komparea 5  
Predsjednik Damir Čučić

### Foto-kinoklub Slavonski Brod

Slavonski Brod, Slavonija I., neboder 1/13  
Predsjednik Mato Rajković

### Kinoklub Split

Split, Zagrebačka 35 a  
Predsjednik Boris Poljak

### VANIMA — Varaždinski animatori

Varaždin, Cesarčeva 10  
Predsjednica Dragica Vitez

### Film-videoklub Vinkovci

Vinkovci, Vojarska bb.  
Predsjednik: Ante Gale

### Art grupa Ledeno doba

Privlaka kod Zadra  
Predsjednik Zdravko Mustać

### Kinoklub Zadar

Zadar, Brune Karnarutića 2

### Autorski studio Fotografija, film, video

Zagreb, Trg hrvatskih velikana 14  
Predsjednik Zoran Tadić

### II. gimnazija

Zagreb, Križanićeva 2  
Voditeljica Jasmina Marinović

### Foto-kinoklub Helios

Zagreb, Trg hrvatskih velikana 14  
Predsjednik Ivica Tomić

### Kinoklub Gimnazije Lucijan Vranjanin

Zagreb, Trg hrvatskih pavilina bb

### Kinoklub Zagreb

Zagreb, Trg hrvatskih velikana 14  
predsjednik: Alan Bahorić;

### V. gimnazija

Zagreb, Klaićeva 1  
Voditeljica Smiljana Karlušić

### Videodružina C.O.O.O. djece i mlađeži

Zagreb, Prilaz Tomislava Špoljara 2  
Voditelj Milivoj Labudić

### Foto-kino-videoklub Zaprešić

Gradska knjižnica Zaprešić, Trg žrtava fašizma 6  
Predsjednik Josip Marijan Lončar

*Ukupno: 47 dječjih kino i videoklubova i 31 klub odraslih*



European Union  
**Film**  
festival

6. studenog 1997. kino Europa  
7. - 17. studenog 1997. kino Jadran

6 - 17 November 1997

Janko Heidl

# Zanimljivo, ali nedovoljno kvalitetno

## Festival Europske Unije

**U** Zagrebu je 7.-17. studenog prvi put održan Filmski festival Europske unije, putujuća smotra kojom se zainteresiranim zemljama predstavljaju filmska dostignuća članica EU. Kako je u Hrvatskoj europska kinematografija zastupljenija u mnogo manjoj mjeri nego američka, ovakav je pregled zasigurno dobro došao dodatak uvidu u trenutačno stanje eurofilma. Prema onome što je zainteresirani hrvatski gledatelj mogao zaključiti prateći kino program (u jedanaest mjeseci 1997. prikazano je 17 europskih filmova, ako ne računamo hrvatske), video izdanja i televiziju, posljednjih su godina najkvalitetniji filmovi stizali iz Velike Britanije, Španjolske, Francuske i Italije dok su nam kinematografije ostalih europskih zemalja ostale gotovo nepoznate.

Za ovu smotru svaka je zemlja birala svojega predstavnika, no kako je FFEU razmjerno beznačajan u smislu promidžbe pojedinih filmova ili autora, pretpostavka je da su najbolji filmovi ipak ostali rezervirani za važnije festivale, a potporu takvom razmišljanju daje činjenica da su i britanski i španjolski predstavnik osrednja ostvarenja, dosta ispod razine onih koje smo mogli vidjeti u redovitom kino ili televizijskom programu. A ne treba smetnuti s uma ni da izbornici ponekad znadu čudno postupati — sjetimo se samo da su hrvatski izbornici u godini kada su kao našeg kandidata za oscarovsko nadmetanje imali prigodu poslati *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji bi po mnogočemu imao velike izglede za nominaciju poslali — *Nausikaju*.

Ako program FFEU prihvativamo takav kakav jest, i ako u njemu zamislimo nekog hrvatskog predstavnika, možemo zaključiti da se ne bismo imali čega stidjeti. Neki dobar hrvatski film, poput, primjerice, Brešanova, lako bi se našao među nekoliko najboljih, a neki loš hrvatski film bio bi pri dnu, ali ne izrazito najlošiji. A ako bismo na temelju prikazanog pokušali uspostaviti odnos hrvatske kinematografije s kinematografijama dotičnih zemalja mogli bismo, uz ponešto generaliziranja, ustvrditi da i mnogi drugi Europljani imaju poteškoće slične našima — poteškoće sa zamislima, s izvedbom i s produkcijom.

Ako u tom programu koji, ponovimo još jedanput, vjerojatno nije ništa reprezentativniji od slučajnog izbora dvanaestak europskih filmova koje bismo mogli pogledati na HRT, ima smisla pronalaziti tematske i žanrovske odrednice europskog filma danas, onda je lako zamijetiti da ni jedno ostvarenje nema puno veze s akcijom, spektakлом ili kriminalom, najistaknutijim značajkama suvremene holivudske produkcije. Važan motiv u čak četiri filma je nedopuštena

ljubav (incest u *Sestrici* i *Junaku Totu*, homoseksualizam u *Pianeseu Nunziu* i *Nešto prekrasno*), tri su filma politička (*Crkva Svetog Nikole*, *Pianese Nunzio* i *Iz snijega*), tri se bave prikazom najobičnijih problema svakodnevice (*Kako sam se svadao*, *Portret žene i Indija*), svakodnevnicu uz neobične probleme slika šest filmova (*Junak Toto*, *Nešto prekrasno*, *Sestrice*, *Pianese Nunzio*, *Iz snijega*, *Crkva Svetog Nikole*), četiri su filma smještena u prošlost (*Crkva Svetog Nikole* u 80-e, *Zemlja sreće* u 60-e, *Junak Toto* u 50-e i *Djedovo putovanje* u 40-e), a u šest filmova važnu ulogu imaju djeca ili maloljetnici, odnosno događaji iz djetinjstva ili »dječeće gledanje na stvar« (*Junak Toto*, *Djedovo putovanje*, *Pianese Nunzio*, *Nešto prekrasno*, *Sestrice*, *Zemlja sreće*). Tek tri od dvanaest ostvarenja prikazanih na FFEU imaju odlike pravih kinofilma (*Junak Toto*, *Kako sam se svadao...* i *Pianese Nunzio*), a ostali su barem jednim korakom u televiziji.

### Zabranjene ljubavi

Belgijski *Junak Toto* (*Toto le heros*) snimljen još 1991., u međuvremenu je zapaženo obišao svijet i bio je nagrađivan na uglednim festivalima. Drama sa sastojcima melodrame, triletra i fantastike neobično je vješto oblikovana i redatelj Jaco Van Dormael zadržava precizno, pregledno i maštovito isprepliće tri razdoblja iz života Thomasa Van Hasenbroeka koji se kao starac u godini 2027. prisjeća osjećajno najvažnijih trenutka svoje prošlosti. Mada je ostvario pristojnu egzistenciju, život mu bijaše sasvim promašen. Nevolje su počele u djetinjstvu, kada je nježni i nesnalažljivi Toto sa za višeu promatrao vršnjaka Alfreda, sina dobrostojećeg trgovca iz susjedstva, te umislio da je nakon rođenja greškom zamijenjem s njim, i da bi, zapravo on, a ne Alfred, trebao uživati blagodati novca i udobnog život. Iako toga nije svjestan, Toto je zaljubljen u svoju sestru. Vrlo ga pogoda kada shvati da su se između sestre i Alfreda javile simpatije, a sestrina pogibija, posrednom krivnjom i njega i Alfreda, udarac je od kojega se nikad nije oporavio.

Divljenje izaziva činjenica da svaki Dormaelov kadar govori — nijedan nije sveden na puko bilježenje zadane radnje nego je osmišljen tako da donese nekoliko doživljajno-informativnih razina. Premda suvereno iznosi priповijest, Van Dormael se ne zadovoljava formalnim majstorstvom, nego gledatelja nastoji dirnuti i u tome nedvojbeno uspijeva. Osobito mu dojmljivo to polazi od ruke u prizorima s djecom u kojima mali glumci, u dobi od osam do deset godina, glume zapunjajuće uvjerljivo i prirodno. Tu se Van Dormael nije poslu-

žio onim provjerenim trikom da u film ubaci kratke kadrove simpatičnih dječjih reakcija, a da ostatak prizora gradi od kadrova s odraslima, nego je postigao da ta djeca živo postaje pred kamerom, jednako dojmljivo u izražavanju odgovarajućih stanja, u dugačkim djalozima ili u kretnjama uskladjenim sa složenijim pomacima kamere. Pomenost kojom je film rađen vidljiva je, primjerice, i u zadiyljujućoj činjenici da sva tri tumača Tota — mali dečko, tridesetogodišnjak i starac (igra ga Michel Bouquet) — imaju isti sjetni izraz u očima.

Dramom *Sestrica* (Zusje, 1996.) Nizozemac Robert Jan Westdijk upustio se u odvažan pokus i cijeli je film snimio iz ruke, i to elektroničkom kamerom, a taj je zapis poslije prebačen na celuloid. Ukratko, film pripovijeda kako je Martijn, nakon dugogodišnjeg izbjivanja, došao u posjet mlađoj sestri Daantje i svoje vrijeme snima video kamerom. A priču pratimo isključivo kroz Martijnovu kameru, osim u nekoliko prizora kada Martijna snima neki drugi lik iz filma i kada gledamo stari obiteljski film.

Da bi uznemirio i privukao gledatelja Westdijk se služi s nekoliko inteligentnih trikova — ponajprije, početna špica *Sestrica* nam kaže da je redatelj filma Martijn Zuidewind, a da glavne uloge tumače Daantje Zidewind i on sam. Ako prije, na plakatu ili u programu, nismo pažljivo pročitali tko je pravi redatelj i tko doista glumi, na taj trik ćemo glatko našesti. Kako je film sniman kao lažni dokumentarac, lažnog, ali uvjерljivog amaterskog izgleda, doista možemo povjerovati da gledamo rekreirani autobiografski komadić života nekog čudaka. I dok teku uvodni kadrovi Martijnova dolaska sestrići, osim o sadržaju razmišljamo i o postupku. Jesmo li žrtve samodopadnog, samozvanog redatelja amatera koji će nas udaviti bezveznim kućnim snimkama vlastite sestre kakve bi mogao snimiti bilo koji pomaknuti mladac koji ima pomaknutu sestruru? Jesmo li uključeni u nekakav ludački psihoterapeutski pokus? Ili smo svjedoci nove filmske revolucije kojom se u kino dvorane uvide »istinite priče« usmjerene da gledatelja osupnu neuglađenom autentičnošću, filmovi zanimljivi podjednako zbog hrabrosti tvoraca da javno iznose svoje prljavo rublje i zbog čari neposrednog voajerizma, nešto nalik na ublaženu inačicu onih nezakonitih filmskih zapisa kakve o svojim zlodjelima snimaju seksualni izopače-

naci i koji se ponegdje prodaju »ispod pulta«, a o kojima saznajemo iz novina kada prodavači, kupci i tvorci doticnih djela dospiju na sud? U svakom slučaju, Westdijk nas je uhvatio u svoju mrežu. Drugi je veliki trik taj da Martijna gotovo nikad ne vidimo, a sve gledamo njegovim očima, odnosno kroz kameru kojom on upravlja. Ljepota trika je u tome da subjektivna kamera ne predstavlja samo pogled lika nego njegovu aktivnost — on snima i mi prema tom činu imamo odnos. Odnos imamo i prema činjenici da sestrica — a još nas kopka u kakva su odnosu Daantje i Martijn u realnom životu — ne mari što je on neprestance snima? Zašto mu to dopušta čak i u najintimnijem trenutku, onda kada s dečkom vodi ljubav? Tim više što se ostali likovi ponašaju u skladu s našim očekivanjima — nakon početnog zezanja pred kamerom, Martijnov im »nadzor« počne ići na živce, kao što bi svakome i išao. Postupno se, u primjereno malim dozama, počinju otkrivati motivi koji glavne junake navode na takvo ponašanje i saznajemo da je pokretač odnosa pokušaj incesta iz njihova djetinjstva. Ako smo nasjeli na lažnu uvodnu špicu, još ne znamo da redatelj nije Martijn i da Daantje nije njegova prava sestra ili možda supruga ili rodakinja istog prezimena koja glumi sestruru, ali se raspršuju sumnje da je riječ o besmislenom pokusu i postajemo svjesni da redatelj zna što radi. Tek nam odjava odaje da je redatelj Robert Jan Westdijk, da su glumci briljantna Kim van Kooten, Hugo Metsers III, Ganna Veenhuysen i Roeland Fernhout, te da film nije nastao u kućnoj radinosti nego da ga je radio u pravcata ekipa od pedesetak ljudi.

Ako za mjerilo kakvoće uzmemu uvjernjivost, onda je *Sestrica* veličanstveno remek djelo. Paradoksalno, uvjernjivost je postignuta upravo isticanjem filmskog postupka, poticanjem gledatelja da upotrijebi svoja znanja o filmskoj proizvodnji i da razmišlja o tome tko je i kako snimio film. Uz to odlično lukavstvo, Westdijk je postigao savršeno suglasje između formalne razbarušenosti i neuglednosti koja će nas navesti da ono na ekranu poistovjetimo sa stvarnošću, i suvislosti izlaganja koja nam neće dopustiti da cijelinu proglašimo nesvrhovitim pokusom. Iako *Sestrica* ne posjeduje kinematografsku raskoš, recimo, *Junaka Tota*, čini se da je to djele zaslужilo puno više svjetske pozornosti nego što je uspjelo steći.



Robert Jan Westdijk (Nizozemska): Zusje

Britanska drama *Nešto prekrasno* (Beautiful Thing, 1996.) bavi se životima stanovnika zgrade londonskog predgrađa, a temeljna se drama odigrava između dvojice šesnaestogodišnjaka, povučenog Jamiea i »muškarčine« Stea koji otkrivaju homoseksualnu ljubav. Zanimljivo je da neobična veza nije uzrok tragičnih ili nesretnih događaja te da film završava u veselom tonu, a sinovljev izbor prihvata njegova prizemljena majka. *Nešto prekrasno* nastao je iz predstave koju je i u kazalištu režirala redateljica filma Hettie McDonald, a djelo je na razini solidnog televizijskog filma kojemu ne nalazimo ozbiljnih prigovora, no kojim ne možemo biti ni odviše zadovoljni. Ponajviše smeta dojam da je sva izazovnost sadržana isključivo u izboru teme, a da je u obradi sasvim izostala, te dojam prevelike težnje ka dopadljivosti koja se očituje u nedostatku loših osobina bilo kojeg lika, u čestim razgledničarskim kadrovima te u šećernoj glazbenoj podlozi koja zapravo, ne odgovara sadržaju.



Frank Beyer (Njemačka): *Nikolaikirche*

Homoseksualna veza važan je sastojak talijanske političke drame *Pianese Nunzio, 14 godina u svibnju* (*Pianese Nunzio, 14 anni a Maggio*, 1996.) koja obrađuje dosta specifičnu »talijansku temu«, a odaje ruku promišljenog i vještog filmotvorca. Bijednim napuljskim predgrađem izravno ili neizravno vlada Camorra, a glavni je lik od roditelja zapušteni 13 i pol godišnji Pianese Nunzio koji je utočište našao u crkvi, gdje se za nj brine mladi svećenik. Njihova iskrena međusobna naklonost je i fizička. Svećenik svoju pastvu pokušava osvijestiti i upozoriti da se mogu oduprijeti vladavini kriminalaca, pa pripadnici Camorre iskorištavaju njegov grijeh s Pianesom da mu ukaljaju ugled i zakonski ga uklone s položaja.

Redatelj Antonio Capuano svojemu poslu pristupa izbjegavajući svaku rutinu. Događaje slika vrlo vješto, najčešće u vrlo dugim i složenim kadrovima, no čije dužine i složenost nevješto oko nije svjesno, te prepusta gledatelju da sam povezuje i nadograđuje ponuđene komadiće, pouzdajući se u njegovo aktivno sudjelovanje. Rijetko viđenom hrabrošću koristi glazbu i zvukove, vješto i dojmljivo bojeći pojedine prizore sasvim neočekivanom, ali, kako se pokazuje, vrlo odgovarajućom zvučnom kulisom. No, naposljetku se cjelina čini manje vrijednom od zbroja njezinih dijelova. Uvod je impresivan, srednji dio dobar, doduše s podosta kredita zarađenih na početku, i s ponešto zamišljenih kredita koje bi trebao donijeti kraj, ali završetak ostavlja blagi okus razočaranja jer svi dotadašnji dijelovi priče nisu spojeni u kulminacijski rasplet. Razloge nezadovoljstva možda treba tražiti i u tome što nas redatelj nije uspio navesti da se doista suživimo s likovima i njihovim problemima.

Njemačka politička drama *Crkva Svetog Nikole* (*Nikolaikirche*, 1995.) veterana Franka Beyera ima naizgled sličnosti s *Paineseom*, ali samo u nekim dijelovima sadržaja, dok mu je sušta suprotnost izvedbom. Režiran neopisivo dosadnim i nemaštovitim postupkom, kao po početnici, toliko je lišen duha i duhovitosti da u gledatelja gotovo izaziva bijes. Radnja se događa u Istočnoj Njemačkoj 1987. a opisuje obitelj čiji su članovi razmjerno važni službenici državnog aparata. Junakinja Astrid zasićena je poslom u gradskoj upravi gdje je neprestano prisiljena lagati korisnicima te daje otkaz. Isključena je iz Partije i smještena u duševnu bolnicu, ali se povezuje sa skupinom građana koji se, okupljeni oko svećenika Ohlbauma, bore protiv državne sile.

Uz lošu režiju ide i loša gluma (glavnu ulogu tumači u Njemačkoj popularna Barbara Auer), a trajanje od 133 minute film duguje isključivo Beyerovoj nepodnošljivoj tromosti. Može se priznati da izlaganje ostaje u okvirima preglednosti, no poneki su prizori izvedeni toliko nespretno da gledatelju ne preostaje drugo nego smijati se tamo gdje nije predviđeno. Jedini mali plus tom groznom iskustvu jest donekle sugestivna naznaka pakla života u policijskoj državi u kojoj se prislruškuje svaki razgovor i u kojoj se pojedincima upravlja »odozgo«.

Oporost, bijedu i bezizlaznost života niskokvalificiranog radnika opisuje grčka politička drama *Iz snijega* (*Ap' to hioni*, 1993.) Sotirisa Goritsasa, a usput nam je predložen problem albanskih Grka. Junaci su priče trideset-i-nešto-godišnjaci Ahilej i Tomas koji, nezadovoljni životom u rodnoj Albaniji bježe u domovinu Grčku. No ni tu za njih nema mje-



Markku Pöölönen (Finska): *Onnen maa*

sta — u Albaniji su ih smatrali nepoželjnim Grcima, a u Grčkoj ih smataju nepoželjnim Albancima te se dvojac smuca od nemila do nedraga, da bi se naposljetku jedan ubio, a drugi vratio u Albaniju.

Iako se doima kao da je snimljen prije četvrt stoljeća, često nespretno režiran i s podosta prizora kojima se nepotrebno i nedovoljno zanimljivo potvrđuje nešto što smo već vidjeli, film ima određenih kvaliteta. Neuglađenost kadrova u skladu je s ugodajem beznadu i surovosti koji se želi opisati, odjeća likova i prostori u kojima se kreću doimaju se toliko prljavo da gotovo osjećamo zadah s ekrana, a gruba lica glumaca djeluju vrlo autentično. Problemi grčko-albanskih odnosa predstavljeni su poprilično nejasno što potiče na razmišljanje o tome koliko je informacija potrebno iznijeti u takvu filmu. U hrvatskim filmovima koji se dotiču Domovinskog rata često znamo biti iznervirani opširnim iznošenjem činjenica o agresiji Srbije na Hrvatsku, i tada se pitamo jesu li toliko objašnjenja doista potrebna. Ovdje se, pak, gotovo ništa ne objašnjava, polazi se od pretpostavke da su gledatelji upoznati s osnovama problema, što Grci i Albanci vjerojatno jesu, ali stranac koji o tome zna malo ili ništa, teško razumije o čemu se zapravo radi i poželi čuti sva ona »dosadna i nepotrebna« objašnjenja.

Švedska drama *Djedovo putovanje* (*Morfars resa*) Staffana Lamme nije izrazito politička, no jedna je od važnijih tema rasprava o položaju Židova u Švedskoj u jesen 1945. Djed obitelji Simon Fromm, nekad ugledni profesor, sada poprično senilan i ekscentričan starac, najbolji je prijatelj svojega unuka Gorana, boležljiva školarca bez oca.

Film u istoj mjeri nastoji opisati Švedsku toga doba i dječakov doživljaj svijeta oko sebe, no to čini nedovoljno pregledno, dosta tromo i pomalo nespretno, a dojam nimalo ne pravljala slaba gluma, pa čak i Maxa von Sydowa i Mai Zetterling.

### Svakodnevica

*Kako sam se svadao... (moj seksualni život).* (*Comment je me suis dispute... (ma vie sexuelle)*, 1996.) Arnauda Desple-

china karakteristični je predstavnik vrste razgovornog filma kojom se Francuzi bave češće od bilo koga drugoga i u kojoj su, shodno tome, postigli najviše domete. Glavni je lik 29-godišnji Paul, asistent predavač na fakultetu pariškoga predgrađa. Nezadovoljan vezom s Esther s kojom hoda već deset godina, ulazi u ljubavne pustolovine s nekoliko djevojaka iz društva u kojemu se kreće, a isto čine i njegovi prijatelji.

Različito od, primjerice, Erica Rohmera, s čijim bi se radom taj film donekle mogao usporediti, *Moj seksualni život* nije izgrađen na kakvom problemu koji se rješava ili ne, nego naprsto slika stil života odredene skupine mladih. Neke ponante tu nema, osim ako poantom možemo smatrati sugestiju da su život i međuljudski odnosi složeni, nepredvidivi i čudni. Moglo bi se prigovoriti da se tako što moglo prikazati i u manje od 180 minuta koliko film traje i da se mnogi prizori čine nasumice odabranim i ne nužno potrebnima. No, sve je izvedeno značački, glumačke su izvedbe vrhunski prirodne i gledatelj koji cijeni takvu vrstu zabave nema razloga za ulaganje žalbi. Likovi i okružje prikazani su krajnje uvjerljivo i opipljivo, a povremene odmake od neprekidnih brbljarija čine odlični komadići »čistog filma« koji specifičnim spojem slike i glazbe uspješno naznačuju dotad nepoznate dimenzije likova.

Španjolska drama *Portret žene s muškarem u pozadini* (*Retrato de mujer con hombre al fondo*, 1997.) redateljice Marie Del Carmen Rodriguez Rodriguez-Laretta nastoji prikazati nekoliko mjeseci u životu neudane tridesetpetogodišnje Christine Leon, iza čijih se poslovnih i ljubavnih uspjeha kriju samoča i nezadovoljstvo. Film šeta granicom između dosadnoga i zanimljivoga. Zanimljiva je namjera, zanimljivo je ono što slutimo da su tvorci htjeli, a prizori kojima su pokazali što hoće manje su ili više dosadni. Imamo osjećaj da se scenarist trebao domisliti boljih situacija, a da ih je redateljica trebala uzbudljivije režirati. Cjelinu na okupu drži savršena izvedba glavne glumice, nama nepoznate Pauline Galvez, koja se u svakom trenutku doima fantastično živo i opipljivo.

Austrijski mješanac komedije i tragedije *Indija* (*Indien*, 1993.) priča je o dvojici inspektora provincijskih hotelića i



Frans Buyens (Belgija): *Tangotango*



Staffan Lamm (Švedska): Morfars resa

restauracija. Malograđanski konformist Heinzi i malograđanski yuppie Kurt upoznaju se za poslovni putovanja — u početku se ne podnose a onda postanu najbolji prijatelji da bi na posljeku jedan od njih umro od raka. Redatelj Paul Harather, kako se to kaže, »zna postaviti kameru«, poigrati se s izborom uokvirivanja, odabratи zanimljivu lokaciju, smisliti zanimljivo rješenje — polijetanje helikoptera u trenutku junakove smrti doista je neuobičajen način prikaza »odlaska duše u nebo« — a odredena se privlačnost može naći u opisu nesvakidašnjeg zanimanja likova. No podjela filma na komični i tragični dio doima se nasilnom mehanikom, mnogi prizori i slike bezlično su preuzeti iz drugih filmova, humor i situacije vrlo su improvizirani, a glumačke su izvedbe neoprostivo loše, što je pomalo čudno s obzirom da je film nastao prema kazališnoj predstavi koju su osmisliла i napisala dvojica glavnih glumaca. Zato ta priča o prijateljstvu i smrti ostavlja potpuno ravnodušnim.

### Čista televizija

*Zemlja sreće* (Onnen maa, 1993.) Markkua Polonena i izgledom i trajanjem (59 min.) upućuje na televizijsko podrijetlo. Za ljetnih praznika, šezdesetih godina, svojoj obitelji na selo dolazi stariji mladić Tenho, finski butovnik bez razloga, ljubitelj pop-rock inačice tanga, ulja u kosi i dobro ulaštenih cipela za ples. U veselom tonu opisane su Tenhove nevolje s

mještanima, ljetne ljubavi i događaji u obitelji. Izmjenjivanje gotovo dokumentarističkog prikaza poljodjeljskih radova, dramsko-mističnih obiteljskih odnosa i komičnog prikaza Tenhovih »frajerskih« doživljaja, ne doima se zadovoljavajući postupkom, no svaki je od tih dijelova napravljen dovoljno maštovito i zaigrano, u mnoštvu vizualnih gegova u stilu nijemog filma ima puno onih koji tjeraju na smijeh, pa u cjelini *Zemlju sreće* možemo proglašiti zgodnim i simpatičnim ostvarenjem.

Belgijski *Tangotango* (1993.) Fransa Buyensa filmska je pre-rada kazališne predstave *Tango* u kojoj, kao i u filmu, nastupaju islučivo mongoloidi. Radnja je apstraktna, sve se odigrava na pozornici, a osim u uvodu u kojem se objašnjava kako je film nastao, u zvuku nema riječi. Svojevrstan pokus izведен je vrlo solidno, no ne izgleda kao da je namijenjen velikom ekranu, a koliko će se nekome svidjeti ponajviše ovisi o trenutačnom raspoloženju.

U svemu, prvi FFEU nije bio događaj visoke vrijednosti, niti je redovitom pratitelju pružio velike količine užitka, no dvorana je uglavnom bila barem dvije trećine puna, više puta i ispunjena, a organizacija (Veleposlanstva članica EU, Ministarstvo kulture RH i Kinematografi Zagreb) primjerenog kvalitetna (jeftinije ulaznice, programski katalozi i leci) te nema razloga da ne poželimo nastavke sljedećih godina.

# Biografije

## Frank Beyer

rođen je 26. 05. 1932. u Nobitzu. Studirao na FAMU u Pragu, jedan je od vodećih redatelja DR Njemačke. U ujedinjenoj Njemačkoj 1991. dobiva Nagradu za životno djelo. Filmografija: *Gatalinke* (*Wetterfrosche*, 9 min., 1954.), *Dvije majke* (-*Zwei Mutter*, 1957.), *Društvena igra* (*Das Gesselschaftspiel*, 7 min., 1957.), *Stara ljubav* (*Eine alte Liebe*, 1959.), *Pet čahura* (*Fünf Patronenhülsen*, 1960.), *Kraljevska djeca* (*Königskinder*, 1962.), *Gol medu vukovima* (*Nackt unter Wolfen*, 1962.), *Karbid i kiselica* (*Karbid und Sauerampfer*, 1963.), *Trag kamenja* (*Spur der Steine*, 1966.), *Narodne sluge* (*Rotteneckte*, TV-serija, 1970.), *Sedam pustolovina Done Juanite* (*Die Sieben Affären der Dona Juanita*, TV-serija, 1973.), *Lažljivac Jakob* (*Jakob der Lugner*, 1974.), *Skrovište* (*Das Versteck*, 1976.), *Zatvoreno društvo* (*Geschlossene Gesellschaft*, TV, 1978.), *Kralj i njegov luda* (*Der König und sein Narr*, TV, 1980.), *Druga koža* (*Die Zweite Haut*, TV, 1981.), *Boravak* (*Der Aufenthalt*, 1982.), *Kozji rog* (*Bockshorn*, 1983.), *Lom* (*Der Bruch*, 1988.), *Posljednja podmornica* (*Das Letzte U-Boot*, TV, 1990.), *Kralj nevinosti* (*Ende der Unschuld*, TV 1990.), *Sumnja* (*Der Verdacht*, 1991.), *Ona i on* (*Sie und Er*, TV, 1992.), *Velika svećanost* (*Das Grosse Fest*, TV, 1992.), *Kad svi Nijemci spavaju* (*Wenn alle Deutsche schlafen*, TV, 1994.), *Crkva Svetog Nikole* (*Nikolaikirche*, TV, 1995.).

## Antonio Capuano

rođen je 1940. u Napulju. Radi i u kazalištu, predavač je na Akademiji lijepih umjetnosti. Prvi mu je film *Vito i ostali* (*Vito e gli altri*, 1991.) nagrađen Nagradom međunarodne kritike na Venecijanskom festivalu. *Pianese Nunzio* mu je drugi film, a bio je jedan od redatelja filma *Vezuvijanci* (*I Vesuviani*, 1997.).

## Arnaud Desplechin

rođen je 1960. u Roubaixu, 1985. je diplomirao na IDHEC-u. Kao ravnatelj filmske fotografije snimio je dva kratka filma, a za svoj redateljski prvijenac *Život mrtvih* (*La vie des morts*,

52 min., 1991.) nagrađen je nagradom Jean Vigo za najbolji kratki film. Prvi dugometražni film je *Straža* (*La Sentinelle*, 1992.), *Moj seksualni život...* drugi, a oba su prikazana u Cannesu i na Newyorškom filmskom festivalu.

## Sotiris Goritsas

rođen je 1955. u Ateni, tamo je studirao ekonomiju, a filmsku režiju na London Film School. Između 1985. i 1988. režirao je 25 dokumentaraca za grčku televiziju, 1990. režirao je srednjometražni *Despina*. *Iz snijega* mu je dugometražni prvi-jenac, a 1996. režirao je *Balkanisator*.

## Hettie Macdonald

studirala je engleski jezik na Bristol University, bavi se kazališnom režijom, a *Nešto prekrasno* joj je prvi film.

## Jaco Van Dormael

rođen je 9. 2. 1957. u Ixellesu, studirao je film na briselskom INSAS-u i pariškom Louis Loumiere Institute. Radio je kao redatelj u dječjem kazalištu i nastupao kao klaun u Big Flying Circusu. Prvi mu je film *Maedeli La Breche* (18 min., 1980.) nagrađen Oscarom za najbolji strani studentski film. Većina njegovih ostalih kratkometražnih filmova nagradjivana je važnim državnim i međunarodnim nagradama. *Junak Toto* je osvojio Zlatnu kameru i Nagradu publike u Cannesu, zatim Felixu za film, scenarij glumce, te Cesara za najbolji strani film. Filmografija: *Stade 81* (dok., 1981.), *Susjedi* (*Les voisins*, dok., 16 min., 1981.), *Oponašatelj* (*L'imitateur*, 29 min., 1982.), *Izlaz za nuždu* (*Sortie de secours*, dok. 18 min., 1983.), *Ne nadinji se kroz prozor* (*E pericoloso sporgersi*, 13 min., 1984.), *Brod* (*De boot*, 20 min., 1985.), *Osmi dan* (*Le huitième jour*, 1996.).

## Robert Jan Westdijk

rođen je 1964., 1987. je diplomirao na Nizozemskoj filmskoj akademiji. Za nizozemsку televiziju radio je kao redatelj i montažer. 1993. režirao je kratki film *Crveni objektiv* (*Red Lens*), a *Sestrice* mu je dugometražni prvijenac.

## Janko Heidl

### The EU Film Festival — Interesting, but of Oscillating Quality

UDC 791.61

A review article about the films presented in a »travelling festival« of European Union films, Zagreb November 7-17 1997.

During ten days in November, the film audience of Zagreb, the Croatian capital (and later of other Croatian cities, e. g. Split) had the opportunity to attend a travelling selection of recent EU films from Austria, Belgium, Great Britain, Spain, Finland, France, Germany, Greece, Italy, The Netherlands, Sweden. The presented films were: *Toto le heros* by Jaco Van Dormael, *Zusje* by Robert Jan Westdijk, *Beautiful Thing* by Hattie McDonald, *Nikolaikirche* by Frank Beyer, *Ap'to bioni* by Sotiris Goritsas, *Morfars resa* by Staffan Lamm, *Comment je me suis dispute... (ma vie seyuelle)* by Arnaud Desplechin, *Retrato de mujer con hombre al fondo* by Marie Del Carmen Rodriguez-Lareta, *Indien* by Paul Harather, *Onnen maa* by Mrkku Polonen, *Tangotango* by Frans Buyens. Some of the films were of excellent quality and with interesting topics and approaches (*Toto le Heros*, *Zusje*), but some were of a low quality, not better than average Croatian productions. Though the selection did not seem to be either selective or exhaustive enough, it gave an interesting insight into present-day European production. The Zagreb screenings were well attended, proving that such festivals do have promotional value, and that there is hope that they will continue next year. In addition to a general assessment of the festival, the reviewer reviewed each presented film individually and supplied encyclopaedic items on some of the directors in addenda to the article.

**Mato Kukuljica**

# Kulturna politika i film u Republici Hrvatskoj

Tekst je nastao kao dio šireg projekta pod nazivom *Kulturna politika Republike Hrvatske* (*Cultural Policy of the Republic of Croatia — National Report*), koji je Institut za međunarodne odnose iz Zagreba izradio za Vijeće Europe, kao dio priprema za planiranu konferenciju o kulturnoj politici Hrvatske na kojoj će sudjelovati hrvatski stručnjaci i stručnjaci Vijeća Europe.

## Uvodna pripomena

Mjesto i ulogu filma kao sastavnice cjelovite kulturne politike Republike Hrvatske moguće je utvrditi raščlambom pojedinih dijelova filmske djelatnosti, posebice značaja hrvatske filmske baštine, te meljnijih nacionalnih institucija, te osnovnih kinematografskih djelatnosti — proizvodnje filmova, uvoza i distribucije, filmske pričevalačke djelatnosti i tzv. komplementarnih djelatnosti koje obuhvaćaju širenje filmske kulture, neprofesijski film i sl.

## Kratak pregled povijesti hrvatskoga filma (1896.-1997.)

Prve »živuće fotografije« na području Hrvatske, tj. prva organizirana filmska predstava održana je 8. listopada 1896. u dvorani Kola, zgradi u kojoj danas djeluje Akademija dramske umjetnosti. Prvi stalni kinematograf otvoren je u Zagrebu 1906. godine, iste godine stalne kinematografe dobivaju Rijeka i Pula, a ubrzo zatim Split, Zadar, Sušak, Dubrovnik i druga veća mjesta u Hrvatskoj. Pokretne slike postale su tako vrlo rano dijelom hrvatske kulturne povijesti, a razvijanjem vlastite filmske proizvodnje u kojoj nastaju mnoga filmska djela izuzetne umjetničke vrijednosti, autentičnog i izvornog autorskog iskaza, hrvatsku kinematografiju čini prepoznatljivom nacionalnom kinematografijom izuzetnog značaja i vrijednosti.

### 1. Hrvatski dugometražni igrani film (1944.-1997.)

Uvid u hrvatsku filmsku baštinu ograničen je činjenicom, da je nestala cijela produkcija hrvatskog dugometražnog igranog filma iz razdoblja od 1917. do 1927. godine. Preostaju istraživanja u filmskim arhivima Beča, Budimpešte, Münchena i Praga, jer ti su filmovi s uspjehom, pod njemačkim naslovima, prikazivani u susjednim zemljama.

1944. godine snimljen je prvi hrvatski zvučni igrani film *Lisinski* (Oktavijan Milićić). U realizaciji toga filma, značajnog podjednako za hrvatski film, hrvatsko glumište i povijest hrvatske glazbe, sudjeluju velikani hrvatskog glumišta i prvací opere pod nadahnutim vodstvom skladatelja Borisa Papandopula.

Neprekinit niz vrijednih filmskih ostvarenja dugometražnog igranog filma (ukupno je do danas snimljeno 235 naslova) nastavlja se sve do danas filmovima Branka Belana, Branka Bauera, Zvonimira Berkovića, Ante Babaje, Vatroslava Mimice, Veljka Bulajića, Mate Relje, Krste Papića, Kreše Golika, Antuna Vrdoljaka, Fadila Hadžića, Tomislava Radića, Zorana Tadića, Petra Krelje, Rajka Grlića, Branka Schmidta, Brune Gamulina, Zrinka Ogreste, Lukasa Nole, Vinka Brešana i dr.

Ohrabruje podatak da su sačuvani svi dugometražni igrani filmovi proizvedeni u Hrvatskoj od 1944. godine do danas, te se čuvaju i trajno zaštićuju u Hrvatskoj kinoteci.

### 2. Hrvatski kratkometražni film (1905.-1997.)

#### 2.1. Dokumentarni film

Svojom umjetničkom vrijednošću, uz hrvatske dugometražne igrane filmove, ističe se bogata produkcija kratkometražnog filma (oko 2.500 naslova) unutar kojeg se posebice ističe dokumentarni film. Najstariji sačuvani dokumentarni filmski zapis (*Šibenska luka*, S. Noworyta) potječe iz 1903. godine. Posebno vrijedna proizvodnja dokumentarnog filma nastala je djelovanjem Filmskog odjela Škole narodnog zdravlja *Andrija Stampar* u razdoblju od 1927. do 1960. godine. Glavni pokretač tog dokumentarnog usmjerenja u radu Škole bio je filmski snimatelj, inženjer Aleksandar Gerasimov, koji je 1931. godine konstruirao i tonsku kameru, te snimio nekoliko tonskih filmova.

Sačuvani su vrijedni dokumentarni filmovi, koje je snimio Aleksandar Gerasimov: *Kraljevica* 1931., *Hrvatsko primorje*, Otok Krk i *Velebit* iz 1932. godine, zatim filmovi *Jedan dan u Turopoljskoj zadruzi* iz 1933. (dobitnik Grand prix na Festivalu etnografskog filma u Firenzi 1960.), *Hrvatsko Zagorje* i *Varaždin* iz 1934. godine, film *Dubrovnik*, 1939., *Konavle*, 1940., te mnogi drugi.

Nakon te izuzetne produkcije dokumentarnih filmova sljedi nevalORIZIRANA PROIZVODNJA dokumentarnih filmova i filmskih reportaža Hrvatskog slikopisa iz razdoblja od 1941. do 1945. godine. Filmovi su nedostupni jer su po nalogu tadašnjeg Saveznog SUP-a 1958. godine odneseni u Beograd. Otudeno je oko 800.000 metara filmske grade. Pod izlikom privremenog odnošenja produkcije filmova nastalih u vrijeme od 1941. do 1945., oduzeti su i svi zatečeni filmski materijali stranih igranih filmova (92 naslova), strani žurnali, medju kojima zbirka njemačkih žurnala UFA (112 naslova), talijanskih žurnala Luce (70 naslova), američki žurnali Fox (32 naslova), žurnali *Novosti dana* (61 naslov), *Zora magazin* (38 naslova) i drugi žurnali u manjim količinama.

Taj dio kulturne baštine dio je potraživanja Republike Hrvatske u procesu sukcesije dobara država sljednica bivše Jugoslavije.

Nakon 1945. Godine, mnogi značajni autori hrvatskog filma su stavno stvaraju autorski koncipirane dokumentarne filmove. Umjesto apologetskih i prigodničarskih naglasaka, ti filmovi teže objektivnom i kritičkom promatranju zbilje. Uz povijesnu ti filmovi iz pedesetih i šezdesetih godina imaju trajnu vrijednost za razvoj hrvatskog dokumentarnog filma.

Prvi naraštaj vrsnih dokumentarista čine redatelji Rudolf Sremec, Krešo Golik, Branko Belan, Ante Babaje, Branko Majer, Obrad Gluščević, Mate Relja i dr., dok se u drugoj generaciji zaokruženim opusima ističu: Krsto Papić, Zlatko Sudović, Petar Krelja, Nikola

Babić, Zoran Tadić, Bogdan Žižić, Mladen Juranić, te naraštaj najmladih filmaša: Vinko Brešan, Neven Hitrec, Ivan Salaj i dr.

Mnoga djela hrvatskog dokumentarnog filma predstavljaju najveće domete hrvatskog filma o čemu svjedoče nagrade na najuglednijim europskim festivalima (Cannes, Venezija, Berlin, Oberhausen, Karlovy Vary i dr.), te se mogu prihvati kao autohtona dokumentaristička škola, koja rabi posebna dramaturška rješenja u oblikovanju izabranih tema.

## 2.2. Kratki igrani film

Začetnik kratkometražnih igranih filmova s istaknutim umjetničkim pristupom, jest Oktavijan Miletić, koji od 1927. do 1977. godine stvara svoj vizualni svijet poigravajući se mogućnostima novog medija pokretnih slika. Na davno zaboravljenom formatu 9,5 mm od 1927. do 1937. snimio je brojne kratke igrane filmove, parodije na najpoznatija djela njemačkog ekspresionizma. S blagom dozom ironije poigrava se žanrom filmova strave i užasa, kriminalističkim filmovima i romanima trivijalnog karaktera svojega vremena, te s kulturnim filmskim djelima velikih redatelja Fritza Langa i Fridricha W. Murnaua.

Umjetničkim dosezima to su najvrijednija filmska ostvarenja hrvatske kinematografije prije II. svjetskog rata. Posebice se ističu filmovi: *Strah* iz 1933., *Faust*, 1934., *Nocturno*, 1935., *Zagreb u svjetlu velegrada* i zvučni film *Šešir* iz 1937., ostvaren na profesionalnoj filmskoj vrpci. Ta filmska djela prikazivana su na svim važnijim smotrama europskog neprofesijskog filma tridesetih godina (Pariz, Venecija, Barcelona, Berlin, Amsterdam), te ostvarila brojna zapušena priznanja.

U podvrsti kratkog igranog filma posebno se svojim originalnim djelima, nakon 1945. godine, istaknuo redatelj Ante Babaja. Hrabra se upuštao u vrlo složene filmske postupke da bi u realističnom mediju filma dočarao svijet podsvjesnog (*Pravda*, 1962.). Podjednako uspješno, s dozom ironije i cinizma, poigravao se društvenim nepravdama, lakomošću, karijerizmom i licemjernošću u filmovima (*Ogledalo*, 1955., *Nesporazum*, 1958., *Lakat kao takav*, 1959.).

U toj vrsti filmova okušao se i Bogdan Žižić. Zapaženi su njegovi filmovi *Madeleine mon amour* (1971.), te film *Putovanje* (1972.), u kojima se vješto poigrava stiliziranim elementima fantastike i na-drealnog.

## 2.3. »Kulturni filmovi« (filmovi o drugim umjetnostima)

U toj podvrsti kratkometražnog filma, dokumentarnim filmovima o drugim umjetnostima (prema njemačkom *Kulturfilm*), manja se pozornost posvećuje izvornoj dokumentarnosti, a veća profinjenosti stilu. I za tu vrstu filmova vezano je ime Oktavijana Miletića, koji je za Hrvatski slikopis 1942. godine, snimio film *Barok u Hrvatskoj* u kojem osim velikana hrvatskoga glumišta, Tita Strozzića, nastupaju i slavni baletni par Ana Roje i Oskar Harmoš, te drugi članovi Hrvatskog narodnog kazališta.

Nema hrvatskog filmskog redatelja koji se nije okušao u snimanju filmova o određenim umjetnostima, posebice o likovnoj umjetnosti, književnosti, glazbi i spomeničkoj baštini. Od Rudolfa Sremca (*Uspavana ljepotica, Džamonja*), Milana Katića (*Dubrovnik, Belac*), Branka Belana (*Mediteranski prozori, Vjekovi Hvara*), Zlatka Sudovića (*Putovanje Dobriše Cesarića, Josip Vaništa*, *Filmski portret Miroslava Krleže*), Bogdana Žižića (Emanuel Vidović, *Celestin Medović i Vlaho Bukovac*), Antuna Vrdoljaka (O djelu Ivana Meštrovića, *Ivan Lacković Croata, Ivan Rabuzin*), Eduarda Galića (*Sunt lacrimae rerum, Majstor Radovan i njegovo vrijeme*), Brune

Gamulina (*Sjena na suprotnom zidu, San i java Matije slikara*), Nenada Puhovskog (*Tri portreta Nives K. K., U potrazi za Šutejem, Bućan triptih*), Radovana Ivančevića (*Mirko Rački, Ljubo Babić, Vojin Bakić, Edo Kovačević*) i drugih.

Filmske interpretacije o pojedinim slikarima, kiparima, književnicima, spomenicima kulture, pokazuju izuzetnu likovnu kulturu hrvatskih filmskih redatelja i svojom vrijednošću nezaobilazan su dio hrvatske filmske baštine.

## 2.4. Hrvatski animirani film

U hrvatskoj kinematografiji animirani film ima dugu tradiciju. Crtni film redovito se veže za pojam Zagrebačke škole crtanog filma. No, još daleke 1922. godine Sergije Tagatz radio je animirane reklamne filmove, da bi rad na crtanom filmu bio nastavljen u Školi narodnog zdravlja *Andrija Štampar* (animirane sekvence, filmovi sjenki), zahvaljujući interesu utemeljitelja filmskog odjela Milana Marjanovića. Zanimanje za animaciju tridesetih su godina pokazali i slikar Petar Papp, te filmski autori Viktor Rybak i Oktavijan Miletić.

Zahvaljujući braći Neugebauer (Walter i Norbert) nakon 1945. godine počinje rad na crtanom filmu pod utjecajem disneyjevske konцепcije. Nastaje nekoliko zanimljivih crtnih filmova: *Veliki miting i Veseli doživljaj*, 1951., *Začarani dvorac u Dudincima*, 1952. godine. Agilni Fadil Hadžić okuplja krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina brojne mlade suradnike oko lista Kerempuh.

Sklonost karikaturi, uz tematske inovacije, ostao će trajnom značajkom u radu pojedinih autora crtanog filma. Pokušaj otkrivanja tajni disneyjevske animacije u tim prvim filmovima, pored početničke nespretnosti, ima i svježinu istraživanja u novom i nepoznatom mediju. U potpunoj izolaciji i nemogućnosti dobivanja potrebnih informacija o tehnologiji crtanog filma, pokretanju crtnih figura, skupina entuzijasta sama otkriva »tajne« crtanog filma. Rezultat je zista iznenadujući.

### 2.4.1. Zagrebačka škola crtanog filma

Nikola Kostelac i Dušan Vukotić reklamnim filmovima iz 1954. i 1955. godine otkrit će nove mogućnosti animiranog filma. Ustanovit će da nije potrebno kopirati likove i pokret u disneyjevskoj maniri. Računajući na stečenu vizualnu kulturu, gledateljevo iskustvo i pamćenje pokreta nacrtanih likova, odlučuju se za redukciju pokreta. To vodi redukciji likova, njihovoj plošnosti i geometrizaciji, prilagodbi dvodimenzionalnom prostoru. Rodila se »reducirana animacija«. Nastajat će u sklopu tog koncepta animirani filmovi, koji će svojim animacijskim rješenjima, originalnošću u likovnom, sadržajnom promišljanju crtanofilmskog predloška zadiviti svijet. Prilikom projekcije tih animiranih filmova 1958. godine u Cannesu, povjesničar filma Georges Sadoul spontano će reći »pa to je Zagrebačka škola crtanog filma«.

Od filmova *Premijera i Na livadi* Nikole Kostelca iz 1957., preko *Samca Vatroslava Mimice*, (Grand Prix Venecijanskog festivala) 1957., godine, *Surogata* Dušana Vukotića (Oscar za animirani film 1961), filmova Vlade Kristla *Šagrenska koža* i *Don Kihot* iz 1961. godine, koji predstavljaju kreativne vrhunce te škole, *Maske crvene smrti* Pavla Štaltera 1969., *Muhe Aleksandra Marksia* i Vladimira Jutriše 1966., Bourekova *Bećarca* virtuzne tehnike kolaža iz 1966., Dovnikovićevih filmova *Znatiželja* (1966.) i *Putnik drugog razreda* (1974.), Dragičevića *Idu dani* (1969.) i *Tup tup* (1972. nominačija za Oscara), *Mali i veliki Zlatka Grgića* iz 1966., *Zid* Ante Zaninovića iz 1965., *Između usana i čaše* Dragutina Vunaka iz 1969., remek djela Zdenka Gašparovića *Satiemanija* iz 1978. (Grand Prix Svjetskog festivala animiranog filma), *Nebodera* Joška Marušića iz 1981. godine — teče nepregledan niz autora, osebuj-

nih djela hrvatske animacije, potpuno različitih vizualnih pristupa, koji postaju zasebnim fenomenom u svjetskoj animaciji.

## 2.5. Namjenski film (obrazovni film)

**1927.-1997.**

Više od polovice ukupne produkcije hrvatskog kratkometražnog filma čini vrlo široko područje namjenskog filma i to ponajviše obrazovni filmovi.

### 2.5.1. Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar (1926.-1960.)

Producija Škole narodnog zdravlja *Andrija Štampar*, nastala u razdoblju od 1926. do 1960., godine namjenskog je karaktera i pripada u područje obrazovnog filma jer je temeljna namjena filmova — bilo da su kratki igrani, filmovi sjenki, dokumentarni ili crtani filmovi — uputiti gledatelja u razna područja zdravstvenog prosvjedenja. Sačuvana su 124 filma.

Osim dokumentarne, animirane produkcije i filmova sjenki, posebice je zanimljiva produkcija igranih filmova. Poznati su kratkometražni i srednjometražni igrani filmovi iz dvadesetih i tridesetih godina Mladena Širole, Jozе Ivakića, Kamila Brösslera. Uz kulturnopovijesne i filmološke vrijednosti, ti su filmovi imali važnu ulogu u prvotnoj kinofikaciji, jer su na brojnim namjenskim projekcijama okupljali velik broj gledatelja, a neki su prikazivani i u redovitoj kino mreži.

### 2.5.2. Zora film (1953.-1963.)

Tradiciju sustavne proizvodnje obrazovnih filmova nastavlja *Zora film*, koja je nastala iz poduzeća *Nastavni film*, utemeljena 1947. godine. Naziv *Zora film* preuzet je 1953., a ta producentska kuća prestaje radom 1963. godine. U to je doba *Zora film* bio najjači proizvođač obrazovnih filmova u bivšoj Jugoslaviji. Proizvedeno je 355 projekata obrazovnih, znanstveno-popularnih, dokumentarnih, kratkih igranih i crtanih filmova, od kojih su mnogi nagradjeni na međunarodnim festivalima u Berlinu, Oberhausenu, Londonu, Veneciji, Cannesu i dr. U produkciji kratkometražnih, namjenskih, ponajviše obrazovnih filmova, sudjelovali su mnogi autori hrvatskog filma: Branko Marjanović, Mate Bogdanović, Rudolf Sremec, Sime Šimatović, Nikša Fulgozi, Obrad Gluščević, Stjepan Velić, Oldrih Kadrnka, Frano Vodopivec, Hrvoje Sarić, Branislav Majer, Mladen Feman i drugi.

Cjelovita prosudba te produkcije nije moguća jer je veliki broj filmova uništen, izgubljen, preuzimanjem ove ugledne kuće dijelom od Jadran filma a dijelom od Zagreb filma.

### 2.5.3. Filmoteka 16 (1970.-1997.)

Tradicija hrvatskog filma da njeguje obrazovni film nastavljena je 1969. u *Filmoteci 16*, koja je bila najveći distributer nastavnog filma na 16 mm vrpci u bivšoj Jugoslaviji. Nedovoljan broj 16 mm projektoru u hrvatskim školama i skupe kopije, navele su Filmoteku 16 da uvede novi tip obrazovnog filma u nastavni proces.

To je bio 8 mm film u kaseti, element film (u svijetu prihvaćeni engleski naziv *single concept film*). Njegovo trajanje ograničeno je na 4 minute, film je nijem i popraćen posebno pripremljenom metodičkom uputom. To omogućuje nastavniku da u određenim fazama nastavnog sata kreativno uključuje element film u obradu pojedinih nastavnih jedinica.

Film je koncentriran na jedan pojam. Zbog kratkoće, sažetosti, potrebe analitičnog iznošenja grade često se upotrebljavaju animirani inserti, trik snimanje, mikroskopski snimci. Velik stručni tim suradnika za sva nastavna područja (oko 200 sveučilišnih nastavnika, pe-

doga i nastavnika iz nastavne prakse), brojan tim filmskih autora dugometražnih igranih i kratkometražnih filmova, omogućili su da se u razdoblju od 1970. do 1991. godine proizvede 386 naslova.

Nastavnici su vrlo brzo prihvatali taj novi tip obrazovnog filma, koji se još i danas može zateći u mnogim osnovnim školama. I u pojedinim europskim zemljama, dobro su prihvaćene animirane serije iz likovne umjetnosti, matematike za niže razrede osnovne škole, snimane serije s animiranim insertima o ekologiji, zemljopisu i sl.

Tu seriju obrazovnih filmova izuzetne kakvoće ostvarili su najpoznatiji filmski redatelji dugometražnih igranih i dokumentarnih filmova: Krešo Golik, Krsto Papić, Vladimir Tadej, Mate Relja, Nikola Babić, Zvonimir Berković, Sime Šimatović, Branko Marjanović, Radovan Ivančević, Petar Krelja, Zlatko Sudović, Mate Bogdanović, Frano Vodopivec i dr.

Dio produkcije realizirali su afirmirani redatelji animiranih filmova: Aleksandar Marks, Ante Zaninović, Borivoj Dovniković, Dušan Vukotić, Pavao Šalter, Dragutin Vunak, Vladimir Hrs, Neven Pecrić, Mate Lovrić, Davor Ribarović, Zlatko Sačer i dr. Realizirano je ukupno impresivnih 500 minuta animiranih filmova, koje ostaju trajnom vrijednošću animiranog filma.

Od 1990. godine ti se filmovi ozvučuju, rade proširene varijante i prebacuju na videokasete. Ministarstvo prosvjete ne pokazuje dovoljan interes za uvođenje novih medija u školski sustav (posebice u osnovne i srednje škole) i nedovoljno pomaže tu novu produkciju nastavnih sadržaja. Nastojanjem Filmoteke 16, na godinu se u osnovne i srednje škole otprema 6.000 videokaseta s raznim nastavnim sadržajima.

Filmska umjetnost uspješno je u školski sustav uvedena u razdoblju od 1960. do 1990. godine. Promjenom u zakonima o osnovnim i srednjim školama smanjena je satnica slobodnih aktivnosti učenika i njihov kreativan pristup novim medijima. Nebrigom i zapostavljanjem medijske kulture ukinuta je i Ljetna filmska škola (1965.-1990.) kao jedini oblik permanentnog obrazovanja nastavnika osnovnih i srednjih škola.

## Temeljne nacionalne institucije

Hrvatska država u pojedinim kulturnim djelatnostima mora stvoriti nacionalne institucije, koje su u bivšoj Jugoslaviji bile osnovane samo na saveznoj razini.

Krajem četrdesetih i pedesetih godina stvorene su kulturne institucije koje su u cijlosti pokrivali kinematografsku djelatnost u tadašnjoj državi, a sve su bile smještene u Beogradu, kao »savezne ustanove«: Jugoslavenska kinoteka, Institut za film, Filmske novosti, Vojno filmsko poduzeće Zastava film, uvozno-izvozno poduzeće Jugoslavija film i dr.

Dugo se negiralo postojanje nacionalnih kultura, nacionalnih kinematografija sa svojim posebnostima, pa logično i utemeljenje nacionalnih institucija u pojedinim republikama.

### 1. Hrvatska kinoteka (nacionalni filmski arhiv)

Tek 1979. godine osnovana je Hrvatska kinoteka na temelju Zakona o kinematografiji Republike Hrvatske iz 1976., kao nacionalni filmski arhiv sa zadatkom čuvanja, obrade i zaštite nacionalnog filmskog fonda. 1993. Hrvatska kinoteka primljena je u Međunarodnu udrugu filmskih arhiva (FIAF), a od ožujka 1997. članicom je Europske udruge filmskih arhiva (ACE).

Prikupljanje filmske grude temelji se na odredbama Zakona o kinematografiji iz 1976. godine, koji obvezuje producente na predaju nekoristiene kopije svakog proizvedenog filma (*legal deposit*), a

uvoznike stranog filma na predaju kopije uvezenog stranog filma nakon isteka licence.

U ukupnom filmskom fondu Kinoteke je 235 naslova hrvatskih dugometražnih igralih filmova (1944.-1996.), te 2.225 naslova kratkometražnih filmova (1903.-1996.).

U istom razdoblju prikupljena je zbirka stranog filma od 3.500 naslova dugometražnih igralih filmova (1903.-1996.) i 1.550 naslova kratkometražnih filmova (1905.-1995).

U razdoblju od 1981. do 1996. trajno je zaštićeno i prebačeno sa zapaljive na nezapaljivu filmsku vrpcu 311.823 metara filmskog gradiva iz razdoblja 1903. do 1953. Posebnim inovacijskim postupkom s formata 9,5 i 8 mm na 35 mm vrpcu prebačeno je 35.065 metara (208 naslova) nastalih u razdoblju od 1927. do 1938. godine.

Kao posebnu mjeru zaštite Kinoteka sustavno izrađuje sigurnosne kopije (*safety copies*) dugometražnih igralih filmova (134 naslova), te kratkometražnih filmova (514 naslova). Prateći stanje izvornih materijala pojedinih naslova, pravodobno se izrađuju interpozitivi i internegativi oštećenih filmova u boji. U razdoblju 1981. do 1996., radi trajne zaštite, izrađeni su interpozitivi za 26 naslova dugometražnih igralih, te 97 naslova kratkometražnih filmova.

Osim filmskoga gradiva Hrvatska kinoteka prikupila je zbirku od 2.425 naslova scenarija i knjiga snimanja hrvatskih i stranih filmova (1947.-1990.), zbirku filmskih fotografija s 12.299 fotografija iz hrvatskih filmova i 62.430 fotografija iz stranih filmova. Posebnu zbirku čine filmski plakati (1917.-1996.) s ukupno 62.061 primjekom.

Muzejska zbirka filmske tehnike svjedoči o tehničkoj i tehnološkoj razini hrvatske kinematografije i obuhvaća razdoblje od 1893.-1970. godine s ukupno 125 muzejskih izložaka (snimateljska i projekcijska tehnika).

U suradnji s Filmotekom 16, a sada Hrvatskim filmskim savezom i Hrvatskim društвom filmskih kritičara od 1995. Kinoteka izdaje jedini filmski časopis *Hrvatski filmski ljetopis*, koji razmjenjuje sa srodnim institucijama u svijetu. 1996. pokrenuto je izdavanje *Godišnjaka hrvatskog filma i videa*, te su do sada tiskana dva sveska (*Godišnjak hrvatskog filma i videa* za razdoblje od 1991. do 1995. i *Hrvatski filmski video godišnjak* s temeljnim informacijama o hrvatskoj kinematografiji u 1996. godini). 1995. utemeljena je u Hrvatskoj kinoteci filmska biblioteka *Izvori za povijest hrvatskog filma i kinematografije*. Do sada je tiskana monografija Vjekoslava Majcena (*Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar*), te monografija Petra Krelje o Kreši Goliku, a u pripremi za tiskak je publikacija *Hrvatski filmski tisak 1913.-1945.* i monografija posvećena Oktaviju Miletiću.

Temeljni problem u dalnjem radu Hrvatske kinoteke na trajnoj pohrani i zaštiti hrvatske filmske baštine odnosi se na nedostatak stručnih djelatnika (6 djelatnika) i spremišnog prostora za trajnu pohranu filmske građe. U sadašnjem trenutku ta institucija u sklopu Hrvatskog državnog arhiva raspolaže samo s 430 m<sup>2</sup> radnog i spremišnog prostora.

Za preuzimanje izvornih materijala (Zagreb film, Jadran film i HRT), što je i zakonska obveza, te osiguranje temeljnih funkcija tog filmskog arhiva, potrebljivo je osigurati 2.215 m<sup>2</sup>, od čega 1.600 m<sup>2</sup> spremišnog prostora.

Ministarstvo kulture na adekvatan način osigurava potrebna finansijska sredstva za programe zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine, a problem prostora potrebljivo je rješavati na temelju iskustava pojedinih europskih zemalja (Velika Britanija, Francuska), koje su osnovale zasebne audiovizualne arhive u kojima se zajedno čuva filmsko gradivo, fono gradivo i elektronički zapisи.

## 2. Hrvatski filmski institut

Tijekom 1993. godine na prijedlog Tomislava Radića (Akademija dramske umjetnosti), Ante Peterlića, (Filozofski fakultet) i Mate Kukuljice (Hrvatska kinoteka), iniciran je osnutak Filmskog instituta. Na inicijalnom sastanku uz nazоčnost dvadesetak sveučilišnih nastavnika i znanstvenika s raznih područja, prihvaćen je okvirni program djelovanja budućeg instituta za film.

Taj projekt »zaustavljen« je zbog formalnih razloga, neprihvаćanja interdisciplinarnog sudjelovanja znanstvenika s raznih područja (filmologije, teatrologije, lingvistike, književnosti) u početnom radu instituta za koji nije u tom trenutku bilo moguće pronaći dovoljan broj znanstvenih djelatnika. Nije prihvaćen ni prijedlog o međuinstitutskoj suradnji. U sklopu Hrvatske kinoteke, informacijsko-dokumentacijskog centra hrvatske kinematografije, stvoren je, i osim odgode realizacije te inicijative, nukleus budućeg filmskog instituta.

1995. počelo je izdavanje jedinog filmskog časopisa, 1996. tiskanje *Godišnjaka hrvatskog filma* a 1995. godine pokrenuta je zasebna biblioteka *Izvori za povijest hrvatskog filma*.

Zadatak izrade nacionalne filmografije mnogo je zahtjevniji projekt koji se ne može osloniti na dvojicu filmologa, povjesničара filma, koji osim poslova u Hrvatskoj kinoteci i uređivanju spomenutih izdanja, sudjeluju u radu stručnih povjerenstava (o zakonu o hrvatskom filmu, sukcesiji, suradnji s institucijama Vijeća Europe, predstavljanju hrvatskog filma u inozemstvu i dr.).

## 3. Akademija dramske umjetnosti

Akademski studij glume i kazališne režije osnovan je 1950. godine (Akademija za kazališnu umjetnost) a studij filma i televizije utemeljen je 1967. (Akademija za kazalište, film i televiziju). Do 1979. Akademija je djelovala kao samostalna visokoškolska ustanova a od tada je u sastavu Sveučilišta u Zagrebu.

Četverogodišnji studij odvija se na odsjecima: Gluma, Kazališna režija i radiofonija, Filmska i televizijska režija, Snimanje, Montaža, Dramaturgija, te na Katedri scenskoga govora i Televizijskoj katedri. Filmski studij odvija se na odsjecima Filmska i televizijska režija, Filmsko i televizijsko snimanje i Filmska i televizijska montaža.

Akademija tijekom studija razvija filmsku i televizijsku produkciju u suradnji s HRT. U ostvarivanju programa sudjeluje 80 nastavnika i vanjskih suradnika, a u studij na Akademiji uključeno je 160 studenata. Na godinu se upisuje do 6 studenata na odsjek filmske režije, do 8 studenata na odsjek filmskog i televizijskog snimanja i do 5 studenata na odsjek filmske i televizijske montaže.

Akademija je član CILECT-a (Centre International de Liason des Ecole de Cinema et de Television), IIRT (Instituto Internationale per la Ricerca Teatrale) i ELIA-e (European League of Institutes of the Arts). Svojom filmskom i televizijskom proizvodnjom nazоčna je na filmskim smotrama u Hrvatskoj (Dani hrvatskog filma), u programima HRT, te na međunarodnim smotrama filmske i video umjetnosti studenata umjetničkih škola i akademija.

## 4. Hrvatski filmski savez — središte filmskog i videostvaralaštva djece i odraslih

Tradicija osnutka neprofesijskih kinoklubova odraslih potječe od 1928. godine a prvi dječji kinoklub osnovan je 1955. u Zagrebu. Izuzetni rezultati na oba područja zapaženi su u Europi a potvrđeni najznačajnijim nagradama i priznanjima na europskim smotrama neprofesijskog filma odraslih, te na smotrama dječjeg filma Decima musa.

Hrvatski filmski savez od 1963. godine okuplja filmske i videodružine, te pojedince od osnovnoškolskog uzrasta do odraslih članova. Potiče (stručno, organizacijski i materijalno) njihov rad, pomaže početno i permanentno obrazovanje voditelja i članova filmskih i videodružina, organizira predstavljanje filmskog i videostvaralaštva djece i odraslih u zemljama i inozemstvu, potiče medijska istraživanja, razvijanje individualnog izražavanja u audiovizualnim medijima, brine o čuvanju i zaštiti filmskih i videoostvarenja neprofesijske kinematografije.

Hrvatski filmski savez član je Svjetske organizacije neprofesijskog filma (UNICA).

U sklopu Saveza djeluje 56 dječjih (školskih) filmskih i videodružina i oko 30 klubova srednjoškolske mladeži, studenata i odraslih. Osim smotri dječjeg i filmskog i videostvaralaštva odraslih, Savez organizira Međunarodni festival jednominutnog filma u Požegi, te Međunarodni festival novog filma i videa u Splitu. Organizira filmske i videoradionice namijenjene voditeljima školskih filmskih i videoklubova, te radionice namijenjene članovima filmskih i video-družina odraslih.

Također razvija vlastitu nakladničku djelatnost, te izdaje svoje glasilo (*Bulletin HFS*) i publikacije s područja filmologije (primjerice H. Turković: *Umijeće filma*, 1997.).

Filmski i videoarhiv neprofesijskog filma u Hrvatskom filmskom savezu ima 600 naslova filmova nastalih u razdoblju 1928. do 1996. godine.

## Filmska proizvodnja

Hrvatska kinematografija na godinu proizvodi 5-6 dugometražnih igranih filmova. Taj opseg proizvodnje u doba Domovinskog rata poremećen je i za sada hrvatska kinematografija ne uspijeva ostvariti planiranih 6 dugometražnih igranih filmova, 20 umjetničkih dokumentarnih filmova, te 100 minuta animiranog filma.

Hrvatsku kinematografiju resi visoka profesionalnost, koja je doveđena u pitanje jer je zbog zastoja u proizvodnji došlo do odlijeva stručnih kadrova koji pretežno rade u američkim koprodukcijama diljem Europe.

Broj članova Društva filmskih djelatnika, sindikalne udruge preko koje se ostvaruju prava iz mirovinskog i zdravstvenog osiguranja, smanjen je s nekadašnjih 320, na 80 članova. Djelomice razlog je i u izdvajaju autorskog dijela iz te udruge, koja se po ugledu na druge europske udruge organizirala u zasebnu Udrugu filmskih redatelja i Udrugu filmskih snimatelja.

Višegodišnji kamen spoticaja hrvatske kinematografije i njezina ukupnog razvitka jest monopolni položaj producenta Jadran filma, koji je istodobno i vlasnik tehničke baze.

Jadran film kao monopolno državno poduzeće, u drugoj polovici 70-ih i 80-ih godina, uspješno je sudjelovalo u realizaciji brojnih američkih koprodukcija, kao što su na primjer filmovi *Guslač na krovu*, *Željezni križ*, *Sofijin izbor*, serija *Vjetrovi rata* i dr. Prikaz ostvarenog poglavito iznajmljivanjem rada filmskih djelatnika i filmske tehnike, odlazio je — bez mogućnosti utjecaja i nadzora — u gradnju modernog i nedovoljno korištenog studija, nedostupnog za snimanje domaćih filmova, u plaće namještenika tog poduzeća, te u nikada razotkrivene privatne ili državne svrhe.

Bitka oko većinskog vlasništva u Jadran filmu nastavlja se i danas. Za to vrijeme breme proizvodnje preuzela je ambiciozna ekipa djelatnika na Hrvatskoj televiziji, koja je održala kontinuitet proizvodnje hrvatskog dugometražnog igranog filma.

Do 1990. godine Jadran film je proizveo 80% ukupne proizvodnje hrvatskih igranih filmova. Zbog gubljenja kontinuiteta u nacionalnoj produkciji uslijed ratnih opasnosti, realizacije međunarodnih koprodukcija sele se u druge zemlje (Češku, Mađarsku). Zabrinjavajuće je stanje tehničke baze: ne održava se i ne osvremeni ju filmska tehnika, laboratorij je u teškom tehnološkom zaostatku, a tonski studio, u koji se godinama nije ulagalo jer to nije bio interes stranih koprodukcija, u takvom je stanju da i nacionalna produkcija mora ići u inozemstvo ako želi kvalitetan tonski zapis.

Hrvatska država morat će konačnom odlukom o prihvatanju nacionalnog programa filmske proizvodnje (dio je Nacrta Zakona o hrvatskom filmu, koji je izrađen krajem 1996. godine) prvo sanirati sadašnje stanje u kojem se našla tehnička baza Jadran filma da bi ona mogla pomoći u realizaciji nacionalnog filmskog programa. Zatim je potrebno vratiti dio međunarodnih poslova i koprodukcija, bez kojih je nemoguće održavati tako skupu i predimenzioniranu tehničku bazu.

Višegodišnje nastojanje filmskih redatelja da se osigura filmska proizvodnja od 10 dugometražnih igranih, 20 dokumentarnih filmova i 100 minuta autorske animacije, temelji se na zapošljavanju oko 40 filmskih redatelja i činjenici da su poznati filmski redatelji Krešo Golik, Krsto Papić, Berković, Babaja, Bauer i dr. snimili u svom 35 godišnjem filmskom radu svaki manje do 10 filmova.

Kao daljnja mjera ozdravljenja filmske proizvodnje jest uređivanje odnosa kinematografije i HRT, što su pojedine europske zemlje uradile prije dvadesetak godina (primjerice Francuska). Dogovor o tome tko će što proizvoditi, planiranje zajedničkih projekata, zajedničko korištenje tehničke baze, samo može koristiti hrvatskom filmu.

Proizvodnju kratkometražnih filmova uspješno je od polovice pedesetih godina vodio Zagreb film ostvarivši više od 90% ukupne proizvodnje umjetničkih kratkometražnih filmova, te 100% proizvodnje animiranih filmova. Kružu tog poduzeća koja je počela osipanjem autora, krivim koproducijskim poslovima, te nepravodobnim orijentiranjem na komercijalne animirane serije, sada pokušava sanirati grad Zagreb kao većinski vlasnik tog poduzeća koje je svjetski ugled steklo zahvaljujući Zagrebačkoj školi crtanog filma.

U suradnji s Akademijom likovne umjetnosti sada se u rad uvode mlađi talentirani animatori. No, bez potpore Ministarstva kulture, nakon pet godina prekida u radu te vrijedne proizvodne kuće, dakle bez osiguranja novaca za kontinuirani rad i početnika i afirmiranih autora starijeg naraštaja, te bez angažiranja managementa kuće u pronalaženju komercijalnih animiranih serija, neće se osigurati sustavan rad na animiranom filmu.

## Prikazivačka djelatnost — uvoz filmova — video

Broj kinodvorana drastično je smanjen za vrijeme Domovinskog rata s 250 na 130, da bi obnovom pojedinih ratom razorenih područja taj broj došao do 151 kinodvorane (podatak ne obuhvaća kinodvorane u Istočnoj Slavoniji).

Učestalost prikazivanja filmova najbolje pokazuje podatak da samo 52 kinodvorane svakodnevno prikazuju filmove, 17 kinodvorana 6 dana u tjednu, 2 dana u tjednu čak 36 a 1 dan 17 kinodvorana.

Broj sjedala iznosi 55.133, broj posjetitelja 3.694.411 od čega 34.925 posjetitelja hrvatskog i europskog filma — manje od 100%!

Starost opreme pokazuje podatak da je od 339 kinoprojektora 61 proizveden u razdoblju od 1951.-1960., 126 u razdoblju 1961.-1970., a 92 u razdoblju 1981.-1990.

U vlasništvu kulturnih institucija je 58 kinodvorana, 8 su samostalne a 46 organizirane su kao poduzeća za prikazivanje. Privatnih kinodvorana ima ukupno 11.

Ministarstvo kulture trebalo bi osmisiliti dugoročniji program saniranja kinoprojekcijske opreme posebice u kinodvoranama koje su u vlasništvu kulturnih institucija, te na taj način pripomoći bržu kinofikaciju cijelog područja Republike Hrvatske u suradnji s mjesnom samoupravom (županijama i gradovima).

Treba istaknuti da se godišnje u Hrvatsku uvozi oko 150 naslova inozemnih filmova i to više od 95% američke proizvodnje. Preostalih 5% odnosi se na hrvatski i europski film ili filmove nezavisne produkcije. Hrvatska se nalazi u istoj situaciji kao i većina europskih zemalja: primjerice u Njemačkoj postotak kinodvorana zakupljenih od američkih kompanija iznosi 95%, u Francuskoj 75%. Mnogi hrvatski filmovi najnovije produkcije ne mogu biti prikazani u boljim kinodvoranama ili mjesecima čekaju na premijerno prikazivanje, što je nedopustivo u vođenju kulturne politike.

VIII. konferencija ministara kulture, održana u listopadu 1997. u Budimpešti pod okriljem Vijeća Europe, bila je posvećena europskom filmu »kao zajedničkoj budućnosti«. Pokazalo se da ni u Viđeju Europe ne postoje mehanizmi koji bi mogli bitno izmijeniti postojeće stanje. U fondu Euroimagea samo 1.5% finansijskih sredstava predviđeno je za unapređivanje prikazivanja europskog filma. Nacionalna zakonodavstva, također, ne omogućavaju bitne pomaže u promicanju europskog filma, te u njegovoj zaštiti.

Zbog monopolnog položaja prikazivačkih poduzeća (posebice Kinematografa) radi nepovoljno sklopljenih ugovora s američkim kompanijama, koje im osiguravaju 50% prihoda od prikazivanja američkog filma, samo nekoliko kinodvorana u cijeloj Hrvatskoj (postoji samo 5 artkina!) prikazuje vrijedna filmska djela svjetske filmske baštine, te pojedina djela europskih kinematografija i nezavisnih produkcija.

Ministarstvo kulture i pored »slobode tržišta« ne bi trebalo samo promatrati taj kulturni monopolizam. Zakonom o hrvatskom filmu potrebno je djelotvornim instrumentima promijeniti nazočnost europskog i svjetskog filma u hrvatskim kinodvoranama.

Što se tiče videa on je u cijelosti prepušten stihijnom i nekontroliranom uvozu, tj. zakonima »potražnje«. Prema nepovjerenim podacima godišnji uvoz kreće se oko 1.200 video naslova. Treba poduprijeti prijedlog da se uvoznici videa obvezu predati jednu kopiju svakog uvezenog filma na videu nacionalnom filmskom arhivu. Tu obvezu predviđa i Nacrt Zakona o hrvatskom filmu. Na taj način moglo bi se utvrditi što se uvozi u Republiku Hrvatsku, struktura i kvaliteta filmova, analizirati recepcija gledateljstva i sl.

U raspravama o izradbi Nacrta zakona o hrvatskom filmu iznesen je prijedlog da se dio dobiti iz video-djelatnosti, kao i u mnogim europskim zemljama, usmjeri u proizvodnju hrvatskog filma što nije prihvaćeno.

Odbijen je i prijedlog da dio dobiti od prikazivanja stranih filmova ide u korist proizvodnje hrvatskog filma, iako je to praksa mnogih europskih zemalja. Argument je: sve je to dio zajedničkog budžeta?

## **Zakonodavna podloga za vođenje kulturne politike na području kinematografije**

Razmatranje pitanja koliko zakonodavstvo na području kinematografije pomaže profiliranju prepoznatljive i transparentne kulturne politike u ovom području kulture, nužno upućuje na upozorenje da

je u Republici Hrvatskoj na snazi Zakon o kinematografiji iz daleke 1976. godine koji je u međuvremenu doživio tek manje ili veće izmjene.

Izmjene iz 1980. godine nisu ništa bitno promjenile ni u proizvodnji niti u ostalim dijelovima kinematografije. Izmjenama i dopunama Zakona o kinematografiji iz travnja 1990. godine regulirano je područje videa, uklidju se samoupravne interesne zajednice kulture, te Republička komisija za pregled filmova, tzv. »cenzura«. U prosincu 1990. Izmjenama Zakona o kinematografiji uvodi se naziv poduzeća u mjesto dotadašnjih organizacija udruženog rada.

Budući da sve te izmjene ne pružaju Ministarstvu kulture, prosjeće i športa, odnosno Ministarstvu kulture, dovoljnu podlogu za djelotvorno provođenje mjera u proizvodnji filmova, Ministarstvo, kao provedbene akte, donosi Pravilnike o sufinciraju filmske proizvodnje 1991., 1992., te posljednji 1996. godine.

### **1. Pravilnik o sufinciraju filmske proizvodnje iz 1996. (model koji se primjenjuje u praksi)**

Pravilnik o sufinciraju filmske proizvodnje, koji je donio ministar kulture 1996., u sklopu sredstava Državnog proračuna za nacionalni filmski program predviđa sredstva za sufinciranje: do 6 dugometražnih igralih filmova, do 15 kratkometražnih filmova i do 80 minuta animiranih filmova. Predviđa se i sufinciranje komplementarnih filmskih djelatnosti (zaštita nacionalnog filmskog fonda, neprofesijski film, filmski festivali), te programa promocije i plasmana hrvatskog filma.

Natječaj je trajno otvoren a pravo sudjelovanja imaju samostalni producenti, redatelji i scenaristi, te producentske kuće. U troškove filma osim izravnih troškova proizvodnje uvodi se financiranje izradbe 4 kopije, sudjelovanje na međunarodnim festivalima (A i B kategorije), izrada kopija za potrebe Hrvatske kinoteke. Na natječaju mogu sudjelovati i djelomice ili potpuno dovršeni filmovi.

Filmove ocjenjuje Povjerenik za film koji može angažirati stručne suradnike. U praksi radi povjerenstvo od tri člana. Pravilnik omogućuje nositeljima prihvaćenih projekata sklapanje koprodukcijskih ugovora u zemlji i inozemstvu, ovisno o zahtjevnosti projekta. Filmovi se sufinciraju s 80%-100% troškova predviđenih finansijskim planom. Finansijska sredstva odobrena filmskom projektu su nepovratna. Prihod ostvaren na domaćem i međunarodnom tržištu vraća se 50% Ministarstvu kulture, 30% ide autorima filma, 20% ulaze se u promociju filma u zemlji i inozemstvu.

### **2. Prednacrt zakona o filmu (prosinac 1996).**

Tijekom 1996. godine na inicijativu ministra kulture Bože Biškupića, i povjerenika za film Antuna Vrdoljaka, na skupu 30-ak filmskih djelatnika, izložen je koncept koji bi trebao biti podlogom za izradu novog zakona o hrvatskom filmu. Jedna verzija nacrta zakona objavljena je u *Biltenu* Festivala hrvatskog filma u Puli (kolovoz 1996.).

Temeljna ideja novog zakona jest stvaranje Nacionalnog filmskog programa, kao dijela hrvatskog kulturnog programa, koji na prijedlog Ministarstva kulture donosi Hrvatski državni sabor. Novac se osigurava proračunom Republike Hrvatske. Nacionalni program obuhvaća:

- najmanje 6 dugometražnih igralih filmova,
- 15 kratkometražnih filmova,
- 60 minuta autorske animacije,
- program zaštite hrvatske filmske baštine,
- sudjelovanje hrvatskih filmova na međunarodnim festivalima,

- Festival igranog filma u Puli, Festival kratkog filma (Dani hrvatskog filma u Zagrebu) i Svjetski festival animiranog filma u Zagrebu,
- promicanje neprofesijskog filma.

Glavna poluga u realizaciji programa jest povjerenik za film, kojega imenuje ministar, te 3-člano Povjerenstvo za film. Povjerenik priprema i provodi natječaj, ocjenjuje projekte, u dogovoru s redateljem odabire producenta, u dogovoru s HRT uključuje televizijske projekte u Nacionalni filmski program i predlaže ga ministru da ga prihvati.

Natječaj je javan i trajno otvoren. Sve se regulira već komentiranim Pravilnikom. Nacionalni filmski studio ima zadaću pružati filmsko-tehničke usluge za realizaciju filmskih projekata iz Nacionalnog filmskog programa. To može biti samo Jadran film, jer jedini ima tehničku bazu. Spor oko utvrđivanja većinskog vlasništva u Jadran filmu zakočio je donošenje toga zakona.

Redatelj je u nacrtu zakona dobio značajniju ulogu u procesu nastanka filmskog djela: glavni je nositelj projekta, odabire ostale autore i suradnike, članove filmske ekipe i odgovoran je za umjetničku kakvoću filma.

Nacionalni odbor za film, stručno i nevladino tijelo, skrbi o predstavljanju hrvatskog filma i uspostavlja veze s istovjetnim tijelima u Europi. Čine ga predstavnici Akademije dramske umjetnosti, Hrvatske kinoteke, Hrvatske radiotelevizije, udruge filmskih djelatnika, redatelja, snimatelja, kritičara, te predstavnika hrvatskih festivala. Odabire projekte za nastup u inozemstvu i brine o promicanju hrvatske kinematografije.

Zakonom su posebice regulirani i promet i javno prikazivanje filmova, čuvanje i zaštita nacionalne filmske baštine, filmski festivali, video prikazivalaštvo.

Dio filmskih djelatnika ocijenio je prvi prednacrt zakona kao model kinematografije u kojem država nepotrebno ima sav nadzor. Posebno se dovodi u pitanje uvođenje instituta povjerenika za film, tj. činjenica da jedan čovjek ima svu »vlast« u kinematografiji.

Alternativa: Hrvatska filmska zaklada

U alternativnom prijedlogu, Ivo Škrabalo predlaže osnutak Hrvatske filmske zaklade u koju bi trebali ući predstavnici Nacionalnog odbora za film. Bila bi to autonomna strukovna institucija i kao nevladino tijelo lakše bi uspostavila veze s europskim fondovima.

Model financiranja Zaklade sastojao bi se od 40% dionica Jadran filma, polovice upisanog vlasništva Kinematografa, dotacije iz državnog proračuna, te vlastita zarada od dionica. Država bi imala nadzor nad Zakladom imenovanjem ravnatelja na tri godine.

Za sada Pravilnik o sufinciranju filmske proizvodnje jedini je pravni akt po kojem Ministarstvo kulture provodi politiku filmske proizvodnje u Republici Hrvatskoj.

## Umjesto zaključka

1. U definiranju kulturne politike u Hrvatskoj kinematografiji, šest godina od postojanja samostalne hrvatske države, nužno je izaći iz faze improvizacije i prići dugoročnom definiranju te djelatnosti kao cjeline ukupne hrvatske kulture.

2. Donošenjem novih zakona o raznim djelatnostima kulture, pa i novog zakona o filmu, Hrvatski državni sabor mora se opredijeliti želi li dati potporu sustavnom razvitku hrvatske kinematografije.

3. Nadležna državna tijela nakon 6 godina odugovlačenja moraju shvatiti da nacionalna kinematografija s tržištem od 150 kino dvorana ne može postojati bez izravne i cjelovite državne potpore.

4. Istodobno, osim ravnopravnog razvijanja svih dijelova hrvatske kinematografije — proizvodnje, nacionalnih institucija, prikazivačke mreže, širenja filmske kulture — potrebno je osigurati instrumente kulturne politike, koji će onemogućiti bilo čiji monopol u prikazivanju filmova, te osigurati ravnopravno prikazivanje europskog i svjetskog filma, tj. uklapanje hrvatske kinematografije u europski kulturni krajolik.

5. Bez konačnog definiranja odnosa kinematografije i HRT, tj. dogovora o načelima proizvodnje, koprodukcijama i zajedničkoj potrošnji tehničkoj bazi i o njezinu korištenju, neće se moći dugoročnije usmjeriti razvitak hrvatskog filma i stvoriti nužno potreban kontinuitet.

6. Osnutak Nacionalnog odbora za film, koji je na preporuku Vijeća Europe osnovan 1995. samo za akciju provođenja stote obljetnice filma, preduvjet je za uspješnu suradnju s europskim filmskim organizacijama (FERA — udruženje filmskih redatelja, FIAD — udruženje proizvođača filma i dr.), te tijelima i fondovima Vijeća Europe (Euroimage, Media i dr.).

7. Postojeće udruge filmskih djelatnika, redatelja, snimatelja i filmskih kritičara moraju se aktivno uključiti u europsku suradnju i preuzeti dio svojih obveza.

8. Nužno je osnovati jedno tijelo, tim stručnjaka, koji će sustavno raditi na promicanju hrvatskog filma u svijetu. Je li to Croatian Cinema Pool ili Nacionalni odbor za film, treba zauzeti konačno stajalište, jer ne izvršavamo obveze iz bilateralne kulturne suradnje, tj. potpisanih ugovora o kulturnoj suradnji (Kina, Poljska, Austrija, Madžarska, Njemačka i dr.). Nema nas na međunarodnim festivallima.

9. Iz faze improvizacije potrebno je prijeći u fazu visoke profesionalnosti u interesu hrvatske kulture i nespornih vrijednosti hrvatske kinematografije. To se odnosi na svu međunarodnu suradnju ali i provedbu kulturne politike u zemljama.

10. Odrednice koje obvezuju Hrvatski sabor, Hrvatsku Vladu, Ministarstvo kulture ali i sve institucije, udruge, poduzeća i druge subjekte u porodici hrvatskog filma trebale bi biti: jasno izloženi prijedlozi za postoeće nacionalne institucije (Hrvatska kinoteka, Akademija dramske umjetnosti i Hrvatski filmski savez), osnutak nacionalnih institucija koje nemamo (Institut za film), uspostava djelatne organizacije nacionalne filmske proizvodnje, ostvarenje programa dovođenja tehničke baze hrvatske kinematografije na razinu prije Domovinskog rata, zasnivanje dugoročne suradnje s Hrvatskom televizijom oko proizvodnje i prikazivanja hrvatskog i europskog filma, osmišljavanje programa saniranja kinomreže, prezentacije hrvatskog filma u svijetu (Nacionalni odbor i Croatian Cinema Pool), poticanje ravnopravnog razvoja svih dijelova kinematografije u cijeloj državi, te otvaranje prema europskim institucijama i fondovima.

### Izvori i literatura

- Filmska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986.-1990.
- Godišnjak hrvatskog filma i videa, (1991.-1995.), urednik Vjekoslav Majcen
- Hrvatski filmski i video godišnjak 1996., urednik Vjekoslav Majcen
- Kukuljica, Mato, 1996., Čuvanje, zaštita i valorizacija hrvatske filmske baštine (magistarski rad)
- Kukuljica, Mato: Hrvatska kinematografija na raskrižju, Dubrovnik, br. 1/1996.
- Nacrt Zakona o filmu, 1996., Bilten Hrvatskog filmskog festivala u Puli
- Pravilnik o sufinanciranju filmske proizvodnje, 1991., 1992., 1996.
- Škrabalo, Ivo, 1984., Između publike i države (Povijest hrvatske kinematografije 1896.-1980.), Znanje: Zagreb Zagrebački krug crtanog filma (Građa za povijest hrvatske kulture I.-IV.), Zavod za kulturu: Zagreb 1978.-1986.
- Zakon o kinematografiji, Narodne novine 1976.

Mato Kukuljica

## Cultural Politics and Cinema in the Republic of Croatia

UDC 32:008(497.5)/791.43(497.5)

A general overview of the historical inheritance of Croatian cinema and the assessment of its present-day state and future needs.

The paper was written at the request of the Institute for Foreign Affairs, Zagreb, and addressed to the Council of Europe. It contains first the historical overview of film achievements of the Croatian cinema (chapter: »Short Outline of the History of Croatian Cinema, 1896-1997«, subchapters: »Croatian feature films, 1944-1997«, »Croatian short films, 1905-1997: Documentary films, Short feature films, Art subject films, Animated films, Educational films«). There is also a description of national institutions in cinema (chapter: »Basic National Institutions«, subchapters: »Croatian Cinematheque«, »The Academy of Dramatic Art«, »The Croatian Film Clubs' Association«, and a project of »The Croatian Film Institute«). The following chapters deal with the problem of film production, film and video distribution, film screenings, and legislation (the preparation of the new Cinema Law). Some problematic points to be dealt with in the future are elucidated: the question of the succession of an important number of films kept at the Yugoslav Cinematheque in Belgrade, the problem of space at the Croatian film archive, the need for an institute of film, the problems regarding the privatisation of the main production company in Croatia — Jadran film, the problem of the technical basis for film production, the problem of financing a sufficient amount of feature film productions, Agreement between Croatian Television and Cinematography and the integration of the Croatian cinema into European institutions.

Ivo Škrabalo

# Apel za hrvatski film

(Objavljeno u Tjedniku br. 5 od 29. ožujka 1997.)

Nije nikakvo otkriće ni hrabrost ustvrditi da je hrvatski film u dubokoj krizi. Ne smiju nas zavarati uspjesi pojedinih majstorskih djela kao što su Brešanov *Kako je počeo rat na mome otoku* ili Čudnovate zgode šegrtka *Hlapića* Milana Blažekovića. Naime, kriza hrvatskoga filma ne očituje se, srećom, u izostanku talenata, nego u nedostatku suvisle kulturne politike i, u njenom okviru, stabilnog sustava financiranja filmske proizvodnje.

Onima koji smatraju da se država nema zašto brinuti o domaćem filmu, mora se suprotstaviti činjenično stanje da ni u jednoj europskoj zemlji koja drži do vlastite kulture film nije prepušten bezdušnoj stihiji tržišta na kojem ionako dominira moćna i bogata američka filmska industrija. Svaka europska država ima nekakav sustav stimulacije i pomaganja domaće filmske proizvodnje, Vijeće Europe i Europska Unija stvorile su čitavu mrežu institucija i fondacija, kojima je zadaća poticati suradnju talenata i kreativne energije iz različitih zemalja radi stvaranja nacionalnih filmova koji bi izražavali svoj vlastiti, ali, ujedno, i europski kulturni identitet.

Hrvatska nakon stvaranja vlastite države nije imala vremena (a ne znam da li i volje?) uspostaviti trajni i stabilni sustav financiranja filmske proizvodnje i stvoriti adekvatnu instituciju koja bi dosljedno vodila brigu o svim brojnim aspektima promicanja tako složenog organizma kakav je domaća kinematografija. Doduše, država je putem Ministarstva kulture raspisivala natječaje, davala dotacije odabranim filmskim projektima i ponekad snosila troškove nastupa na festivalima, ali sve je to djelovalo kao improvizacija i nije trajno otvorilo puteve novoga zamaha hrvatskoga filma, kakav je trebalo očekivati u napokon ostvarenoj vlastitoj državi.

Iako imamo državu, ne smijemo stvarati državnu kinematografiju. Ne samo zato što takav projekt nije mogao preživjeti ni u totalitarnoj prošlosti, nego i zato što Hrvatska nije i ne može biti izolirani otok u današnjoj Europi. A u njoj se za kulturu traže i nalaze specifični načini financiranja, koji će biti srednji put između nekritičkog dominiranja tržišnih kriterija i države koja ne želi i ne smije nametati nikakve estetske ili sadržajne kanone umjetnosti, kojoj je sloboda stvaranja kisik bez kojega ne može ni nastati ni opstati.

Važno je o hrvatskom filmu razmišljati u takvom europskom kontekstu, jer i posljednje polemike i dvojbe oko privatizacije i sudbine Jadran filma ukazuju, nažalost, na opasnost da se učine neke nepopravljive pogreške koje na dulji rok mogu biti fatalne. Naime, Hrvatska ima sreću da joj je iz prošlih vremena ostao filmski studio s tehničkom bazom koji nad-

mašuje potrebe njezine filmske proizvodnje, čak i u optimalnom opsegu. Jadran film je, jednostavno govoreći, veći od hrvatske kinematografije. On je u proteklom razdoblju stečao ugled jednog od boljih filmskih studija u ovom dijelu Europe i kao takav odlično je tržišno poslovaо, prodajući svoje usluge i rad naših vrhunskih filmskih profesionalaca u holivudskim i drugim međunarodnim produkcijama. U tom profitabilnom poslovanju (koje je nužno zahtijevalo sustavno i trajno ulaganje u suvremenu kinematografsku opremu) to poduzeće nije dobivalo materijalnu pomoć od države, nego se samostalno snalazilo u tadašnjoj situaciji dvostrukih tečajeva valute i veće konkurentnosti sa srodnim studijima u (stranim producentima i ekipama) teže pristupačnim komunističkim zemljama.

Sadašnja rasprava o privatizacijskoj sudbini Jadran filma u javnosti se doživjava kao osobni sukob dviju javnih osoba: producenta Zdravka Mihalića (direktora poduzeća) i redateљa Antuna Vrdoljaka (ministrova povjerenika za film i predsjednika nadzornog odbora). Koliko je god medijski zahvalno pratiti taj napeti sukob, on nadilazi osobne suprotnosti ove dvojice rivala te prerasta same sudionike, jer bi bilo najbolje kad bi rezultirao ne porazom jednog od njih, nego pobjedom najboljeg rješenja za opstojnost i budućnost hrvatskoga filma.

Zanimljivo je da u tom osobnom sukobu obojica boraca zastupaju neka ispravna stajališta, premda ni jedan ni drugi nemaju do kraja pravo. U pravu je Vrdoljak kad tvrdi da Jadran film mora služiti hrvatskoj kinematografiji, ali ne i kada bi od njega htio napraviti javno, tj. državno poduzeće (pod imenom Nacionalni filmski studio). Naime, u današnjoj situaciji filmske produkcije u svijetu nitko ne želi raditi s državnim tvrtkama, a takvi su studiji svagdje propali zajedno s rušenjem berlinskoga zida. Zato je, s druge strane, u pravu Mihalić kad se zalaže da Jadran film bude privatiziran i da kao takav nastupa na tržištu, neopterećen državnim vlasništvom, a isto tako on je u pravu i kad smatra da je poduzeću hitno potrebna dokapitalizacija radi nužnih investicija u osuvremenjivanje opreme koja je tijekom zadnjih godina neaktivnosti zastarjela. Ali, Mihalić mora imati na umu i da Jadran film tvori dio hrvatskog nacionalnog bogatstva te da kao takav mora davati svoj doprinos razvitku hrvatske kinematografije (ono što u socijalizmu nije činio, jer novac od američkih zarada nikada nije išao u korist proizvodnje domaćega filma).

Da bi se ova naoko nerješiva suprotnost prevladala, u više sam navrata uputio razrađen prijedlog (ministru kulture i ministru privatizacije) da hrvatska država, u sklopu privatizacije, prenese 40% dionica Jadran filma u vlasništvo Hrvatske filmske zaklade, središnje autonomne (paradržavne) institucije koja bi uskladivala sve poslove vezane za djelatnost, promicanje i razvitak hrvatskoga filma. Nju bi tek trebalo stvoriti novim zakonom o filmu i ona bi na sebe preuzeila sve one brojne zadaće koje su u prednacrtu natovarene na leđa povjereniku za film, a njih ni jedan čovjek fizički nije kadar ispunjavati. Osim toga, takva bi institucija bila pravi partner europskim filmskim fondacijama (koje obično ne komuniciraju s ministarstvima), a bila bi i mjesto kamo bi se iz državnoga proračuna usmjeravao novac za proizvodnju i promicanje filmova. Ta bi Hrvatska filmska zaklada (koju bi, osim države, osnovale sve postojeće udruge filmskih profesionalaca i sve naše filmske institucije) imala, osim dotacija iz proračuna, i svoje samostalne prihode iz profita na temelju dionica, a oni bi bili namijenjeni kontinuiranom financiranju hrvatskoga filma. Stvaranjem Hrvatske filmske zaklade, koja bi postala suvlasnik profitabilnih hrvatskih filmskih poduzeća (a uz Jadran film, to su još jedino Kinematografi Zagreb,

koji također ostvaruju lijepu dobit od američkoga filma, pa bi i njegovih 40-50% dionica trebalo prenijeti u vlasništvo Zaklade) konačno bi se našao praktičan odgovor na pitanje koje hrvatske filmaše muči već generacijama: kako dio dobiti od stranoga filma zakonito pretočiti u proizvodnju domaćega filma kao nezaobilaznoga dijela nacionalne kulture?

Ovaj apel za hrvatski film sukladan je demokratskom sustavu i tržišnom gospodarstvu. Izbjegava se podržavljenje filmskog studija i upućuje ga da na tržištu profitabilno posluje, omogućava dokapitalizaciju, jer će sigurno privući investitore, zainteresirane da ulože kapital u dioničko društvo koje nije u većinskom državnom vlasništvu, a ima dobre referenčne i izglede na tržištu.

Ujedno, stvaranjem Hrvatske filmske zaklade razriješio bi se i sukob Mihalić-Vrdoljak koji već dugo zabavlja, ali i zabrinjava ljudе što žive za hrvatski film. Bio bi to i najpouzdaniјi način da se stvori stabilan sustav financiranja hrvatskoga filma, koji neće ovisiti o tome hoće li ministar kulture biti glumac (koji samim time ima razumijevanja za film) ili arheolog ili bibliofil (koji po svojoj struci sklonost filmu i ne moraju imati).

Ivo Škrabalo

## An Appeal for Croatian Film

**A programmatic article: a proposition of a possible solution to the crisis in cinema-cultural politics in Croatia.**

The success of some recent Croatian films must not deceive the public: the obvious crisis in Croatian film is not, luckily, caused by a lack of talented filmmakers, but rather by the lack of the sensible cultural politics along with the lack of a stable system for financing film production. Though the Ministry of Culture has financed selected film projects and some presentations of Croatian film abroad, its actions have given the impression of improvisation instead of guided politics. The constitution of the independent Croatian state does not justify the constitution of the »state cinema« under the direct control of Ministry of Culture and one person in it — the Film Commissar. Instead, it is better to establish the CROATIAN CINEMA FOUNDATION which will act as a non-governmental institution taking over the task of regulating cinematic life in Croatia through selective stimulation according to an approved program (a proposal previously articulated by the author, onetime Vice-Minister of Culture, and addressed to the present-day Minister — cf. Škrabalo *Comments on the Preliminary Draft of the New Cinema Law* in this issue). The Foundation would solve today's unproductive confrontations surrounding the privatisation of the biggest film company in Croatia (Jadran film); the Foundation would — as a non-governmental institution — be the best channel through which to contact European Union Foundations, and it will be an architect and vehicle of expert, long-term and systematic cultural politics in the field of cinema culture.

Ivo Škrabalo

# Primjedbe na prednacrt zakona o filmu

(Otvoreno pismo ministru kulture mr. Boži Biškupiću, 23. prosinca 1996.)

**Š**tovani gospodine Ministre,

Slobodan sam uputiti svoje primjedbe i sugestije za sustavno i institucionalno rješavanje temeljnog problema uspostavljanja stabilnog sustava financiranja hrvatske kinematografije što bi se moglo postići novim Zakonom o filmu koji je u pripremi, i to korjenitim izmjenama temeljnih ideja sadržanih u Prednacrту.

Svoje će primjedbe sročiti u obliku nekoliko teza (a ne zakonskih članaka), s time da sam spreman na zahtjev dati i šira obrazloženja. Ako su moje ideje prihvatljive, neće biti teško dati im potreban pravno-tehnički oblik.

## 1. Hrvatska filmska zaklada

Zakon treba predvidjeti stvaranje središnje paradržavne institucije koja bi koncentrirala i trajno koordinirala sve poslove vezane za kinematografiјu, kao što su:

- pripremanje prijedloga nacionalnog filmskog programa i potrebnih zakonodavnih rješenja;
- poticanje slobode umjetničkog stvaralaštva;
- sufinanciranje produkcije i poticanje filmskoga poduzetništva;
- utvrđivanje poticajnih uvjeta za privlačenje međunarodnih koprodukcija za snimanje u Hrvatskoj;
- uspostavljanje odgovarajuće nazočnosti hrvatskoga filma u kinematografima i na televiziji;
- održavanje i standardizaciju tehničkih i drugih uvjeta kinodvorana;
- koordinacija nacionalnih i međunarodnih filmskih festivala u Hrvatskoj;
- odabir i briga za sudjelovanje hrvatskih filmova na međunarodnim festivalima, te stimuliranje plasmana hrvatskoga filma u svijetu;
- djelovanje Hrvatskog nacionalnog odbora za film (HNOF);
- vođenje registra filmova i baze podataka o proizvodnji, prometu i prikazivanju filmova, te o domaćim i međunarodnim nagradama;
- čuvanje i promicanje hrvatske filmske baštine i osiguranje dostupnosti klasičnih djela svjetskoga filma, te priprema za stvaranje Hrvatskog filmskog instituta;

— program promicanja neprofesionalnog filma i filmskoga nakladništva.

## 2. Financiranje i imovina Zaklade

Hrvatsku filmsku zakladu stvorili bi, sukladno zakonskim odredbama o zakladama, Ministarstvo kulture, Ministarstvo finansija, te sve one institucije i udruge navedene u čl. 17. Prednacrta zakona o filmu koje su trebale biti predstavljene u HNOF-u. Bila bi to, dakle, Zaklada kao nevladina ustanova, ali tjesno vezana uz Ministarstvo kulture i Sabor.

Naime, Vlada bi se obvezala da godišnja sredstva iz državnoga proračuna namijenjena razvitku filmske umjetnosti prepusti Zakladi, koja bi samostalno i putem trajnog natječaja donosila pojedinačne odluke o utrošku novca na pojedine projekte, ali u skladu s Nacionalnim filmskim programom, koji bi odobravao Sabor.

Osim toga, Zaklada bi imala i svoje autonomne prihode: zakon bi morao utvrditi da Republika Hrvatska, preko Fonda za privatizaciju, prenosi na Zakladu u trajno vlasništvo 40% dionica Jadran filma i 50% dionica Kinematografa Zagreb.

To je vrlo važno učiniti što prije, dok još privatizacija nije dovršena. Naime, to su dva ekonomski najjača i profitno najperspektivnija filmska poduzeća koja svoju dobit uglavnom ostvaruju u suradnji s inozemnim kinematografijama, i to najviše s onom najjačom, tj. američkom, bilo preko koprodukcija, bilo preko distribucije za račun najvećih kompanija. Ako Zaklada postane suvlasnik tih poduzeća, ona bi imala svoje predstavnike u njihovim Nadzornim odborima i prihod iz njihove dobiti, a ta bi poduzeća ostala na tržištu, i to kao privatna (jer u svijetu se zazire od državnih studija i kompanija!), pa bi se tako riješilo i vječno pitanje za hrvatsku kinematografiju: kako dio profita od stranoga filma pretočiti u proizvodnju domaćeg filma kao nezaobilaznog dijela nacionalne kulture? Nekada su se izmišljali posebni filmski porezi ili »sizovski doprinosi«, ali to je obično značilo наруšavanje jedinstvenog poreznog sustava i poskupljivalo polslovanje stranaca u našoj zemlji, čime smo postajali slabije konkurentni na tržištu i izazivali otpor stranih partnera.

Ovim prijedlogom izbjegla bi se dosadašnja kontroverza oko Jadran filma. Naime, njegovo pretvaranje u javno poduzeće »Hrvatski nacionalni filmski studio« (HNFS), kako je predviđeno u čl. 12.-14. Prednacrta zakona o filmu bilo bi kontraproduktivno, jer bi značilo podržavljenje filmskih studija, koji bi samim time postali nekonkurentni na svjetskom trži-

štu, a prevelikih kapaciteta za domaću produkciju, koja ih jednostavno ne bi mogla ekonomski pokrivati. Jadran filmu je prijeko potrebna dokapitalizacija, a to bi se moglo izvesti, na primjer, po ovakvoj formuli: sadašnjih 50% u vlasništvu malih dioničara pretvoriti u najviše 30% ukupne imovine, 40% dati u vlasništvo Zakladi (sada je to u portfeljima Fonda za privatizaciju i mirovinskih fondova), a ostatak od 30% dati na prodaju. Uvjeren sam da će se naći financijeri koji će biti zainteresirani i ako im se ne nudi kompletno vlasništvo, a s njima će poduzeće moći biti konkurentno i odbacivati profit na korist svih dioničara. Slično bi trebalo preuređiti dioničarske odnose u Kinematografima, jer to poduzeće ima u vlasništvu najveći broj i najbolje dvorane u Zagrebu, što mu daje povlaštenu priliku za nemalu zaradu na distribuciji i prikazivanju najgledanijih svjetskih filmova.

Preko dioničarskih udjela u ta dva poduzeća Hrvatska filmska zaklada dolazila bi do sigurnog prihoda, pa ne bi ovisila samo o mijenjama dobre volje spram filma u Saboru i Vladu. To je možda i najpouzdaniji način da se stvori stabilan sustav

financiranja hrvatskoga filma kao trajno rješenje, koje neće ovisiti o promjenama na čelu ministarstava, pa ćemo se tako približiti našoj minimalnoj ambiciji da ostvarimo barem onoliki opseg godišnje filmske proizvodnje koliki je naveden u čl. 7. Prednacrtu zakona o filmu. Filmovi se, na žalost, ne snimaju slovima zakonskih odredbi, nego novcem!

### **3. Upravna tijela Zaklade**

Kao utemeljitelj s najvećim ulogom, hrvatska bi država — preko Ministarstva kulture — imala pretežni utjecaj u Upravnom vijeću zaklade (imenovanjem većeg broja članova Vijeća), dok bi ostale ustanove i udruge imale svaka po jednoga predstavnika. Vijeće bi biralo svoga predsjednika i Upravni odbor od 3-5 članova, od kojih bi većinu morali činiti članovi koje je imenovao ministar kulture, a na njegov bi prijedlog bio imenovan i ravnatelj s mandatom od tri godine. Vijeće bi biralo i ostala tijela potrebna za rad Zaklade (kao HNOF i sl.), koja bi preuzela na sebe ulogu središnjeg i profesionalnog Hrvatskog filmskog centra.

Ivo Škrabalo

## **Comments on the Preliminary Draft of the New Cinema Law — an address to the Minister of Culture**

**A letter to the Minister of Culture of the Republic of Croatia: a proposal for a new non-governmental institution, The Croatian Cinema Foundation and its legislative inclusion in the new Cinema Law.**

The proposal aims at a systematic and institutional solution to the problem of a stable system of financing and planning for Croatian cinema development within the new Cinema Law that was in preparation. The proposal articulates only the basic principles, leaving its legislative articulation to the law experts. The suggestion is to institute THE CROATIAN CINEMA FOUNDATION. Its aims would be the following: The preparation of a national film program and various legislative solutions. The stimulation of free cinematic creativity. The financial support of cinema production and cinema enterprise. Attracting international co-production enterprises in Croatia. Stimulating the presentation of Croatian films in cinema, theaters and on TV. Support for the maintenance of technical theatrical standards. The co-ordination of national and international film festivals in Croatia. The selection, support and co-ordination of Croatian film presentations abroad. The co-ordination of the activity of the proposed Croatian National Film Board. The maintenance of the cinema register and general cinema database. The preservation and promotion of the Croatian cinema heritage and the accessibility of the world cinema film heritage. The preparation for the establishment of the Film Institute. The programming and promotion of non-professional filmmaking and of cinema publishing.

The Foundation could be instituted by the Ministry of Culture, the Ministry of Finance, and all other relevant institutions (mentioned in the Law draft). The Foundation would be a non-governmental institution that would, through a pre-established program, give support money through public competitions. The annual program of the Foundation would be approved by the Parliament, and its Governing Board would be controlled by a majority of representatives from the Ministry of Culture. The source for the budget of the Foundation would be an allocation of part of the State budget planned for cinema. The Foundation could also be given a share in the biggest film and theatrical companies, Jadran film and Kinematografi, in order to secure an independent source of income.

# Prijedlog zakona o filmu

*Predlagatelj: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, prosinac 1997.*

*Napomena: tekst je tiskan u izvornom obliku, tek uz izmjenu očitih grešaka nastalih u prijepisu*

## I. Ustavna osnova za donošenje Zakona

Ustavna osnova za donošenje predloženog Zakona sadržana je u odredbi članka 2. stavak 4. alineja 1. i 2., te odredbi članka 68.

Ustava Republike Hrvatske.

## II. Ocjena stanja i osnovna pitanja koja se uređuju ovim zakonom, te posljedice koje će donošenjem zakona proisteci

Novi zakon o filmu temelji se na određenju da je film bitan dio opće kulturnih i umjetničkih vrijednosti Republike Hrvatske, te je s tim u svezi svrha donošenja filmskog zakona usmjerena na poticanje domaćeg filmskog stvaralaštva u svim filmskim područjima, te zaštitu i promidžbu domaćeg filma, kao i upoznavanje s najvrjednijim filmskim dosezima drugih zemalja.

Novim bi se zakonom na način sukladan ustavnom i pravnom poretku naše države trebala predvidjeti pravna rješenja koja bi odgovarala aktualnim potrebama u svim trima područjima filmskog rada, u proizvodnji filmova, u njihovu prikazivanju i plasmanu. Stoga se zakonom na suvremenim načinima treba odrediti pojam filma, uvjeti i način njihove proizvodnje, prometa i prikazivanja, čuvanje i zaštita filmova i drugog filmskog materijala, širenje filmske kulture, i dr.

U Republici Hrvatskoj sada je još uvek važeći, iako u najvećem dijelu posve neprimjenjiv, Zakon o kinematografiji (*Narodne novine* broj 47/80, 20/90 i 53/90) iz 1980. godine (s nekim izmjenama i dopunama iz 1990. godine). S obzirom da je donesen u sasvim različitim društvenim i normativnim okolnostima i da je utemeljen na modelu tzv. samoupravnog odlučivanja u kulturi, Zakon o kinematografiji je načelno, ali i u konkretnim svojim normativnim rješenjima, suprotan Ustavu Republike Hrvatske i njezinom svekolikom pravnom poretku.

Osnovni su nedostaci Zakona o kinematografiji još i:

- složen i nepregledan model upravljanja kinematografijom i s tim u svezi neodređeno pitanje odgovornosti,
- nedovoljno precizno utvrđen opći (nacionalni) interes u kinematografiji,
- nedovoljna zaštita autorske ekipe, poglavito redatelja kao istinskog nositelja filmskog projekta,
- nepostojanje tijela koje bi skrbilo o promociji hrvatskoga filma u inozemstvu, i druga pitanja koja se pokušavaju urediti novim zakonom.

Stoga pravni propisi u Republici Hrvatskoj koji reguliraju odnose u filmu i kinematografiji ne samo da ne zadovoljavaju potrebne

stručne, društvene i druge standarde u filmu, nego su potpuno izvan postojećeg pravnog i ustavnog uređenja zemlje, pa su posve neprimjereni njezinim potrebama.

Zastarjela normativa, nedovoljna sredstva, nesređenost i manjkavosti u samom sustavu financiranja filma, nesređeni odnosi tehničkih usluga i hrvatskih filmskih stvaratelja, te drugi problemi, uvjetuju općenito nezadovoljavajuće stanje hrvatskog filma. To se, dakako, ne vidi samo u niskoj filmskoj proizvodnji, kao što proizlazi iz podataka za razdoblje od 1991. do 1997., nego i u nezamjetnom sudjelovanju hrvatskih filmova na međunarodnim filmskim festivalima, u neprimjerenu i nezadovoljavajućem stanju prikazivačke mreže (pri čemu treba imati u vidu da je tijekom Domovinskog rata gotovo uništena kino-mreža, te je broj kinematografa u Republici Hrvatskoj pao s 250 na 120), u mnogim problemima vezanim uz sustavnu zaštitu i čuvanje nacionalnog filmskog fonda i u nedostatku prostora za tu svrhu.

Posve novi pristup filmu i potreba njegove integracije u sustav nacionalnih kulturnih vrednota, temelj su za predlaganje rješenja koja sadrži nacrt ovoga Zakona i koja bi trebala omogućiti njegovu primjenu.

Jedna od najvažnijih zamisli novog zakona, koja proizlazi iz shvaćanja domaćeg filma kao nacionalne kulturne i umjetničke vrijednosti, jest definiranje Nacionalnog filmskog programa. Svrha je obveznog utvrđivanja Nacionalnog filmskog programa da se zajamči stabilna razina godišnje filmske proizvodnje kako bi se osigurao kontinuitet domaćeg filmskog stvaralaštva.

Provedbu Nacionalnog filmskog programa osiguravala bi država njegovim prihvaćanjem i osiguravanjem sredstava za njegovu realizaciju u sklopu državnog proračuna, a u postupku predviđenom zakonom, tj. putem posebnog Povjerenstva za film pri Ministarstvu kulture.

Imenovanjem Povjerenstva za film, te njegova povjerenika, ostvario bi se, za razliku od ranijih, jednostavniji i učinkovitiji model realiziranja prihvaćenog filmskog programa, s jasno postavljenim zadacama i odgovornostima za njegovu provedbu.

Zadaće Povjerenstva i povjerenika, te njihovih stručnih suradnika i timova, trebaju biti pridržane za one filmske djelatnike koji su aktivni u području filma, pri čemu je kriterij imenovanja isključivo njihova stručnost, potvrđena pred javnošću i hrvatskim filmskim djelatnicima.

Iz iskustava većine drugih zemalja, koje imaju filmsku tradiciju veću od naše, razvidno je da bez kvalitetne tehničke osnove, što u prvom redu služi interesima domaćeg filma, ne može biti niti kvalitetne filmske proizvodnje. Stoga je za realizaciju filmskih projekata i snimanja filmova, a ponajprije onih iz Nacionalnog filmskog programa, prijedlogom ovoga zakona predviđen Nacionalni filmski studio. Nacionalni filmski studio usmjeren je pretežito na izvr-

šavanje godišnjeg programa snimanja hrvatskog filma. Time bi se mogla zajamčiti realizacija, racionalno i svrhovito trošenje sredstava za našu filmsku produkciju, sigurnost ostvarivanja filmskih projekata prihvaćenih u Nacionalnom filmskom programu, te priorititet njihova realiziranja pred različitim koproducijskim projektima, ili, pak, pružanju usluga snimanja stranih filmova. To, međutim, ni u kojem slučaju ne znači da je NFS lišen mogućnosti komercijalnoga nastupa na tržištu. Naprotiv, zakonom se otvaraju široke mogućnosti djelovanja NFS-a kao profitne organizacije. Međutim, zakonom se ne predviđa ovom studiju monopolistički položaj, jer se odlukom Ministarstva kulture pružanje usluga pri snimanju naših filmova može povjeriti i drugim osobama.

Od novih rješenja koje predviđa novi zakon o filmu treba spomenuti i osnivanje Nacionalnog vijeća za film. Zadaća ovoga tijela, stavljenog od predstavnika institucija i udruga filmskih umjetnika, odnose se ponajprije na skrb oko promicanja i poticanja hrvatskog filmskog stvaralaštva, promidžbu hrvatskog filma u inozemstvu, uspostavljanje kontakata s kinematografijama drugih zemalja, odabir filmskih projekata za sudjelovanje na međunarodnim filmskim festivalima, itd.

Ustanovljenjem Povjerenstva za film, Nacionalnog filmskog studija i Nacionalnog odbora za film, stvorili bi se, prema zamislima prijedloga novoga zakona, uvjeti za učinkovitu provedbu Nacionalnog filmskog programa, kao najvažnijeg pitanja hrvatske kinematografije. Povjerenstvo za film provodilo bi postupak odabira filmova iz filmskih projekata prijavljenih na natječaj, radi njihova uvrštanjavanja u Nacionalni filmski program i njihova predlaganja ministru kulture. Nacionalni, pak, filmski studio sudjelovao bi u relizaciji tih projekata, tj. u snimanju filmova, dok bi Nacionalno vijeće za film skrbilo, zajedno s Ministarstvom kulture, o predstavljanju snimljenih filmskih djela Republike Hrvatske u svijetu.

Isticanjem i poticanjem slobode umjetničkog stvaralaštva i izričitim zakonskim određenjem da takva sloboda predstavlja nacionalni interes Republike Hrvatske u kinematografiji, novim se zakonom želi u svim njegovim rješenjima konkretnizirati ustavno načelo o slobodi kulturnog i umjetničkog stvaralaštva iz članka 68. Ustava Republike Hrvatske, te se u tom cilju posebno naglašava uloga redatelja filma, kao glavnog nositelja filmskog projekta, što je također jedna od ponajvažnijih novina novog filmskog zakona. Takvim pozicioniranjem redatelja o kojemu u najvećoj mjeri ovisi kvaliteta izvedbe zamišljenog projekta, želi se omogućiti njegova posvemašna nezavisnost u stvaralačkom radu na filmu, ali i odgovornost za ostvareni rezultat.

Novim bi se, dakle, filmskim zakonom uredila, odnosno pobliže uredila, sljedeća pitanja:

- naglasio položaj hrvatskoga filma kao nezaobilaznog dijela kulturnih i umjetničkih vrednota Republike Hrvatske,
- definirao osobit interes Republike Hrvatske u području kinematografije,
- utvrdila obveza donošenja Nacionalnog filmskog programa i njegova sufinanciranja iz sredstava državnog proračuna Republike Hrvatske,
- predvidjelo osnivanje povjerenstva za film, na čelu s povjerenikom, koje bi djelovalo pri Ministarstvu kulture i bilo odgovorno za provedbu Nacionalnog filmskog programa,
- utemeljilo Nacionalno vijeće za film, koje bi pored ostalih svojih važnih zadaća, osobito brinulo (a u suradnji s Ministarstvom kulture) za međunarodnu promociju hrvatskog filma,

- propisali način i uvjeti potrebnii za bavljenje filmom, tj. za proizvodnju, promet, prikazivanje, te čuvanje filmova i drugog filmskog materijala, kao i širenje filmske kulture,
- regulirala prava filmskih djelatnika u taktu rada na filmu,
- zajamčila sloboda udruživanja filmskih djelatnika, — odredili filmski festivali od nacionalnog interesa, koji se održavaju u Republici Hrvatskoj,
- utvrdio položaj videodjelatnosti, a osobito videoprikazivalaštva, te
- uredila i druga pitanja koja su od značenja za kinematografiju Republike Hrvatske.

### **III. Ocjena potrebnih sredstava za provođenje zakona**

Predmnenje se da u provedbi zakona neće doći do povećanja sredstava potrebnih za Nacionalni filmski program, te se pripominje da je Republika Hrvatska već i do sada osiguravala sredstva za kinematografiju u državnom proračunu, s kojima je sudjelovala u sufinanciranju filmske proizvodnje, zaštiti filmske baštine, promidžbi hrvatskoga filma na međunarodnim festivalima i filmskim festivalima u zemljama, kao i promicanju neprofesionalnog filma.

Međutim, treba pripomenuti da udio države u realizaciji proizvodnje filma i drugih pratećih djelatnosti nije dovoljan za održavanje kvanitativne i kvalitativne razine filma kakav Hrvatskoj treba. No, unatoč tome, ovim se zakonom želi uspostaviti sustav financiranja koji će ipak osiguravati planiranje određene filmske proizvodnje, odnosno Nacionalnog filmskog programa.

Procijenjena sredstva za provođenje Nacionalnoga filmskog programa iz ovoga zakona:

#### *I. Obujam godišnje filmske proizvodnje:*

6 dugometražnih x 3.000.000,00	18,000.000,00
15 kratkometražnih x 300.000,00	4,500.000,00
60 minuta animacije x 36.000,00	2,160.000,00
Ukupno	24,660.000,00

#### *II. Programi javnih potreba u kulturi — filmska djelatnost:*

Programi zaštite hrvatske baštine	1,500.000,00
Održavanje nacionalnih filmskih festivala i sudjelovanje hrvatskoga filma na međunarodnim festivalima	1,500.000,00
Programi poticanja neprofesionalnog filma	500.000,00
Ukupno	3,500.000,00

*III. Troškovi Filmskog studija* (tonske i laboratorijske usluge, najam tehničke i studijskog prostora i cijena rada zaposlenih u filmsko-tehničkoj bazi) sadržani su u cijeni troškova proizvodnje filmova pod I.

Ukupna sredstva potrebna za realizaciju Nacionalnoga filmskog programa iznose 28,160.000,00 Kn.

## PRIJEDLOG ZAKONA O FILMU

### I. OPĆE ODREDBE

#### Članak 1.

Ovim se zakonom određuje interes Republike Hrvatske u kinematografiji radi poticanja stvaranja i promidžbe hrvatskog filma kao dijela kulturne i umjetničke baštine Republike Hrvatske, način i uvjeti obavljanja poslova u kinematografiji, kao i druga pitanja od interesa za hrvatski film.

#### Članak 2.

Pod kinematografijom u smislu ovog zakona, smatra se proizvodnja, promet, uvoz i javno prikazivanje filmova, čuvanje filmskog fonda i drugog filmskog materijala, te širenje filmske kulture.

#### Članak 3.

Interes je Republike Hrvatske u kinematografiji:

- poticanje umjetničkoga filmskog stvaralaštva i proizvodnje,
- održavanje kontinuiteta hrvatskoga filmskog stvaralaštva,
- čuvanje i promicanje filmske baštine,
- integracija hrvatske kinematografije u europske i svjetske produkcijske tokove i sudjelovanje hrvatskog filma na međunarodnim filmskim festivalima,
- osiguravnjem razmjerne zastupljenosti prikazivanja hrvatskog filma u kinematografima i na televiziji,
- osiguravanje prikazivanja svjetskoga umjetničkog filma sukladno preuzetim međunarodnim obvezama Republike Hrvatske,
- održavanje i poboljšanje uvjeta za prikazivanje filmova.

#### Članak 4.

Hrvatskim filmom smatra se film koji ispunjava sljedeće uvjete:

- film čiji je redatelj (autor) državljanin Republike Hrvatske,
- film čiji je producent pravna osoba sa sjedištem u Republici Hrvatskoj,
- film sa sadržajem iz kulturnoga, povijesnog i duhovnog prostora Republike Hrvatske,
- film snimljen na hrvatskom jeziku.

Hrvatskim filmom može se smatrati i koproducijski film koji ispunjava najmanje dva uvjeta navedena u prethodnom stavku, a koji je od interesa za hrvatsku kinematografiju.

### II. NACIONALNI FILMSKI PROGRAM

#### Članak 5.

Nacionalni filmski program sastavni je dio hrvatskoga kulturnog programa, koji na prijedlog Ministarstva kulture donosi Sabor Republike Hrvatske.

Provedba Nacionalnoga filmskog programa osigurava se u proračunu Republike Hrvatske, a prema prosječnoj cijeni koštanja filmskog projekta, koju utvrđuje Ministarstvo kulture na prijedlog Povjerenstva za film.

#### Članak 6.

U Nacionalnom filmskom programu utvrđuje se sljedeće:

- obujam godišnje filmske proizvodnje od 6 dugometražnih igranih filmova, 15 kratkometražnih filmova i 60 minuta autorske animacije,

- program zaštite hrvatske filmske baštine,
- sudjelovanje hrvatskog filma na međunarodnim filmskim festivalima,
- održavanje nacionalnoga filmskog festivala igranog filma u Puli, nacionalnoga filmskog festivala kratkometražnog i srednjometražnog filma u Zagrebu (Dani hrvatskog filma) i Svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu,
- program promicanja neprofesionalnog filma.

### POVJERENSTVO ZA FILM

#### Članak 7.

Za obavljanje poslova utvrđenih ovim zakonom u svezi s ostvarivanjem Nacionalnog filmskog programa ministar kulture imenuje Povjerenstvo za film od tri člana (u daljem tekstu: Povjerenstvo) i povjerenika za film.

Mandat Povjerenstva i povjerenika traje 2 godine.

Povjerenstvo može po potrebi, u provođenju svojih zadaća, angažirati filmske, finansijske i druge stručnjake.

Stručne i administrativne poslove Povjerenstva obavlja Ministarstvo kulture.

#### Članak 8.

Povjerenstvo obavlja sljedeće poslove:

- priprema i provodi natječaj za odabir filmskih projekata prema članku 6. ovog zakona,
- ocjenjuje prijavljene filmske projekte s autorske, sadržajne, proizvodne i finansijske strane i predlaže njihovu realizaciju,
- u dogоворu s redateljem predlaže producenta,
- predlaže bitne odrednice za sklapanje ugovora o realizaciji filmskih projekata i nadzire izvršavanje ugovornih obveza,
- prihvata film u njegovom konačnom obliku (kolaudacija),
- u dogоворu s Hrvatskom radiotelevizijom odabire televizijske filmove radi njihova uvrštavanja u Nacionalni filmski program,
- potiče realiziranje hrvatskih filmskih projekata u suradnji s drugim državama, te
- obavlja i druge poslove vezane za ostvarivanje svojih zadaća.

#### Članak 9.

Natječaj za odabir filmskih projekata je javan i trajno otvoren.

Na natječaj se mogu prijaviti filmske zamisli, scenariji, započeti, poluzavršeni i završeni filmski projekti.

Postupak i način provođenja natječaja i sklapanja ugovora o realizaciji filma uređuje se pravilnikom koji donosi ministar kulture.

#### Članak 10.

Na temelju provedenog natječaja Povjerenstvo odabire filmske projekte koji će biti realizirani u sklopu Nacionalnoga filmskog programa, te ih predlaže ministru kulture, koji donosi konačnu odluku.

#### Članak 11.

Za svaki prihvaci filmski projekt koji će se realizirati u sklopu Nacionalnoga filmskog programa, zaključit će se ugovor između Ministarstva kulture s jedne, te producenta i redatelja filma s druge strane.

## NACIONALNI FILMSKI STUDIO

### Članak 12.

Filmsko-tehničke usluge za realizaciju filmskih projekata iz Nacionalnog filmskog programa pruža Nacionalni filmski studio (u dalnjem tekstu: Filmski studio).

Sredstva za plaćanje filmsko-tehničkih usluga iz stavka 1. osiguravaju se u državnom proračunu, u sklopu sredstava odobrenih za realiziranje Nacionalnog filmskog programa.

Filmski studio raspolaže cijelokupnom tehničkom osnovom za stvaranje dugometražnoga, kratkometražnog i animiranog filma.

Filmski studio je trgovačko društvo sa sjedištem u Zagrebu.

### Članak 13.

Filmski studio može pružati filmsko-tehničke usluge za snimanje filmova svim zainteresiranim domaćim i inozemnim korisnicima, te obavljati i poslove producenta, sukladno odredbama ovoga zakona.

### Članak 14.

Ministarstvo kulture može obavljati filmsko-tehničke usluge za realizaciju filmskih projekata iz Nacionalnoga filmskog programa povjeriti drugoj osobi, a u sklopu sredstava odobrenih finansijskim planom određenoga filmskog projekta.

### Članak 15.

Nadzorni odbor Filmskog studija čine četiri člana i predsjednik koje imenuju vlasnici razmjerno svome udjelu vlasništva.

Direktora Filmskog studija imenuje i razrješuje Nadzorni odbor Filmskog studija.

Nadzorni odbor Filmskog studija imenuje direktora Filmskog studija na temelju javnog natječaja i na vrijeme od četiri godine.

Direktor vodi poslovnu politiku, zastupa i predstavlja Filmski studio te odgovara za zakonitost njegova rada.

Nadzorni odbor Filmskog studija donosi statut Filmskog studija.

### Članak 16.

Filmski studio može stjecati sredstva za svoj rad pružanjem usluga zainteresiranim korisnicima iz zemlje i inozemstva, sponsorstvima, kao i iz drugih izvora prihoda.

## REDATELJ

### Članak 17.

Redatelj filma, kao glavni nositelj filmskog projekta, koji je uvršten u Nacionalni filmski program odabire ostale autore, glumce, suradnike i članove filmske ekipe, te sukladno ugovoru iz članka 11. ovoga zakona preuzima obveze za ostvarivanje filmskog projekta.

Redatelj je odgovoran za pridržavanje odobrenoga scenarističkog predloška, odobrenoga finansijskog plana i rokova za završetak filma, kao i za svekoliku umjetničku kvalitetu filma.

## PRODUCENT

### Članak 18.

Producent filmskog projekta je pravna osoba registrirana za obavljanje te djelatnosti.

Producent filmskog projekta iz Nacionalnoga filmskog programa sukladno članku 11. zakona preuzima obvezu pružanja organizacijskih, administrativnih i tehničkih usluga pri ostvarenju filmskog projekta.

Producent je poglavito odgovoran za svrshodno trošenje odobrenih sredstava prema finansijskom i operativnom planu filmskog projekta.

Producent filmskog projekta preuzima obvezu plaćanja doprinosa za mirovinsko-invalidsko i zdravstveno osiguranje svim filmskim djelatnicima koji sudjeluju u realizaciji filmskog projekta za cijelo vrijeme trajanja ugovornog odnosa, putem njihovih udrug.

### Članak 19.

Producent filmskog projekta iz Nacionalnoga filmskog programa dužan je u svezi s produkcijom i predstavljanjem filma:

- izraditi pet tonskih kopija filma koji se u završnom obliku nalazi na vrpci od 35 mm, bez obzira na podlogu na kojoj je sniman,
- izraditi kopije podnaslovjene na strani jezik,
- izraditi jednu nekorištenu kopiju filma za potrebe Hrvatske kinoteke, čime se iscrpljuje pravo na korištenje izvornih materijala koji se predaju u trajnu pohranu Hrvatskoj kinoteći,
- organizirati svečanu premijeru filma s pripadajućim promotivnim programom (reklame, plakati).

### Članak 20.

Producent je obvezan redovito izvješćivati Povjerenstvo o tijeku realizacije filmskog projekta.

U slučaju da se producent ne pridržava odredbi ugovora sklopljenog prema članku 11. ovoga zakona, Povjerenstvo može u dogovoru s redateljem filma zamijeniti producenta.

### Članak 21.

Raspodjela finansijskih sredstava ostvarena prodajom i korištenjem hrvatskoga filma uredit će se ugovorom iz članka 11. zakona, tako da se autorskoj ekipi mora osigurati 30%, a producentu do 20% ostvarenoga čistog prihoda filma.

Ostatak čistog prihoda filma vraća se ulagačima razmjero visini uloga.

### Članak 22.

Inozemni producenti mogu na području Republike Hrvatske snimati filmove na teAmelju odobrenja koje izdaje Ministarstvo kulture.

Za dobivanje odobrenja potrebno je dostaviti scenarij ili knjigu snimanja i popis lokacija na kojima se planira snimanje, te navesti poslovne suradnike u Republici Hrvatskoj.

### Članak 23.

Na filmska djela snimljena u nastavne, znanstveno-istraživačke, informativne i promotivne svrhe ne primjenjuju se odredbe navedene u člancima 18. do 22.

## III. NACIONALNO VIJEĆE ZA FILM

### Članak 24.

Nacionalno vijeće za film (u dalnjem tekstu: Vijeće) savjetodavno je tijelo koje poglavito skrbí o predstavljanju hrvatskog filma u svijetu i uspostavljanju veza s istovjetnim tijelima u inozemstvu.

Vijeće:

1. razmatra stanje kinematografije u Republici Hrvatskoj, te predlaže i potiče donošenje mjera unapređivanja filmskog stvaralaštva i prozvodnje,

2. daje inicijative i prijedloge za integraciju hrvatske kinematografije u europske i svjetske produkcijske tokove i sudjelovanje hrvatskog filma na međunarodnim filmskim festivalima,
3. potiče donošenje i promjenu zakona i drugih propisa u kinematografiji,
4. predlaže mjere za zaštitu domaćeg filma,
5. predlaže mjere za poboljšanje sustava financiranja i druga sustava na rješenja u području filma,
6. obavlja i druge poslove utvrđene ovim zakonom.

### Članak 25.

Vijeće ima sedam članova, a čine ga po jedan predstavnik:

- Hrvatskog društva filmskih djelatnika,
- Društva hrvatskih filmskih redatelja,
- Hrvatske udruge filmskih snimatelja,
- Društva hrvatskih filmskih kritičara,
- Akademije dramskih umjetnosti,
- Hrvatske kinoteke,
- Hrvatske radiotelevizije.

Vijeće donosi poslovnik o svom radu.

Sredstva za rad Vijeća osiguravaju se iz državnog proračuna.

Stručne i administrativne poslove za Vijeće obavlja Hrvatsko društvo filmskih djelatnika.

### Članak 26.

Vijeće surađuje sa Ministarstvom kulture Republike Hrvatske u svezi s odabiru filmskih projekata za održavanje tijedana hrvatskoga filma i promicanje filmske baštine Republike Hrvatske u inozemstvu.

## IV. PROMET, UVOZ I JAVNO PRIKAZIVANJE FILMOVA

### Članak 27.

Prometom filmova mogu se baviti pravne osobe koje su registrirane za promet filmova.

Pravne osobe koje se bave uvozom i prometom inozemnih filmova moraju biti registrirane za obavljanje vanjskotrgovinske djelatnosti.

### Članak 28.

Javno prikazivanje filmova u smislu ovoga zakona jest prikazivanje filmova u javnim prostorima ili na televiziji.

### Članak 29.

Javnim prikazivanjem filmova mogu se baviti pravne i fizičke osobe.

Osobe koje se bave prikazivanjem filmova moraju ispunjavati sljedeće uvjete:

- da su registrirane za obavljanje ove djelatnosti,
- da prostorije i oprema odgovaraju propisanim građevinskim, tehničkim, sanitarnim i drugim uvjetima.

Prikazivači mogu javno prikazivati filmove nakon što upravno tijelo županije odnosno Grada Zagreba nadležno za kulturu, utvrdi da su ispunjeni uvjeti iz prethodnog stavka.

### Članak 30.

U području javnog prikazivanja filmova osigurava se zaštita i promicanje hrvatskog filma te svjetskoga umjetničkog filma sukladno preuzetim međunarodno-pravnim obvezama Republike Hrvatske.

Prikazivači su obvezni u ukupnom godišnjem programu prikazivanja filmova osigurati najmanje 10% udjela hrvatskog filma.

Prikazivači su također dužni prikazati recentna djela svjetske filmske umjetnosti.

### Članak 31.

Filmovi iz Nacionalnoga filmskog programa mogu se prikazivati na Hrvatskoj radioteleviziji samo u dogovoru s producentom i Povjerenstvom za film.

### Članak 32.

Zabranjeno je unošenje, radi javnog prikazivanja, filmova kojima se ugrožava državna sigurnost, teritorijalna cjelovitost i neovisnost Republike Hrvatske, vrijeda čast i ugled Predsjednika Republike Hrvatske, Predsjednika Sabora i Vlade Republike Hrvatske, poziva na vršenje kaznenih djela, potiče i propagira uzimanje opojnih droga, potiče na diskriminaciju na osnovi spola, boje kože, vjeroispovjedi, jezika, nacionalnog i društvenog podrijetla, rođenja, te političkog i drugog mišljenja.

Ako se javno prikaže film iz stavka 1. ovog članka, rješenje o zabrani prikazivanja donijet će Ministarstvo unutarnjih poslova u roku od 24 sata od saznanja za tu okolnost.

Ministarstvo unutarnjih poslova oduzet će filmski materijal, a protiv uvoznika filma i prikazivača podnijeti prijavu državnom odvjetniku.

## V. ČUVANJE I ZAŠTITA NACIONALNE FILMSKE BAŠTINE

### Članak 33.

Hrvatska kinoteka, kao nacionalni filmski arhiv, koja djeluje u sastavu Hrvatskoga državnog arhiva, čuva, obrađuje i provodi mјere trajne zaštite audiovizualne građe nacionalnoga filmskog fonda.

Nacionalni filmski fond čine filmovi i popratna građa uz film, od povjesnoga, umjetničkog, kulturnog i znanstvenog značenja ili od značenja za razvitak hrvatske kinematografije.

Stavkom 2. ovoga članka obuhvaćene su sve vrste filmova, materijali snimljeni na svim formatima bez obzira na način proizvodnje.

Popratnu građu uz film čine scenariji, knjiga snimanja za dugometražni,igrani, kratkometražni i za animirani film, dijalog-lista, notni zapisi komponirane glazbe, scenografske skice, fotografije, plakati i ostala dokumentacija koja svjedoči o nastanku i iskorištavanju dugometražnog, kratkometražnog i animiranog filma.

### Članak 34.

Imatelji filmova od povjesnoga, umjetničkog, kulturnog i znanstvenog značenja ili od značenja za razvoj hrvatske kinematografije dužni su poduzimati trajne mјere za njihovu zaštitu i čuvanje, a Hrvatskoj kinoteci na njezino traženje dostaviti podatke o njima.

Imatelji iz stavka 1. ovoga članka dužni su dopustiti Hrvatskoj kinoteci presnimavanje takvoga filma bez naknade.

### Članak 35.

Producenti hrvatskog filma i imatelji originalnih izvornih materijala dužni su u roku od jedne godine od završetka snimanja filma predati Hrvatskoj kinoteci originalne izvorne materijale (originalni negativ slike i tona) u trajnu pohranu radi zaštite.

Ako je originalni izvorni materijal iz stavka 1. ovoga članka korišten više od deset puta, prozvođaču filma ili posjedniku originalnih izvornih materijala dopustit će se njegovo korištenje samo radi izrade dubl-pozitiva ili inter-pozitiva.

Producenci hrvatskih filmova namijenjenih javnom prikazivanju dužni su Hrvatskoj kinoteci u prvoj godini prikazivanja predati po jednu nekorištenu kopiju svakog proizvedenog filma, i to najbolje kvalitete u svrhu zaštite originalnih izvornih materijala, s odgovarajućom filmskom dokumentacijom.

Pravne osobe koje se bave prometom filmova dužne su Hrvatskoj kinoteci predati kopiju svakog uvezenog filma s odgovarajućom dokumentacijom odmah po isteku prava prikazivanja, ukoliko ugovorom nije drugačije utvrđeno.

Pravne osobe koje se bave uvozom videofilmova dužne su Hrvatskoj kinoteci predati kopiju svakog uvezenog filma na videokaseti.

Producenci filmova koji iz bilo kojeg razloga prestaju s proizvodnjom dužni su Hrvatskoj kinoteci predati sav filmski materijal i potratnu filmsku građu na trajno čuvanje.

#### **Članak 36.**

Hrvatska kinoteka dužna je filmove i ostali kinematografski materijal prikazivanjem ili na drugi način staviti na korištenje svim zainteresiranim, sukladno propisima o ustrojstvu i djelovanju Hrvatske kinoteke.

### **VI. UDRUŽENJA FILMSKIH DJELATNIKA**

#### **Članak 37.**

Filmski djelatnici ostvaruju svoja prava iz radnog odnosa putem udruga čiji su članovi, a sukladno odredbama Zakona o udrugama.

### **VII. FILMSKI FESTIVALI**

#### **Članak 38.**

Filmski festivali od nacionalnog interesa koji se održavaju u Republici Hrvatskoj jesu:

1. Festival hrvatskog filma u Puli (festival dugometražnog filma),
2. Dani hrvatskog filma u Zagrebu (festival kratkometražnih i srednjometražnih filmova),
3. Svjetski festival animiranog filma u Zagrebu.

### **VIII. VIDEO PRIKAZIVALAŠTO**

#### **Članak 39.**

Pod video djelatnošću u smislu ovoga zakona podrazumijeva se promet i iskorištanje videograma putem javnog prikazivanja nekinematografskim sredstvima reprodukcije, te iznajmljivanje i prodaja za osobno korištenje građana.

#### **Članak 40.**

Osoba koja stavlja u promet ili komercijalno iskorištava presnimljeno kinematografsko filmsko djelo dužna je na svakom videogramu istaknuti:

- naziv filmskog djela,
- glavne sudionike filmskog djela,
- vlasnika autorskih prava, — naziv tvrtke producenta i vlasnika prava na komercijalno iskorištanje preko koje su osigurana prava na području iskorištanja,
- naziv tvrtke koja videogram stavlja u promet,

- naziv tvrtke koja je proizvela videogram,
- godinu prvog stavljanja u promet filmskog djela,
- ime odgovorne osobe za stavljanje u promet filmskog djela,
- ime i prezime osobe koja je izvršila prijevod i obradu filmskog djela,
- tekst zaštite vlasnika autorskog djela.

#### **Članak 41.**

Osobe u okviru obavljanja video djelatnosti mogu se baviti iznajmljivanjem videograma za kućnu uporabu građanima pod sljedećim uvjetima:

- da su registrirane za obavljanje djelatnosti iznajmljivanja videograma,
- da su sa video nakladnikom sklopile pismeni ugovor,
- da ne obavljaju kopiranje, umnožavanje i javno prikazivanje audiovizualnih djela.

#### **Članak 42.**

Iznajmljivanje na korištenje videograma građanima za kućnu uporabu, u smislu ovog zakona, ne smatra se javnim prikazivanjem filmskog djela.

#### **Članak 43.**

Osobe mogu javno prikazivati audiovizualna djela putem javnog prikazivanja nekinematografskim sredstvima reprodukcije pod sljedećim uvjetima:

- da su registrirane za obavljanje djelatnosti javnog prikazivanja audiovizualnih djela nekinematografskim sredstvima reprodukcije,
- da su s osobom koja posjeduje pravo iskorištanja audiovizualnog djela sklopile ugovor,
- da kod javnog prikazivanja filmova prostorije i oprema odgovaraju propisanim građevinskim, tehničkim, sanitarnim i drugim uvjetima.

Prikazivači mogu javno prikazivati audiovizualna djela nakon što upravno tijelo županije odnosno Grada Zagreba nadležno za kulturu, utvrdi da su ispunjeni uvjeti iz prethodnog stavka.

#### **Članak 44.**

U smislu ovog zakona nekinematografskim sredstvima reprodukcije smatra se prikazivanje videograma na bilo kojem mjestu javnog okupljanja, uključujući besplatnu, plaćenu ili preplatničku televiziјu ili kabelski sustav.

### **IX. PREKRŠAJNE ODREDBE**

#### **Članak 45.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 10.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba (producent) ako ne izvršava obvezu plaćanje doprinosa za mirovinsko-invalidsko i zdravstveno osiguranje filmskih djelatnika (članak 18. stavak 4).

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pretodnoga stavka novčanom kaznom od 500,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 46.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 10.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba (producent) koja ne izvršava obveze u svezi s produkcijom i predstavljanjem filma (članak 19.).

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnoga stavka novčanom kaznom od 500,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 47.**

Novčanom kaznom od 10.000,00 do 20.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj pravna osoba koja suprotno odredbama članka 22. ovoga zakona pruži uslugu kod snimanja inozemnih filmova na području Republike Hrvatske.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnoga stavka novčanom kaznom od 1.000,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 48.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 30.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj pravna osoba koja se suprotno članku 27. ovoga zakona bavi prometom filmova.

Film i imovinska korist ostvarena prekršajem iz prethodnoga stavka oduzet će se.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnoga stavka novčanom kaznom od 500,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 49.**

Novčanom kaznom od 10.000,00 do 20.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja prije nego što započne prikazivanje filmova nije ispunila uvjete iz članka 29. ovog zakona.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnog stavka novčanom kaznom od 1.000,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 50.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 15.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja uskraćuje Hrvatskoj kinoteci dostavu podataka, odnosno presnimavanje filmova (članak 34.).

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnog stavka novčanom kaznom od 500,00 do 1.500,00 Kn.

#### **Članak 51.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 10.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja ne ispunjava obveze prema Hrvatskoj kinoteci (članak 35.).

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnog stavka novčanom kaznom od 500,00 do 1.000,00 Kn.

#### **Članak 52.**

Novčanom kaznom od 5.000,00 do 10.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja postupa protivno odredbi članka 39. zakona.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnog stavka novčanom kaznom od 500,00 do 1.000,00 Kn.

#### **Članak 53.**

Novčanom kaznom od 10.000,00 do 15.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja se bavi video djelatnošću a ne ispunjava uvjete (članak 40.).

Videogrami i imovinska dobit ostvarena prekršajem oduzet će se.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnog stavka novčanom kaznom od 1.000,00 do 3.000,00 Kn.

#### **Članak 54.**

Novčanom kaznom od 10.000,00 do 15.000,00 Kn kaznit će se za prekršaj osoba koja se bavi javnim prikazivanjem audiovizualnih djela a ne ispunjava uvjete iz članka 41. ovoga zakona.

Odgovorna osoba u pravnoj osobi kaznit će se za prekršaj iz pret-hodnoga stavka novčanom kaznom od 1.000,00 do 3.000,00 Kn.

## **X. PRIJELAZNE I ZAKLJUČNE ODREDBE**

#### **Članak 55.**

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske dužno je u roku od tri mjeseca od stupanja na snagu ovoga zakona donijeti pravilnik iz članka 9. stavak 3. ovoga zakona.

#### **Članak 56.**

Predstavnici Vijeća iz članka 25. imenovat će se u roku od mjesec dana po stupanju na snagu ovoga zakona.

Konstituirajući sjednicu Vijeća saziva Hrvatsko društvo filmskih djelatnika u dalnjem roku od mjesec dana od proteka roka iz stavka 1. ovog zakona.

#### **Članak 57.**

Danom stupanja na snagu ovoga zakona prestaje važiti Zakon o kinematografiji (*Narodne novine* br. 47/80, 20/90 i 53/90).

#### **Članak 58.**

Ovaj zakon stupa na snagu osmog dana nakon objave u *Narodnim novinama*.

## **Obrazloženje**

Člankom 1. Zakona određeni su sadržaji koje se njime uređuju. Dio jednom na ovom mjestu, a dijelom u članku 2. Zakona, implicitno je provedeno razlikovanje pojmove filma i kinematografije. Film predstavlja viši pojam (i kao pojedinačno filmsko djelo i kao umjetnost filma) od kinematografije, koja obuhvaća djelatnosti u svezi sa stvaranjem, prometom, prikazivanjem i zaštitom filmskog djela. Stoga je i naziv Zakona primjeren njegovom sadržajno važnijem pitanju, a to je film, te se, između ostalog, Zakonom uređuje i pitanje video prikazivalaštva, koje se ne može podvesti pod pojam kinematografije.

U članku 3. preciznije je no ikada do sada utvrđen nacionalni interes u kinematografiji, a usmjeren je ponajprije na ostvarivanje načela o slobodi umjetničkog stvaralaštva u području filma, kao i na uključivanje naše kinematografije u svjetske kinematografske i filmske tokove.

Pojam hrvatskoga filma sadržan je u članku 4. No, predviđeni uvjeti, koji načelno moraju biti kumulativno ispunjeni, ipak ne predstavljaju strogo zakonsko rješenje. Naime, Povjerenstvo za film ovlašteno je uvrstiti u Nacionalni filmski program i ono filmsko djelo koje ne ispunjava navedene uvjete, ukoliko smatra da se radi o osobito uspješnom filmskom djelu (umjetnički, komercijalno ili prema nekom drugom sličnom kriteriju).

Pitanja bitna za stvaranje, sadržaj i financiranje Nacionalnog filmskog programa uređena su odredbama u Nacionalnom filmskom programu (članci 5. i 6.) kao sastavom dijelu hrvatskog kulturnog programa koji utvrđuje Sabor Republike Hrvatske. Zakonom se određuje sadržaj programa koji utvrđuje Sabor Republike Hrvatske. Zakonom se određuje sadržaj programa, a to je ponajprije obveza ostvarivanja godišnje filmske produkcije od 6 dugometražnihigranih filmova, 15 kratkometražnih, te 60 minuta autorske animacije, a zatim i program zaštite hrvatske filmske baštine, sudjelovanje hrvatskog filma na domaćim i međunarodnim filmskim festivalima, te poseban program promicanja neprofesionalnog filma, kao vrijednog prinosa širenju filmske umjetnosti i kulture.

Člancima 7. do 11. ustanovljuje se Povjerenstvo za film pri Ministarstvu kulture, a sastoji se od povjerenika i 3 člana. Najvažnija za-

daća Povjerenstva je provedba nacionalnog filmskog programa putem odabira na stalno otvorenom natječaju prijavljenih filmskih projekata, njihovo predlaganje Ministarstvu kulture, te praćenje realizacije prihvaćenih filmskih projekata.

*Člancima 12. do 16.*, određuje se da filmsko-tehničke usluge za realizaciju filmova pruža Nacionalni filmski studio u statusu trgovačkog društva, njegovo ustrojstvo, te način osiguravanja sredstava za njegov rad. Ovo potonje pitanje uređuje se tako da se sredstva za podmirivanje pružanja filmsko-tehničkih usluga za realiziranje usvojenog Nacionalnog filmskog programa, osiguravaju iz proračuna Republike Hrvatske u sklopu ukupnih sredstava za pojedini film. Dakako, da Nacionalni filmski studio može pribavljati sredstva za svoj rad i iz drugih izvora, a ponajprije pružanjem svojih usluga drugim, pa i stranim filmskim producentima.

U novom zakonskom uređenju pitanja važnih za hrvatski film značajno je izmijenjena uloga i položaj redatelja filma. *Člankom 17.* određuje se redatelj filma kao središnja osoba u stvaranju filmskog djela, te time postaje ono što je oduvijek i bio, umjetnik i organizator filma, koji uskladjuje umjetničke i tehničke procese u stvaranju filmskog djela. Redatelj je označen kao glavni autor filma i glavni nositelj filmskog projekta s pravom odabira svih ostalih sudionika u realizaciji filma, ali i s precizno ustanovljenom odgovornošću za taj posao.

Pitanja producenata filma uređena su *člancima 18. do 23.* Zakona. Uvjeti za obavljanje producentskih poslova sadržani su u članku 18. stavak 1. po kojemu producenti moraju biti registrirani za obavljanje ove djelatnosti. U istoj odredbi sadržana su i druga važna pitanja za rad i položaj producenata, naglašuje se njegova uloga u realiziranju filmskih projekata iz Nacionalnog filmskog programa, gdje producent preuzima obvezu pružanja organizacijskih, administrativnih i tehničkih usluga pri ostvarivanju filmskog projekta, te je odgovoran za svrshodno trošenje odobrenih sredstava sukladno finansijskom i operativnom planu filmskog projekta. On preuzima i obvezu plaćanja doprinosa za socijalno osiguranje svih zaposlenika na određenom filmskom projektu, za vrijeme dok traje njihov rad na filmu. Članom 19. navedene su obveze producenta nakon što je filmski projekt realiziran, a članom 20. njegova obveza izvješćivanja o tijeku rada na realizaciji filma. Autor filma, tj. redatelj može u dogovoru s Povjerenstvom za film promijeniti producenta kada nije zadovoljan njegovim radom Osobitu pozornost treba svrnuti na odredbu članka 21. gdje je predviđena raspodjela sredstava ostvarenih prodajom i iskoristavanjem našeg filma, a gdje se garantira filmskoj ekipi najmanje 30% tako ostvarenih sredstava, dok producent može ostvarivati i do 20% ostvarenog čistog prihoda filma. Ostatak se mora, razmjerno njihovim ulozima, podijeliti ulagacima u film. Članak 22. dopušta da inozemni producenti, uz tamo navedene uvjete, mogu snimati film na području Republike Hrvatske. Od obveze pridržavanja ovih odredbi o producentima izuzeto je snimanje filmova u znanstvene, nastavne, informativne i promotivne svrhe.

Odredbama *članka 24. do 26.* uređuju se pitanja u vezi s Nacionalnim vijećem za film, njegov sastav i zadaće. Najvažnije su zadaće ovoga Vijeća da uspostavlja veze s istovjetnim tijelima u inozemstvu, a osobito da skrbi o predstavljanju i promidžbi hrvatskog filma u svijetu. Vijeće je sastavljeno od predstavnika strukovnih udružga filmskih djelatnika, HRT i Hrvatske kinoteke i Akademije dramskih umjetnosti.

Promet, uvoz i javno prikazivanje filmova uređuje se odredbama *članka 27. do 32.* Prometom, uvozom i prikazivanjem filmova mogu se baviti pravne osobe koje su registrirane za te djelatnosti, pri čemu se javnim prikazivanjem smatra prikazivanje filmova u javnim prostorima i na televiziji. Kao osobito značajno napominje se odredba članka 30. kojom se garantira obvezni udio prikazivanja hrvatskog filma u kino-programima, ali i svjetskog umjetničkog filma sukladno preuzetim međunarodno-pravnim obvezama. Također se propisuje da se filmovi iz nacionalnog filmskog programa na hrvatskoj televiziji mogu prikazivati samo u dogovoru s producentom i u Povjerenstvom za film.

*Člankom 32.* propisuju se, sukladno međunarodnim konvencijama, slučajevi u kojima je u Republiku Hrvatsku zabranjeno unošenje filmova radi javnog prikazivanja.

Odredbe *članka 33. do 36.* sadržavaju norme važne za čuvanje i zaštitu nacionalnog filmskog fonda u Hrvatskoj kinoteci, koja djeli se u sklopu Hrvatskog državnog arhiva. Ove odredbe odnose se na određene kategorije filmskog fonda, a to su filmovi i popratna građa uz film od povijesnog, umjetničkog, kulturnog i znanstvenog značenja ili od značenja za razvitak hrvatske kinematografije. Ovim se odredbama reguliraju obveze Hrvatske kinoteke u čuvanju, obradi i trajnoj zaštiti audiovizualne građe, a poglavito obveze proizvođača hrvatskih filmova, posjednika originalnih izvornih materijala, poduzeća za promet filmova, za uvoz filmova na videokasetama, itd. na dostavljanje kopija svakog proizvedenog ili uvezenog filma Hrvatskoj kinoteci radi trajne njegove pohrane. S obzirom da su filmovi, osobito oni iz Nacionalnog filmskog programa, dio opće kulturne i umjetničke baštine Republike Hrvatske, Hrvatska je kinoteka uvijek obvezna držati ih pristupačnim svima zainteresiranim.

Odredbom *članka 37.* ozakonjuje se pravo svih filmskih djelatnika da svoja prava iz radnog odnosa ostvaruju putem udruga čiji su članovi.

*Člankom 38.* zakonom se određuju filmski festivali od nacionalnog interesa koji se održavaju u Republici Hrvatskoj, kako bi se ubuduće otklonile dvojbe oko nacionalnog značenja pojedinih filmskih festivala i učestale težnje da se kao »nacionalni festivali« proglašavaju i oni koji to nisu.

Video prikazivalaštvo, kao značajni dio novog zakona o filmu, uređuje se u odredbama *članka 39. do 44.*, te propisuje stroge obveze distributerima videograma, te uvjeti koji moraju biti ispunjeni da bi se odredena pravna osoba mogla baviti iznajmljivanjem videograma za kućnu uporabu građana, odnosno za javno prikazivanje nekinematografskim sredstvima reprodukcije koja se ovim odredbama i definira (*članak 44.*). Ove su odredbe osobito važne u doba učestalih pojava kršenja međunarodnih konvencija o zaštiti audiovizualnih sredstava, kao i zakonskih odredbi drugih država o tom pitanju. Iako postojeći Zakon o kinematografiji sadrži određena pravila ponašanja u tim slučajevima, novim se odredbama ona još jasnije reguliraju i postrožuju.

Prekršajne odredbe, uz predviđanje relativno visokih kazni sadržane su u odredbama *članka 45. do 54.* ovoga Zakona, te nema potrebe ovdje ih posebno obrazlagati.

Prijelaznim i zaključnim odredbama (*članci 55. do 48.*), određuju se rokovi za donošenje provedbenih propisa za provedbu ovoga Zakona, te za imenovanje članova i konstituiranje Nacionalnog vijeća za film, prestanak važenja postojećeg i stupanje na snagu ovoga Zakona.

## Ministry of Culture of Republic of Croatia

### Cinema Law Draft

The final draft of the Cinema Law which will be put into the legislative procedure in Croatian Parliament.

Vjekoslav Majcen

# Kronika

listopad/prosinac 1997.

**14.-18. X.**

U Zagrebu je održan Tjedan performancea — Javno tijelo. Na zagrebačkim ulicama i trgovima, te u Galeriji Gradska, MM centru i ZeKaeM-u svoje su projekte realizirali Nenad Dančuo, Zagreb (*Hard-core*, 45 min), Božidar Jurjević, Dubrovnik (*Pomrčina*, 30 min), Alina Anka Kowalska, Varšava (*Magicna težina života*, 20 min), Nebojša Šerić-Šoba, Sarajevo (*Javno tijelo*, 60 min), Zlatko Kopljarić, Zenica (*K-1*, 30 min), Vlasta Delimar, Zagreb (*Zrela žena*, 20 min), Tomislav Gotovac, Zagreb (*Podnevni performance*), Nan Hoover, New York-Amsterdam (*Pokret u svjetlu — Zagreb*, 20 min), Slaven Tolj, Dubrovnik (*Community Spirit in Action*, 30 min).

Tjedan performancea realiziran je u organizaciji art skupine Doma — nezavisni umjetnički projekt i uz pomoć Soros centra za suvremenu umjetnost iz Zagreba. Autorica konцепcije Tjedna bila je Jadranka Winterhalter, a u realizaciji su sudjelovali Janka Vukmir i suradnici Petra Golušić, Branka Stipančić i Darko Šimićić.

Uoči Tjedna performancea, 13. listopada, u MM centru SC svojim videoradovima i dia-projekcijama predstavila se Nan Hoover, američka umjetnica koja od 1969. živi i djeliće u Nizozemskoj (videoradovi: *Wigry, Poland*, 1989., *Trondheim, Norway*, 1991., *München*, 1991., *Blue Mountains, Australija*, 1988., *Returning to Fuji*, 1984., *Desert*, 1995.).

**14.-15. X.**

U MM centru SC održane su dvije večeri medijskih instalacija i videoradova Steine i Woody Vasulke. Gošća je obje večeri bila autorica Steina Vasulka.

**20. X.**

Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu proširila je nastavni program na studijsko područje pod nazivom Medijska umjetnost koje vodi Ivan Ladislav Galeta. Prema njegovu prijedlogu programa, studij Medijske umjetnosti (za studente 3. i 4. godine ALU) obuhvatit će fotografiju, eksperimentalni i animirani film, multimediju i video umjetnost, nove tehnologije u umjetnosti, te predmet Medij i priroda. Novost koja se uvodi od sljedeće školske godine studij je animacije u sklopu područja Medijske umjetnosti, koji će biti organiziran uz potporu Zagreb filma i autora Zagrebačke škole animiranih filmova. Posebna vrijednost

studija Medijske umjetnosti je u praksi, da pojedine teme studentima kao gosti-predavači izlažu poznati stručnjaci iz Hrvatske i svijeta.

**21. X.**

Gost Muzeja suvremene umjetnosti, britanski umjetnik i redatelj Lutz Becker, održao je u prostoru MM centra predavanje Umjetnost, film i totalitarizam. Predavanje je bilo popraćeno projekcijom inserata iz filmova Lutza Beckera (*Paris Expo 1937*, *Defense of Madrid 1938*, *A Metro for Moscow*, *Sportsparade at Red Square 1939*. — *Exhibition 10 Years Fascist Revolution 1932.*, *Olimpic Games Berlin 1936.*, *Degenerate Art Exhibition in Munich 1937*).

**25. X.**

Poduzeće Promax d. o. o Zagreb, izdavač je novog časopisa *Video reporter*, koji prati hrvatsko videoizdavaštvo. Glavni urednik novog mjesečnika s područja videa je F. J. Hadaya, a u uredništvu su još Rade Dragojević (pomoćnik glavnog urednika), te Tihomil Hamilton, Patricija Mirt i Zdravko Šarčević. Uz razgovore s redateljima i napise o filmovima na videotržištu *Video reporter* na 68 stranica donosi informacije o aktualnoj ponudi videotekara i videodistributera.

**27. X.**

Hrvatsko društvo filmskih djelatnika glasovanjem je između filmova hrvatske produkcije koji su 1997. godine imali kinematografsku premijeru, kao hrvatskog predstavnika u prvom krugu natjecanja za dodjelu Oscara odabralo dugometražni animirani film *Čudnovate zgode šegerta Hlapića*, redatelja Milana Blažekovića i producenta Croatia filma.

**28. X.**

U Multimedijском centru SC održana je praizvedba dokumentarnog filma *Plašitelj kormorana* redatelja Branka Ištvančića. Film u proizvodnji HRTV-a snimljen je prema scenariju Davora Šišmanovića (snimatelj Branko Cahun, montaža Višnja Stern).

**31. X.**

U MM centru SC predstavljeni su videoradovi i CD-instalacije nizozemskih umjetnika Rona Sluika i Reinera Kurpershoeka, koji od 1982. godine surađuju pod zajedničkim

imenom Sluik/Kurpershoek. Prikazani su videoradovi *March Sirk* (1987.-1991.), *March Feld* (1992.), *March Ritt* (1993.), *March Matria* (1996.), te radovi na CD-u Sluik/Kurpershoek (1982.-1992.), *Matria Europa* (1996.) i *Vatra* (1997.).

## 2. XI.

U Galeriji Kaljević otvorena je izložba sarajevskog fotografa Nihada Pušije, na kojoj je autor izložio 32 fotografije statista iz njemačkog igranog filma *Muški pansion* (*Männerpansion*).

## 3.-14. XI.

U Artkinu prikazan je ciklus filmova Mikea Leigha (*Hard Labour*, 1973., *Nuts in May*, 1976., *The Kiss of Death*, 1977., *Who's Who*, 1978., *Grown Ups*, 1980., *Home Sweet Home*, 1981., *Four Days in July*, 1984., *Life is Sweet*, 1990., *Naked*, 1993., *Secrets and Lies*, 1996.).

## 6. XI.

U Gliptoteci HAZU-a predstavljen je novi televizijski dokumentarni film *Vanja Radauš*, redatelja Bogdana Žižića. Film je snimljen u redakciji Obrazovnog programa HRTV (urednik Marijan Bušić), prema scenariju Nade Križić-Vrkljan. Snimatelj je Ante Jakaša, a urednica Vesna Klarić.

## 6.-17. XI.

U Zagrebu je održan Filmski festival Europske unije (European Union Film Festival). Nakon svečanog otvorenja u kinu Europa, prikazan je film *Sestrice / Zusje* (Robert Jan Westdijk, Nizozemska), a sljedećih dana nastavljene su projekcije u kinu Jadran, gdje su prikazani filmovi: *Portret žene s muškarcom u pozadini / Retrato de mujer con hombre al fondo* (Maria del Carmen Rodriguez-Larreta, Španjolska), *Indija / Indien* (Paul Harather, Austrija), *Crkva sv. Nikole / Nikolaikirche* (Frank Beyer, Njemačka), *Zemlja sreće / Onnen maa* (Markku Pöllönen, Finska), *Tangotango* (Frans Buyens, Belgija), Djedovo putovanje / Morfars resa (Staffan Lamm, Švedska), *Kako sam se svadao... (moj seksualni život) / Comment je me suis dispute... (ma vie sexuelle)* (Arnaud Desplechin, Francuska), *Toto heroj / Toto le héros* (Jacq Van Dormael, Belgija), *Prekrasna stvar / Beautiful Thing* (Hettie Macdonald, Velika Britanija), *Iz snijega / Ap'to bioni* (Sotiris Goritsas, Grčka), *Pianese Nunzio, 14 godina u svibnju / Pianese Nunzio, 14 anni a maggio* (Antonia Capuano, Italija). Festival je organiziralo jedanaest veleposlanstava zemalja članica Europske unije u Hrvatskoj i posebni izaslanik Europskoga povjerenstva u Zagrebu s Kinematografima Zagreb, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

## 7. XI.

Nakon Osijeka, predpremijerna projekcija filma *Mondo Bobo* održana je u Samoboru. Najuspješniji film Hrvatskog filmskog festivala u Puli 1997., prikazan je dosad i na 46.

filmskom festivalu u Mannheimu, gdje je dobio posebnu nagradu ocjenjivačkog suda za režiju.

## 7. XI.

Autorski studio fotografija-film-video iz Zagreba, priredio je u Multimedijskom centru SC retrospektivu radova svojih članova u povodu petogodišnjice rada Autorskog studija. Prikazani su filmovi *Energy of Tape* (M. Bukovac, 1992.), *Um iznad materije* (R. Đošić, 1992.), *Walk* (D. Doppler, 1994.), *Šezdeset sekundi* (T. Vereš), *Multiplication* (M. Bukovac, 1995.), *Autoportret* (V. Zrnić, 1995.), *Ave* (V. Zrnić, 1995.), *Razgovor ugodni* (T. Horvat, 1995.), *Link* (M. Bukovac, 1995.), *Out Case* (Z. Mustać, 1996.), *Bouquet* (Z. Mustać, 1996.), *Time Machine* (D. Tunguz, 1997.), *Metropolia* (M. Iveković, A. Hanžek, 1997.), *Sonata za Ernesta G.* (M. Bukovac, 1997.), *S druge strane* (M. Bunčić, 1997.), *Nešto osobno* (T. Vereš, 1997.), *Curriculum vitae* (A. Bassi, 1997.).

Na redovnoj godišnjoj skupštini, za novog predsjednika Autorskog studija izabran je filmski redatelj Zoran Tadić.

## 8. XI.

U dvorani *Vatroslav Lisinski* održana je svečana zagrebačka premijera filma Branka Schmidta *Božić u Beču*, koji je na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli '97. nagrađen Zlatnom arenom za scenarij.

## 10.-14. XI.

Slovački filmski institut, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Hrvatski filmski savez priredili su u MM centru SC Tjedan slovačkoga filma. U pet dana prikazani su filmovi *Ptice, siročad i budale* (Juraj Jakubisko, 1969.), *Ružičasti snovi* (Dušan Hanak, 1976.), *Noćni jahači* (Martin Holly, 1981.), *Pomočník* (Zoro Zahon, 1981.) i *Nježnost* (Martin Šulík, 1991.).

## 12. XI.

Nakon Osijeka i Samobora, svečana premijera filma *Mondo Bobo* održana je i u Zagrebu, nakon čega je nastavljeno prikazivanje filma u redovitom kinoprogramu. *Mondo Bobo* ujedno je prvi hrvatski film snimljen nakon Domovinskog rata čija su prava za prikazivanje prodana i u SRJ.

## 12. XI.

Putem satelita Hot Bird 3 počeo je redovit digitalni prijenos triju radijskih i triju televizijskih programa Hrvatske radiotelevizije.

## 13. XI.

Institut Otvoreno društvo — Hrvatska i Centar za dramsku umjetnost oprostili su se na od nedavno preminule mlade hrvatske redateljice Jelene Rajković projekcijom njezina zadnjeg filma, *Radio Krapina*. O filmskoj autorici govorili su Hrvoje Turković, voditelj filmske tribine i gost tribine Petar Krelja.

## 16. XI.

Filmski autor Joško Marušić dobitnik je nagrade koja se tradicionalno dodjeljuje u povodu Dana grada Zagreba, dok je filmologu Hrvoju Turkoviću istim povodom dodijeljena Plaketa grada Zagreba.

## 17.-21. XI.

U ciklusu francuskog filma u Artkinu su prikazani filmovi Yves Allégrete (*Tako lijepa mala plaža*, 1949.), Claude Autan-Lara (*Putovanje Parizom*, 1956.), Juliena Duviviera (*Pot-Bouille*, 1957.), Pirrea Granier-Deferrea (*Udovica Couderc*, 1971.) i Bertranda Taverniera (*Život i ništa drugo*, 1989.).

## 18. XI.

Film *Kako je počeo rat na mom otoku* hrvatskog redatelja Vinka Brešana dobio je glavnu nagradu, vrijednu 12.000 njemačkih maraka, na 7. Festivalu mladog istočnoeuropejskog filma koji je održan u njemačkom gradu Cottbusu. Na istom je festivalu, Sven Medvešek dobio nagradu za najboljega glumca za ulogu u filmu *Mondo Bobo* Branka Rušinovića.

Nagradu radija Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg dobio je češki redatelj David Ondriček za komediju o adolescentima, a ruski je redatelj Aleksej Balbanov dobio posebnu nagradu za film *Brat*.

## 18.-22. XI.

U Zagrebu je održana, već tradicionalna međunarodna izložba i simpozij umjetnosti medija i kulture, 5. Media Scape — Videoart. Na ovogodišnjim susretima sudjelovali su slovenski umjetnici Katarina Pejović i Marko Košnik s projektom *Multimedia Theatre*, hrvatski autori Magdalena Pederin, Ivan Marušić, Petra Novosel, Dubravko Kuhta, Nataša Lušetić s projektom *No Name — O. S. U. G.* (autor videa Svebor Kranjc), te Lawrence Wallen i Thea Bezjak iz Australije s projektom *Multimedia in Opera*. Svoje su rade na izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti predstavili Akiko Hada (Japan), Franz John (Njemačka), Lawrence Wallen (Australija), Darko Fritz (Hrvatska), Ina-Abuschenko Matwejewa (Njemačka), Heiko Daxl (Njemačka), Marko Kodšnik (Slovenija), Angela Zumpe (Njemačka), Antal Lux (Mađarska), Betina Kuntsch i Manfred Hodapp (Njemačka), te Eku Wand (Njemačka). Također su održane videoprojekcije radova Ine-Abuschenko Matwejewe (Njemačka), Pieta Jana Blauwa (Nizozemska), Heiko Daxla (Njemačka), Julijane Duda (Njemačka), Darka Fritz (Hrvatska), Ingeborg Fülepp (Hrvatska), Hartmut Jahna (Njemačka), Jaweka Kwakmana (Nizozemska) i Weta Lupa (Njemačka).

U posebnim programima održana je videoprojekcija *Arhitektura i film* (Biennale Film+Arc, Graz '97.) uz predavanje Charlotte Pöchhacker (Austrija), te videoprojekcija *Trials and Tribulations* Malcolma Le Gricea (Velika Britanija) uz autorovo predavanje pod naslovom Britanska mediascena.

## 18.-22. XI.

U programu pod nazivom Europske kinematografije, u Istarskom narodnom kazalištu održan je ciklus makedonskog filma pod nazivom *Suvremeni makedonski film*. U ciklusu su prikazani filmovi *Tetoviranje* (Stole Popov), *Makedonska saga* (Branko Gapo), *Prije kiše* (Milčo Mančevski), *Andeli s otpada* (Dimitrie Osmanli) i *Gipsy magic* (s VHS kasete, Stole Popov). Ciklus organiziran u suradnji s Makedonskim kulturnim društvom Županije istarske Kočo Racin i Makedonskom kinotekom, te uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Zajednice Makedonaca u Republici Hrvatskoj, naišao je na dobar odziv publike, te je na projekcijama bilo više od 1800 gledatelja.

Otvorenju priredbe *Suvremeni makedonski film* bili su načočni i gosti iz Makedonije Ivanka Kimova, savjetnica u Ministarstvu kulture Republike Makedonije, Boris Nonevski, direktor Kinoteke i makedonska povjesničarka filma Ilindenka Petruševa.

## 19. XI.

U povodu stogodišnjice rođenja Douglasa Sirk-a (Detlef Si-erck, 1897.-1987.), u MM centru SC priređena je u suradnji s Goethe institutom i Hrvatskim filmskim savezom retrospektiva ranih filmova toga autora (filmovi snimljeni do 1937. godine u Njemačkoj). U dvoranu Goethe instituta održana je projekcija filma *Habanera* (*La Habanera*, 1937.), a u MM-u su prikazani filmovi *Bilo je to u travnju* (*April, April*, 1935.), *Štupovi društva* (*Stützen der Gesellschaft*, 1935.), *Završni akord* (*Schlussakkord*, 1936.), Dvoranski koncert (*Das Hofkonzert*, 1936.) i *Prema novim obala-ma* (*Zu neuen Ufern*, 1937.).

## 20. XI.

U KK Zagreb održana je projekcija kratkometražnog igranog filma Ognjena Svilčića *Domina*. Producent filma je Akademija dramske umjetnosti, a tumače Nina Violić, Robert Bušić i Nina Erak. Film *Domina* prikazan je i u pratećem programu Hrvatskog filmskog festivala u Puli 1997. godine.

## 21. XI.

Održana je druga sjednica Organizacijskog odbora Dana hrvatskog filma, radi pripreme 7. festivala hrvatskog kratkometražnog filma, koji će se održati od 11. do 15. ožujka 1998. godine.

Prema Pravilniku 7. dana hrvatskog filma, na festivalu će biti prikazani srednjometražni i kratkometražni filmovi profesionalno proizvedeni u Republici Hrvatskoj, koje odabere festivalsko Selekcionsko vijeće. U natjecateljskom programu mogu sudjelovati i filmovi snimljeni u produkciji Akademije dramske umjetnosti, te ona djela televizijske proizvodnje koja imaju jasno prepoznatljive značajke filma, dok se isključuju izrazito televizijski oblici (reportaže, feljtoni, serijali, obrazovne emisije). Na Danima također mogu sudjelovati i filmovi proizvedeni u inozemstvu, ako

su djelo hrvatskih državljan i opremljeni prijevodom na hrvatski jezik.

Rok za prijavu radova je do kraja mjesca siječnja 1998. godine. Kopije prijavljenih filmova mogu biti na filmskoj vrpci formata 16 mm i 35 mm, odnosno na videovrapi BETA i S/VHS.

Izvršni producent Dana i dalje će biti Zagreb film, projekcije će se održavati u dvorani Kinoteke (Kordunska 1), a razgovori s autorima i novinarima u Klubu filmskih djevljnika (Britanski trg 12).

## 24. XI.

Dobitnici ovogodišnje Nagrade hrvatskoga glumišta za svekoliko umjetničko djelovanje su baletni umjetnik i koreograf Milko Šparenblek, te kazališni, filmski i TV glumac Boris Dvornik. Nagradu za najbolje redateljsko ostvarenje u televizijskoj drami, koja se dodijeljuje bijenalno, dobio je Vinko Brešan za režiju TV filma *Kako je počeo rat na mom otoku*.

## 25.-28. XI.

U programu Hrvatska filmska animacija, u Artkinu prikazan je izbor filmova iz opusa Dušana Vukotića, Nedjeljka Dragića, Borivoja Dovnikovića i Joška Marušića.

## 27. XI.

Projekcijom filma *Stereotip*, na filmskoj tribini Instituta Otvorenodruštvo — Hrvatska i Centra za dramsku umjetnost, predstavljen je slovenski redatelj Damjan Kozole, koji je zajedno s producentom filma Danijelom Hočevarom bio i gost tribine.

## 27. XI.

Slovenska kinoteka i ljubljanska Moderna galerija, u suradnji s Narodním Filmovým archivom z Praga priredili su dokumentarnu izložbu o slovenskoj filmskoj glumici Iti Rini (Ida Karavanja, 1907.-1979.), u povodu devedesete obljetnice njezina rođenja. Na prigodnoj filmskoj večeri prikazana je retrospektiva njezinih filmova, a glavni događaj večeri bilo je predstavljanje filma *Erotikon* (G. Machatý, 1929.). Ove godine navršava se sto deset godina od rođenja isto tako znamenitog hrvatskog kazališnog i filmskoga glumca Zvonimira Rogoza (1887.-1988.) koji se također, u isto vrijeme — između ostalog — proslavio u filmu istog redatelja...

## 28.-30. XI.

U Rijeci je održana 29. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva, godišnja smotra radova neprofesijske kinematografije. Ocjenjivački odbor (Aldo Paquola, predsjednik, Ante Peterlić, Nenad Puhovski, Zoran Tadić i Hrvoje Turković) pregledao je 80 filmskih i videoradova (skoro 11 sati programa) pristiglih iz 15 kino i videoklubova, te od 8 samostalno prijavljenih autor (ukupno je svoje radove poslalo 60 autora).

Među prijavljenim radovima bili su i radovi nastali u filmskim i videoradionicama Hrvatskog filmskog saveza, te radovi studenata Pedagoškog učilišta u Čakovcu, ali su izostali radovi studenata Akademije likovnih umjetnosti, studenata dizajna i Akademije dramske umjetnosti, što se osjetilo i u kvaliteti ukupnog programa Revije.

U javnom žiriranju, ocjenjivački odbor nagradio je sljedeće (video) radove:

### I. nagrada:

EMIT, Ana Šimičić, samostalna autorica, Zagreb;

SUNCE, SOL I MORE, Danijel Šuljić, samostalni autor, Beč;

NEŠTO OSOBNO, Milan Bukovac, Autorski studio Fotografija, video, film, Zagreb;

### II. nagrada:

NEŠTO OSOBNO, Tomislava Vereš, Autorski studio Fotografija, video, film, Zagreb;

CONVERGENCE, Vladislav Knežević, samostalni autor, Zagreb;

### III. nagrada:

PRAESSENTIA, Alen Soldo, KK Split, Split;

GORKA ISTINA, Josip Matić, GFR film-video, Požega;

SITNICE KOJE ZNAČE ŽIVOT, Marija Nikolić, GFR film-video, Požega;

A MOGLO JE BILO KAKO, Vedran Šamanović, KK Zagreb, Zagreb;

GLAZBA ZA MOJE UŠI, Tomica Horvat, Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb;

### Posebna diploma:

Y-FILES, Amir Spahić, GFR film-video, Požega;

U JEDNOM SMJERU, Darko Vernić-Bundi, Crna ovca, Zagreb;

ELEMENT, skupina autora, Video radionica HFS, Velika;

U GRADU, Koraljka Kirinčić, KK Liburnija film, Rijeka.

## 1.-5. XII.

U dvorani zagrebačke Kinoteke održan je Tjedan make-donskog filma, s istim programom koji je prije toga (od 18.-22. XI.) s uspjehom prikazan u programu Europske kinematografije u Istarskom narodnom kazalištu u Puli.

## 4. XII.

Nakon premijere u Kninu i prikazivanja u Rijeci, počeo se i u Zagrebu prikazivati film redateljice Snježane Tribuson *Prepoznavanje*, koji je dobio visoke ocjene na Hrvatskom

filmskom festivalu u Puli '96. Svečana zagrebačka premijera održana je u dvorani Kinoteke.

#### 4. XII.

Na tribini Instituta Otvoreno društvo i Centra za dramsku umjetnost održana je rasprava pod naslovom *Je li preživio hrvatski film?*. Razgovor je vodio Boris Munjin, a uz mali odziv publike u raspravi su sudjelovali filmski teoretičar Hrvoje Turković i članovi filmskih ekipa filmova *Mondo Bobo* i *Puška za uspavljanje*.

#### 6. XII.

U dvorani Kinoteke ponovno je prikazan film *Sotonski tango / Sátántango* (1991.-1994.) mađarskog redatelja Béle Tarra. Iako je to bila već druga uzastopna projekcija u Zagrebu, odziv je gledatelja bio vrlo dobar.

#### 8.-12. XII.

U sklopu Etno-smotre, u Rijeci je održan Tjedan makedonskog filma, na kojem je prikazan program koji je prethod-

no održan u Puli i Zagrebu. Suorganizator riječke prirebe bilo je Makedonsko kulturno društvo Ilinden iz Rijeke.

#### 11. XII.

U novom filmskom ciklusu Instituta Otvoreno društvo i Centra za dramsku umjetnost predstavljen je film Gorana Markovića *Urnebesna tragedija*. Uz voditelja tribine Hrvoja Turkovića, u razgovoru o filmu sudjelovali su i redatelj Goran Marković, producent Zoran Tasić i glumica Gordana Gadžić.

#### 16. XII.

Održana je redovita Skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara. Za novog predsjednika izabran je Dražen Ilinčić, a za dopredsjednicu filmska kritičarka Zlatka Sačer. U Upravni odbor Društva izabrani su još Diana Nenadić, Josip Pavičić i Hrvoje Turković.

Na skupštini su između ostalog prihvачene dopune Statuta, te pokrenut postupak prijave Društva u skladu s novim Zakonom o udrugama Republike Hrvatske.

Vjekoslav Majcen

## Cinema Chronicle October/December '97

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

# Bibliografija

Petar Krelja

GOLIK

UDK 791.44.071.1

KRELJA, Petar

Golik / Petar Krelja; [prijevod na engleski Ljubo Lasić; izrada fotografija Ivan Majdak, Željko Milat]. — Zagreb: Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka Zagreb, 1997. — 231 str.: ilustr. (djelomiće u bojam); 24 cm. — (Prilozi za povijest filma i kinematografije; sv. 2). — urednici Mato Kukuljica, Vjekoslav Majcen.

ISBN 953-6005-21-2

Sadržaj: Ivo Škrabalo: Predgovor — Petar Krelja: GOLIKOVO STABLO — Srećko Jurdana, Nenad Polimac, Darko Zubčević: Jednostavnost je vrlina — Nenad Polimac: Svijet podijeljen na Dukeke i Cinobere — Darko Zubčević: Redatelj s publikom — Sanjin Petrović: Ti-sak o filmovima Kreše Golika — Ivan Katušić: Od Majerove novele

do Golikova filma — Irena Paulus: Tko pjeva zlo ne misli — hrvatski musical? — Vladimir Vuković: Tko pjeva zlo ne misli — Živorad Tomić: Likovi naši svagdanji — Hrvoje Turković: Koliko smo Dukeki — Zoran Tadić: Hrvatski filmski klasik — Ante Peterlić: Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta — Petar Krelja, Diana Nenadić, Dražen Ilinčić, Hrvoje Turković: Karizmatska ličnost — razgovor o Kreši Goliku — Zvonimir Berković: Najbolji film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda — Zrinko Ogresta: O svom učitelju — s obvezom — Hrvoje Hribar: Alati, zanati&Hrvati (nekoliko učeničkih spomena) — Krešo Golik: Sjećanja — Đuro i Draško — Vjekoslav Majcen: Biografska napomena — Petar Krelja: Nagrade.

Summary: Petar Krelja: Krešo Golik-Ante Peterlić: The observations on function of children in dramaturgy of quadrangle — Petar Krelja, Diana Nenadić, Dražen Ilinčić, Hrvoje Turković: Author with a charisma — a conversation.

Dodatak: Vjekoslav Majcen: Filmografija — Sanjin Petrović: Bibliografija.

Janko Heidl, Dražen Ilinčić, Arsen Oremović

KINO&VIDEO VODIČ '98.

UDK 791.43(100)"199"

HEIDL, Janko

Kino & video vodič '98 / Janko Heidl, Dražen Ilinčić, Arsen Oremović. — Zagreb: Naklada Moderna vremena, 1997. — 208 str.: ilustr.; 20 cm

Kazalo

ISBN 953-6590-03-4

*Sadržaj:* Arsen Oremović: Uvod; Branko Vukušić: Predgovor, Tko kritičarima daje pravo...?; Vodič kroz knjigu; Razgovori: Arsen Oremović; John Cleese: Divim se ribama jer mogu disati pod vodom; Miloš Forman: Pornografija mi je prihvatljiva, ali dosadna; Rowan Atkinson: Kasno sam spoznao da imam glupu facu;

Kino & video vodič (recenzije 120 naslova filmova; filmovi godine);

Filmske manifestacije u Hrvatskoj i u svijetu — 50 godina Cannesa — 54. Zlatni globus — 47. međunarodni filmski festival u Berlinu — 6. dani hrvatskog filma — 69. Oscar — Festival hrvatskog filma, Pula '97. — 54. Međunarodni festival u Veneciji; Kazalo izvornih naziva filmova.

Marina Vuletić

OSCAR. IZMEĐU TRADICIONALNOSTI I PROGRESIVNOSTI

UDK 06.068 Oscar:791.43

VULETIĆ, Marina

Oscar: Između tradicionalnosti i progresivnosti: 1927.-1997. / Marina Vuletić; uvodni eseji Ante Peterlić. — Zagreb: Vedis nakladništvo, 1997. — 592 str.: ilustr.: 24 cm (Kolekcija Hollywood)

ISBN 953-96819-3-6

*Sadržaj:* Ante Peterlić: Sedamdeset mu je godina već, uvodni eseji; Marina Vuletić: Oscar goes to — uvod; Prva dekada (1927.-1937.); Zlatno doba; Druga dekada (1938.-1947.); Ratne godine; Treća dekada (1948.-1957.); Povratak realizmu; Četvrta dekada (1958.-1967.); Između mjuzikla i spektakla; Peta dekada (1968.-1977.); Novi Hollywood; Šesta dekada (1978.-1987.); Preispitivanje vrijednosti; Sedma dekada (1988.-1996.); Dominacija blockbuster. — Prilozi: Hrvatska i Oscari, Indeksi, Sponzorske stranice

## ČASOPISI

### VIDEO REPORTER

Izdavač: Poduzeće Promax d. o. o Zagreb. — Glavni urednik F. J. Hadaya, pomoćnik glavnog urednika Rade Dragojević. — Uredništvo: Tihomil Hamilton, Patricia Mirt, Zdravko Šarčević. — suradnici: Krešimir Certić Misch, Tino Ćurin, Stjepan Hundić, Robert Jukić, Dario Luketić, Robert Novak, Pero Krsto Plazibat, Ivan Prlić. —

Specijalizirani časopis posvećen videotržištu. Uz razgovore s redateljima i tekstove o filmovima na videotržištu, *Video reporter* na 68 stranica, donosi informacije o aktualnoj ponudi videotekara i videodistributera.

## Preminuli

**Hrvoje Horvatić**, filmski i video umjetnik (Rijeka, 4. IV. 1958.-London, 23. XII. 1997.). Studirao režiju na zagrebačkoj Akademiji za kazalište, film i televiziju (danas Akademija dramske umjetnosti). Tijekom studija režirao na Televiziji Zagreb, a njegov je jednosatniigrani film *Ponedjeljak* nagrađen 1984. Od 1986. djeluje u koautorstvu s Bredom Beban, izrađujući video i filmska djela, instalacije i fotografije, u vlastitoj produkciji (FilmVal and Beban&Horvatić), ili u sklopu videoradionica (TV Skoplje, TV Sarajevo, TV Beograd), a zatim uz potporu inozemnih zaklada. Zajedno rade dokumentarističku seriju na TV Zagreb posvećenu likovnim umjetnicima. Nastupaju (projekcije i izložbe) u muzejima i galerijama (npr. Muzej moderne umjetnosti u Zagrebu 1987.; DAAD Galerie u Berlinu 1988.; Muzej suvremene umetnosti u Beogradu 1989.; Tate Gallery u Londonu 1993., 1996.; Zentrum fuer Kunst und Medientehnologie u Karlsruhe 1995. i dr.), u filmskim centrima (National Film Thetre, London 1992.; ICA Cinemateque, London 1995. i dr.), te na festivalima (Rotterdam Film Festival, London Film Festival, Hong Kong International Film Festival, Global Video Sydney, Nouveau cinema de Montreal i dr.). Radovi su im emitirani na BBC2, Švedskoj TV, nizozemskom Kunstu Kannal, West Deutsche Rundfunk, Channel 4 i drugdje. Od 1991. stalno su nastanjeni u Engleskoj. Često predavački gostuju na sveučilištima i koledžima, a između 1992.-93. oboje su profesori na Royal College of Arts u Štokholmu.

1994. imali su retrospektivu filmova i videa u Whitchapel Art Gallery u Londonu. Za filmove su dobili brojne nagrade i stipendije, a 1997. i BFI potporu za cijelovečernjiigrani film *Moneystain*. Hrvoje Horvatić umro je od posljedica oboljenja od vodenih kozica.

**Djela:** (samostalno) *Bez gripe* (17 min, film), Zagreb 1980.; *Prozor* (17 min, film), Zagreb 1981.; *Ponedjeljak* (60 min,igrani film), Zagreb 1994.; *Pijani brod* (9 min, video), Zagreb 1983.; *Krik* (4 min, film), Zagreb 1984.; *La Folie* (25 min, film), Zagreb 1985.; (u koautorstvu s Bredom Beban): *Meta* (16 min; video i film) Zagreb 1986.; *Pomiluj moje ruke* (11 min, video), Zagreb 1986.; *Četiri njene stvari* (20 min, film), Beograd 1986.; *Sve naše tajne nastaju iz jedne slike* (10 min, film), Skopje 1987.; *Primanje imena* (25 min, video), Skopje 1987.; *Terirem* (13 min, video), Zagreb 1988.; *Ja u njima ti u meni da budu samo jedno* (30 min, video), Beograd 1988.; *Geografija* (9 min, video) Skopje 1989.; *For Tara* (4 min, video), Zagreb, London 1991.; *The Lifeline Letter* (43 min, video i film), London 1994.; *Absence* (15 min, video i film), London, Ontario 1994.; *Irina is Not Herself any More* (4 min 22 sec, film), London 1995.; *Hand on the Shoulder* (42 min, film), London, Ontario 1997.; *Jason's Dream* (10 min, film), London 1997. i dr.

Damir Radić

# Petar Krelja Golik

Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, Zagreb 1997.

Dosta je godina moralo proći da bi nakon Polimčeve monografije o Branku Baueru dobili monografski rad posvećen još jednom doajenu hrvatskog filma, njegovu klasiku i bardu Kreši Goliku. Tek dvije filmske monografije nisu ništa čudno u zemlji gdje se film na institucionalnim razinama konstantno tretira kao drugorazredna umjetnost, gdje još ne postoji filmski institut (mada ga imaju i države poput Kube i Bangladeša), gdje u povjerenstvima za film i festivalskim žirijima glavnu riječ vode književnici, kazalištarci ili kunst historičari, a filmska literatura vrlo je rijetka. U tom svjetlu pojavi monografije *Golik* filmskoga kritičara, scenarista i redatelja Petra Krelje, jednog iz plodne generacije tzv. hičkokovaca, izuzetan je događaj.

Krelja je monografiju o Goliku zamislio i ostvario kao kompilacijski rad. Uz njegov izvorni esej *Golikovo stablo* koji otvara knjigu, monografiju tvore još dva bloka — intervjuistički, *Tri razgovora s Krešom Golikom*, i zbirka dojmova, kritika, eseja i studija *Suremenici o Kreši Goliku*. Iza ta tri temeljna bloka slijede još tri male jedinice — Sjećanja, *Krešo Golik o sebi i Biografska napomena*, da bi knjigu, koju je uvodom otvorio Ivo Škrabalo, filmografskim i bibliografskim dodatkom zatvorili Vjekoslav Majcen i Sanjin Petrović. Kompilacijskom concepcijom, u kojoj spaja različite autore i njihove prinose i poglede na djelo Kreše Golika, tekstove nastale u različitim razdobljima, većinu ranije objavljenih u časopisima, novinama i na radiju, a neke izvorno pisane za monografiju, Petar Krelja stvorio je knjigu dinamične, raznovrsne, svježe strukture koja će zacijelo pobuditi pozornost širokog kruga ljubitelja i štovatelja filma, kao što je to činila većina Golikovih djela.

## Golikovo stablo

Esej *Golikovo stablo* Krelja počinje jednom od temeljnih odrednica u promišljanju Golikova opusa, njegovom dvojnošću, raspolučenošću na estetički-artističku i populističku poetiku, koje su se u pojedinim, prema Krelji najnadanutijim, filmovima znale sretno spojiti, a zatim kreće u analizu Golikovih radova. Odmah treba reći da je Krelja iz analitičke obrade ispustio film *Kala*, koji je Golik korežirao sa slovenskim književnikom Andrejom Hiengom prema Hiengovu scenariju, te TV serije *Inspektor Vinko i Dirigentni i mužikaši*. Na *Kalu* se Krelja osvrće tek usput, smatrajući možda da u tom filmu nije bilo ravnopravnog autorskog udjela Kreše Golika, a moguće da mu je film bio i nedostupan za ponovno gledanje (riječ je o slovenskoj produkciji pa je film valjda i pohranjen u slovenskoj kinoteci). *Inspektora*

*Vinka* sasvim ispušta, da li zbog općeg mišljenja da je riječ o najslabijem projektu na kojem se Golik ikad zatekao i zato nedignitetnom i nepoticajnom za račlambu, ili zato što mu je serija bila gledalački nedostupna ne znam, dok *Dirigente i mužikaše*, inspiriran jednim kadrom-sekvencom iz serije, koristi samo kao poticaj za završna razmišljanja o Goliku i njegovu stvaralaštву. Šteta je što u tako reprezentativnoj monografiji Krelja nije učinio dodatni napor i obradio i te naslove, osobito *Kalu* i *Inspektora Vinka*. Prvi slučaj zanimljiv je jer je riječ o filmu koji i dobri poznavatelji Golikova opusa uglavnom slabo ili nimalo ne poznaju, a drugi, jer se do danas — trinaest godina nakon što je serija snimljena — njoime, koliko mi je poznato, nitko nije ozbiljnije pozabavio.

U analizi debitantskog Golikova igranog ostvarenja *Plavi 9*, temeljna je Kreljina postavka o »namigivanju«, tj. o Golikovoj namjeri da ispod vidljiva, idejno rigidna, semantičkog sloja djela »prokrijumčari« signale kojima se zapravo ogradije od primitivne ideologizacije. Možda je ta postavka nategnuta, no nije neuvjerljiva.

U pristupu sljedećem Golikovu filmu *Djevojka i hrast*, Krelja nije donio nova zapažanja. Ponavlja dobro poznato stajalište o tom filmu kao ekstremnom artističkom polu Golikova dualizma, naziva ga stilizacijskim fortissimom, ne uvidjevi, kao ni drugi prije njega, i jasne naturalističke elemente koji su navijestili kasniju Golikovu orientaciju prema što realističnjem prikazivanju života, što je upravo na naturalistički način kulminirala u TV filmu *Razmeđa*. Najsretniji spoj literarnog stila, impresionističke kritike i specifično filmskog rasčlambenog pristupa Krelja postiže prilikom analize znamenitog dokumentarca *Od 3 do 22*, gdje je očito bio posebno nadahnut (nije ni čudo s obzirom da je i sam ugledni dokumentarist). Tu iznosi zanimljivu postavku o radu kao glavnoj ličnosti filma, dok je čovjek samo u njegovoj funkciji, sveden na puko sredstvo, na automatizam. Također tumačenjem Krelja vjerojatno reducira semantičku razinu djela, no istinitost te tvrdnje, i u ovom filmu, i u životima mnogih od nas, nije nimalo upitna. Nakon kraćeg osvrta na dokumentarac *Šest koraka... (do svjetskog rekorda)* i eksperimentalno-dokumentarni film *Koreografija za kameru i plesače*, Krelja se pozabavio s dva, kako se obično tretiraju, stožerna Golikova filma — *Imam dvije mame i dva tata* i *Tko pjeva zlo ne misli*. U vezi s prvim iznosi uvjerljivo tumačenje o strategiji subjektivnog pogleda u filmu ciju središnju perspektivu zauzima lik dječaka Đure, koji je kao lik u filmu pandan Goliku redatelju, jer je poput njega sklon isprobavanju »postupaka«

(lik promatralačkih, redatelj umjetničkih, koji dakako uključuju i pitanja perspektive likova i gledatelja). Za *Tko pjeva zlo ne misli* Krelja iznosi primjedbu o likovima koji su tipski zadani, ali ipak imaju svoje posebnosti koje se razabiru u odnosu spram glazbe i pjevanja. Slijedi odlična ilustracija profiliranja likova glazbom i pjevanjem, a pri kraju analize Krelja daje izvrsnu usporedbu *Tko pjeva zlo ne misli* s *Djevojom i hrastom*, u kojima vidi dva suprotstavljenja pola iste Golikove, nikad ugasle, težnje za stilizacijom. Analiza pak filma *Živjeti od ljubavi* pokazuje kako Krelja nema nekritički, slavljenički odnos spram filmskog klasičnika, kao što se to nekim kritičarima ovdje znalo događati dok su velike vrijednosti pronalazili i u minornim ostvarenjima svojih omiljenih filmaša (obično je posrijedi bio John Ford).

Dotičnu melodramu Krelja smatra promašenom i takvo stajalište bogato argumentira, a dijelom je kritičan i prema filmu *Razmeda* (filmu kojem je sam Golik bio vrlo sklon), koju kao i *Djevojku i hrast* smatra filmom izvedbene krajnosti, u ovom slučaju dokumentarističko-naturalističke. Dijelom je Krelja kritičan i prema sljedećem Golikovu filmu, *Pucnju*, kojem zamjera neuvjerljiv pomirbeni kraj, ali upravo u takvom svršetku uspostavljenog sukoba

(koji je imao i nacionalne, odnosno nacionalističke hrvatsko-srpske konotacije), vidi znakovitu Golikovu značajku — privrženost nekom višem načelu pomirljivosti koje upravlja ukupnošću čovjekove egzistencije. To je, prema Krelji, bila jedna od ključnih Golikovih spoznaja o ljudskoj egzistenciji, ili bar egzistenciji mirnih ljudi njegovih filmova.

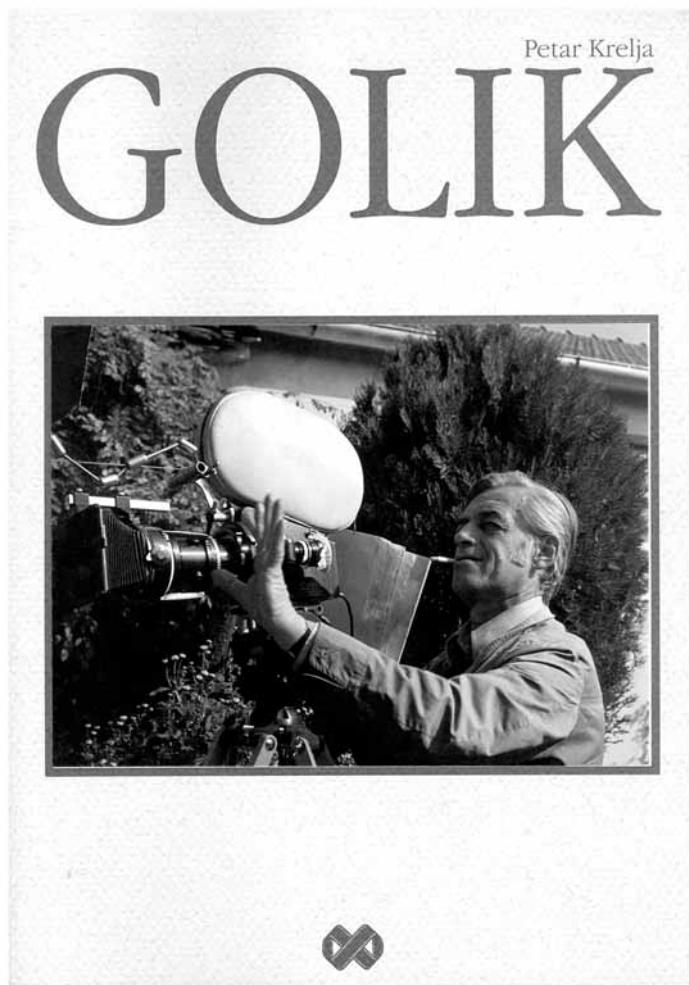
Naslovni lik sljedećega Golikova filma *Ljubica* Krelja smješta u tradiciju upečatljivih Golikovih ženskih likova (zbog kojih su ga znali nazivati i feministom), ali je i izdvaja, smatrajući je, moglo bi se reći, krunom svih ženskih likova Golikovih filmova, čvršćom i samosvjesnjom od svih pret-hodnih.

Dakako, Krelja se pozabavio i antologiskom serijom *Grunтовčani*, te posljednjim Golikovim filmom *Vila Orhideja*, no zapažanja o tim djelima nisu mi se učinila osobito zanimljivima, odnosno Krelja u njima nije napravio iskorak od već utvrđenog. U zaključku svog eseja Krelja je točno ustvrdio da se je Golik pronašao u dramaturgiji svakodnevljiva, u kojoj se oslobađa prostor zanijekanoj intimnosti likova uvijek gojenih neostvarivom čežnjom da uteknu neumoljivu žrvnju vlastita života. Također zaključuje da je u svojim najboljim filmovima — a tu smješta *Od 3 do 22*, *Imam duje mame i dva tate* i *Tko pjeva zlo ne misli* — spontano pomirio prividne ekstreme artizma i populizma na njihovu obostranu korist. Tu moram primijetiti da u svom, prema mom mišljenju, najboljem filmu *Od 3 do 22* ipak nije imao što miriti, jer u njemu populizma nema.

Svoj je esej Krelja garnirao i s nešto anegdota, a najzanimljivija je ona, dosad čini mi se nepoznata, o tome da je Golik bio dobio poziv da u Americi snimi film prema scenariju glasovita književnika Isaaca Baševiča Singera *Yentl*. Golik je odbio, a kao što je poznato, poslije je s istim naslovom kao redateljica debitirala Barbra Streisand.

Deskripciju Kreljina eseja završit ću konstatacijom da je on domi-

nantno sinkroničan, što nije nelogično obzirom da se radi o monografiskom radu, no kao da je i sam Krelja osjećao da mu nedostaje dijakronijska dimenzija pa je povremeno u tko-vo teksta ubacivao kratka poglavlja o širem kontekstu hrvatske kinematografije, koja su međutim mehanički ubaćena i ne uklapaju se tečno u strukturu. Kad je već osjetio potrebu za kontekstualizacijom Golikova djela, onda je tu kontekstualizaciju trebao ozbiljnije razraditi, a ne nabaciti je u nekoliko usputnih skica. Ta, kao i neke prijašnje zamjerkе, ne dovode dakako u pitanje kompetentnost Kreljina teksta koji je u nekim aspektima vrlo poticajan, pa i lucidan.



### Tri razgovora s Krešom Golikom

Uvodni i noseći tekst ovog bloka poznati je i nezaobilazni opsežan intervju Srećka Jurdane, Nenada Polimca i Darka Zubčevića s Krešom Golikom objavljen u prvom broju časopisa *Film* iz ljeta 1975., nazvan *Jednostavnost je vrlina*. Intervju je iscrpan izvor za Golikovu biografiju, psihologiju i poetiku, u kojem i sam, što se tiče poetike, ističe svoju podjeljenost između ranog esteticizma (ekspresionističkih stremljenja) i zrele dramaturgije svakodnevice u kojoj ga primarno zanimaju likovi koji žive svoj život, a ne vizualne ili narrativne (fabularne) stilizacije. Taj antologiski intervju (uz onaj s Tomislavom Gotovcem najbolji koji su »filmovci« napravili), odiše entuzijazmom onda mlađih filmskih kritičara, očito autentičnih filmofila, koji u Goliku vide neprijepornu stvaralačku vrijednost (ponekad i pretjerujući u svojim poхvalama autoru, kao što je to slučaj s filmom *Plavi 9* — no Golik ih je bio sposoban sam prizemljiti). Pri tom se valja prisjetiti da u ono vrijeme Golik još nije bio priznat kao vrhunski autor te ga je u tom smislu izdvojila upravo generacija »filmovaca«.

Druga dva intervjua, koji se kronološki nastavljaju na prvi, *Svijet podijeljen na Dudeke i Cinobere*, što ga je Nenad Polimac vodio u jesen 1975. u *Omladinskom tjedniku* u povođu premijernog emitiranja serije *Gruntovčani*, te *Redatelj s publikom* Darka Zubčevića objavljen 1988. u *Studiju* i dominantno posvećen tad aktualnom Golikovu ostvaraju *Vila Orhideja*, neusporedivo su manje značajna, osobito onaj Zubčevićev koji predstavlja standardan oblik intervju u jednom visokotiražnom populističkom magazinu kakav je bio ondašnji *Studio*. Ta dva razgovora ponajprije ilustriraju dva razdoblja Golikova stvaralaštva, bez osobitih analiza i poticaja.

### Suvremenici o Kreši Goliku

Uvodni tekst u završni blok monografije, *Ocjene filmskog opusa Kreše Golika u suvremenoj periodici*, potpisuje Sanjin Petrović koji se u golemom korpusu tekstova o Goliku i o njegovu djelu usredotočuje na pet Golikovih reprezentativnih radova — *Djevojku i brast*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Tko pjeva zlo ne misli*, *Gruntovčane* i *Od 3 do 22*. Tu imamo priliku susresti se, među ostalim, s izvacima iz razmišljanja Nenada Turkalja (*Djevojka i brast*), Mire Boglić (*Djevojka i brast*, *Tko pjeva zlo ne misli*, *Gruntovčani*, *Od 3 do 22*), Zorana Tadića (*Imam dvije mame i dva tate*), Vladimira Vukovića (*Imam dvije mame i dva tate*, *Od 3 do 22*), Hanibala Dundovića (*Imam dvije mame i dva tate*), Gige Gračan (*Tko pjeva zlo ne misli*), Mire Modrinića (*Tko pjeva zlo ne misli*), Igora Mandića (*Tko pjeva zlo ne misli*, *Gruntovčani*), Srećka Jurdane (*Tko pjeva zlo ne misli*), Fadila Hadžića alias Zorana Zeca (*Gruntovčani*), Živorada Tomića (*Gruntovčani*), Nenada Polimca (*Gruntovčani*), Veselka Tenžere (*Gruntovčani*), te samog Kreše Golika. U red najzanimljivijih mišljenja ide Mandićeva antitetska usporedba Marilyn Monroe kao prototipa holivudskog star-sistema i Dudeka kao naše možda prve i prave antizvezde, te Tenžerin zaključak, koji je izveo na temelju publiciranog Kerstnerova scenarija *Gruntovčana*, kako je Golikov redateljski udio u kreiranju TV serije mnogo veći od Kerstnerova scenariističkog. Treba reći i

da se je Sanjin Petrović potudio o svakom izabranom ostvarenju predočiti suprostavljena mišljenja, što mu u slučaju filma *Od 3 do 22* i *Tko pjeva zlo ne misli* nije uspjelo, jer kritične tekstove o tim filmovima jednostavno nije pronasao. Osobno, kao kritičaru koji se nikako ne uklapa u zaključak Pavla Pavličića o *Tko pjeva zlo ne misli* kao najboljem hrvatskom filmu svih vremena, »kao što se slažu (...) svi kritičari« (*Scenarij katastrofe*, HFLJ br. 8), bilo bi mi vrlo zanimljivo pročitati zapažanje o tom djelu u kojem bi se apostrofirale i neke njegove evidentne mane. Ipak, nisam morao dugo čekati. Već u sljedećem tekstu ovog bloka, *Tko pjeva zlo ne misli — Od Majerove novele do Golikova filma*, koji je u »*Republiči*« 1971. objavio Ivan Katušić, autor u komparativnoj analizi novele i filma nalazi Golikovoj adaptaciji, uz niz komplimenata, i neke zamjerke. U ne odveć nadahnutom tekstu, gdje mnogo više prostora posvećuje književnom predlošku nego filmu (možda je razumljivo — tekst je objavljen u književnom časopisu, a njegov autor nije bio filmski specijalist), Katušić svojim primjedbama podosta i sitničari, ali u jednom ima sasvim pravo — Golik je neopravданo marginalizirao lik pripovjedača, malog Perice, marginalizirao ga do te mjere, to je već moj zaključak, da je njegovu funkciju pripovjedača slobodno mogao izostaviti iz filmske strukture. Katušić nudi i jedno zanimljivo zapažanje, a to je srodnost Golikova filmskog postupka s onda aktualnim pop-artom, za što nudi dovoljan broj argumenata.

Sljedeći prilog teksta je Irene Paulus naslovljen *Tko pjeva zlo ne misli — hrvatski filmski musical?*, u kojem autorica kompetentno, sažeto i inteligentno razlučuje Golikov film od klasičnog mjuzikla te, bez obzira na određene njihove srodnosti, pokazuje zablude onih koji su film olako proglašavali mjuziklom. Tekst Irene Paulus svojom jednostavnošću i lucidnošću svakako je jedan od najboljih, ako ne i najbolji prilog u monografiji. Slijedi standardno solidan, a s obzirom da je pisan za katolički list *Kana* (1970.) i ponešto »primijenjen« tekst Vladimira Vukovića o *Tko pjeva zlo ne misli*, a onda promišljanje Živorada Tomića o *Gruntovčanima* pod naslovom *Likovi naši svagdanji*, objavljeno u 1975. *Omladinskom tjedniku*. To je dakako kompetentan, ali stilski patetičan tekst u kojem Tomić pokazuje svoju danas općepoznatu sklonost veličanju klasika (Molier, Shakespeare) i osobno iritantnu mi promidžbu klasicističke (tipovi i situacije) naspram modernističke poetike. Tomić tvrdi da veliki dramatičari (klasici) tipovima i situacijama govore o onom što je daleko važnije od originalnih sižea i komplikiranih likova, poantirajući usklikom »u umjetnosti psihologija uvijek gubi!«. Kad bi prihvatali takvo reducirano pojmanje umjetnosti, onda bi autore poput Dostojevskog, Prousta, Faulknera, Dreyera, Bressona, Bergmana i mnogih drugih (uključujući tu i najbolja Shakespeareova djela) trebali smatrati umjetnicima drugog reda, a koliko je to pogrešno mislim da zna i sam Tomić. Uostalom likovi *Gruntovčana* nikad nisu ostajali u okvirima tipova, što uostalom i Tomić dalje u tekstu naslućuje. Već u sljedećem prilogu, *Koliko smo Dudeki?* Hrvoja Turkovića, preuzetom iz *Vijenca* (1994.), ustvrđuje se kako je svaki lik *Gruntovčana* zanimljiv i osobit, a odnosi da su napeti, psihološki složeni i izrazito pregledni. Nije potrebno posebno upozoravati da Turković svojim doživljaji

jem likova (»osobiti«) i odnosa (»psihološki složeni«) potvrđuje kritiku koju sam prije izrekao u vezi Tomićeva teksta. Slabo pak mjesto Turkovićeva teksta jest klišeizirani zaključak o kolektivnopsihološkim uzrocima ismijavanja Dudekova lika.

Blok se nastavlja s dva teksta Zorana Tadića (*Hrvatsko slovo*, 1995.). U prvom, izuzetnom uvjerljivošću na brzopoznatom primjeru niza Golikovih filmova Tadić prikazuje poznatu Godardovu postavku o igrano-dokumentarnim odnosima, a u drugom je podrobnije razrađuje na primjeru filma *Od 3 do 22*, opravdano zaključivši, mada u nepotrebnu povišenoj, patetičnoj intonaciji, kako je riječ o jednom od najboljih dokumentarnih filmova u povijesti svjetske kinematografije. Uostalom, kad se kaže jedan od najboljih filmova u povijesti svjetske kinematografije, onda to ne znači dva, tri, pet ili deset filmova, nego, barem je to moje mišljenje, ne manje od tridesetak ostvarenja.

*Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta (Imam dvije mame i dva tate — Tko pjeva zlo ne misli)* studija je Ante Peterlića u kojoj se taj pasionirani filmološki statističar i sistematičar usredotočuje na ulogu fokalizatora zbivanja i/ili naratora, odnosno na perspektive likova iz kojih su filmska zbivanja sagledana, te na dramaturške situacije (aktancijalne sheme) ta dva filma. Iz tih aspekata pokušava na zanimljiv način dokazati opravdanost marginalnosti lika malog Perice u *Tko pjeva zlo ne misli*, ne uspjevajući ipak u nju uvjeriti. Bez obzira na eventualna neslaganja s nekim Peterlićevim stajalištima i postupcima (primjerice, primjenom Patalasove tipologije na Golikove likove), riječ je o karakteristično peterlićevskom minucioznoanalitičkom tekstu koji imponira i čini jedan od ključnih prinosa Kreljine monografije. Dodajem usput da je u tekstu pogrešno datiran film *Od 3 do 22* (1968. umjesto 1966.) te da su na jednome mjestu zamijenjeni naslovi filmova (Peterlić govori o *Tko pjeva zlo ne misli*, a u tekstu piše *Imam dvije mame i dva tate*).

Posljednja dva priloga trećeg bloka izvorno su publicirana u povodu Golikove smrti. Nadahnuti tekst Zvonimira Berkovića, objavljen pod naslovom *Najbolji film Kreše Golika Tko pjeva zlo ne misli oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda* (Globus, 1996.), smješten je u njegov uobičajen, prepoznatljiv stilsko-semantički registar, kojem se može prigovoriti tek nonšalantno iznesen iskaz kako je »vedra nostalgija tog ljeđepog filma (*Tko pjeva zlo ne misli*, op. D. R.) (...) počela (je) formirati mentalitet čitave nacije«. Uvijek sam bio skeptičan prema pojmovima kolektivnog mentaliteta pa je logično da me taj iskaz smeta, tim više što ga se Berković ni najmanje ne trudi elaborirati. A ako smo već na tlu kolektivnih mentaliteta, sumnjam da je taj film dao neki veći prilog oblikovanju npr. dalmatinskog mentaliteta, kao dijela »hrvatskog mentalnog korpusa«. Sam kraj teksta možda je najzanimljiviji. Tu Berković konstatira Golikovo socijalno stanje, poručujući kako mu nije jasno da su mnogi iz »komunističkog pakla« izašli kao kapitalistički bogataši, a Golik, »redatelj najgledanijih i najkomercijalnijih filmova u bivšem režimu«, nije stekao »čak ni vlastiti krov nad glavom«.

Razgovor o Kreši Goliku emitiran u povodu njegove smrti na Hrvatskom radiju, a objavljen u HFLJ br. 7/1996. pod

naslovom *Karizmatska ličnost — razgovor o Kreši Goliku*, zaslužuje nešto širi osvrt. Sudionici razgovora bili su Petar Krelja, Hrvoje Turković, Diana Nenadić i Dražen Ilinčić. Već na početku iznose se neke sporne tvrdnje. Tako Diana Nenadić zaključuje da je filmskokritičarska generacija 80-ih (»naša generacija«) bila specifična spram naraštaju 60-ih i 70-ih, »jer smo se uglavnom odgajali na populističkom filmu, i to američkom populističkom filmu (...).« Činjenica jest da je reprezentativni predstavnik kritičarskog naraštaja 80-ih i 90-ih bila skupina oko časopisa *Kinoteka* čiju jezgru doista karakterizira tvrdnja Nenadićeve. No, istodobno je riječ o gruboj generalizaciji kojom se, kao pripadnik toga naraštaja, osjećam zakinutim. Ne samo ja, nego upravo ni Diana Nenadić i Dražen Ilinčić, a svakako ni Jurica Pavičić i još neki istaknuti pripadnici te generacije, nisu se uglavnom odgajali (uostalom, ta riječ nije dobra) na američkom populističkom filmu, mada je dakako on imao važnu ulogu u oblikovanju filmskih stajališta. Značajan dio kritičarskog naraštaja 80-ih i 90-ih nije bio populistički i američki orijentiran od generacije filmovaca iz 70-ih. Konkretno, Diana Nenadić ili Jurica Pavičić zasigurno nisu u tom smislu radijalnije orijentirani od Nenada Polimca ili Živorada Tomića. Sljedi još jedna sporna izjava Diane Nenadić: »(...) naša ga je generacija (Golika, op. D. R.) prihvatala upravo zbog njegovih urbanih tema koje su vrlo rijetke u domaćem filmu (...).« Riječ je o dobro poznatoj tvrdnji o pretežitoj ruralnosti hrvatskog filma, koja se iznosi s nevjerojatnom lakoćom. A kad bi se malo podrobnije pobrojale ruralne i urbane teme u povijesti hrvatskog filma došlo bi se do, za neke kritičare očigledno iznenadjuće, spoznaje o bogatoj zastupljenosti urbanih tema koje brojem uopće nisu inferiorne, ili ne u znatnijoj mjeri, onim ruralnim. Također, ako se pod opozicijom urbano-ruralno podrazumjevaju ne toliko teme i ambijenti koliko opći senzibilitet, ni tad ruralno u povijesti hrvatskog filma ne dominira. Uostalom, zbog čega bi tematizacija trebala biti neki ključni pokazatelj kreativne vrijednosti nekog filma ili umjetničkog djela uopće. Zar je potrebno napomenjati da je upravo Golik u ruralnim ambijentima, s ruralnim temama snimio neke od svojih najboljih radova, da su tema i ambijent jednog od najpoznatijih hrvatskih filmova, Babajne *Breze*, ruralni, da je Papićev klasik *Lisice* ruralan, da su neki od najljepših svjetskih filmova, npr. Troellovi *Iseljenici* i *Nova zemlja* te Olmijevi *Stablo za klonpe*, filmovi ruralne tematike. Ovdje nije vrijeme ni mjesto detaljnije polemirizirati o iznesenom, ali kako je riječ o sastavnom dijelu knjige koja je predmet recenzije, sporna mjesta nisu se mogla zabići, a ima ih još. Vezana su za izlaganje Hrvoja Turkovića. S jedne strane Turković iznosi zanimljiva i točna zapažanja. Pruža potporu tvrdnji Diane Nenadić o svojevrsnoj postmodernističnosti filma *Tko pjeva zlo ne misli*, tezi naizgled trendovskoj, ali sasvim opravdanoj, koju je uostalom na svoj način iznio još 1971. Ivan Katušić u eseju koji je uvršten u ovu knjigu i ovdje već prije komentiran, s tim da on nije rabio u ono vrijeme još nepostojeći pojam postmodernizam, nego pop-art, koji se može shvatiti kao navještenje postmodernizma, odnosno jedne njegove emanacije. Također, Turković zanimljivo i ispravno zamjećuje kontekstualni avangardizam Kreše Golika, koji je u jeku vladavine modernizma imao hra-

brosti i visokog umijeća promovirati populističku poetiku, dakako u vrlo rafiniranoj izvedbi. No s druge strane teško se oteti dojmu da je Turković nekim svojim stajalištima, kao uostalom i Nenadićeva i Ilinčić, objektivno promovirao populističko shvaćanje filma i umjetnosti uopće, koje je u velikoj ofenzivi u filmskokritičarskim i publicističkim krugovima, osobito u ovom časopisu. Ovom prilikom još jedanput treba podsjetiti da je razgovor objavljen u HFLJ-u i da se tako uklopio u trend populističke promidžbe Gorana Tribusona i Pavla Pavličića, promovirane na stranicama časopisa. Baš kao što se Tribuson u tekstu *Miris lizola* (HFLJ, br. 6) posuo pepelom po glavi opisujući svoju mladalačku sklonost Godardu i modernističkim filmovima kao nezrelu zabluđu (ubrzo će, naime, shvatiti da su dakako Ford i ostali klasični majstori ono pravo), tako je i Turković izveo svojevrsno samoposipanje. I kod njega doživljavanje visokog modernizma Antonionija, Godarda, Bunuela kao idealna jest, koliko se da razabratи, dug nesazrijeloj mladosti, dok sadašnji, zreli Turković idealom, kojem se Golik sasvim približio, smatra visokostandardni populizam, tj. populizam koji je »maksimalno vješt, inventivan, sugestivan«. Zato mu se vrlo lako prisjetiti starih remek-djela koja su nastajala u sklopu klasičnog hollywoodskog filma, dok o eventualnim modernističkim remek-djelima ne progovara ni riječi. Naravno, moguća je i drugčija perspektiva i upravo radi nje inzistiram na svemu tome. Ja se, naime, mogu sjetiti, uz dojmljive filmove klasičnog Hollywooda, i velikog broja izuzetnih modernističkih ostvarenja (namjerno ne koristim termin remek-djela jer ih smatram vrlo rijetkima), uglavnom europske provenijencije, iz 60-ih godina, pri čemu modernističku poetiku ne smatram idealom pored kojeg sve drugo blijedi. U tome i jest problem. Zašto proglašavati bilo koji određeni kreativni pristup umjetničkom djelu idealom? Ono što je vrhunsko, vrhunsko je, bilo oblikovano po načelima čistog populizma, čistog artilizma, ili različitih spojeva toga dvojega (Turkovićev »visokostandardni populizam« kao jedna varijanta), bilo izvan svih načela. Sporno je mjesto razgovora i Turkovićeva tvrdnja da su Golikovi izrazito artistički filmovi »više filmovi deklaracije, jedne normativno poželjne a ne spontane osjetljivosti«, i dalje, »osjetljivosti koju bi Krešo Golik htio imati, a ne osjetljivosti koju on doista ima«, te u zaključku, »ti artistički filmovi uglavnom se nisu osjećali kao filmovi koji očituju njegove spontane interese, nego slijede kulturnu normu«. Teza o osjetljivosti koju bi Golik htio imati, a nema, zasigurno može stajati, no izrijek o njegovoj sljedbi kulturne norme, o filmovima deklaracije, o normativno poželjnim filmovima, čini mi se prilično promašena. Čitajući razgovore s Golikom i dva puta razgovarajući sam s njim, gledajući njegove filmove, čitajući i slušajući ono što su drugi pisali i govorili o njemu, nikako nisam stekao dojam da se radi o čovjeku koji bi slijedio bilo kakvu kulturnu normu, osim one koja se nije dala izbjegći (primjerice soorealistička semantika *Plavog 9*). Moguće je spontano slijediti duh vremena, što je kod Golika dijelom i bilo prisutno, no to je sasvim nešto drugo od svjesnog pristajanja uz umjetničke norme. Problem u Turkovićevu iskazu je i to što on među Golikove izrazito artističke filmove s pravom ubraja i *Od 3 do 22*, a takav brijančan ostvaraj smjestiti u kontekst filmova koji slijede vla-

dajuću normu i ne očituju spontane Golikove interese sasvim je promašeno, a da Turković ipak, čini se, nije tako milio što se tog filma tiče da se razaznati u kasnjem tijeku razgovora u kojem *Od 3 do 22* vidi kao spoj klasičnog promidžbenog svijeta i vrlo modernističkog pristupa. Poprilično kontroverzan radijski razgovor kraju je priveo njegov moderator Petar Krelja, ispravno zaključujući (uspust na svoj fini način pomalo dajući lekciju sugovornicima) da dvojstvo Golikovih filmova nije samo artističko-populističko na čemu se u razgovoru toliko inzistiralo, nego i komediografsko-dramsko: »S jedne strane je linija lepršavih komediografskih filmova, a s druge ozbiljnih, tmurnih, deprimantrih tema (...)«, kaže Krelja i dodaje kako je Golik pokazao »da filmovi o ruralcima mogu biti i te kako prvoklasni (...)«, što se je dakako odnosilo na već iznijeto skeptično stajalište Diane Nenadić o ruralnim temama u hrvatskom filmu.

### Ostatak

Završni dio knjige počinje sjećanjima Zrinka Ogreste (*O svom učitelju — s obvezom*) i Hrvoja Hribara (*Alati, zanati & Hrvati*) o njihovu bivšem profesoru. Iz Ogrestinih bilježaka saznaće se da je Golik i pored svojevrsnog postmodernističkog pristupa koji se da otčitati u *Tko pjeva zlo ne misli* zapravo bio zakleti antipostmodernist. Intertekstualnost, kao jedan od temeljnih postupaka postmodernizma, Golik sasvim odbacuje: »Duhovna hrana ne mogu vam biti — filmovi. (...) Snimajte filmove nadahnute životom, a ne drugim filmovima«. Golikov učiteljski konzervativizam vidljiv je iz iskaza »Ako ti dvije različite osobe dadu istu primjedbu na scenarij, znaj da je greška u scenariju a ne u tim osobama«, a umjetnički iz sljedećeg: »Trebaš biti sluga sadržaju, a ne on tebi.«

Hribarovo svjedočanstvo o Goliku iskreno je u konstataciji da su ga oni, studenti, više poštivali nego razumijeli, a o njegovoj profesorskoj naravi govori i sljedeće: »Koliko god se trudio biti profesor, uvjek je bio i ostao redatelj koji ne trpi pomisao da negdje nema pravo. Na planetu Golik, stvari su se događale prema njegovim zakonima, i svako kreativno pitanje riješilo bi se na tribunalu jednog autoriteta, ili bi ga se jednostavno odbacilo.« Na kraju Hribar ipak daje neupitan hommage Goliku, nakon svega, ne bez patetike, zaključivši: »Kad radim, neočekivano, odsutni Golik, golikovske teme, stari jednostavni golikovski trikovi nađu se nekim čudom pri ruci (...)«; i još, »Kad sam počeo raditi naučio sam (...) i Krešu Golika gledati drugim očima. U svojoj prtljazi svi mi nosimo više njegova alata nego što smo sami često voljni priznati.«

Sljedi tekst samog Golika (*Đuro i Draško*) preuzet iz Biltena festivala igranog filma u Puli, u knjizi nadnaslovjen *Krešo Golik o sebi*. Tu Golik na dirljiv način govori o dvojici svojih malih glumaca iz filma *Imam dvije mame i dva tate* koji su utjelovili likove Đure i Draška. To je bilo vrijeme kad su djeca još znala glumiti (to pomislim svaki put kad sam nazoran eskapadama dječjeg, i ne samo dječjeg, glumačkog antitalenta u suvremenim filmovima i serijama, primjerice *Smagovcima*), a Davor Radolfi kao Đuro možda je i najfascinatnija dječja izvedba hrvatskih pokretnih slika uopće. Dakako,

Krelja nije uzalud u nadnaslovu uputio da tim tekstom Golik zapravo govori o sebi, jer iz Golikovih nježnih sjećanja na dvojicu dječaka izvire mnogo od njegove dobroćudne, tople prirode.

Pri samom kraju knjige smještena je *Biografska napomena* koju potpisuje Vjekoslav Majcen, vrlo nesrazmjeno komponirana. Razdoblje Golikova života i rada do 1966. podrobno je obradeno, a onda kao da se Majcen prepao da tekst neće opravdati odrednicu biografske napomene nego dobiti znatniji opseg, te je razdoblje od 1966. do 1996. radikalno sažeо, propustivši izrijekom spomenuti *Imam dvije mame i dva tate, Tko pjeva zlo ne misli, Ljubici* i ostale dugometražne filmove, dok je kapitalne *Gruntovčane* sasvim ispušto. Valjda je računao na to da je to razdoblje općepoznato i prije u knjizi dovoljno obradeno, ali ipak je morao voditi računa i o (izdvojenoj) cjelovitosti vlastita teksta.

Nekako nespretno, u donjoj polovici stranice na kojoj završava engleski prijevod Majcenove biografske napomene (i zbog te engleske verzije bilo je važno pobrojati sva Golikova relevantna ostvarenja), smješten je koristan popis nagrada koje je Golik dobio za svoje filmove (priredio Petar Krelja), a nakon engleskih sažetaka Kreljina eseja, Peterlićeve

studije i Kreljina, Turkovićeva, Nenadićina i Ilinčićeva razgovora o Goliku (i Škrabalov uvod ima, paralelni, engleski prijevod) knjigu zaključuje vrijedni Dodatak s iscrpnim Majcenovim kronološkim pregledom Golikove filmografije i podjednako iscrpnim kronološkim pregledom tekstova o Kreši Goliku, koji je, na temelju vlastite Golikove evidencije, pripremio Sanjin Petrović.

Što zaključiti na kraju? Isto što i na početku. U svjetlu neplodnih publicističkih uvjeta za filmsku literaturu u Hrvatskoj, knjiga posvećena klasiku hrvatskog filma izuzetan je događaj. No i izvan tog konteksta Kreljina monografija zasluguje pohvale svojim višestranim, mozaičnim pristupom u kojem su uključeni autori, tekstovi, prilozi raznih naraštaja, svojom težnjom za sveobuhvatnošću i uopće, najkraće rečeno, predanošću i ozbiljnošću s kojom su autor i njegovi suradnici prionuli izvršenju onog što su si zadali. Primjedbi, kao što je iz ovog teksta jasno, ima, no one ne umanjuju vrijednost knjige, štoviše, čini mi se da bi Kreljina izvedba monografije o Goliku mogla biti putokaz sličnim projektima u budućnosti. Jer ima mnogo hrvatskih filmaša (Belan, Tanhoffer, Mimica, Hadžić, Babaja...) koji su već dulje vrijeme zreli za monografsku obradu.

Damir Radić

## Petar Krelja — Golik

UDC 791.44.071.1(497.5)

A book review of the monograph on the late Croatian director Krešo Golik (Petar Krelja ed., 1997, Golik, Zagreb: The Croatian National Archive).

In a review of the monograph by Petar Krelja: Golik, Zagreb, 1997, the reviewer gives an exhaustive critical analysis of the book, often arguing with the opinions expressed in it. The mosaic-compilation structure of the work contains original essays by the author and a series of articles (most of them previously published) about Krešo Golik. It is an adequate approach to the work of that Croatian film classic. That type of approach unites the positions of authors (critics) of various generations and various methodical starting points, which give the book a welcome diversity and dynamic. At the same time it offers a good model for future monographs of relevant Croatian film authors with complete opuses. An exceptionally useful section of the book includes Golik's filmography as well as an extensive bibliography of the texts regarding his films. The book has English summaries of the introduction and several representative articles.

Diana Nenadić

# Stvarnost na meti žanra — hrvatski film na kinoreperatu

Možda bi trebalo konzultirati statistike i vremešnije kronike, no i bez toga jedno vjerojatno stoji: hrvatska kina nisu doživjela tako gust promet hrvatskih filmova, kao u jesen 1997. Ako se brojci od pet kinofilmova pridruže i dva prikazana u dramskom terminu HRT-a, može se dobiti dojam da je riječ o kinematografiji koja nastoji dostići proizvodnju pilića. No, upućeni znaju, da nije posrijedi nikakav produkcijski »fenomen« ili »boom«, već održavanje duga prikazivača prema repovima pretprešte Pule i prema ovogodišnjoj igraoj produkciji.

Ako su autori i producenti konačno dobili bitku s kinopoduzećem u metropoli, ona teža — bitka za publiku, trajat će još dugo. Drugim riječima, uspjeh Brešanova *Rata* na blagajnama nije se ponovio, a i kritičarski stupci bili su rezervirani u pohvalama novim akvizicijama stihijne kinematografije.

Prvi od pet naslova iz kino-ponude, *Djed i baka se rastaju* prošao je tih, nezamjećeno i s više sučutno negoli napadački intoniranih reakcija na maloekranski ugoden i produkcijski skroman dugometražni prvijenac Zvonimira Ilijića. Drugi, *Božić u Beču*, kako to već priliči mastodontu iz državne blagajne, pratili su gromoglasna podrška ljudi od politike, TV-propaganda, samohvala i samopromocija imena sa špicem, a kritika i publika zaobilazile su ga u širokim krugovima. Aktualni pulski laureat »neovisnog« predznaka Gorana Rušinovića (*Mondo Bobo*) uživao je široku podršku medija i kontroverzne reakcije kritike. Isto bi se moglo reći i za ezoterični krimi *Puška za uspavljanje*, perjanice novofilmaša Hrvoja Hribara, koji je premijerom pokušao dobiti zadovoljstvu za ljetosnje ignoriranje žirija u Puli. Iza *Prepoznavanja* Snježane Tribuson nije se, pak, dizala nikakva prašina, kako već i priliči skromno produciranim filmu sa žanrovskim ambicijama. *Pont Neuf* Željka Senečića zadovoljio se malim ekranom, što je dobra odluka, dok je *Novogodišnju pljačku*, kratki TV-krimi Dražena Žarkovića, premda je zanatskom razinom i humornim odmakom već nadišao standarde HRT-ovske »kinematografije«, kratka forma sprječila da upotpuni dominantnu novomiljašku nisku hrvatskog repertoara.

Jesenska prikazivačka sezona nije donijela nijedan pretjerano uspješan i velik film u hrvatskim okvirima, ali jest ukazala na bitne promjene u domaćem filmu, o kojima je, među ostalima, pisao Jurica Pavičić u prošlom broju *Ljetopisa*. Prvu donosi *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića, manje svojim kreativnim dometom, a više (alternativnim) modusom produkcije i otklonaškom poetikom koja brani pristup klišejima domaćeg filma, diktatu, ideologizaciji i nadzoru bilo koje vr-

ste. Ukratko, dobili smo film koji nikome »odozgora« nije dužan polagati račune, a k tome je posve orientiran prema potrebama mlade, deideologizirane publike.

Druga bitna stvar jest tematska, žanrovska i stilска šarolikost. Ratni topovi 1991. sve su tiši, ali su sve glasniji poslijeratni pucnji među mirnodopskim postkomunističkim kulisama sad već dominantno žanrovski prestrojene recentne produkcije, ponajviše stoga što je nose uglavnom redatelji mlađeg ili srednjeg naraštaja. Čini se da je proradila »riznica« priča s domaćeg terena, u kojoj je veteran Berković još tijekom rata vidio fikcionalni potencijal novog filma. A umjesto anakronog duela između »Nas« i »Njih« u svim variјatama, kojima su arbitrirale politika i ideologije, trokut krimića policajac-pištolj-kriminalac, postao je gotovo pravilo. Nekoć anatemizirani žanr, uronjen u kriminaliziranu svremenost, protekle je godine dobio legitimaciju središnjeg žanra novije, podmladene kinematografije. No, bilo je daka-ko i iznimki od ovog pravila.

## Djed i baka se rastaju

U takvom okruženju, a i bez njega, obiteljska drama Zvonimira Ilijića *Djed i baka se rastaju* doima se anakronim i statromodnim, gotovo staračkim filmom. I ne samo zato, što tematizirajući raspad tradicionalne obitelji i otuđujući gradski život, suvremenost promatra očima dvoje zaboravljenih seoskih staraca. Iza Ilijićeva filma nazire se, naime, i temeljni unutarnji nesporazum kinematografije koja se u nuždi proizvodi na televiziji. Jer, umjesto da »savez« s HRT-om i njegovim Dramskim programom kao producentom iskoristi kao mogućnost prakticiranja filma, *Djed i baka* u cjelovečernjem kino-formatu, vježbaju televiziju, bolje rečeno, »mlaki« jezik i usporeni tempo njezinog dramskog programa. Loš prijem Ilijićeva filma s potencijalno zanimljivom temom, rezultat je tog nesporazuma, ali ne i samo njega.

Ilijić je na raspolaganju imao priču i scenarij Mira Gavrana, pretanku da bi se neprimjetno rastegla do duljine dugometražnog filma: djed (Ico Tomljenović) i baka (Gita Šerman Kopljarić), u nakani da okupe odraslu djecu koja žive u gradu, najavljuju rastavu braka. Pokušavajući to »sprječiti«, dva para se tijekom »iznuđenog« obiteljskog okupljanja na selu, suočavaju s manjkavostima vlastitih brakova i života. Od takvog sijeća koji »soli« tek jedna simpatična dosjetka, mogao se u najboljem slučaju napraviti »ladanjski film« poput Tavernierove francuske *Nedjelje na selu*, u kojem bi ispod id-



Branko Schmidt: Božić u Beču

ličnih epizoda obiteljske *sieste* provirivale sjetne i turobne naznake razdrmane intime i svakodnevice njezinih urbanih protagonisti. No, scenarist Gavran imao je posve drukčiju koncepciju: previše se »potrošio« u ilustrativnom i rastegnutom gradskom uvodu, a za popunjavanje središnjice filma (vikend-okupljanja) preostale su mu seoske anegdote s lokalnim ridikulima, koje, među ostalim, na dramu nepotrebno navlače psihoprtljag tek završena rata u Slavoniji. Odustajanjem od humorog portretiranja likova i površnom razradom epizoda, autori razvodnjavaju i onaj mali zalog dobrohotne vedrine koji u dramu unose dvoje infantilnih slavonskih staraca. Jednako daleko i od melodramе i od komedije, *Djed i baka se rastaju* tek uspješno prokazuju »brak iz interesa« između filmaša i televizije.

### Božić u Beču

U usporedbi sa skromnim Ilijićem, Branku Schmidtu je u skućenim domaćim uvjetima bilo prilično komotno, unatoč tome što za njega rat još uvijek nije završio, ili možda baš zbog toga. Izlet u ratnu 1991., preko Beča i državne kasice za film, dopunjuje niz Schmidtovih dešperatnih ili tvrdoglavih (slavonskih) tipova, postavljajući se moralistički prema pitanju domoljubnih dužnosti i savjesti.

Svatko ima pravo na svoju viziju Pakla, Čistilišta i Raja. Ona Schmidtova, koja se može odčitati iz drame hrvatske obitelji

u bečkom egzilu, nije za etički preosjetljive oči. One će iz moralističkog nauma tražiti metafizičke uvide, ultra-humanističko uvjerenje i asketizam, što je, primjerice, obilježilo filmsko poslanje poljskog moralista Krszysztofa Kieslowskog. Scenarij Schmidtovog četvrtog igranog filma, radije se razmeće novinskim stereotipijama dežurnih zanovijetalja, koje naširoko imenuju krivce za hrvatsku sudbinu čak i tamo gdje ih najmanje ima.

U Pakao, dakle, ne putuju samo Srbi, ma gdje bili, nego i svi ostali stranci (Europa). Kandidati za Schmidtovo Čistilište su žene, a Raj se čuva za savjesne i domoljubne Hrvate, dokako muškog roda. U konkretnom slučaju za Oca (Ljubomir Kapor) i Sina (Filip Šovagović), koji u Schmidtovom Beču vode rat savjesti s okolicom, te uspješno odolijevaju iskušenjima mirnog i udobnog života iza hrvatske granice. Schmidtov film nije samo ksenofobičan (njegova turobna junaka-glazbenika koji prekida ratovanje da bi posjetio programanu obitelj, »gaze« čak i nasrljivi domoroci — Austrijanci), prezir prema ženama (bivša djevojka uči dijete govoriti njemački, a ne hrvatski, majka proklinje Hrvate i Hrvatsku, aktualna djevojka sjedi na dvije ljubavne stolice i uživa blagodati europskog života), nego i neumjeren u kontrastiranju dvaju svjetova 1991. godine. S jedne je strane batrljak hrvatskog vojnika koji se kao lajtmotiv pojavljuje u sjećanjima junaka, s druge, snijegom i zvoničićima prekriveni Beč, ugodaj-

koji se učestalo rabi za podcrtavanje praterske romanse violinista s ratišta Ivana (Filipa Šovagovića) i liječnice Marine (Bojane Gregorić).

Između dva leitmotiva, snomornog i snovitog, ubacuje se i treći: kositreni vojnici uz koje Ivanov podjetinjeli i onemocali otac sanja tisućgodišnji san. U takvom nadmetanju nesimpatičnih ili zabludjelih i pravovjernih likova, fikcije i fakcije, ideja i simbola, etike i estetike, Ivanova/Schmidtova drama savjesti ima predvidiv ishod. No, kolikogod bio natopljen patosom i mitom, izbor »u ime Oca« nije i jedini kamen spoticanja Schmidtove dramaturgije: njegova moralistička epopeja u egzilu, klima se na svojim presuđivačkim i etiketaškim premisama, a taj proces čvrsto podupire i redateljska ruka, jednako tvrda u svim sastavnicama filma: realističnoj i romantičnoj, dramatskoj i karakterizacijskoj, ilustrativnoj i simboličkoj. Takve tvrdnje nedvojbeno bi argumentirala detaljna raščlamba pojedinih sekvenci i scena. No, nisam sigurna da bi Schmidtov relativno dobro potkoženi projekt, trebao uživati još i taj dopunski analitički privilegij.

### Mondo Bobo

I dok Branko Schmidt vjeruje u crno-bijeli svijet u punom koloru, Goran Rušinović, kao i svaki mladac s artističkim ambicijama, vjeruje u crni film u crno-bijeloj tehnici. U Bobinom kriminaliziranom svijetu, naime, ne žive heroji savjesti, već žrtve okolnosti, ili anti-junaci, kako i priliči imaginacijskom obzoru redatelja koji je ušao u kinematografiju iz producijske i svjetonazorne off-pozicije.

Rušinovićev mit o »gubitniku« presađen na domaće panonsko tlo, ima staro korijenje i govori široko razumljivim jezikom, što su ga prije njega etabirali pobornici »odmetničkog« kina i autsajderstva, od Nicholasa Rayja i Jarmuscha do Tarantina. Prizivanje sličnosti, međutim, znači i skidanje izvorne etikete s Rušinovićeva filma i aktiviranje prosudbenog »dvosjeklog mača«. *Mondo Bobo* zapravo i jest crno-filmska stilska varijacija na temu odmetništva u ruhu filma ceste koja se najčvršće drži svog otkloniškog poetskog obrasca i ultra-minimalističke sheme. No, kolikogod se takva kombinacija činila odomaćenom među ljubiteljima off-standarda, »manje«, u ovom slučaju, nije uvijek i »više«.



Goran Rušinović: *Mondo Bobo*

Pozivajući se na autentičan slučaj iz crne kronike, Rušinović stvara imaginaran, mjestimice halucinantan svijet koji na okupu drži motiv bijega odmetnika pred policijom. Redukcija se ponajprije osjeća na najlabavijoj razini filma, dramaturškoj: ono što definira antijunaka jesu fizičke okolnosti — bijeg i borba za preživljavanje negdje u Panoniji, koja proizvodi nove slučajne žrtve. Slijedeći logiku putovanja i nizanja bizarnih situacija, *Mondo Bobo* upada u motivacijske rupe, no crnoumornim podgrijavanjem obračuna i obrata ponešto i dobiva. Gotovo svi pobočni likovi (novinarka, odvjetnik, policija), izvrsni natuščici, narativne digresije, scenografija i panonski ambijent, pri tom dobivaju zadaču ironijskog očuđavanja surovog i tjeskobnog svijeta Rušinovićeva peh-bjegunca u nekom neodređenom vremenu i prostoru.

Pomna estetizacija filma ključem crno-bijele fotografije, neobične kompozicije kadrova i kutova snimanja, čine *Mondo Bobo* nestandardiziranim domaćim proizvodom i vješto prikrivaju početničke nespretnosti neobično hrabrog redatelja-debitanta. Činjenica da je ipak uspio zavesti i publiku i stručni žiri u Puli, prije govoril o potrebi za »drukčijim« filmom, nakon što su čak i mnoge uzdanice mladog ili novog hrvatskog filma posustale ili potrošile kredite kritike.

### Puška za uspavljivanje

Negdje u doba pojave novog ili mladog hrvatskog filma, njegov glasnogovornik Hrvoje Hribar, izjavio je, između ostalog, da nikad ne bi mogao snimati filmove negdje drugdje, odnosno o nekoj drugoj sredini. Dakako da bi mogao, kad bi htio. Jer, upravo su novofilmaši, okupirani žanrovskim modelima, urbanom suvremenosoču i američkim filmom, prokrčili priključak prema suvremenom svjetskom filmu. Ironijski modus, ludizam, žanrovska kombinatorika, svojstveni općenito postmodernom filmu, već u Hribarovim *Hrvatskim katedralama* duboko su prokopali temelje urbane komedije koja se češće upravo o ono bez čega Hribar ne može snimati filmove »negdje drugdje« — o zidove Agrama i bedeme hrvatskog postkomunizma. Njima je okružena i *Puška za uspavljivanje*.

Budući da je riječ o »velikom kombinatoru« i autoru ironijskog iskaza, stvari i stvarnost neće biti postavljene jednostavno, doslovno, pravocrtno. Kriminalizirana suvremenost



Hrvoje Hribar: *Puška za uspavljivanje*

koju Hribar dodiruje u aluzijama i »humornim rukavicama«, prolazi doradu i obradu u laboratoriju filmskog muzeja. Klišiji »fakcije« (ratni profiteri, sitni kriminalci, prigradske cure, kavanske pjevacice, sumnjiivi policajci i iskvareni odvjetnici), ondje se spajaju s klišejima fikcije, krimić se suda ra s melodramom, a *film noir* s komedijom. Policajac Janko (Rene Medvešek) tada ne može biti više (samo) policajac, kriminalci postaju smiješni i trapavi, udovica ratnog profitera Karla Štajnera (Alma Prica) zapravo nije udovica, pokojnik (Mustafa Nadarević) ne može ostati pokojnikom, a najzgled banalne prigradske djevojčure (Nina Violić i Jelena Miholjević) prikazat će se kao junakinje emotivno zagušena svijeta Hribarova filma. Drugim riječima, svako lice, a u filmu ih je mnogo, dobiva poput novčića i svoje naličje, što ih odmiče od jednodimenzionalnih, i prozirnih karakteroloških stereotipa domaćeg filma. Nad svakim odnosom visi mogućnost neočekivana obrata, a nad inicijalnim poretkom stratificirana — na statuse, uloge i funkcije razdijeljena svjeta — razorni mač subverzije i etičkog relativizma.

Kao što stvari imaju *avers i revers*, ozbiljno i komično ruho, tako i filmska pozornica na kojoj živi sav taj razdrman svijet, ima prednje, stražnje i bočne ulaze, što još nisu shvatili ni daleko iskusniji redatelji domaćeg filma. Na scenariističkom planu, Hribar time čak i pretjeruje. *Puška za uspavljanje* meandrira kao rijeka, neprestano otvara nove rukavce priče i za sobom povlači bizarni ljudski talog »alarmiran« zbog banalnog motiva — ostavštine ratnog profitera.

Ako se uspije provući kroz gustu mrežu pobočnih motiva, likova i epizoda, što u ovom slučaju nije lako, gledatelj nena-viknut na ezoteriju morat će priznati da s domaćim filmom odavno nije imao takvo iskustvo. Hribar, naime, zna udovoljiti i vojnerskim strastima: pomno aranžira mizanscenu, stvara dojmljivu atmosferu, pronalazi oduške u glazbenim scenama i zabavlja glumačkim bravurama, posebice ženskog dijela *castinga*. Fatalna žena Alme Price, kleptomanka iz predgrađa Nine Violić i groteskna kavanska pjevačica iz predgrađa Jelene Miholjević, obogaćuju siromašan katalog ženskih likova domaćega filma. Tako se čini da je, unatoč scenariističkoj razmetnosti kao temeljnoj mani, *Puška za uspavljanje* doista nepravedno zakinuta u ovogodišnjoj podjeli Zlatnih arena.



Snježana Tribuson: *Prepoznavanje*

### Prepoznavanje

Scenaristica Maja Gluščević i redateljica Snježana Tribuson zaslужne su za još jedan autentičan ženski lik. Protagonistica *Prepoznavanja*, filma koji je Nataši Dorčić donio Zlatnu arenu u Puli 1996., »posudena« je iz ratnih kronika, da bi postala heroinom čistog trilera, odnosno okršaja između silovane djevojke i njezina silovatelja nakon slučajnog susreta i međusobna prepoznavanja. Autorice su pritom bile vrlo konkretnе, jednostavne i praktične. Ratnom temom poslužile su se gotovo na »američki« način, oslobođajući scenarij svega što bi moglo smetati središnjem motivu filma: novom dvoboju dvaju glavnih likova. Između proganjene i progontelja stoje tek jedan meki policajac (Milan Štrlijić), te osjećaj ugroženosti, žrtvin strah i tjeskobe koji podupiru psihološki profil lika Nataše Dorčić i odluku da se sama suprotstavi progonitelju. *Prepoznavanje* je mnogo dojmljivije u »psihološkoj« pripremi, negoli u razradi završnog okršaja u kojem, kao u hororu, negativac (Zoran Čubrilo) postaje personifikacijom žilavog Zla što ga može pobijediti samo snaga Dobra, Uvjerenja i Volje. Ta, često rabljena konvencija, ima potporu u psihološkoj motivaciji, ali ne i odveć spretnoj redateljskoj artikulaciji u završnici. No, film Snježane Tribuson, kao malo koji jeftin proizvod s dramskog Prisavlja, djeluje kao uvjerljivi žanrovske primjerak u koji su ugrađeni domaća tema, »žensko iskustvo«, dojmljiv negativac i suvisla dramaturgija. Ali i kao jedan od naputaka za moguću celuloidnu uporabu »hrvatskih priča«.

Diana Nenadić

## Reality Targeted by Genre The Croatian film in the Cinema

UDC 791.43(497.5)"1997"

**A review of the recent Croatian feature films that have had their premiere in the cinema and on the TV screen.**

The Croatian cinema-autumn 1997, will be remembered for the particularly heavy influx of Croatian films. With five cinema premieres and two television premieres, the public was presented with the tail-end of last year's and the majority of this year's film production, which testifies to substantial changes in Croatian film. The shift of directorial generations brought a thematic, stylistic and genre diversity. It also lessened the power of ideology and politics as an arbiter in cinema. The war cannons are quieter, but the guns in the peacetime post-communist state, which is the target of the new, mostly genre based films (*Mondo Bobo*, *A Rifle for Sleeping*, *Recognizing* and *The New Year's Heist*), are increasingly louder. And while the crime film, based in contemporary Croatia, asserts itself as the main genre, the debut film from Goran Rušinović *Mondo Bobo*, with its alternative mode of production, minimalist style and independent film poetry, offers itself as a prototype for a new »new« Croatian film.

# Filmski repertoar

uredio: Igor Tomljanović

## AIR FORCE ONE\*

SAD, 1997. — pr. Beacon Communications Corp., Sony Pictures Entertainment, Buena Vista International, Beacon Pictures, Radiant, Wolfgang Petersen, Gail Katz, Armzan Bernstein, Jon Shestack, izv. pr. Thomas A. Bliss, Marc Abraham, David Lester. — sc. Andrew W. Marlowe, r. Wolfgang Petersen, d. f. Michael Ballhaus, mt. Richard Francis-Bruce. — gl. Jerry Goldsmith, sfg. William Sandell. — ul. Harrison Ford, Gary Oldman, Wendy Crewson, Paul Guilfoyle, William H. Macy, Liesel Matthews, Dean Stockwell, Xander Berkeley, Bill Smitrovich, Elya Baskin, David Vadim. — 124 minute. — distr. Kinematografi.

Nema se tu što puno reći. *Air Force One* eksplicitan je i enervantan iskaz američkog kulturnog (i političkog) imperijalizma koji nadmeno uvjerava same Amerikance i ostatak svijeta kako je predsjednik Sjedinjenih Država beskrajno moralan i hrabar čovjek, pučki rečeno (ovaj film kao imperijalistički proizvod dakako računa na najširi puk), heroj bez mane i straha. No, nije samo on. Njegova supruga, »prva dama«, ne samo da je ljepuška stila na svaki način privlačna, nego je i podjednako hrabra kao i njezin suprug — upravo će mu ona pružiti odlučnu potporu automatskim oružjem u završnom obračunu. Ali to nije sve. I njihova kći, mlada tinejdžerica, bez imalo straha, gledajući ga ravno u oči, daje beskompromisni verbalni otpor nemilosrdnom teroristu. A lijepo joj je čovjek objašnjavao na primjeru bombardiranja Bagdada, da je i njezin otac, tj. predsjednik Sjedinjenih

Država, terorist poput njega, samo što djeluje s distance i preko drugih ljudi. No mala se nije dala smesti. Gdje će njoj, odrasloj u zemlji slobodnih i domu hrvatih, neki beščutni komunistički fanatik prodavati maglu.

To je uglavnom to — socrealistički model prilagođen zahtjevima američke kulturno-političke ekspanzije, a da ironija bude veća, realizator tog modela jedan je Europsanin, Nijemac Wolfgang Petersen. Tako stoje stvari s idejnom, odnosno ideološkom razinom djela. No s druge strane, kad se film gleda mimo njegovih prizemnih značajskih konotacija, nazire se komad pristojnog akcijskog prožetog trilernim primjesama uz koji gledatelj može provesti puna dva razbijbiržna sata.

Zasluga je to Petersena (od njegovih američkih filmova vidjeli smo donekle korektan *Raspad* i, od brojnih domaćih nekritičnih fanova Clintia Eastwooda, precijenjeni *Na vatrenoj liniji*), koji je u filmu uvjerljivo demonstrirao ono što se običava zvati solidnim zanatskim umijećem. Glumci? Harrison Ford možda je jedini glumac koji može takvog američkog predsjednika učiniti bar malo prihvatljivim (naravno, moje su simpatije bile na strani negativca), Wendy Crewson (nesretna mama Macaulaya Culkin u *Dobrom sinu*) zgodna je i ima stav, tj. dobro funkcioniра kao *first lady* koja bi to trebala imati, Gary Oldman vrlo indisponiran, no možda je i morao biti, jer da je unio samo djelić svoje karizme koga bi bilo

briga za predsjednika SAD, dok je Glenn Close previše ukočena čak i za ulogu potpredsjednice.

**Damir Radic**

## BEAN

Velika Britanija, 1997. — pr. PolyGram Film Productions, Working Title, Tiger Aspect Films, Peter Bennett-Jones, Eric Fellner, Tim Bevan, (kpr. Rebecca O'Brien), izv. pr. Richard Curtis. — sc. Richard Curtis, Robin Driscoll, r. Mel Smith, d. f. Francis Kenny, mt. Christopher Blunden. — gl. Howard Goodall, sfg. Peter Larkin. — ul. Rowan Atkinson, Peter MacNicol, Pamela Reed, Burt Reynolds, Larry Drake, Chris Ellis, Johnny Galecki, Richard Gant, Danny Goldring. — 90 minuta. — distr. Blitz film i video.

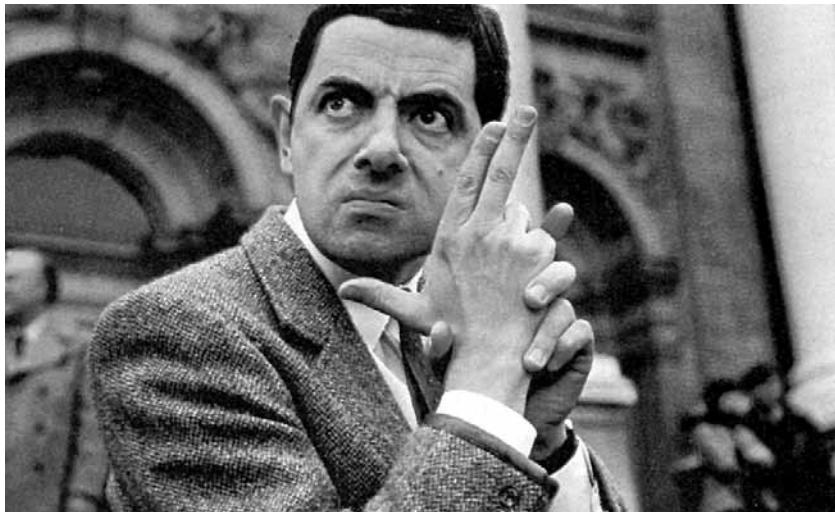
Jednostavnim i duhovitim foršpanom navljuvan kao film potpune katastrofe, *Bean* je uspio tek potpuno iznevjeriti vlastiti slogan. Jer, niti je g. Bean u filmu izazavao neku spomena vrijednu katastrofu, niti je *Bean*, sve u svemu, katastrofalan, nego samo razočaravajuće dosadan film.

Rastući i razvijajući se u televizijskoj seriji, g. Bean postao je lik za koji obična svakidašnjica krije bezbroj zamki, u koje upada nevjerojatnom nespretnošću i svladava ih neočekivanom dovitljivošću. No, dok se u svojim televizijskim jednočinkama suočavao samo s jednim, izoliranim i absurdnim aspektom stvarnosti, dugometražna forma postala je zamka iz koje se g. Bean nije

\* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; d. f. — direktor fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sfg. — 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 obuhvaćena su i obrađena ukupno 33 filma. Od toga 25 filmova iz SAD, 2 iz Francuske, 2 iz Velike Britanije, te koproducijski filmovi 2 SAD/Velika Britanija, 1 SAD/Brazil, 1 SAD/Južnoafrička Republika.

Filmove su distribuirali: Adria film (1), Blitz Film&Video Distribution (5), Brodić i sinovi (1), Continental film (3), Europa film video (4), Kinematografi (11), Niko film i video (1), Poly Bros (1), UCD (6).



Bean

uspio izvući. Zasluga je to u prvom redu slabog scenarija, u kojem Beanovi kratki i samodostatni gegovi nisu uspjeli postati neodvojivim dijelom jednostavne priče, nego su ostali besmisleno visjeti u zraku.

Smješten u bezazleno i nezanimljivo okružje likovne umjetnosti, Mr. Bean živi samo od gega do gega koji su, na pozadini površne priče nezanimljivih likova, vrlo brzo postali zamorni i neduhoviti. S druge strane, nametnuvši filmu poželjnu i komercijalnu dobroćudnost, Beanu je oduzeta njegova infantilna zloča koja mu, unatoč karikaturalnoj nespretnosti, nikad nije dopustala da postane inferioran lik. Što se film više bliži kraju i sretnom raspletu u kojem će se obitelj, posvađana Beanova zaslugom, ponovno sretno okupiti, g. Bean sve manje pokazuje osobine veselog i pomalo zločestog djeteta, a sve više postaje mentalno zaostao sredovječni muškarac.

U tako dobroćudno sklepanom okviru, sa sacrtanim *happy endom*, slabom pričom i dosadnim likovima, g. Beanu dogodila se ista stvar kao i svakoj prošjećenoj katastrofi u najnovijim američkim filmovima katastrofe. Posvetivši scnerističku i redateljsku koncentraciju isključivo vulkanu, uraganu, zvijerima ili g. Beanu, a zanemarivši priču i likove koje bi katastrofa trebala uzdrmati, sama katastrofa postaje ubojita koliko i pištolj na vodu.

Jelena Paljan

## BRZINA 2: IZVAN KONTROLE / SPEED 2: CRUISE CONTROL

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, Blue Tulip, Steve Perry, Michael Peyser, Jan De Bont, izv. pr. Mark Gordon. — sc. Randall McCormick, Jeff Nathanson, r. Jan De Bont, d. f. Jack N. Green, mt. Alan Cody. — gl. Mark Mancina, sfg. Joseph Nemec III, Bill Kenney. — ul. Sandra Bullock, Jason Patric, Willem Defoe, Temuera Morrison, Brian McCardie, Christine Firkins, Michael G. Hagerty, Colleen Camp. — 125 minuta. — distr. Continental film.

Sandra Bullock u namoćenoj maloj crnoj haljini maše divovskom motornom pilom; zar se Tobe Hooper vratio iz redateljskog mrtvila? Nažalost nije, jer bi on taj prizor umješno pretoci u ekstravagantni filmić od kojeg bi se čudorednicima dizala kosa na glavi. Riječ je ipak samo o neuspjelom nastavku De Bontova akcijskog hita iz 1994. godine. Nastavkom je taj bivši direktor fotografije nedvojbeno potvrđio kako bi mu bila primjerenija uloga redatelja druge ekipe, odnosno onoga koji je poglavito zadužen za sugestivnu realizaciju akcijskih prizora.

De Bontov kompletan redateljski iskaz temelji se na orkestriranju grandioznih scena, mahom temeljenih na spektakularnim kaskaderskim vratolomijama. Natruhe redateljskog koncepta ili sustavnije karakterizacije likova, koje su još postojale u prvoj *Brzini*, ovdje su posve nestale. Srećom za De Bonta, u ulozi negativca našao se iskusni Willem

Defoe, kojemu ionako redateljske upute samo smetaju. On je uvijek bio i ostao vjeran vlastitim glumačkim promišljajima, bez obzira u kakvu se filmu našao. Ostali karakteri funkcionišu samo na papiru, što se pogotovo odnosi na lik koji tumači Jason Patrick, glumac koji se nikako ne uspijeva sastaviti s adekvatno zahtjevnom zadaćom. No, svi su oni samo statisti kojima je cilj pokrenuti zaplet s točke a do točke b, pa c, pa... U *Brzini 2* sve je podređeno sumanuto brzom redanju prizora, a sve radi odvraćanja gledateljeve pozornosti s ključnih elemenata filmske priče. Ozbiljniju analizu ovaj film ne bi izdržao, pa će vam njegov frenetički tempo samo goditi, pa čak mu i priskrbiti ocjenu više.

Ipak, malo će toga nakon gledanja ostati u sjećanju. Ruku na srce, koliko se prizora iz *Twistera* možete bez poduzeg razmišljanja prisjetiti. Ovim filmićem, De Bont se definitivno potvrđio kao kućni realizator novoholivudske akcijske konfekcije. Vizualna atrakcija i milijuni utrošenih dolara temelji su takve filmske strategije. No, orientacija je to kratka daha.

Mario Sablić

## ČOVJEK BEZ LICA / FACE-OFF

SAD, 1997. — pr. Paramount Pictures, A Douglas / Reuther Production, WCG Entertainment, David Permut, Barrie Osborne, Terence Chang, Christopher Godnick, (kpr. Mike Werb, Michael Colleary), izv. pr. Michael Douglas, Steven Reuther, Jonathan D. Krane. — sc. Mike Werb, Michael Colleary, r. John Woo, d. f. Oliver Wood, mt. Christian Wagner. — gl. John Powell, sfg. Neil Spisak. — ul. John Travolta, Nicolas Cage, Joan Allen, Gina Gershon, Alessandro Nivola, Dominique Swain, Nick Cassavetes, Harve Presnell, Colm Feore. — 138 minuta. — distr. Kinematografi.

Teška meta, holivudski debi hongkonškog majstora Johna Wooa, unatoč hvalospjevima nekih ovdašnjih kritičara, bio je porazan nastupni rad tog filmaša u novoj producijsko-kreativnoj sredini. Petozrnedni scenarij, namijenjen tipično klišejiziranom eksploracijskom djelcu, Woo je pokušao oplemeniti senzacionalnim vizualnim izričajem, no umjesto toga njegov raskošni stil samo je potcrtao svu bijedu

predloška ostavljujući kritičaru pitanje zašto Woo toliko truda posvećuje nečem što ne zavrjeđuje veće umijeće od onog anonimnih eksplotacijskih rutinera. Štoviše, Woove stilske eskapade u datom kontekstu mogle su izazvati samo iritaciju.

Pošto je prošao nezaobilazan početni korak svih suvremenih hongkonških filmaša koji žele raditi u Hollywoodu, a to je da snimi film za Jean-Claudea Van Dammea i pokuša pomoći (naravno uzaludno) uvjerljivijoj glumačkoj promociji tog borilačkog majstora, Woo je za idući projekt, *Slomljenu strijelu*, već mogao računati na vruću holivudske zvijezdu Johna Travolta. Dakako, projekt s Travoltom morao je uključivati i bogatiju produkciju i razrađeniji scenarij, a naravno da je Woo dobivši Travolta umjesto Van Dammea mogao računati na vrsnoga glumca koji je dobar dio filma sposoban ponijeti na svojim plećima.

Zanimljiv raspon likova, njihovi dobro postavljeni međusobni odnosi, situacije u kojima nije bilo iritantno neuvjerljivih scenarističkih rješenja, odličan glumački trio (Travolta, Christian Slater, Samantha Matthis) i, naravno, uobičajeno vatrometna Woova režija, koja je ovaj put pala na plodno tlo, učinili su *Slomljenu strijelu* vrlo dobrim ostvarenjem i prvorazrednom akcijskom razbijbrigom.

Unatoč tome, film je kod ovdašnje kritike mlako primljen pa se mogao stечi dojam da je značio korak nazad u odnosu na gotovo katastrofalnu *Teško metu*, što je sasvim krivo. A da je Woo *Slomljrenom strijelom* bio na pravom putu, svjedoči i njegov zadnji ostvaraj *Čovjek bez lica*, u kojem je ponovio plodnu suradnju s Travoltom. Travoltin protivnik ovaj je put Nicolas Cage i njihov antagonizam ponešto je različit (možda na osnovnoj razini i manje zanimljiv) od onog Travolte i Slatera, no sadrži intrigantnu dimenziju zamjene likova i usložnjavanja odnosa — prijateljskih, bratskih, obiteljskih, erotiskih. Filmaš različitog profila od Wooa iz tave scenarističke ponude mogao bi realizirati bogatu, višeslojnu psihološku fresku, koja kod Wooa ostaje tek u naznakama, no te naznake izvrsno funkcioniраju u *par excellence* akcijskom



Batman i Robin

okružju Wooova djela, dajući stilski sjajno oblikovanoj eskapističkoj razonodi poticajan psihološki *background*, koji, razumljivo, u filmu takve producijske i autorske orientacije nije mogao biti podrobnije razrađen. Jer Woo je umjetnik larppurlartist (uvijek sam ih volio), sasvim orientiran na formalnu dimenziju djela, koji psihologiju zahvaća u malim količinama i uglavnom površinski, no ako mu se posreći, kao u ovom filmu, onda i te male površinske količine puno znače.

Što se tiče glumaca, ugodno mi je zaključiti da je u *Čovjeku bez lica* Nicolas Cage mogao razuvjeriti brojne skeptike u svoje glumačke potencijale. U ovom filmu on je čak bolji od Travolte, a što to znači ne treba objašnjavati.

Damir Radić

## DAN OČEVA / FATHER'S DAY

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., Joel Silver, Ivan Reitman, (kpr. Gordon Webb, Karyn Fields), izv. pr. Joe Medjuck, Daniel Goldberg, Francis Weber. — sc. Lowell Ganz, Babaloo Mandel prema filmu *Les Comperes* Francisa Vebera, r. Ivan Reitman, d. f. Stephen H. Burum, mt. Sheldon Kahn, Wendy Greene Bricmont. — gl. James Newton Howard, sfg. Thomas Sanders. — ul. Robin Williams, Billy Crystal, Julia Louis-Dreyfus, Nastassja Kinski, Charlie Hoffheimer, Bruce Greenwood, Dennis Burkley, Haylie Johnson, Charles Rocket, Patti D'Arbanville. — 99 minuta. — distr. Kinematografi.

**I**mpotentnost holivudske tvornice snova posljednjih se godina najbolje ogleda u pravoj pomami za *remakeovima* francuskih filmova. Recept je krajnje jednostavan: jeftino kupiš neki francuski hit, na-

slovom, glumcima i miljeom prilagodiš ga američkoj publici i utržak na blagajnama je zajamčen. Ovakvom politikom najviše se ipak okoristio lucidni francuski scenarist i redatelj Francis Weber čije komedije Hollywood kupuje gotovo na neviđeno: nakon što su svoja američka izdaja doživjeli filmovi *Visoki plavi s jednom crvenom cipelom*, *Tri bjegunci*, *Buddy, Buddy* i *Krletka*, na red je došao i *Dan očeva*, još jedan prepravak Webove komedije s Gerardom Depardieuom i Pierrom Richardom u glavnim ulogama. Taj dvojac — u holivudskoj obradi — zamijenili su Billy Crystal i Robin Williams: prvi je uspješan odvjetnik, a drugi propali dramski pisac pred samoubojstvom, a jedino što ih spaja jest bivša djevojka Nastassja Kinski koja i jednog i drugog uspijeva uvjeriti kako je upravo on otac njenog od kuće odbeglog 17-godišnjeg sina i kako mu je stoga dužnost pokušati ga vratiti kući. I Billy i Robin lako progutaju priču i kreću u potragu za dječakom, a kada ga konačno pronađu i oni i gledatelji doživjet će neugodno iznenadjenje: oni zato što se dječaku baš i ne da ići kući, a gledatelji zato što je riječ o rijetko antipatičnom balavcu koji baš i nije zasluzio da ga se izvlači iz nevolja u koje je zapao.

Ispunjeni entuzijazmom, u Warneru su odlučili za ovaj projekt okupiti najjaču moguću ekipu, pa su u redateljski stolac posjeli Ivana Reitmana s kreditima poput *Blizanaca*, *Istjerivača duhova* i *Juniora*, pred kamere su postavili već spomenute Crystala i Williamsa, dok je najteži dio posla pripao cijenjenom scenarističkom dvojcu, Lowellu Ganza i Babaloo Mandelu koji su smisao za komediju potvrdili u filmovima kao što su *Parenthood*, *Njihova liga*, *Gradski šminkeri* i *Zaboravi Paris*. Iako su svi nabrojani dali sve od sebe, rezultat je prilično razočaravajući. Scenarij Ganza i Mandela povremeno je izvrstan na razini duhovite replike ili komično postavljene situacije, no cjelina se doima beznadno predvidljivom, rutinskom i najčešće posve besmislenom. Osobito imponira lakoća kojom scenaristi i redatelj prelaze preko očitih napuklina u životima svih likova i kao programirani tjeraju film sve do završnice ispunjene blaženom srećom glavnih junaka. Dosta toga ovisi i o gledateljevim glumačkim preferencijama. Kako potpi-

snik ovih redaka boluje od kronične alergije na Robina Williamsa i njegov neizbjegni infantilni ego trip, tako mu se i užitak gledanja sveo na povremene svijetle trenutke Billyja Crystala i spoznaju kako godine još uvijek ništa nisu oduzele Nastassjinoj privlačnosti.

Igor Tomljanović

## DJED I BAKA SE RASTAJU

Hrvatska, 1996. — pr. Hrvatska radiotelevizija, Ivica Mudrić. — sc. Miro Gavran, r. Zvonko Ilijić, d. f. Goran Trbuljak, mt. Josip Podvorac. — gl. Neven Frangeš, sfg. Mladen Ožbolt, kgf. Maja Galasso. — ul. Ivo Tomljenović, Gita Šerman Kopljarić, Ivo Gregurević, Mladena Gavran, Ksenija Pajić-Vukov, Filip Šovagović, Edo Peročević, Nina Erak Srvtan, Nerma Kreso, Damir Šaban, Zvonimir Torjanac, Hana Medvešek, Juraj Rumiha. — 85 minuta. — distr. HRT.

Čak i najpovršnije nabranje mana filma *Djed i baka se rastaju* bilo bi preambicijozan pothvat za rubriku kratkih recenzija, a ni iznimno niska kvalitativna razina ovog televizijskog proizvoda ne može ohrabriti išta razrađenije od davanja najopćenitijih napomena. Uostalom, ovo televizijsko čudo ne bi nikada ni ugledalo mrak kino-dvorana da u jednom trenutku nije bilo potrebno na silu skrpati program jedinog nam nacionalnog festivala igranoga filma, te stvoriti privid kako nam kinematografija nije baš na izdisaju. Riječ je, dakle, o (još) jednom velikom nesporazumu, tipičnom za naša (po)ratna batrjanja.

Loš po sebi, ovaj usnimak još se gorim doima na velikom platnu, pa je jasno kako njegovim prebacivanjem na filmsku vrpcu nikome nije učinjena usluga. Autorska je ekipa, naime, zaradila nepotrebnu mrlju na životopisu, kritičari ma je priskrbljena još jedna (hrvatska) noćna mora, a publika se ionako napravila ludom i u širokom luku zaobišla predmet ovog osvrta. Široka publika, naime, premda nema baš profinjen filmski ukus, nije potpuno naivna, pa joj se televizijski viškovi teško mogu prodati pod igrani film.

Nikica Gilić

## GEORGE IZ ĐŽUNGLE / GEORGE OF THE JUNGLE

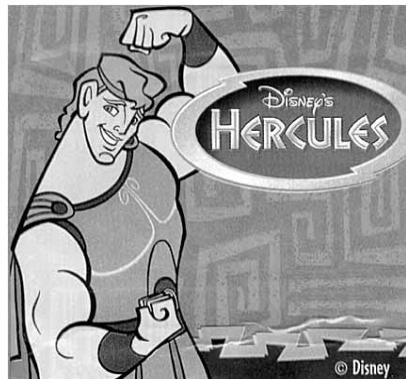
SAD, 1997. — pr. Walt Disney Productions, Mandeville Films, Avnet / Kerner Productions, Jon Avnet, David Hoberman, Jordan Kerner, (kpr. Lou Arkoff), izv. pr. C. Tad Devlin. — sc. Dana Olsen, Audrey Wells, r. Sam Weisman, d. f. Thomas Ackerman, mt. Roger Bondelli, Stuart Pappé. — gl. Marc Shaiman, sfg. Stephen Marsh. — ul. Brendan Fraser, Leslie Mann, Thomas Haden Church, Richard Roundtree, John Cleese (glas), Greg Cruttwell, Abraham Benrubi, Holland Taylor, Kelly Miller, John Bennett Perry. — 91 minuta. — distr. Kinematografi.

## HERKUL / HERCULES

SAD, 1997. — pr. Walt Disney Productions, Ron Clements, Alice Dewey, John Musker. — sc. Ron Clements, Don McEnery, Irene Mecchi, John Musker, Bob Shaw, r. Ron Clements, John Musker, mt. Tom Fiman, Robert W. Hedland. — gl. Alan Menken, sfg. Gerald Scarfe. — glasovi. Tate Donovan, Josh Keaton, Roger Bart, Danny DeVito, James Woods, Susan Egan, Bob Goldthwait, Matt Frewer, Rip Torn, Samantha Eggar, Barbara Barrie, Hal Holbrook, Paul Shaffer, Amanda Plummer, Carole Shelley, Patti Edwards, Charlton Heston. — 92 minute. — distr. Kinematografi.

*Herkul*, tridesetpeti dugometražni crtić iz radionice koju je utemeljio Walt Disney, prvi je koji se bavi antičkim mitom i to onim dijelom priče koja prati Herkula od rođenja do trenutka kada se, nakon mnogih spektakularnih sukoba s vlastohlepnim Hadom, vladarom podzemlja koji je namislio svrgnuti s Olimpa svog brata, a Herkulova oca Zeusa, Herkul uspijeva potvrditi junakom i vratiti besmrtnost koju su mu oteli Hadovi pomoćnici, a odmah zatim, te se besmrtnosti i odriče zbog ljubavi prema smrtnici.

Kritičarski odjeci ovog izleta izvan utabanih bajkovitih staza bili su uglavnom negativni, predbacujući redateljima da su amerikanizirali mit, a na formalnom planu da su pojednostavili crtež, odričući se unaprijed iluzije trodimenzionalnosti i onog realizma filmske slike kojem je većina dosadašnjih »Disneyevih« filmova težila. Iako je teško odrediti točnost takvom opisu *Herkula*, mišljenja sam da ti elementi stvaraju mno-



Herkul

go bolji rezultat no što bi se po takvim sudovima, utemeljenima na efektu iznevjerjenog očekivanja, moglo očekivati. Naime, većina dosadašnje »Disneyeve« produkcije bajke su izgrađene na američkom (posebice malogradanskim) samozadovoljstvu vlastitim društvom kao najboljem od mogućih svjetova, čijem učvršćenju i te bajke posredno služe. *Herkul* je pak postmodernističko poigravanje ne samo antičkim mitom nego i tim svjetom bajki, koji prema vlastitoj temi razvija ironijski odmak (poput onoga u pričama o davnim vremenima Broja Jedan u stripu *Alan Ford*), pa otuda i pojednostavljenje crteža ima svoje potpuno opravdane. A da autorima nije stalo do vjernog preslikavanja mita, nego do pomalo cinične slike odnosa u suvremenoj Americi, vidljivo je izričito u sekvenci u kojoj Atena postaje Velika maslina (kao što se za New York uvriježilo govoriti Velika jabuka), a stanovnici se tuže na tipične velegradske nedostatke — prometnu gužvu, prljavštinu, kriminal i tome slično. U ostalim sekvcencama u prvom planu jest priča razumljiva i djeci mlađoj od 10 godina (publici kojoj se »Disney« tradicionalno obraća), ali brojni detalji i dijalazi koji i opet ironično reinterpretiraju najčešće formule razgovora u holivudskim filmovima pokazuju da za potpunije razumijevanje *Herkula* mnogo više od antičkog mita treba poznavati suvremeno američko društvo, njegovu kinematografiju i televiziju, pa zbog toga *Herkul* nije lošiji nego koji drugi »Disneyev« proizvod, čini mi se čak i jedan od najboljih posljednjih desetljeća.

Tomislav Kurelec

## **IZGUBLJENI SVIJET — JURSKI PARK 2 / THE LOST WORLD — JU- RASSIC PARK 2**

SAD, 1997. — pr. Universal Pictures, Amblin Entertainment, Gerald R. Molen, Colin Wilson, izv. pr. Kathleen Kennedy. — sc. David Koepp prema romanu Michaela Crichtona, r. Steven Spielberg, d. f. Janusz Kaminski, mt. Michael Kahn. — gl. John Williams, sfg. Rick Carter. — ul. Jeff Goldblum, Julianne Moore, Pete Postlethwaite, Arliss Howard, Richard Attenborough, Vince Vaughn, Vanessa Lee Chester. — 134 minute. — distr. Kinematografi.

Argumentirajući svoju odluku da se sam prihvati režije nastavka *Jurskog parka*, Steven Spielberg istaknuo je primjer *Ralja* čije su nastavke upropastili slabiji redatelji. Tom, na prvi pogled suvislom argumentu, ipak nedostaje jedna karika i to ona ključna; naime usporedba *Ralja* i *Jurskog parka* u bilo kojem drugom kontekstu, osim onog o broju prodanih ulaznica, jednostavno je neumjesna. U prvom je slučaju riječ o izvornom remek-djelu, a u drugom tek o tehnološki visoko sofisticiranom eksploracijskom filmu vrhunske izvedbe. Kako god bilo, pod Spielberggo-

vom redateljskom palicom *Izgubljeni svijet* zasigurno je ispaо suvislije no što bi to bio slučaj s nekim manje nadarenim redateljem, no to jedva može poslužiti kao argument u prilog nastavka *Jurskog parka*.

*Izgubljeni svijet* počinje prilično šarmantno na plaži nekog otoka na kojoj se sunča neka antipatična obitelj. Sve se pomalo doima kao *autohommage* prvoj sceni *Ralja* dok se ne pojavi mlađunčad dinosaуra. Iz usta Johna Hammonda ubrzo saznajemo kako pored otoka na kojem je sagrađen Jurski park, postoji još jedan otok naseljen



Izgubljeni svijet — Jurski park 2

Hrvatski filmski ljetopis 12/1997.

genetički stvorenim dinosaurima i kako tvrtka nad kojom je izgubio kontrolu namjerava početi njihovu komercijalnu eksploraciju. Da bi to sprječio, naumio je na otok poslati ekspediciju koja bi poslikala dinosauruse, javno objavila tajnu i tako sprječila novu katastrofu. Ciničnom matematičaru, doktoru Ianu Malcolmu, ne pada na pamet ponovno pogledati u oči T-Rexu, no kad sazna kako je na otoku njegova radoznala djevojka, nema izbora, pogotovo zato jer na otok dolazi i konkurenčna ekspedicija s namjerom da nekoliko primjeraka preseli na kopno. Toliko priče bilo je sasvim dovoljno scenaristu Davidu Koeppu da opravda nastavak filma, a sve ostalo svede na strategiju »hit and run«, pri čemu se njegovi likovi uglavnom odlučuju za ovo potonje. U prvom dijelu filma još ima vremena za likove, a cinično »grinjanje« doktora Malcolma daje mu šarmantan ton. No kako film odmiče, tako Spielbergu ponestaje daha za bilo što osim za iscrpljujuće natjeravanje razularenih gmazova i njihovih potenci-

jalnih obroka. Tako je *Izgubljeni svijet* i više od svog prethodnika sveden na puku šablonu *monster filmova* i ne može mu mnogo niti povremeno bravurozna Spielbergova režija, niti, treba li uopće napominjati, kompjutorski usavršeni dinosauri.

Dok se Spielbergov režijski perfekcionizam uglavnom doživljava kao nešto jači, ali ne osobito motiviran trening, sami dinosauri prečesto su uvjerljiviji filmski likovi od njihovih ljudskih parada. Ovi potonji, uz iznimku duhovitog Jeffa Goldbluma i Petea Postlethwaite, nemaju nikakve suvislike karakterizacije ni motivacije, dok funkciju u priči najsvršishodnije ispunjuju likovi kojima je namijenjena sudska T-Rexove užine. Unatoč svemu, *Izgubljeni svijet* punih sat i pol sasvim je gledljiv *shocker* i baš kad se čini kako će se sve na vrijeme završiti, Spielberg je, valjda motiviran željom da napravi *hommage* svojim omiljenim monstrumima, King Kongu i Godzilli, počeo novu epizodu pa je T-Rexov lov na ljude i obrnutu

nastavljen na ulicama San Diega. Tada je gledatelju preostala tek utjeha kako ga ovaj put Steven barem nije zagnjavio eko porukama o opasnosti miješanja u prirodne procese. No na kraju je Steven izvukao as iz rukava i preko CNN-a ponovio svoju poruku baš kao da je nikad prije nismo čuli. Valjda to tako treba biti u nastavcima: isti film — ista poruka.

Igor Tomljanović

## KONTAKT / CONTACT

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., Southside Amusement Company, Robert Zemeckis, Steve Starkey, (kpr. Carl Sagan, Ann Druyan), izv. pr. Joan Bradshaw, Lynda Obst. — sc. James V. Hart, Michael Goldenberg prema istoimenom romanu Carla Sagan, r. Robert Zemeckis, d. f. Don Burgess, mt. Arthur Schmidt. — gl. Alan Silvestri, sfg. Ed Verreaux. — ul. Jodie Foster, Matthew McConaughey, Tom Skerritt, Angela Bassett, John Hurt, David Morse, Rob Lowe, William Fichtner, James Woods, Geoffrey Blake, Jena Malone, Sami Chester, Timothy McNeil. — 149 minuta. — distr. Kinematografi.



Kontakt



Kralj etera

• Balansirajući na osjetljivoj granici između znanstvene fantastike i drame pojedinačna osjetljive duše, *Kontakt* postaje smirena vizija što pomiruje ljudska traženja i vjerovanja. »Otkad se znam, tražila sam neki razlog zašto smo ovdje — što radimo ovdje, tko smo mi? Ako je ovo prigoda da se nađe barem malen dio odgovora, mislim da je ona vrijedna ljudskog života, a vi? (Ellie Arroway)

Unutar sporog vizualnog niza koji postaje intenzivniji samo u trenucima kad osluškivanje svemirskih zvukova postaje izvjesno, ključno mjesto zauzima lik Ellie. Čulna predanost Jodie Foster hvatanju zvučnih signala koji trebaju stići iz dubina svemira obilježava cjelokupnu pričalačko-filmsku strukturu preuzetu iz istoimenog romana Carla Sagan. Iako je izvanjski postavljen kao traganje za živim bićima na dalekim i neotkrivenim prostranstvima noćnog neba, primarno je vezana za unutarnju žudnu napregnutost same Ellie koja se zdušno boriti dokazati postojanje zvukova u koje vjeruje još od

djetinjstva. Njezina energija ljudskog traganja za dokazom života na Vegi (s koje jedne noći svojim slušalicama uspijeva uhvatiti glas) postupno postaje jačom od same znanstvene činjenice njegova (ne)postojanja i, zapravo, teži pročistiti samu sebe.

Početna znanstvena fantastičnost filmske priče polako ulazi u Ellinu svijest i postaje osobno traganje za izvanzemaljskim kontaktom čije se postojanje relativizira. Poprimajući karakter osobne vjere koja žudi pronaći opipljive dokaze, ostvaruje se Ellina težnja za odlaskom na Vegu. I dok »Samo kontakt bića može učiniti prazninu podnošljivom«, blizina svemirskog dodira postaje sve bliža, sve opipljivija... No, iznenađujuće se cijela fabularna struktura primeđuje i film se pretvara u najobičniju toplu saganovsku priču kroz koju se prije svega prihvata ovozemaljaskog pojedinca kao biće bogato neistraženim obzorima.

Jasna Posarić

## KRALJ ETERA / PRIVATE PARTS

SAD, 1997. — pr. Rysher Entertainment, Paramount Pictures, Northern Lights Entertainment, Ivan Reitman, (kpr. Celia Costas), izv. pr. Daniel Goldberg, Joe Medjuck, Keith Samples. — sc. Len Blum, Michael Kalesniko prema istoimenoj knjizi Howarda Sterna, r. Betty Thomas, d. f. Walt Lloyd, mt. Peter Teschner. — gl. Van Dyke Parks, sfg. Charles Rosen. — ul. Howard Stern, Robin Quivers, Mary McCormack, Fred Norris, Paul Giamatti, Gary Dell'Abate, Jackie Martling, Carol Alt, Richard Portnow, Kelly Bishop, Henry Goodman, Jonathan Haidary. — 109 minuta. — distr. VTI/Adria film.

Čedan privatni život Howarda Sterna, radijskog voditelja koji je u Americi postao zvijezdom zahvaljujući svojem lascivnom programu, osnovna je idejna nit vodilja njegova komičnog filmskog životopisa. Naime, jasno je da se Stern prema čijoj je književnoj uspješnici i nastao scenarij *Kralja etera*, filmom ispričava svojom odanoj supruzi za sve neugodnosti koje joj je svojim ponašanjem u eteru pri-

ređio — od javnog prepričavanja njezina spontanog pobačaja, do simuliranja spolnog odnosa s djevojkom koja je naga ležala u njegovu studiju. No, takvo postavljanje stvari na svoje mjesto i odavanje počasti suradnicima koji su ga podržavali, ali ostali u njegovoj sjeni, nije nimalo licemjerno i ne dokida zabavnost filma u kojem Howard Stern glumi samoga sebe od dačkog doba do zvijezde konzervativne njujorške radijske postaje. On je doista duhovit, a njegov razvoj od prosječnoj DJ-a na mjesnim radio postajama koji je »puštao« dobru glazbu, ali se trudio biti kao i ostali do te mjere da je govorio lažnim glasom i za nj neprirodnim jezikom, pa do voditelja koji će svojim sablažnjivim prostotama oduševiti slušatelje, a izludititi upravu golemog radija, označen je borbom protiv malograđanstine i društvenog licemjerja. Za razliku od mogućih domaćih Sternovih surogata, njegov vrhunac nije *country* odnosno narodnjačka glazbena podloga, nego žestoki *rock and roll*. Redateljica Betty Thomas dobro se snašla dajući Sternov filmski kvazidokument dopustivši mu *one man show*. Opseni Stern htio je samo biti zvijezdom, a u *Kralju etera* to mu je uspjelo.

Jelena Jindra

## LJUDI U CRNOM / MEN IN BLACK

SAD, 1997. — pr. Columbia Pictures, Amblin Entertainment, MacDonald/Parkes Productions, Walter F. Parkes, Laurie MacDonald, (kpr. Graham Place), izv. pr. Steven Spielberg. — sc. Ed Solomon, r. Barry Sonnenfeld, d. f. Don Peterman, mt. Jim Miller. — gl. Danny Elfman, sfg. Bo Welch. — ul. Tommy Lee Jones, Will Smith, Linda Fiorentino, Vincent D'Onofrio, Rip Torn, Tony Shalhoub, Siobhan Fallon. — 98 minuta. — distr. Continental film.

Kao što je poznato, bogatstvom specijalnih efekata filmaši mogu ostvariti najmaštovitije iluzije, no ako u autorskoj momčadi nema dovoljno kreativnosti, filmskoga znanja i talenta, završni proizvod zna biti na najvišoj mogućoj razini dosade, banalnosti te nemaštovitosti. Srećom, tržišno iznimno uspješne *Ljude u crnom*, premda nije riječ o remek-djelu, možemo nazvati duhovitom, inteligentnom i vešto ispričanom pričom, napućenom, k tome, životpisnim i uvjerljivim likovima.



Michael: Robert Pastorelli, John Travolta

Premda ni scenariju ni kameri ni glazbi ni glumi nismo uspjeli pronaći većih prigovora, dosadašnji opus redatelja Barrya Sonnenfelda potiče nas na govor o njegovoj tradiciji kvalitete, sklonosti k humoru i grotesci, te emocijama koje se, kao i kod još nekih uspješnih predstavnika filmskoga postmodernizma, probijaju ispod grotesknog površinskog sloja. Unatoč maštalačkoj privlačnosti izvanzemaljaca, *Ljude u crnom* možemo, naime, pohvaliti kao duhom suvremenu, ali tradicije izrazito svjesnu priču o muškom prijateljstvu i zrelim muško-ženskim odnosima, priču o starenju i sazrijevanju protagonista vešto odglumljenih u glumačkom trojcu u sustavu Tommy Lee Jones, Will Smith i Linda Fiorentino. Osjećaj »već viđenog« prati, duduše, gledanje ove filmske priče, ali odnosi se pretežito na njene segmente, inteligentno satkane u samosvojnu cjelinu zaokružene prepoznatljivosti.

Odnos starijeg i mlađeg čovjeka u crnom zasnovan je na arhetipskoj situaciji smjene generacija, a scena u kojoj mladi policajac za izvanzemaljce rješava test, te njegovi verbalni okršaji s mrtvozornicom, dali bi povoda i za raspravu o naslijedu klasičnih komedijskih žanrova (slapstick, screwball) no s obzirom na ograničenje prostora uputnim se čini iznijeti zaključne napomene. *Ljudi u crnom*, dakle, lijepa su, zabavna i topla priča zaodjevena u krvnog i blještavog spektakla uobičajenog u suvremenom Hollywoodu (vidi

treći i četvrti nastavak serije o Batmannu). Kako je ovo neotradicionalističko djelo prilično pedantno utjerano u kalup tipičnog filmskog megaturbohit, jasno je da će ga ljubitelji postmodernističkih igara i igrarija više cijeniti od čistih tradicionalista, no čak bi i ta filmljubna sorta imala razloga pokušati ne zamjeriti ovom djelu njegove manirizme. Mjera sraslosti tradicionalnog (ili/i intertekstualnog te citatnog) mogla bi pak biti prilično pouzdanom mjerom za vrijednost ove simpatične SF-komedije s primjesama horora.

Nikica Gilić

## MIKRO SVIJET / MICROCOSMOS LE PEUPLE DE L'HERBE

Francuska, Švicarska, Italija, 1996. — pr. Galatee Films, France 2 Cinema, Bac Films, Delta Images, Les Productions JMH, Urania Films SRL, Television Suisse Romande, Canal +, Jacques Perrin, Christophe Barratier, Yvette Mallet, izv. pr. Patrick Lancelot, Michel Faure, Phillippe Gautier, Andre Lazare. — r. Claude Nuridsany, Marie Perennou, d. f. Claude Nuridsany, Marie Perennou, Hugues Ryffel, Thierry Machado, mt. Marie-Josephe Yoyotte, Florence Ricard. — gl. Bruno Coulais. — 75 minuta. — distr. Oscar Vision.

Dok filmski dokumentarac u hrvatskoj optici zauzima otprilike jednako mjesto kao i dinosauri, izvan naših granica ova forma još uvijek s vremena na vrijeme pokazuje znakove vitalnosti, a kako njezini dometni mogu biti visoki najbolje svjedoči francuski film *Mikrosvijet* koji se ovih dana smjestio u Kinoteći.

Jedna livada negdje na zemlji, naoko pusta s tek ponekim grmom, stablom i barom poprište je filmskog zbivanja. Nakon početnih kadrova oblaka, kamera se spušta sve niže, dok ne zaroni u travu i tamo otkrije jedan posve novi, paralelni svijet kojega je čovjek svjestan tek u rijetkim prilikama — primjerice kad ga ubode komarac ili se pak neka mušica ne da otjerati s TV ekrana. Skiven od ljudskih pogleda, u dubokoj travi odigrava se život kao s nekog drugog planeta, a opet vrlo sličan onom ljudskom. Bogate aktivnosti na livadi počinju s prvim zrakama sunca, neki kukac otpija prve gutljaje kapi rose, drugi se

umiva i pere, treći odbija napad buba mare na svoje glijezdo i tako redom. Tu su dakako pčele i leptiri i pauci koji u ljepljivu mrežu zamataju svoje nevine žrtve, ali i nešto manje stereotipne žanr scene poput sirovog seksa dviju buba mara ili pak zanosnog, slinavog poljupca dva puža. Bit će moći svjedoci prirodne katastrofe — pljuska, čije se kapi ovim malim stvorenjima doimaju putem pada meteora, pa će nakon njega neumorni mravi morati uložiti mnogo truda u restauraciju svog mravinjaka.

Marie Perennou i Claude Nuridsany petnaest su godina istraživali tajni život kukaca, zatim još dvije godine pripremali snimanje i na kraju tri godine čučali na livadi s mikrokamerama i teleobjektivima vrebajući detalje iz života skakavaca, puževa, pčela, mrava, gusjenica, stonoga i sličnih malih čudovišta, a rezultat je neobičan filmski doživljaj koji je nagrađen brojnim nagradama, među kojima i nekoliko Cezara, francuskih pandana Oscaru.

Autori su film koncipirali unutar jednog dana koji za ta čudna mala stvorena znači cijelo godišnje doba, a od popularno-znanstvenih televizijskih dokumentaraca *Mikrosvijet* dijele mnogo-brojne vrline. Kao prvo gledatelj je lišen duhovitih spikerovih interpretacija viđenog, pa se gledatelju prepusta da u miru promatra i sam zaključuje o onome što vidi. Fotografska perfekcija dopušta mu da proučava detalje koje nikada nije mogao vidjeti, a efekt dopunjuje izvrsna montaža prirodnih šumova i sugestivna glazba koja nerijetko duhovito komentira zbivanja, kao što je slučaj s pompoznom melodijom koja prati borbu dviju rogatih buba. Šteta je što autori nisu malo više pozornosti posvetili formalnoj strukturi filma, no ono što se u jednom trenutku doima kao mana, može se očitati i kao prednost, jer struktura i stilska jednostavnost, odnosno neambicioznost, ostavlja mnogo prostora da se istakne ono o čemu film jest, bogatom svijetu koji nam je uvijek nadohvat ruke ili barem noge, a gotovo nam je jednako nepoznat kao i život na nekom dalekom planetu. Na trenutke *Mikrosvijet* uistinu podsjeća na neki SF film, a maštovitost oblika i boja ponekih kukaca navest će najveće holivudske majstore specijalnih efekata da pozelene od zavisti: pusti

miličuni dolara koje oni troše u filmovima kao što su *Alieni*, *Muhe ili Ljudi u crnom* nisu dovoljni da nadmaše fantastične prirodne dizajne. Uostalom, mikrosvijet jedne livade, onakav kakav je prikazan u ovom filmu, sadrži toliko bogatstvo životnih detalja, rođenja, napornog rada, odmora, ljubavi, seksa, borbe, krvi i smrti, koliko niti jedan konfekcijski holivudski film nije u stanju ponuditi.

Igor Tomljanović

## MIRIS LOVE / MONEY TALKS

SAD, 1997. — pr. New Line Cinema, Walter Coblenz, Tracy Kramer, (kpr. Ari Schaefer), izv. pr. Chris Tucker. — sc. Joel Cohen, Alec Sokolow, r. Brett Ratner, d. f. Russell Carpenter, Robert Primes, mt. Mark Helfrich. — gl. Lalo Schifrin, sfg. Robb Wilson King. — ul. Chris Tucker, Charlie Sheen, Heather Locklear, Gérard Ismaël, Paul Sorvino, Elise Neal, Paul Gleason, Larry Hankin, Daniel Roebuck, Michael Wright, Veronica Cartwright. — 95 minuta. — distr. UCD.

Premda je zaplet debitantskog rada redatelja Bretta Ratnera u najmanju ruku slabšan, *Money Talks* je film uz koji će se manje zahtjevan filmofil ugodno osjećati. Poglavitno je to zasluga komičara Chrisa Tuckera, kojega pamtim po ulozi raspoljajnog ceremonijal majstora iz Bessonova filma *Peti element*. Ratnerovo djelce poslužilo je kao odlična podloga za pokazivanje Tuckerove nedvojbene komičarske nadarenosti, ali koja ujedno u velikoj mjeri poništava konciznost cjeline. On je očito shvatio kako je riječ o njegovoj prvoj velikoj prigodi, te se odlučio da je iskoristi. Pogubno je to djelovalo na uvjerljivost filma, ali i na ostatak glumačke ekipe, među kojima je najdeblji kraj izvukao Charlie Sheen u iznimno nezahvalnoj ulozi.

Upravo zato nakon gledanja filma ostaje dojam propuštene prigode, jer se pisani predložak izravno nastavlja na formulu rabljenu u trilogiji *Umri muški*, a podsjeća i na remek djelo Waltera Hilla, *Zavjera u San Francisku*. Manje konkretni zapleti, poput onih u filmovima Jima Careya, trpe glumačku eskapadu poput Tuckerove. Pače, tada je to i jedini vezivni element. No, *Money Talks* očito je imao veće ambicije. Nije

na odmet pripomenuti kako je jedan od potpisnika scenarija glasoviti nezavisni filmaš, Joel Cohen, na čiji račun sasvim sigurno ide nekoliko brillantnih dijaloskih sekvenca. No, on i njegov koscenarist, Alec Sokolow očito nisu imali utjecaja na kreiranje cjeline. Nedvojbeno je riječ o Tuckerovu preuzimanju nadzora nad čitavim filmom, pri čemu je redatelj bio sveden samo na ulogu bespomoćnog promatrača (u tom smislu znakovito je da je Tucker i izvršni producent). Dopadljivost Ratnerovog nastupnog djeleca ovisi isključivo o ukusu pojedinog kinoposjetitelja. Oni kojima je dovoljna samo komičarska neobuzdanost, bez obzira na uvjerljivost priče, dobro će se zabaviti. No, ako očekujete i nešto više, nije na odmet zaobići *Money Talks*.

Mario Sablić

## MOJ DEČKO SE ŽENI / MY BEST FRIEND'S WEDDING

SAD, 1997. — pr. TriStar Pictures, Zucker Brothers Productions, Predawn Productions, Jerry Zucker, Ronald Bass, izv. pr. Gil Netter, Patricia Whitcher. — sc. Ronald Bass, r. P.J. Hogan, d. f. László Kovács, mt. Garth Craven, Lisa Fruchtman. — gl. James Newton Howard, sfg. Richard Sylbert. — ul. Julie Roberts, Dermot Mulroney, Cameron Diaz, Rupert Everett, Philip Bosco, M. Emmet Walsh, Rachel Griffiths, Carrie Preston, Susan Sullivan, Christopher Masterson. — 105 minuta. — distr. Continental film.

■ako već sam žanr romantične komedije, a zatim i neinvencivan naslov *Moj dečko se ženi*, opterećuju film svrstavajući ga na popis celuloidnih radova koji ne obećaju puno, treba reći da ovaj scenoslijedni niz nudi intrigantnu komediju spletke nad čijom se konačnom vizurom svatko može zamisliti. Proizlazi iz situacije koja obično nastaje u razdoblju kad vas nova ljubav polako i sigurno odvlači od stare. No, ova točka promatranja nije jedina, nego se isprepleće s još dvjema koje su dio akcionalnog trokuta. Tiče se banalnog pitanja srca o kojem svakog dvoje, ne želeći to glasno priznati dok izmišlja igre i igrice u potrazi za romantično sigurnim i savršenim odgovorom. Ponuđena vizura »Does she/he like me?« izaziva, naravno, intrigantan osmijeh na usnama gledatelja



Moj se dečko ženi

koji se unaprijed vesele nadolazećoj komediji spletke.

Ona je samosvjesna Julianne Potter koja nikad nije voljela pokazivati emocije na javnim mjestima (ali se sad promjenila!?) i koja je uvijek bila drukčija od ostalih žena, a zapravo se nevjerojatno bojala voljeti. Prije devet godina doživjela je kratku i savršenu vezu s Michaelom O'Nealom nakon koje su njih dvoje postali prijatelji i muško-ženski idoli jedno drugome. Nova Michaelova djevojka Kimmy njezina je čista suprotnost. Veselo skakuće oko budućeg mužića, hoće i može biti baš onakva kakvu on treba, zna proplakati kad je to potrebno i tvrdi da kad se ne-

koga voli to treba odmah glasno reći jer inače taj trenutak može proći. Njih troje grade trokutaste spletke uoči vjenčanja Kimmy i Michaela, izvlačeći na površinu nevjerljivo bogatstvo »trivijalnih« ljubavnih pitanja, dvojbi, doživljaja, osjećaja, zabuna, nesporazuma, sitnih podmetanja i velikih odluka. Pokreće ih Julianne Potter koja pokušava zadržati Michaela unutar svoje dobro poznate zone iz koje on treba izaći nakon što je prema Kimmy osjetio nešto posebno.

U izrazito dinamičnim scenama prepunim iskričavih dijaloga i u atmosferi četverodnevног, bogatog i tradicionalno osmišljenog vjenčanja, emocije postaju

sve vrckavije. Pravi i izmišljeni baloni bivaju sve veći i ima ih sve više, a njihova vizualno-dramaturška znakovitost u jednoj od ključnih scena dovedena je do trenutka puknuća dramskih napetosti, zbog kojega nastaje prava urotičko-ljubavna jurnjava — dok se par(ovi) dogovaraju, gosti bezbrižno uživaju u blagodatima svadbenog stola, nimalo sumnjujući u rezultat jurnjave koja je ionako samo tradicionalni dio igre.

Jasna Posarić

## MRŽNJA / LA Haine

Francuska, 1995. — pr. Les Productions Lazanne, Le Studio Canal+, La Sept Cinema, Kaso inc. Productions, Sofica, Cofimage 6, Studio Images, Christophe Rossignon. — sc. i r. Mathieu Kassovitz, d. f. Pierre Aim, mt. Mathieu Kassovitz, Scott Stevenson. — gl. arhivska, sfg. Giuseppe Ponturo. — ul. Vincent Cassel, Hubert Kounde, Saïd Taghmaoui, Karim Belkhadra, Edouard Montoute, François Levan-tal, Solo, Marc Duret. — 96 minuta. — distr. Oscar Vision.

Kad su junaci francuskoga filma tri prijatelja — Židov, Arap i Crnac, k tome sva trojica Parižani, nije ni čudo da se radi o onom tipu društveno angažirana filma kakav je osobito drag tzv. lijevo inteligen-ciji. *Mržnja* redatelja Mathieusa Kassovitza tematizira, naime, splet frustracija, bijede i mržnje, smjesu koja stupanjem u reakciju proizvodi eksploziju urbanoga nasilja no, unatoč podsta mehanički ustrojenom temeljnog značenjskom sklopu, može se reći kako ovom prigodom angažman nije ostao bez filmskoga pokrića.

Redateljski se prosede može, doduše, nazvati samodopadnim i na trenutke prenapadnim, ali ni najveći ispadni filmskoga narcizma nisu prestali služiti tvorbi dojmljive cjeline. Stoga je i pištolj kojim barataju neprilagođeni mlađadići (Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoui) funkcionalan simbol njihova beznađa, te glavno sredstvo uboljčavanja značajki modela u motivacijski mehanizam koji proizvodi završnu erupciju nasilja. Uz režijsko plešanje po granici kiča, i scenaristički je dio posla doduše mogao pretrpjeti još neke dorade, no *Mržnja* je ipak solidan film, unatoč ideološkim opterećenjima, te bez obzira na (ne)odgovarajuća opredjeljenja među gledateljstvom.

Nikica Gilić

## NEOGRANIČENA MOĆ / ABSOLUTE POWER

SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, Malpasso, Clint Eastwood, Karen Spiegel, izv. pr. Tom Roker. — sc. William Goldman prema istoimenom romanu Davida Baldaccija, r. Clint Eastwood, d. f. Jack N. Green, mt. Joel Cox. — gl. Lennie Niehaus, sfg. Henry Bumstead. — ul. Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Laura Linney, Scott Glenn, Dennis Haysbert, Judy Davis, E. G. Marshall, Melora Hardin, Ken Walsh, Penny Johnson, Richard Jenkins. — 121 minuta. — distr. Europa film video.

Zanimljiv i zbog glavnoga glumca-redatelja, a i zbog vlastite spekulativne trilerske naravi, film *Neograničena moć* plijeni intelektualnom promišljenosću vođenja priče. Njegovu vizualnu i pričalačku koherentnost gradi strogo, markantno i muževno glumačko lice preciznog redateljskog uma koji ne dopušta upletanje sa strane. Dodjelivši samome sebi ulogu lopova čija etičnost ne samo da postoji, nego je puna višedimenzionalnog promišljanja ljudske osobnosti, obogaćena svim mogućim moralnim dvojbama (koje je povremeno ostavljaju s ove, a povremeno s one strane zakona), Clint Eastwood fokusira moć stvaranja filmske zbilje. Njegovo redateljsko ulaženje u svijet filma precizno je isplanirano, a jedini »problem« kretanja celuloidnim zapisom proizlazi iz činjenice što teži pomiriti moralno i nemoralno na pozitivan način.

Kreativan lopov Luther Whitney pokazuje znakove osobne profinjenosti već na samome početku filma crtajući u washingtonskoj galeriji i, zatim, promišljajući crtež kuće moćnika Waltera Sullivana u atmosferi prigušenog svjetla i uz času vina. To je ujedno i ulazak u njegovu priču u kojoj postoji samo jedna puka slučajnost. No, kako je ona trilerski savršeno iskorištena, može se misliti kao namjerno smišljena u procesu umjetničkog stvaranja. Whitney u kradbi, naime, ometa dolazak Christy

Sullivan i njezina ljubavnika, predsjednika SAD-a Alana Richmonda, te on postaje iznenadeni svjedok ubojstva. Pokušavajući u samome sebi ovladati moralnom dvojicom: nestati iz zemlje ili se poigrati ulogom inteligentnog svjedoka, Eastwood istodobno ovlađava svim slojevima trilerske zbilje ništa ne prepuštajući slučaju. Štoviše, njegova redateljsko-glumačka palica uspijeva izgraditi određenu nenametljivu zonu dijaloske duhovitosti kojom unosi kategoriju ljudskosti u trilerska zbivanja. Svi se likovi tako doimaju kao obična ljudska bića puna mana koja zadovoljno igraju uloge što im ih je Clint naminio, a cijeli je film zanimljiva istvodovska intelektualna slagalica koja (unatoč povremeno predvidljivim scenama) održava gledateljsku pozornost u blago tenzičnom stanju. Naravno, preferirajući, prije svega, redateljsko-glumačku perspektivu moći Clinta Eastwoda koja se potvrđuje neograničenom i magnetskom.

Jasna Posarić

ma glede prijavjedačkog razvoja, koji su posve sputali humor. Istini za volju, pošlo mu je za rukom snimiti čvrsto djelce, koje ima glavu i rep, a ne sastoji se samo od niza manje ili više uspjelih skečeva, ali je zato posve zatomio komičarske potencijale glumaca Martina Lawrencea i Tima Robbinsa.

Zbog svega toga *Ništa za izgubiti* uspijeva ponuditi tek nekoliko zabavnih sekvenca, u kojima humor mahom proizlazi iz sporednih karaktera, poput T., Paulove majke, koji glumi Irma P. Hall, ili još jednog dvojca nečistih namjera (Giancarlo Esposito i John C. McGinley) koji slijedi glavne likove. Niti film ceste, niti *buddy buddy* uradak, *Ništa za izgubiti* pretjerano je pravocrtan u ispunjavanju redateljeve ambicioznosti. Biti istodobno komercijalan i autorski prepoznatljiv, teška je zadaća. Steve Oedekerk nije je uspio ispuniti. On je ipak solidnije djelovao kad je bio pod paskom Jima Careya.

Mario Sablić

## NIŠTA ZA IZGUBITI / NOTHING TO LOSE

SAD, 1997. — pr. Touchstone Pictures, Martin Bregman, Dan Jinks, Michael Bregman, izv. pr. Louis A. Stroller. — sc. i r. Steve Oedekerk, d. f. Donald E. Thorin, mt. Malcolm Campbell. — gl. Robert Folk, sfg. Maria Caso. — ul. Tim Robbins, Martin Lawrence, John C. McGinley, Giancarlo Esposito, Michael McKean, Susan Barnes, Rebecca Gayheart, Kelly Preston. — 98 minuta. — distr. Kinematografi.

Povezivanje dvoje potpuno različitih likova u rukama umješna filmaša može iznjedriti izvrsnu komediju. Njihovo međusobno nerazumijevanje, makar i govorili o istim stvarima i imali jednakno mišljenje, ključ je uspjeha takve konцепcije. Pogotovo je to slučaj ako se dvojcu dopusti upadanje u niz zanimljivih i neobičnih situacija, iz kojih će svaki nastojati iznaći izlaz na svoj način. No, Steve Oedekerk radije svoj duet odvodi u osamu dopuštanju im isprazno blebetanje o američkom društvenom ustroju. Zabavno, nema što! No to nije sve, ambiciozni filmaš očito se odlučio riješiti obilježja stečenih drugim filmom o Aceu Venturi, pa je svoje protagoniste opremio ozbiljnom motivacijom, karakternim zaleđem i velikim zahtjevi-

## OBITELJ KRETELENKO / THE STUPIDS

SAD, 1996. — pr. Imagine Entertainment, Savoy Pictures, Leslie Belzberg. — sc. Brent Forrester, r. John Landis, d. f. Manfred Guthe, mt. Dale Beldin. — gl. Christopher L. Stone, sfg. Phil Dagort. — ul. Tom Arnold, Jessica Lundy, Bug Hall, Alex McKenna, Mark Metcalf, Matthew Keeslar, Christopher Lee, Scott Kraft. — 94 minute. — distr. VEM.

Pogled na filmografiju uglednog američkog redatelja Johna Landisa, otvara pitanje opravdanosti takvoga njegova statusa. Osim *Braće Blues* s početka 80-ih — za čiji je uspjeh ponajprije zaslужan dobar *image* filma (oponašan u *Ljudima u crnom*), pokojni John Belushi i sjajna glazba, te dobre reklame za *Zonu sumraka* kad je na snimanju poginuo jedan glumac — dosadašnji Landisov rad čine vrlo prosječne komedije za široke narodne mase tipa *Špijuni poput nas*, *Policajac s Beverly Hillsa*, *Kolo sreće*, *Princ dolazi u Ameriku* ili *Oscar je kriv za sve*. Ipak ovaj film nudi iznenadenje i za poznavatelje takve njegove »karizme« jer je njime Landis dosegnuo dno dna, a opet su mu male uloge pristali odigrati sjajne kolege David Cronenberg, Atom Egoyan i Costa Gavras.



Apsolutna moć

Prema likovima — u Americi popularnoga književnoga serijala za djecu u čijem je središtu najgluplja obitelj na svjetu *The Stupids* koja se hvata u koštač s tobože tajanstvenim urotničkim organizacijama što na bizarne načine žele napakostiti njihovoj domovini — scenarij je napisao Brent Forrester, autor izvrsnih skečeva za *Simpsonove*. No, osim što ga još jedna prosječna američka obitelj nije nadahnula za smiješne situacije, on se nije ni trudio prilagoditi način pisanja, uspješan u animiranom serijalu, onome koji zahtijeva cjelovečernjiigrani film. *Obitelj Kretenko* stoga izgleda kao spoj kretenskih skečeva koje Landis traljavo nastoji spojiti u smislenu cjelinu lijepoči sličicu na sličicu. Iako je jasno da autori žele ismijavati američki provincijalizam, popularnu kulturu, televiziju, Hollywood, uopće način života i razmišljanja prošnjeg Amerikanca, oni se iznad toga ne uspijevaju uzdignuti.

Film je drastična kopija *Forresta Gumpa*, idiotizam Kretenkova doveden je do krajnjih granica. Zaplet počinje kada supruga zabunom ostavi smeće ispred kuće, pa ga smetlari odnesu, a Stanley Stupid uvjeren da njegovo teškom muškom stečno smeće krade neka tajna organizacija, počinje ih pratiti. Slijedi papazjanija sačinjena od parodiranja špijunskeh filmova, već spomenutog *Forresta Gumpa*, TV-emisija poput *Oprah Showa*, spektakla *Jurski park*, filmova o vampirima, a sva ta količina gluposti začinjena je i očajnom glurom Toma Arnolda i Jessica Lundy. Kakva obitelj, takav film.

Jelena Jindra

## OŠTRICA ZLOČINA / SLING BLADE

SAD, 1996. — pr. Shooting Gallery Films, David L. Bushell, Brandon Rosser, izv. pr. Larry Meistrich. — sc. i r. Billy Bob Thornton, d. f. Barry Markowitz, mt. Hughes Winborne. — gl. Daniel Lanois, sfg. Clark Hunter. — ul. Billy Bob Thornton, Dwight Yoakam, J. T. Walsh, John Ritter, Lucas Black, Natalie Canderday, James Hampton, Robert Duvall, Rick Dial, Brent Briscoe, Christy Ward, Jim Jarmusch. — 136 minuta. — distr. UCD.

Da je *Oštrica zločina* snimljena u produkciji velikog holivudskog studija bila



Apsolutna moć

bi hit i vjerojatno se okitila s nekoliko *Oscara*. No i ovako je prošla prilično zapušteno, čak je i nagrađena Akademijinom nagradom za najbolji scenarij. Autor tog malog, nezavisnog filma je Billy Bob Thornton, glumac i scenarist, našoj publikci najpoznatiji po glumačko-scenariističkom sudjelovanju u vrlo sugestivnom socijalnom krimiću Carla Franklina *Jedan krivi korak*. Thorntonova uloga retardirana čovjeka topla srca i hladnokrvna uma koji kao da djeluje po starozavjetnim načincima, središnje je mjesto filmske strukture oko koje se sve okreće. Mnogi su, čini se, bili oduševljeni filmom, no moj je dojam da je atmosfera južnjačke svakidašnjice ostranjene pomaknutim središnjim likom ostvarena poprilično beskrvno te da su ostali likovi mogli biti snažnije profilirani. Stoga čitav film iznosi Thornton — glumac, koji je doista fascinant u oblikovanju pomaknutog junaka. I Hoffman i De Niro i Hanks imaju glumački dar i tehniku kojom su uvjerljivo utjelovljivali mentalno deficijentne osobe, no takvu dirljivost i toplinu koju pobuđuje Thorntonova izvedba nisam nikad vidio. Netko bi mogao spomenuti Roberta Duvalla u prekrasnom filmu *Ubiti piticu rugalicu*, no on je tamo (kao i u gospodrućoj ulozi u ovom filmu) samo sporedan lik male minutaže.

Ipak, i pored brilljantne Thorntonove glumačke kreacije, *Oštrica zločina*, kao što je prije naviješteno, u cjelini nije film osobitih kreativnih dometa. Snažniji i ugodniji stilski izraz jako mu nedostaje (Thornton je bio na dobrom putu, ali bez dovoljnog intenziteta), a i neka scenariistička mjesta su prijeporna, uključujući tu i mjestimice upitnu karakterizaciju glavnog lika (npr. njegovo visoko umijeće popravljanja motornih kobilica i sposobnost izricanja značajnih životnih mudrosti čine mi se malo spornima). Film, koji se može do-

mati, među ostalim asocijacijama, kao svojevrstan spoj Faulknera i Carvera, ima praznih hodova pa ponekad odskliže u predjele dosade.

Kad se sve zbroji i oduzme, *Oštrica zločina* ostaje korektan film koji je imao potencijala za znatno više dosege, no i ovako zadržava neku dozu intrigantnosti koja će pomoći da sjećanje na njega ne usahne.

Damir Radić

## PETI ELEMENT / THE FIFTH ELEMENT / LE CINQUIÈME ELEMENT

Francuska, 1997. — pr. Gaumont, Patrice Ledoux (kpr. Iain Smith). — sc. Luc Besson, Robert Mark Kamen, r. Luc Besson, d. f. Thierry Arbogast, mt. Sylvie Landra. — gl. Eric Serra, sfg. Dan Weil. — ul. Bruce Willis, Gary Oldman, Ian Holm, Milla Jovovich, Chris Tucker, Luke Perry, Brion James, Tom 'Tiny' Lister Jr., Lee Evans, Charlie Creed Miles, Tricky, John Neville, John Bluthal, Mathieu Kassovitz. — 126 minuta. — distr. Blitz film i video.

Nikada mi nije bio jasan fenomen zvan Luc Besson. Njegovi filmovi u pravilu su se kretali između iritantnog i prosječnog, ali ga je svaki put publika (barem domaća) dobrano »popušila«. Jedini očiti razlog za to jest da je Besson upravo onaj vrsta pretencioznog i mega-stiliziranog autora koji se svida gledateljskoj masi, a pritom oni pronalaze »dubok« smisao njegovih filmova i proglašavaju ga ozbljnjim filmskim umjetnikom koji uspijeva dokučiti mase.

Nije mnogo drukčije ni u slučaju *Petog elementa*. Priča govori o samouništenju ljudske rase u dalekoj budućnosti radi pomanjkanja ljubavi i razumijevanja ili tako nekako. Glavni lik kojeg tumači, uviјek u istom izdanju, Bruce Willis, protiv svoje volje postaje odgovoran za spas čovječanstva koje sam prezire. Uz pomoć Gaultierove kostimografije i Moebusove vrlo dobre futurističke sce-



Peti element

nografije, Besson ponovo stvara stiliziranu slikovnicu ni iz čega ni o čemu, služeći se pri tom velikim brojem stereotipa (nijihov popis možete vidjeti u jednom od ljetnih brojeva britanskog časopisa *Empire*). No najveća ironija cijele priče jest da film uspijeva biti zabavan i gledljiv zbog mnoštva likova i specijalnih efekata koji sami uspijevaju držati tenziju do samog kraja, bez obzira na nedostatak prave priče, utrkujući se u otkrivanju i hvatanju petog elementa — simbola ljubavi.

U svakom slučaju *Peti element* jedan je od boljih Besonovih filmova samim time što je gledljiv i ne previše pretenzionan, pa pri gledanju nećete zaspati (ako preživite prvih pola sata) ili se pak iznervirati. No, je li to dovoljno dobar razlog da ga pogledate odlučite sami. Ili ste pak jedan od onih koji misle da Luc zna svoj posao?

Martin Milinković

## SAM U KUĆI 3 / HOME ALONE 3

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, John Hughes, Ricardo Mestres, izv. pr. Hilton A. Green. — sc. John Hughes, r. Raja Gosnell, d. f. Julio Macat, mt. Malcolm Campbell, Bruce Green, David Rennie. — gl. Nick Glennie-Smith, sfg. Henry Bumstead. — ul. Alex D. Linz, Olek Krupa, Rya Kihlstedt, Lenny von Dohlen, David Thornton, Haviland Morris, Kevin Kilner, Marian Seldes, Seth Smith, Scarlett Johansson, Christopher Curry. — 102 minute. — distr. Continental film.

Baš kad smo se ponadali kako je katastrofalnim drugim nastavkom zauvijek zamro nasilu sklepani serijal Johna Hughesa, eto nam nove epizode. Dakako, i ova je tempirana za blagdansko prikazivanje, kada se razgaljenoj publici štošta može podvaliti. No, ako ste se odlučili pogledati film potpisani od Raja Gosnella, a imali ste prilike vidjeti i prethodna dva nastavka, dobrano ćete se iznenaditi. Doduše, nesumnjivo je mali broj kinoposjetitelja koji su se nakon gnjavaže poput *Sam u kući 2* odlučili podvrgnuti novoj filmskoj torturi, proizašloj iz Hughesove scenarističke manufakture, ali oni će biti nagrađeni uratkom koji je bolji, ne samo od drugog filma, nego i od prvijenca. *Sam u kući 3*, vjerovali ili ne, zabavna je i lucidno zami-



Sam u kući 3

šljena komedija, koja se ne može preporučiti odrasloj publici, ali će je izvrsno primiti mlađi filmofilski naraštaji. Poglavitno je to zasluga puno simpatičnijeg glavnog junaka, koji je bolji nego što će to bahati Macauley Culkin ikada postati. Alex D. Linz u svojoj nastupnoj ulozi uspijeva formulu koja polazište nalazi u prva dva filma (doduše, Hughes nikada nije niti prestao izrabljivati uvijek jedne te iste obrasce) transponirati na razinu čiste stripovske karikaturalnosti. Izrazito simpatičan, njegov Alex s lakoćom će po-

stati lako pristupačan svakom avanturički raspoloženom klincu. Uz to su i negativci ovoga puta počeli značiti istinsku opasnost za malog junaka, a ne samo biti predmetom sprudnje. Na osnovi čega je Hughes dosad vjerovao da će se mališani poistovjetiti sa svojim filmskim vršnjakom, kada mu protivnici nisu dorasli niti za ozbiljniju partiju pikulanja, teško je dokučiti. U trećem nastavku nije napravio istu pogrešku, pa je samim time on znatno bolji od prethodnih. Negativci su uistinu prijeteći, što će sićušnog junaka pre-

tvoriti u lik za koji se navija. Redatelj Gosnell sklon je slapsticku, a ne ispraznj uporabi besmislenih specijalnih efekata, pa je stoga *Sam u kući* 3 djele uz koje će se klinci dobro zabaviti. Nije li samo njima Hughesov film i namijenjen?

**Mario Sablić**

## SUTRA NIKADA NE UMIRE / TOMORROW NEVER DIES

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. MGM/UA, Albert R. Broccoli's Eon Productions, Michael G. Wilson, Barbara Broccoli. — sc. Bruce Feirstein, r. Roger Spottiswoode, d. f. Robert Elswit, mt. Dominique Fortin, Michel Arcand. — gl. David Arnold, sfg. Allan Cameron. — ul. Pierce Brosnan, Jonathan Pryce, Michelle Yeoh, Teri Hatcher, Joe Don Baker, Ricky Jay, Gotz Otto, Judi Dench, Desmond Llewelyn. — 119 minuta. — distr. Kinematografi.

Najbolji dio osamnaestog filma serije o Jamesu Bondu, kao uostalom i većine prethodnih, najavna je špica, dok uvodni song Cheryl Crow ni po čemu nije osobit, dapače jedan je od lošijih. Najatraktivniji prizor filma jest onaj u kojem je glavni junak »predsjednikov automobil« BMW 750, a ne Bond koji njime tek upravlja na daljinu. Najveća promjena u odnosu na ostale Bondove jest činjenica da tajni agent 007 po prvi put izrijekom ne ističe da je u službi Njezina Veličanstva što je u prethodnom *Zlatnom oku* izazvalo najveći grohot u gledalištu. Najveći nedostatak manjak je očekivanog seksipila Bondovih djevojaka. Najprefiganija marketinška obmana jest najava domaćeg distributera Kinematografa da će u Hrvatskoj imati svjetsku premijeru ovog filma, kad je općepoznato da samo London može prvi imati Jamesa Bonda. A najporaznija je činjenica da je Bond tako pažljivo industrijski ispeglan proizvod da mu se u biti i ne može naći puno zamjerki ako se ta ne uzme kao presudna. A neće jer dva sata *Sutra nikad ne umire*, ipak, zabavlja.

Engleski montažer Roger Spottiswoode koji je početkom sedamdesetih sudjelovao u montaži filmova Sama Peckinpaha *Psi od slame*, *Bijeg* i *Patt Garrett i Billy the Kid*, a u osamdesetima i sam postao redateljem, bez nekih rezultata vrijednih spomena, dobar je iz-



*Sutra nikada ne umire*

bor producenata kojima je za komercijalan uspjeh svakog Bonda potreban uredni zanatlija bez ikakvih osobnih autorskih pretenzija. Spottiswood se potpuno držao obrasca koji je filmove o Bondu učinio najdugotrajnijom filmskom serijom, te solidno i poštano obavio svoj zadatak.

Akcijski prizori napravljeni su vjerno i efektno, izmjenjuju se dovoljno brzim tempom da gledatelj nema vremena razmišljati o njihovoj svrshodnosti niti negodovati, jer je vrlo zanimljiva tema tek njihova služavka. Medijski magnat Carver (izvrsni Jonathan Pryce) upravlja svjetskim političkim događajima da bi prvi o njima izvještavao i tako proizvodeći informaciju i koristeći se njome zavladao cijelom planetom — uređajem ukradenom CIA-ji Carverovi fašistoidni plaćenici mijenjaju otoklona satelita tako da britanska mornarica na svojim uređajima ne vidi da je ušla u kineske teritorijalne vode, a dok ih kineski zrakoplov upozorava na prekršaj, carverovci im prilaze nevidljivim brodom i torpediraju, te preživjele ubijaju. Međunarodni incident istražuje naravno Bond. Zanimljivo je da su se prema prvotnom scenariju trebali sukobiti Britanija i Hong-Kong, no od toga se odustalo jer se nije htjelo osvrati na aktualnu promjenu vlasti, što je razumljivo, a opet netipično za seriju koja je uvijek bila u tijeku s društveno-političkom situacijom. No, Bond ide dalje. Pierce Brosnan s njim.

Jelena Jindra

## SVI KAŽU VOLIM TE / EVERYONE SAYS I LOVE YOU

SAD, 1996. — pr. Magnolia Productions, Sweetland Films, Robert Greenhut, (kpr. Helen Robin), izv. pr. Jean Doumanian, J. E. Beaucaire. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Carlo Di Palma, mt. Susan E. Morse. — gl. arhivska, sfg. Santo Loquasto. — ul. Alan Alda, Woody Allen, Drew Barrymore, Lukas Haas, Goldie Hawn, Gaby Hoffman, Natasha Lyonne, Edward Norton, Natalie Portman, Julia Roberts, Tim Roth, David Ogden Stiers, Scotty Bloch, Patrick Cranshaw. — 101 minuta. — distr. UCD.

**Svi kažu volim te** nije samo jedan od najboljih filmova protekle godine u zagrebačkim kinima, nego i jedan od najboljih filmova伍迪·艾伦, možda baš zato što nije ispričan iz vizure lika kojeg on sam glumi, što je inače najčešće slučaj, pa taj njegov tipičan lik — njujorški Židov, intelektualac ili umjetnik, koji izaziva smijeh neprestanim samoanaliziranjem — ponekad prelazi u maniru. **Svi kažu volim te**, ispričan je iz perspektive zaljubljene tinejdžerke, Allenove filmske kćeri iz propalog braka, koja živi s majkom i njezinim suprugom, te s još nekoliko kćeri iz različitih roditeljskih kombinacija u liberalnoj obitelji, u kojoj se majka bavi dobrovornim radom i tako se primjerice bori za puštanje na slobodu jednog ubojice, ali je zgrožena kad se njezina kći u njega zaljubljuje. Povremeno se u stanu te obitelji pojavljuje i Woody, ali manje zbog toga da posjeti kći ili bivšu suprugu, nego zato jer u njima ima najpažljivije i najsuosjećajnije slušatelje za priče o svojim ljubavnim jadima.

No, te tipične Allenove priče — koje sada do gledatelja dolaze posredno preko likova slušateljica koje ih i komentiraju — pokazuju da se redatelj ovđe poigrava s tipskim oznakama lika koji je stvorio i od kojega ga je danas gotovo nemoguće odijeliti. No, na sličan način poigrava se i s ljubavnim jadima brojnih ostalih, vrlo precizno nijansiranih likova, pokazujući tako svoj odmak prema sve popularnijem podžanru romantičnih ljubavnih komedija. Još je naglašeniji, reklo bi se postmodernistički, njegov odmak prema klasičnom žanru musicala, koji u ovom filmu čini temelj njegove bogate strukturalne orkestracije. Jer dok se u negdašnjem musicalu pjevanjem izražavaju najsnažnije emocije, kod Allena su sve te izvedbe daleko od uobičajene perfekcije takvih scena, primjerene mogućnostima prosječnog čovjeka, a ta »prirodnost« nerijetko izvrće u smiješno ono što se nekada takvom stilizacijom htjelo prikazati uzvišenim, a da pritom ipak čuva i primjesu nostalgije privrženosti prošlim filmskim vremenima. Redateljska virtuoznost kojom Allen čvrsto isprepleće te raznorodne filmske elemente u svoj osobni čvrsti prosede, a isto tako i niz likova i njihovih ljubavnih priča u jedinstvenu fabulu filma, uz niz efektnih glumačkih



Svi kažu volim te

uloga stvorili su izvanredan film bogat značenjima i zanimljivim osobama.

Tomislav Kurelec

## VULKAN / VOLCANO

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox Film Corporation, Fox 2000 Pictures, Neal H. Moritz, Andrew Z. Davis, (kpr. Michael Fottrell, Stokely Chaffin), izv. pr. Lauren Shuler Donner. — sc. Jerome Armstrong, Billy Ray, r. Mick Jackson, d. f. Theo van de Sande, mt. Michael Tronick, Don Brochu. — gl. Alan Silvestri, sfg. Jackson DeGolia. — ul. Tommy Lee Jones, Anne Heche, Gaby Hoffman, Don Cheadle, Jacqueline Kim, Keith David, John Corbett, Michael Rispoli, John Carroll Lynch, Marcello Thedford. — 104 minute. — distr. Continental film.

•nova žanra katastrofe u suvremenoj holivudskoj produkciji nakon gotovo dvadeset godina stanke, može potaknuti pitanja je li tome razlog prošlogodišnjeg uspjeh *Twistera* ili su, pak, producenti koji pozorno istražuju promjene senzibiliteta i zanimanja, otkrili da i nakon svih scena katastrofa u informativnim TV-emisijama — onih prirodnih i onih koje su ljudi sami prouzročili — potencijalnom kino-posjetitelju može biti zanimljiva filmska verzija prirodnih katastrofa. Možda baš nakon jezivih slika o tome što ljudi čine jedni drugima u ratovima na raznim stranama svijeta, humanizam i solidarnost koje neizbjježno izazivaju prirodne katastrofe mogu privući publiku fil-

movima koji uz to više od TV mogu inzistirati na razradi likova pojedinaca i njihove borbe protiv nadmoćne stihije.

Ipak, ako je suditi po *Vulkanu*, zanimanje za tu vrstu filmova neće biti dulje vijeka. Doduše, sama priča o izbijanju vulkana u jednom dijelu Los Angeleza vrlo je pristojno izrežirana sa spektakularnim scenama, dojmljivim posebnim efektima i u vrlo brzom ritmu, pa će možda manje zahtjevni gledatelji koji se zadovoljavaju vizualnim atrakcijama čak biti i zadovoljni. Ozbiljni problemi nastaju s likovima koji bi cijeloj priči trebali dati uvjerljivost i ljudsku dimenziju. Čak niti epizode koje su u gotovo svakom pristojnjem američkom filmu jasno profilirane s nekoliko dobro odbranih pojedinosti ili dvije-tri duhovite replike, nisu u *Vulkanu* nimalo izražajne (osim golemog crnca koji na početku želi pomoći samo svojim susjedima, a onda pomaže i drugima, da bi na kraju time omogućio i pomoći svojima — što je zapravo poruka filma). Protagonisti — šef gradske službe za hitne intervencije koji s kćerkom tinejdžerkom iz rastavljenog braka treba krenuti na odmor i geologinja kojoj je već na početku (dok drugi misle da se radi o uobičajenom potresu) jasno o čemu se radi — likovi su skrpani od općih mješta, a niti njihovi odnosi ne nude ništa što već nije viđeno u barem stotinjak filmova, pa tako tek Tommy Lee Jones zahvaljujući snažnoj glumačkoj osobnosti čini bar gledljivim svog junaka, dok

njegovoj partnerici nažalost ne uspjeva niti to.

**Tomislav Kurelec**

## ZAVJERA / CONSPIRACY THEORY

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., Silver Pictures, Shuler Donner/Donner Productions, Joel Silver, Richard Donner (kpr. Dan Craciulo, J. Mills Goodloe, Rick Solomon), izv. pr. Jim Van Wyck. — sc. Brian Helgeland, r. Richard Donner, d. f. John Schwartzman, mt. Frank J. Urioste, Kevin Stitt. — gl. Carter Burwell, sfg. Paul Sylbert. — ul. Mel Gibson, Julia Roberts, Patrick Stewart, Cyk Cozart, Stephen Kahan, Terry Alexander, Alex McArthur, Rod McLachlan, Michael Potts, Jim Sterling, Rich Hebert. — 135 minuta. — distr. Kinematografi.

Kad se zajedno nađu Joel Silver, Richard Donner i Mel Gibson, znam čemu se mogu nadati — grozomorno neuvjerljivom, glupom filmu u kojem će Gibsonu biti dopuštena svakojaka glumačka pre-



Zavjera

nemaganja. Taj trio nakon katastrofalne trilogije *Smrtonosno oružje* (prvi dio još je podnošljiv, ali ostala dva...) nije zasluzio ni najmanju pozornost, no ipak sam otisao u kino nadajući se bar poštenim jurnjavama, pucnjavi i sličnim dinamičnim revvizitima filmova koji baš ništa drugo ne mogu ponuditi. Kad ono, sve je nešto smireno, usporeno, u pojedinim dijelovima gotovo meditatивno. No Gibson i dalje glumata, scenarističke rupe su provalije, Donner uobičajeno režijski nezanimljiv (ono s blindiranim i stješnjenim Gibsonovim stanom nije loše, ali već je viđeno u boljim izvedbama u puno kvalitetnijim filmovima).

Dakle, sve je katastrofano loše kao i u omraženoj trilogiji, samo što je *Zavjera*, za razliku od *Smrtonosnih oružja*, još i dosadna. Rijetko kad, zapravo nikad, ne pozivam se na publiku (osim u negativnom kontekstu), no moram priznati da mi je prilična zadovoljština za užasan gnjavež koji mi je film priuštilo, što ga je dobar dio publike ismijavao u kinu tijekom cijele projekcije, a osobito na završetku. Jedina koliko-toliko svijetla točka filma jest Julia Roberts koja je rutinirano odradila svoju ulogu, ali i takva je bila melem pored grozno-ga Gibsona i onog što on zamišlja kao intenzivnu glumu. Uostalom, Julia je bolja glumica nego što mnogi misle ili žele priznati.

**Damir Radić**

**Cinema Repertoire**  
edited by Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian cinema's during the period from October to December '97.

# Videopremijere\*

uredio: Igor Tomljanović

## GRAD KRIMINALA / CITY OF INDUSTRY

SAD, 1996. — pr. Largo Entertainment, JVC Entertainment, Evzen Kolar, Ken Solarz, (kpr. Matthew Gayne, Frank K. Isaac), izv. pr. Barr Potter. — sc. Ken Solarz, r. John Irvin, d. f. Thomas Burstyn, mt. Mark Conte. — gl. Stephen Endelman, sfg. Michael Novotny. — ul. Harvey Keitel, Stephen Dorff, Timothy Hutton, Famke Janssen, Wade Dominguez, Michael Jai White, Lucy Alexis Liu, Reno Wilson, Dana Barron. — 96 minuta. — distr. UCD.

Redatelj John Irvin pokazao se solidnim stručnjakom i to ponajprije zahvaljujući uspjesima filmova iz osamdesetih (*Hamburger Hill, Next of Kin, Psi rata*). U devedesetima Irvin je malo mijenjao žanr pa je režirao drame (*Mjesec na jezeru, Udvorce s tajnom*) ali činjenica je da nikada do sada nije uspio snimiti cijelovito kvalitetan film koji bi dokazao da je on redatelj sposoban za veće stvari. Njegov posljednji film *Grad kriminala* pripada žanru u kojem se Irvin najbolje snalazi i to je itekako očito.

*Grad kriminala* nudi već viđenu priču o braći Royu i Lee Eganu koji odlučuju obaviti svoj zadnji »posao«. Lee je isplanirao pljačku dragulja vrijednih milijun dolara od kolumbijskog mafijaškog kralja, ali problem je u tome što se stara banda raspala. Oni okupljaju nove članove među kojima je poremećeni Skip koji će sve dragulje poželjeti za sebe, pa će pokušati ubiti sve ostale sudionike pljačke. Skipovu prijevaru preživi jedino stariji i iskusniji Roy, koji nakon toga kreće u osvetu.

Vidjevši takvu priču na omotu kasete mislio sam da se radi o nepotrebnom



Grad kriminala

filmu (otcrana priča — solidan redatelj — nepotreban film), ali sam se prevario. *Grad kriminala* dobar je krimić koji je možda i najbolje ostvarenje neujednačene Irvinove karijere. Precizno režiran i vođen sigurnom Irvinovom rukom (godine iskustva očito su ostavile traga u njegovu redateljskom rukopisu), *Grad kriminala* dojmljiv je i uzbudljiv triler čija je mračna i surova završnica doista netipična za suvremenih Hollywood (Keitel ubojicu svoga brata ne ubija pištoljem nego ga pretuče na smrt). Ako svemu tome pridodate odlične glumačke izvedbe karizmatičnog Harvey Keitela, izvrsnog, ali nikad potvrđenog Timothy Huttona i sve popularnijeg Stephena Dorffa, jasno je kako je riječ o filmu koji se ne smije propustiti.

Denis Vuković

## KLINCI IZ KVARTA / SUBURBIA

SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, Anne Walker-McBay, izv. pr. John Sloss. — sc. Eric Bogosian prema vlastitom komadu, r. Richard Linklater, d. f. Lee Daniel, mt. Sandra Adair. — gl. Sonic Youth, sfg. Catherine Hardwicke. — ul. Jaye Bartok, Annie Carey, Nicky Katt, Ajay Naidu, Parker Posey, Giovanni Ribisi, Samia Shoaih, Dina Spybey, Steve Zahn. — 120 minuta. — distr. Europa film video.

Skupina adolescenata provodi večer na parkiralištu non-stop trgovine skraćujući vrijeme popularnim »spikama«. Dok Sooze izvodi performance prepun grubih sintagmi i psovki, pridružuje im se zajednički prijatelj Pony koji se u međuvremenu proslavio kao rock-muzičar. U atmosferi napetosti i razmišljanja o vlastitoj budućnosti svatko »fura« svoj film: Timu se »upucava« Ponyeva publicistkinja Erica koju on grubo odbija, djevojka Bee-Bee usamljena je i u komi, a Pakistanac, koji je vlasnik trgovine, pokušava rastjerati društvo. Sve u svemu, noć je puna alkohola i nasilja i ne djeluje kao da će sretno završiti.

Snimljena dugim, statičnim kadrovima cijela se priča doimljje kao realistično fokusiranje skupine mladih ljudi koji ne znaju što bi sami sa sobom pa se krajnje neinventivno zabavljuju, a zapravo im je silno dosadno. U izrazito plošnoj, linearnoj dramaturgiji prikazani problemi samo su naznačeni. Naravno, time se slijedi razlomljenost doživljaja svijeta mladih kojoj, nažalost, nedostaje dublja motivacija. Iako bi trebao djelovati uvjerljivo i odgojno-obra-

\* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 10 novih naslova. Od toga 8 filmova iz SAD, 1 film u koprodukciji Irske i Velike Britanije, te 1 film u koprodukciji SAD i Velike Britanije.

Filmove su distribuirali: Continental film (2), Blitz (1), Jadran film (1), Oscar Vision (2), UCD (1) i VTI (3).



Klinci iz kvarta

zovno, film je samo izrazito površan vanjski ikonografski prikaz trenutka zbilje adolescenata izgubljenih u prostoru i vremenu.

Jasna Posarić

## LUDILO KRALJA GEORGEA / THE MADNESS OF KING GEORGE

Velika Britanija, 1994. — pr. Channel Four Films, Close Call Films, Samuel Goldwyn Company, Stephen Evans, David Parfitt. — sc. Alan Bennett prema vlastitom komadu, r. Nicholas Hytner, d. f. Andrew Dunn, mt. Tariq Anwar. — gl. George Fenton, sfg. Ken Adam. — ul. Nigel Hawthrone, Helen Mirren, Ian Holm, Rupert Graves, Amanda Donohoe, Rupert Everett, Julian Rhind-Tutt, Julian Wadham, Jim Carter, Geoffrey Palmer, Charlotte Curley, Anthony Calf. — 110 minuta. — distr. UCD.

**Z**bog nepoznatih razloga, kralj je poludio. I dok su doktori u nedoumici što to ne valja s njihovim pacijentom, ostatak obitelji i parlamenta pokušava razgrabiti ostatke Imperija koji je u rasulu nakon nikad prežaljena gubitka američkih kolonija. Ovaj izvrstan predložak Alana Bennett-a poslužio je redatelju Nicholasu Hyntneru da na odličan način oslika stanje monarhije koja je uvijek bila prepuna strahota i tragedija. Teško je nabrajati sve dobre

strane filma koje se rijetko vide tako skladno ukomponirane na jednom mjestu, no redatelj ne staje samo na pukoj ekratizaciji, nego postavlja pitanje — što je to zapravo ludilo?

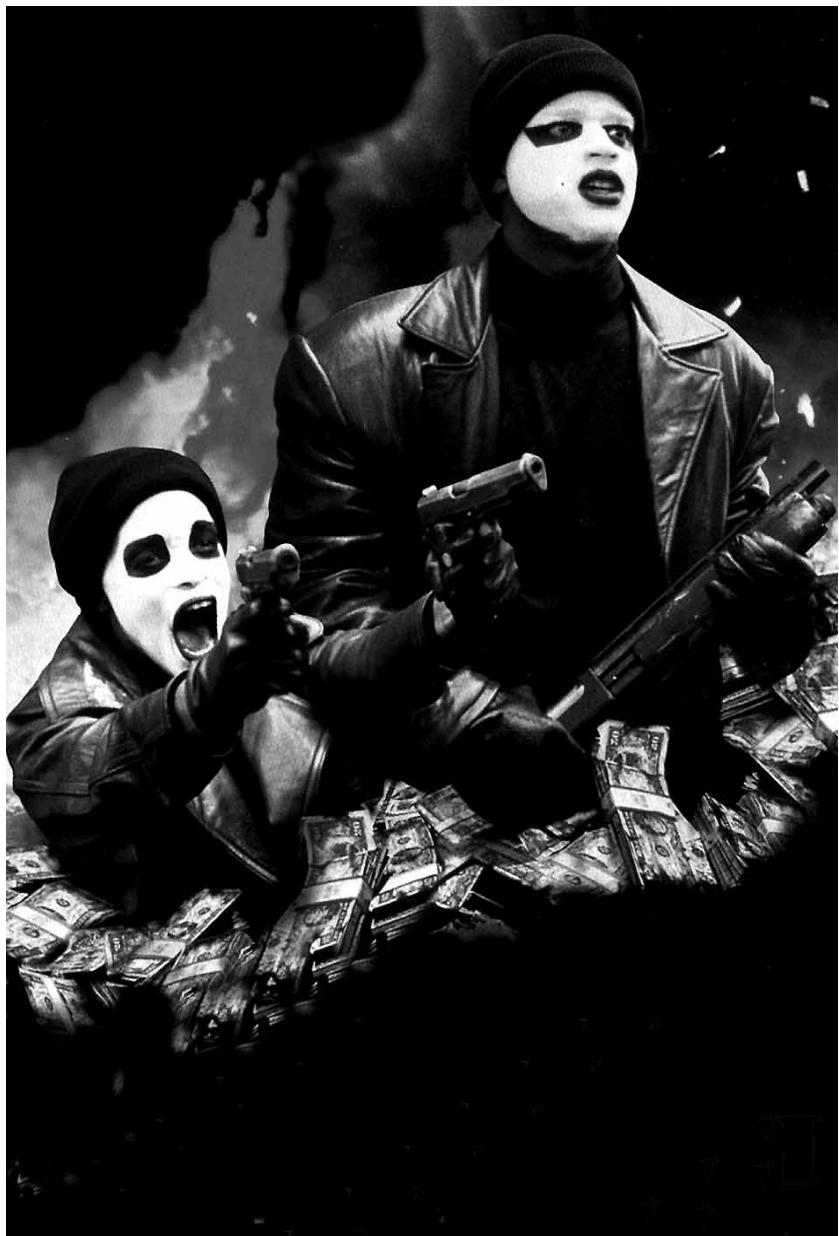
Svakako najbitnija karika u lancu uspješnosti filma jest Nigel Hawthrone, tumač naslovne uloge koji savršeno balansira između ludila, strasti i ostalih stanja i raspoloženja bez trunke preglumljavanja, što je pravo umijeće. Tu svakako treba pridodati Helen Mirren kao kraljicu, koja kao prava supruga jedina daje utočište posrnulom mužu, te odličnog Ruperta Evereta kao princa željna vlasti i diskreditacije vlastitog oca.

*Ludiло kralja Georgea* jest jedan od najboljih britanskih filmova u posljednjih 10-ak godina između ostalog, zbog toga što Britanci nitko toliko dobro ne razumije (i ne ismijava) kao oni sami sebe.

Martin Milinković



Ludiло kralja Georgea



Mrvi predsjednici

## MRTVI PREDSJEDNICI / DEAD PRESIDENTS

SAD, 1995. — pr. Hollywood Pictures Company, Cavar Pictures, Underworld Entertainment, Allen Hughes, Albert Hughes, (kpr. Michael Bennett), izv. pr. Darryl Porter. — sc. Michael Henry Brown, r. Allen Hughes, Albert Hughes, d. f. Lisa Rinzel, mt. Dan Lebental. — gl. Danny Elfman, sfg. David Brisbin. — ul. Larenz Tate, Keith David, Chris Tucker, Freddy Rodriguez, Rose Jackson, N'Bushe Wright, Alvaletah Guess, James Pickens Jr., Jenifer Lewis, Clifton Powell, Elizabeth Rodriguez. — 119 minuta. — distr. Continental film.

Scenaristi, producenti i redatelji, braće Hughes, svojim su se debitantskim ostvarenjem *Opasni za društvo* (*Menace II Society*) nametnuli kao snažan novi pritok suvremenom crnačkom filmu, a *Mrvi predsjednici*, svojim drugim radom, suprotno mišljenju dobrog dijela domaćih kritičara koji su se o filmu negativno izrazili, potvrđili su se kao, trenutačno, možda i najintrigantniji afroamerički autori.

*Mrvi predsjednici* mogu se doživjeti kao svojevrsna crnačka inačica Ciminova *Lovca na jelene*. Riječ je, naime, o filmu epske vremensko-prostorne ra-

zvedenosti, koji prati niz likova od njihovih završnih školskih dana preko rata u Vijetnamu do tjeskobne poratne zbilje. No, za razliku od Ciminova filma koji je žanrovske kompaktan i može se odrediti kao drama, braće Hughes u *Mrvitim predsjednicima* spojili su tri žanra — dramu, ratni i gangsterski film. Dakako, i u *Lovcu na jelene* ulogu ima rat, ali kao strogo funkcionalan dio strukture koji motivira dalju sudbinu likova, najizrazitije sudbinu jednog od likova (igra ga Christopher Walken), ne poprimajući svojstva izdvojene cjeline. Kod braće Hughes upravo je to slučaj — ratne epizode tvore zasebnu cjelinu, to je mali »kratkometražni« film, a sličan je slučaj s gangsterskim dijelom filma što je najočitiji otklon od Ciminova pristupa u čijem narativnom prosedu ne nije bilo mjesta za takve izrazite žanrovske izlete kao što je odskliznuće u prostor gangsterskog filma (pa bio on i snažno motiviran poslijeratnim socijalnim uvjetima ratnih veterana, što je slučaj u *Mrvitim predsjednicima*).

Upravo je žanrovska, moglo bi se reći postmodernistička, preuzetnost braće Hughes izazvala zabunu među ovdašnjim kritičarima koji su prigovarali Hughesovima da su zagrizli prevelik zalogaj, tj. da nisu bili u stanju ovladati svakim od navedenih žanrovske segmenata. Stvari, međutim, stoe drukčije. Dvojica mladih crnih autora raznolike žanrove (i motive koji se u njihovu strukturalnom prostoru javljaju) lako su povezali općom intonacijom stila i ugoda istodobno zadržavajući njihove posebnosti, što filmu daje posebnu draž. Sposobnost pak da u fragmentima uspjelo profiliraju niz upečatljivih likova (značajka i njihova prvijenca), dragocjena je vrlina Hughesovih koja tvori čvrsto tkivo njihova djela.

Za razliku od *Lovca na jelene*, da se dokraj dovede ta komparacija, *Mrvi predsjednici* više se oslanjaju na jedan, središnji lik (Robert De Niro kod Cimina ima središnje mjesto, ali on je ipak, makar izdvojeniji, ravnopravan dio galerije likova, dok je glavni lik braće Hughes junak u klasičnjem strukturalnom smislu — u filmu se govori ponajprije o njemu, a tek onda o jednom naraštaju i vremenu), usadujući upravo u njega sva nadanja i zablude, razočara-

nja i konačni krah mладог čovjeka koji ne može shvatiti da ga država za koju se borio i riskirao život kažnjava dugo-godišnjim zatvorom, a sve zbog propale pljačke (sa smrtonosnim krajem za nekolicinu pljačkaša i policajaca), koja je bila njegov odgovor, njegova individualna inicijativa, na deprimirajuće egzistencijalne uvjete za koje je dijelom ista ta država bila odgovorna. Spram ovog, kao i drugih problemskih mesta upućenih na zbilju, Hughesovi ne zauzimaju nikakvo eksplicitno stajalište — oni, kao i u svom prvijencu, puštaju da slike i tekst sami govore; takva nekomentirajuća pripovjedačka pozicija film lišava svake moralizacije, patetike i ideologije, istodobno ne dokidajući emocije i mogućnost komunikacije s likovima i zbivanjima. Braća Hughes tako su našli pravu mjeru umjetničkog kazivanja, a kad se tome dodaju visoka izvedbena vještina (npr. sjajno režirana sekvenca pljačke) i odlična glumačka podrška, jasno je da je riječ o filmu za pamćenje.

Damir Radić

## MUŽEVI I ŽENE / HUSBANDS AND WIVES

SAD, 1992. — pr. TriStar Pictures, Robert Greenhut, (kpr. Joseph Hartwick, Helen Robin, izv. pr. Charles H. Joffe, Jack Rollins. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Carlo Di Palma, mt. Susan E. Morse. — gl. arhivska, sfg. Santo Loquasto. — ul. Woody Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack, Judy Davis, Jeffrey Kurland, Bruce Jay Friedman, Cristi Conaway, Timothy Jerome, Rebecca Glenn, Juliette Lewis. — 107 minuta. — distr. Continental film.

Bračna drama Woodyja Allena i Mije Farrow inscenirana u filmu *Muževi i žene* postala je javnim dobrom upravo uoči njegove premijere 1992. godine, a nedavno je definitivno završena vjenčanjem Allena i Mijine pokćerke Soon Yi. Iako je u izrazito dokumentarističkim *Muževima i ženama* Allen predvidio Mijinu udaju i svoje samotništvo, u stvarnom životu ona je njemu postala punicom, a gledani iz današnje perspektive *Muževi i žene* postali su autentičnim dokumentom njegova tadašnjeg duševnog nemira. Snimatelj Carlo Di Palma kamerom iz ruke dočara-



Muževi i žene

va neurotičnost, Allen montažnim rezovima prekida vremenski i mjesni kontinuitet radnje koja nije diskontinuirana čime unosi dodatnu nervozu, a komentiranjem određenih događaja izravno u kameru, psihanalitičaru ili intervjuistu kojeg ne vidimo, protagonisti nanovo potvrđuju dokumentaristički pristup. Uostalom, i tema *Muževa i žena* vrlo je znakovita za skriptu tijek događaja u autorovu privatnom životu.

Bračnom paru Roth najbolji prijatelji objavljaju svoju promišljenu oduku da se razvedu. Dok oni nalaze nove partnerne, da bi naposljetku ipak obnovili svoj brak, Gabe (Woody Allen) i Judy (Mia Farrow) potaknuti njihovim bračnim nedoumicama (ona i potpuno zgrožena), počinju analizirati svoj brak, primjećujući da se u mnogim bitnim stvarima ne slažu, da se međusobno živciraju, te se tako i njihov brak počne raspadati u mnoštu problema i nezadovoljstvu.

Stresovit svijet dobrostojećih intelektualaca s Manhattana čiji su brakovi, između posjeta kazalištu i odlaska na večeru, sve rjeđe konzumirani, a bračni drugovi postaju potpuno frustrirani, Allen minuciozno analizira dajući pravu studiju ljudskih odnosa u svijetu kojem pripada. Iako je situacija i nama vrlo prepoznatljiva, a tijek radnje možda previše predvidljiv, Allen svojim pronicljivim i duhovitim zapažanjima — kao i dinamičnom režijom kojom potencira emotivni kaos svojih junaka — itekako privlači pozornost gledatelja.

Nakon *Muževa i žena* popraćenih skandaloznim optužbama Mije Farrow protiv Woodyja Allena, on se sakrio iza tjeskobne drame *Sjenke i magla* u kojoj

nije glumio, da bi danas svoju intimnu sreću pokazivao neopterećujućom komikom i optimizmom filmova *Močna Afrodita* i *Svi kažu volim te. Muževi i žene* njegova su prošlost na koju bi se gledatelju isplatilo osvrnuti.

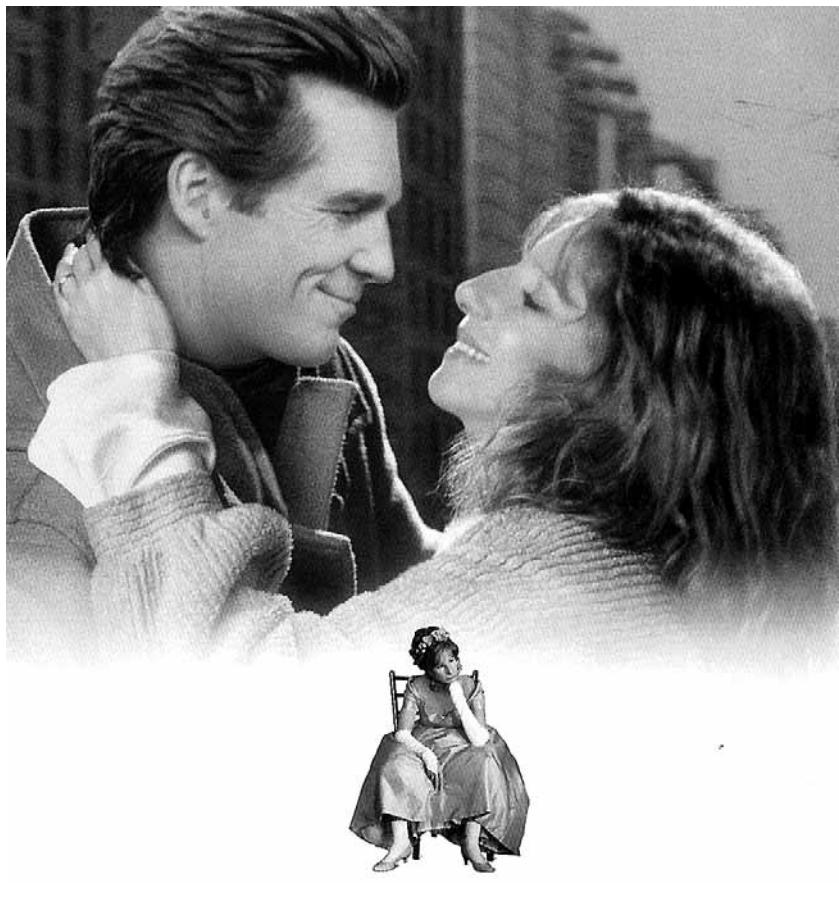
Jelena Jindra

## OGLEDALOIMA DVA LICA / THE MIRROR HAS TWO FACES

SAD, 1996. — pr. Columbia, Barwood Films, Barbra Streisand, Arnon Milchan, izv. pr. Cis Corman, — sc. Richard LaGravenese prema scenariju Andréa Cayattea i Gérarda Ouryja za film »Le Miroir a Deux Faces«, r. Barbra Streisand, d. f. Andrzej Bartkowiak, Dante Spinotti, mt. Jeff Werner. — gl. arhivska, sfg. Tom H. John. — ul. Barbra Streisand, Jeff Bridges, Pierce Brosnan, George Segal, Mimi Rogers, Brenda Vaccaro, Lauren Bacall, Austin Pendleton, Elle Macpherson. — 126 minuta. — distr. Continental film.

● krajnje laganoj i prozaičnoj komediji *Ogledalo ima dva lica* glumice i redateljice Barbare Streisand nemoguće je misliti ili napisati nešto pametno. Riječ je o filmu čija je namjena prikratiti dokono popodne običnu čovjeku i, pri tome ga razveseliti, te na trenutak oslobođiti mogućih kompleksa.

Profesorica romantične književnosti živi sa svojom majkom i misli da je ružna. Dok studentima drži sjajna predavanja o ljubavi i seksu, očajno čezne za strašcu u vlastitom životu. Gregory Larkin, pak, profesor je matematike koji se mnogo puta opeka u strastvenim vezama. Vrti mu se u glavi čim vidi lijepu ženu, pa, čeznući za vezom punom razumijevanja i bez seksa, daje oglas u novine na koji odgovara Roseine sestra. Rose, naravno, ne smije znati za taj dio igre. Iako dvoje profesora ne osjećaju nikakvu privlačnost, odличno se razumiju, poštuju, a uz diskretnu »injekciju« dobromamjerne majke i vjenčaju. Živeći u braku bez seksa, oduška daju svim svojim intelektualnim strastima i potpuno su zadovoljni. Stvari se komplikiraju kad Roseine seksualne želje uplaše tisuću puta povrijeđenog i jadnog Larkina koji je mislio da je sve precizno matematički isplanirao. Ne želeći ponovno zakomplikirati



Ogledalo ima dva lica

život, grubo prekida načetu strast, dok se Rose odlučuje za povratak u svoj djevojački krevet u maminu stanu. Greg je pokušava vratiti ustaljenim prijateljsko-intelektualnim dosjetkama no, ona ne odgovara nego se posvećuje fitnesu. Zbog sve veće zbrke, koja nikako ne prestaje, svatko rješava probleme sa samim sobom.

Vizualna i pričalačka banalnost ovog slikopisnog niza ne zahtijevaju ni intelektualnu napregnutost, niti koncentraciju neobavezna gledatelja. Barbara Streisand je, naravno, glumica koja može privući pozornost svojim spontano-prirodnim glumačkim izrazom, ali možda ipak treba reći da ovom prilikom nije zapjevala dobro nam znanim glasom osebujnog timbra.

Jasna Posarić

## ONA JE JEDINA / SHE'S THE ONE

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Fox Searchlight Pictures, Good Machine, Marlboro Road Gang, South Fork Pictures, The Sundance Institute, Ted Hope, James Schamus, Edward Burns, izv. pr. Robert Redford, Michael Nozik. — sc. i r. Edward Burns, d. f. Frank Prinzi, mt. Susan Graef. — gl. Tom Petty, sfg. William Barclay. — ul. Jennifer Aniston, Maxine Bahns, Edward Burns, Cameron Diaz, John Mahoney, Mike McGlone, Anita Gillette, Leslie Mann, Amanda Peet. — 96 minuta. — distr. VTI.

Redatelj Edward Burns proslavio se debitantskim filmom *The Brothers McMullen* s kojim je osvojio nagradu na Sundance festivalu i time skrenuo pozornost javnosti na svoje iduće djelo. Njegov drugi film, rađen u produkciji Roberta Redfor-

da, romantična je drama-komedija *Ona je jedina* u kojoj je svestrani Ed Burns redatelj, scenarist, producent, a uz to nastupa i u glavnoj ulozi. S obzirom da njegov prvi venac za sada ne postoji na domaćem videotržištu, ostaje nam da o Burnsovom talentu sudimo na osnovi njegova drugog uratka, koji Burnsa predstavlja kao jednog od najzanimljivih mlađih redatelja.

Mickey i Francis Fispatrik braća su koja slijede očev savjet: prvo radi ono što tebe čini sretnim. Slijedeći taj savjet Mickey je završio kao neženja i taksist, a Francis ima sreden život volstritskog mešetara. No, staro bratsko nadmetanje probudit će se kad se pojavi Francisova ljubavnica (Cameron Diaz), inače bivša Mickeyeva zaručnica.

Ovo Burnsovo djelo najlakše je opisati kao Woodyja Allena za mlade i nevjerojatno je s kakvom lakoćom Burns upravlja pričom. *Ona je jedina* iznimno je pitak film punokrvnih likova i odličnih dijaloga pa ga je doista pravi užitak gledati. Nije pretjerano to Burnsovo ostvarenje proglašiti jednim od najboljih videoonaslova protekle godine, a ako su *The Brothers McMullen* »skrenuli« pozornost na svojeg redatelja, onda će mu *Ona je jedina* sigurno učvrstiti položaj u Hollywoodu.

Denis Vukoja

## PALOOKAVILLE

SAD, 1995. — pr. Public Television Playhouse, Playhouse International, Samuel Goldwyn Company, Redwave Films, Uberto Pasolini, (kpr. Scott Ferguson), izv. pr. Lindsay Law. — sc. David Epstein, r. Alan Taylor, d. f. John Thomas, mt. David Leonard. — gl. Rachel Portman, sfg. Anne Stuhler. — ul. William Forsythe, Vincent Gallo, Adam Trese, Gareth Williams, Lisa Gay Hamilton, Bridgit Ryan, Kim Dickens, Suzanne Shepherd, Nicole Burdette. — 91 minuta. — distr. UCD.

Postalo je već pravilom da nam iz američke neovisne produkcije svako malo stižu doista ugodna iznenađenja, a jedno od posljednjih u našim videotekama izvrsna je krimić komedija *Palookaville*. Redatelj Alan Taylor, poznat kao redatelj pojedinih epizoda hvaljene televizijske serije



Palookaville

*Odjel za umostva*, napravio je mali film u kojem se sve nalazi na pravome mjestu.

Jery, Russ i Sid oduvijek su skupa a dane provode u mjesnom kafiću gdje frustrirano raspravljaju o sivoj i besperspektivnoj budućnosti. Bez posla, novaca i djevojaka, njima trojici u životu zbilja ne može biti gore. Zato odlučuju obaviti pljačku kojom će se na brzinu obogatiti. No, kako su sva trojica bez ikakva lopovskog iskustva stvari baš i neće teći po planu.

Ako vam se čini da je *Palookaville* još jedan krimić o gubitnicima kojima je jedini izlaz zločin, a sve završava tragično, onda se varate. Istina, *Palookaville* jest film o gubitnicima, ali sve ostalo je napravljeno dosta svježe s odmakom od klasičnih krimića. Tako nespretan, ali stvaran trojac pljačkaša doista dugo nije viđen na filmu (na samom početku filma oni pokušavaju izvesti pljačku draguljarnice, greškom upadaju u slatičarnicu, a policajac koji vodi istragu zet je jednoga od njih i živi s njim u kući). Taylorovo djelo uspijeva u isto vrijeme biti realno, a da je pri tome vedro i bez gorčine (bez obzira na ozbiljnu temu).

No pravi junaci filma odlično su napisani i još bolje odglumljeni likovi u izvedbama Williama Forsytha, Vincenta Galloa i Adama Tresea. Preporuka je da svakako pogledate film jer tako iskren rad već dugo nije viđen.

Denis Vukojić

## PROBUDENE STRASTI

HR: 1997. — pr. Zauder film, r. Backey i Dali, k. Mladen, mt. Fu-Man-Chu. — gl. Enio. — ul. Andrea, Emilia, Monika, Backey, Alen, Dominik, Zoran. — distr. Zauder film

**G**odinama je vlasnik producentsko-distributerske kuće Zauder film, Dalibor Zauder, bio zagrijan idejom da snimi hrvatski porni, s hrvatskim izvođačima i izvođačicama. Želja je bila tim veća što su se u Sloveniji (uglavnom s bosanskim akterima) i u Srbiji takvi filmovi počeli proizvoditi, a Hrvatska, gdje je prvi put na području bivše Jugoslavije snimljen porno-film (glasovita *Oaza Zvonimira Maycuga*), vladalo je posvemašnje mrtvilo. Istina, Zauderu su se javljali pojedinci i parovi sa željom da sudjeluju u porno projektu, no uvjetovali su svoj nastup time da se proizvod proda isključivo na inozemno tržište, što vodećem čovjeku porno produkcije u Hrvatskoj nije bilo nimalo poticajno ni izazovno. Naposljetku, Zauder je dočekao svoj trenutak te je krajem prošle godine plasirao film *Probudene strasti*, reklamiravši ga kao prvu hrvatsku porno-komediju.

Film gotovo nema elemenata komedije, odnosno onih par kvazikomedijских trenutaka nije vrijedno spomena, no kako se, zbog spomenutog Maycugova uratka, nije mogao promovirati kao prvi hrvatski porno film, trebalo je smisliti alternativu. Autori filma, Backey, koji u njemu i nastupa, te Dali (ispod tog naziva možda se krije sam Zauder, jer može se shvatiti kao skraćenica njegova imena Dalibor, a usput može zgodno asocirati i na Salvadora Dalija) posegnuli su za okvirnom narativnom strukturon, nerijetko zastupljenom u suvremenoj svjetskoj porno produkciji.

U strukturalnom okviru zatiču se djevojka i mladić koji u videoteci posuđuju dva porno naslova te ih odlaze pogledati kući. Sadržaj posuđenih kaseta tvori jezgru filma koju mjestimično prekidaju prizori okvirnog para, koji, potaknut recipiranom građom, i sam počinje seksualnu aktivnost. Dakako, kvaliteta nekog porno naslova uvelike ovisi o njegovoj seksualnoj dimenziji. Situacija sa seksom u »prvoj hrvatskoj porno komediji« ispodprosječna je, ali

ima svoje uzlete. Zvijezda filma je Andrea, plavuša ranih tridesetih godina, simpatičnog lica i pristojne tjelesne grade (vitka, prilično visoka i dugonoga, s tim da bi određena mjesta na tijelu trebala učvrstiti), čiji je glavni adut spontanost pred kamerom i nepatvoren uživanje u djelatnosti koju obavlja. Dugokosa brineta Emilia, djevojka iz strukturalnog okvira, posjeduje određenu seksepilnost, no slaba očuvanost odnosno loš dizajn pojedinih dijelova tijela ne jamče joj prestižnu porno budućnost. Najbolji je dojam ostavila Monika, djevojka s naočalama (što je obično standardna oznaka porno tipa intelektualke) koja je vrlo solidno odradila solo scenu razodijevanja i sa-mozadovoljavanja, a u nastavku sekvence pokazala i vrstan felacijski dar. U muškom dijelu glumačke ekipe Alen, Dominik i Zoran tjelesno su, a i po seksualnom umijeću, inferiorni muškim standardima svjetske porno produkcije; značajna je iznimka koreziser Backey koji te standarde i izgledom (tipičan mišićavi porno muškarac markantnog spolovila) i izvedbom sasvim ispunjava, mada nikad nisam bio poklonik sirovo-agresivnog seksualnog pristupa kakvog Backey prakticira.

Što se tiče tehničkog aspekta filma, on je vrlo pristojan i tu, osim slabog zvuka (tradicionalna mana domaće kinematografije), *Probudene strasti* zauzimaju razinu sličnih njemačkih uradaka koji čine glavninu distribucijske ponude Zauder filma.

Sve u svemu, riječ je o gledljivu ostvarenju čiji se tvorci nisu osramotili, iako će se Zauder film morati znatnije potruditi da hrvatsku porno produkciju (koja je na vidiku: u predigri filma emitirani su inserti s izvođačicama koje su očito uspješno prošle pokusno snimanje, a Zauder često objavljuje i oglase u kojima traži zainteresirane za snimanje porno-filmova) približi svjetskim standardima. Tehnički uvjeti su tu, no presudnu ulogu uvek igraju ljudi. Bez doista seksepilnih, atraktivnih i seksualno spontanih žena i muškaraca malo će se napraviti.

Damir Radić

## SANTA FE

SAD, 1997. — pr. Doradel, Nu Image, Larry Estes, Andrew Shea. — sc. Mark Medoff, Andrew Shea, r. Andrew Shea, d. f. Paul Elliott, mt. Melissa Herrero, — gl. Mark Governor, sfg. Rosario Provenza. — ul. Gary Cole, Lolita Davidovich, Tina Majorino, Sheila Kelley, Jere Burns, Pamela Reed, Phyllis Frelich, Mark Medoff, Tony Plana, Michael Harris, Jeffrey Jones, Bill Pugmire. — 97 minuta. — distr. Blitz film i video.

Policajac Paul Thomas (Gary Cole), bivši postdiplomant komparativne religije, bio je zajedno sa suprugom i kćeri član vjerske sekte čiji je vođa pobjio sve pristaše. U neuspješnom pokušaju sprječavanja masakra, Paul je uspio spasiti svoju obitelj i dvoje ljudi, ali je pri tome ranjen, i uz to osumnjičen kao sukrivac zločina. Nakon oslobođanja od krivnje i dužeg oporavka, Paul se vraća u rodni grad Santa Fe. Dočekuje ga kći Crystal (Tina Majorino), a ubrzo saznaće da ga je žena napustila i živi s kiropraktičarom dr. Danom Yatesom (Jere Burns). Paul se ponovno zapošjava u policiji, ali mora se redovito javljati psihijatrici kako bi ona procijenila je li prevladao svoju ovisnost o duhovnim vođama. No, nakon teškog iskustva Paul je razvio veliku netrpeljivost spram raznih duhovnih izlječitelja, a pogotovo se grozi pomisliti da bi njegova kći Crystal mogla pasti pod njihov utjecaj. Radi toga ne može podnijeti da Crystal posjećuje mistične seanse Eleanor Braddock (Lolita Davidovich). Stoga s kćeri sklapa pogodbu da će sebi preko oglasa naći djevojku, ako ona prestane odlaziti Eleanori. No, na njegov oglas javlja se sama Eleanor...

Autor filma Andrew Shea, koji uz režiju supotpisuje scenarij i produkciju, strpao je stvarno svašta u jedan film. Većim je dijelom film satira na račun manije za duhovnim izlječiteljima, zatim prelazi u svojevrsnu psihološku dramu, ali ima tu i ljubavne priče, te socijalnih, rasnih i političkih problema. Na trenutak prelazi i u komediju, a ponegdje je potpuno otkaćen kao u slučaju Paulove nijeme psihijatrice koja bi i sama mogla na terapiju ili njegove kćeri koja nakon udarca u glavu počne govoriti francuskim naglaskom. Glumačka ekipa odradila je svoj posao rutinski, bez ikakva vidljivog entuzijazma.

Sve u svemu prilično zbrkan film, koji je kao konačan proizvod začudo ipak

gledljiv i donekle zabavan, ali ga se isto tako brzo zaboravlja.

Sanjin Petrović

## THAT THING YOU DO!

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Clinica Estetico, Gary Goetzman, Jonathan Demme, Edward Saxon. — sc. i r. Tom Hanks, d. f. Tak Fujimoto, mt. Richard Chew. — gl. Howard Shore, sfg. Victor Kemper. — ul. Tom Everett Scott, Liv Tyler, Jonathan Schaech, Steve Zahn, Ethan Embry, Tom Hanks, Charlize Theron, Obba Babatunde. — 107 minuta. — distr. VTI.

Početkom šezdesetih godina u gradiću Erie, mladi Guy Pettersson (Tom Everett Scott) trgovачki pomoćnik u prodavaonici električnih aparata, oduševljen je jazzom i sve svoje slobodno vrijeme posvećuje svirci na bubnjevima. Kad bubenjар mjesnog banda slomi ruku, Guy u zadnji čas uskoči na njegovo mjesto, tako da je s grupom stigao probati tek skladbu *That thing you do* koju je napisao pjevač grupe Jimmy (Jonathan Schaech). Prilikom izvedbe, Guy na svoju ruku ubrza tempo pjesme i ona postaje hit, koji ih dovodi do radija i do menadžera Mr. Whitea (Tom Hanks) iz Play-Tone Recordsa. Sa skupinom bandova odlaze na turneju, no, kako se njihova sladba penje na ljestvicama popularnosti, počinju stizati sve važnije ponude za koncerте i veliki uspjeh je na pomolu...

Tom Hanks, koji se osim uobičajenog glumačkog ovđe odlučio i za scenariistički i redateljski posao, napravio je zaista vrlo dobar film. Ne zadajući si redateljskim privijencem preambiciozne zadatke, Hanks se odlučio za glazbeni film o takozvanim čudima od jednog hita (*one hit wonders*), kakvih je u doba *rock'n'rolla* bilo na desetke. Uspješno pokazavši kako je jednostavan put do uspjeha, a koliko je taj uspjeh nesiguran i dugoročno upitan, Hanks je istodobno vjerno prikazao američku glazbenu industriju 60-ih godina. Kao što je slučaj s glazbenim filmovima, i *That thing you do* popratio je primamljiv *soundtrack*. A, iako se u filmu naslovna pjesma čuje više puta u integralnoj verziji, ponovno slušanje ne zamara, što je opet Hanksova zasluga. Glumačka je ekipa vrlo solidna, a odskaru Scott i Liv Tyler koju bi doista mogla čekati poduža uspješna karijera.

Hanks je i kao glumac obavio sjajan posao, a treba spomenuti i Obba Babatunde kao hotelskog portira. Također nekome će biti zanimljivo i to da se na kratko u filmu pojavljuju i Chris Isaac, Kevin Pollack, Rita Wilson, te Jonathan Demme, znani redatelj koji je ovde potpisao kao producent.

Sanjin Petrović

## U POTRAZI ZA RICHARDOM / LOOKING FOR RICHARD

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Michael Hodge, Al Pacino, izv. pr. William Teitler. — r. Al Pacino, d. f. Robert Leacock, mt. Pasquale Buba, William A. Anderson, Ned Bastille. — gl. Howard Shore, sfg. Kevin Ritter. — ul. Al Pacino, Harris Yulin, Penelope Allen, Alec Baldwin, Kevin Spacey, Estelle Parsons, Winona Ryder, Aidan Quinn, Gordon MacDonald. — 118 minuta. — distr. VTI.

U općoj poplavi glumaca koji su se prihvatali režiranja nije izostao niti slavni Al Pacino. No, Pacino se prihvatio ozbiljnijeg zadatka odlučivši se za dokumentaristički pristup obradi drame Williama Shakespearea *Richard III*. Film egzistira na nekoliko razina kojima je cilj osvijetliti odnos suvremenika prema Shakespeareu: redatelja koji postavlja dramu na suvremenu scenu, glumaca koji interpretiraju tekst i potencijalnih gledatelja. Svi oni na neki način sudjeluju u nastajanju kazališne predstave, doživljavaju dramu na svoj način i stvaraju određeni odnos prema Shakespeareovu djelu. U rješavanju pitanja što danas *Richard III*, govori suvremenu čovjeku, pred gledateljem nastaje kazališna predstava. Istodobno gledamo postavljanje drame u kojoj redatelj i glumci iznose svoje viđenje Richarda III., razmišljanja o odnosu autora prema drami i susrećemo anonimne građane koji odgovaraju na pitanje što za njih znači Shakespeare. Pacino s kazališne scene odlazi na ulicu i anketira obične ljude, kazališne pokuse i rasprave s glumcima dopunjene izjavama povjesničara i šekspirologa, stvarajući jedinstvenu cjelinu i atmosferu nastanka Richarda III. na sceni. Film kronološki prati rađanje drame, objašnjavajući usporedo s postavljanjem predstave, svaki njezin dio, motivaciju aktera, te samog Shakespearea.

Osim Pacina u drami glume i drugi poznati glumci (Spacey, Baldwin, Ryder...), a zanimljivo je vidjeti koliko se oni uživljavaju u svoje glumačke likove i kako ih pokušavaju shvatiti, pa se na probama razvijaju prave polemike. I među intervjuiranima nalaze se ugledna imena Kennetha Branagha, Johna Gielgulda, Venesse Redgrave, Jamesa Earla Jonesa, Kevina Klinea i Dereka Jacobija. Vještgom izmjenom svih tih elemenata Pacino stvara vrlo dinamično djelo, ostajući zanimljiv u složenoj dokumentarističkoj strukturi izvrsnog filmskog djela o suvremenoj reprenciji jednog od najvećih kazališnih i književnih klasika.

**Sanjin Petrović**

## ZASTRAŠIVAČI / THE FRIGHTENERS

Novi Zeland, USA, 1996. — pr. Wingnut Films, Universal Pictures, Jamie Selkirk, Peter Jackson, (kpr. Tim Sanders), izv. pr. Robert Zemeckis. — sc. Fran Walsh, Peter Jackson, r. Peter Jackson, d. f. Alun Bollinger, John Blick, mt. Jamie Selkirk. — gl. Danny Elfman, sfg. Grant Major. — ul. Michael J. Fox, Trini Alvarado, Peter Dobson, John Astin, Jeffrey Combs, Dee Wallace Stone, Jake Busey, Chi McBride, Jim Fyfe, Troy Evans. — 110 minuta. — distr. VTI.

Petera Jacksona teško bi se moglo prozvati filmašem za svačiji ukus. Njegovi prvi filmovi, poput *Bad Taste* ili *Brain Dead* imponirali su isključivo štovateljima horora sa sklonosću bizarnoj duhovnosti. Kritičarski ishvaljena *Nebeska stvorenja* također su bila više okrenuta zahtjevnijim filmofilima, koji su bili u stanju proniknuti u Jacksonov autorski svjetonazor. *Zastrasivači* su njegovo prvo pravo holivudsko djelo. Time je i razumljivo da je Jackson morao cenzurirati osobne težnje za grafičkim prikazom nasisla i smiriti pomalo ekscentričan smisao

za humor. Za razliku od Jacksona, njegov najbliži suradnik, Robert Zemeckis, može se pohvaliti filmografijom satkanom od filmskih hitova. On zna što američka publika voli, ali isto tako zna i kako osobno autorstvo utkati u ishodišnu populističku orientaciju. Izrazito sklon specijalnim efektima, Zemeckis je *Zastrasivače* odveo putem računalne animacije, najvećim dijelom filma strogo pazeći da Jacksonova sklonost bizarnom ne uzme previše maha, što bi zacijelo urođilo smanjenim blagajničkim utrškom. Njegova je najveća zasluga u sjajnom stapanju sofisticiranih posebnih efekata u samu srž filmske priče, iz koje se niti u jednom trenu ne izdvajaju.

Ipak se čini kako je Zemeckisova budnost u drugom dijelu filma ponešto počušila, pa se *Zastrasivači* iz ispeglanog djela u stilu srednjostrujskih novoholivudskih horora poput *Poltergeista*, u trenu pretvore u vrhunsku zafrkanciju s prepoznatljivim pečatom novozelandskog filmaša. Tada ovaj film doista postane vrijedan svojeg imena, zatičući gledatelja posve nespremnim. Dvije su koncepcije itekako očite, pa će Jacksonovi poklonici žaliti što mu nije dopuštena veća autorska sloboda i dovoljno raskošan budžet. *Zastrasivači* su stoga tek djelomice uspjelo ostvarenje, ali i vrlo dobar Jacksonov nastup u holivudskom okružju. To je možda i navještaj glumačkog povratka Michaela J. Foxa, odličnog u ulozi za njega do sada potpuno netipičnoj.

**Mario Sablić**

## ZGODNE DJEVOJKE / BEAUTIFUL GIRLS

SAD, 1996. — pr. Miramax Film Corporation, Woods Entertainment, Cary Woods, (kpr. Alan C. Blomquist), izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Cathy Konrad. — sc. Scott Rosenborg, r. Ted Demme, d. f. Adam Kimmel, mt. Jeffrey Wolf. — gl. Da-



Zgodne djevojke

vid A. Stewart, sfg. Dan Davis. — ul. Matt Dillon, Noah Emmerich, Annabeth Gish, Lauren Holly, Timothy Hutton, Rosie O'Donnell, Max Perlich, Martha Plimpton, Natalie Portman, Michael Rapaport, Mira Sorvino, Uma Thurman, Pruitt Taylor Vince, Anne Bobby, Sam Robards. — 112 minuta. — distr. UCD.

• vaj se film mogao zvati i *Šest iskompleksiranih frajera*. Evo i zašto. U filmu koji je prepun glumačkih »faca«, radnja je smještena u mali američki grad u kojem dotični momci koji se poznaju još iz škole pokušavaju dokučiti odgovor na jedno od vjećitih pitanja »Što muškarci želete od žena?«. I iako su glavni likovi muškarci na vjećitom neprelaznom pragu zrelosti i odrastanja (zbog čega su najviše krive žene koje ih ne shvaćaju), upravo su žene te koje nude prave i jednostavne odgovore na njihova pitanja. Najbolji primjer za to jest Natalie Portman, možda najbolje odraden lik u cijeloj priči, lik koji bez pretjeranog filozofiranja zna više o životu od većine naoko zrelijih muških likova.

Iako film ima mnogo sjajnih dijaloga koji će mnogima dobro poslužiti u boljem razumijevanju suprotnog spola, dojam je da su autori nedovoljno iskoristili tu uvijek zahvalnu temu.

**Martin Milinković**

**TEMA: SNIMANJE**UDK 791.43:535  
778.6**Nikola Tanhofer****O boji****Osnovni pojmovi**

U jednom davnom televizijskom intervjuu, jedan od najvećih snimatelja starije garde, Meksikanac Gabriel de Figueroa, govoreći o otporima koje osjeća prema snimanju u koloru, rekao je, (po prilici), kako se... razlike i nesporazumi između crno-bijele i obojene slike mogu svesti na dva temeljna činjenika: prvi se tiče tehničke, a drugi emotivne je prirode. Ono prvo, danas je već manje više svladano. Kolor emulzije su usavršene, boje više nisu onako neprirodne kao što su bile u početku i može se sasvim pristojno snimati u koloru. Ali emotivne razlike se ne mogu tako lako svladati kao tehničke. Ne razumijem, kaže dalje Figueroa, kako se može dramatika jedne Goyine ili Daumijerove grafike dati u koloru? Kolor je dobar za laki žanr. Kolor je nedramatičan. Kolor teži uveseljavanju...

To što je mučilo Figuerou, mučilo je i mnoge snimatelje stare škole (iako je Figueroa poslije sasvim uredno snimao u koloru), jer otpori koji su se kod starijih snimatelja javljali prema obojenoj slici jednaki su onima koji su se kod filmskih stvaralaca javljali prema zvuku u doba njegova uvođenja. (Poznato je da su prvi zvučni filmovi bili lakog žanra, jer se smatralo da zvuk unosi dozu neozbiljnosti i nedramatičnosti.)

Osnovna razlika između crno/bijelog i kolora sadržana je u onom poznatom likovnom rebusu: crvena ruža na zelenoj pozadini. U crno/bijelom taj se rebus pri difuznom svjetlu gotovo ne može riješiti. Moramo se poslužiti kontrastnim svjetlom i izmisliti nepostojeće svjetlosne efekte kako bismo prikazali razliku između te dvije boje koje se u crno bijelom odslikavaju u gotovo istovrijednom tonu. Dakle kontrast subjekta, gledano crno/bijelim okom krajnje je nizak, gledano kolor okom vrlo je visok: crvena i zelena su komplementarne boje, boje suprotnog pola, dakle vrlo kontrastne u međusobnom odnosu.

Budući da se u grafici likovni izraz osniva na ekspresivnosti linije i kontrastu crno/bijelo, a kod kolora na ekspresivnosti i kontrastu boje, radi se o dva sasvim različita pristupa. Postoji dakako i treći pristup, najprimitivniji, onaj koji je na pola puta, a koji možemo okrstiti paradoksalnim nazivom — obojenim crno/bijelim. Upravo su takvi bili prvi filmovi u boji, a ima ih još i danas. No, vrhunac je ono što se u posljednje vrijeme viđa na televiziji: kompjutorsko bojenje starih crno/bijelih filmova (mnogi su filmski kritičari zgroženi nad tim, ali ne zbog likovnih razloga, nego zbog sankrosank-



**Slika 1.** Takav predložak (nije baš ruža, ali je zato crvena), snimljen u crno/bijeloj tehnički bit će plošan, niska kontrasta, nedramatski (ako ujedno prihvatišmo kontrast kao izraz dramatičnosti). Isti taj predložak snimljen u boji, mjeru istom mjerom, trebao bi djelovati vrlo »dramatično«, jer je njegov kontrast vrlo visok.

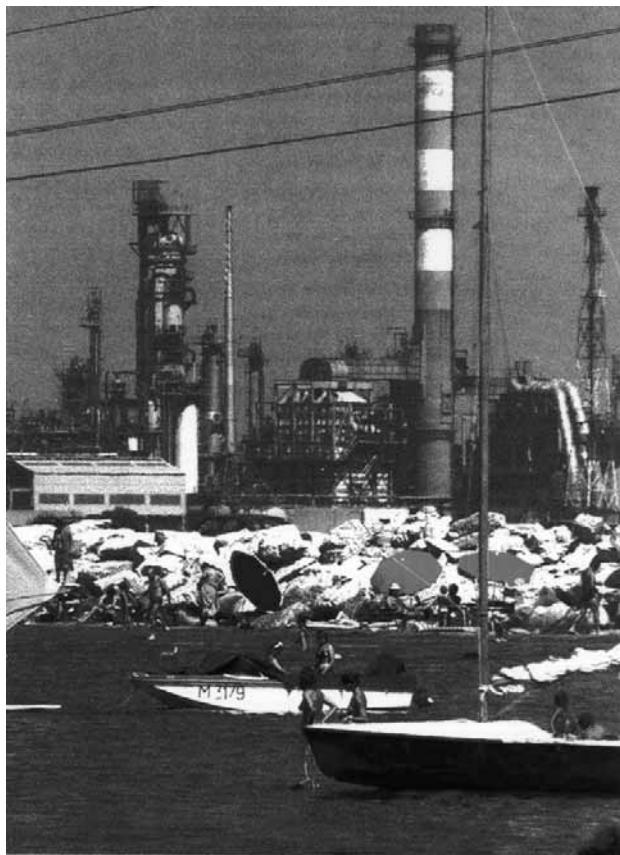
tnog, idolatrijskog odnosa prema nekim »kultnim« filmovima).

Dakle, ne postoji dvojba je li bolje, ljepše, ekspresivnije ili modernije, teže ili lakše, snimati u koloru ili u crno/bijelom. Kao što u slikarstvu ravnopravno egzistira grafika i štafeljno slikarstvo, te ni jedno nije u podređenom položaju, tako i u kinematografiji treba jasno lučiti grafički i koloristički pristup filmskoj slici.

Snimatelji su bili u dramatičnoj situaciji. Godinama su učili gledati svijet u crno/bijelim tonovima, silili se da volumen, boju i perspektivu prevode u crno/bijelu sliku pomoću igre svjetla i sjene. Naučili su kako postoje samo dva tipa kontrasta: kontrast sadržaja i kontrast svjetla, koji zbrojeni u pravim omjerima daju privid realne slike svijeta. U vrijeme između dva rata vladala je u fotografskim krugovima njemačka krilatica »fotografisch zu sehen lernen« — naučiti fotografski gledati. Kako bi što temeljitije izvršili to nasilje nad sobom stajao im je na raspolaganju cijeli niz pomagala za eliminiranje boje: jaki plavi i narančasti filtri, razni *panglasi* za promatranje scene, sve zato kako bi iz svog pogleda, iz svoje svijesti, izbrisali boju.

O boji kao o kreativnom elementu uglavnom se ne razmišlja. Na boju se gleda kao na slučajnog, dobrovoljnog suputnika koji se tu našao po samoj prirodi stvari, slijedom sve višeg tehničkoga standarda. Većina autora (mislim u prvom redu na redatelje i snimatelje), ne služi se bojom ništa kreativnije od prosječnog fotoamatera koji slika obitelj na nedjeljnom izletu.

Danas, kad je sva nepregledna filmska i televizijska produkcija u koloru i kada se tek tu i tamo nađe neki entuzijast,



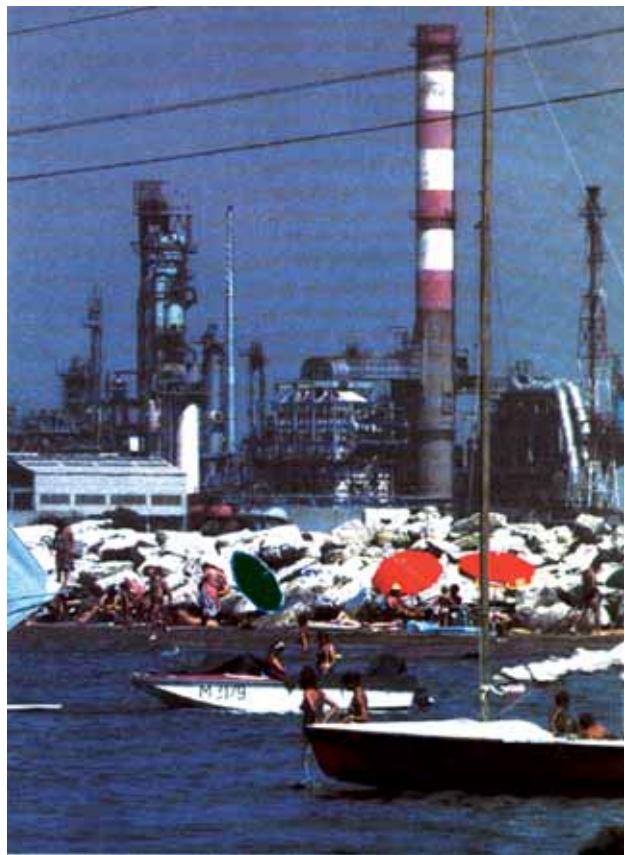
**Slika 2.** Ovo je vrlo konfuzna crno-bijela slika, po kojoj oko luta poput pijanaca tražeći bilo kakvo uporište, ali ga uz najbolju volju ne uspijeva naći. Osim toga, slika djeluje vrlo plošno, kao da tvornički dimnjak i ostali tvornički uređaji izrastaju na rubu kamenih blokova u srednjem planu. Tek, s dosta npora, otkrivamo skupinu kupaca pod sunčobranima na podnožju velikog dimnjaka. Zaista je teško otkriti gdje se nalazi i što je središte interesa na ovoj zaista konfuznoj slici.

koji, da bi se nekako istaknuo, odluči svoj film snimiti u crno-bijeloj tehniци, predstavlja obično suvišan napor, jer sve je danas u boji, i to u bilo kakvoj boji: od sofisticiranih kolorističkih bravura (Agnes Varda) do kompjutorskih bojenja starih crno-bijelih filmova, što djeluje poput onih vjenčanih slika što vise iznad kreveta u seljačkim kućama.

To su razlozi zbog kojih Gabriel de Figueroa osjeća otpor prema boji. Taj otpor osjećaju svi koji su počeli s crno-bijelom slikom, a tako počinje (iako danas sve manje), većina snimatelja i fotografa. Svrha je ovog teksta unijeti malo više reda u problem snimanja u boji i potaknuti autore na zrelijie razmišljanje. Treba odbaciti iskustva crno-bijelog i na prvo mjesto staviti kontrast boje, a na drugo kontrast svjetla. Kontrast subjekta na neki način možemo potpuno zanemariti jer njega gotovo potpuno zamjenjuje kontrast boje.

### O međusobnom djelovanju boja

- Kao što jedan glazbeni ton ne čini glazbu,
- Kao što jedan danski kraljević ne čini dramu,
- Tako i jedna boja ne čini sliku.



**Slika 3.** No, isti sadržaj reproduciran u boji, pokazuje sasvim drugu sliku. Uspostavljen je nekakav red, i oko najednom zna kamo i kuda valja krenuti pri »čitanju« slike. Najprije će se zaustaviti na skupini kupača ispod dva crvena sunčobrana i zaključiti da je tu središte interesa i ključ za istraživanje ove, sada mnogo urednije slike. Osim toga najednom je nestalo one crno-bijele plošnosti. Dimnjak i tvornički uređaji sada jasno stoje u zadnjem planu, daleko iza kupača. Ista slika, ali ipak sasvim drukčija!

Glazba nastaje tek kada se tonovi suprotstave jedni drugima, odnosno kad se uspostave njihovi *intervali*.

Drama nastaje tek kada se bavi odnosima između Hamleta, Kraljice, Kralja, Polonija i Ofelije.

Slika nastaje tek kada se boje i linije suprotstave jedne drugima i uspostave njihovi međusobni odnosi.

Kolikogod se sličnost između boje i dramskog djela može učiniti proizvoljnom, toliko analogija između boje i glazbe nimalo nije slučajna. Sličnost između vizualnog i akustičkog čak i po svojem fizikalnom podrijetlu (valna dužina, elektromagnetsko titranje, itd.) nije slučajna ni proizvoljna. Boja kao i zvuk definirana je svojom valnom dužinom.

Kad je riječ o likovnom djelu, tada su termini *ljestvica*, *ton*, *visoki i niski ključ*, *kompozicija* itd., već sasvim uobičajeni, iako su naizgled posuđeni od glazbe.

Usporedbe između glazbe i boje ne smiju se ipak previše doslovce shvatiti. Iako je već polovicom 19. stoljeća Helmholtz pokušavao dokazati čvrstu analogiju između rasporeda boja u spektru i poretku tonova u glazbenoj ljestvici, pa i poslije

su se neki, ovaj put filmski stvaraoci, okušavali na istom polju, ipak se tako iscrpna usporedba boje i zvuka pokazala nemogućom.

Postoje bitne razlike između zvučnog i vizualnog percipiranja. Strogog matematičkog reda na kojem se osniva glazba, kod boje nema. To je valjda zato što *glazba traje u vremenu, a boja postoji u prostoru*.

Treba raskrstiti s mišljenjem kako postoje »lijepe« i »ružne« boje. Jer, budući da boje snažno utječu jedna na drugu, nema lijepih ni ružnih boja, koje bi takve bile same po sebi. Djelovanje boje ovisno je o njezinoj okolini, o susjednoj boji, o pozadini na kojoj se nalazi ili o podlozi na koju je nabačena. Tek odnos jedne boje spram druge čini je lijepom ili odvratnom, ugodnom ili neugodnom. Na taj način nastaje određena struktura bojenih odnosa. Djelovanje jedne boje može se pojačati ili smanjiti, pa i sasvim neutralizirati, jednostavnom promjenom okoline ili podloge.

Kad neka žena izjaví kako joj neka boja »stoji dobro licu« ili kako je neka druga »otvara u struku«, onda nam se to na prvi pogled može učiniti smiješnim. Ipak, sve je to, dakako, istinito i osnovano na čvrstoj podlozi ženske intuicije. Žena svjetlog i blijedog tena (tena u kojem ima pre malo ružičaste) zna da taj nedostatak svojega tena može ispraviti odjeća u hladnim, najbolje zelenkastim nijansama. Na njoj će zeleni haljina dobro izgledati, jer će efekt komplementarnog kontrasta nadoknaditi manjak crvenila na njenom licu, te će joj ten djelovati svježije. Naprotiv, na ženi rumena lica u zelenoj haljini to će rumenilo biti još zamjetljivije. Takvoj će ženi odjeća u nekoj toploj boji bolje pristajati.

Svaka pojedina boja duguje svoje djelovanje i svoju estetsku vrijednost, koliko sebi samoj, toliko, ako ne i više, boji kojoj je suprotstavljena.

Ali, što je u stvari boja?

## Što je boja

Riječ boja u svakodnevnom životu ima mnogostruko značenje. Uza svu mnogostruktost, nedorečenost, zamućenost i nesigurnost koja je vezana za taj pojam, jedno je prirodno: ako boju možemo doživjeti samo našim optičkim aparatom, tada je ona čisto optički fenomen.

Boju dakle ne možemo opipati, nanjušiti, okusiti ili čuti. Ili možda možemo? Ako postoje tople i hladne boje, oštare i meke (opip), zasićene i nezasićene (njuh), ako glazbeni tonovi mogu imati boju, tada je boja ipak nešto univerzalno, nešto što osjećamo cijelim svojim bićem, što čujemo, pipamo, njušimo, pojava koja se uvukla u najdublje pore našeg bića, okupani smo njome, opkoljeni sa svih strana, osjećamo je svim osjetilima, ali je ipak ne znamo ni točno definirati, niti točno identificirati.

Za neki ugodaj možemo reći da je imao boju jutra. Za nečije oči da su boje neba, a za druge da imaju boju leda. Govorimo o toploj boji saksofona i o metalnoj boji trube. Kišni dan može biti sive boje, a ljetno jutro može imati boju meda. Čak postoji i boja mraka...

Ne kaže se bez razloga kako su u mraku sve ovce crne, jer i najšarenija stvar na svijetu u mraku je crna. Crno znači isto što i bezbojno, jer crno u biti nije boja. Dakle, predmeti u mraku gube svoju boju. Znači li to da u mraku boju nekog predmeta više ne vidimo, ili možda u mraku boja prestaje postojati?

Ako pogledamo u bilo koji leksikon ili fizikalni priručnik, tamo ćemo naći lakonsku definiciju *da je boja psihofizički fenomen inducirani svjetlom*. Također možemo pročitati da je to *osjećaj koji u oku izaziva svjetlost emitirana od nekog izvora ili reflektirana od površine nekog tijela*. Ali isto se tako tim pojmom određuje i pojam bojila i pigmenata. I dalje se kaže da je efekt tog fenomena, u smislu osjećanja i doživljaja boje, ovisan o tri činitelja:

- o spektralnom sastavu upadnog<sup>1</sup> svjetla,
- o molekularnoj strukturi materijala od kojeg se svjetlo odbija, ili tvari koja ga propušta, i
- o našim osjetilima na boje, a to su oči i um.

Spektralni sastav upadnog svjetla ili boja samog svjetlosnog izvora odlučuje o boji nekog predmeta. Danju, pri bijelom svjetlu, neka zgrada izgleda bijela. Noću, osvijetljena crvenim reflektorom, bit će crvena.

Svaka žena zna da boja njezine haljine, ili šminka na njenu licu, drugačije izgleda danju, a drugčije noću, pri svjetlu žarulje. Pogotovo pri svjetlu fluorescentne svjetiljke sve će boje izgledati sasvim različito.

Bijelo svjetlo je mješavina svih boja, ili valnih dužina vidljiva dijela spektra. Ako takvo svjetlo padne na komad bijelog papira, on će odbiti, reflektirati, sve valne dužine, pa i svjetlo koje se od njega odbija izgleda bijelo. Ali ako neki predmet upije, apsorbira, sve valne dužine i ni jednu ne reflektira, on izgleda crn.

Ako pak neki treći predmet upije sve valne dužine osim one koja predstavlja osjet crvene boje i samo nju reflektira, takav će predmet izazvati u našim osjetilima osjet crvenog.

Koje će valne dužine svjetla biti apsorbirane, a koje reflektirane, ovisi o molekularnoj strukturi materijala.

Što je s pigmentima i naličima, tvarima koje predmetima daruju boju? Možemo li zamisliti da su to tvari koje imaju osobinu da neke valne dužine svjetla apsorbiraju, a neke reflektiraju. Možemo li shvatiti kako je crvena boja istisnuta iz slikarske tube samo upila sve valne dužine svjetla osim one koja predstavlja za naša osjetila crvenu?

Svi ti procesi mogu se odvijati samo ako postoji svjetlo.

Kada svjetla nema, nema ni boje, *jer boja jest svjetlo*. To je razlog zbog kojeg su u mraku sve ovce zaista crne.

Boja i naša percepcija boje čudan je fenomen. Iako je boja, kao i zvuk, definirana svojom valnom dužinom, ipak tu postoje (uz mnoge sličnosti) i mnoge razlike. Postoje ljudi s absolutnim sluham koji nepogrešivo točno mogu reproducirati, ili prepoznati svaki ton, poloton, pa čak i četvrtton. Isto tako, čuvši neki akord, mogu imenovati sve tonove iz kojih se on sastoji. Međutim kod boje, pa makar se radilo o

ne znam kako senzibilnoj osobi, jedva da će moći reproducirati neku boju zadovoljavajućom točnošću.

Ne istražujući tome dublje razloge moramo se zadovoljiti jednim vrlo jednostavnim objašnjenjem: boja čovjeku nije bila nužna da bi preživio kao što su to bili neki drugi osjeti. Šušanj trave iza leđa pračovjeku, ili pokret lista na rubu njegova vidnog polja bio je mnogo važniji za njegovo održanje od boje. Boja je rezervirana više za užitke, za dokolicu, za prepoznavanje dobrog jela, skladnog interijera, lijepo odjevene žene. Jednom riječju: raj za oko. I to je vjerojatno razlogom što se boja i osjećaj za boju relativno kasno razvio.

### **Smisao za boje**

Smisao za boje je srazmjerne mlada tekovina ljudskoga roda. To se očituje i u prilično kasnom razvoju smisla za boje u djece. Djeca i primitivni narodi razlikuju vrlo malo boja ili ih barem teško imenuju.

Teško bi bilo ustvrditi kako je u ranim povijesnim razdobljima ljudsko oko bilo neosjetljivo za boje, daltonistično. Ali vjerojatno je bilo indiferentno, jer mu boja nije trebala u dekorativne svrhe kao danas, nego u prvom redu za »opipavanje« pogledom. *Pogled je samo prvi stupanj osjeta. Drugi je njuh, a treći opip.*

Boja također igra važnu ulogu u znanosti o jeziku. Ona može pomoći otkrivanju uzajamne ovisnosti jezika i mišljenja: govor ima veliko značenje u procesu spoznaje, i to je uvjet da bi mozak reagirao na određene signale i pretvarao ih u značenja. Jezik se sastoji od sustava verbalnih znakova koji omogućavaju oblikovanje i izmjenu misli i iskustava, kao i svjesno utvrđivanje i akumuliranje znanja.

Izvorno su boje nazivane prema predmetima kojii su za njih bili karakteristični. Osjetilne oznake uopće, a za boje posebno, nastale su kasnije. Najprije su osobine stvari označavane imenima predmeta, u kojima su se mogle prepoznati posebno karakteristične osobine.

U prvom stupnju razvoja atributa nisu bez sumnje postojale posebne kategorije riječi koje bi izražavale predmetna obilježja. Stari narodi bili su vrlo siromašni u označavanju i imenovanju boja, ali razvojem industrije boja i tkanina, tiskarstva, kozmetike itd, taj se smisao naglo razvijao.

Poznato je da su stari Grci u najranije doba bojali kipove crvenim i da je to bila jedina boja kojom su ukrašavali svoje kipove. Crvenu su boju dobivali iz *sinope* (cinober). U Ilijadi je nebeska duga tek — crvena.

U sanskrtu na primjer *pálita* znači siv (grčki *polios*, latinski *palleo*). Kod nas se iz toga razvilo *plav*. Nadalje, u sanskrtu *hári* i *hárīta* znači žut, zelen, zlatan i zlatno žut. U nas se zelen i zeleno razvilo iz sanskrtskog *ghel* što također znači zlato i zelen. Iz sanskrtskog *candra* (svjetlo) izvedeno je u latinskom *candidus* (bijelo). *Nila* u sanskrtu znači istodobno i plavo i crno i tamno.

Staronordijska riječ *rodra* značila je krv, ishodište je njemačkoj riječi *rot*. Slično nalazimo u latinskom (*rutilus*) ili dan-

skom (*röd*). Crveno je vjerojatno najstarije ime za boju u većini jezika (kod nas dijalektalno *rdeče*). Bijelo i crno ubrajaju se također među prva samostalna imena boja. Ona su vjerojatno izvedena iz dana i noći (tama i svjetlo). Englesko *white* i njemačko *weiss* vode podrijetlo iz starogermaanskog *witta*. Starogermaansko *blá* značilo je taman. Iz tog se poslijе razvilo u engleskom *black* (crn), u njemačkom *blau* (plav), a u talijanskom *blù* (plav).

Danas, za prosječnoga čovjeka, boja često ima svojstvo predmeta: ljubičica je ljubičasta, naranča narančasta. U mnogim jezicima (uključivo i naš), čak štoviše i ne postoji jasna razlika između boje i kemijske tvari kojom premazujemo neki predmet kako bismo ga obojili. U dučanu kažemo: dajte kilu crvene boje. (Ili da parafraziram Pavličića kad u *Rukoljubu* razmatra razlike između knjiškog i svakodnevnoga govora: biste li mi dali kilogram crvene boje.)

Naš je jezik vrlo skučen kad je riječ o bojama. Dok na primjer engleski ima u svojem jezičnom fundusu mnoštvo izraza, na pr. *colour* (boja), *dye* (obojiti, posebno umakanjem u tekuću boju), *tint* (lagani trag različite boje, nijansa); *hue* (boja, nijansa), *paint* (nalič), *stain* (obojiti pigmentom koji penetrira). Za sve to u nas ima samo jedna riječ — boja i obojiti. Tek iz konteksta možemo naslutiti o kojoj *boji* je rije? Ima doduše još nekoliko (uglavnom kolokvijalnih) naziva: bojica, farba, farbica, ali svi oni ipak ne unose neku posebnu jasnoću u to nazivlje.

Isto je i s nazivima boja. Postoje samo imena osnovnih boja: crveno, plavo, žuto, narančasto, zeleno, ljubičasto, modro, purpurno, zatim razne izvedenice, crvenoplavo, žutonarančasto itd. Ima i boja čija su imena nastala kao izravne asocijacije na prirodne pojave, predmete ili vegetaciju: ciklamen crvena, lisno zelena, nebesko modra, kestenjasta... Osim tih naziva boja u naš snimateljski rječnik ušle su još dvije standardne boje: *cijan* (plavozelena) i *magenta* (purpurna). Sve ostalo je literatura koja se ispomaže opisnim terminima.

Od tisuću nijansi crvene boje, jedino što ostaje u našem sjećanju jest »crveno«. Isto je i s drugim bojama. Na zvuk riječi »crveno« u svakom će se od nas pojaviti neki mutni pojam crvenog, ali vjerojatno će svaki biti drukčiji. Sve je to vrlo neprecizno i po prilici. Sve je to vrlo mutno (...draga i mila moja Beatrice). Ali kad smo već kod Krleže, pogledajmo kako taj naš najveći slikar među piscima imenuje boje:

Opisujući Anine šešire u *Zastavama*, Krleža spominje sljedeće boje:

- boja mljeka
- gnjile višnje
- senfa
- duhana
- parma-ljubičica
- smaragdnozelena
- pastelnoplava
- zlatnoprotkana
- zlatna
- pastelnozelena

A u *Banketu u Blitvi — Rekvijem za Karinu*:

- mračno zeleno
- kadmij-narančasta
- smeđezlatni odsjaj
- žutosrebrni brokat
- limunova svjetlost svilenih abažura
- limunastožućaste plinske svjetiljke
- sivosrebrni vrtlog munja
- mesarski krvava
- beznadno sivo
- boja mračnog kobalta
- mračnozeleni poplava kao tinta crnog ustalasanog mora
- pastelna vedrina u razdrtim oblacima
- blistava boja volujske krvi na majolici
- crveno masna
- bengalska boja karteče
- clair-obscur svana
- tamnonarančaste buktinje
- sivosrebrni dan
- blijedocrvenkasta
- pakleno crna

Tako je to kod Krleže. A kako je u našim glavama i riječima? Ispitajmo svoje poznavanje i imenovanje boja. Bit ćemo si gurno razočarani.

### **Trikromatska teorija gledanja**

Mehanizam gledanja ljudskog bića sastoji se uglavnom (za svako oko) od leće koja fokusira ulazne zrake svjetla u sliku; od promjenjiva otvora irisa koji kontrolira intenzitet primjenog svjetla, od milijuna elemenata osjetljivih na svjetlo raspoređenih po unutrašnjoj površini retine i zamršenog živčanog sustava koji prenosi impulse od tih receptora do mozga. Mozak gradi od tih signala vizualnu sliku, koja sadrži percepciju svjetlog i tamnog, boje, oblika, pokreta, dubine, površine i tako dalje. Tako nastala vizualna slika, iako je u mnogim značajkama nalik fotoaparatu, ipak se u mnogim pojedinostima razlikuje od slike nastale fotografskim putem. Nabrojiti ćemo samo nekoliko najvažnijih:

- a) Ljudski vid razlikuje objekte, a fotografksa slika registrira crtež svjetla, sjene i boje.
- b) Ljudski je vid dinamičan. Oko neprestance skače s jedne točke vidnog polja na drugu, istražujući ga po nekoj shemi, pohranjenoj u jednom pretincu mozga koja nosi naslov »iskustvo«.
- c) Ljudsko oko stvara svojom lećom sliku koja je oštra u samo malom kutu u središtu vidnog polja. Ostatak slike je mutan. Taj nedostatak je nadoknaden veoma brzim pokretima oka. Fotografksa slika je naprotiv oštra sve do svojih rubova, preko daleko šireg vidnog polja.
- d) Vidno polje oka je prostorno nedefinirano: mali prostor oštре slike i daleko veći prostor perifernoga gledanja. Fotografksa slika je naprotiv oštro omeđena svojim okvirom.
- e) Ljudski vid je binokularan, koji stvara trodimenzionalnu impresiju, što se doduše nože imitirati fotografksim putem, ali upotrebo posebnog stereoskopskog sustava.

f) Svjesna vizualna slika stvorena u mozgu značajna je po kolici informacija koje se filtriraju ili eliminiraju, neke kao potpuno nepotrebne, druge potrebne samo za neke procese, kao što je orijentacija, ravnoteža, tjelesni pokreti itd. Nasuprot tome fotografksa slika je nediskriminantna u smislu informacija koje sadrži.

U oku su dvije vrste foto-osjetljivih elemenata: *štapići* i *čunjici* koji zajednički pretvaraju svjetlosnu energiju u živčane impulse. Štapići su razmješteni prema vanjskom rubu retine i osjetljivi su posebice na niske svjetlosne razine, a neosjetljivi na boje i dosta su niskog razlučivanja. Kao takvi nalik su nekom visokoosjetljivom, ali krupnozrnatom, crno-bijelom filmu. Oni osim toga vrlo osjetljivo detektiraju svaki pokret.

Čunjici su pak koncentrirani na dosta malom, središnjem prostoru retine (*fovea centralis*) i u stanju su razlikovati boje. Gledanje pomoću čunjica, mnogo je jasnije, oštije, od gledanja štapićima, ali djeluje samo pri relativno visokim svjetlosnim razinama, te je nalik nekom niskoosjetljivom, fino-zrnatom kolor filmu.

Pri slabim i vrlo slabim svjetlosnim razinama vidimo jednu gotovo monokromatsku sliku, slabe rezolucije, jer slabo svjetlo djeluje samo na štapiće, dok su čunjici, djelomice ili sasvim (ovisno o svjetlosnoj razini), izvan pogona. I obratno, pri visokim svjetlosnim razinama, stimulirani su najviše čunjici, dok štapići samo detektiraju pokret koji više osjećamo nego što ga vidimo periferijom vidnoga polja. Slika je jasna, oštra, obojena, što jače svjetlo — to življim bojama.

Trikromatska teorija gledanja tvrdi da postoje tri vrste čunjica koji sadrže pigmente čija glavna apsorbacija leži po prilici u crvenim, zelenim i plavim, (točnije narančastim) dijelovima spektra.

Za svaki od ta tri tipa receptora moguće je konstruirati teorijske krivulje spektralne osjetljivosti. Te se krivulje preklapaju. Boja je percipirana, (izazvana je njezina predodžba po nekoj procjeni mozga), podražajem na plave, zelene i crvene receptore. Prepostavlja se da su ti receptori raspoređeni na mozaican način u po prilici jednakim omjerima. Tako, ako gledatelj osjeti podražaj na zelene i crvene receptore, ali ne na plave, on će doživjeti osjet žutoga. Zadaća naturalističke kolor fotografije leži u tome da na isti način i u istom omjeru stimulira iste receptore na fotografiji kao i na realnoj sceni.

Normalni promatrač može razlikovati svaku boju kao određenu mješavinu svih triju valnih dužina. No, ima onih s defektom osjetom boje, ili čak slijepih na boje. Ima ih koji trebaju abnormalne proporcije triju valnih dužina (anormalni trikromatizam); ima onih koji mogu zamjećivati samo dvije valne dužine, a i te zamjenjuju (crveno i zeleno — dikromatizam); ima ih koji brkaju crveno i zeleno s drugim bojama (deuteranopija i protanopija); ili onih koji brkaju žuto, plavo i sivo (tritanopija); pa i onih koji brkaju bilo koju valnu dužinu, s bilo kojom drugom (monokromatizam).

## Temperatura boje

Nećemo otkriti ništa nova ako ustvrdimo da crni komad željeza stavljen u dovoljno jak plamen počinje mijenjati boju. Zeljezo će najprije poprimiti tamno crvenu boju, pa zatim, ako nastavimo grijati, boja će postati svijetlo crvena, zatim narančasta, žuta, i na koncu, ako je plamen dovoljno jak i temperatura dosta visoka, bijel. To je osnova svega: suodnos temperature i boje na čemu se osniva cijela koncepcija određivanja temperature boje.

Teorijske i praktične osnove za sve to postavio je britanski fizičar i matematičar lord Kelvin.<sup>2</sup> Njegovim su imenom krštene brojčane vrijednosti koje se označavaju velikim slovom »K« i znakom stupnja (°)iza njega. Dobro je još znati da Kelvinova skala mjeri temperaturu boje u Celziusovim stupnjevima počevši od apsolutne ništice (-273°C), kojoj se dodaje ugrijanost tzv. *standardnog crnoga tijela*, keramičke posude koja, grijući se, u svoju unutarnjost zrači (ovisno o stupnju ugrijanosti), određene boje. Dakle, temperatura boje bilo kojeg izvora svjetla može se izmjeriti ako temperaturi crnoga tijela u Celziusovim stupnjevima dodamo 273° (apsolutna ništica).<sup>3</sup>

Svaki svjetlosni izvor može u širokim granicama mijenjati svoju temperaturu boje. Ako govorimo o niskoj temperaturi boje nekog svjetlosnog izvora, na primjer obične svjeće ili svjetla vatre (oko 1500° K), to znači da je takvo svjetlo srošmašno plavom bojom, a bogato crvenom. Ako je pak riječ o visokoj temperaturi boje, onda se radi o izvoru svjetla koji je bogatiji plavom bojom negoli crvenom.

Naše oko te razlike zbog adaptacije na boju, gotovo i ne zamjećuje. I dnevno (5000 do 6000° K?) i umjetno svjetlo (oko 3000° K) za nas je jednako »bijelo« u dosta širokim granicama. Razliku ćemo primijetiti tek kad na neku površinu istodobno padne svjetlo iz dvaju različitih izvora, različite temperature boje.

Možemo izvesti jednostavan pokus: bijeli komad papira treba savinuti pod kutom od 45° i postaviti tako da je jedna stranica okrenuta prema prozoru u nekoj, ne presvijetloj, sobi. Na tu stranicu pada dnevno svjetlo koje dolazi kroz prozor i relativno visoka temperatura boje. Druga strana je u sjeni, i nju treba osvijetliti svjetлом žarulje, koja će biti približno iste jačine. Ako se postavimo tako da istodobno promatramo obje stranice jasno će se vidjeti da je stranica osvijetljena dnevnim svjetлом plavkasta, a ona osvijetljena umjetnim žučkasta. To je zato što se naše oko ne može odlučiti ni za jednu temperaturu boje, nego se adaptira na nekakvu srednju vrijednost. Dopustilo je da bude prevareno i pokušava nas uvjeriti da papir nije bijel, nego da je pola plav, a pola žut. Međutim fotografkska emulzija se ne da prevariti. Krajnje je osjetljiva na svaku promjenu temperature boje.

## Adaptacija na boju

Prepostavlja se da je osjetljivost svakog od triju fotoreceptora u našem oku konstantna pod svim svjetlosnim okolnostima. Ali jačina podražaja jednog u odnosu na drugi može

varirati ovisno o temperaturi boje ambijentalnog svjetla. Ako je, na primjer, svjetlo deficitarno u crvenoj boji (kao kod umjetnog svjetla), fotoreceptor za crveno bit će slabije stimuliran nego ostala dva. Ali nakon nekoliko trenutaka prilagodbe, automatski će se povećati osjetljivost tog slabije stimuliranog receptora i izjednačiti s ostalima. To je automatska reakcija koja proizlazi iz iskustva, a osigurava da nam svjetlo izgleda bijelo unutar vrlo širokih granica.

Taj proces automatske prilagodbe možemo, na primjer, zamijetiti ako se naglo premjestimo iz nekog prostora osvijetljena slabim dnevnim svjetлом (oblačan dan, sutan) u prostor osvijetljen umjetnim. Nakratko boje izgledaju previše žučkaste, čak narančaste, ali se »normalno« stanje vrlo brzo uspostavlja. Za nekoliko trenutaka dominantne nestaje, boje izgledaju korektno, u stvari iste kao pri dnevnom svjetlu.

Kolor filmovi — barem u sadašnjem stupnju razvoja — ne prilagodavaju se automatski na spektralni sastav svjetlosnog izvora. Oni su zato senzibilizirani za svjetlo određene temperature boje, obično za dnevno (5000 do 6000° K), ili umjetno svjetlo (oko 3200° K). Ako se takvim filmom snima pri svjetlu koje ne odgova njegovoj osjetljivosti i bez ispravne filterske korekcije, snimke će imati izraženo obojeno velo (dominantu).

Tako je adaptacija na boju jedan od mnogih načina na koji nas priroda čuva od šokova, iznenadenja i neugodnosti, ali komplificira, najviše fotografiji, reprodukciju boje.

## Senzibilizacija fotografskog materijala

Teško je reći da li u profesionalnoj kinematografiji veći dio snimanja otpada na enterijere ili eksterijere. Rad na dva različita materijala — onom za dnevno svjetlo od 5-6000° K<sup>4</sup> i onom za umjetno od 3200° K — prouzročio bi niz komplikacija, pa se trebalo pronaći mogućnost proizvodnje jednog jedinog materijala, kojim će se moći snimati jednak po dnevnom kao i pod umjetnim svjetлом. Ako bi materijal bio sensibiliziran za dnevno svjetlo trebalo bi po umjetnom svjetlu snimati s konverzijskim filtrom (filtr 85), koji ima osjetno visok filtr faktor koji smanjuje osjetljivost materijala, pa bi tako nastala glupa situacija: danju, kad obično ima svjetla na pretek, imamo visoku osjetljivost, a kod umjetnog svjetla, kad smo prisiljeni da se borimo za svaki luk, moramo još oduzimati od osjetljivosti, dodajući pred objektiv konverzijski filter.

Iz tog razloga tvornice su, u zajednici s profesionalnim snimateljima, odlučile da se proizvodi tip materijala koji će biti sensibiliziran za svjetlo od 3200° K, jer je utvrđeno da žarulje pri toj temperaturi boje imaju najbolju iskoristenost. Navedno, pri snimanju nije potreban nikakav filter, što omogućuje da se iskoristi sva osjetljivost materijala.

Kod dnevnog snimanja stavlja se pred objektiv konverzijski filter (filtr 85), koji doduše smanjuje osjetljivost, ali pri normalnim uvjetima snimanja to više koristi nego što može smetati.

## Odnos osvjetljenja i zasićenosti boje

Temeljni činbenici koji određuju zasićenost boje su:

- (a) absolutni intenzitet osvjetljenja, i
- (b) stupanj do kojeg je osvjetljenje raspršeno.

Teorija o gledanju štapićima i čunjićima objašnjava prvi faktor.

Radi se o sljedećem:

Kao što smo već prije spomenuli, ispod razine od oko 1/2 futkendla,<sup>5</sup> čunjići, o kojima je ovisan osjet boje, uopće ne rade. Zbog toga su boje pri slabim svjetlosnim razinama nezasićene, pa čak i nezamjetljive. Nakon razine od preko 1/2 futkendla čunjići počinju reagirati. U početku pomalo, a kako svjetlosna razina raste, sve više. Na koncu, kod dovoljno visoke svjetlosne razine, oni preuzimaju na sebe gotovo cijeli proces gledanja. Tada nam boje izgledaju najzasićenije. Pod briljantnim tropskim suncem, koje može doseći razinu od 12 do 15 tisuća futkendla, zasićenost boja je veoma visoka i one djeluju osobito živo.

Kako intenzitet rasvjete opada, čunjići sve slabije reagiraju, a štapići (neosjetljivi na boje) bivaju sve aktivniji, pa zato i boje počinju blijediti. Najprije će izbljediti zelena, pa crvena, zatim žuta, a najkasnije plava boja. Istim redom nestaju boje u sumraku. Prvo nestaje zelenilo lišća, nešto kasnije crvenilo i žutilo, a najdulje se primjećuje plavetnilo neba i vode. To nipošto nije zato što je plava boja svjetlijia od ostalih, nego zato što je periferija mrežnice osjetljivija na plavu boju (*Purkinjeov fenomen*<sup>6</sup>). Ali kako se noć sve više spušta nestaje postupno i plave boje, pa dnevno gledanje ustupa mjesto noćnom (skoptičkom) gledanju, koje je, zbog slabije razlučivosti štapića, još i pomalo neoštro.

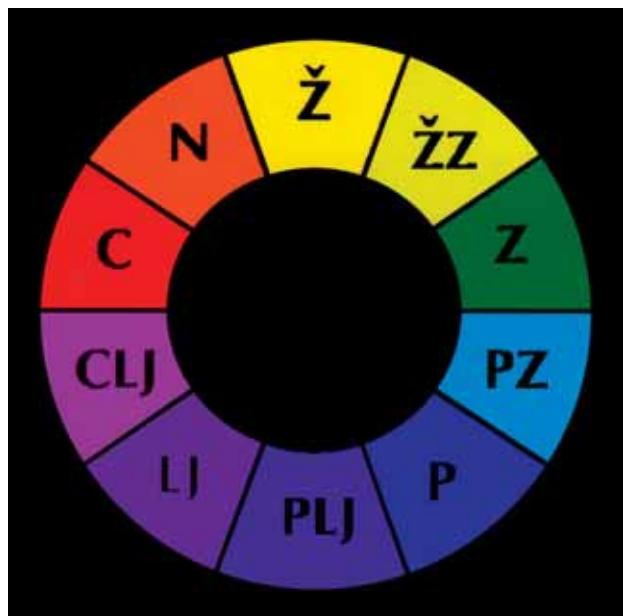
Nakon toga može nam biti razumljivo zašto mnogi snimatelji kada žele dočarati noć snimaju kroz mekoratače koji kvarere definiciju njihovih objektiva, a cijelu sliku zasićuju plavim, koje nadvladava sve ostale boje.

Taj fenomen je posljedica fiziološke strukture ljudskog oka i ima veliki utjecaj upravo na kolor fotografiju. Kao što smo vidjeli, naše oko pravi velike razlike u zasićenosti boje u odnosu na svjetlosnu razinu, dok je kolor film na to potpuno neosjetljiv. Za njega su boje jednakog zasićenja bilo da se radi o tropskom suncu ili svjetlu mjesecine. Zbog toga i snimci snimljeni pod slabim svjetlosnim uvjetima mogu pokazati iznenadjujući žive boje. Nije malo snimatelja koji su na tome sagradili cijele karijere.

U svakom slučaju, to je još jedna točka na kojoj je priroda postavila zamku snimatelju.

## Interval

Poznat je pokus s tri posude s vodom: u prvoj je vrela voda, u drugoj mlaka, a u trećoj leđena. Ako umočimo ruku u lijevu posudu s vrelom vodom, a desnu zamočimo u onu s ledenom, te tako ostanemo nekoliko trenutaka, a onda umočimo obje ruke u srednju posudu s mlakom vodom, desna će ruka najedanput javljati kako je voda vrela, a lijeva da je leđena. Dakle ni jedna ruka ne osjeća objektivnu temperaturu,



Slika 4. Tzv. Munsellov kotač na kojem su u krug poredane čiste spektralne boje po svim fizikalnim zakonima. Vidi se da postoji 5 komplementarnih parova:

1. žuta — plavoljubičasta
2. žutozelena — ljubičasta
3. zelena — crvenoljubičasta (magenta)
4. plavozelena (cijan) — crvena
5. plava — narančasta

Takov raspored boja i komplementarnih parova ponešto se razlikuje od okrugle palete boja (vidi sliku 8), kojom ćemo se služiti u daljim razmatranjima. Na njoj nisu sasvim poštovali fizikalni zakoni, jer je raspored boja na njoj nastao kao rezultat empirijskog istraživanja pri miješanju pigmenta i bojila.

nego samo razliku, *interval* koji vlada među pojedinim temperaturama.

Tako je i s bojom. Gotovo nikad nećemo moći točno ocijeniti lokalnu boju, onu boju kojom je neki predmet objektivno obojen. Naša ocjena i doživljaj boje uvek je ovisan o suodnosima boja, o intervalima koji vladaju među njima.

Našim vizualnim aparatom gotovo nikad nećemo vidjeti boje onakvima kakve one doista jesu u fizikalnom smislu. Stavimo li na primjer pred oči crvene naočale, nakon nekoliko trenutaka privikavanja, utvrdit ćemo da svijet nije postao crven, nego jednobojan, monokromatičan. To je zato što smo filtrom poništili sve boje osim boje filtra samoga. A toj boji teško možemo vjerovati: ta kako bismo povjerovali da je svijet najedanput obojen krvavom bojom! Kako bismo mogli povjerovati naočalamu koje nas nastoje uvjeriti da je komad papira pred nama crven, kad pouzdano *znamo* da je bijel. Takvu laž jednostavno odbacujemo kao neuvjerljivu. Povjerovat ćemo da je neki papir crven tek tada kad njegovu boju *suprotstavimo* nekoj drugoj boji, kad ocijenimo *interval* što vlada među njima. Tek tada možemo povjerovati: jest, to je crveni papir. Dakle opet je interval koji vlađa među bojama označio određeni sadržaj.

Godine 1861. u Royal Institution u Londonu, Sir James Clerk Maxwell prikazao je aditivnu analizu i sintezu boje. Pripremio je tri seperatna negativa, svaki snimljen kroz staklenu čeliju napunjenu obojenom otopinom metalnih soli koje su služile kao filtri za crvenu, zelenu i plavoljubičastu komponentu.

Dijapoziitivi tih triju negativa projicirani su pomoću lanterne magike kroz iste filtre i na bijelom su platnu sintetizirani u obojenu sliku.

Iako je ta reprodukcija boja bila daleko od savršene, s tim je eksperimentom Clerk Maxwell postavio temelje trikromne fotografije i aditivne sinteze boja.

Louis Ducos du Hauron (1837.-1920.), francuski učenjak, bavi se fo-

tografijom, pa 1864. predlaže aparat s više objektiva za snimanje i reprodukciju serije slika pokretnih objekata. Ali sam aparat nikad nije napravljen. 1868. patentira postupak trobojne fotografije. Njegova knjiga Les Couleurs en Photographie (1896.), opisuje ne samo aditivni sustav, nego i, doduše u grubim crtama, subtraktivnu metodu snimanja u boji. Ali u to vrijeme ni jedan od tih procesa nije bio prakticiran. Du Haron, kako se pristoji neshvaćenim genijima, umire u siromaštvo.

Svi najraniji pokušaji fotografije u boji propadali su zbog težnje da se boja na bilo koji način snimi neposredno na fotografsku emulziju, kako bi se jednom jedinom ekspozicijom stvorila obojena slika. Ali to se nije ostvarilo sve do danas. Još ne postoji ni jedan

izravni fotografski postupak u boji. Praktički, svi današnji postupci su neizravni: najprije se stvara crno bijela slika, koja je osnova za stvaranje slike u boji. Trebalо je dočekati stoljeće elektronike da se ova davnašnja želja ispunи, ali ne fotografskim, nego elektroničkim putem. Jedini praktični sustav izravnog snimanja u boji osniva se na elektroničkom kodiranju — color video.

Smatra se kako se za početke filma u boji može uzeti godina 1935./6., kad su snimljeni filmovi Beki Sharp (Mamoulian) i Gunja Kornjakova (Ek). To su prvi filmovi koji su problemu boje pristupili s estetskog, a ne samo s tehničkog stajališta.

Poznata i alarmantna kvarta, kojom vatrogasci uzbudjuju naša srca, može biti otpjevana i odsvirana u svim tonalitetima i na svim instrumentima, ali uvijek će zadržati svoju akustičku konstelaciju, svoj poseban karakter i odmah ćemo je prepoznati. To znači da signal »vatra« ne prepoznajemo po dva tona, recimo »c« i »f« nego po intervalu među njima. Crveno svjetlo, manje ili više crveno, ne znači zabranu prolaza. Ono to znači tek kad se pojavi nakon zelenog. Dakle opet je interval među bojama označio određen sadržaj.

Najveći interval u glazbi je oktava.

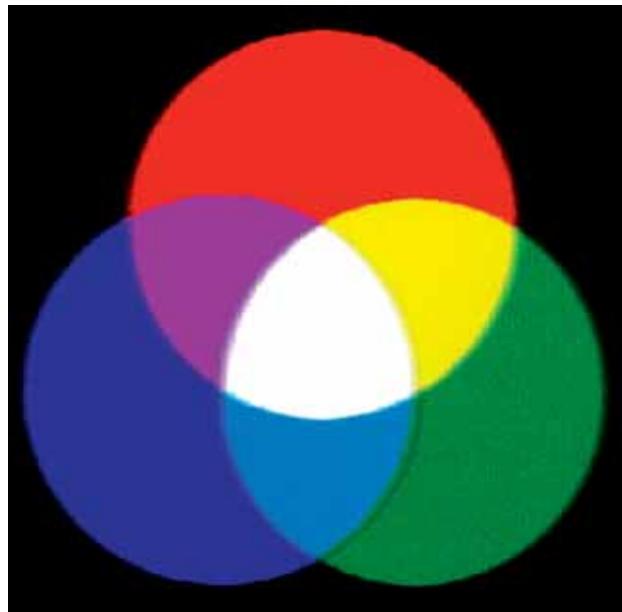
Najveći interval u boji vlada među komplementarnim bojama.

Kao što u glazbi postoje sazvučja ili konsonance koje zvuče harmonično, ili disharmonično, tako se i boje odnose jedna prema drugoj — harmonično ili disharmonično.

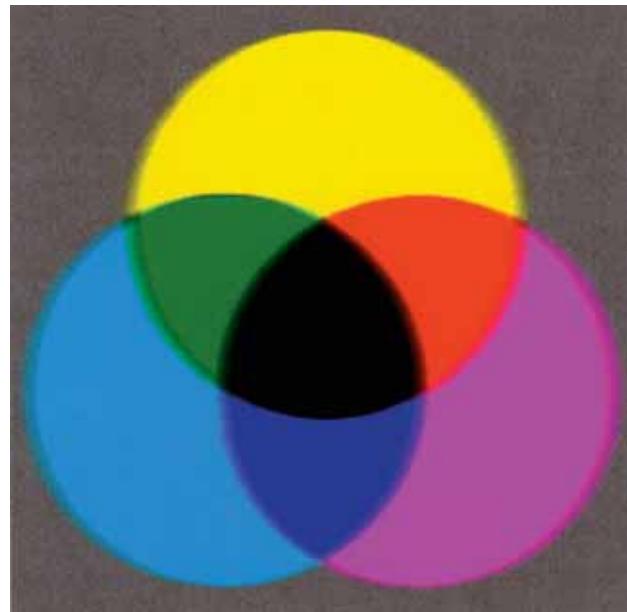
### Kako nastaje boja

Boja može nastati na mnogo načina. Na primjer:

- APSORBCIJOM — sve tvarne i pigmentne boje.
- SELEKTIVNOM REFLEKSIJOM — sve metalne boje.
- DISPERZIJOM — duga, spektar.
- INTERFERENCIJOM — uljene mrlje na asfaltu.
- DIFRAKCIJOM — boje nastale lomom svjetla.



Slika 5a



Slika 5b

- RASPRŠIVANJEM — plava boja neba bez oblaka.
- ELEKTRIČKOM POBUDOM — boja neon-a.
- ULTRALJUBIČASTOM POBUDOM — fluorescencija minerala.

Ipak, postoje dva načina nastajanja boja, posebice važni za filmske i televizijske ljudе. To su *aditivna* i *suptraktivna* sinteza boja.

**Aditivna sinteza** nastaje *adiranjem* (*zbrajanjem, dodavanjem*) svjetla triju osnovnih boja (aditivnih primara — crvene, zelene i plave) čistih, spektralnih boja koje se ne mogu dobiti bilo kakvim miješanjem s drugim bojama (zato se i zovu *primari*, ili boje prvoga reda); dok se njihovim međusobnim miješanjem mogu dobiti sve ostale boje, pa i one kojih u spektru nema (ružičaste, smeđe, maslinaste, ali i bijele, crne i sive). Na slici 5. vidi se kako miješanjem crvenog i plavog svjetla nastaje, što je za očekivati — ljubičasto svjetlo (ili bolje purpurno, ili magenta). Za očekivati je također kako će miješanjem plavog i zelenog svjetla nastati plavozeleno (cijan) svjetlo. Ali iznenadjuće da će miješanjem zelenog i crvenog svjetla nastati žuto svjetlo. A kad pomiješamo sve tri osnovne boje svjetla — crveno, zeleno i plavo — tada će nastati čisto, potpuno bijelo svjetlo.

Kolor televizija se osniva upravo na tom postupku: ekran kolor televizora sastavljen je od mnoštva trijada — crvenih, zelenih i plavih fosfornih točkica koje električki stimulirane mogu prikazati sve boje i njihove nijanse.

**Suptraktivna sinteza boja**, nastaje *oduzimanjem, suptraktivom* boja, ali ne boja svjetla, nego tvarnih, materijalnih boja nastalih apsorbacijom, dakle boja kojima su obojene tvari i predmeti (u tu skupinu spadaju i pigmentne boje). Ako se superponiraju tvari obojene mjesavinom triju suptraktivnih primara, dakle žutom, plavozelenom (cijan) i purpurnom (magenta), mogu se dobiti sve ostale boje, pa i one kojih nema u spektru. Tako će, ako preko purpurne dodamo žutu — što je isto kao da smo purpurnoj *oduzeli* plavu — ostati crvena; ako preko plavozelene (cijan) dodamo žutu, što znači da smo plavozelenoj *oduzeli* plavu, ostat će zelena; a ako preko purpurne (magenta) stavimo plavozelenu (cijan), što je isto kao da smo od purpurne *oduzeli* crvenu, ostat će plava. Stavimo li sve tri osnovne boje jednu preko duge, nastat će crno, mrak.

Na slici 5. vidi se kako izgleda ako tri filtra, obojena s po jednim od suptraktivnih primara — žutom, cijan i magentom — stavimo djelimice jedan preko drugoga.

Na tom se postupku osniva kolor fotografija.

Na svakoj fotografiji postoje tri sloja, jedan preko drugoga, od kojih svaki nosi informacije po jednog suptraktivnog primara. Evo kako to izgleda ako jednu kolor fotografiju rastavimo na njezine slojeve.

## Film u boji

Fotografija u boji dijeli se u dvije glavne kategorije: *aditivnu* i *suptraktivnu*, a svaka od njih na *simultanu* i *sekvencijsku*.



Sloj s informacijama žute boje.

Sloj s informacijama purpurne boje (magenta).



Sloj s informacijama plavozelene boje (cijana).



Sva tri sloja, jedan preko drugoga, dat će ovaku sliku

**Slika 6.**

Aditivnom metodom boja nastaje *adiranjem, dodavanjem ili zbrajanjem* obojena svjetla, a suptraktivnom metodom boja nastaje *suptraktivom, oduzimanjem* jedne boje od druge.

Simultanu metodu oko percipira istodobno dok kod sekvencijskog procesa osjeti boje veoma brzo slijede jedan drugog i zbog tromosti oka kombiniraju se u jedinstvenu cjelinu. No, nakon pedesetih godina u praksi je ostao još samo suptraktivni, simultani tip.

Sredinom pedesetih godina bilo je u uporabi nekoliko različitih sustava pod različitim komercijalnim imenima. Najčešće se rabio trošlojni suptraktivni *Eastman Color negative*. *Anscocolor, Agfacolor, Gevacolor, Ferraniacolor, Sovcolor*, sve su to slični negativ-požitiv postupci. Nakon 1946. naglo je porasla potrošnja kolor filma. Istodobno je povećana i njihova osjetljivost, ali je ipak još dugo ostala niža od crno-bijelog negativa. Također, kolor postupak ostat će uvek relativno skuplji i složeniji za obradu od c-b postupka.

*Technicolor* film u boji postao je komercijalna realnost poglavito zbog moćne kompanije *Technicolor Motion Picture corporation*, koju je osnovao Herbert T. Kalmus.

Tehnikolor upotrebljava različite metode u proizvodnji kolor kopija, ovisno o kurentnim metodama u fotografiji i znanosti. Najstarija Tehnikolorova metoda je upotreba kamere s tri vrpce, svake sensibilizirane za jedan od triju primara. Jedna je vrpca u normalnom položaju iza objektiva, a druge su dvije pod pravim kutom u odnosu na prvu. Prizma usmjerava plavo i crveno svjetlo pod kutom od 90°, dok zelena slika prolazi kroz prizmu i pada na prvu vrpcu.

Animirani filmovi snimali su se sukcesivnom kamerom, koja je snimala po jednu sličicu, kroz plavi, zeleni i crveni filter.

Bez obzira kakvim je sustavom sniman negativ, radi li se o jednoslojnem negativu, trobojnom separatnom negativu ili

sukcesivnoj metodi, kopije se izrađuju tzv. *imbibicijskim* postupkom (*dye transfer*), nalik na tiskarsku tehniku. Kopije se prave pomoću tri matrice, svake od triju osnovnih boja, koje imaju reljefnu sliku. Dubina reljeva odgovara stupnju eksponicije.

Film s čistim, želatinskim slojem tiska se tzv. *imbibicijskim* postupkom (od engl. *imbibe*, usisati, upiti), na sljedeći način: nabubrena i otvrđnuta želatina matrice (poput tiskarskog klišea), čiji reljef nosi plave informacije, natapa se žutom bojom i u čvrstom kontaktu s čistim filmom prenosi, utiskuje, svoju boju na njega. Ista vrpca (budući pozitiv), dolazi tada u kontakt sa sljedećom matricom, koja nosi reljef s crvenim informacijama slike. Ona se natapa cijanom i sada slika ima informacije žutog i cijana. Treća matrica daje informacije zelenog na isti način.

### Harmonija boja

Na jednoj nižoj razini ukusa pod pojmom harmonije boja najčešće se misli na one kombinacije boja koje na paleti boja (vidi sliku 8.) stoje jedna uz drugu, ili vrlo blizu jedna drugoj. To se najviše očituje u odijevanju i uređenju stanova. Klasična građanska odjeća i građanski stan obiluju raznim monokromatskim kombinacijama. Najčešće se radi o skali smedih tonova, poredanih s više ili manje ukusa. Kad se radi o harmoniji boja, onda se mišljenja odnose uglavnom na područje ugodno/neugodno, lijepo/ružno. Takvi sudovi predstavljaju osobno stajalište i lišeni su objektivne vrijednosti. *Itten<sup>7</sup> kaže da pojam harmonije boja mora nadići subjektivne osjećaje i postati objektivna zakonomjernost.* Ali postići zakonitost u tako osjetljivu, a istodobno nikakvim sredstvom mjerljivu području svakako je težak, ako ne i nemoguć posao. Jer pod harmonijom boja podrazumijevamo istodobni doživljaj nekoliko boja u nekoj (likovnoj) cjelini.

Sva su dosadašnja ispitivanja dokazala da svatko ima svoje osobno stajalište i vlastiti sud o harmoniji ili disharmoniji boja. Svatko ima svoje omiljene boje i kombinacije boja, te se iz toga kojiput može procijeniti cijeli fizički i psihološki habitus neke osobe, iako to može izgledati poput gatanja sudbine iz dlana, ili popularnih testova u nedjeljnog izdanju novina.

U likovnoj teoriji često se posuđuju termini koji se upotrebljavaju u glazbi. Objašnjenje za to nije teško naći. Po svojem fizikalnom podrijetlu boja (tj. svjetlo) i zvuk imaju mnogo sličnosti, od kojih je najbliža valna teorija. Svaki zvuk je definiran svojom frekvencijom i valnom dužinom, a isto je i s bojom. Razlika je samo u tome što je zvuk titranje zraka, a svjetlo elektromagnetsko titranje. Zakonitosti i čvrstu matematičku logiku glazbenih sazvucja možemo dokazati vrlo precizno. Tajne tu nema, osim jedne osnovne: zašto? Zašto jedan matematički red djeluje ugodom na naš sluh? Kod svjetla, odnosno boje, je obratno: nema nikakve matematičke pravilnosti ni reda, nema zakonomjernosti, ali se (uglavnom) zna zašto.

Objašnjenje tog fenomena nalazimo u fiziologiji.

Proces gledanja okom i interpretacije optičke slike nastale u oku (ali koja se odvija nekim tajanstvenim procesima u ljudskom umu), svakako predstavlja jedan određeni napor, a za svaki se napor troši energija kao i za sve ostale fizičke aktivnosti. Jednostavan pokus to dokazuje: ako samo na nekoliko trenutaka, najviše pola minute (ovisno o individu i o razini rasvjete), nepomično promatramo kakav tamni predmet na svjetloj pozadini, te nakon toga skrememo pogledom na neko neutralno mjesto, ili zažmrimo, jasno ćemo »vidjeti« isti predmet, ali svijetao na tamnoj pozadini, kao negativ. Isto je tako s bojom. Ako nekoliko trenutaka nepomično gledamo u crvenu mrlju na zelenoj podlozi, poslije ćemo jasno »vidjeti« plavozelenu mrlju na purpurnoj podlozi. To je u fiziologiji poznat efekt *paslike*.

Taj se efekt objašnjava činjenicom da se receptori, oni koji su u određenom trenutku prezaposleni, umaraju, dok oni drugi, koji su besposleni postaju nervozni od želje za aktivnošću.

Kad gledamo u neku crvenu mrlju na bijelom papiru, najprije ćemo primijetiti da intenzitet boje opada, da boja nakon nekog vremena kao da malo blijeći. Isto tako ćemo primijetiti da se oko mrlje crvenog javlja neka vibracija, neki nemir i kad bolje pripazimo opazit ćemo da se oko rubova crvenog javlja, čas s jedne, čas s druge strane, jedan plavozeleni obrub, koji se pomiče i mijenja mjesto. Kada taj obrub dosegne dosta jasan stupanj zasićenosti, znak je da su se receptori za crveno zamorili i da je vrijeme za pasliku. Zatvorimo li oči, »vidjeti« ćemo ono čega nema: istu mrlju, istu obliku i veličine, ali u najčišćoj komplementarnoj boji, u cijanu.

Kakva je to energija koja se gledanjem troši?

Njemački fiziolog Ewald Hering (1834.-1919.) poznat je po svojim radovima iz psihologije i fiziologije, a osobito po svojoj teoriji vidjenja boja. On smatra da postoje tri vrste retinalnih receptora, od kojih je svaki u stanju proizvesti par komplementarnih osjeta boja: plavo/žuto, crveno/zeleno i crno/bijelo. Hering je također utvrdio postojanje neke tajanstvene optičke supstancije koja se troši, ali i regenerira. On je ustvrdio da neutralnoj, srednje sivoj boji (ili točnije: *nebojni*), odgovara stanje optičke supstancije u kojem su disimilacija (njezino trošenje pri gledanju) i asimilacija (njezina regeneracija) jednake. Količina optičke supstancije ostaje ista. To će reći da srednje sivo u oku ostvaruje stanje potpune ravnoteže.

Da su te Heringove pretpostavke točne, a tada, koncem prošlog stoljeća, to su zaista bile samo pretpostavke, dokazano je tek nedavno.

Fenomen paslike potvrđuje tu teoriju. Oko neprestance nastoji uspostaviti ravnotežu, da sve kontraste, bez obzira radi li se o kontrastu boje ili kontrastu svjetlo/tamno, dakle da sve optičke impulse svede na srednje sivo. Kada je uspostavljen kontrast koji se u svojem prosjeku može svesti na srednje sivo, oko je zadovoljno, uravnoteženo. Pogled na takav optički sklop stvara u nama ugodu. Kad ravnoteža izostane, naše osjetilo vida biva razdraženo. Osjeća to kao neugodu.

Oko dakako ne traži samo ravnotežu boje, traži i ravnotežu svjetlo/tamno. Bezbroj je primjera za to. Prejarko svjetlo izaziva fizičku nelagodu, jednako kao i mrkli mrak. To je razlog zbog kojeg tražimo i nalazimo ugodu u harmonično osvijetljenim prostorima. Zašto kinematografsku sliku gledamo u potpunom mraku, a za televizijsku vrijedi pravilo da je treba gledati u osvijetljenoj prostoriji? Odgovor je jednostavan. Slika s velikog ekrana pokriva veći dio, ili pak cijelo vidno polje našega oka, te nije važno što izvan njega vlada mrak. Potreba za ravnotežom iscrpljuje se na slici samoj. Ali televizor gledamo s veće udaljenosti<sup>8</sup> i površina ekrana pokriva tek mali dio našega vidnog polja. Kad bi okolina bila tamna, ne bi se mogla postići ravnoteža. Zato i palimo svjetlo u sobi.

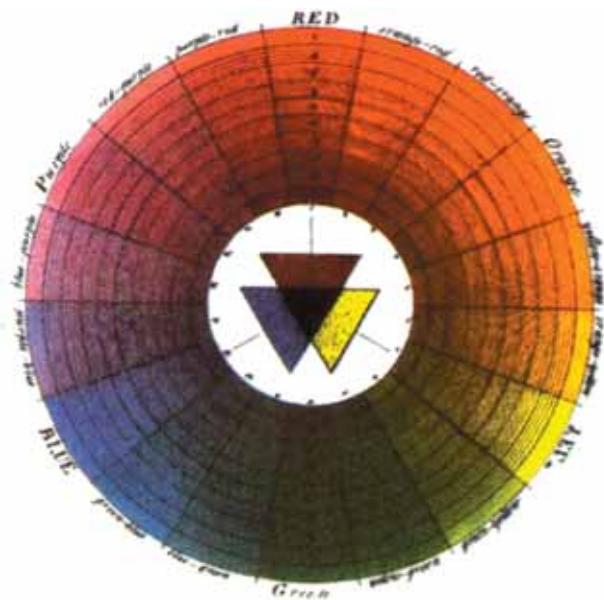
Doživljaj boja je vrlo subjektivna stvar. Zbog toga se harmonije ne mogu rješavati mehanički: ove boje idu skupa, a ove ne idu! Na primjer zelena i plava, dvije su boje koje se po zakonima harmonije ne slažu. Ali što je onda sa zelenom livanđom i plavim nebom iznad nje? Tko može reći da takav koloristički sadržaj nije harmoničan? Trstenjak<sup>9</sup> tvrdi da se te dvije boje ne slažu *ako se nalaze kao dijelovi iste površine i iste izradbe*. Ali promjena u materiji, strukturi ili tehniци može dovesti i najneobičniji par boja u harmoničan odnos. U prirodi se često vidi kako se plavoljubičasto cvijeće i zeleno lišće stapa u čudesnu harmoniju boja, koja bez ostatka zadovoljava našu vječnu pohlepu za ugodom.

Postoje različita pomagala za bolje razumijevanje i lakše snalaženje u ponešto komplikiranom sustavu pravila koja se bave harmoničnim slaganjem boja. Tu je u prvom redu okrugla paleta boja kojom se je služio još Johann Wolfgang von Goethe (da, isti onaj koji je napisao Fausta što je znano, ali manje je znano da se on vrlo ozbiljno bavio istraživanjem boja i napisao ozbiljnu raspravu pod naslovom *Die Farblehre*). Taj se prikaz boja oslanja više na miješanje pigmenata i bojila. Nedostatak mu je što se njime mogu prikazati samo spektralne boje, pa zato postoji devetodijelna, trokutasta paleta boja, na kojoj se mogu prikazati i tercijari — oker, maslinastozelena i crvenkastosmeđa.

Ako promotrimo dvanaestodijelnu paletu boja ustanovit ćemo da postoji šest parova boja koji stoje polarno jedan nasprot drugom. To su:

1. žuto — ljubičasto
2. plavo — narančasto
3. crveno — zeleno
4. crvenonarančasto — plavozeleno (cijan)
5. žutozeleno — crvenojubičasto (magenta)
6. žutonarančasto — plavoljubičasto

Ti komplementarni parovi osnova su harmoničkog slaganja boja. Komplementarne boje zastupljene u pravilnim omjerima ujednačene su kada ni jedna boja nije naglašenija od druge, što znači da površina koju zauzima jedna boja na slici, stoji u ispravnom omjeru naspram njezinoj svjetloći. Svaka boja imade drugačiju vlastitu svjetloću. Jedino crvena i zelena su jednakom vrijedne, što znači da im je ekvivalent sivoga jednak.



**Slika 7.** Najstarija, poznata, okrugla paleta boja, nastala oko godine 1776. Sastavio ju je izvjesni Moses Harris. Rasporedom boja sasvim je nalik na suvremena rješenja (vidi sliku 8.).



**Slika 8.** Dvanaestodijelna, okrugla paleta boja

Ovakvom paletom, na kojoj je moguć prikaz primara ili boja prvoga reda (žuta, crvena i plava), sekundara, ili boja drugoga reda (narancasta, ljubičasta i zelena), te njihovih kromatskih stupnjeva (žutonarančasta, narancastocrvena, crvenoljubičasta, plavoljubičasta, plavozeleno i žutozeleno), služili su se svi empirijski teoretičari boje, od Goethea do Ittena. Ova se paleta ponešto razlikuje od znanstvenog prikaza boja (desetdijelni Munsellov kotac), ali te su razlike u ovu svrhu zanemarive.



Slika 9. Devetdjelna, trokutasta paleta boja

Na ovoj se paleti vide, na svakom ugлу po jedan primar ili boja prvoga reda (žuta, crvena i plava). Njihovim međusobnim miješanjem nastaju sekundari ili boje drugoga reda (narančasta, zelena i ljubičasta) i to:

žuto + crveno = narančasto;  
crveno + plavo = ljubičasto;  
žuto + plavo = zeleno.

Nadalje, međusobnim miješanjem sekundara dobijamo tercijare, ili boje trećega reda:

narančasto + zeleno = oker;  
zeleno + ljubičasto = maslinastozeleno i  
ljubičasto + narančasto = crvenkasto smeđe.

Svijetlo/tamni pol zasićenih boja čine žuta i ljubičasta. žuta reflektira najviše svjetla, a ljubičasta najmanje. Plava, koja je svijetlijia od ljubičaste reflektirat će nešto više svjetla od ljubičaste, dok će narančasta, koja je nešto tamnija od žute, reflektirati manje svjetla od nje. Kao što smo maloprije spomenuli zelena i crvena su jednakovrijedne.

Već je Goethe ustanovio kako se svjetloća čistih boja može izraziti jednostavnim brojčanim vrijednostima (tu se od prije 200 godina do danas ništa nije promjenilo), pa je poređavši ih u skalu s vrijednostima od 0 do 10 dodijelio svakoj boji njezin brojčani ekvivalent svjetloće:

Žuta — 9  
Narančasta — 8  
Crvena — 6  
Zelena — 6  
Plava — 4  
Ljubičasta — 3

Komplementarni par žuta-ljubičasta ima prema tome omjer 9:3, što znači da je svjetloća žute boje tri puta jača od svjetloće ljubičaste. Iz toga slijedi da bi ljubičasta boja na nekoj slici moralia zauzeti tri puta veću površinu nego žuta, ako želimo da ih harmonički suprotstavimo jednu drugoj.

Prema tome, ako želimo sastaviti skalu iz koje će se vidjeti koliku površinu slike treba zauzimati pojedina boja komple-

mentarnog para ako želimo postići harmonički učinak, tada treba zamijeniti brojeve na gornjoj skali:

žuta — 3  
narancasta — 4  
crvena — 6  
zelena — 6  
plava — 8  
ljubičasta — 9

Ako na nekoj slici komplementarni parovi budu zastupljeni približno u ovakvim količinama, opći će dojam biti harmoničan, što znači miran i ujednačen.

Ne treba posebno isticati da ćemo rijetko sresti sliku na kojoj se boje ne preklapaju i gdje se matematički točno može izmjeriti površna koju pokriva neka boja. Izučeno i izvježbano oko moći će to ipak »od oka« ocijeniti, a i ono najneukinje će takav harmoničan odnos osjećati kao ravnotežu.

Da bi se o bojama i o njihovu suodnosu moglo raspravljati, treba boje nekako sistematizirati, svrstati ih u neke kategorije, poput onoga što čini gramatika, kada riječi svrstava u glagole, imenice, pridjeve.

Izbor triju primara je unekoliko sloboden: slikari biraju crvene, plave i žute pigmente za svoje primare, dok kolor televizija upotrebljava crveno, plavo i zeleno svjetlo za svoje primarne boje i prikaz svih ostalih boja.

U klasifikaciji boja koja sljedi pošlo se od načela redoslijeda nastajanja boja. Boje se prema svojoj tvorbi dijele na:

- primare, ili boje prvog reda,
- sekundare ili boje drugoga reda i
- tercijare ili boje trećega reda.

### Primari

Da ne bi nastala pomutnja kada je riječ o primarima, treba istaknuti da postoji nekoliko tumačenja primarnih boja, koja su zapravo sva točna. To je rezultat činjenice da se na primarne boje može gledati s različitih stajališta: fizikalnog, kemijskog i psihološkog.

### Aditivni primari:

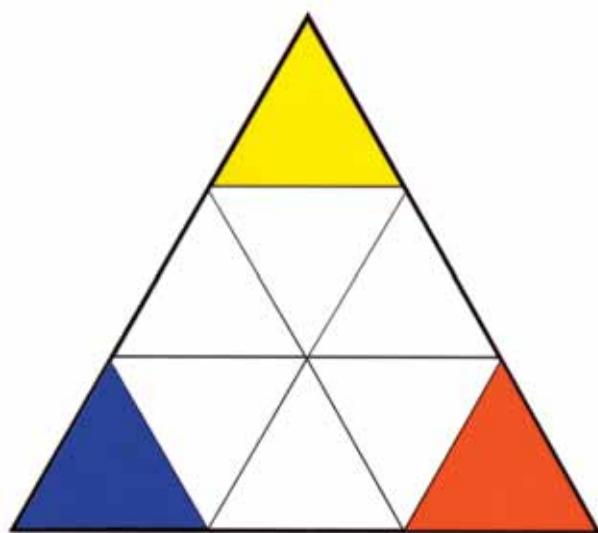
crvena  
plava  
zelena

### Supstraktivni primari:

purpurna (magenta)  
žuta  
plavozelena (cijan)

### Slikarski primari:

crvena  
žuta  
plava  
bijela  
crna



**Slika 10.** Primari ili boje prvoga reda.

Svi teoretičari boje polaze od slikarskih (umjetničkih) primara, a to su: ŽUTA, CRVENA I PLAVA. Oni izostavljaju bijelu i crnu, koje i nisu boje u pravom smislu riječi, nego sredstva kojima se boje potamnjuju ili posvijetljaju.

### Sekundari

Na dvanaestdijelnoj okrugloj paleti i devetdijelnom trokutu boja mogu se vidjeti boje koje se dobivaju međusobnim miješanjem primara: žute, crvene i plave boje, a to su zelena, narančasta i ljubičasta boja.

<i>primari</i>	<i>sekundari</i>
žuta + plava	= zelena
žuta + crvena	= narančasta
crvena + plava	= ljubičasta

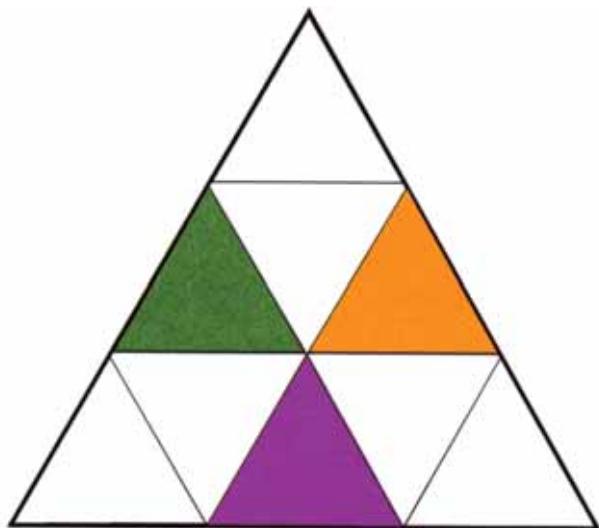
Daljim miješanjem primara sa susjednim sekundarima dobivamo šest kromatskih stupnjeva i to:

1. žutonarančasto
2. crvenonarančasto
3. crvenoljubičasto
4. plavoljubičasto
5. plavozeleno
6. žutozeleno

Treba još napomenuti da primari zauzimaju vrlo usko područje (pogotovo žuta, koja ne podnosi nikakvo nijansiranje), dok se naprotiv sekundari rasprostiru na mnogo širem području. Ima na primer vrlo mnogo nijansi narančastog, od svjetlo žutonarančastog, do tamno crvenonarančastog. Isto je tako i s ostala dva sekundara, zelenom i ljubičastom.

### Tercijari

Međusobnim miješanjem sekundara dobivamo boje trećeg reda, ili tercijare.



**Slika 11.** Sekundari, ili boje drugoga reda.

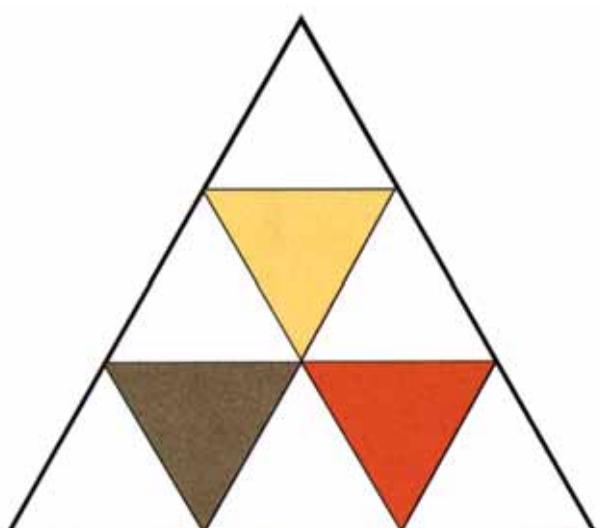
### sekundari

narančasta + zelena	=	oker
zelena + ljubičasta	=	maslinasto zelena
ljubičasta + narančasta	=	crvenkasto smeđa

### tercijari

Područje koje zauzimaju tercijari vrlo je široko. Postoje bezbrojne nijanse okera, maslinasto zelene i crvenkasto smeđe. To su boje, poput crne i bijele, koje ne postoje u spektru, i koje je najteže točno imenovati. To su vrlo mirne boje koje se skladno rasprostiru u trozvucima i dvozvucima. Neki ih nazivaju pasivnim bojama.

Nema boja koje su važnije ili onih koje su manje važne. Ima samo boja koje su uočljivije ili koje po svom djelovanju na naša osjetila svrstavamo među one koje lakše zapažamo ili



**Slika 12.** Tercijari ili boje trećega reda.

jednostavnije imenujemo. Ima boja koje su glasne, poput cirkuske glazbe (primari), ima ih tiših i diskretnijih (sekundari), ali ima i onih, reklo bi se samozatajnih, koje svoju prirodu odaju šaptom. Takvi su tercijari.

### Komplementarne boje

Postoji nekoliko tumačenja pojma komplementarnih boja od kojih je svako točno, iako su na prvi pogled različita. Citiramo neke:

*Jedna je boja komplementarna drugoj kada se njihova svjetla sažmu i daju bijelo svjetlo (svaki filter propušta svjetlo svoje vlastite boje, a apsorbira svjetlo komplementarne.).*

*Negativ/positiv proces kolor fotografije ponajprije stvara boje, koje su komplementarne onima u prirodi, a onda se, po istom načelu, pravi pozitivska kopija na kojoj su boje komplementarne onima na negativu. Na taj način dobivamo na pozitivu boje vjerne onima u prirodi. (The Focal Encyclopedia of Photography).*

*Dvije komplementarne boje svjetla, dodane jedna drugoj u određenim proporcijama izazivaju osjet bijelog, odnosno sivo. Također, dvije boje pigmenta dodane jedna drugoj u određenim koncentracijama daju sivo. Komplementarnim se također nazivaju boje komplementarne primarima: crvena, zelena, plava — cijan, purpurna i žuta. (D. A. Spencer: Color Photography in Practice)*

Komplementarne boje su one koje rezultiraju suptrakcijom triju primarnih boja od vidljiva spektra:

minus zeleno = purpurno

minus crveno = cijan

minus plavo = žuto

(Da bi se ta definicija prevela na jednostavniji jezik, treba zamisliti npr. što se događa ako bijelom svjetlu oduzmemo plavo? Kako možemo oduzeti plavo: stavljanjem žutog filtra pred izvor svjetla. Žuti filter apsorbira svoj komplement — plavo. Ostatak je žuto svjetlo.) (The Focal Encyclopedia of Film and Television).

Zbrojivši sve te definicije, možemo zaključiti da su komplementarne boje one koje na okrugloj paleti boja stoje polarno jedna nasuprot drugoj.

Kao što je bijelo polarno crnom, tako je na pr. crveno komplementarno cijanu. Kao što je kod c/b postupka sve ono što je na negativu crno, na pozitivu bijelo i obratno, tako je kod kolor negativa sve što je crveno, na pozitivu cijan i obratno. U ovom je trenutku važno fiksirati još jednu fizikalnu činjenicu: pri subtraktivnom postupku miješanja boja dvije komplementarne boje daju crno, a pri aditivnom bijelo. Čisto fizikalno gledano, osnovni komplementarni parovi su:

plava-žuta (mješavina crvene i zelene)

crvena-cijan (mješavina plave i zelene)

zelena-purpurna (mješavina crvene i plave)

Kad malo pomnije promotrimo taj raspored odmah biva jasno da miješanjem plave i žute dobivamo bijelo, ili crno, ovisno o postupku (aditivno ili suptraktivno). Isti rezultat ćemo dobiti ako miješamo plavo, crveno i zeleno. Jer crveno i zeleno daju osjet žutog. Takav raspored komplementarnih pa-

rova ponešto se razlikuje od rasporeda na okrugloj paleti, ali to je razlika koja nastaje između fizikalnog i psihološkog gledanja na boju i u praktične svrhe potpuno je zanemariv.

Pri harmoničnom slaganju boja postoji bezbroj mogućnosti i bilo bi krivo pomisliti kako postoji neka nemoguća kombinacija boja. Sve su kombinacije moguće, ali ovisno o nekoliko učinaka To su:

1. Učinak bliskih boja
2. Komplementarni učinak
3. Učinak trozvuka
4. Simultani učinak
5. Učinak količine
6. Stereoskopski učinak

### Učinak bliskih boja

Najniži stupanj harmonije boja jest učinak ili sklad dviju ili više bliskih boja. Prosječan ukus uvijek će se oslanjati upravo na takve bezopasne, u stvari monokromatske kombinacije, ali kojima se u likovnom smislu mogu postići vrlo zanimljivi rezultati.

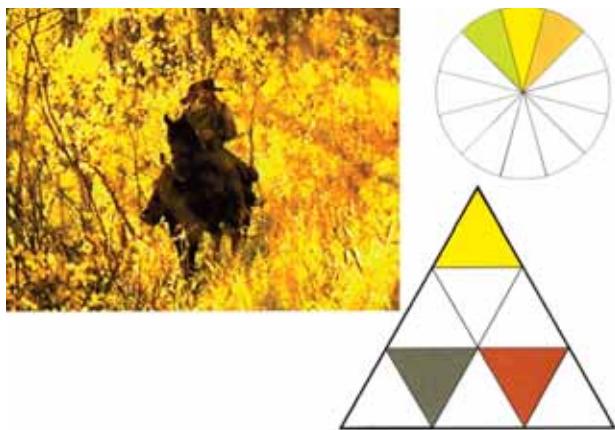
### Harmonički trozvuci boja

Do sada smo se bavili harmoničnim učinkom komplementarnih boja, dakle s dvozvucima. No, svaki komplementarni dvozvuk može veoma lako biti pretvoren u *trozvuk*, to jest u jednakom harmoničan sklad triju boja.

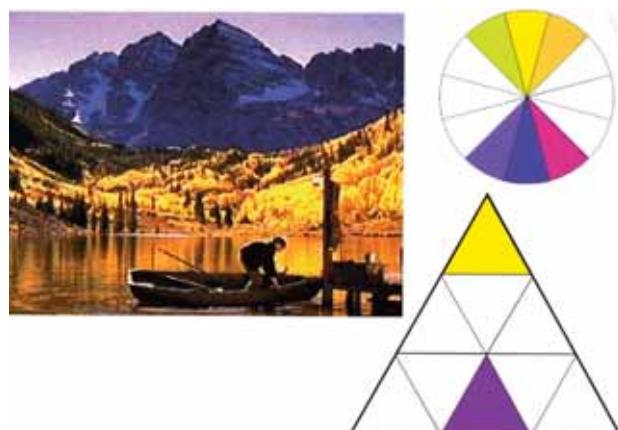
Zamislimo dvozvuk čute i ljubičaste (slika 15.). Taj dvozvuk, komplementarnog učinka djeluje harmonično. No, ljubičasta je mješavina crvene i plave boje, pa prema tome ako ljubičastu rastavimo na njezine komponente, plavu i crvenu, međusobnim miješanjem tih triju boja dobit ćemo opet sred-



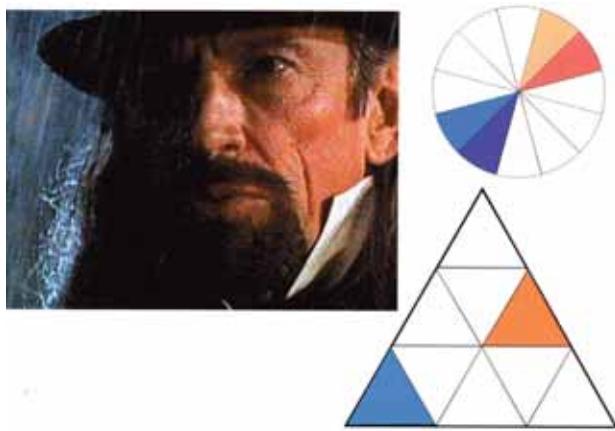
**Slika 13.** Učinak dviju bliskih boja: plave i plavozelene. Ovaj bismo kadar mogli nazvati monokromatskim kad se mjestimice ne bi otkrivalo plavozelenasti odsjaj. Dakako, ne treba spominjati neboje, crnu, bijelu i sivo, o kojima ovisi svjetloča i zasićenost svih ostalih boja. Ovakva kombinacija djeluje nezdravo, potmulo prijeteći i opasno. Postignuto je to preciznom kontrolom podekspozicije (dodavanje crnoga potamnjuje boje), te filtracijom (materijal senzibiliziran za umjetno svjetlo od 3200° K, pri dnevnom svjetlu od 5000 do 10000° K, ali bez filtra 85).



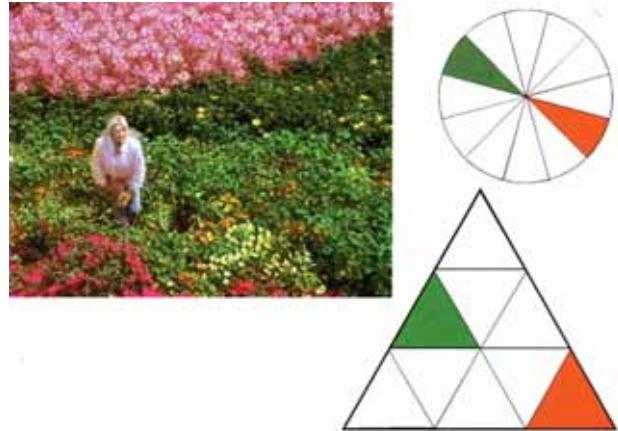
**Slika 14.** Još jedan gotovo monokromatski kadar osnovan na harmoniji bliskih boja: zelenkastožute, otvoreno žute i žutonarančaste, što je vidljivo na okrugloj paleti. U gotovo zanemarivim tragovima nalazim dva tercijara, maslinastozelenu i crvenkastosmeđu, što je opet vidljivo na trokutastoj paleti. Žuta je najsvjetlijia boja (svjetlija od bijele), pa takav kadar (snimljen teleobjektivom koji reducira opću oštirinu, ali u zamjenu daje po-nešto poetičan ugođaj), djeluje sveže i optimistički.



**Slika 15.** Kadar zasnovan na komplementarnom učinku žute i ljubičaste boje, što znači na maksimalnom kontrastu koji vlada između najsvjetlijie (žute) i najtamnije (ljubičaste) boje. Dakako, svaka od tih boja ima i svoje dodatke kromatskih stupnjeva: žutoj je dodana zelenkastožuta i žutonarančasta, a ljubičastoj crvenoljubičasta i plavoljubičasta, što je sve vidljivo na okrugloj paleti. Takav spoj toplo/hladno i svjetlo/tamno stvara dojam visoke oštirine i romantična ugođaja.



**Slika 16.** Komplementarni učinak narančaste i plave, (s dodatkom žuto-narančaste i plavoljubičaste), djeluje svakako zagašenije od kombinacije žuto/ljubičasto na slici 7. Narančasta je osjetno tamnija od žute, a plava je svjetlijia od ljubičaste, pa je tako interval, kontrast između tih dviju boja, unatoč njihovoj komplementarnosti, manje visok. Oštro bočno svjetlo na licu i nešto stražnjeg svjetla na lijevoj stani kadra, plus kiša, plus nešto pokrivenosti koja zasićuje boje, rezultira dramatičnim učinkom.



**Slika 17.** Komplementarni par crvene i zelene boje djeluje manje kontrastno, jer su te dvije boje jednakovrijedne u njihovom ekvivalentu sivoga. Kada crvena boja u gornjem dijelu kadra ne bi bila tako nezasićena, bila bi postignuta i količinska ravnoteža tih dviju boja. Ima u tom kadru i drugih boja (ponešto tercijara), ali su one zastupljene u zanemarivim količinama.

nje sivi ton. Prema tome takav trozvuk će jednako harmonično djelovati na naša osjetila kao i osnovni komplementarni dvozvuk.

Postoje tri osnovna harmonička trozvuka:

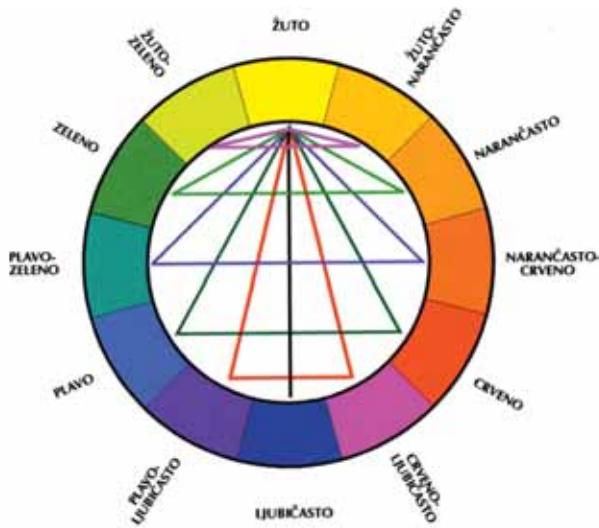
1. trozvuk primara (žuta, crvena i plava).
2. trozvuk sekundara (narančasta, ljubičasta i zelena).
3. trozvuk tercijara (oker, maslinasta i crvenkastosmeđa)

Treba još napomenuti da time nisu iscrpljene sve mogućnosti harmoničnog slaganja boja. Nijansi boja ima nebrojeno, pa tako postoje i bezbrojne mogućnosti harmoničkih trozvuk-

ka, ali one se uvijek mogu izvesti iz gore navedenih obrazaca.

Evo popisa harmoničkih trozvuka koji su na slici 18. prikazani serijom trokuta, a kojima je ishodište uvijek žuta boja:

1. žuto — plavoljubičasto — crvenoljubičasto
2. žuto — plavo — crveno
3. žuto — plavozeleno — narančastocrveno
4. žuto — zeleno — narančasto
5. žuto — žutozeleno — žutonarančasto



Slika 18.

Treba li spomenuti da jednostavnim zakretanjem bilo kojeg trokuta (ili cijele skupine trokuta), tako da vršak upućuje na neko drugo ishodište, možemo konstruirati još 11 različitih harmoničnih kombinacija boja.

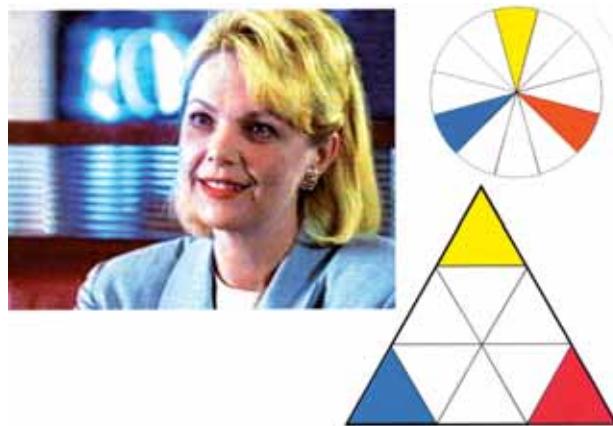
Kad govorimo o nijansama, ili međutonovima boja, već smo prije spomenuli kako sve boje ne zauzimaju jednakо široko

područje nijansiranja. Područje crnog i bijelog je vrlo usko. Postoji samo potpuno crno i potpuno bijelo. Naprotiv, područje sivog je vrlo široko: neizmjerna skala sivilih tonova, od tamnosive, mrke, preko srednjesive, pa sve do vrlo, vrlo svjetlo sive i prljavo bijele.

Primari uopće zauzimaju dosta usko područje. Najuže ima žuto. Crveno i plavo ima nešto šire područje, ali u usporedbi s ostalim bojama i ono je veoma usko.

Osjetno šire područje zauzimaju sekundari. Zato postoje tako mnoge inačice ljubičastog i narančastog. Najšire područje zauzimaju tercijari. Njihova je moć nijansiranja gotovo ista kao kod sivog. Postoje mnoge slike snimljene ili naslikane u samo jednom od tercijara, ali teško da postoji ikona naslikana samo u jednom primaru. Odnosno, ako je tako, onda nas se doima kao monokromatska, što u stvari i jest. (često ćemo naići na slike otisnute u samo jednoj od primarnih boja, obično u nekom reklamnom prospektu. Takva slika promatrana izdvojeno nema nikakve kolorističke vrijednosti. Ona svoj koloristički značaj dobiva tek promatrana u odnosu na kolorističku kompoziciju cijele stranice ili prospeka: suprotstavljena dakle nekim drugim bojama.)

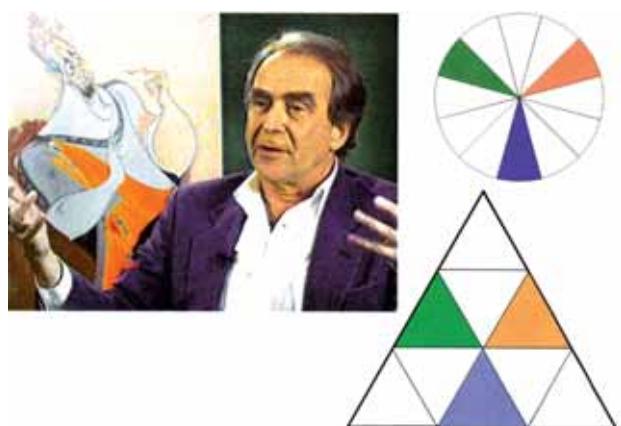
Ali osim kvalitete (svjetloća, zasićenost, kromatičnost) boje moraju ispuniti i ravnotežu u smislu kvantitete. Kvalitativni odnosi nisu važniji od kvantitativnih. Iako je princip harmonije ovisan i proizlazi iz fiziološki uvjetovana zakona komplementarnosti, ipak, dovoljno je da na slici budu zastupljene dvije markantne boje nekog sazvučja, dok će treću nadomjestiti svaka njoj bliska boja. Žuta će, na primjer, u sazvučju sekundara djelovati kao narančasta, a u skladu tercijara



Slika 19. Sazvučje primara, bez obzira jesu li sastavne boje (žuta, crvena i plava) zastupljene u harmoničnim količinama, jesu li spektralno čiste (kakve su na fotografijama rijetko), ili zamućene i nezasaćene (kakve su na fotografijama često), uvijek djeluju glasno, snažno, optimistično, kojiput nezbiljno, a u pravilu svježe.

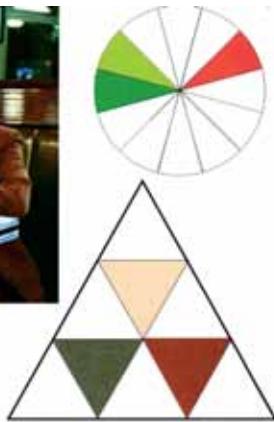
Nadalje, teško je naći sazvučje primara (i ne samo primara), u koje se nije »ukrcala« i neka boja iz nekog drugog sazvučja. Ali primari su toliko jaki da uvijek mogu nadvladati sva ostala sazvučja.

Tako je i na ovoj slici: crvenkastosmeđi tercijar pojavljuje se tu u znatnoj količini, ali su primari tako jaki da nas prisiljavaju da taj tercijar pročitamo kao dio crvenih primara, kojih u čistom stanju, osim na usnama, nema baš mnogo.

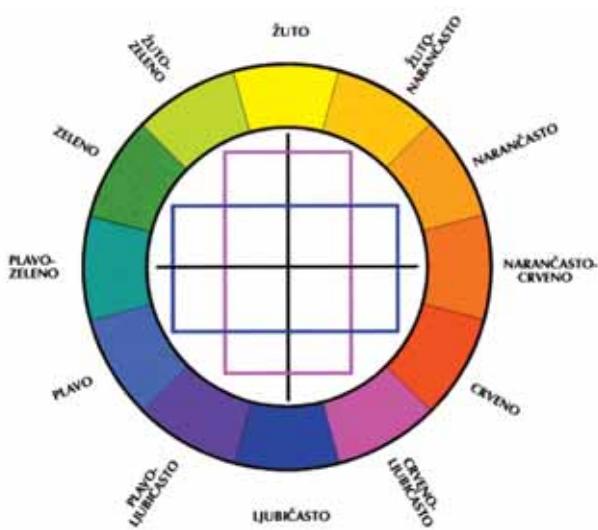


Slika 20. Sazvučje sekundara (zelena, narančasta, ljubičasta) djeluje tiše od primara, ali zato ne manje snažno, pogotovo ako su sastavne boje zastupljene u čistom obliku. Ako se radi o otvorenom sazvučju, od samo dva sekundara, zelenom i narančastom na primjer, djelovanje može biti jednako uzbudljivo kao da se radi o primarima. No, ljubičasta smiruje ovo sazvučje i može ga učiniti, ako je zastupljena u većoj količini, čak i sumornim.

I ovdje treba spomenuti kako je dovoljno da na slici budu samo dva sekundara, recimo zeleno i ljubičasto. Treći, tada može biti oker, žuto, ili čak mlakocrveno, ipak će biti pročitano kao narančasto i zatvoriti, kompletirati sazvučje.



**Slika 21.** Skupina tercijara (oker, maslinasta i crvenosmeđa) je najzastupljenija i najrasprostranjenija skupina boja na filmu i televiziji. Pogotovo na televiziji. Proizvođači televizora naime ugađaju prijamnike na topli pol boja, jer se na taj način namjeravaju dodvoriti skromnom ukusu prosječnog gledatelja. Ako takvu sliku usporedimo s bojama zastupljenim u prosječnim stanovima i u prosječnoj garderobi prosječna čovjeka, vidjet ćemo da takvo stajalište nije bez osnove.



**Slika 22.**

kao oker. Takve boje nazivamo *induciranim bojama*, a takvo krnje sazvučje *otvorenim*, za razliku od *zatvorenog* sazvučja, onog u kojem su zastupljene sve tri istinske boje.

Kad govorimo o dvozvucima i trozvucima boja, uvijek se pozivamo na njihovu referencu sivog. To je čisto fizikalna orijentacija i to neobično točna, naravno, ali pri tome ne smijemo zaboraviti da za sav sklad koji naša osjetila osjećaju treba tražiti jednako duboke korijene u čovjekovu odnosu prema okolini koja ga okružuje. Sve što on osjeća kao sklad, oslanja se na njegovo iskustvo, na njegovu sliku i priliku, na sliku i priliku njegove okoline. Na primjer, promatranje vegetacije i cvijeća u prirodi predstavljalje je za čovjeka oduvijek izvor zadovoljstva. Skladne boje cvijeća urezale su se u njegov perceptivni sustav i ostale zabilježene kao model, kao obrazac sklada i harmonije. Po tom i sličnim obrascima on je poslije uskladišao boje na sve višim i višim razinama.

Tercijarne boje se najtiše i najmanje agresivne. One se stapaju u miran sklad u svim kombinacijama otvorenih sazvučja. Dobro se vežu sa sekundarima s kojima mogu tvoriti vrlo primamljive kombinacije, jer zelena i narančasta, ako nisu u čistom obliku, a obično nisu, lako se pretvaraju u oker i maslinastu. U tamno zasićenim kombinacijama mogu djelovati vrlo sumorno, dok u svijetlim i nezasićenim mogu biti nježni i blagi poput bijele kave.

### Harmonički četverozvuci

Osim dvozvuka i trozvuka, mogući su, dakako, i harmonički četverozvuci. To proizlazi iz same prirode stvari: jer ako, na primjer, žuto možemo rastaviti na žutozelenu i žutonarančasto, tada i ljubičasto (koje je komplementarno žutom),

moguće rastaviti na plavoljubičasto/crvenoljubičasto. Takav četverozvuk jednak je komplementarnom paru žuto/ljubičasto.

Na isti način može se konstruirati i četverozvuk zeleno/narančasto/plavo/crveno.

Na slici 22. upisana su oba četverozvuka. Jednostavnim zakretanjem pravokutnika možemo sastaviti sve ostale četverozvuke.

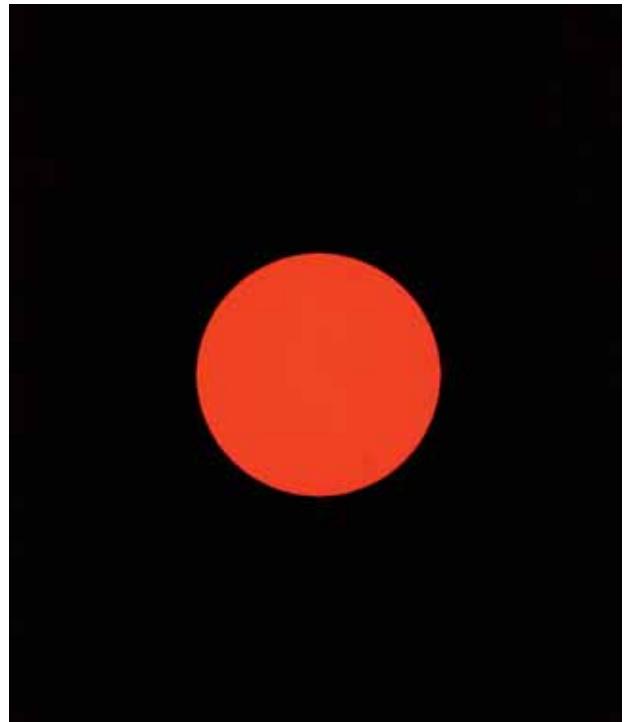
### Odnos boja-pozadina

Sve boje ovise o svojoj pozadini (podlozi) mijenjaju djelovanje. U pravilu, svaka boja postavljena na svijetu pozadinu, gubi od svoje vlastite svjetloće, potamnuje i postaje mirnijom, zagasitijom. Na tamnoj pozadini, naprotiv, postaje svijetlijom, snažnijom i čini se čistijom. Sam pigment, odnosno lokalna boja, nije se nipošto primjenio. Promjenio se samo interval (vidi sliku 22.).

Po istom će se pravilu ponašati boje ako su po slici razasute manje površine bijelog ili crnog (svijetlog ili tamnog.) Manje količine crnog učinit će svijetlijim sve ostale boje, dok će manje količine bijelog zagasiti svjetloću svih ostalih boja.

Bijelo je zbog svoje velike vlastite svjetloće manje osjetljivo na utjecaj ostalih boja nego sivo. I crno je isto tako slabo osjetljivo na utjecaje drugih boja.

Najneutralnija boja je srednje siva, te je najosjetljivija na sve moguće utjecaje i refleks. Zbog toga u čistom obliku obično ne postoji u slici, nego je uvijek obojena nekim velom ili dominantom. Izolirana srednje siva je najneizračajnija boja, ali u kombinaciji s nekom drugom bojom, odmah se preo-



Slika 23.

braća u njoj komplementarnu. Istodobno oslabljuje svjetlosti svoje susjede. To je efekt poznat pod nazivom *simultani učinak* (vidi sliku 24.).

### **Simultani učinak**

Simultani učinak nastaje kao posljedica još jednog fenomena: nakon dužeg promatranja neke, recimo, crvene površine, retinalni receptori za crvenu boju u našem oku postaju

umorni. Nakon što smo pogled skrenuli na neku neutralnu površinu, ili zažimirili, »vidjet« ćemo još neko vrijeme istu sliku, ali u komplementarnoj boji. Podsjetimo se: osjet crvenog nastaje kad retinalni receptori za crveno budu stimulirani, a oni za plavo i zeleno ostaju neaktivni. Gledajući u crveno, receptori za tu boju su se umorili i postali manje osjetljivi. Skretanjem pogleda na neutralnu površinu najedanput su stimulirani receptori za sve tri boje, ali kako su oni za crvenu manje osjetljivi, veći dio osjeta bijelog svjetla dijele receptori za plavo i zeleno. Posljedica jest mješavina plave i zelene boje — cijan.

Takva negativska slika naziva se *paslikom*. Sve individue ne doživljavaju jednak intenzivno onaj fenomen. Trajanje i jačina paslike vezane su za intenzitet rasvjete. Što slabije svjetlo, paslika će se brže izgubiti.

*Slika 24.* Ako malo pomnije promotrimo ovu sliku ustanovit ćemo da dio sivog obruča koji prolazi kroz zasićenu ljubičastu boju ima topliji, žućkasti, a druga polovica, ona koja prolazi kroz zasićenu žutu boju, hladniji ton. Osim toga, pokušajmo netremice gledati dvadesetak sekundi u središte sivoga koluta, pa makon toga sklopiti oči. »Vidjet« ćemo pasliku u komplementarnim bojama: sivi kolut će biti na podlozi koja je promjenila strane: na lijevoj je žuta podloga, a na desnoj strani ljubičasta.

### **Stereoskopska iluzija boje**

Životno iskustvo nam je duboko usadilo u podsvijest da su duljine plave, da su nebo i duboka voda plavi. Toplina žara vatre naprotiv je bliza, a i samo naše tijelo odražava duže valne duljine svjetla.

Slika 24.

Poredamo li na nekoj tamnoj podlozi mrlje osnovnih boja, većina će osoba sa zdravim vidom osjetiti kako se neke boje sa čudnom probojnošću probijaju u prednji plan, a neke opet kao da se povlače duboko u pozadinu. U prednji plan će se najčešće probijati crvena boja, a nešto slabije sve njoj blize na paleti boja, tj. one kojih je valna duljina duža (crvena, narančasta, žuta). U pozadina će se povlačiti najjače plava, a nešto slabije one koje su njoj blize tj. one kraće valne duljine (plava, ljubičasta, plavozelena i zelena).

Poznati su mnogi pokusi koji dokazuju da crvena djeluje oko deset puta bližom nego plava.<sup>10</sup> Razlozi za to su dvojaki. Prvi leži u sferi psihološkog, a drugi fizikalnog.

Fizikalni razlozi svode se na slabu kvalitetu optike našeg oka. Ono pati od dosta jake kromatske aberacije. Zato se duže valne duljine lome iza polja oštре slike, pa se oko automatski trudi izoštriti na bližu udaljenost. Obratno je kod kraćih valnih duljina: tada oko pokušava automatski preoštiti na neku veću udaljenost.

Slikari i dekorateri su već davno osjetili i shvatili vrijednost stereoskopske iluzije boja. Postoje mnoge slike koje svoju plastičnost zahvaljuju upravo pravilnom rasporedu boja po planovima i mnoge koje zbog krivog rasporeda djeluju plošno ili čak inverzno. Leonardo je ovo pravilo kromatske perspektive izrazio vrlo jednostavno: »Ono što želiš da bude pet puta dalje, učini pet puta modrijim«.

*Slika 25.* Ovaj blizi plan s plavom pozadinom, djeluje smireno. Pozadina, iako sasvim difuzna, zaista izgleda kao pozadina koja se nalazi daleko iza prednjega plana. Dok naprotiv, isti kadar, ali s crvenom pozadinom (slika 25.), djeluje uznemirujući, a pozadina najedanput ne izgleda kao pozadina, nego kao ploha u kojoj je izrezan prostor kroz koji vidi mo osobu u kadru.

Boje i obojeno svjetlo jasno se razlikuju po svojoj mogućnosti definicije. Na prvi pogled izgleda kao da je bijelo svjetlo ono koje najjasnije definira objekte.

Maloprije smo vidjeli kako se naše oči ne mogu istodobno izoštiti na sve valne duljine svjetla zbog različitog stupnja refrakcije različitih valnih duljina. Bijelo je svjetlo sastavlje-



*Slika 25.*

no od svih vidljivih valnih duljina i oko se nešto teže fokusira na nj, nego na samo jednu valnu duljinu.

Pokusi su dokazali da za normalno oko žuta boja ima najveću snagu definicije, veću nego sve ostale boje jednakе svjetloće. U to se lako moćemo uvjeriti ako na objektiv refleksnog fotoaparata stavimo žuti filter: slika će izgledati oštrija. Iz istog su razloga artiljerijski durbini često opremljeni žutim filtrom. Pokusima su dobivene tablice različitih kombinacija boja, obzirom na oštrinu (Luckiesh):

1. crno na žutom
2. zeleno na bijelom
3. crveno na bijelom
4. plavo na bijelom
5. bijelo na plavom
6. crno na bijelom
7. žuto na crnom
8. bijelo na crvenom
9. bijelo na zelenom
10. bijelo na crnom
11. crveno na žutom
12. zeleno na crvenom
13. crveno na zelenom

Kao što se vidi najčitljivija kombinacija jest crno na žutom, a poznato »crno na bijelom« tek je na šestom mjestu.

Ova tablica može veoma dobro koristiti prilikom određivanja boje slova i podloge na nekoj »špici«, a i inače ako se žele istaknuti neki minuciozni detalji.

### **Ekspresivni učinak količine**

Nasuprot harmoničnom komplementarnom učinku stoji ekspresivni učinak količine. Taj svoju ekspresivnost zahvaljuje upravo narušenoj harmoniji, jer boje stoje u kvantitativno veoma različitim omjerima. Treba upamtiti pravilo: *boja zastupljena u manjoj količini uvijek djeluje svjetlijie, žarkije i jače privlači pozornost od boje koja je u većini.*

Nije svejedno na kojem dijelu slike leži pojedina boja. Manja površina boje, u odnosu na veću, uvijek se vlada po strogim kompozicijskim pravilima linearne kompozicije. Mrlja



*Slika 26.*



Slika 27.

neke aktivne boje ne smije ležati preblizu ruba slike, jer će privlačiti previše pozornosti, pa cijela kompozicija može ispasti poremećena. Za takva mjesta najbolje je odabirati jake linije i jake točke kadra.

*Slika 27.* Na ovoj, koloristički dosta mirnoj slici, oko nepotrebno luta po dijagonali koja spaja cvenu mrlju na sredini kadra, gore, i crveno stop svjetlo na automobilu, lijevo, dolje. Na taj način odvraća se pozornost gledatelja od stvarnog sadržaja kada.

*Slika 28.* Ovdje su uklonjena oba akcenta i može se osjetiti kako se pozornost usredotočena na dvije osobe u prednjem planu, a cijela kompozicija postaje smirenija i stabilnija.

S tim bismo učinkom mogli zatvoriti ovo jednostruko knjigovodstvo boje, sa sviješću kako ni izdaleka nije iscjeljeno sve ono što bi se još moglo reći o toj temi. Međutim u želji da čitatelja ne preopteretim neživim teorijama koje se mogu primjeniti samo *post festum*, to jest na gotovim slikama i kadravima. Namjera mi je bila pokazati kako ne postoji ni jedna kombinacija boja koja bi bila neodrživa, pod uvjetom da se poštuje red koji proizlazi iz pažljiva »osluškivanja« mogućih sazvučja.

Osim toga, najvažnije je vlastiti vidni aparat senzibilizirati na boju. Iz iskustva u radu sa studentima filmskog snimanja znam kako koncentriranjem na boju raste i osjetljivost na nju. Nakon nekoliko sati analiziranja slika u boji, najedanput cijeli svijet postaje prepun žarkih boja, kao da se neka nepoznata zavjesa podigla pred pozornicom naših očiju. To je najvažniji dio procesa, sve ostalo dolazi (ili ne dolazi nikad) samo po sebi.

*Pokušaš li stvarati vođen samo pravilima, ništa nećeš postići — samo kaos.* Rekao je to davno Leonardo da Vinci, a Johannes Itten ga parafrazira kad kaže: ...iako je važno da pri ostvarivanju jedne likovne ideje intuicija ne bude zauzdana krutim pravilima. Pa ipak, pravila treba poznavati kako bismo ih mogli lakše kršiti.

U osnovi postoje tri moguća pristupa kontroli boje na filmu. Svjestan svih opasnosti generalizacije, smogao bih hrabrosti da ih svrstam u tri kategorije. To su:



Slika 28.

#### A. Načelo dobrevoljnosti

Radi se o sasvim diletantskoj razini, poput svakog fotoamatera koji snima obitelj na nedjeljnom izletu. Nije važno koja je boja, već *kakva* je boja. Drugim riječima, snima se kao crno/bijelo, a boja nekontrolirano, doista *dobrevoljno*, naseљava sliku, kako i koliko joj to dopuštaju tehničke i ine okolnosti. Snimateljeva kreativnost iscrpljuje se samo u naporu da ne učini nikakvu tehničku grešku, da sve bude korektno filtrirano i da što više nalikuje zbilji. Lica neka budu uviјek i pod svakim svjetлом ugodno ružičasta; ono što je na sceni crveno, neka bude crveno i na kopiji; plavo neka bude plavo, a zeleno zeleno. Veći dio produkcije zadovoljava se tom razinom, pa onda valjda nema u tome ništa lošega. Ali nema ni dobroga, barem za likovno osjetljivo oko. Već je dio filmske i televizijske produkcije na toj razini.

#### B. Načelo sigurnosti

Tu se radi o nešto strožoj kontroli boje, ali u određenim granicama i rezerviranim za posebne žanrove: pseudopovijesni spektakli, gornji sloj dječjeg filma, revijalni filmovi itd. U interijerima redovito prevladavaju topli, tercijarni tonovi, ali u eksterijerima snimatelji se hrabro upuštaju u hladne, plavka-



Slika 29. Kad se već snima u boji, neka je bude što više! Opće šarenilo kojiput može dati dopadljiv rezultat.



Slika 30. Kadar iz Kubrickova filma *Barry Lyndon*, snimatelj John Alcott. Gotovo monokromatski ružičasta figura dame doima se poput porculanske lutke. Najškrte moguće doziranje boje. Usporedi sa slikom 29.

ste i zelenkaste dominante. Takva je većina solidno upakiranih filmova. Ukoliko se ipak nastoji ostvariti kakva-takva ozbiljnija kontrola boje, tada se u pravilu radi o naporu kako bi se cijela paleta što temeljitije ugurala u topli dio spektra, pa je sve istog, lijepog, čokoladnog tona, kombinirano tu i tamo hladnim akcentima miješana svjetla (mješanje dnevnog i umjetnog svjetla), ili kakvim kostimografskim detaljem. Rezultati su obično vrlo dopadljivi, kojiput sjajni, kadikad u dosegu Oscara, i to zasluženo.

### C. Strogo kontrolirane boje

U ovu skupinu spada tek koji promil produkcije. Težnja da se svakoj sekvenci dade osnovni ton i odredi dominantno sazuče, najčešće uz pokušaj imitiranja nekog slikarskog stila. Kadrovi su većinom statični jer je tako ipak lakše strogo kontrolirati boju. Scenografija i kostimografija strogo su predređene jednom jedinom cilju, pa i uz cijenu uvjerljivosti.

Takvi su filmovi doista raj za oko, ali mogu biti i pakao za dušu filma, pa ih valjda zato ima tako malo. Logično je, naine, da se tako odnjegovana likovna komponenta može odmetnuti od cjeline filma i zasvirati neku svoju sasvim solističku dionicu, pa to može više škoditi negoli koristiti filmu. Ali ipak, lijepo je.

Slika 31. Agnès Varda *Sreća*, snimatelj J. Rabiere. Nije slučajno da je Varda studirala povijest umjetnosti, te počela kao profesionalna fotografkinja. Osim toga stasala je u zelji impresionizma, pa se iz takva humusa mogla roditi *Sreća*, film u kojem je slika uzdignuta na razinu solističke dionice, kojoj je mjestimice podređeno sve ostalo. Žestoke imresionističke boje u eksterijeru (slika 32), ili tamnoplavu oličeni zidovi u interijeru sa snažnim komplementarnim kontrastom žuto/plavo (slika 33). Na žalost, sve su ovo samo blijedi primjeri »skinuti« s nekog jadnog VHS snimka.

### Zaključak

Ne mogu se sjetiti kako se u psihologiji zove (zove li se iako?), onaj poznati osjećaj koji nas obuzima nakon odlaska od kuće kad se nakon pola sata pitamo: »Bože, jesam li zaključao vrata?« Tako se i ja sada pitam: »Bože, jesam li nešto izostavio?« Ključ ove materije, koju širim i proširujem, sku-



Slika 31.



Slika 32.



Slika 32.

pljam i sabirem, koju premećem i preslagujem (već gotovo 30 godina) čini mi se da još nisam našao. Vrata su i dalje nezaključana. Da nije bilo ljubazne ponude redakcije *Ljetopisa*, tko zna je li bi se ikada i bi li se uopće odlučio na objavljuvanje. Ovako sam sâm sebe stavio pred gotov čin.

Kako bilo da bilo, ovo je jedna od mogućih verzija ove materije, skraćena koliko je bilo moguće i u kojoj je izostavljeno sve što se tiče isključivo snimatelja, a ostavljeno sve što bi trebali znati i razumijevati ostali suradnici. U prvom redu scenograf i kostimograf, a o redatelju da se i ne govori.

Ima još nešto što sam izostavio, odnosi se to na pitanje koje će čitatelj neizostavno postaviti nakon čitanja: čemu sve to? U redu, reći će, slikar može zaista suvereno kontrolirati boju na svojoj slici, ne oponašajući zbilju. Fotograf nešto teže, ali ipak, njegova je slika zamrznuti svijet za sebe, njegov početak i kraj... Ali film? Teško je kontrolirati kadar koji se iz sekunde u sekundu mijenja, a kamoli sekvencu ili cijeli film! Pitanje je, dakako, na mjestu. A odgovor?

Doista, koliko može snimatelj utjecati na kolorističku organizaciju pojedinog kadra, sekvence ili čak cijelog filma? Od-

govor je jednostavan: snimatelj sâm, može vrlo malo, ali udružen sa scenografom, kostimografom i, dakako, s redateljem, može mnogo. Može sve.

To je razlog zbog kojeg ove stranice nisu namijenjene samo snimateljima, nego i svim ostalim suradnicima. Oni svi zajedno rade *film u boji*, pa zato moraju znati kako postupati s tom osjetljivom, i ništa manje važnom komponentom složene arhitekture filmskog djela.

Brod na Kupi, 9. 11. 1997.

## Bilješke

- \* P. S. Sve slike su za ovu priliku »skinute« s tekućeg TV programa, osim, dakako, grafičkih prikaza koje sam posebno pripremio.
- 1 Upadnim svjetлом nazivamo svjetlo koje dolazi izravno od nekog izvora, a ne ono reflektirano od neke površine.
- 2 William Tomson Kelvin, 1824-1937. bio je istaknuti učenjak svojega vremena, pa je kao takav dobio naslov lorda.
- 3 Na primer: crvenkasto svjetlo koje emitira crno tijelo ugrijano na  $1000^{\circ}\text{C}$ , ima temperaturu boje od  $1273^{\circ}\text{K}$ .
- 4 Veći dio proizvođača negativa (na primjer Kodak), ne specificiraju točnu vrijednost senzibilizacije u EK za dnevno svjetlo, budući da ono nije na svim geografskim širinama iste vrijednosti, pa vjerojatno smatraju da bi razlike, iako zanemarive, mogle zbumnjivati korisnike.
- 5 Footcandle, (kratica Fc), američka jedinica za mjerenje jakosti rasvjete kojom se služe snimatelji. Europski ekvivalent iznosi  $1\text{ Fc} = 10.8\text{ Lx}$
- 6 Jan Purkyne (1787-1869) češki fiziolog i anatom, bavio se osobito fiziologijom oka.
- 7 Johannes Itten (1888-1967), švicarski slikar, grafičar i kipar, jedan od najpoznatijih teoretičara boje (*Kunst der Farbe*, 1961.).
- 8 Optimalna udaljenost za gledanje televizijske slike iznosi sedam dijagonala ekrana.
- 9 Anton Trstenjak, *Človek in barve*, Univerzum, Ljubljana, 1978.
- 10 M. Luckiesh, *Visual illusions*, Dover Pub., Inc., New York

## Nikola Tanhofer

### On Color

UDC 791.43:535/778.6

*The research paper deals with the basic principles of color cinematography and its theoretical and technical aspects.*

The transition from black & white cinematography to color implied a radical change in artistic perception. In the black & white period, cinematographers forced themselves to see the world tonally, to translate the volume, color and perspective into a black & white play of light and shadow — they built their style on it. The introduction of color forced them to solve not only new technical problems, but to rearrange their perceptions and to find ways to use color as a means of expression. The paper investigates basic color principles and the stylistically relevant dimensions of color. The analytical content of the article: *Basic concepts. On the inter-influence of the colors. What is color? Color sense. Three-chromatic theory of sight. Color temperature. Color adaptation. Speeding up the stock. Relation between lighting and saturation. Interval. What the color depends on. Film in color. Color harmony. Color pallet. Primary colors. Secondary colors. The close colors effect. Three-color harmony. Four-color harmony. Color and its background. Simultaneous effects. Color stereoscopic illusion. Expressive impact of the quantitative variation of colors. The conclusion.*

Boris Popović

# Filmska rasvjeta između realizma i stilizacije

»Gledajući film, publika prepoznaće što je zbiljsko, a što nije. Ako postoji svjetiljka u ugлу, osvijetlit će te scenu iz tog ugla. Mislim da je potrebno oponašati stvarnost. Ali kad proučavate slikarstvo, primijetite da je u mnogim slučajevima priroda izmijenjena. To su slučajevi kad umjetnik zaključi da se nešto može učiniti bolje. Najbolja rasvjeta je ona koju publika doživljava zbiljskom. Kad je usporedite s prirodom, ponekad je bolja od prirode.«<sup>1</sup>

Vilmos Zsigmond opisao je osnovnu namjeru filmske rasvjete: uvjeriti gledatelja da promatra zbiljski prizor i ujedno stvoriti sliku koja će gledatelju na prihvatljiv način izmijeniti stvarnost dodajući joj značenja koja inače možda ne bi imala. U uvodnoj sceni filma *Kum F. F. Copole* i snimatelja Gordona Willisa gledatelj prati dva usporedna događaja: svadbeno slavlje na osunčanom dvorištu i tajne razgovore u kući. Soba u kojoj se razgovor vodi gleda na dvorište, i bilo bi sasvim u skladu s načelom realistične motivacije da je snimatelj prozore iskoristio kao polaznu točku za konstrukciju rasvjete. Prozori su, naime, zasjenjeni škurama iza kojih se osjeća jarko osvijetljeni eksterijer, ali koje sobu ostavljaju tamnom. U kutu sobe je lampa iz Zsigmundova primjera, ali je Willis propustio i tu mogućnost. Umjesto toga uveo je izvor svjetla koji ne vidimo u kadru, ali ga možemo zamisliti kao zasjenjenu žarulju koja visi sa sredine stropa. Tim je postupkom opravdao strmo svjetlo koje oči glumaca ostavlja u mraku i potencira tajnost i zlokobnost inerijernih zbijanja, nasuprot javnom veselju na dvorištu.

Iako je opisana situacija savim realistična, način na koji su osvijetljena ljudska lica u toj sceni mnogi su doživjeli drastičnim i da ga je primjenio neki drugi snimatelj možda bi bio optužen za zanatsku nekompetentnost ili loš ukus. Poimanje realističnosti filmske rasvjete ne uključuje mogućnost da prednje svjetlo osvjetljava lica pod kutom većim od 45 do 50 stupnjeva.

## Realizam kao konvencija

Ideja o tome što jest a što nije realistično u filmskoj rasvjeti mijenjala se kroz povijest. Način na koji ljudsko oko vidi svjetlo uvijek je smatran mjerom realističnosti, ali pri tome često nisu uzimane u obzir sve njegove osobine.

Ljudsko oko vrlo je osjetljivo i prilagodljivo. Vidi i pod svjetлом mjesecine i pod svjetлом sunca. Brzo se prilagođava promjenama jačine svjetla, tako da može razaznati pojedinošt i u osunčanu krajoliku i u sjeni pod krošnjom stabla. Au-

tomatski se prilagođava promjenama u boji svjetla, te sunčevu svjetlo kao i svjetlo žarulje doživljava kao bijelo svjetlo, iako među njima postoji bitna koloristička razlika.

Ta idealizirana slika ljudskog oka dugo je bila mjerilo realističnosti filmske rasvjete. Rane filmske emulzije imale su upravo suprotne značajke: bile su nisko osjetljive i mogle su reproducirati samo vrlo suženi raspon kontrasta snimanog objekta. Film u boji se i danas ne može automatski prilagođavati promjenama boje svjetla, o čemu snimatelj mora voditi posebnu brigu. U usporedbi s filmskom emulzijom, oko je zaista izgledalo kao savršen instrument i snimatelji su ulagali velik trud da na filmu dobiju onaku sliku snimanog prizora kakvu bi vidjelo tako zamišljeno ljudsko oko da taj prizor promatra u stvarnosti.

Za postignuće takva cilja razvijena su tehnička sredstva i stil postavljanja filmske rasvjete koji je svoj vrhunac doživio pred kraj razdoblja crno-bijelog filma četrdesetih i pedesetih godina. Snimalo se u studijima, a osnovni izvor svjetla bio je reflektor s Fresnelovom lećom. Uporaba jakih reflektora bila je prijeko potrebna da bi se dobila količina svjetla potrebna za ekspoziciju, ali karakter tako dobivenog svjetla bio je izrazito umjetan: ni jedan prirodni izvor svjetla, kao ni izvori koje susrećemo u stvarnim ambijentima, ne daje svjetlo tog karaktera. Radi se o vrlo usmjerenom svjetlu koje daje oštре sjene, osvjetljava usko područje, i omogućuje preciznu kon-



J. Houston: *Malteški sokol* (snimatelj Arthur Edeson)

Konvencija realizma: gledatelj prihvata da promatra prizor osvijetljen svjetlom koje dolazi kroz prozor, iako je jasno da su lica glumaca osvijetljenja iz raznih smjerova od kojih ni jedan ne dolazi od prozora.



J. L. Godard: *Do posljednjeg daha* (snimatelj Raoul Coutard)

Postojeće svjetlo: osvijetljen prozor nije samo simbol koji govori o dobu dana, nego i stvarni izvor kojim je prizor osvijetljen.

trolu jačine i rasipanja. Te značajke omogućile su snimateljima »razvijanje svjetlosnih sklopova koji u prirodi praktički ne postoje, ali su zbog oštih sjena i jasnog razdvajanja smjerova svakog pojedinog reflektora pogodni za stvaranje svih mogućih atmosfera i ugodaja«.<sup>2</sup> Tako se razvio stil filmske rasvjete koji je uspostavio sjajnu ravnotežu između realizma i stilizacije. Radi se zapravo o konvenciji koju gledatelji prihvataju kao realističnu. Iako smjerovi rasprostiranja svjetla djeluju kao da su motivirani pozicijama stvarnih izvora vidljivih u kadru, već površna analiza pokazuje da se radi o varci. U prihvatanju te varke ulogu ima i dvodimenzionalna priroda filma, koja otežava pravilnu percepciju prostornih odnosa. Glumci su redovito bili osvijetljeni iz nekoliko raznih smjerova motiviranih više položajem kamere i potrebotom nadilaženja ograničenja crno-bijele emulzije nego položajem pretpostavljenih izvora svjetla.

Takov stil postavljanja rasvjete omogućio je snimateljima stvaranje ugodaja primjerena značenju snimanog prizora, uz znatan stupanj autonomije od diktata prostora u kojem se radnja odigrava. Naslov knjige Johna Altona iz 1949. godine *Slikanje svjetлом* (*Painting with Light*) dobro opisuje posao snimatelja tog vremena. Ulazeći u studio promatrao je scenografiju kao platno na kojem može, poštujući osnovne odrednice konvencije, slobodno slikati vlastitu viziju stvarnosti.

I današnji gledatelj može lako pristati na tu konvenciju i prihvati filmove tog vremena. Pojedini filmski stvaraoci počeli su, pak, krajem pedesetih godina doživljavati taj stil filmske rasvjete kao umjetan i nerealističan. Nestor Almendros, jedan od gurua moderne filmske fotografije ovako govori o francuskim filmovima pedesetih godina: »Bili su tako umjetni; glumci su se teško uopće mogli kretati jer su morali voditi računa o svjetlu koje ih je osvjetljavalo na točno određen način, te su morali biti mirni i na mjestu poput mumija. Umjesto da svjetlo služi glumcima, glumci su služili svjetlu«.<sup>3</sup>

Konvenciju realističnosti filmske rasvjete trebalo je redefinirati. Filmom *Do posljednjeg daha* Jeana Luca Godarda i snimatelja Raoula Coutarda iz 1959. godine počelo je novo

razdoblje filmske fotografije. Bio je to prviigrani film snimljen gotovo isključivo pod postojecim svjetлом, bez uporabe dodatne rasvjete. Uz napredak filmskih emulzija, objektiva i kamere veliku ulogu u razvoju novog pristupa imala je i želja autora da snime film brzo i s minimalnim budžetom. Rasvjeta troši vrijeme i novac. Raoul Coutard kojem je to bio prvi dugometražni film kaže: »Nisam imao pojma što je to film. Da sam znao što znači snimati film iz ruke i bez rasvjete, ne bih se toga prihvatio, jer ne bih mogao povjerovati da će to dobro izvesti«.<sup>4</sup>

Tako je zahvaljujući neznanju i hrabrosti nastao film koji i danas djeluje u fotografskom smislu moderno, svježe i zanimljivo, a u doba kada se pojavio sigurno je predstavljao snimateljsku senzaciju. U tom filmu svjetle pravi prizori, osvjetljavajući interijere mekim dnevnim svjetlom. Žarulja koju vidimo u kadru zaista osvjetjava kupaonicu u kojoj je smještena radnja. Automobilska svjetla daju svjetlosne akcente inače sivom prizoru sutona.

Uporabom postoećeg svjetla snimatelji su počeli otkrivati nov tip realizma, u kojem se ljudsko oko više ne doživljava kao savršen instrument. Postoje situacije u kojima ni ono nema dovoljno svjetla za ispravnu ekspoziciju, te situacije kada je intenzitet svjetla previsok, te postaje zasljepljujućim. U uvjetima visokog kontrasta pojedini dijelovi prizora i za ljudsko oko postaju pretamni, te u njima ne vidi pojedinosti. Oko se izvrsno prilagođava promjenama boje svjetla, ali ako ga suočimo sa situacijom u kojoj istodobno promatra dvije boje, npr. plavo svjetlo sumraka i žuto svjetlo žarulje, ne može se prilagoditi i pokazuje nam razliku među bojama. Novo shvaćanje realizma uključuje navedena ograničenja ljudskog oka i nastoji ih dramaturški iskoristiti. U filmu *Do posljednjeg daha* kamera prati nadmudrivanje dvoje protagonisti u hotelskoj sobi. Scena se sastoji od niza dugih kadrova snimljenih iz ruke, pri čemu su lica glumaca čas jasno vidljiva, a čas prikazana kao silhuete spram preosvijetljena prozora iza kojega ne vidimo nikakvih pojedinosti. Prozor je tu i dramaturški i stvarni izvor svjetla, koji zahvaljujući pokretnoj kameri, omogućuje neprekidne izmjene svjetlosnih situacija, sasvim u skladu s tijekom razgovora koji glumci

vode. Uz upotrebu klasičnih metoda osvjetljavanja, reflektori bi ometali kretanje kamere, a snimatelj bi imao teškoća u očuvanju montažnog kontinuiteta između tako različito osvijetljenih kadrova. Scena bi izgubila na uvjerljivosti i spontanosti. Nastanak takva stila filmske rasvjete vezan je za pojavu ambicioznih, ali niskobudžetnih produkcija, napuštanje studija i napredak filmske tehnike. Kompleksni rasvjetni sklopovi vezani za studijska snimanja i reflektore s Fresnelovom lećom prepustili su mjesto jednostavnijem i realističnjem pristupu.

Moglo bi se zaključiti da postojeće svjetlo rješava problem realizma filmske rasvjete, ali nije tako. Iako u povijesti filma postoje briljantna djela snimljena u cijelini ili bar većim dijelom uz postojeće svjetlo, takav način rada nije moguće primjenjivati univerzalno, bez obzira na sadržaj filma. Iako svaki film želi gledatelju uvjeriti da promatra stvarna zbivanja, svaki film stvara i vlastitu sliku zbilje. Filmska rasvjeta stvara realističan dojam, ali realizam nije jedini princip kojim se snimatelj rukovodi postavljajući rasvjetu, o čemu najbolje svjedoči nadogradnja realizma u uvodnoj sceni *Kuma*. Držeći se creda Nestora Almendrosa: »Počinjem od realizma. Moj način osvjetljavanja i gledanja je realističan. Ne upotrebljavam imaginaciju, ja istražujem,« današnji snimatelj uz suvremenu kvalitetu emulzija, objektiva i laboratorija može možda i suviše lako ostvariti realističnu, ali i dosadnu fotografiju. Njegov kolega iz doba crno-bijelog filma morao je koristiti imaginaciju, jer mu je ona bila potrebna da bi na filmskoj vrpcu ostvario iluziju realnosti.

### Stilizacija kao realizam

Da se u svojem radu zaista koristio isključivo istraživanjem, Nestor Almendros vjerojatno ne bi danas bio jedan od najznačajnijih snimatelja. Realizam filmske rasvjete oduvijek je bio uvjetan i uključivao je ustupke ljudskim navikama i ukušu vremena.

Interijerna rasvjeta u uvodnoj sceni *Kuma*, potpuno je realistična, moguća i motivirana. Ali čovjek ima potrebu vidjeti oči sugovornika, pa tako i oči glumaca na platnu. U suprotnom osjeća nelagodu. Willis to očito vrlo dobro zna i glum-



F. F. Copola: Kum (snimatelj Gordon Willis)

Dramaturška nadogradnja realizma: rasvjeta naglašava karakter zbijanja

ce je osvijetlio tako da im oči budu u mraku upravo zato da potencira zlokobni i neugodni značaj zbijanja u prostoriji. Tim postupkom nije narušio načelo realizma, ali je prešao uobičajeno dopuštenu granicu realističnosti, koja je određena zahtjevom da rasvjeta treba biti realistična samo tako dugo dok daje lijepo i ugodne slike.

U zbilji postoje mnoge prigode u kojima je ljudsko lice osvjetljeno odozdo. Svijeća koja stoji na stolu, vozač osvjetljen svjetлом ploče s instrumentima, čovjek koji nosi u ruci nisko spušten fenjer. U ljudskoj svijesti je, pak, prisutna ideja sunca kao jedinog pravog izvora svjetla koje nikada ne svijetli odozdo, a osim u tropskim krajevima, nikada ni nije u zenitu. Zbog toga u konvenciju realistične filmske rasvjete spada i pravilo da svjetlo koje osvjetljava ljudsko lice ne smije dolaziti odozdo, kao što ne smije biti ni suviše strmo. Donje svjetlo izaziva neugodne dojmove i upotrebljava se gotovo isključivo u nerealističnim žanrovima poput filma strave, a tada se prihvata kao stilizacija, a ne kao realizam. U većini filmova gledatelj mirno prihvata kao realističnu situaciju da je lice glumca osvjetljeno odozgo, iako je u kadru vidljiv pretpostavljeni izvor svjetla koji bi ga osvijetlio odozdo. Slična je situacija s višestrukim sjenama, koje se računaju u smrtni snimateljski grijeh čak i ako postoji sasvim realistično objašnjenje njihova nastanka.

Najveće iskušenje za snimatelja navikla na realističnu motivaciju rasvjete predstavljaju scene u kojima po definiciji nema izvora svjetla kao uporišta za izgradnju rasvjete. Primjerice u scenama nestanka struje ili kod zbijanja u zatvorenim prostorima bez svjetiljki i prozora. U tim situacijama snimatelj mora upotrijebiti imaginaciju ili pribjeći nekoj od konvencija predviđenih za takve slučajeve. Uobičajeni stilizacijski postupak je osvjetljavanje plavim svjetлом koje neutralizira ostale boje, čime se simulira način na koji ljudsko oko vidi u uvjetima nedostatka svjetla. Plavo svjetlo je uobičajeni simbol noći, iako u urbanim ambijentima to odavno ne odgovara stvarnosti. Većina gradova osvjetljena je žuto-narančastim natrijevim ili zelenim živim svjetлом, ali prema prihvaćenim konvencijama narančasto svjetlo je dopušteno kao svjetlo svjeće, dok se noćni eksterijeri osvjetljavaju plavo.

### Realizam, stilizacija i tehnologija

Rasvjetne promjene kojima obiluje svaka kazališna predstava su u filmu, bez obzira na njegov žanr, ograničene na paljenje i gašenje svjetla prilikom ulaska glumca u prostoriju, na nestanke struje, te promjene svjetla na licima glumaca prilikom noćnih vožnji automobilima. Nemotivirane promjene, odnosno promjene motivirane unutrašnjim, a ne vanjskim razlozima rijetke su i najčešće djeluju kao nametnuta redateljsko-snimateljska intervencija. Takav je primjer scena iz filma *Doba nevinosti* Martina Scorsesea u kojoj lik čita pismo za njega izuzetno dramatičnog sadržaja. Svjetlo u prostoriji se iznenada mijenja na način da glumčevu lice ostaje osvjetljeno, dok prostor oko njega tone u mrak. *Tijelo kao knjiga* Petera Greenawaya daje znatno suptilniji primjer: dok djevojka kreće prema vratima, atmosfera u sobi se mijenja. Efekat je postignut promjenom rasvjete koja je izve-

dena tako da gledatelj osjeća promjenu, ali nije svjestan načina njezina nastanka.

Razvoj digitalne tehnologije nije mimošao ni rasvjetu, te danas postoji mnoštvo kompjutoriziranih uređaja za kontrolu rasvjete, izvođenje rasvjetnih promjena i nova klasa rasvjetnih tijela — pokretni reflektori (*moving lights*) koji omogućuju računalno programiranje i mijenjanje svih karakteristika svjetla koje reflektor daje: smjera, intenziteta, boje i karaktera. Nova tehnologija, razvijena ponajprije za potrebe rock koncerata, ubrzo je našla primjenu i u kazalištu, ali je filmski snimatelji prihvaćaju vrlo sporo.

Dok se kazalište i u realističnim prizorima služi nerealističnim ali atraktivnim mogućnostima rasvjete kao što su promjena i pokret, film se i u prikazivanju nerealističnih prizora kojima obiluju filmovi fantastike drži realističnog pristupa. Aktivnjom i slobodnjom upotreboom rasvjete kazalište nadoknađuje nedostatak montažnih rezova i promjene planova koji filmu stoje na raspolažanju, a film primjenom realistične rasvjete nastoji uvjeriti gledatelja u stvarnost nerealističnih zbivanja koja prikazuje. Suvremeni filmovi obilato primjenjuju digitalnu tehnologiju u animaciji i kod specijalnih efekata, ali ne i u rasvjeti.

Mogućnosti primjene novih tehnologija u filmskoj rasvjeti dobro ilustriraju posljednja dva filma iz serijala o Batmanu,

*Batman zauvijek* i *Batman i Robin* redatelja Joela Schumacher-a i snimatelja Stephena Goldblatta.

U filmu *Batman zauvijek* upotrijebljena je velika količina pokretnih reflektora, ali više kao vizualna atrakcija nego kao alat za osvjetljavanje. Najvažnije scene u kojima su ti reflektori upotrijebljeni su scena u cirkusu i završna scena u skloništu glavnog negativca, Edwarda Nygme. Cirkus je, kao i noćni bar iz drugog Goldblattova filma *Striptease*, prirodno mjesto za pokretnе reflektore, jer ih u takvim ambijentima susrećemo i u stvarnosti. Oni su vidljivi u kadru, i glume sami sebe. Na sličan su način upotrijebljeni i u skloništu E. Nygme, stiliziranom prostoru nastalom na bazi stripa.

Radeći sa pokretnim reflektorima Goldblatt je surađivao sa Johnom Tedescijem, dizajnerom koncertne rasvjete. Nakon što je u prva dva filma upoznao novu tehnologiju, u filmu *Batman i Robin* odlučio je otici korak dalje: »Kompjutoriziranu rasvjetu smo upotrebljavali 75 posto vremena, prema 25 posto u *Batmanu zauvijek*. Upotrijebio sam svaki postojeći tip reflektora, ponekad u situacijama gdje ih inače nikada ne bih upotrijebio. Stekao sam iskustvo u prošlom filmu, te sam upotrijebio tu vrstu rasvjete u mnogo više scena.«<sup>6</sup>

Ne radi se samo o kvantitativnoj, nego i o kvalitativnoj razlici u načinu upotrebe kompjutorizirane rasvjete. U filmu *Batman i Robin* ti reflektori zaista osvjetljavaju snimane pri-



J. Schumacher: *Batman zauvijek* (snimatelj Stephen Goldblatt)

Pokretni reflektori (*moving lights*) kao sredstvo za stilizaciju rasvjete.



Nova generacija rasvjetnih tijela: pokretni reflektor omogućuje računalno programiranje smjera, boje i kvalitete svjetla.

zore, i u većini scena nisu vidljivi u kadru. Gledatelj vidi rezultate, a nije svjestan tehnologije koja ih je proizvela. Vizualna konцепција filma uključuje povezivanje likova s određenim bojama: Mr. Freeza prati plava, a Poison Ivy zelena boja i magenta. U mnogim slučajevima boja se mijenja unutar scene, prateći ulaske i izlaska glumaca. Bez kompjutrirane rasvjete koja omogućuje promjenu boja u kadru taj efekat se ne bi mogao postići. Realistično izgrađen i osvijetljen prostor Batmanove kuće u filmu *Batman zauvijek* djeluje kao strano tijelo kada se usporedi sa stiliziranim scenografijom ostatka filma. U filmu *Batman i Robin* prostor je i dalje realističan, ali zahvaljujući projekcijama i pokretima kompjutorizirane rasvjete odlično se uklapa u cjelinu.

Svetlo koje daju kompjutorizirani reflektori nije prirodno i realistično svjetlo, kao što to nije ni svjetlo reflektora s Fresnelovom lećom. Ako je jednom u povijesti filma na temelju takvog umjetnog izvora razvijen stil rasvjete koji je uspješno balansirao između zahtjeva za realizmom i potrebe za stilizacijom, možda će se na bazi pokretnih reflektora razviti novi stil. *Batman i Robin*, visokobudžetni film u kojem su stilizirana radnja i scenografija podržane stiliziranim rasvjetom, otvara takvu mogućnost, dajući još jednom u povijesti filma novi obrazac rješavanja problema realizma i stilizacije u filmskoj rasvjeti.

### Bilješke

- 1 Vilmos Zsigmond u knjizi Dennis Schaefera and Larry Salvatoa *Masters of Light*, str. 327.
- 2 Nikola Tanhofer: *Filmska fotografija*, str. 278-281.
- 3 Nestor Almendros u knjizi Dennis Schaefera and Larry Salvatoa *Masters of Light*, str. 9.
- 4 Raoul Coutard u razgovoru s Benjaminom Bergeryjem, *American Cinematographer*, March 1997. str. 30.
- 5 Nestor Almendros u knjizi Dennis Schaefera and Larry Salvatoa *Masters of Light*, str. 7.
- 6 Stephen Goldblatt u razgovoru za *American Cinematographer*, kolovoz 1997.

### Literatura

- Bergery, Benjamin, 1997., »Raoul Coutard: Revolution of the Nouvelle Vague«, *American Cinematographer*, March 1997.  
Pizzello, Stephen, 1997., Heavy Weather Hits Gotham City, *American Cinematographer*, July 1997.  
Schaefer, Denis, Salvato, Larry, 1984., *Masters of Light*, Berkley-Los Angeles-London: University of California Press  
Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

### Boris Popović

## Film Lighting — Between Realism and Stylisation

UDC 791.44.022

**A study of the two tendencies in film lighting — a tendency toward realism and toward stylisation.**

The sharp overhead light that leaves important parts of Brando's face in the dark in Copolla-Willis' *Godfather* was realistically motivated, but it was perceived as a very bold stylistic move. Realism has obviously always had very conventional boundaries. Though the way the human eye normally sees the world was held as the measure of realism, the lighting procedures that enable cinematography to get close to the »natural vision« have simultaneously offered great stylistic opportunities and were a source of stylistic variances which led to the high classical style of lighting (a subtle balance of realism and stylisation). Though bold lighting stylisation was introduced into movies at the beginning of cinema history, these stylisations pre-empted a change in the criterion of realism, i.e. the change of the realistic acceptability of the offered lighting pattern. The digital control of lighting has introduced the new possibility of highly differentiated light manipulation, which can be oriented both into a realistic direction or a stylistic one, possibly giving a new pattern to the realism-stylisation distinction in film lighting. The analytical content of the paper: *Realism as a convention. Stylisation as realism. Realism, stylisation and technology. Bibliography.*



Noć vještice



Povratak u budućnost

Silvestar Kolbas

# Dobra, loša, skupa... rasvjeta

**U** izgledu kinofilmova primjećuju se velike razlike, čak i kad su to filmovi istog žanra, istih autora, ili iste nacionalne kinematografije. Usporedbe radi, pogledajmo neke scene iz različitih filmova. Za početak neka to budu noćne ulične scene u filmovima *Noć vještica* i *Povratak u budućnost*. Oba su filma rad istog snimatelja (Dean Cundey), i oba oslikavaju gradiće američke provincije.

Carpenterov film *Noć vještica*<sup>1</sup> pamtimo po sugestivnom, tjeskobnom i zastrašujućem ugodaju. Film je snimljen u tehnici širokog platna, tako podesnoj za opisivanje prostora. Primijenjena rasvjeta, pak, kao da ne slijedi taj princip. Za osvjetljavanje je upotrijebljeno oštro, direktno svjetlo. U početnim noćnim sevencama filma<sup>2</sup> njime nije rasvijetljen sav prikazani prostor, nego samo neki dijelovi slike, bitni za priču.<sup>3</sup> Slika sadrži mnogo velikih tamnih površina, a sjene su duboke i nerasvjetljene. Tonska ljestvica je zbog toga vrlo niska (slika je u niskom ključu, rekli bi snimatelji), a kontrast svjetla vrlo visok. Uz upotrijebljeno *crtajuće* svjetlo, to je izvrstan primjer *chiaroscuro* fotografije, poznatog stilskog obilježja nekih povijesnih filmskih žanrova i razdoblja (film noir, američki gangsterski film...). Ali, u crno-bijelom filmu. *Noć vještica* nije crno-bijeli film, pa takav rasvjетni postupak reducirači tonove reducira i boje, a slici donosi određenu sirovost, ali i eleganciju. Film je snimljen jednostavnim i čistim stilom; svaki je prizor obasan samo s nekoliko odvojenih snopova svjetla. Takva rasvjeta prizor više skriva nego otkriva — tu su samo otoci svjetla u gustoj tami, zatvorene kompozicije motiva uokvirenih mrakom, nepostojanje ikakve dubine. Psihološki učinak i značenjska razina tako stvorene slike odlično korespondiraju s idejom filmske priče.

*Noć vještica* dobro je i elegantno snimljen film, čak uz poštovanje svih bitnih konvencija i pravila zanata (široki ekran, visoka oštRNA slike, čvrste kompozicije, crtanje svjetлом, konzistentnost rasvjete...). Ono čime se taj film razlikuje od većine svojih suvremenika jest istaknuti vizualni *reduktionizam*, koji je u tom filmu bitan stilizacijski element.

Nasuprot uobičajenom reducirajući kadriranjem, svijet se tu reducira svjetlom. Njime se radi odabir bitnog i eliminacija nebitnog u slici — to je nešto poput dodatnog *kadriranja svjetlom* unutar već postojećeg okvira slike.

*Povratak u budućnost*<sup>4</sup> karakterizira »otvorenija« fotografija, koja sugerira dojam obične, nedramatične, pa i vedre dječačke svakodnevice.

Rasvjetlenost cijele scene općenito je vrlo dobra. Čak i u noćnim scenama, u slici nigdje nema velikih tamnih površina, niti velikih neosvjetljenih dijelova prostora. Štoviše, u prizoru su često uključeni i svjetli predmeti značajne veličine.

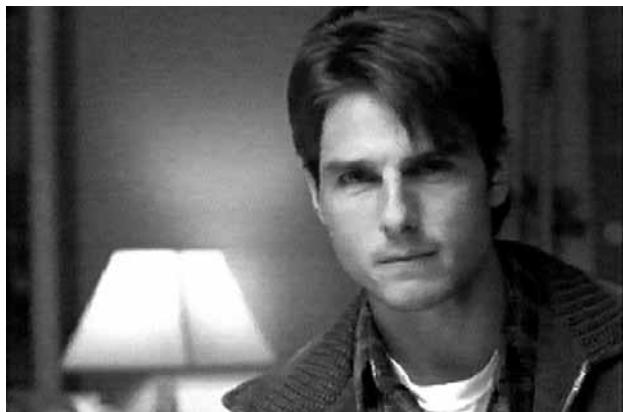
Uvođenjem različitih svjetlosnih izvora u stražnji plan slike (ulična rasvjeta, svijetleće reklame, vozila, semafori, osvijetljeni prozori i izloži), podiže se opća svjetloća slike, a postaje evidentna i treća prostorna dimenzija, dubina. Artificijelna, filmska rasvjeta djeluje logično, jer je motivirana postojećom, gradskom rasvjetom, vidljivom u prizorima. Zahvaljujući povremenom miješanju filmske rasvjete s ambijentalnom, i time izazvanim (ponajprije kolorističkim) efektima, za film aranžirani prizori lakše i snažnije urastaju u okolni, »prirodni« ambijent; ugodaj postaje *uvjerljiviji*. Figure glumaca se ne izdvajaju iz ostalog prostora, nego se osjećaju prirodnim dijelom scene. Time i prizor postaje *uvjerljiviji*. Djelovanje ambijentalne, ulične rasvjete na neki dio slike (najčešće dubinu), dodatno osvjetjava prizor, ali svojom bojom pojčava dojam noći.

Lica se stalno dobro vide, pa i u protusvetlu, jer su sjene rasvjetljene i prozirne. Opći kontrast svjetla znatno je niži. Svjetlo nije tako crtajuće, slika je mekšeg dojma i ima neku punoču. Reprodukcija boja vrlo je dobra. Ostvarena tonska ljestvica je, za prikazivanje noći, veoma visoka. Osim rasvjetom, snimatelj se trudio da do nje dode i svim drugim sredstvima: scenografskim i kostimografskim elementima (svjetla pročelja zgrada, auti, odjeća...), čak i poljevanjem asvalta u prizoru na parkiralištu, iako nema naznaka kiše ili pranja ulica. Svjetlosni refleksi na mokrom asvaltu su dobrodošlo pojačanje svjetloći slike, a varku malo tko primijeti.

Tako prikazana noć nema ugodaj noći noćnih mora; prije je to noć u kojoj se mogu ostvariti svi dječački snovi, što potpuno podržava redateljsku namjeru.

Slikovni redukcionizam *Noći vještice*, to odustajanje od imperativa da se gledatelju pokaže baš sve što je u okviru kadra, jednostavnosću svoje izvedbe, može biti znak da je taj film možda snimljen s manje novca nego što je to uobičajeno.<sup>5</sup> Konvencije noćne rasvjete kojima se film služi (kad izvor noćnog svjetla nije jasno definiran, nego svjetlo dolazi »niot-kuda«, a gledatelji to prihvataju kao »mrak«), uobičajene kod niskobudžetnih žanrovske filmova, podupiru tu prepostavku. Kad se već naslućuje ograničeni budžet filma, otvara se (hipotetsko) pitanje je li taj film morao biti baš tako snimljen, odnosno osvjetljen. Pitanje je, na kakav bi se drugačiji način, u uvjetima ograničenog budžeta, takav film uopće *lege artis* mogao uspješno snimiti. Što se, naime, bez bitnih odstupanja od prihvaćenih prikazivačkih standarda, u takvu filmu *ne može* jeftino napraviti rasvjetom?

A što je s *Povratkom u budućnost*? Je li i taj film jeftin, odnosno je li i u njemu primjenjen neki od koncepata jeftine rasvjete?



Igra života

Oba su ta filma bila uspješna i za oba bi se moglo reći da su dobro snimljena. U oba je filma snimatelj *rasvjetom* postigao odgovarajući učinak, stvorio željeni ugodaj i pomogao redatelju ispričati priču na određeni način. Ono što filmove razlikuje jest razina produkcije: *Noć vještica* izrazito je niskobudžetni film, dok je *Povratak u budućnost* bio puno skuplji, i to se u slici na određeni način i vidi. Nesporno je da su mogućnosti produkcije u oba slučaja bile inteligentno iskorištene. No, fotografija svakog filma sadrži i implicitnu poruku o pojedinostima nastanka slike i o mogućnostima produkcije: tako se čini da se skupi *Povratak u budućnost* mogao uspješno snimiti i neki drugi način (da su to autori željeli), a *Noć vještica* — teško. Zašto to tako izgleda?

Općenito govoreći, producijski je lakše napraviti »tvrdu« sliku s puno neprozirnog mraka. Teže je omogućiti snimanje

mekane slike, osobito u noćnim uvjetima visokog svjetlosnog kontrasta. Ublažavanje visokog noćnog kontrasta postiže se prosvjetljavanjem sjena (nastalih djelovanjem glavnih reflektora), što zahtijeva puno dodatne rasvjete i posebnu brigu oko uskladišavanja jačine glavne i dopunske rasvjete. Ponekad je dovoljno (i dovoljno uvjerljivo) postaviti mekano svjetlo na licima glumaca u prednjem planu. No, zbog potreba akcije, takvim »temeljitijim« rasvjetnim pristupom obično treba obasjati i široke prostore. To jako komplicira snimanje, ali i sliku. Pojavljuju se neželjene višestruke sjene, različito osvjetljeni dijelovi slike utječu na kompoziciju, problemi oko slike jednostavno postaju složeniji. Sav sadržaj kadra postaje vidljiv, i važan, i svaki dio prostora zahtijeva nadzor. Zato je važno u cijelom snimanom prizoru izgraditi svjetlosne odnose koji vladaju u pravoj, ne filmskoj, nego životnoj realnosti — ili bar onako kako ljudski vid te odnose percipira. To praktično znači da radi izjednačavanja razine i kvalitete svjetla u slici treba odgovarajuće osvijetliti i dubinu kadera. No, njezinim osvjetljavanjem prostor se potpuno otkriva, što postavlja posebne zahtjeve na scenografiju u pogledu izbora odgovarajuće lokacije i njezine prilagodbe za snimanje. Sve to zahtijeva puno svjetla i veliku pripremu. Kad se k tome snimatelj za osvjetljavanje kakvog većeg prostora odluči poslužiti difuznom rasvjetom,<sup>6</sup> kod koje su gubici svjetla veliki, već sama potreba za energijom daleko nadmašuje mogućnosti jeftine produkcije.

Prepostavimo (zasad) da su snimateljske mogućnosti veće u skupim fimovima i da je snimatelju »lako«, jer ima na raspolaganju potrebna sredstva. Zanimljivije je vidjeti na primjeru *Noći vještice* što se u siromaštvu može napraviti.

Imajući u vidu što se sve ne može rasvjetom napraviti jeftino, lako se nameće zaključak o malobrojnim upotrebljivim rasvjetnim konцепцијama, odnosno o njihovu suženom izboru. Ali to govori i o ingenioznoj ideji na koji način okrenuti stvari u svoju korist — o iskorištenju produksijskih ograničenja kao posebnoj prednosti. Naši su autori nemogućnost nijansiranog rasvjetljavanja cijele površine slike i njene dubine iskoristili kao snažan izražajni element. Ono na što bih posebice upozorio je to da su se, očito imajući dobar osjećaj za mjeru, autori prihvatali baš one zadaće koju mogu kvalitetno realizirati. Time su izbjegli razotkrivanje svoje konceptije kao posljedice siromaštva, a ne stvaralačke namjere. To još upućuje na osmišljavanje slike u ranoj fazi pripreme projekta, na osmišljenu suradnju snimatelja i redatelja. Takoder, u najboljem smislu pokazuje filmsku fotografiju kao važnu funkciju režije.

Za razliku od toga uspješna primjera, ima mnogo i obrnutih: rezultat je tim jadniji, što je nesrazmjer između slikovnih ambicija i rasvjetnih mogućnosti veći. Jedan od tipičnih slučajeva je fotografija u filmu *Fantom*.<sup>7</sup> Film je rađen na bazi stripa, a opisuje doživljaje istoimena junaka nadljudskih sposobnosti.

Snimatelj se potudio napraviti jednu lako razumljivu, čitku i preglednu sliku. Ali potudio se i više od toga — lik glavnoga junaka potpuno je osvijetlio, tako da on u svakoj prilici naprsto blišći. Lica glumaca osvijetljena su ne samo snažno, nego jednoobrazno — uvijek jednak, bez obzira u kojoj situaciji bili prikazivani — i po danu i po noći, po jarkom suncu i u špilji, uz svjetlo baklje i uz svjetlo električne rasvjete. S takvom rasvjetom likova naprsto nema zabune — njezinom pomoći u svakom času pouzdano znamo čije lice upravo gledamo na ekranu. Ali zadaća je možda ipak presa-

vjesno obavljena; teško da bi se i trogodišnje dijete moglo izgubiti u priči. Priča je jednostavna, a glavni junak, Fantom, samo je jedan i jedinstven, i zabune ne može biti i bez takve «rasvjetne podrške».

Primjenjena je rasvjeta uz to neizražajna, plošna, povremeno izrazito ružna.<sup>8</sup> Niti slijedi logiku ambijenta, niti odražava njegov ugodaj. O nekakvoj dramatskoj upotrebi svjetla nema ni govora. Mogli bismo reći — to je jedno slabo filmsko svjetlo. Ali umjesto kvalificiranja snimatelja kao dobrog ili lošeg stručnjaka, pokušajmo razaznati kojim se rasvjetnim metodama on služio i pokušajmo odgometnuti zašto — što ga je navelo na koncept baš takva, loša ali dosljedno napravljena svjetla.

Lica u bližim planovima<sup>9</sup> redovito su osvijetljena snažnim prednjim svjetlom, kao kod klasičnog studijskog snimanja; od prilike do prilike, separirana su od pozadine kontekstualno neprirodnim stražnjim svjetlima (tzv. *kontrama*). U drugom planu, u dubini slike, postoji ideja nekog ugodaja, ali bez prevelika truda oko njegove realizacije. Za prikazivanje noći snimatelj koristi nešto nižu tonsku ljestvicu (u kadrovu su uključene i manje osvijetljeni dijelovi pozadine, te veće tamne površine), i simbole koji govore o ugodaju. Ali tako umjesto samog ugodaja, dobivamo *naznake* ugodaja.

Ali veliki problem je i nezainteresiranost da se izjednači, ili dovede u logičnu vezu karakter svjetla prednjeg plana i dubine slike. Zbog te razlike, dojam je da figure nisu integrirane u okolini prostora slike — prije se čini da su izolirane, ili »izvučene« iz njega, pa prizor najčešće djeluje neutemeljeno i nivno, a ne uvjerljivo.

Velike akcijske prizore, kao što je obračun u gusarskoj špilji na kraju filma, karakterizira univerzalno svjetlo za cijeli pri-



zor. To je strmo, gornje svjetlo, koje dolazi iz više smjerova i nije lijepo — oči glumaca su često zasjenjene, svjetlo je previše kontrastno i ne dolazi uvijek iz željena smjera, primjećuju se višestruke sjene... Tako opće rasvjetljavanje scene postiže se korištenjem reflektora sa rasvjetnih mostova visoko iznad scene i služi *efikasnom* snimanju. Osvjetljavanjem širokog prostora omogućuje se nesmetana filmska akcija, pa i mizanscenske improvizacije. Glumci imaju prilično veliku slobodu kretanja po sceni, jer ona nije tako strogo rasvjetom ograničena. Upotrebljivi vidni kut kamere time također postaje vrlo širok, jer — osvijetljena je cijela scena, a nigdje nema rasvjetne tehnike, koju treba izbjegći u kadru. Takvim postavljanjem opće rasvjete olakšano je i istodobno snimanje s više kamere. Ali to su sve prednosti koje pojedinstinjuju snimanje, a ne daju neku novu vizualnu kvalitetu. U nekim slučajevima to svjetlo čak prije podsjeća na loše izdanje rasvjete kakvog TV studija, nego na fino i efektno filmsko svjetlo.

Mnogi znaci u slici govore da je to jeftin, eksploracijski film (unificirana rasvjeta lica, ugodaj samo naznačen, disproporcija svjetlosnog ugodaja na licima i u ostatku scene, opće svjetlo za cijelu scenu...). Sasvim jeftin, istina, nije — uključuje mnoge akcijske sekvence, trikove, velike scenografske objekte, egzotične lokacije snimanja. Ali briga o jasnoći priče zahtjevom za jasnom fotografijom, a istaknuti nemar prema vizualnom, ugodajnom aspektu, jasno svrstava taj film među producijski jeftine. Davanje pozornosti etimološko-sadržajnoj razini kadra, uz nezainteresiranost za nijanse vizualnog stila, jedna je od općih značajki eksploracijskih filmova. Snimatelj u njima, razapet između potreba priče i producijskih ograničenja, neambiciozno ispunjava slikovne zahtjeve. On možda zna i bolje, ali u slučaju *Fantoma*, od njega se vjerojatno i očekivao baš takav posao. S malo novca ne može se



Fantom

baš sve: samo je pitanje čega se odreći.<sup>10</sup> U *Noći vještice* autori su se odrekli detalja u mraku i dubine slike, čime su dobili na posebnom ugodaju; u *Fantomu* nisu riskirali s jasnoćom slike, pa su morali pristati na osiromašeni i neuvjerljivi ugodaj. Za pretpostaviti je da bi u takvom filmu tek više novca omogućilo nekim ambicioznijim autorima istodobno kreiranje *ugodajne* i nedvojbeno *jasne* slike. Takav slikovni pristup zahtijeva bi studioziju pripremu i veću organizaciju, te domišljate i maštovite rasvjete koncepte, koji su uglavnom skupi. Da je to tako, pokazuje i uspješna realizacija niza filmova nastalih također na osnovi strip-a.<sup>11</sup>

Ideja da kvalitetna filmska rasvjeta ipak ne mora biti nužno skupa, dobro je vidljiva u *Igru života*.<sup>12</sup> Iz slike se vidi da upotrijebljena rasvjetna sredstva mogu biti i prilično skromna. Taj je snimatelj koristio elemente ambijentalne rasvjete kao motivaciju i polazište za izgradnju filmskog svjetla, a ne samo za naznaku atmosfere, poput onoga u *Fantomu*. Lica glumaca su dosvjetljavana svjetлом koje simulira svjetlo vidljivih izvora. U ovom je slučaju to fino i toplo difuzno svjetlo, raspršenih rubova, ali i dubokih sjena, tamo gdje one postoje.

Takvo svjetlo sada pravi veliku uslugu filmskoj priči: svoj karakter, mek i odlučan istodobno, daje cijeloj sceni. Uz to, svojom sličnošću s ambijentalnim svjetлом, savršeno ambi-

*gentira* likove, povezuje ih s ostatkom prizora, potpuno ih integrira u scenu. Inteligentna upotreba postojecog svjetla, njegovo korištenje kao jednog od rasvjetnih elemenata prizora, te metoda dosvjetljavanja ambijentalnog svjetla, nisu suvremeni izum, ali se i danas smatraju izrazito *modernim*. Ti postupci ne moraju biti skupi u apsolutnom smislu; više bi se reklo da ih omogućavaju ili onemogućavaju opći uvjeti posla.<sup>13</sup> Istina, u skupoj produkciji i opći uvjeti posla, kao što je količina upotrijebljenog vremena za pripremu kadra, također znače novac. Zato su takvi pristupi rasvjeti prije značajka nekih skupih produkcija, nego onih jeftinih. Jer, uz dosta truda, mašte, kombiniranja, procjenjivanja ili čekanja mogu dati izvrsne rezultate, koji se u slici ne otkrivaju kao »jeftini«. Da-pače. Time se *Igra života* deklarira kao film solidnog budžeta.<sup>14</sup> Pokazana briga o izgledu svake scene i svakog kadra — cijeli je film znalački i dosljedno snimljen — to potvrđuje. Trud o izgledu filma do pojedinosti, briga da se opći dojam nečim ne pokvari, značajka je skupih projekata. Puno je novca u igri da bi se vizualni stil tek tako zanemario.

Ali to nam također govori da iza odlične fotografije, osim snimateljeva talenta, obično stoji i namjera vizualno senzibilnog redatelja, te producijska odluka kojom se slici daje važnost.

## Bilješke

- 1 *Halloween*, 1978., režija John Carpenter, snimatelj Dean Cundey
- 2 Uvodna scena dječjeg zločina, bijeg luđaka iz bolnice, doktorov dolazak pred kuću zločinca...
- 3 Npr. u početku prvog kadra filma osvijetljena je samo kuća, a ne i prostor ispred, oko i iza nje.
- 4 *Back to the Future*, 1985., režija Robert Zemeckis, snimatelj Dean Cundey
- 5 *Noć vještice* stvarno je proizvedena za srazmjerne vrlo malo novca, a zbog iznimne popularnosti i velike zarade poznata je i kao jedan od najispativijih filmova svih vremena.
- 6 To se ne odnosi na opću »nekontroliranu« difuznu rasvjetu, već na kontrolirano, usmjereni difuzno svjetlo, koje se smatra kvalitetnom i posebno finom filmskom rasvjetom.
- 7 *The Phantom*, 1996., režija Simon Vincer, snimatelj David Burr.
- 8 Reprezantirani primjeri iz filma tako otisnuti, ponovo izgledaju poput kvadrata strip-a. Možda tako umanjeni, primjeri izgledaju manje tražićno nego na ekranu; ali nama je referenca ipak slika na platnu, a ne tako smanjena; uz to, ne smijemo zaboraviti pojednostavljanja put

stripovskom prikazivanju svjetla i sjene, nužna zbog grafičkih tehnika i malog formata strip kvadrata.

- 9 Pogledaj slikovne primjere.
- 10 Zato je kod izrazito niskobudžetnih filmova, kojima se ovaj napis ne bavi, zamjetna težnja, da se u nemogućnosti realizacije »prave« filmske slike, zaigra »na drugu kartu«: naglašene likovnosti kadra, pretencioznih kompozicija, grafizma, nastojanje za snažnijim dojmom autentičnosti slike... Tako se i ovđe siromaštvo nešto novo dobiva.
- 11 *Conan*, *Superman*, *Batman*, *Dick Tracy*, *Flash Gordon*...
- 12 *Jerry Maguire*, 1996., režija Cameron Crowe, snimatelj Janusz Kamiński.
- 13 Primijenjeno difuzno svjetlo u slikovnim primjerima vjerojatno nije zahtijevalo puno rasvjete tehnike; vjerojatnije je da je iziskivalo više vremena zbog »pipkave« prirode posla, kao i dobru mizanscensku i scenografsku pripremu.
- 14 Jeftine produkcije ne vole se upuštati u rizike snimateljevih eksperimenta, koji mogu potrošiti neizvjesnu količinu vremena, a i rezultati nisu uvijek sigurni; radije se odlučuju na uporabu standardne rasvjete, koju uvijek treba platiti, ali koja osigurava kontinuirano snimanje.

## Silvestar Kolbas

### Good, bad, expensive... lighting

*An analysis of differences in lighting styles that depend on the budget of a film.*

Analytically comparing two films shot by the same cinematographer (Dean Cundey — *Halloween*, *Back to the Future*) one can notice remarkable differences in the lighting styles of the two films. *Halloween* was shot with reduced lighting sources with low-key photography. *Back to the Future* was shot with rich and varied sources, with the heightened level of lighting. The differences are caused by the different budgets of the two film productions (*Halloween* being a low budget film). Each lighting pattern is used stylistically beneficially, with different narrative impacts in mind. Generally speaking it is technically easier (especially in night scenes) to manage reduced lighting sources than rich ones. With rich light sources, one has to precariously co-ordinate several variables. On the other hand, rich light sources offer a greater range of choices — it is possible to achieve many effects that are not accessible with a reduced lightning approach. But, as the example of *Halloween* demonstrated, the limited light situation does not need to be a stylistic impediment — it is a possible to use production limitations to a stylistic advantage for particular films. Croatian authors have become skilled at it. But if there is a discrepancy between the high stylistic ambitions and the lighting limitations of low production, the ensuing effects can be disastrous, as can be seen through an analysis of the cinematography in the film *The Phantom* (1996; director Simon Vincer and cinematographer David Burr).

UDK 791.44.022

Mario Sablić

# Novo snimateljsko doba

Procjenjivati trendove u filmskoj fotografiji nezahvalna je zadaća. Raznovrsni žanrovi temelje se većinom na vizualizaciji posve različitih ugođaja. Primjerice, dok uz *noire* filmove, ili kriminalistički žanr općenito, vežemo tjeskobnu atmosferičnost, temeljenu na sugestivnoj igri svjetla i sjena, u novije doba i znakovitoj uporabi boja, u komedijama ili klasičnim mjuziklima nailazimo na sasvim drukčije likovne odrednice. Dodamo li tome evidentno postojanje prepoznatljiva autorskog rukopisa (ili je bolje reći slikopisa) vrhunskih direktora fotografije, postaje gotovo nemoguće sa sigurnošću utvrditi dominantan vizualni trend u sasvim određenom razdoblju filmske povijesti. Pače, prije bi se moglo reći kako su likovna označja vezana za dominaciju neke filmske vrste, a ne prepoznatljiva slikopisnog trenda na koji bi nailazili u svim žanrovima. Kako se tijekom proteklih stotinjak godina upravo američka kinematografija ustoličila kao svjetski filmski *trendsetter*, ovaj će se napis poglavito baviti snimateljskim stilovima koji su prisutni u sklopu nedvojbeno najčvršće postavljene filmske proizvodnje u svijetu — one SAD. Osim toga, američka filmska dominacija ostavila je traga i na likovnosti europskog filma, jer su filmski autori, u želji da ozbiljnije konkuriraju filmskom kolonijalizmu s one strane velike bare, bili jednostavno prisiljeni oponašati makar formom budžetski snažnije kolege.

Stvari će vjerovatno biti jasnije ako kao reference uzmemos filmove Luca Bessona ili čak i najnovija djela mlađih hrvatskih filmaša, poput Lukasa Nole. Isto tako, pri prosudbi snimatelja u američkom filmu ne treba smetnuti s uma kako velika većina vrhunskih direktora fotografije vuče porijeklo sa starog kontinenta, a nemali ih je broj prve snimateljske korake napravio u sklopu europskog autorskog filma.

## Žanrovski umjesto globalnih stilova

U procjeni dominantnih snimateljskih stilova najviše se može govoriti o interaktivnoj vezi između filmskih žanrova i snimateljeve autorske osobnosti. Dakako ne treba zaboraviti ni postojanje globalnih likovnih trendova, koji su se mijenjali od desetljeća do desetljeća, nerijetko diktirani komercijalno ustrojenom kinematografijom. To je osobito vidljivo posljednjih desetak godina, kada se likovni pomodarski diktat mijenja u svakoj sezoni, ovisno o blagajničkom objektu filmskih hitova. Primjerice, fantastični i potpuno neočekivani uspjeh djela neovisnih filmaša poput Quentin Tarantina (*Reservoir Dogs*) i Roberta Rodrigueza (*El Mariachi*), hollywoodskom su establišmentu dali stilске naznake za mnoštvo slično koncipiranih ostvarenja. Prepisivanje tuđeg redatelja-

skog rukopisa nekoć je bilo proglašavano nedostatkom autorskog iskaza (prisjetimo se samo prigovora upućivanih filmovima Briana De Palme). Danas se to smatra vrlinom, *homageom par exelance*, koji govori o slojevitoj filmofiljskoj upućenosti potpisnika takvih, nerijetko krajnje formulacijskih i idejno ispraznih ostvarenja. Uostalom, nije li srednjostrujaški Hollywood oduvijek bio sklon, ako ništa drugo, tada preko scenarističkih okvira, a danas sve više i vizualno formalnih odrednica, diktirati trendove na velikoj skali, trendove koji su rijetko kada proizašli iz njegova života. Krija se scenarija, koja već godinama potresa američki film, nagnala je producente da se orijentiraju drugim stranama filma u nakani da dovedu gledatelja u kino dvoranu. U ratu, ljubavi i bespôštnoj bitci za svaku prodanu kartu, očito su sva sredstva dopuštena. Eventualni uspjeh filma anonimnog autora, koji se proslavio na festivalima tipa Sundancea, preko noći će postati dominantnim, ali izrazito kratkoročnim trendom. Direktor fotografije u takvom ustroju ima samo jednu zadaću — biti sposoban prilagoditi se apsolutno svim likovnim zahtjevima koji se pred njega postavljaju. Dakako, on to mora činiti ako želi stalno biti prisutan, opstati u sve žešćoj konkurenciji. Pitanje njegove efikasnosti, odnosno isporučivanja određene likovne kakvoće u zadanim vremenskim i budžetskim granicama, daleko je važnije i ima veću težinu od relevantnog, samosvojnog snimateljskog rukopisa. Narančno, i ovdje se prije svega misli na filmove koji računaju na značajniji blagajnički utržak, a ne na relativno mali broj nepopulistički orijentiranih ostvarenja, koja velikim studijima ponajprije služe za stjecanje ponešto ozbiljnijeg filmskog *imagea*.

## Povijesna uloga snimatelja

Ipak, vratimo se ponajprije malo u prošlost. Posao filmskog snimatelja u sebi je oduvijek objedinjavao dvije kategorije: zanatsku umješnost i vizualnu kreativnost. On je bio spona između tehničkog i umjetničkog dijela filmske ekipe. U filmskim prapočecima do izražaja je poglavito dolazila tehnička potkovanaost direktora fotografije. Problem koji su trebali tada razriješiti mahom se odnosio na pravilno eksponiranje tehnički nedorađene filmske vrpce. Temeljni postulati osvjetljavanja proizašli su iz fotografije, pa su najboljim snimateljima smatrani oni koji su umjeli pravilno eksponirati vrpcu te tako zabilježiti zbivanja pred objektivom kamere. Redatelj je tada bio uglavnom osoba koja nije nužno morala imati tehničkih predznanja. I u kasnijem razdoblju njegova

je zadaća bila razmišljanje o filmskim planovima i kutovima snimanja, te eventualnim pokretima kamere. Postava svjetla bio je glavni snimateljev zadatak, te samo manipuliranje kamerom. Doduše, u razvijenim kinematografijama samo baratanje kamerom, odnosno švenkanje povjerenje je drugoj osobi. Direktor fotografije nerijetko brine samo o rasvjeti, a najekstremniji je slučaj britanska kinematografija, gdje je švenker ujedno i osoba koja s redateljem dogovara pokrete kamere. Snimateljeva umještost u kreiranju za filmsku priču odgovarajućih ugodaja, bilo je mjerilo prema kojem se procjenjivala njegova kvalitete. Pri tome je od najveće važnosti bila upravo suradnja snimatelja i redatelja. Nekada su samo vrhunski filmski autori bili u stanju precizno odrediti svjetlosni i koloristički stil svojega filma. Primjera radi, spomenut ćemo samo Alfreda Hitchcocka, Orsona Wellesa i Jean Luc Godarda, ili da posegnemo dublje u filmsku povjesnicu, F. W. Murnaua i Fritza Langa. U većini slučajeva uglavnom se radilo o redateljima — profesionalcima, koji su uredno predočavali zadani predložak, a eventualno autorstvo očitovalo se na idejnem planu, ili unutar čiste filmske forme. Govoriti o Hawksovim ili Fordovim prosječnim djelima kao vrhuncima filmske fotografije određena razdoblja pomalo je iluzorno. Bez obzira tko se nalazio iza kamere, njihovi su filmovi proizašli iz osobnog autorskog svjetonazora, a sama vizualna estetika pri tome nije imala presudnu ulogu. Ruku na srce, bilo je to vrijeme kad se sud o kakvoći filma donosio poglavito na temelju njegove priče i nastupa glumačkih zvijezda. Tek poslije su kritičari otkrili autorske iskaze određenih redatelja, te na njih ukazali. U takvom promišljajnom sklopu, uloga filmske fotografije i nije bila od najveće važnosti.

Vizualizacija je zbog toga nerijetko bila stvar snimateljeva nadahnuća, njegove suradnje sa redateljem, ako je taj imao viziju o izgledu cjeline. Snimatelskom poslu posve je nepravdno bilo odricano bilo kakvo autorstvo, te su direktori fotografije uglavnom smatrani tehničkom ispmoći. No, baš je u tom filmskom razdoblju snimatelj uživao najveću kreativnu slobodu. Ipak, većina direktora fotografije toga doba bila je specijalizirana za određene žanrove. Neki su se bolje snalazili u tvorbi ugodajnosti niska ključa, pa su većinom snimali krimiće ili horore, drugi su perfektno osvjetljivali ženske zvijezde, te su svoju karijeru gradili usporedno sa zadovoljnim mušterijama, dok su treći svojom brzinom, te efikasnim rješavanjem i najzahtjevnijih prizora predstavljeni pouzdane studijske suradnike, pa su, makar i bez autorskih natruha ostvarili karijere optočene brojnim filmovima.

Ipak, ponovno treba istaknuti kako se radilo o svestranim snimatelskim osobnostima čija je specijalizacija proizašla onajprije iz holivudskog studijskog ustroja. Tako je Nick Musuraca ugled stekao ponajviše filmovima temeljenim na atmosferom bogatoj crno-bijeloj fotografiji (*Iz prošlosti, Ljudi mačke, Spiralne stepenice*), a William H. Daniels postao je slavan u ulozi »kućnog snimatelja Grete Garbo« premda je dobre rezultate pokazao u prethodno ostvarenoj suradnji s Erichom von Stroheimom, dok je vrhunac njegove karijere zasigurno predstavljao Oscar za Dassinov film *Goli grad*. Doba velikih filmskih studija, koji su svoj *image* gradili na

izabranim filmskim vrstama, ostavilo je neizbrisiva traga na karijerama njihovih uposlenika.

Nestankom studijskog sustava, prepoznatljivost stila postalo je glavnim snimatelskim znakom. Čvrsta veza sa studijima nestala je, a snimatelje više nisu birali producenti, nego redatelji. Takvu mogućnost nekoć su imali samo odista cjenjeni, i komercijalno dokazani filmaši. Prepoznatljiv slikopis postao je nužan atribut pri odabiru. No, pri tome treba razluciti dvije kategorije: one direktore fotografije koji su u svakom filmu, bez obzira na redatelja i postojanje ili nepostojanje njegovih uputa, uspijevali ostati dosljedni osobnom vizualnom stilu, ne šteteći pri tome filmskoj priči, i one koji su tek u odgovarajućim okolnostima uspijevali postići impresivne rezultate. Ipak, i dalje se moglo govoriti o specijalistima, ali druge vrste. Oni se nisu više specijalizirali za određene žanrove, nego za određene redatelje.

### **Snimateljev ili redateljev vizualni stil?**

Najbolji direktori fotografije u šezdesetim, sedamdesetim, pa i osamdesetim godinama bile su osobe, čiji je likovni stil bilo moguće prepoznati u svakom djelu koje su potpisali. No, to nije nužno predstavljalo vrlinu. Filmska umjetnost trpi samo jednog autora: redatelja. Svi ostali, ma koliko kreativni bili moraju se podvrgnuti njegovoj viziji. U suprotnom dobivamo brilljantno snimljene, nadahnuto odglumljene ili fantastično uglazbljene filmove koji u biti ne funkcionišu poput uravnuteženih cjelina. Prisjetimo se samo Donnerova filma *Žena orao*. Snimatelj Vittorio Storaro svojom je fotografijom stvorio dojam spektakularnosti, likovnosti od koje čak i prosječnom gledatelju zastaje dah, ali potporu tvaku grandioznom pristupu ne nalazimo u scenariju, niti u Donnerovim redateljskim postupcima. Tako koncipirani filmovi nedvojbeno imponiraju studentima filmskog snimanja, ali nemaju svoje pokriće kod prosječna kinoposjetitelja. On će se daleko prije prisjetiti drugih radova toga filmaša, poput filmskog serijala *Smrtonosno oružje*, čija je fotografija tek profesionalne kakvoće, ali je istodobno mnogo bolje uklopjena u zadane žanrovske okvire.

Upravo je između šezdesetih i osamdesetih godina ponajviše došla do izražaja nužnost snimateljeve prisne suradnje s redateljem. Vrhunski rezultati dobivani su samo onda kada je taj odnos bio uspostavljen i definiran. Redatelj s osjećajem za vizualno mogao je u suradnji s kompetentnim i kreativnim snimateljem podići cjelinu na višu stilističku razinu. Loš film bi svejedno ostao takvim, ali bi ga bilo barem lakše probaviti. Ne govori li nam to većina filmova s potpisom Tonyja Scotta? Ipak, tada je to nerijetko uspijevalo samo filmašima sa snimatelskim zaledem ili filmskim vizionarima. U tom je smislu dosta dobar primjer filmova koje je režirao proslavljeni snimatelj Freddie Francis. On se u redateljskoj stolici nalazio poglavito u ostvarenjima iz Hammerove kuće horora. Kako se radilo o filmašu istančana vizualna ukusa, pošlo mu je za rukom formulacične uredke osvježiti atmosferičnom fotografijom, pri čemu je rijetko osobno bio za tražilom kameru.

Zato nimalo ne čudi vezanost nekih filmskih autora za jednog snimatelja tijekom čitave karijere. Blizak odnos između

dvaju najbitnijih autora u filmskom ustroju redovito je zabilježen na celuloidnoj vrpcu. Filmovi Wima Wendersa zacijelo ne bi bili tako impresivni da ih nije snimio Robby Miller. Coppolina *Kum* trilogija pod vizualnom kontrolom Gordona Willisa prerasla je u likovno remekdjelo. No, isti snimatelj podjednako je uspješan bio i u suradnji s Woodyjem Allenom (*Annie Hall*, *Manhattan...*) ili Alanom J. Pakulom (*Klute*, *Svi predsjednikovi ljudi...*). Na osnovi toga može se izvesti zaključak kako snimateljska likovna kreativnost u sprezi s redateljevom vizijom cjeline predstavlja jedini mogući oblik suradnje. U tom je smislu upravo Gordon Willis ponajbolji primjer. Njegova filmografija naprsto vrvi izvanrednim filmovima, i to ne u čisto snimateljskom smislu. Willisov snimateljski rukopis mijenja se od filma do filma, i samo bi najiskusniji filmofili mogli uočiti zajednički nazivnik. Podjednako genijalan u crno-bijeloj fotografiji, ali i impresionistički koristeći kolorističku tonsku skalu, Willis je još tada bio daleko ispred svojega vremena. Takve će se zadaće očekivati od snimatelja u ne tako dalekoj budućnosti, no o tome će biti više govora nešto kasnije. Itekako je znakovito kako je Willis uglavnom snimao filmove potpisane od uglednih autora, dakle ne tipičnu holivudsку konfekciju. Zato njega niti nije moguće smatrati pravim primjerom projecnog direktora fotografije iz spomenutog doba. Treba zato pogledati što se događalo s drugim značajnim snimateljskim imenima, u trenucima kada njihova suradnja nije bila vezana samo za filmskog autora čiji senzibilitet dobro poznaju.

### **Sudbina autonomnih snimatelja**

Oni su se teško prilagođavali kinematografiji koja više od svega cijeni zanatsku efikasnost. Ostajući dosljedni osobnom slikopisu, nerijetko su potpisivali filmove u kojima je iskusniji gledatelj mogao prepoznati njihova stilska označja, ali se to uglavnom pretvaralo u neutemeljeni likovni manirizam. Tek pri suradnji s redateljem slična vizualna senzibiliteata, njihov bi neprijeporni talenat dolazio do izražaja. Tako je Nestor Almendros svoju težnju korištenju prirodne rasvjete doveo do savršenstva samo u filmu Terencea Malicka *Days of Heaven*; Sven Nykvist je najbolje rezultate postigao u suradnji s Ingmarom Bergmanom, a izleti u komercijalnije orientirane filmove, poput *Starting Over*, Alana J. Pakule, nisu se bitno razlikovali od sličnih djela potpisanih od mnogo manje poznatih direktora fotografije. Michael Ballhaus proslavio se filmovima snimljenim za Reinera Werneru Fassbinderu. Njegov ugled omogućio mu je suradnju s prestižnjim američkim filmašima poput Mike Nicholsa i Martina Scorsesea. No, svaki izlet u konvencionalnije filmove, poput Rothova *Heartbreakersa* ili Ozovih *Prljavih pokvarenih prevaranata* nije dao ni naslutiti o kakvoj se snimateljskoj veličini radi. Do krajnosti dosljedan vlastitom ukusu ostajao je jedino Vitorio Storaro. Broj njegovih američkih filmova relativno je malen i radi se većinom o tzv. umjetničkim ostvarenjima. Razloge treba potražiti u snimateljevoj sklonosti ostavljanja osobna pečata, bez obzira o potrebama filma. Filmaši poput Bertoluccia ili Coppole očito su mu davali veliku slobodu, visoko ocjenjujući njegov doprinos. No, mnogo manje sluha za njegova traženja imali su producenti. Realizacija

grandioznih vizualnih ekstravagancija usko je vezana s raspoloživim budžetom, ali i utroškom vremena. Zato ne čudi što Coppola, koji je odavnina istrošio sve svoje kredite kod producenata, nije za *Draculu* mogao dobiti Storara. Njih bi dvojica zacijelo odveli film u budžetsku katastrofu.

No, tu je prije riječ o izuzecima, direktorima fotografije koji su ostajali dosljedni osobnom stilu bez obzira na zadaću koja im je povjerena. Većina je ipak nastojala uredno ostvariti povjerenje zadaće na visokoj profesionalnoj razini, bez zamjeraanja producentima. Pri tome su nužno morali pratiti trendovske promjene, a vlastite vizualne preferencije čuvati za suradnju s redateljima istog promišljajnog ustroja. Snimateljska pozicija je to nezahvalnija što se često nađu u tjesnacu između redateljevih i producentovih zahtjeva. Preko njihovih leđ mnogo se puta vodio rat između onog tko novac daje i onog koji ga troši. Bizarna zgoda koja se dogodila Haskellu Wexleru, plastično ocrtava krhke temelje na kojima počiva snimateljski status. Naime, Wexler je, ni krv ni dužan bio otpušten s Coppolina (nije li znakovito kako se u filmskoj povijesti ime tog filmaša vrlo često nalazi u vezi s mnogim kontroverzama) *Prisluškivanja*. On je, naime, s lakoćom riješio složenu sekvensu prisluškivanja na gradskom trgu, i predložio da se sve snimi za samo nekoliko dana. Zadovoljstvo producenata bilo je golemo, ali njihovo oduševljenje nije dijelio Coppola. Skrativši vrijeme snimanja Wexler je nehotice oduzeo Coppoli mogućnost rješavanja vlastitih kreativnih dvojbi. Zauzvrat je preko noći dobio otakz, od kojeg ga nije spasio ni visok ugled koji je uživao.

### **Izvanholivudske produkcije**

Ipak, do sada smo uglavnom govorili o najprestižnijim snimateljima, koji su uglavnom djelovali u uvjetima novčanog obilja. Što je bilo s onima koji su snimali filmove izvan Hollywooda? Možda se najbolje podsjetiti na niskobudžetne filmove, proizašle iz manufakture Rogera Cormana. *Mala trgovina užasa*, *Gavran* ili *Vjedro krvi* zanatski su korektni, ali likovno nimalo uzbudljivi filmovi. Poredbu s najjačim holivudskim komercijalnim ostvarenjima iz tih godina oni ne bi izdržali, jer je vizualni prestiž počivao na količini uložena novca i na korištenju bolje tehnologije. No, upravo je u besparici najviše dolazila do izražaja snimateljeva i redateljeva kreativnost. Cormanova *Maska crvene smrti* izvanredno je snimljen film, koji krasи inventivno korištenje kolorita, premda također nije raspolagao većim proračunom. Zasluga je to snimatelja, poslije i redatelja Nicholasa Roega, čime se samo potvrđuje autorska uloga direktora fotografije. To je možda ekstreman primjer, jer se Roeg poslije dokazao kao izvanredan snimatelj, ali govor u prilog tvrdnjama kako talentirani snimatelj može u velikoj mjeri podići dojam koji filmsko djelo ostavlja. Dakako, ovdje se mislilo poglavito na niskobudžetne filmove populističke orientacije, dok kod onih sugestivnije označenih redateljevih autorskim iskazom vrijede ista pravila kao i kod, recimo, skupljih djela. Među ponajbolje takve filmove bez imalo razmišljanja možemo uvrstiti prvijenac Davida Lynchha, *Eraserhead* (snimatelj Frederick Elmes), te *Na udaru zakona*, Jima Jarmuscha (snimatelj Robby Muller).

Na osnovi do sada rečenog, nije teško zaključiti kako su sve do danas direktori fotografije u filmskoj povijesti imali vrlo važnu ulogu. Naglasak je bio na njihovu autorstvu, koje je stavljano u službu stvaranja cijelovitih filmskih ostvarenja. Nije slučajno da su najbolje snimljena djela u najvećem broju slučajeva bila vezana za glasovite filmske autore, dok su filmografije potpisnika fotografije znale biti prožete usponima i padovima. Zbog toga je nemoguće čvrsto odrediti dominantne snimateljske stilove, kao što bi to bilo vrlo teško ustanoviti u slučaju dominantnih redateljskih stilova.

### Kraj dvadesetoga stoljeća

No, na kraju dvadesetoga stoljeća, čini se da nastaju bitne promjene. Naznake budućeg filmskog ustroja mogli smo uočiti već tijekom sedamdesetih godina, odnosno pojavom mladih, obrazovanih i vizualno formiranih redatelja. Zajednički prozvani *Movie Brats*, oni su snimali djela u kojima je jasno vidljiv njihov osobni autorski trag. Redatelji poput Stevana Spielberga, Georgea Lucasa ili Wáltera Hilla svaki su svoj film idejno i formalno vrlo čvrsto određivali, a kako nisu bili tjesno povezani samo s jednim snimateljem, nego su ih mijenjali od filma do filma, jasno je da su imali čvrsto stajalište prema vizualnom. Na kraju krajeva, Steven Spielberg je uvijek snimao likovno impresivna ostvarenja. Tijekom svoje karijere surađivao je s različitim direktorima fotografije, od veterana Billa Butlera, preko Allana Davioua, do Janusza Kaminskog, s uvijek podjednako brilljantnim rezultatima. Ako uočimo činjenicu da su Spielbergovi *story boardovi* (knjige snimanja u obliku stripa) vrlo precizni, te čak sadržavaju naznake vrste osvjetljavanja, kuta iz kojeg svjetlo dolazi i kolorističkog ugodaja svakog kadra, stvari dolaze na svoje mjesto. Dodamo li još i činjenicu kako on osobno manipulira kamerom u gotovo devedeset posto kadrova, sasvim je nedvojbeno kako bi Spielberg za direktora fotografije mogao odabrati i sasvim prosječnog snimatelja, a opet bi postigao savršene rezultate. Netko će reći da je tako bilo i prije, te se pozvati na filmske autore koje smo prije spomenuli, no u devedesetim godinama važnu ulogu u američkom će filmu preuzeti upravo filmaši poput *movie bratsa*. Današnji redatelji vrlo dobro znaju što hoće, i što je još važnije, kako to postići.

### Tehnološki razvoj

Fantastičan razvoj tehnologije u velikoj je mjeri označio posljednje desetljeće dvadesetoga stoljeća. Danas je doista provedivo sve ono što redatelj zamisli, ako raspolaze odgovarajućim proračunom. Na direktoru fotografije, a često i računalnim čarobnjacima, ostaje samo da njegove zamisli provedu i zabilježe na celuloidnoj vrpci. Zato najbitnije obilježje suvremenog direktora fotografije nije prepoznatljivost autorskog slikopisa. Štoviše, on se poput kameleona mora mijenjati iz filma u film, nerijetko se podvrgavati zahtjevima majstora specijalnih efekata, i uz sve to biti izrazito brz u provedbi redateljevih zamisli. Tako, on sve više postaje samo jedan kotačić u složenom mehanizmu koji ima samo jedan cilj — slijediti redateljevu viziju. U neku ruku to umanjuje autorska obilježja koja su se do sada pripisivala snimateljima, ali pred njih postavlja i nove izazove. Najbolji među nji-

ma i takve zadaće lakoćom rješavaju. Primjerice, prema mjestu osobnom sudu, jedan od trenutačno najtalentiranijih direktora fotografije, Darius Khonji, drastično mijenja svoj stil od filma do filma. Dok u Fincherovu filmu *Sedam*, Khonji impresionira lucidnom postavom rasvjete, balansiranjem na granici vidljivog i sustavnom provedbom depresivne atmosferičnosti kroz čitav film, pri čemu se jasno vidi utjecaj fotografije koju nalazimo u *noire* filmovima pedesetih godina, on će već u sljedećem projektu drastično promijeniti stil. U Bertoluccievu filmu *Stealing Beauty* Khonji će, moglo bi se reći, oponašati kolorističku znakovitost koju pronalazimo u najboljim izdanjima Vittoria Storara. Čak i vrlo uvježbano gledateljevo oko teško bi moglo sa sigurnošću ustvrditi da je oba filma snimila ista osoba. Jedini zajednički nazivnik jest vizualna uzbudljivost, stilizirana likovnost koju uočavaju i posve neupućeni gledatelji. Ali, da bi film izgledao kao što izgleda *Sedam*, potrebna je puna redateljeva potpora, jer se radi o poprilično hrabro snimljenom djelu, pogotovo ako imamo na umu sklonost holivudske producenata da im se skupno plaćene zvijezde u svakom trenutku dobro vide.

### Odnos filmske i TV fotografije

Jos prije desetak godina, televizija i film bili su mrski neprijatelji. Jasno se moglo povući crtu između djela namijenjenih televizijskom prikazivanju, i onih kojima je mjesto na filmskom platnu. Danas to više nije tako. Standardi potrebne minimalne osvjetljenosti kadra još postoje samo na televizijama koje je pregazio vrijeme i koje su u ozbiljnog tehnološkom zaostatku (poput HTV-a). Odnos između malog i velikog ekranu danas je interaktivn. Televizija preko glazbenih i reklamnih spotova, te popularnih televizijskih serijala, poput *Dosjea X* ili *NYPD Blue* diktira ukus publike. Htio to priznati ili ne, film ga nužno mora barem oponašati, a poželjno je i nadmašiti. Globalizacijom televizijskog medija podignuta je opća likovna razina čak i kod prosječnog filmofila. Savršenstvo filmskih prizora prestalo je biti stvar prestiža i postalo je nešto što se samo po sebi očekuje. Stilski diktat MTV-ovih glazbenih spotova ostavio je nemala traga na modernim akcijskim filmovima. Novoholivudski producenti će zato svoje najjače projekte bombardirati dolarskim novčanicama, da bi snimili što spektakularnije prizore.

Tehnološki napredak omogućio je televiziji i nezavisnim filmašima da dostignu vrlo visoke vizualne standarde. Savršenstvo filmske vrpce i laboratorijske obrade, omogućilo je i filmovima snimljenim za nekoliko tisuća dolara da stope rame uz rame s mnogo skupljom konkurencijom. Proslavljeni prvijenac Roberta Rodrigueza, *El Mariachi*, stajao je samo nekoliko tisuća dolara, ali gledatelj nema taj dojam kod gledanja filma. Posljedice sve pristupačnije vrhunske tehnologije, koja čak i diletantima omogućava postizanje pristojnih rezultata (osobito u podnebljima gdje ne postoje čvršći pokazatelji kakvoće, kao što je to slučaj na ovdašnjoj sceni glazbenih spotova) očituju se u oduzimanju magičnosti snimateljskom poslu. Kadriranje danas motri redatelj na monitoru (ako se sam ne nalazi iza kamere, kao što to, pored Spielberga čini i Luc Besson), uporabu rasvjete vrlo često kontrolira računalni ekspert, a pokrete kamere nerijetko sugeriraju stručnjaci za rad s određenim pomagalima. U takvim okol-

nostima snimateljima je vrlo teško ostati dosljedno na tragu osobnih afiniteta. Mnogi od njih samo vrebaju prigodu da uskoče u redateljsku stolicu, kao što je to vrlo uspješno napravio Jan DeBont.

Možda su danas skupo plaćene glumačke zvijezde mamac koji publiku dovodi u kina, ali iza svega stoje tehnički potkovani i formalno dojmljivi redatelji koji su u stanju i najbezlicnije prijedloške predočiti na način od kojeg zastaje dah. Snimateljeva uloga pri tome postaje sve manje kreativna, a sve više tehnička.

### Računalna tehnologija

Ipak, u ne tako dalekoj budućnosti direktore fotografije čekaju još veća iskušenja. Računalna tehnologija grabi naprijed ogromnim koracima. Crta razdvajanja između profesionalaca i amatera sve je teže uočljiva. Primjerice,igrani filmovi se danas proizvode za samo nekoliko stotina dolara. Tako su Stefan Avalos i Lance Weiler uspjeli za devet stotina dolara isporučiti cijelovečernje djelo pod naslovom *The Last Broad-*

*cast*. Taj film će se početkom godine naći u kinima, distribuirati će se putem DVD-a, a pri njegovoj proizvodnji korištena je tehnologija praktično dostupna svakome. Uostalom, ako ste imali prigodu zaigrati neku od novijih kompjutorskih igara, zacijelo ste zamijetili nekolikoigranih sekvenci. Nije li daleko dan kad će prave glumce i filmsku ekipu zamjeniti nadareni *haker*. Danas je, uostalom virtualna avanturnistica Lara Croft iz kult igrice *Tomb Raider* podjednako popularna među kompjutorašima, kao što je to i skupo plaćena Demi Moore među filmofilima.

Novim uvjetima rada zacijelo će se najbezboljnije prilagoditi redatelji. Oni su danas nositelji vizualnih stilova u umjetnosti pripovijedanja u slikama. Doba kada su filmskim setom dominirale osobe sa zgodnim spravicama u rukama i koje su mimikom izdavale upute ostatku ekipe uskoro će se smatrati romantičnom prošlošću. Holivudska tvornica snova svakodnevno, kao na pokretnoj vrpci izbacuje filmske naslove. Za sada su joj još potrebeni ljudi koji će ih zabilježiti na celuloidu. Hoće li tako biti i u budućnosti?

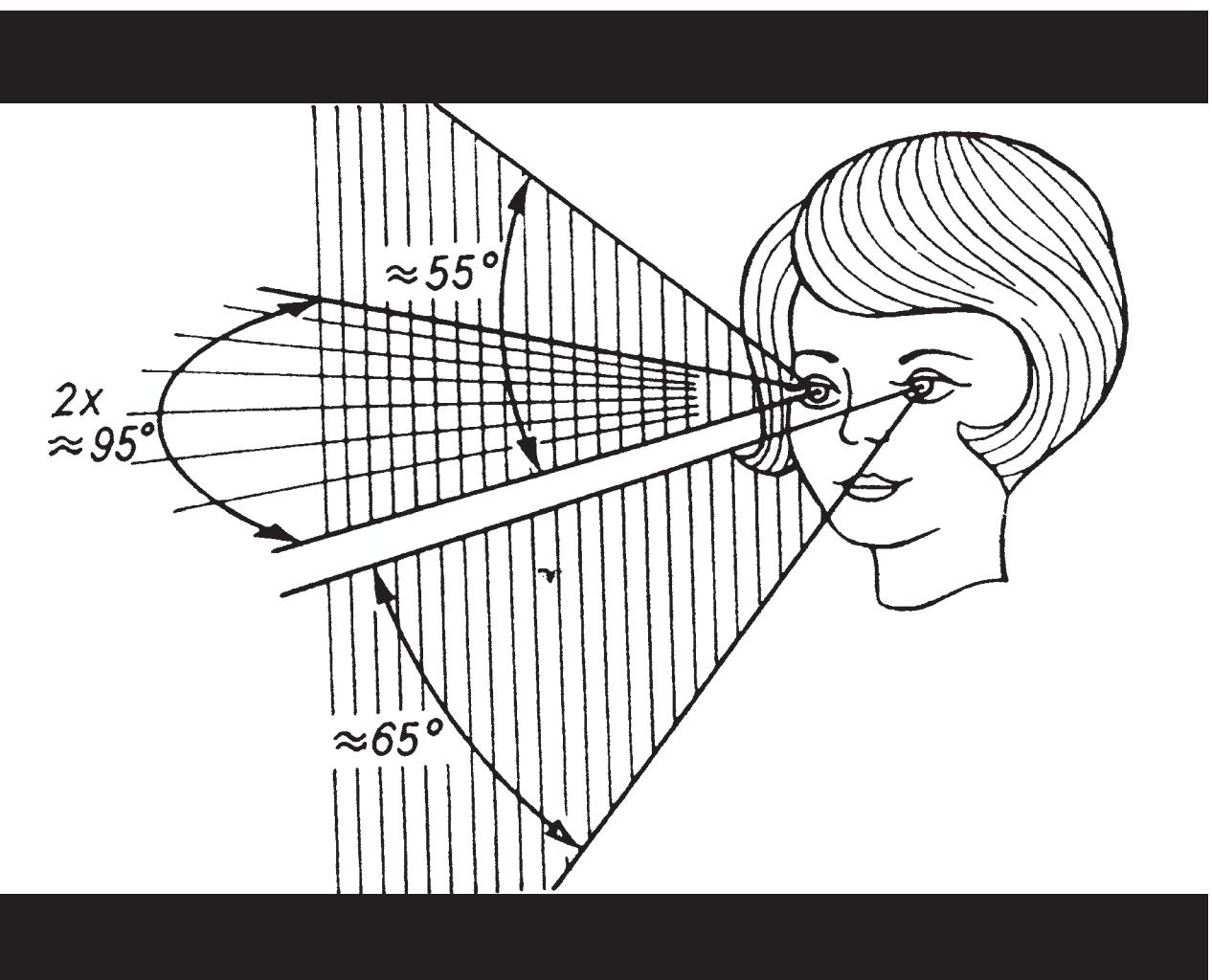
Mario Sablić

## A New Age of Cinematography — Cinematography in the Nineties

UDC 778.53/791.44.0715

An overview of the stylistic role of the cinematographer in the past and the present-day.

Speaking of pictorial styles in cinematography, it is easier to talk of genre styles than of global period styles. E. g. the style of noir movies was quite different from the style of comedies or classical musicals of the same period. Personal pictorial styles of the best classical Hollywood cinematographers were both connected with particular genres (often due to studio induced specialisation) and with their lasting connection to particular directors. The director's sensitivity to the pictorial side of film was often decisive for the highest achievements in cinematography. Because of these circumstances, some of the best classical Hollywood cinematographers were able to attain their own recognisable pictorial style. Today's situation is different. Though there are few cinematographers that impose their own style on most movies no matter how different they are (e.g. Vittorio Storaro), most cinematographers depend in great measure on the director's sensibility, and are forced to be highly flexible in their stylistic approach in different films. The fact is that the new generation of filmmakers in the USA tend to be very precise in their imagery — cinematographers are often just engaged to implement a style that is highly predetermined by a directors' storyboard. An additional factor that limits the possibility of authorial contribution of the cinematographer is a new technology: computer control over the image in postproduction, the possibilities of digital image generation and modification often reduce a cinematographer to a supplier of raw material, to a mere technical crew member.



Krešimir Mikić

# Cinemascope — povijest i osobine

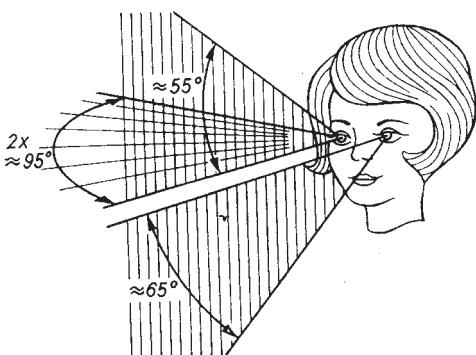
Tehnika širokog ekrana *cinemascope*, o kojoj će biti riječi u tekstu, nastala je kao odgovor filmske industrije na uspon televizije. Kinematografska strategija bila je usmjerenja promjeni proporcija projicirane slike, što je uskoro bilo popraćeno i uvođenjem stereofonskog zvuka. Publika je novu tehniku (1953. g.) oduševljeno prihvatala, a televiziji kojoj filmovi čine okosnicu programa, upravo je tehniku *cinemascpa*, zbog odnosa stranica, bilo najnepovoljnije rješenje. Poslije su filmski producenti u nastojanju da svaki film prodaju televiziji polagano napuštali *cinemascope*. Sada smo pak svjedoci da se uvođenjem novih televizijskih prijamnika s omjerom stranica 16:9 (za razliku od dosadašnjeg 4:3) budi ponovno zanimanje i za *cinemascope* tehniku. Po svemu sudeći, veze televizije i filma, barem kad je o tehniци širokog ekrana riječ, vrlo su zanimljive.

## Sve počinje od oka

Vidni kut ljudskih očiju teško je odrediti. Naime oko je skoro uvijek u pokretu, a moguće je okretati i glavu pa zato ne bi bilo pogrešno reći da je vidni kut praktički neograničen. U vertikalnom smjeru nepomične oči zauzimaju oko 120 stupnjeva (prema gore 50 stupnjeva, a prema dolje 70 stupnjeva), a u horizontalnom smjeru skoro 180 stupnjeva. To su međutim vrijednosti koje se individualno mijenjaju.

Glede fiziologije ljudskog oka bilo je logično pronaći takvu filmsku tehniku koja će zadovoljiti činjenicu da je ljudsko vidno polje veće u horizontalnom smjeru. Zato i filmska slika može biti šira, a ne viša. *Cinemascope* se upravo i temelji na toj spoznaji. Očekivanja koja čovjek ima unutar svog vidnog polja odnose se na tri dominirajuća smjera.

Najvažniji smjer okomit je na ljudsko oko. Osobe (predmeti) dolaze prema nama.



Vidno polje ljudskih očiju koje miruju. Pomakom glave u horizontalnom smjeru vidno polje se znatnije proširuje nego u vertikalnom

Drugi po važnosti je smjer lijevo-desno.

Za razliku od tih smjerova svaki pokret koji dolazi od nas prema gore ili dijagonalno na dolje nema veću važnost.

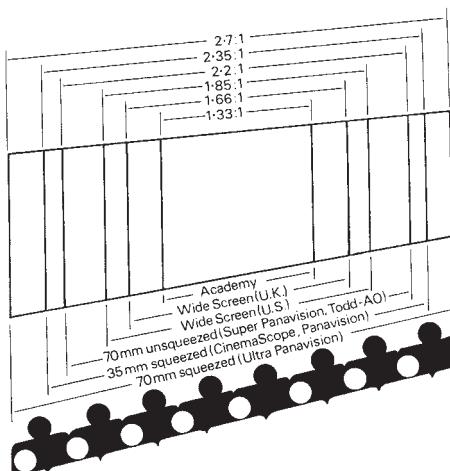
Isto bismo mogli zaključiti i za sva kretanja koja idu dijagonalno odozgo prema dolje, a koja su osim toga i dosta rijetka. Prema tome možemo reći da se sva najvažnija zbivanja ipak događaju u središtu vidna polja naših očiju koje je obuhvaćeno horizontalnim kutom od 28 stupnjeva i vertikalnim koji iznosi oko 21°. Upravo te vrijednosti odgovaraju i klasičnom (standardnom, akademskom) nijemom filmskom formatu s omjerom stranica 1:1.33).

Proširenje središnjeg vidnog polja u desno i lijevo kod gledatelja stvara pojačan osjećaj ugoda i stvara veći stupanj »očekivanja«. Prostor događanja znatno je širi, što naravno nikako ne znači da se time povećala i vrijednost filma. Mogli bi reći da je samo proširenje slike u horizontalnom smjeru u većine gledatelja stvorilo dojam kako su sada preskočene granične standardnog filmskog formata i kako ljudski pogled može nesmetano lutati većim prostorom. To je bio i osnovni razlog što je prosječna publika počela preferirati *cinemascope* i druge tehnike širokog platna. Činilo im se da je nestalo skučujućeg okvira a kinodoživljaj postao je bliži svakodnevnoj pokretnoj percepciji prostora.

## Povijest *cinemascpa*

Sve je počelo još davno. Abbé i Rudolph u Jeni matematički su izračunali i patentirali 1897. godine fotografski objektiv koji je tijekom snimanja sliku komprimirao u horizontalnom smjeru, a za vrijeme projekcije dekomprimirao. Kako ti objektivi nisu postigli dostatnu kakvoću, profesor Henri Chrétien razvio je 1927. godine na Optičkom institutu pariškog sveučilišta novi objektiv koji je nazvao »Hypergonar«. Već je redatelj Claude Autant-Lara u filmu *Stvoriti vatru* (*Construire un feu*, 1927.), avangardističkoj kratkometražnoj igri, rabio taj izum. No ubrzo su i ostali prihvatali »široku« sliku, primjerice kompanija Pathé. Anamorphoscope, kako je prvotno objektiv nazvao Chrétien, uz svu atraktivnost naišao je na brojne prepreke komercijalnoj eksploraciji. Paramount, kojemu je poslana nekolicina snimaka, nije bio zainteresiran i tako je prokockao veliku priliku. Chrétien se, pak, ne predaje. Na velikoj svjetskoj izložbi u Parizu 1937. godine privlači pozornost brojnoga gledateljstva impresivnom *cinemascope* projekcijom na ekranu veličine 60x10 metara, s time da su se rabile dvije anamorfotske projekcije. Na istoj izložbi prvi je put prikazan i jedan crtani film u toj tehnici.

Tek 1952. godine tadašnji predsjednik kompanije Fox, g. Spyros P. Skouras, uvidjevši sve prednosti Chrétienova izu-



Proporcije filmske slike (razni filmski formati s obzirom na odnos stranica, a ne s obzirom na širinu filmske vrpcе)

ma, dolazi krajem godine u Nizzu kako bi mu tamo prezentirali »novu-staru« tehniku. Oduševljen, Fox kupuje izum i on postaje poznat pod nazivom *Cinemascope*. Skouras je toliko vjerovao u novi sustav snimanja i projekcije, da je prekinuo snimanje filma *Tunika* (*The Robe*) redatelja H. Kostera koji je već trajalo šest tjedana i naredio da se film snima u *Cinemascopu*. Usporedno s tim filmom startalo je u novoj tehnici i snimanje filma redatelja J. Negulesca *Kako se udati za milijunaša* (*How to Marry a Millionaire*). Film *Tunika* prikazan je 16. ožujka 1953. godine vlasnicima kinematografa u Los Angelesu na ekranu promjera 22 metra. Prva javna projekcija održana je 16. rujna iste godine u New Yorku u kinematografu Roxy.

Skouras je u promidžbene svrhe rabio usporedbe sa zvučnim filmom, tvrdeći da je *Cinemascope* jednako važan kao izum zvuka. Isticao je da je zahvaljujući novoj tehnici pojačan osjećaj trodimenzionalnosti, te da su osobe i stvari na ekranu produžetak gledališta.

Financijski uspjeh prvih filmova u *Cinemascopu* bio je vrlo dobar. Već u drugom filmu *Kako se udati za milijunaša* rabljena je stereofonska reprodukcija zvuka, što je bio dodatni mamac za publiku.

Nova tehnika prihvatali su jednako dobro producenti, redatelji, prikazivači i publika. Neki sadržaji su postali atraktivniji. Primjerice, filmovi o podvodnom i vodenom svijetu, kao što su *20.000 milja pod morem* (*20.000 Leagues under the Sea*, 1954.) R. Fleischera ili *Rijeka bez povratka* (*River of no return*, 1954.) O. Premingera, zatim viteški filmovi — *Princ Valiant* (*Prince Valiant*, 1954.) H. Hathawaya ili *Vitezovi okruglog stola* (*Knights of the Round Table*, 1953.), filmovi iz antičke prošlosti — *Demetrius i gladijatori* (*Demetrius and the Gladiators*, 1954.) D. Davesa i *Egipćanin* (*The Egyptian*, 1954.) M. Curtiza. Iz tih prvih dana *Cinemascopa* poznat je i western E. Dmytryka *Slomljeno kopljе* (*Broken Lance*, 1954.). Uz *Cinemascop*, snimale su se i kopije na standardnom formatu zbog kina koja još nisu bila predviđena za tehniku širokog platna.

Prvi *Cinemascop* filmovi bili su snimljeni na negativu Eastman 5247 koji se nije odlikovao sitnim zrnom, pa je na velikim projekcijama slika izgledala pomalo neoštra. Tome je djelomice uzrok bio i tad još nesavršen optički sustav. Kako

ni technicolor proces kopiranja nije zadovoljavao glede oštine kad je riječ o *Cinemascop* kopijama, prvi filmovi su se kopirali u technicolor laboratorijima ali na Eastman-Color-pozitiv materijalu.

Već godinu dana nakon pojave *Cinemascop* sustava, tvrtka Bausch & Lomb proizvodi poboljšani anamorfotski objektiv. Oko 60% dvorana u zapadnim zemljama preuređeno je za *Cinemascop* projekciju, iako neke dvorane za to nisu imale uvjeta. Tada je za ondašnji odnos stranica 1:2.35 zbog uskih dvorana, slika, odnosno ekran, bio rezan sa strane, nešto slično kao što se danas događa kad se *Cinemascop* filmovi prikazuju na televiziji.

Potkraj kolovoza 1953. godine *Cinemascop* je stigao i u Europu. Europski kritičari baš nisu bili oduševljeni, različito od njihovih američkih kolega. Pisali su kako »...najveće, najglasnije i najšarenije nikako ne mora biti i najbolje«. Poglavitno se to odnosilo na recenzije nakon prikazivanja *Tunike*. U časopisu *Spiegel* od 3. 2. 1954. godine moglo se pročitati i ovo: »...gledatelj mora naučiti gledati i doživljavati na nov način. Nervozna usna glumca Victor Maturea, snimljena u detalju, sada je propriimala dimenzije od pola metra, a u njegovu uhu mogao bi se smjestiti odrasli čovjek...«. Prvi njemački film u novoj tehnici bio je koprodukcija s Francuzima — *Oaza* (-*Oase*) redatelja Y. Allégreta iz 1954. godine, ubrzo zaboravljen. Njemci su pak, konstruirali (Siemens&Halske) nove projekcijske objektive, a i »Miracle Mirror Screen«, ekran koji je reflektirao dvostruko više svjetla nego dotadašnji. Zanimljivo je da su u počecima gledatelji za filmove u *Cinemascopu* morali plaćati 50% višu cijenu ulaznice.

Kako bi se barem donekle umanjili tehnički nedostaci, Fox 1955. godine uvodi *Cinemascop 55* tehniku. Specijalnim kamerama snima se na negativu širine 55,635 mm, čime je slika četiri puta veća od normalne *Cinemascop* slike. Poslije se kopije optički reduciraju na standardni *Cinemascop* format, a rezultat tog postupka je oštija slika i sitnije zrno. Odnos stranica je 1:2.55. Vrijek trajanja te tehnike bio je izuzetno kratak (i napušten je poglavito zbog visokih troškova). U to vrijeme 40.000 kino dvorana diljem svijeta, od čega oko 18.000 u SAD-u bilo je već prilagođeno za projekciju klasičnog *Cinemascopa*. Rezimirajući, možemo reći da se odnos stranica na 35 mm *Cinemascop* filmu mijenja od 2:2.66 do 1:2.55 (4 pruge magnetskog zvučnog zapisa i jedna optičkog) do 1:2.35.

### **Neke druge scope-tehnike**

Od jedanput su se počele pojavljivati neke nove tehnike, iako je na kraju na ekranu kinematografa uvijek riječ o *Cinemascop* slici. Razlog je bio u tome što su svi nastojali izbjegći plaćanje licence Foxu.

Ovdje ćemo spomenuti samo neke.

U Italiji se 1954. godine javlja *cinepanoramic*, u Velikoj Britaniji *camerascope* (1955. g.), a iste godine ga preuzimaju i Francuzi. Zatim *totalvision* u Istočnoj Njemačkoj (1957. g.) — tehnika koja je preuzeta iz SSSR-a. Japanci su svoje *scope*-tehnike nazivali po studijima iz kojih su dolazili pojedini nazivi, primjerice *Daiei*, *Toei* i *Shochiku* i *Sharp*. Iz Hongkonga dolazi *shawscope*. (O tome piše i Enes Midžić u povijesti hrvatskog snimateljstva, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 7/1996., str. 122).

Kao konkurenca *cinemascopu* u Americi bio je *superscope* kojeg je favorizirala kompanija RKO. Ovdje se ne rabe anamorfotski objektivi, koristi se standardni 35 mm film (negativ), ali se pri snimanju rabi puna širina filma između perforacija. Na taj način mogu se izradivati kopije optičkim putem s horizontalnom kompresijom i vertikalnim povećanjem, tako da odnos stranica pri projekciji iznosi 1:2.35. Na taj način mogu se kopirati i kopije u standardnom filmskom formatu. Zato nije čudno da je prvi superscope film *Vera Cruz* (R. Aldrich, 1954. g.) danas moguće vidjeti na televiziji bez crnih pruga iznad i ispod slike. Zanimljivosti radi valja ipak reći da inače film *Vera Cruz* nije bio prvi film u toj tehnici, nego film *Ispod vode* (*Underwater*, 1954.) redatelja J. Sturgesa s J. Russell u glavnoj ulozi. Producent međutim nije bio zadovoljan kakvoćom podvodnih snimaka pa je odgodio premijeru. Poslije se film reklamirao kao *The now anamorphic process* što nije točno, jer se anamorfotski optički dodatak rabi tek u fazi kopiranja, a ne snimanja. I tu se javlja terminološka zbrka, jer se nekad može pročitati i naziv *RKO Scope* kao što je to slučaj s filmom *Goli i mrtvi* (*The Naked and the Dead*, 1958.) R. Walsha. Braća Tushinsky koja su izumila superscope u povijest filmske tehnike ušli su i po konstrukciji varijabilnog anamorfota kojim je omogućena projekcija filmova s različitim odnosom stranica, sve do 1:3.

Superscope biva 1956. g. zamijenjen sustavom *superscope 235*, a razlika je u tome što ovdje slika zauzima prostor visine samo dvije perforacije.

Braća Tushinsky postaju uzori za novi postupak — *techniscope* koji uvodi talijanski technicolor laboratorij u Rimu. Talijane je ta tehnika zanimala poglavito radi snimanja povijesnih spektakla. Kako su negativi imali sitnije zrno i bolju oštinu, moglo se pristupiti postupku pri kojem se rabi 35 mm negativ, ali s pomakom slike za samo dvije perforacije. Za tu svrhu morale su se modificirati i dotadašnje kamere. Prilikom snimanja bez optičkih dodataka dobiva se slika s odnosom stranica 1:2.35. Kopije koje se dobivaju optičkim kopiranjem i koje se projiciraju standardnom *cinemascope* projekcijskom tehnikom zbog odnosa veličine negativske slike i pozitivskog povećanja ne smiju se prikazivati na izuzetno velikim ekranima. Naravno, da bi se uopće mogla primjeniti ta tehnika bio je nužan sitnozrasti film — Eastman color (tip 5251). Prvog desetljeća u Europi i Americi u *techniscope* je snimljeno oko 500 filmova. U Italiji, zemlji gdje je patentirana ta tehnika, poslužila je osim za snimanje povijesnih filmova i za popularne talijanske vesterne, poput *Za dolar više* (*Per qualche dollaro in più*, 1965.) S. Leonea.

Technicolor, koji je tih godina napustio kolor proces koji ga je proslavio, osim *techniscope* uvodi 1956. godine *techniramu*. Ovaj način snimanja djelomice sliči *vistavision* tehnici, jer se rabi kamera s horizontalnim protokom vrpce, a slika zauzima prostor od 8 perforacija. Međutim, tijekom snimanja na kameri se nalazi anamorfotski dodatak, pa se poslije mogu izradivati *cinemascope* kopije (1:2.35), ali i kopije na 70 mm filmu, što se nazivalo *super techniramom*. Tako izradene kopije prikazivale su se u *roadshow* kinima.

Prvi *technirama* film (tehnika se održala sve do 1967. godine) bio je *Priča iz Monte Carla* (*Monte Carlo story*, 1956.) S. Taylora. Od poznatijih slijede *Mračni prolaz* (*Night Passage*, 1957.) J. Neilsona, zatim *Jadnici* (*Les Misérables*, 1958.), J. P. Chanoisa i posebice cijenjen vestern redatelja Wylera *Velika zemlja* (*The Big Country*) iz 1958. godine.

1984. godine Technicolor uvodi *super techniscope*, tehniku sličnu superscopu 235, s time da se sada koristi cjelokupna površina slike od perforacije do perforacije koja zauzima 4 perforacije, pa se iz tog negativa poslije izrađuju *cinemascope* kopije (kod kopiranja se rabi anamorfotski dodatak) ili 70 mm kopije (odnos stranica 1:2.21), a mogu se izraditi i kopije za televizijsko prikazivanje a da se ne javljaju gubici u slici. Kad kopije ne izlaze iz technicolor laboratorijskog filmovima.

Mogućnost da se iz istog negativa kopiraju kopije s različitim odnosom stranica posebice je bitna za *cinemascope* kino prikazivanje. U laboratorijskom procesu izrađuju se takozvani duplikat negativ s time da se sada dodaje anamorfotski dodatak i tako se kopira. Nema, međutim, razlike između klasičnog *cinemasopa* (s anamorfotom tijekom snimanja) i kopiranjem dobivenog. (Očito, kad se procjenjuje tehnička kakovost *cinemasopa* bitan je rezultat rada u laboratorijskom uvjetu projekcije, posebice optike i svjetloće slike).

Po svemu sudeći, super-35 ima sigurnu budućnost. Snimatelji koji se bore za svaki milimetar svoje slike (kompoziciju kadera) radije će prihvati super-35 od klasičnog *cinemasopa*, posebice kad razmišljaju o projekciji svog filma na videu ili televiziji.

Evo nekih poznatijih filmova snimljenih u formatu super-35: *Greystoke-legenda o Tarznu* (*Greystoke: The Legend of Tarzan*, 1984.) H. Hudsona, *Silverado* (1985.) L. Kasdana, *Bezdan* (*Abyss*, 1989.) J. Camerona, *Ptica na žici* (*Bird on a Wire*, 1990.) J. Badham, *Terminator 2* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991.) J. Camerona, *Doba nevinosti* (*Age of Innocence*, 1993.) M. Scorsesea, *Istinite laži* (*True Lies*, 1993.) J. Camerona, *Do kraja svijeta* (*Bis ans Ende der Welt*, 1955.) W. Wendersa, *Showgirls* (1955.) P. Verhoevena, *Majka hrabrost* (*Mutter Courage*, 1995.), M. Verhoevena, *Uspavani brat* (*Schlafes Bruder*, 1996.) J. Vilsmalera i drugi.

*Cinemascope* i slične tehnike iz SAD-a sve više su počele zastajati za *panavision* tehnikom koju su krajem šezdesetih godina rabili u više od polovice američkih filmova. Izumitelj *panavision* iz 1957. godine optičar je R. E. Gottschalk koji je već pojavom *cinemasopa* konstruirao kvalitetan objektiv za tu tehniku pod nazivom *Panatar*. Međutim njegov interes primarno je okrenut filmu širine 70 mm, a baveći se i dalje optikom, 1967. godine konstruira prvi zoom objektiv za *cinemasope*. U tehnici *panavision-35* (misli se na format filma 35 mm) snimljen je 1957. godine film *Zatvorski rock* (*Jailhouse Rock*) redatelja R. Thorpea s E. Presleyem u glavnoj ulozi, zatim *Oko za oko* (*Torpedo Run*, 1958.) J. Pevneya, *Apartman* (*The Apartment*, 1960.) B. Wildera, kao i njegovi filmovi *Jedan, dva, tri* (*One, two, three*, 1961.) i *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963.). Redatelj L. Gilbert snima avanture Jamesa Bonda u *panavisionu* u filmu *Samo dvaput se živi* (*You Only Live Twice*, 1967.), kao i L. Visconti svoj film *Smrt u Veneciji* (*Morte a Venezia*, 1971.).

Tvrtka Todd koja je još 1955. godine postala popularna po 70 mm sustavu, uvodi 1971. godine *Todd-AO 35*.

Oni su razvili svoj zasebni optički sustav koji se mogao natjecati s *panavision* tehnikom. Osim toga radili su uvećavanja na pozitivsku 70 mm filmsku vrpcu što je zbog sve savršenijih emulzija, poglavito sitnog zrna i oštchine, praktički nezamjetljivo, pa je teško reći koji je film snimljen na 35 mm negativu, a koji na 65 mm. Neki su filmski producenti, primjerice de Laurentis stoga jednostavno uklonili označku »35«, pa



Kako se udati za milijunaša (*How to Marry a Millionaire*), 1953.

se za neke filmove smatra da su Todd-AO, iako to stvarno nisu. Prvi film snimljen u Todd-AO 35 je *Macbeth* R. Polanskog iz 1971. godine, nakon čega sljede *Isus Kris superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973.) N. Jewisona, *Bijeg* (*The Getaway*, 1972.) S. Peckinpaha, *Što* (*What*, 1973.) R. Polanskog, te *Zatvoreni obiteljski krug* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1975.) L. Viscontija.

I u panavision tehnicu počelo se kopirati na 70 mm film, samo što se to sad zove *panavision-70*. Prvo iskustvo bio je film *Kardinal* (*The Cardinal*, 1963.) O. Premingera koji je snimljen kao 35 mm cinemascope (panavision) film i kopiran na 70 mm pozitiv. Poslije se to događalo i s filmovima-spektaklima, poput *Doktora Živagoa* (*Doctor Zhivago*, 1965.) D. Leana, *Zemljotresa* (*Earthquake*, 1974.) M. Robsona, *Gandhija* (1982.) R. Attenborougha i *Amadeusa* (1984.) M. Formana.

Kao posebnu podvrstu panavision tehnike još ćemo spomenuti *ultra panavision 70*. Tu se snima na negativu 65 mm, uz anamorfotski dodatak nešto drukčijeg kompresijskog faktora (1.25). Kopije se izrađuju kontaktno na vrpci 70 mm. Projicirana slika ima odnos stranica 1:2,75. Iz tog negativa mogu se raditi i reducirane kopije kompresijskog faktora 1.6, pa je tako moguća projekcija i na standardnim cinemascope projekcijskim uređajima.

Jedan od najpoznatijih filmova ultra panavision 70 jest *Pobuna na brodu Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1962.) L. Milestonea.

Kakva je budućnost razvoja tehnika širokog platna teško je predviđeti, no jedno je sigurno: to će biti zajednička budućnost i filma i televizije. (O tome više u odjeljku *Cinemascope i televizijsko prikazivanje*)

### **Snimanje cinemascope filmova**

Svakog snimatelja poglavito zanima kakvoća slike, od oštine, preko kontrasta do reprodukcije boje, naravno, uključujući i ostale sastavnice snimatelskog rada, od kompozicije slike do izgradnje svjetla i drugog.

Od prvih je dana u snimanju u cinemascope tehnicu veliki problem bila oština slike (od ruba do ruba), posebice zbog uporabe anamorfotskog dodatka. Dobivena je slika velikih dimenzija, ali radilo se o tome da se uvijek povećava relativno mala slika veličine 18.2x21.3 mm. Posljedica je bila u gubitku oštine, deformaciji na rubovima slike i vidljivosti emulzijskog zrna. Glede oštine, definicija slike po visini nije se bitno mijenjala, ali u horizontalnom smjeru gubitak je u počecima bio i do 50%. Kako su skoro svi filmovi bili u boji,

valja reći da je oština bila manja u usporedbi s crno bijelim materijalima, pa su često detalji u slikama bili jedva vidljivi. Osim toga, anamorfotski objektivi nisu se korigirali pri snimanju bliskih objekata. Stoga su, primjerice, lica glumaca u krupnom planu djelovala deblje. Anamorfotski faktor nije bio konstantran, već se mijenjao kod manjih udaljenosti. Vremenom se vrsnoća objektiva mijenjala, da bi početkom devedesetih godina poznate njemačke tvornice Arnold&Richter i Isco-Göttingen proizvele novi anamorfotski objektiv pod nazivom *arriscope*. Razvoj tehnologije, od cilindričnih leća, novih vrsta stakla i drugog, optimalno je smanjio sve ranije greške, osobito neoštiranu i deformaciju, pa u tom pogledu više ne postoje razlike između cinemasopa i drugih tehnika snimanja i projekcije.

Cinemasope više od bilo kojeg formata skreće pozornost na rad kamere i temelj filma: na sliku. Korištenje tehnike širokog platna mizanscena i snimanje postižu atraktivne učinke, a ne tako rijetko i umjetničke. Stoga se često termin *scope* rabi i kao sinonim za kino (cinemascope).

Nove proporcije filmskog ekrana za snimatelja znače drukčiji pristup kompoziciji kadra, pokretu kamere, a što sve posebice utječe na montažni postupak. Kod cinemasopa više je toga vidljivo u kadru nego kod drugih formata, poglavito se preferiraju širi planovi, izrazita je sklonost prema horizontalnom kretanju, naglašava se dubina i širina prostora. Pojačava se osjećaj sudjelovanja u radnji, što je posebice naglašeno pri pokretima kamere, brzom kretanjem u dubinu prostora. Predmeti i osobe koje su bliže kameri pri kretanju kamere djeluju kao da se kreću brže od onih udaljenih. Pokreti koji se odigravaju okomito ili dijagonalno obzirom na optičku os objektiva znatno pojačavaju iluziju dubine.

Kad se govori o kompoziciji filmske slike, tada se poziva u pomoć teorija, poznata iz likovne umjetnosti i fotografije, o zlatnome rezu. Naravno da podjelu 8:5 ili odnos 1:1,6... nemamo kod cinemasopa gdje je odnos stranica 1:2,35, no filmska se fotografija nikako ni ne temelji na geometrijsko-statičkim elementima, nego na dinamičko-ritmičkim. Stoga filmski format i nema primarnu ulogu u kompoziciji filmske slike. Istina je, međutim, da mnogi snimatelji osobito u počecima cinemasopa nisu znali kako »popuniti« kadar, pa je poznata anegdota o filmu *Tri novčića u fontani* (*Three Cons in a Fountain*, 1953.) za koji se priča da je mogao ispuniti prostor cijele površine ekrana.

Neki su kritičari dočekali cinemascope »na nož« tvrdeći da ga treba rabiti za takozvane »filmove iz spavaonica«, jer je cinemascope primjereni za ležeće položaje nego stojeće. Re-



Prinuda (*Compulsion*), 1958.

datelj Lewis Milestone zastupao je stajalište po kojem cinemascope uništava svaki vid glazbeno-ritmičke montaže, a Jean Renoir zaključio je da je krupni plan zauvijek mrtav. Howard Hawks je pak u novoj tehnici otkrio mogućnost režiranja ekspresivnih masovnih scena. Redatelj Sidney Lumet nekoliko je godina nakon pojave cinemascopa sumnjaо u njegovu primjenjivost tako dugo dok ljudi ne budu tako debeli, kao što su sada vitki. Prisjetimo se nakon ovih citata i onog što govori Fritz Lang u Godardovu *Preziru*: »Cinemascope nije za ljudе, on je za zmije i za sahrane.«

U prvim godinama nove tehnike posebna pozornost posvećivala se rubovima slike. Tu su se nalazili automobili, električni stupovi, stabla, brda i sl., ovisno o situaciji, čime je kada bio uokviren, a dramsko zbivanje bilo je smješteno u samom središtu. Rijetki su redatelji rabili u izražajne svrhe novonastalu praznинu proširenog prostora kako bi time povećali dramsku tenziju prikazanog zbivanja (primjeri u tom smislu su film *Rijeka bez povratka* O. Premingera (1954.), zatim *Princ Valiant* (1954.) Henryja Hathawaya, *Ljubav je sjajna stvar* (*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955.) Henryja Kin-ga i drugi).

Da format može dramatizirati zbivanje možemo dokazati pozivajući se na sliku *Posljednje večere* iz 1498. godine. Leonardo da Vinci u tom je skupnom portretu dramsku gradnju postigao kontrastom Isusa u središtu slike i apostola sa strane. Sve je usmjerenog prema centru i od centra prema rubovima. Leonardo je pomoću proširenog prostora dramatizirao više razina, od grupiranja likova, preko njihovih pokreta, do nagašavanja zajedništva ili odvajanja, a sve to pomoću prostora, odnosno rasporeda likova unutar prostora. Henry King, Akira Kurosawa, Jacques Rivette i još neki redatelji upravo su željeli iskoristiti mogućnosti koje im je pružao cinemascope. Primjerice u filmu V. Minnellija *Paučina* (*The Cobweb*, 1955.) ili u *Kući na brežuljku* (*Home from the Hill*, 1959.) istog redatelja, izvrsno se rabi odnos vertikalnih i horizontalnih linija, ispunjenih rubova kadra i praznine u središtu, što gledatelju sugerira izgubljenost likova. U tom smislu najdalje odlazi Preminger u filmu *Dobar dan tugo* (1957.). On vješto koristi događanja u prednjem planu i u pozadini. Dok se u prvom planu prividno ne događa ništa, u pozadini je zbivanje vrlo dinamično i dramatično. Cinemascope intenzivira gledanje što istovremeno povećava dramsku napetost među likovima, njihove čine i njihove osjećaje.

Već smo napomenuli kako dijagonalne kompozicije kadra uvijek sugeriraju određenu dramsku napetost (sjetimo se još jedanput likovne umjetnosti i *Goyine Maje*). U cinemascope



Tatine duge noge (Daddy Long Legs), 1955.

filmovima na taj način »podizaju« se dinamika, pa je u pedesetim i ranim šezdesetim godinama teško pronaći film koji nije radio takve kompozicije.

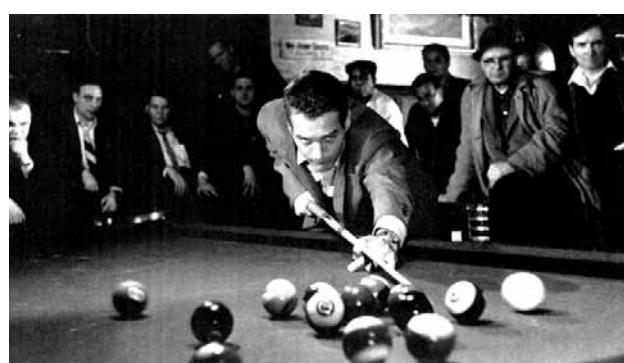
Sredinom pedesetih godina već je moguće izdvojiti dvije skupine redatelja — one koji su novi format rabili u klasičnom smislu (Stanley Donen, Elia Kazan, Anthony Mann, Henry Hathaway, Raoul Walsh i drugi) i oni koji su formatom željeli postići odmak, često u tome pretjerujući (Richard Brooks, Otto Preminger, Nicholas Ray, Samuel Fuller i drugi). Oni format rabe za iskazivanje dvostrukočestosti, ambivalentnosti. Stari kredo filmskih klasičara po kojem film može prikazati samo vanjstinu ljudi i predmeta, a ne njihovu esenciju (nego ju može samo sugerirati) kad je riječ o cinemascopu, dobiva nešto drugačije tumačenje: scope-filmovi mogu prikazati ljudе i predmete zajedno s njihovim okolišem, vrlo jasno, složeno, a napetošću koja se pri tom javlja mogu sugerirati i ono skriveno (esencijalno).

Hrvatska kinematografija u svojoj količinskoj skromnosti nije baš bogata ni s filmovima u cinemascope tehnici. Ima ih svega nekolicina (Acsp. tekst E. Midžića u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, br. 7/96., str. 124).

Od igranih filmova to su koprodukcija *Cesta duga godinu dana* (*La Strada lunga un Anno*, 1958.) redatelja G. de Santisa i snimatelja M. Scarpelija. Nakon toga u »novoj tehnici« okušao se Krešo Grčević, snimatelj Bulajićevih filmova *Vlak bez vozognog reda* (1959.) i *Rat* (1960.), koji je bio uvijek sklon tehničkim istraživanjima. U tim se filmovima cinemascope, zvali su ga u prvom filmu totalvision, a u drugom totalscope, pretežito rabi za prikazivanje spektakularnih prizora (masovke, široki eksterijeri i sl.). Sljedeći film u ovoj tehnici ponovo je koprodukcija — *Sedmi kontinent* (1966.) D. Vukotića i snimatelja K. Krške.

### Cinemascope i televizijsko prikazivanje

Prikazivanje cinemascope filmova na televiziji uvijek je bilo problematično. Gledatelji su prosvjedovali kad su dio slike na ekranu zauzimalo crne pruge, jer im se činilo da time gube. No, koliko god to paradoksalno zvučalo, oni su vidjeli više. Pri tom »više« mislim da je televizijska slika na taj način puno bliža filmskoj, odnosno onoj koja se vidi kad je film snimljen u cinemascopu na kinematografskom platnu. Bez tih crnih pruga, kad je televizijski ekran »pun« gubici su znatniji. Novi televizori odnosa stranica 16:9, za razliku od do-sadašnjih 4:3, još ne odgovaraju cinemascope odnosu stranica (1:2.35), već 1:1.78. Dakle, cinemascope filmska slika još je uvijek šira od televizijske. Prema tome cinemascope filmo-



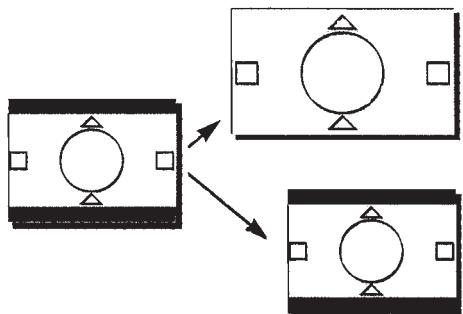
Hazarder (The Hustler), 1961.



Slatki život (La dolce vita), 1959.

vi na sadašnjim se televizorima moraju prikazivati s crim prugama iznad i ispod, jer samo tako imamo približnu filmsku sliku (nekad se rabi posebna tehnika presnimavanja filmova na video vrpcu, tzv. »Pan&Scan«, a to je pokretanje kamere tijekom presnimavanja kako bi se vidjeli svi za radnju bitni dijelovi slike. Drugo rješenje jest uporaba opisane tehnike Super 35, odnosno super techniscope).

Na televizorima 16:9 gledatelj vidi skoro cijelu sliku, bez većih gubitaka, no pri tom kako više nema crnih pruga, emitira se punih — teorijski 625 redaka (100%, u praksi to je 576



A: cinemascope slika koja dolazi do televizora

B: novi televizori 16:9 prikazuju cijelu sliku (576 redaka)

C: cinemascope slika na televizoru odnosa stranica 4:3 (432 retka)

redaka) kad su prisutne crne linije (na televizorima 4:3) slika zbog linija sadrži svega 432 retka. Time je smanjena ne samo površina slike nego i njezina oština. Televizori 16:9 osim toga povećavaju vidno polje sa 17 na 28 stupnjeva, čime se povećava i ukupan doživljaj.

Očito televizori novog odnosa stranica primjereni su za cinemascope filmove i tu već sada, a posebice u budućnosti, dolazi do spajanja filma i televizije, a ne više njihova razdvajanja, kako je to bilo 1953. godine.

## Literatura

- Bordwell, David, 1996., *The Classical Hollywood Cinema*, London: Routledge  
Coe, Brian, 1981., *The History of Movie Photography*, London: Ash&Grant  
Higham, Charles, 1970., *Hollywood Cameramen*, London: Thames and Hudson  
Mehnert, Hilmar, 1986., *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: Fotokinoverlag  
Midžić, Enes, 1996., Profesija snimatelj (Povijest snimatelja u Hrvatskoj), u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 7, Zagreb: Zagreb film  
Peterlić, Ante, urednik, 1986., *Filmska enciklopedija*, 1, 2, Zagreb: (Proporcije filmske slike), Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«  
Salt, Barry, 1992., *Film Style and Technology. History and Analysis*, London: Starwod  
Stojanović, Nikola, urednik, 1984., Profesija: Snimatelj, *Sineast* br. 60, 61, 62, Sarajevo: Kino klub »Sarajevo«  
Tanofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16  
Webers, Johanes, 1993., *Handbuch der Film-und Videotechnik*, München: Franzis-Vergal  
Wheeler, Leslie J., 1969., *Principles of Cinematography*, London: Fountain Press

\* (Pripomena: skice 1, 2 i 3 prema Campbell, R. Practical Motion Picture Photography)

## Krešimir Mikić

### CinemaScope — History and Characteristics

UDC 778.5/791.44.02

**A historical overview of the successive introduction of wide formats into movies, specifically CinemaScope.**

With the introduction of a new generation of television receivers with a 16:9 screen ratio (different from the 4:3 screen ratio up to now), new possibilities for the adequate broadcasting of CinemaScope films (1:2.35) on television are now available. That is the basic reason for the author's engagement regarding the history of this wide screen format, the technical and creative problems during shooting and screening, as well as the most significant feature films in Croatian and world cinema. The last section talks about CinemaScope on television. Even though cinemas were the primary place where CinemaScope films could be seen and experienced, the time is at hand when this anamorphic procedure will live once again on television. Cinemas introduced CinemaScope as weapon in its battle with competing television (1953). Now these two media complement each other precisely with the help of CinemaScope. We can assume that the broadcasting of CinemaScope films on television will also motivate a large number of new films that will be shot in that format and thus, at least partly, force out the presently dominant 1:1.66 ratio.

Enes Midžić

# Kinematografski film u televizijskom okviru

## TRI KONDOROVA DANA

Američki redatelj Sidney Pollak poznat po filmovima vizualne dopadljivosti sudske je osporio državnoj televizijskoj postaji *Danmarks Radio* pravo elektroničke preradbe i prikazivanja filma *Tri Kondorova dana*<sup>1</sup> (S. Pollak, snimatelj O. Rozman, 1975.). Preradba se odnosi na uobičajeno znatno slikovno sakacanje filma, koje nije uvjetovano nekim posebnim tehnološkim razlozima, ali je uobičajeno na televiziji kod prikazivanja filmova snimljenih u jednom od širokoekranih sustava.

U američkoj kinematografiji i na američkom tržištu, koje je u autorskim pravima producentski usmjereno, Pollak nije zaštićen jer film je proizveo *Dino De Laurentis Production* za tvrtku *Paramount*. U Europi i zemljama koje poštjuju načela autorstva moguća je zaštita moralnih prava autora, te ga pred visokim sudom u Kopenhagenu zastupa danska udruga redatelja uz potporu europske udruge redatelja. Sudski spor i rasprava oko načela u zaštiti autorskih i moralnih prava počinje u siječnju 1998. godine. Na ročištu će Pollak izložiti svoje stajalište o preradbi filma, a presuda se očekuje u veljači.

Vijest o Pollakovoju tužbi u našem je tisku radi nerazumijevanja problema objavljena pod naslovom koji se na sadržaj članka ne odnosi, a isto tako ni na problem koji se spomi-

nje.<sup>2</sup> Ipak članak je vrijedno pročitati kao prilog borbi protiv ugrožavanja autorskih i moralnih prava, a koju se Sidney Pollak može dopustiti. Prikazivanjem na televiziji filmovi su doista skraćeni vremenski, doduše minimalno, i to je tehnološka neizbjegnost, ali je mnogo ozbiljniji problem likovno skraćivanje.

U članku se spominje *kinemaskop*,<sup>3</sup> a misli se vjerojatno na već davno napušteni sustav snimanja *cinemascope*. Film *Tri Kondorova dana* snimljen je u širokoekranskom *panavision* sustavu koji je kvalitetom i praktičnošću zamijenio sustav *cinemascope*. Iako je danas *panavision* zapravo prevladavajuća tehnika među širokoekranskim postupcima naziv *cinemascope* sinonim je za širokoekranske postupke. *Cinemascope* i *panavision* su anamorfotski postupci<sup>4</sup> kod kojih se slika pri snimanju komprimira u vodoravnom smjeru kako bi stala u standardni omjer fotograma 1.33:1, a pri projekciji dekomprimira na širokoekranski omjer slike 2.35:1 odnosno 2.40:1.

Kako se *panavision* oprema može dobiti samo u najam, filmovi snimljeni anamorfotskom tehnikom označeni su s *Filmed in panavision*, a filmovi snimljeni sa sfernim (neanamorfotskim) objektivima označeni su s *Filmed with panavision Cameras and Lenses*.

Vijest o mogućoj sudskoj zaštiti može, ako ima pravde, olakšati snimateljima dio problema s kompozicijom slike i sadržajem kadra filma namijenjenog prikazivanju u kinu, a zatim i na televiziji. Više od olakšanja posla bilo bi poštovanje autorskog i umjetničkog izraza autora filmskog djela u graničama tehnoloških mogućnosti televizije. Primjedba o pravdi tek je retorika jer je realnost ipak drugačija, i ne samo na televiziji.

Izvorno je film *Tri Kondorova dana* snimljen *panavision* 35 mm tehnikom s omjerom slike 2.35:1. Na danskoj televiziji prikazan je 1991. godine u omjeru 1.33:1, što je standardni omjer slike na televizijskom ekranu, a uz primjenu *Pan&Scan*<sup>5</sup> tehnike umjesto uz primjenu *letterbox* formata.

Kod *letterbox* formata slika se prikazuje praktično u izvornom omjeru s crnim obrubom s gornje i donje strane koji ispunja ostatak televizijskog ekrana. *Pan&Scan*

## 20 VJESNIK

### Smije li tv skraćivati filmove?

KOPENHAGEN, 24. siječnja – Sudski proces koji je pokrenuo američki redatelj Sidney Pollak protiv državne postaje danske televizije, optužene da je prikazala jedan od njegovih filmova u krnjoj verziji, završen je u utorku na Prizivnom sudu u Kopenhagenu, a pravorijek se očekuje za oko tri tjedna.

Sydnevija Pollacka zastupao je predsjednik udruge danskih redatelja Anders Refn, koji je, u ime redatelja, optužio *Danmarks Radio* zaozgrišenja autorskih prava.

Danska postaja emitirala je godine 1991. film „*Tri Kondorova dana*“ u verziji prilagođenoj za televiziju, a originalna slika okrnjena je do 40 posto, što,

po Pollackovu mišljenju, šteti umjetničkoj kakvoći.

Redatelj, iz kojega stoji danska udruga redatelja pristao je verzije u *kinemaskopu*, vjernije, s crnom vrpcem iznad i ispod slike.

Odvjetnik *Danmarks Radija* istaknuo je da filmski producent ima sva prava nad tim dijelom, uključujući i pravo da načini televizijsku verziju, te kako je Sidney Pollack pristao na to, potpisivanjem ugovora.

„Ako Pollack dobije parnicu, takav bi pravorijek mogao imati teške posljedice za televizijske postaje u Europi. Mnogi bi se filmovi trebali prikazivati na televiziji u *kinemaskopskoj verziji*,“ ocijenio je Anders Refn. (AFP/Hina)



Film Diplomac (M. Nichols, 1967.) u Letterbox formatu na TV ekranu

tehnika prenosi širokoekransku<sup>6</sup> filmsku sliku na televizijski ekran manjeg omjera tako da je slika vidljiva po visini u cijelosti, a po širini uzima tek polovicu izvorne slike. Ako se bitni sadržaj nalazi lijevo i desno, uz kraj ekrana, prati se mehaničkim panoramiranjem izreza lijevo-desno po slici.

No s filmom se događaju slične preradbe ne samo na televiziji, nego i drugdje, također izvan kontrole autora. *Tri Kondorova dana* u Americi je prebačen na laserdisk, prividno u omjeru kojim je snimljen, ali slici ipak površinski nedostaje toliko da se prvo i zadnje slovo glavnog naslova filma ne vidi na monitoru. Što takve preradbe znače, ne samo za film u cjelini nego i za njegove pojedine dijelove, nije potrebno posebice nabrajati, ali oštećeni su ne samo redatelj nego i snimatelj, kostimograf, scenograf i montažer. Konačno, za rad na filmu *Tri Kondorova dana* montažer Frederic Steinkamp nominiran je za Oskara 1975. godine. Oštećeni su i glumci, a posebice oni u sporednim ulogama koji u mnogim scena-ma pri takvoj preradbi, nisu vidljivi u kadru.

Pokušaji zaštite autorskih i moralnih prava ne iscrpljuju se samo na zaštiti od televizijske preradbe filmova, nego se protežu i na područje naknadnog bojenja crno-bijelih filmova. Još je 1990. godine udruga danskih redatelja spriječila na danskoj postaji TV2 prikazivanje naknadno obojene inačice crno-bijelog filma *Žrtvovani*<sup>7</sup> (J. Ford, snimatelj J. August, 1945.). Nadalje, vrhovni sud u Francuskoj zabranio je 1991. godine televizijskoj postaji TV5 prikazivanje obojene inačice filma *Džungla na asfaltu*<sup>8</sup> (J. Houston, snimatelj H. Rosson, 1950.) koji je izvorno snimljen u crno-bijeloj tehnici.

Za razumijevanje problema skraćivanja slike s tehnološkog stajališta potrebno je upoznati se sa sustavom filmskih formata i omjera slike, te širokoekranskih postupaka snimanja i reprodukcije slike. Kinematografski film na televiziji neizbjegnost je koja potire mnoge odlike filmske slike. Nije problem samo u tehnici i tehnologiji čije značajke nisu uвijek dovoljno sukladne u maksimalnom iskorišćavanju kvalitete pojedinog slikovnog sustava, nego i u ljudima koji odlučuju o načinu elektroničke obradbe.

ganizam filmske proizvodnje s raznolikim formatima za snimanje i projiciranje pokretnih slika. Svi su svojim rješenjima pridonijeli razvoju i formiraju današnjih aktualnih sustava u primjeni. Mnogi od njih željeli su biti jedini, prvi, najveći, najširi ili nešto treće. Formate s vrpcem širom od 35 mm nazivamo *suprastandardni formati*, a formate s užom *substandardni formati*.

U početnim istraživanjima pokretnih filmskih slika pojavljuju se različiti formati 2 1/8" (Fries-Greene, 1887.), 54 mm (Le Prince, 1888.), 50 mm (Skladanowsky, 1895.), 60 mm (Prestwich, Demeney, 1895.), 38 mm (Casimir Sivan/E. Daphne, 1896.), 63 mm (*Veriscope*, 1897.) itd. Niti jedan od njih nije se zadržao, osim onog na 35 mm filmskoj vrpci.

I sami su utemeljitelji 35 mm formata pravili izlete i istraživali formate koji su osiguravali veću fotografsku kvalitetu slike. W. K. L. Dickson, nakon napuštanja Edisona, razvija 1896. godine *biograph* sustav s 68 mm vrpcem kako bi izbjegao Edisonov mogući prigovor o autorskim pravima. No to nije duga vijeka, jer je sustav građen za Mutoscope&Biograph Company poslije prerađen za 35 mm vrpco. Braća Lumiere su za *Svjetsku izložbu* u Parizu 1899. godine počeli razvijati 70 mm sustav, s fotogramom veličine 4.5x6 cm, namijenjen projiciraju na zaslon veličine 24x30 m. No, kako sustav nije bio gotov na vrijeme sama je projekcija izvedena 35 mm vrpcom.

Iako ti veći i manji nestandardni formati imaju neke iste ili slične mjere s formatima koji se pojavljuju od 50-ih godina nadalje, teško se može reći da ti kasniji formati imaju svoje ishodište u prvotnim formatima. Prvotni formati uglavnom su slobodno odabранe mjere, ili su pak zavisni od raspoložive filmske vrpce manufaktурne proizvodnje. Kasniji formati ipak pripadaju sustavnijem razmišljanju i podložni su tržišnom prihvaćanju.

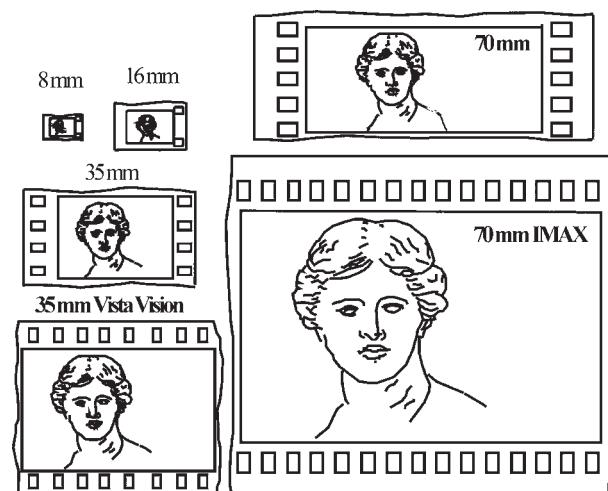
Filmski format temeljno je određen širinom filmske vrpce, a danas su u profesionalnoj uporabi 8 mm (*super 8*), 16 mm, 35 mm, 65 mm/70 mm formati. Sustavi koji rabe film od 8 mm (2x8), 9.5 mm, 28 mm te 55 mm, kao i još neki manje

## Filmski formati

### Format i omjer

Odrednica format<sup>9</sup> jednako se odnosi kako na veličinu tako i na oblik, odnosno na dimenzije uopće. Govoriti o filmskom formatu najčešće znači govoriti o širini filmske vrpce. Kako je o širini vrpce zavisna veličina i omjer fotograma, formatom se često naziva i pojedini oblik/omjer širokoekranskih projekcija odnosno omjer filmske slike. Na pitanje na kojem su formatu snimali film snimatelj će odgovoriti navodeći širinu vrpce, npr. 35 mm, a na upit u kojem je formatu snimka odgovor će se odnositi na omjer slike, npr. 1.66:1.

Uz tradicijske razlike uvjetovane konceptima ranih istraživača s filmskog područja, pojave novih filmskih formati i sustava vezane su, osim tehničkog, i uz estetski i gospodarski aspekt filma. Razvojni tijek nije jedinstveno određen te su, uz dosta slučajnosti, različiti sustavi dovodili do istih rezultata. Prepleteni u raznolikosti, ti sustavi tvore jedinstveni or-



Relativni odnosi različitih filmskih formati

poznati formati, praktično više ne postoje u produkciji nego pripadaju povijesti kinematografije i filmskim arhivima.

Širina filmske vrpce omogućuje veću površinu za slikovnu informaciju, a time i tehnički kvalitetniju reprodukciju pri snimanju, obradi i projekciji. Kako je povećanje površine fotograma ograničeno širinom vrpce na postojećim dimenzijama vrpce, utemeljeni su *super 8*, *super 16* i *super 1*. 85 formati. Kod *super* formata koristi se najveći mogući prostor za slikovnu informaciju te se on proteže na prostor inače namijenjen ili dijelu perforacije ili pak zvučnom zapisu.

Optička, tj. fotografска kvaliteta pojedinoga filmskog sustava temeljno ovisi o površini snimljenoga odnosno projicirane fotografija, tako da su oni s većom površinom negativna i manjim stupnjem povećanja projicirane slike kvalitetniji. Veličina površine fotografija ovisna je o širini filma i di-

menzijama odnosno omjeru fotograma, a koji je pak određen okvirom u vratima kamere.

Kako je povećanje površine fotografija ograničeno širinom vrpce, uz tradicionalni okomiti tijek razvijeni su *vistavision* i *imax/omnimax* sustavi na 35 mm, odnosno 70 mm formatu s vodoravnim tijekom filmske vrpce, što u osnovi znači nove formate. Ti sustavi koriste posebnu tehniku za snimanje, obradu i projiciranje filmova koja nije sukladna postojećoj 35 mm, odnosno 70 mm tehnicu.

Omjer filmske slike<sup>10</sup> izražava odnos širine i visine snimljene odnosno projicirane slike. Ovisno o dimenzijama snimljenoga fotograma te uz primjenu širokoekranksih postupaka, omjer filmske slike kreće se od 1.33:1 do 2.85:1. Omjer nije samo tehničko-tehnološka odrednica koja u zavisnosti s formatom utječe na fotografsku kvalitetu slike ili pak doprinosi spektakularnosti širokoekranske projekcije, nego je bitna tehnička i estetska odrednica o kojoj ovisi kompozicija slike.

Većina kinofilmova snimljena je u omjeru većem od 1.33:1 odnosno 1.37:1, što je povijesno i tehnički uvjetovan standard do 50-ih godina. Za postignuće većeg omjera filmske slike od 1.37:1 primjenjuju se različiti postupci kojima je skupno ime širokoekransi postupci.

U kinematografskom sustavu s velikim brojem različitih filmskih formata i uz mogućnost kopiranja s manjih na veće formate i obrnuto, vrlo se često ne poštuje izvorna kompoziciju filmske slike. U prebacivanju slike iz formata u format javljaju se razlike u omjerima snimljene, kopirane odnosno projicirane slike. Poseban je problem prebacivanje filmske slike na elektronski medij, te njeno emitiranje na televiziji, koja omjerom stranica 4:3 odnosno 1.33:1 bitno mijenja izvornu kompoziciju i omjer filmske slike.

### 35 mm format

Vrpca za filmsku kameru nije trebalo izumiti nego je trebalo preoblikovati fotografski proizvod za uporabu u filmskoj kameri. Oblikovanje 35 mm filmske vrpce najviši je domet industrijskog dizajna koji je proizašao iz postojećeg industrijskog standarda prihvaćenog za Eastmanov *Kodak No. 1* fotoaparat. Filmska vrpca od 35 mm kao okosnica profesionalne kinematografije u dimenzijama je i uz minimalna doterivanja perforacija, nepromijenjena do današnjih dana, ali se tijekom vremena mijenjala veličina fotograma, okvir i omjer slike. Uz to, mijenjao se broj sličica u sekundi, a ponkad i smjer vrpce u kameri.

*Kinetograph* kamera, koju je 1889. godine za Edisona izgradio William Kennedy Laurie Dickson, ishodište je sustava profesionalne filmske tehnologije. Za tu je kameru filmska vrpca nastala uzdužnim rezanjem 70 mm Eastmanovog fotografskog filma, čime je uspostavljen 35 mm filmski format. Zapravo Dickson je naručio vrpcu širine 1 3/8" što iznosi 34.8 mm. Širinom vrpce između perforacija smješten je fotogram veličine 1x3/4" (25.4x19.1 mm) omjera 4:3 tj. 1.33:1 određen otvorom u vratima *kinetographa*. Po visini fotograma dolaze četiri para perforacija, a na jednu stopu filma (30.48 cm) uzdužno je smješteno 16 fotograma. Te



Relativni odnos različitih omjera slike



Edisonov standard, zvučni film 1927. i početkom 30-ih

mjere, odabrane početkom 90-ih godina prošlog stoljeća, opće su prihvaćene kao standard za nezvučni film.

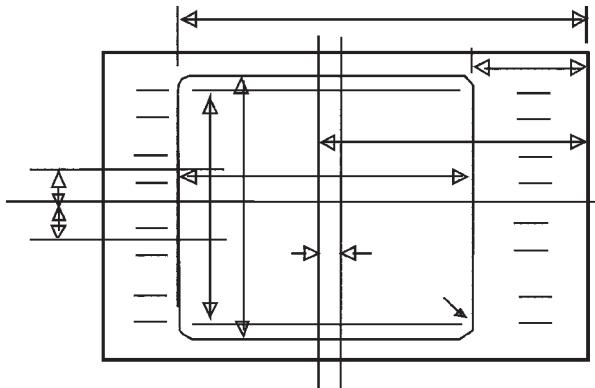
Kako je Louis Jean Lumière inspiriran Edisonovim *kinetoskopom*, i njegova je vrpca bila širine 35 mm, doduše prvo s parom okruglih perforacija uz filmski fotogram.

Američki monopolistički pritisak MPPC-a<sup>11</sup> na male i nezavisne proizvođače filmova potiče europske proizvođače na obranu, te pod predsjedanjem G. Méliesa sazivaju kongres Međunarodne udruge proizvođača filmova.<sup>12</sup> Sastanak nije poboljšao poziciju malih i srednjih proizvođača, ali je donio važnu odluku o unifikaciji filmskog formata na 35 mm vrpci. To je odredilo dalji tijek razvoja profesionalne kinemografije.

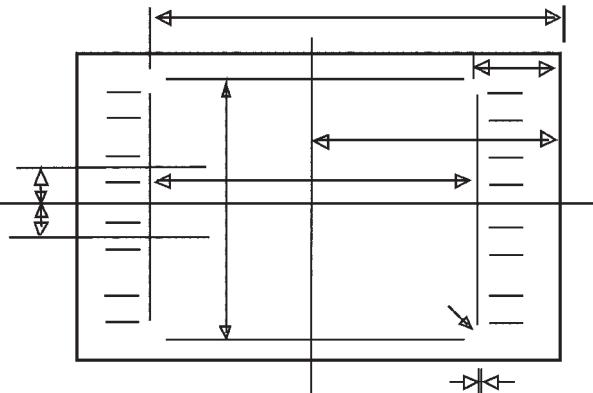
Unatoč dogovoru najvećih, situacija u filmskoj industriji i dalje je prilično nesredena u ujednačavanju različitih filmskih sustava i normi, te skupina američkih inženjera koju predvodi C. Francis Jenkins utemeljuje 1916. godine Udrugu filmskih inženjera.<sup>13</sup> SMPE standardizira 1917. godine 35 mm format s fotogramom 24x18 mm omjera 1.33:1, poznat pod imenom *full aperture* ili *silent frame* (po širini vrpce zauzima raspoloživi prostor između perforacija). Učestalost protoka fotograma određena je ...*protokom filmske vrpce kroz kinematografski mehanizam od 60 stopa filma u minuti...* što uz visinu fotograma od 3/4" i 4-perforacijski korak, iznosi 16 sl/s.

Neujednačenost brzine snimanja s brzinom projiciranja iz razdoblja nezvučnoga filma bila je u prihvatljivim granicama, no pojava zvučnoga filma zahtijevala je standardizaciju. Za zvučni film brzina snimanja te projiciranja povećana je i ustaljena na 24 sl/s. Fotogram je prvotno smanjen po širini na omjer 1.17:1 kako bi se dobio prostor širine od 0.100-0.125 incha za tonski zapis. Središnja okomica fotograma koja je prolazila sredinom vrpce, pomaknuta je u desno. Uspostavljeni omjer blizak je kvadratu i nije praktičan za komponiranje, neko se je vrijeme zadržao u produkciji ali nije se ustalio. Ubrzo je omjer 1.17:1 napušten, a fotogram se maskirao dodatno s gornje i donje strane na prvotni omjer 1.33:1. Veličina i omjer tog proporcionalno smanjenoga fotograma, manje površine od nezvučnoga, zadržali su se do 30-ih godina.

Za vrijeme rada u Americi, sovjetski redatelj Sergej Ejzenštejn uključuje se u rasprave o omjeru stranica filmske slike.



### Ravni postupci + anamorfotski postupci



### Posebni postupci

ANSI/SMPTE 59-1991: standardi okvira 35 mm postupka

U svom obraćanju i predavanju na Academy of Motion Picture Arts and Science<sup>14</sup> 17. rujna 1930. godine Ejzenštejn zagovara omjer 1:1 koji naziva *dinamični kvadrat*.<sup>15</sup> Na svu sreću, taj prijedlog nitko ozbiljan u filmskoj industriji ne razmatra.

Početkom 30-ih standardizira se zvučni zapis na širinu 0.100 incha, omjer je smanjen na 1.37:1, a veličina fotograma na 22.05x16.03 mm. Taj je okvir poznat pod nazivima *reduced aperture*, *movitone frame*, *academy aperture*. Proporcionalnim smanjenjem, suslijedni fotogrami više se ne dodiruju i između njih je uspostavljen prostor koji omogućuje pri montaži čišće i lakše spajanje kadrova. Ta je standardizacija prihvaćena autoritetom Academy of Motion Picture Arts and Science 1932. godine te otuda i naziv *academy aperture* za fotogram omjera 1.37:1. Sam *akademijin okvir* postiže se umetanjem *akademijiske maske*<sup>16</sup> u okvir vrata kamere ili projektor-a, a ta maska određuje veličinu i omjer fotograma.

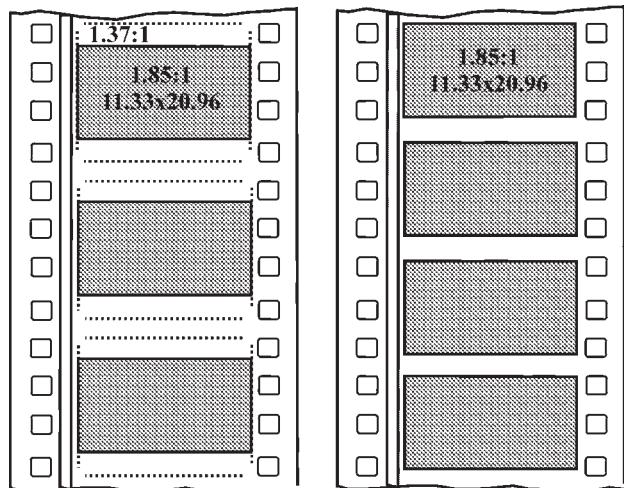
Standardizacijom ANSI/SMPTE<sup>17</sup> i revizijom iz 1991. godine veličina okvira kamere, a time i fotograma zvučnoga 35 mm filma, kod ravnih postupaka<sup>18</sup> poznata kao *academy aperture* i označena kao *style A camera aperture* omjera 1.37:1 iznosi 21.95x16 mm. Unutar *akademijinog okvira* pozicionirani su formati, maskom ili samo kompozicijski, 1.66:1 s okvirom 21.95x12.80 mm i 1.85:1 s okvirom 21.96x11.33

mm. Za anamorfne postupke veličina okvira kamere označena sa *style B camera aperture* omjera 1.18:1 iznosi 21.95x18.59 mm. Za postupke prednje i stražnje projekcije okvir označen sa *style C camera aperture* omjera 1.33:1, proširen je od ruba do ruba perforacije na prostor zvučnoga zapisa te iznosi 24.2x18.67 mm.

Ravni postupci style A aperture	Anamorfotski p. style B aperture	Posebni p. style C apert.
A 21.95 mm	21.95 mm	24.92 mm
B 16.00 mm +0.5	18.50 mm +0.2	18.67 mm -/+0.5
C 18.75 mm -/+0.5	18.75 mm +0.5	17.48 mm -/+0.5
D 7.80 mm	7.80 mm	5.03 mm
E 29.74 mm	29.74 mm	29.95 mm
F 2.92 mm	2.92 mm	0.23 mm
G 1.27 mm	1.27 mm	
H 2.36 mm -/+0.5	2.36 mm +0.5	2.36 mm -/+0.5
R 0.80 mm	0.80 mm	0.80 mm

Kod ravnih 35 mm širokoekranih postupaka između dva suslijedna fotograma ostaje prostor bez slikovne informacije. Taj je prostor to veći što je veći omjer ravnih širokoekranih postupaka. Kod omjera 1.85:1 uz sliku se nalaze tri para perforacija, a jedan je par uz međuslikovni prostor. Zbog standardnog 4-perforacijskog koraka filmske vrpce dva se suslijedna fotograma ne mogu približiti i na taj način smanjiti površinu neiskoristive vrpce.

Za ekonomičniju iskoristivost vrpce razvijen je postupak 3-perforacijskog koraka, no standardni korak 35 mm filma na svim uređajima u filmskoj industriji velika je prepreka razvoju tog ekonomski i tehnički opravdanog zahvata. S uvođenjem 3-perforacijskog koraka uveden je *super 1.85* što je novi format na 35 mm filmu s omjerom 1.85:1. Veličina slike je 24x12.49 mm i proteže se na prostor koji je inače namijenjen zvučnom zapisu. Šest-kanalni zvučni zapis na posebnoj je filmskoj vrpci. S 32 % većom površinom slike od standardnih WS 1.85:1, a uz 3-perforacijski korak štedi 25 % filmskog materijala u odnosu na 4-perforacijski korak. Ušteda filmske vrpce ne odnosi se samo na postupak snimanja nego i obradbe i eksploatacije.



35 mm/1.85:1, pozitiv s 4-perforacijskim i 3-perforacijskim korakom

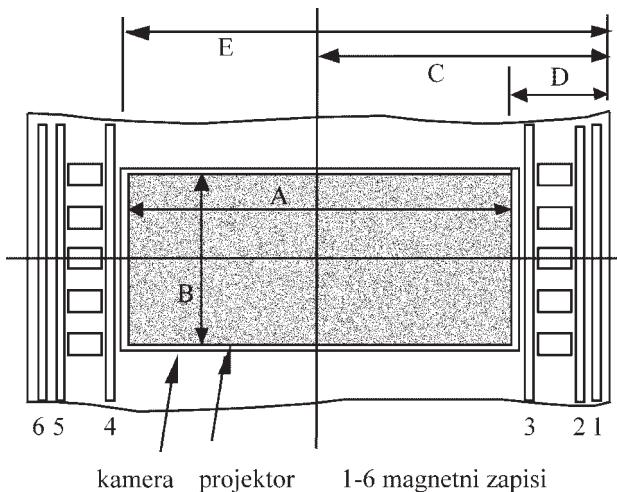
## 65/70 mm formati

U razdoblju prvih istraživanja uz 35 mm vrpcu povremeno se pojavljuju 65 mm i 70 mm formati, koji, modificirani, ulaze u profesionalnu produkciju tek 50-ih godina. I sam je Dickson razvio 1896. godine *biograph* sustav sa 70 mm vrpcom, a braća Lumiere su za Svjetsku izložbu u Parizu 1899. godine razvili 70 mm sustav s fotogramom veličine 4.5x6 cm. Skladanowsky razvija sustav sa 65 mm vrpcom, dok sustav *mutograph* koristi vrpcu 2 3/4", *prestwich* 2 3/8" itd. Kako sve te kamere dodatkom svjetiljke postaju projektori, nije bilo poteškoća u prikazivanju filmova različitih dimenzija.

U svom 360° sustavu *cineorama* Grimoin-Sansona koristi 10 kamera sa 70 mm vrpcom. Sa 70 mm vrpcom eksperimentira i snima Filoteo Albertini od 1911. godine. U razdoblju od 1929.-1931. godine razvijen je sustav *Grandeur 70 mm* tvrtke *Fox film Co.* s pregradenom *Mitchell NC* kamerom. Pri obnovi 65/70 mm postupka 50-ih godina te kamere, kojih je napravljeno oko 60, ponovno su upotrebljavane za proizvodničke i vojne potrebe.

Suvremenih 70 mm formati razvijaju se od 1955. godine s pojavom *Todd-AO* sustava sa 65 mm negativom i 70 mm pozitivnim kopijama, prvim uspešnim komercijalnim širokoekranim postupkom. Za snimanje su korištene pregrađene *Mitchell BNC* kamere za 65 mm vrpcu nazvane *Mitchell BFC* i adaptirane *Grandeur 65 mm* kamere uz učestalošć od 30 sl/s. Kopira se ravno na 70 mm ili reducira anamorfno na 35 mm pozitiv za prikazivanje u oba sustava s omjerom stranica 2.30:1. Istodobno tvrtka *Philips* gradi 35/70 mm projektor koji se vrlo brzo prebacuje iz jednog formata u drugi.

Sredinom 50-ih godina tvrtka *panavision* po narudžbi tvrtke *MGM* razvija 65/70 mm sustav nazvan *camera 65* poslije nazvan *ultra panavision* koji je po svojim značajkama jednak *Todd-AO* sustavu. Kod suvremenih standardnih 65/70 mm sustava s učestalošću od 24 sl/s, snima se na 65 mm negativu te projicira sa 70 mm pozitiva sa šest magnetnih tonskih zapisa. Razlika od 5 mm u širini vrpce odnosi se na prošire-



70mm pozitiv

nje pozitiva po 2.5 mm postrano od perforacija, kako bi se dobio prostor za 4 magnetna zapisa. Još dva magnetna zapisa smještena su u prostoru između perforacija i ruba fotografma. Uz fotograf je po visini smješteno po pet parova perforacija. Danas se 65 mm format s 5 perforacijskim korakom, uz prebacivanje na 70 mm film, rabi za snimanje te prebacivanje na jedan od 35 mm sustava.

70mm (5-perf)	ANSI/SMPTE
A 48.56 mm	D 10.67 mm
B 22.10 mm	E 59.28 mm
C 34.98 mm	

### 16 mm i Super 16 format

Uz standardni 35 mm filmski format s kojim film počinje svoj razvoj i koji je dominantan u filmskoj industriji, razvijaju se formati filmske vrpce namijenjeni amaterskom, industrijskom i edukacijskom filmu. Tako specificirana namjena nije proizašla samo iz cijene filmske vrpce i obrade, nego i iz cijene i uporabljivosti uređaja za snimanje i obradu te jednostavnijih producijskih uvjeta.

Format vrpce uži od 35 mm i sigurnosni film pridonosili su razvoju amaterskog filma, ali najveći poticaj došao je pojmom preokretnog postupka koji je dokinuo skupoću negativ/pozitiv postupka. Preokretni filmski postupak razvio je u razdoblju od 1912.-1914. godine Kodakov istraživač J. G. Capstav na temelju radova talijanskog istraživača Rudolfa Namiasa iz 1899. godine.

Podizanje tehnološke kvalitete emulzija omogućavalo je smanjenje površine slike na negativu i pozitivu. Testiranjem se utvrdilo da je šestina veličine 35 mm slike još uvijek zadovoljavajuća. Toj se veličini dodao prostor za perforacije i nastao je 16 mm film. Dodajući tome preokretnu obradu i cijena je 16 mm filma iznosila šestinu cijene 35 mm filma. Tvrta Eastman Kodak uvodi 1923. godine 16 mm film kategoriziran kao substandardni format omjera 1.37:1. Prvotno namijenjen amaterskoj uporabi, svoju pravu primjenu taj

format nalazi u dokumentarnoj, te u produkciji sa skromnijim proračunom.

Pojavom televizije 16 mm film postaje njezin temeljni filmski format. On je posebice značajan za izvještajna zvučna snimanja s vrpcom na koju je nanešena magnetna pista što omogućava istodobno snimanje slike i zvuka na jednoj vrpci.<sup>19</sup> Za izradu zvučnih kopija rabi se, od 1939. godine, film s jednostranom perforacijom, čime je dobiven prostor za zvučni zapis, a 16 mm film postao je alternativni profesionalni format.

### Standard 16

### ISO<sup>20</sup> 69:1990(E)

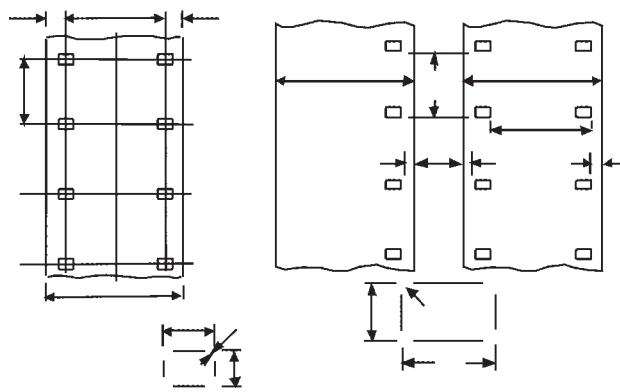
A 15.950 mm +/-0.025	E 12.320 mm
B 7.620 mm +/-0.010	F 0.900 mm +/-0.050
C 1.830 mm +/-0.10	G 0.25 mm +/-0.03
D 1.270 mm +/-0.010	

Osim za snimanje i izradu filmova, taj se format rabi i kao izvornik za kopiranje filmova na 35 mm format omjera 1.36:1. Kod kopiranja u WS 1.66 i WS 1.85 fotografksa kvaliteta prebacivanja nije zadovoljavajuća, zbog narušena odnosa omjera i površine izvornika. Samo se dijelovi slike izvornika na 16 mm kopiraju na veći format kako bi se uklopili u zadani WS omjer. Kod prebacivanja na WS 1.66 rabi se 81.40% površine 16 mm negativa, a kod WS 1.85 svega 68%.

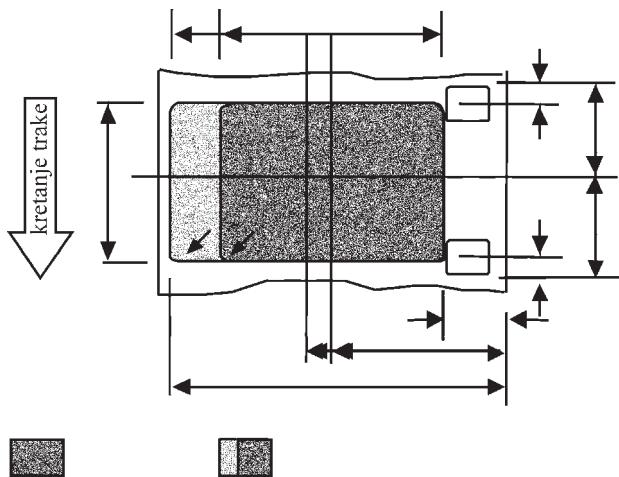
Švedski snimatelj Rune Ericson krajem 60-ih godine inicira, kod 16 mm jednostrano perforiranog filma, proširenje slikovne informacije na prostor namijenjen zvučnom zapisu uz omjer fotograma 1.66:1. Taj je postupak nazvan *super 16* odnosno *Hi 16* format.<sup>21</sup> Kod njega je površina fotograma oko 40% veća od površine standardnog fotograma omjera 1.37:1. *Hi 16* ne postoji kao samostalni producijski format, nije predviđen za samostalnu zvučnu projekciju nego je namijenjen supstituciji 35 mm formata pri snimanju te prebacivanju na 35 mm format za projekciju.

Od 1995. godine Hrvatska televizija počinje rabiti *super 16* format za snimanje filmova i serija dramskoga programa.

### Cine Kodak film



Cine Kodak film (1923.), jedno- i dvoperforacijski 16mm film  
ISO 1990 (E)



Standard 16 i Super 16 (Typ W)  
Gledano iz kamere prema objektivu

Standard 16 mm	Super 16/Hi 16 Type W aperture ANSI/SMPTE 201M-1992
A 15.26 mm	12.52 mm +0.15
B 7.49 mm	7.42 mm
C 7.998 mm	9.45 mm
D	2.95 mm
E	15.37 mm
F	0.82 mm
R 0.38 mm	0.15 mm

## Širokoekrani postupci

### Uvod

Vodoravno širenje filmske slike odnosno filmskih ekrana, težnja za perifernom stimulacijom vida, 3D dojam i ekrani od 360°, proizašli su iz sklopa razvojno-tehničkih, tehnoloških, gospodarskih, estradno-senzacionalističkih, estetskih te psihoško-doživljajnih razloga. Većina filmova namijenjenih kinoprikazivanju snimljena je u omjeru većem od 1.33:1 odnosno 1.37:1, što je i povjesno i tehnički uvjetovan standard do 50-ih godina. Za postignuće većega omjera filmske slike primjenjuju se različiti širokoekrani postupci. Njima se dobivaju omjeri od 1.66:1 do 2.85:1 te slika na ekranima postavljenim u krugu od 360° oko gledališta. Primjenom nekih od tih sustava snimanja i projiciranja filmske slike postiže se, osim širine slike, fotografski kvalitetnija slikovna informacija s negativom i pozitiv kopijama veće površine, te su

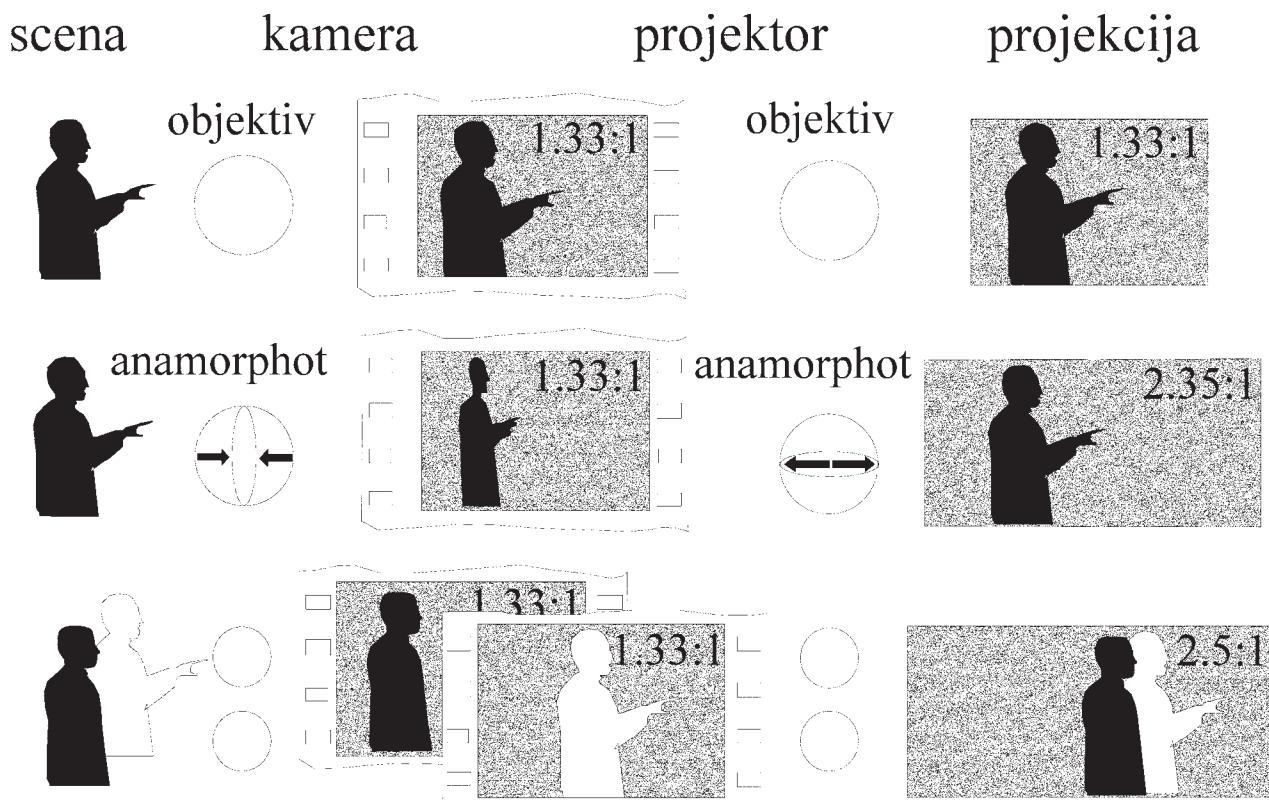
razvijeni sustavi s vodoravnim tokom filma, kod kojih je površina slike dvostruko veća od standardne. Također se razvijaju tehnike snimanja na 55, 65 i 70 mm filmu kod kojih optičke i fotografске kvalitete slike daleko nadilaze svaki pretходni sustav, što je još pojačano usporednim usavršavanjem optike i fotografске kvalitete filma.

Uz različite formate negativa i pozitiva, te primjenu sfernih i nesfernih objektiva uspostavljen je kinematografski sustav s oko 80-ak različitih širokoekranskih postupaka koji su razvrstani u tri glavne skupine i to:

- ravni postupci;
- anamorfotski postupci;
- multi-film, panoramski i 360° postupci.

Svaki od tih postupaka može koristiti jednu od standardiziranih širina vrpcu bilo da se njome snima ili se na nju kopira snimljeni materijal.

Multifilm i 360° postupci izvan su standardizirane kinomreže te se za te postupke ili prigodno uređuju projekcijske dvorane ili pak izgrađuju stalna specijalizirana kina. Isto tako IMAX/OMNIMAX sustavi zahtijevaju posebne dvorane, a 16 mm sustavi uglavnom se temelje na prijenosnoj tehnici i trenutačnoj prilagodbi pogodnih dvorana za prikazivanje. U određenom broju kinematografskih dvorana postavljeni su projektori i za 70 mm filmove, ali uglavnom svjetska kinomreža temeljena je na 35 mm vrpcu.



Ravni, anamorfotski i multi film postupak snimanja i projekcije

## Ravni postupci

Ravni postupci<sup>22</sup> s kojima počinje razvoj filma imenovani su tako tek pojavom anamorfotskih postupaka. Ravni širokoekranski postupci utemeljeni su na standardnim sfernim objektivima sa standardnim optičkim preslikavanjem kod snimanja i projiciranja slike. Omjer filmske slike određen je maskom u vratima kamere, a u zavisnosti s maskom odnosno visinom fotograma, odabire se objektiv za projekciju. Na taj je način visina okomite stranica projicirane slike za sve omjere uvijek jednaka na platnu, a širina projekcije promjenljiva je ovisno o omjeru stranica.

Unutar standardnog 35 mm formata pozicionirano je više omjera koji se, uz adekvatnu kompoziciju pri snimanju, postižu maskiranjem slike na željeni omjer bilo kod snimanja bilo kod projiciranja. Kod 65/70 mm formata negativa/pozitiva proporcije su određene omjerom samog fotograma. U zavisnosti s maskom odnosno visinom fotograma odabire se objektiv za projekciju tako da je visina okomite stranica projicirane slike za sve omjere uvijek jednaka na platnu, a širina projekcije promjenljiva je ovisno o omjeru stranica.

Zahvaljujući sve boljoj optici i kvalitetnijem fotografskom materijalu<sup>23</sup> razvijaju se *wide screen* postupci bez anamorfotskih objektiva, a unutar standarda 35 mm filma i tehnike. Smanjujući visinu snimljene i projicirane slike, smanjena je uporabna površina fotograma. Godine 1953. uvođe se ravni širokoekranski postupci 1.66:1 (5:3) tvrtke Paramount,

1.75:1 (5.25:3) tvrtke M.G.M. i 1.85:1 (5.5:3) tvrtke Universal i Columbia.

Načelo maskiranja fotograma ili ekrana nije jedinstveno provedeno. Čest je slučaj snimanje u omjeru 1.37:1 s kompozicijom slike u jednom od WS formata. Tako kod televizijskog emitiranja slika pokriva cijeli ekran u omjeru 1.33:1, ali je manje površine od izvorne,<sup>24</sup> dok se za kinematografske projekcije rade kopije s WS maskom ili se jednostavno projicira s WS maskom.

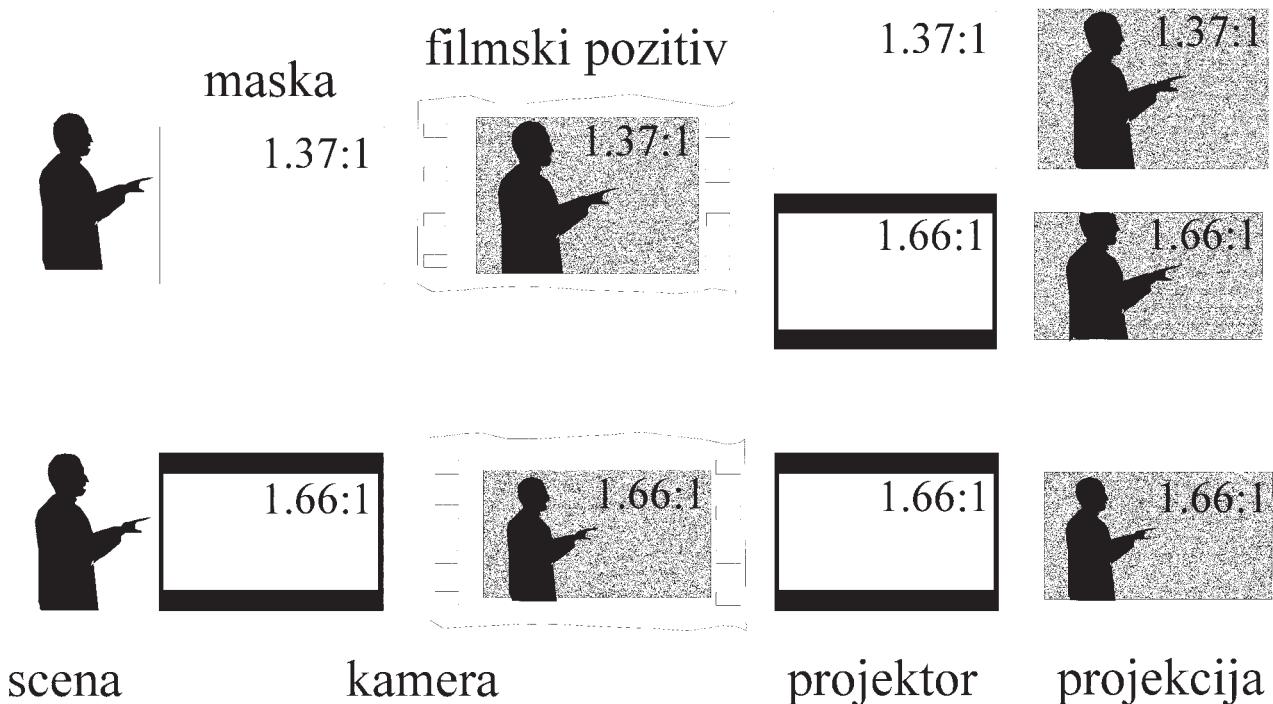
U Europi je 35 mm WS 1.66 jedan od vodećih postupaka i omjera. U SAD su 35 mm WS 1.85 uz *panavision* anamorfotski postupak 2.40:1 s kompresijom slike 2:1 već dugo vremena standard filmske produkcije za kinomrežu.

**35 mm standard** temeljni filmski format i standard zvučnoga filma s fotogramom veličine 21.95x16.0 mm, omjera stranica 1.37:1. Unutar njega pozicionirani su, maskom ili samo kompozicijski, WS 1.66 i WS 1.85.

**35 mm wide screen 1.66:1** najrasprostranjeniji je omjer širokog ekrana. Blizak je omjeru zlatnoga reza<sup>25</sup> te dobre iskoristivosti površine negativa. Unutar *akademijinog okvira* format slike je 21.95x12.80 mm. *HDTV*<sup>26</sup> s omjerom stranica 16:9 (1.78:1) idealan je medij za poštovanje kompozicije filmske slike u tome omjeru, što za sada u televizijskoj prezentaciji nije slučaj.

**35 mm wide screen 1.75:1** danas je napušten. Ponovno se razmišlja o sličnom omjeru sa zanemarivom razlikom odno-

## maska



sa 1.78:1 kao o jedinstvenom formatu za filmsku te *HDTV* elektroničku sliku. Sam *HDTV* omjera je 16:9 tj. 1.78:1, a jedinstveni ili bar bliski filmski i elektronični format nužan je ne samo zbog kompatibilnosti filmskoga i elektroničnoga prikazivanja, nego i uključivanja računalne grafike u sliku, koja također svojim omjerom mora biti kompatibilna.

**35 mm wide screen 1.85:1** male je iskoristivosti površine negativa i neprikladan za prikazivanje na televiziji. Unutar *akademijina okvira* format slike je 21.96x11.33 mm, često se rabi da se u njemu kopiraju anamorfotski i ravni postupci s omjerom stranica većim od 2:1.

**Super 1.85** postupak je s 3-perforacijskim korakom 35 mm filmske vrpce. Prostor slike omjera 1.85:1 zauzima i prostor koji je u predhodnim postupcima namijenjen zvučnom zapisu. Veličina slike je 24x12.49 mm. S 32 % većom površinom slike od standardnih WS 1.85:1, a uz 3-perforacijski korak štedi 25 % filmskog materijala u odnosu na 4-perforacijski korak. Šesto-kanalni zvučni zapis na posebnoj je filmskoj vrpci.

**Vistavision** 35 mm postupak s vodoravnim tijekom filmske vrpce uvode 50-ih godina tvrtke Fox i Paramount. Taj postupak donosi bitnu promjenu omjera slike na 35 mm formatu, a i optičkog i tehničkog sustava snimanja i projiciranja. Temeljen je na iskustvu talijanskog filma Filotea Albertinija koji je u razdoblju 1929.-1932. godine konstruirao kameru s vodoravnim tijekom 35 mm vrpce, s omjerom slike 1.85:1. *Vistavision* je 35 mm postupak s vodoravnim tijekom filmske vrpce na kojoj je visina fotograma ograničena širinom vrpce, a širina fotograma perforacijskim korakom. Uz korak od 8 perforacija, fotogram omjera 1.5:1 dvostruko je veći od standardnog. Veličina fotograma iznosi 37.2x25.17 mm. U kinoprikazivanju taj je sustav napušten zbog složenih uređaja za snimanje i prikazivanje te nesukladnosti s postojećom kinomrežom. Zbog svojih fotografskih kvaliteta upotrebljava se za specijalne efekte u SAD.

**Vitascope 8-35** postupak je razvijen na iskustvima *vistavisiona* i ima 8-perforacijski vodoravni korak 35 mm filma pri učestalosti od 30 sl/s. Namijenjen je za primjenu u muzejima, planetarijima, zabavljačkoj industriji, kazalištima i sl., koji imaju potrebu za golemin projekcijama.

**7012 System/12-PERF** tvrtke Geodoxysey Inc, rabi 35 mm film s 12 perforacijskim vodoravnim tokom, ostvarujući kvalitetu filmske slike adekvatnu 65 mm sustavima. Fotogram je veličine 51.80x24.00 mm.

**Todd AO** tvrtke American Optical Co. i promotora postupka Michael Todd-a temeljen je na *mitchell BNC* 65 mm kamери uz učestalost od 30 sl/s. Kopira se ravno na 70 mm ili reducira anamorfno na 35 mm pozitiv za prikazivanje u oba sustava s omjerom stranica 2.30:1.

**Super panavision 70** jednak je formatom i omjerom s *todd AO* postupkom. *Showscan* izum je snimatelja Douglaasa Trambulla. Rabi 65 mm kameru pri 60 sl/s i kopije na 70 mm filmu s 6-kanalnim *dolby* zvukom. Prikazuje u specijaliziranim i posebno građenim kinima sa širokim ekranima i projekcijom visoke svjetloće.

**IMAX** sustav ima zasad najkvalitetniju i najbriljantniju sliku. Promocija mu je bila na *EXPO70* u Japanu. Konstruktori su mu Graeme Ferguson, Robert Kerr i Roman Kroiter. Rabi 65 mm negativ vodoravnog toka s korakom od 15 perforacija uz učestalost od 24 sl/s. Omjer formata je 1.43:1, a veličina fotograma je 69.60x48.51 mm. Projicira se na ekrane visine 12-15 m u specijaliziranim *IMAX* kinima sa 120 do preko 1000 sjedala i upotrebljava se za znanstvene svrhe (NASA). *IMAX* se može projicirati i u *OMNIMAX* kinima.

**OMNIMAX** sustav identičan je *IMAX-u*, no, fotogram je ovalan zbog primjene ekstremnog širokokutnog objektiva. Projicira se na sferne ekrane u specijaliziranim *OMNIMAX* kinima sa 100-400 sjedala. Sustav je promoviran 1973. godine.

### Anamorfotski postupci

Anamorfotski postupci postizanja filmskih širokoekrankskih projekcija imenovani su prema *anamorfozi*,<sup>27</sup> terminu iz optike koji se odnosi na izobličenu sliku koja se tek promatrajem iz određenoga kuta ili posebnim instrumentom može vidjeti bez izobličenja. Anamorfotski 35 mm širokoekrankski sustav *cinemascope* zasigurno je jedan od najvažnijih izuma



Prvi CinemaScope film *The Robe* (1953.)  
izvornog omjera 2.66:1 (bez zvuka) s upisanim omjerom  
TV ekrana 1.33:1



Jean Simmons i Richard Burton u filmu *The Robe* (1953.).  
Prizor i komprimirana slika

u kinematografiji. Taj je sustav, na temelju *hypregonar* optike francuskog fizičara Henrika Chretiena iz 20-ih godina, uvela 1953. godine tvrtka 20<sup>th</sup> Century Fox.

S tim su orginalnim Chretienovim optičkim dodatkom standardnoj optici snimana paralelno tri *cinemascope* filma u *technicoloru* od kojih je prvi film *The Robe* koji je režirao Henry Koster, a snimio Leon Shamroy. Druga dva CS filma iz 1953. godine jesu *How to Marry a Millionare* i *Beneath the Twelve-Mile Reef*. Već naredne godine od 32 Foxova filma 17 ih je snimljeno u *cinemascopu*. Prvih su godina *cinemascope* filmovi usporedno snimani i u standardnom formatu sa sfernim neanamorfotskim objektivima kako bi mogli biti prikazivani u mreži kinematografa koji još nisu pregrađeni i opremljeni za prikazivanje *cinemascope* filmova.

*Cinemascope* je postupak kod kojega je bitna razlika u omjeru snimljenog fotograma i projicirane slike. To se postiže lateralnom optičkom kompresijom slike pri snimanju te dekompresijom slike s istim faktorom pri projiciranju. Slika je snimljena s vodoravnom kompresijom 2:1 te se na fotogramu manjeg omjera nalaze slikovne informacije koje se projektiraju u dvostruko većem omjeru. S anamorfotskom optikom, koja može biti tek dodatak standardnom sfernom objektivu, lateralno se komprimira slika pri snimanju u omjer 2:1, a prigodom projekcije dekomprimira se u isti omjer. U slučaju snimanja kružnice ona se oslikava na filmu kao elipsa kojoj je vodoravna os dvostruko kraća od okomite. Pri projiciranju anamorfot lateralnom ekspanzijom vraća snimljenom predlošku prvotni oblik i proporcije.

Uz omjer fotograma 1.33:1 dekomprimirana projicirana slika je omjera 2.66:1. Upisivanjem optičkog zvučnog zapisa sužen je fotogram na omjer 1.17:1, a projicirana je slika omjera 2.35:1. Kod magnetnog zvučnog zapisa omjer fotograma iznosi 1.275:1, a dekomprimirana projicirana slika omjera je 2.55:1.

S promjenom omjera slike i veličine projekcije pristupilo se i uvođenju stereofonskog zvuka, kako na optičkom tako i na magnetnom zapisu. Smanjenim omjerom smanjena je i korisna površina fotografiskog zapisa, a povećanjem projekcije

fotogram svojom fotografskom kvalitetom nije zadovoljavao norme oštchine slike. Upravo stoga smanjuje se širina perforacije kako bi se dobilo više prostora za slikovni zapis. Te su perforacije sužene i poznate kao CS perforacije ili *fox-holes*. Sužavanje perforacija zahtijevalo je prilagodbu transportnih zupčanika u cijelom tehničkom lancu, a oni su suženi i konstruirani tako da se njima, osim s CS perforacijama, mogla pokretati i 35 mm vrpce s ostalim vrstama perforacija.

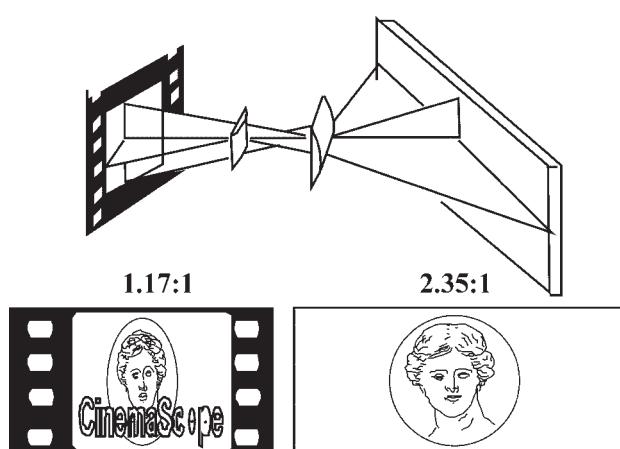
Pri prvoj pojavi stereofonije 1953. godine, kopije su izrađivane s četiri magnetna stereofonska zvučna zapisa za koje je trebalo naći prostora na filmu, tako da su dva kanala smještena s vanjske strane perforacija, a dva u prostoru između perforacije i slikovnog prostora. Središnja crta vrpce jest i središnja crta fotograma. Za kopije s jednim optičkim zvučnim zapisom rabi se 35 mm vrpca sa standardnim pozitiv perforacijama. Zbog optičkog zvučnog zapisa *cinemascope* fotogram nije u mogućem punom formatu od perforacije do perforacije.

Zbog problema s oštinom slike kod velikih projekcija razvijen je i *cinemascope 55* s negativom i pozitivom širine 55 mm (55.625 mm) za koji su pregradivane kamere i projektori. *Cinemascope* ipak nije bio duga vijeka jer je imao dvije mane. Jedna je mana što su druge velike tvrtke morale plaćati najam optike, a druga je da su s CS optikom lica glumaca izgledala nešto šira nego što su oni sebe vidjeli. Ta mana anamorfotskih predleća nazvana je *anamorfotski mumps*.<sup>28</sup> Ta su dva ozbiljna razloga potaknula razvoj i otvorila put kvalitetnijim i praktičnijim anamorfotskim objektivima tvrtke *panavision* koja je imala za tu namjenu narudžbu i potporu tvrtke MGM. Pod pritiskom glumaca koji nisu željeli »oboljeti« od *anamorfotskog mumpsa*, a posebice Franka Sinature, i sama tvrtka 20<sup>th</sup> Century Fox počinje 1966. godine snimati *panavision* optikom i zatim je u roku od dvije godine sasvim napustila *cinemascope*. Osim toga, taj se sustav nije dugo održao jer se zbog kvalitativnog razvoja optike i filmske vrpce pokazao nepotrebnim, a potisnuo ga je i 70 mm format.

Za razvoj *cinemasopa* akademijinom<sup>29</sup> nagradom Oskar za tehnička dostignuća u 1953. godine nagrađeni su Earl Spnable, Sol Halprin, Lorin Grignon Henry Chretien, Herbert Bragg i Carl Faulkner.

Na istim su načelima kao i *cinemasope* konstruirani i konkurenčni postupci kao na pr.: u Americi *superscope*, *warnerscope*, *panascope*; u Italiji *gamascope*, *totalscope*, *ultrascope*, u Francuskoj *franscope*, u Hong Kongu *schowscope*, u DR Njemačkoj *totalscope*, u Španjolskoj *ifiscope*, u Engleskoj *hammerscope*, a u Japanu je svaka od filmskih tvrtki kao na pr. Daiei, Toei, Toho, Sharp i Shochiku dodavala uz svoje ime naziv *scope* anamorfotskom širokoekranskom sustavu na kojem je snimala filmove.

Utemeljitelj tvrtke *panavision* Robert Gottschalk uočava prostor za svoju djelatnost uz širenje *cinemasope* sustava i to konstrukcijom projekcijskih objektiva za anamorfotske širokoekranske sustave. *Panavision* počinje 1954. godine proizvodnju projekcijskih objektiva *super panatar* koji jednostavnim namještanjem prizmi, koje su njihov sastavni dio,



Projiciranje komprimirane slike

omogućuje dekompresiju i projekciju slike omjera od 1.33:1 do 2.66:1. Ti su objektivi praktičniji od anamorfotskih dodataka koji su pak morali imati stupanj dekomprezije identičan kao i kod snimanja.

Načela *cinemascpa* primijenjena su i na većim filmskim formatima, a to je temelj za sve druge anamorfotske širokoekranske sustave. Niz je anamorfotskih postupaka s različitim omjerima snimljene i projicirane filmske slike, a anamorfotski dodaci danas su potisnuti superiornijim anamorfotskim objektivima tvrtke *panavision*. U današnje se vrijeme oko 20% filmova snima u jednom od anamorfotskih sustava. Anamorfotski postupci primjenjuju se za 16, 35, 55 i 65/70 mm filmske formate, a s različitim omjerima snimljene i projicirane filmske slike od 2.25:1 (*super tehniscope*) do 2.85:1 (*ultra panavision 65/70*).

**Panavision 35** utemeljen je na kamerama i anamorfotskim objektivima tvrtke Panavision Co. koja ih daje samo u nاجam. U Panavisionu su na narudžbu tvrtke MGM proizvedeni *auto panatar* anamorfotski objektivi koji su zamjenili sklop sfernih objektiva i anamorfotskih dodataka. Kod tih je objektiva žarišna dužina po vodoravnoj osi vidnog kuta dvostruko manja od žarišne dužine po okomitoj osi. Tako 50 mm anamorfotski objektiv ima 25 mm žarišnu dužinu po vodoravnom vidnom kutu. Primjerice 50 mm sferni objektiv ima vodoravni vidni kut od 27.7°, a 50 mm anamorfotski objektiv 46.2°, dok su im okomiti vidni kutovi isti. Godine 1958. *auto panatar* objektivi nagrađeni su *Oskarom*. Jedan od posebnih objektiva koji je tvrtka Panavision proizvela jest i objektiv s nešto većim stupnjem vodoravne kompresije od onog koji se rabi pri projekciji za dekompreziju slike kako bi glumac Max von Sydow u ulozi Krista u filmu *Greatest Story Ever Told* (G. Stevens, 1964.) imao suženje lice nego u prirodi. Prvi je film snimljen *panavision 35* sustavom *Green Mansions* (1957.). Uz adaptiranu *Mitchell panavision PRS* za 35 mm format razvijene su *panavision panaflex*, *panaflex-X*, *panaflex platinium* kamere, a za 16 mm filmski format *panaflex-X 16* kamera.

**Tehnirama** je 35 mm postupak s vodoravnim tijekom negativa kroz kameru. Omjer kompresije slike kod snimanja je 1.5:1. Kopije se izrađuju za projekciju na standardnim CS projektorima s daljim kompresijskim omjerom 1.33:1. Projicirana je slika u omjeru 2.35:1. Ravnim postupkom kopira se na 70 mm film (*super tehnirama 70*) ili se optički s dekomprezijom smanjuju na standardni 35 mm format.

**Tehnicope** je postupak razvijen u tvrtci Technicolor Italiana 1963. godine s dvoperforacijskim korakom 35 mm filma u kameri. Snimljeni fotogram omjera 2.35:1 optički se kopira na 35 mm pozitiv s okomitim povećanjem 2:1. Pozitiv je standardnih mjera *cinemascpa* i reproducira se standardnim CS uređajima. Dvoperforacijski korak omogućuje uštede od 50 % negativa.

**Super tehniscope** postupak tvrtke Technicolor Inc iz Londona uveden je krajem 80-ih godina. Kamera je s 4-perforacijskim korakom i s okvirom »nijemog« formata. Namijenjen je za prikazivanje na televiziji u omjeru 1.66:1, u kinomreži s CS i *panavision* optikom u omjeru 2.25:1 te za prebacivanje na 70 mm film. Za prebacivanje na CS, isti je postupak i

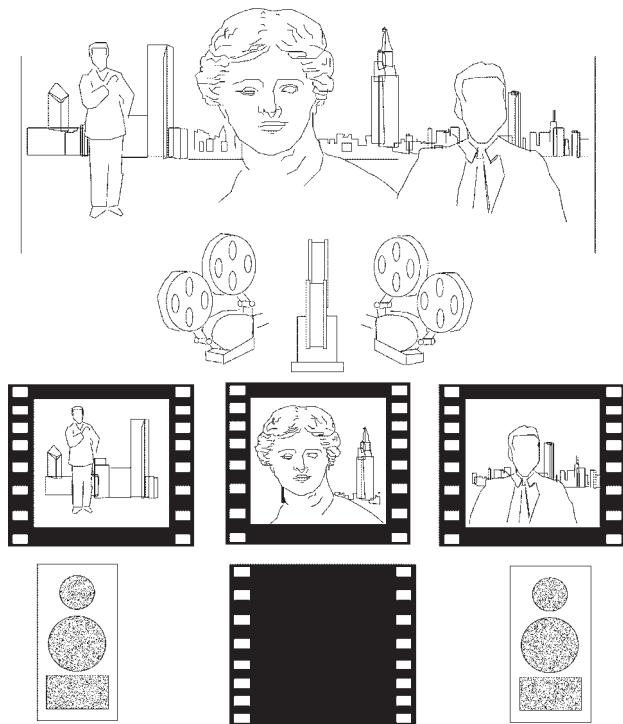
izrez formata kao kod *tehniscopa*. Za 70 mm film i format 1.66:1 kopira se optički kao za ravne sustave. *Super tehniscope* zahtijeva od snimatelja da vodi računa o kompoziciji slike u tri omjera.

**Ultra panavision 65/70** razvija sredinom 50-ih godina tvrtka Panavision po narudžbi tvrtke MGM koja nastoji razviti svoj vlastiti širokoekranski 65 mm postupak. Taj je 65/70 mm sustav prvotno nazvan *camera 65* kod kojega je na 65 mm *Mitchell BFC* kameru ugrađena *panavision* optika. Taj je sustav nagrađen nagradom *Oskar* 1959. godine, a prvi film koji je snimljen jest *Ben Hur* (W. Wyler, 1959.). Sustav je poslije nazvan *ultra panavision*, a postupak je jedan od najuspješnijih suprastandardnih širokoekranskih postupaka. Sam postupak koristi 65 mm negativ i snima omjerom kompresije 1.25:1, a projicirana je slika omjera 2.85:1. Pozitiv 70 mm kopija ima 6 magnetnih zvučnih kanala. Takoder se kopira na standardni CS format s omjerom kompresije 1.6:1.

### Multi-film, panoramski i 360° postupci

Multi-film panoramski i 360° postupci izvan su jedinstvenog sustava profesionalne filmske produkcije, a i nepodobni su za prikazivanje na televiziji. Za njih se grade kina ili se prikazuju u specijaliziranim projekcijskim dvoranama kod kojih jedan projektor ili pak više njih tvore jedinstvenu sliku od 120°-360° oko gledališta. Nakon postupaka koji pripadaju povijesti filma, poslije drugog svjetskog rata ponovno su inicirani sustavom *cinerama*.

Značajniji multi-film, panoramski i 360° postupci koji se danas rabe ili razvijaju jesu: *swissorama/imagine 360 system*, *superscan cinesystem*, *vision 360/cirkinivision* te *circle vision*.



Cinerama

Cinerama je postupak Freda Wallera iz 1952. godine sličan *Triptihu* Abela Gancea. Slikovni dio razvijen je tijekom II. svj. rata i korišten u mornarici SAD-a za vježbe pilota strijelaca. S tri sinkrone 35 mm kamere s 6-perforacijskim korakom, odnosno tri projektor, pokriven je vidni kut od  $146^\circ$  vodoravno i  $55^\circ$  okomito, što je blisko vidnom polju. Komplet od tri kamere odnosno tri projektor čini optičku i mehaničku cjelinu. Svaka kamera odnosno projektor pokriva  $1/3$  ukupnoga vidnog kuta. Kamere su opremljene s 27 mm objektivima s optičkim osima pod kutom  $48^\circ$  u odnosu jedna prema drugoj. Zvuk je zapisan na posebnoj 35 mm vrpci sa 7 magnetskih kanala, od kojih je 5 namijenjeno grupama zvučnikaiza polukružno zakriviljenog ekrana, a 6 i 7 grupama zvučnika s lijeve i desne strane gledališta. Zvuk se reproducirao s uređaja koji je mehanički bio povezan s projektorima. Snimanje i prikazivanje odvijalo se je uz učestalost od 26 sl/s.

Ultra cinerama pojednostavljeni je sustav *cinerame* koji predstavlja 1966. godine tvrtka MGM. Ultra cinerama za snimanje i projiciranje koristi standardnu opremu 70 mm filma *todd AO* ili *ultra panavision* sustava s posebnom optikom za projekciju na zakriviljenom ekranu. Sustav ima vodoravni vidni kut od  $144^\circ$  i okomiti vidni kut od  $55^\circ$ , a omjer slike je 2.6:1.

Circle vision je multi-film sustav Disneyeve kompanije. Rabi devet 35 mm kamere odnosno projektor, od kojih svaki pokriva kut od  $40^\circ$  scene/projekcije. Objektivi na Mitchell kamerama koje su kružno postavljene na stup usmjereni su u vijenac ogledala postavljenih iznad njih. Ogledala osiguravaju istu nodal točku za sve objektive i preko njih se snima slika. Jedna je od inačica toga sustava i *circle vision 200°* s 5 kamera i projektor.

Vision 360/Cirkinivision je multi-film sustav tvrtke NAC Inc. Sličan je *circle visionu*. Sustav je sklop od 9 Arriflex 2C kamere s 28 mm Nikon objektivima. Postavljene su okomito na postolje uz središnji stup na čijem se vrhu nalazi vijenac zrcala preko kojih se snima  $360^\circ$  scene. Postolje omogućuje panoramske pokrete.

Superscan cinesystem je multi-film sustav sličan *circle visionu* ali rabi 35 mm kamere s 52-perforacijskim korakom.

Swissorama/imagine 360 system sasvim je novi sustav snimanja i projiciranja slike na ekranima od  $360^\circ$ . Za snimanje slike rabi jednu 65 mm kameru s 10-perforacijskim korakom pri učestalosti od 24 sl/s te *Nikon superfisheye 220°* objektiv<sup>30</sup> koji je namijenjen snimanju i projekciji. Slika na negativu je kružna. Optička os na kameri okrenuta je prema dolje. Kamera je objektivom oslonjena na stativ/podlogu preko staklenog cilindra te objektiv u osnovi snima samo rubne/obodne dijelove slike, dok je središnji dio slike na negativu sama podloga. Kopije se izrađuju na 70 mm filmu sa zvučnim zapisom. Na isti način obavlja se i projekcija slike. Sustav je razvio švicarski snimatelj Ernest A. Heininger, dobitnik Oskara za snimateljski rad na filmu *Grand Kanyon* u Disneyevoj produkciji. Pod nazivom *imagine 360 system*, sustav je izradila tvrtka Iwers Entertainment, Burbank, California.

## Kadar i okvir

### Kadar, snimka, izrez i okvir

Kadar je termin koji je u hrvatsku kinematografiju uveden poslije II. svjetskog rata iz ruskog jezika u koji je pak, prema sličnom značenju, uvezen iz francuskog jezika.<sup>31</sup> Termin *kadar* ima više značenja koja se odnose na vremenski i vizualni prostor pokretnih slika filmskog i elektroničkog podrijetla. Kadar u smislu trajanja, sadržaja i kompozicije prizora, te kadriranje kao postupak određenja vizualnog prostora snimanog prizora, nedovoljno je precizan termin i odrednica u snimateljskom smislu. To je područje bolje razlučeno ako se razmišlja u snimateljskim terminima snimka, izrez i okvir. Ti termini užeg i određenijeg značenja bliski su engleskim terminima *shot/snimka/fotografija* (engl. *shooting* — snimanje), *take/snimka/slikati/snimati fotografiju* i *frame/okvir*. Potonji izraz u ovom se kontekstu ne odnosi na elektroničko značenje *frame/field* koje mi prevodimo sa slika/poluslika. Međutim u našoj je snimateljskoj praksi uvriveno za snimku reći snimljeni kadar ili kadar, a za kompozicijski okvir ili izrez slike okvir kadra ili kadar, te za prostorni okvir prizora plan kadra ili plan. Sam postupak određenja okvira slike odnosno izreza naziva se *kadiranje*.<sup>32</sup> Kadiranje je međuzavisno s elementima kao što su *mizanscena*,<sup>33</sup> *pokreti kamere* i sl.

Kadrom nazivamo organizirano zbivanje pred kamerom, postavljanje scene/kadra koju pripravljamo za snimanje, te se često može čuti izraz *postaviti kadar*. Postupak razlaganja prizora na kadrove naziva se pak *raskadiranje*.

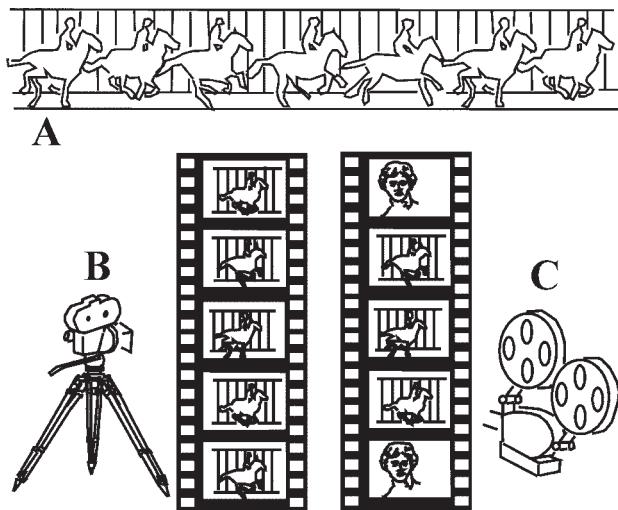
Ponekad se kadrom naziva i pojedini fotogram, kvadrat odnosno sličica. To terminološki nije praktično. Mnogi pak osporavaju fotogramu pravo da se naziva kadar s obrazložnjem da u njemu nije sadržana vremenska komponenta. Snimatelji se ne upuštaju u ta razmatranja jer znaju da je u svakom fotogramu pri snimanju i projiciranju u pravilu sadržano vrijeme od 1/50 sekunde. Isto tako i montažeri znaju što vremenski jedan kvadrat znači, posebice u odnosu na sinkronost zvuka i slike.

Za određenu snimku u smislu njene funkcije u uporabi je termin *temeljni kadar*<sup>34</sup> koji nema određeno vremensko ni prostorno obilježje, ali služi za orientaciju u vremenu i prostoru. Temeljnim kadrom označen je onaj koji u određenoj sceni pruža najviše podataka o prostoru, atmosferi, zbivanju i sl. Umjesto izraza temeljni kadar u praksi se služimo imenom *master*. Osim toga postoji i metoda postava i snimanja scene tako da se ona snimi u cijelosti ili većim dijelom u jednom određenom širem planu. Taj snimak nazivamo *master*, a zatim se snimaju bliži i krupni kadrovi te scene.

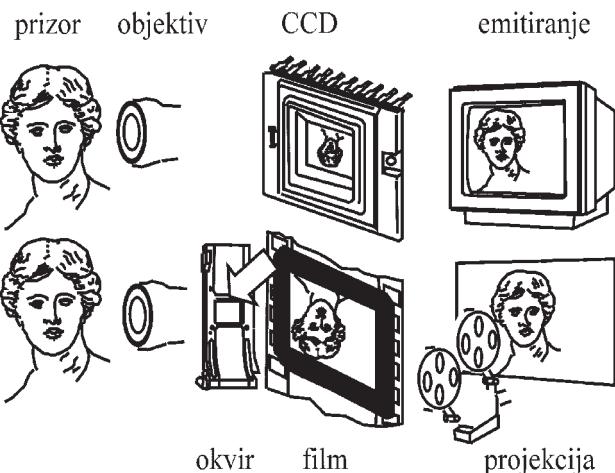
U uporabi je i termin *kadar-sekvenca* kojime se označava narativno zaokružen dio filma snimljen u jednom kadru, a slično je i s terminom *kadar-scena*.

### Vremenski prostor kadra

Pokretne slike nezamislive su izvan tijeka vremena i u njihovoj realizaciji sadržana je vremenska komponenta. Vremenski prostor kadra određen je dužinom neprekinutoga snim-



A (1-7) mijene realnog zbivanja  
B (2-6) snimljen kadar  
C (3-5) montirani kadar



Okvir kadra — elektronička i filmska slika

ka tj. materijaliziran nizom suslijednih fotograma odnosno slika/poluslika koji predstavljaju određeni prizor snimljen određenom učestalošću, te zabilježenih, emitiranih ili pak montiranih u određenom trajanju. Kod filmskog snimanja u realnom vremenu najveća dužina kadora ograničena je dužinom filmske vrpce koja stane u kamjeru.

U najvećem broju slučajeva tijek realnog vremena snimanog prizora u smislu trajanja identičan je tijeku vremena u emitiranom odnosno projiciranom prizoru. Iznimke u pravilnosti snimanog, te emitiranog/projiciranog tijeka vremena odnose se na tehnike snimanja, način obradbe i prikazivanja/emitiranja u kojima se postiže sažimanje i rastezanje vremena, te razne animacijske tehnike snimanja i tvorbe pokretnih slika. U svakom slučaju, razlikujemo s jedne strane profesionalni producijski pristup vremenskoj komponenti kadora s kojim su sučeljeni snimatelj, redatelj i montažer za razliku od gledatelja, analitičara i teoretičara. Dok je za ove potonje kador upotrebljeni dio snimke, za profesionalca kador ima svoje tehničko i sadržajno trajanje. Tehničko trajanje omeđeno je početkom i završetkom snimke i to je uvijek nešto duže od planiranog sadržajnjog trajanja.

Sadržajni dio kadora nije strogo određen točkom početka nekog određenog zbivanja u prizoru, koji je planiran kao jedan kador unutar filma, nego ima svoj uvodni i završni dio koji prethodi odnosno slijedi određenom zbivanju. Taj prethodni i završni dio omogućuje u montaži fleksibilniju uporabu snimke. Snimatelj mora omogućiti da se najveći dio tehničkog trajanja kadora poklapa sa sadržajnim trajanjem, a njihova maksimalna podudarnost praktično je rijetko ostvariva posebice u igranom filmu. Tek montažno definiran kador svodi se u filmu na stvarno trajanje.

### Vizualni prostor

Tijekom stoljeća standardizirani su formati u likovnoj umjetnosti i njima nisu označene samo veličine nego i oblici. Po

obliku poznajemo dva temeljna formata i to portretni/uspravni i pejsažni/položeni. U XIX. st. od pejsažnog formata pojavljuje se inačica nešto većeg omjera namijenjena *marinama*, odnosno pejsažima s morskim temama. Uz ta dva temeljna formata postoji i kvadratni format koji gubi osobine vodoravnog i okomitog. Dok je unutar ovih odrednica u slikarstvu i fotografiji moguća sloboda promjene omjera kao i sloboda izbora uspravnih i položenih formata, kod filmske i elektroničke slike tih mogućnosti u načelu nema.

Filmski je format, zbog sasvim razumljivih vizualnih i tehničkih razloga, u formatu položenog kvadrata koji u standarnom filmskom omjeru možemo usporediti s pejsažnim omjerom, a u širokoekranskom formatu s omjerom *marina*.

Kador je u vizualnom smislu dvodimenzionalni slikovni prostor snimljenog prizora i u pravilu je nepromjenljiva prostorna konstanta ostvarenog snimka. Kod filmskog snimanja, kador je materijaliziran fotogramom ili sličicom koje tek u projiciranju poprimaju značajke pokretnih slika, a kod elektroničke fotografije kador je predočen pokretnom slikom na monitoru.

U odnosu na snimani prizor okvir u vratima kamere, odnosno okvir elektronske cijevi/CCD-a okomito je položen kvadrat, iz kojega proizlazi kompozicija kadora. Prema kvadratnom okviru uspostavljaju se vodoravni i okomiti odnosi unutar kadora koji bi trebali biti sukladni istim odnosima u prirodi. Sam okvir kadora u vratima kamere, kao i elektronska cijev odnosno CCD, postavljeni su poprečno i okomito na bazu kamere. Vodoravne stranice okvira kadora paralelne su s bazom kamere što omogućuje da se vodoravnim izravanjanjem panoramske glave, a time i kamere, postiže i slaganje *horizontskih koordinata* s koordinatnom mrežom kadora tj. *apscisom* i *ordinatom* u kadru.<sup>35</sup>

Vizualno, zahvaćeni prostor snimanoga prizora ovisi o vidnom kutu objektiva, pokretima i kretanju kamere, te o veličini i omjeru fotosenzitivne površine na koju pada optička

slika. Vizualni prostor kадra omeđen je kvadratnim okvirom prostora normirane i određene veličine koji je zavisan o formatu filma odnosno elektronske cijevi ili *CCD-a*. Praktično je kada filmskog snimka određen kvadratnim otvorom u vratima<sup>36</sup> filmske kamere odnosno projektoru, a kod elektroničkog snimka određen je prostorom fotoosjetljive površine elektronske cijevi ili *CCD-a* te ekranom monitora. Doduše kod elektroničke slike pravu normu kadra određuje video sustav u kojem se snima, referentna mreža slike, produkcjski i čisti okvir slike, omjer slike i videosignal koji nosi sve te informacije.

Iako je okvir projiciranog filma tijekom prikazivanja u pravilu nepromjenljiv, postoje primjeri filmova, doduše vrlo rijetki, s dinamičnim izrezom. Određeni prizori slijedom sadržajnih ili kompozicijskih zahtjeva ponekad zahtijevaju izrez koji je različit od izreza određenog formatom i omjerom. U filmu *Svanuće* (1964.) redatelj Nikola Tanhofer, inače snimatelj iznimne vrsnosti, eksperimentirao je u tehničkom pogledu s promjenljivom veličinom omjera slike tijekom filma. Snimatelj filma ovom je prigodom bio Antun Markić. Kod tih se filmova pri snimanju ili u obradbi mijenja maskiranjem omjer okvira pojedinih kadrova, a oni se u projekciji prikazuju s najširim okvirom. Ti se kadrovi zbog dramaturških, likovnih ili eksperimentalnih razloga tako razlikuju od cjeline koja je snimljena u jednom od standardnih omjera.

Osim tih u osnovi eksperimentalnih zahvata, postoje isto tako i skriveni načini promjena omjera slike unutar filma. Kako nisu tehničke prirode nego kompozicijske, puno su prihvatljiviji, tehnički jednostavniji, a njima se bez naknadne obrade mogu postići slični rezultati. Kompozicijski postupak prividne promjene omjera primjenjuje se stvaranjem vizuelne zapreke koja ostatku slike daje prividno novi omjer. Skriveni okvir postiže se obično tamnim plohama u prednjem planu koje prividno smanjuju širinu ili visinu slike i koje tako komponirane iskazuju sadržajni dio kадra u drugčijem omjeru od ostalih kadrova.

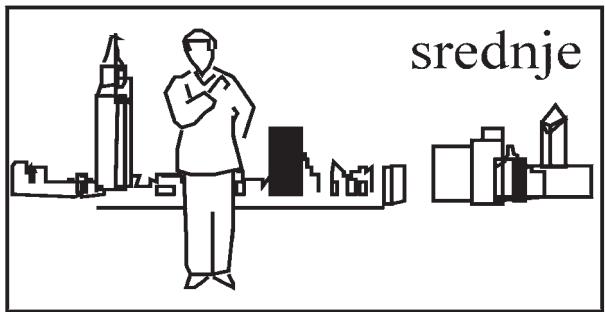
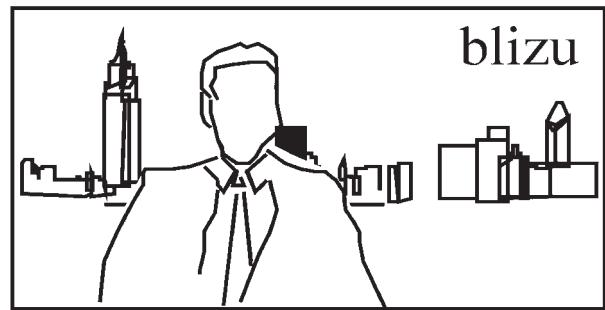
Osim tamnih pravilnih ploha i postav tamnih nepravilnih vizuelnih zapreka u prednjem planu ima isti učinak. Taj pristup kompoziciji češće je kod većih omjera slike širokokranih sustava nego kod standardnih sustava.

### Plan

Vizualni izrez snimanog prizora mjeri se veličinom koju nazivamo *plan*.<sup>37</sup> Kako je moguće izvesti beskonačni niz veličina, *planovi* su standardizirani u nekoliko gradacija kojima je referentna veličina ljudska figura. Određeni *plan* ostvarujemo fizički i optički, udaljenošću kamere od snimanog prizora i vidnim kutom objektiva.

Postoje različite sistematizacije *planova*, a kod nas su uvriježeni sljedeći, koji su od 70-ih godina svedeni uglavnom na pet temeljnih: *total*, *srednje*, *blizu*, *krupno* i *detalj*. Jednako je vrijedno, a u praksi je i češće, govoriti *srednji plan*, *blizi plan* i *krupni plan*.

*Total* i *detalj* svojom veličinom nisu izravno vezani za visinu ljudske figure. U svakom slučaju u *totalu* ljudski lik može biti razaznatljiv kao figura ali i ne mora, no svakako *total* je



Planovi

sireg vidnog kuta no *srednji plan*. *Total* je ovisan o snimanom prizoru i njegovoj obuhvatnosti te ga nije moguće opisati određenom mjerom. *Detalj* je pak ovisan o stupnju povećanja snimanog prizora koji je bitno užeg vidnog kuta od *krupnog plana*. Detalj je veličinom također ovisan o snimanom prizoru i graniči u svojoj krajnosti s makro svjetom.

Koncept veličine plana postavljen je u vremenu u kojem su kamere imale tek jedan objektiv, te se plan određivao samo udaljenošću objekta od kamere. Od tuda imenovanje plana tako da označuje je li nešto blizu ili se nalazi na nekoj srednjoj udaljenosti.

Zbog mogućnosti obostranog kretanja kamere i objekta snimanja kao i uporabe objektiva s promjenjivim vidnim kutom, u jednom kadru može se izmijeniti više planova.

Isto tako u kadru mogu biti promjene koje u prizoru određeni lik dovode iz jednog plana u drugi bez mijenjanja vidnog kuta, te se opis veličine plana veže za taj lik, a ne sam izrez kadra. To znači da u kadru prizora trga, u totalu može ući lik u srednjem planu i sl. Unutar jednog kadra, koji zbog njegova sadržaja i likovnih obilježja nazivamo dubinskim kustom, jedan lik u prednjem planu može biti u blizom planu, drugi lik iza njega u srednjem planu, a treći, još udaljeniji lik u polutotalu. U ovom slučaju, iako je plan primarno u blizom planu, kadar se označava onim planom koji govori o liku koji nas zbog određenog razloga zanima.

Tom se standardiziranim terminologijom u opisu kadrova jednako služimo u svim vidovima rada na filmu bilo da se radi o pisanju scenarija, snimanju i montaži filma kao i analizi snimljenog djela.

Uobičajeni termini <sup>38</sup>	Ostali izrazi u uporabi	Engleski termini
total	veliki total/opći plan total/opći plan polutotal	very long shot long shot
srednje/srednji plan	srednji plan američki plan polublizi plan/polublizu	full shot knee shot medium shot
blizu/blizi plan	blizi plan/bliski plan	close shot
krupno/krupni plan	krupni plan/groplan	close up
detalj	detalj/groplan	big close up

*Plan* je izraz koji se rabi i za odnose koji se uspostavljaju po dubini kadra. Tim dubinskim planovima označava se položaj nekog lika ili zbivanja po dubini u odnosu na neki drugi lik ili zbivanje.

Ako se zadani lik nalazi ispred drugog lika ili ispred nečega u pozadini tu poziciju lika nazivamo *prvi plan* ili *prednji plan*, a pozadinu *drugi plan* ili *dalji plan*. Ako se zadani lik nalazi iza lika ili nečega u prednjem planu njegov položaj nazivamo drugim ili daljim planom. Kod dubinski višeplanskih kadrova, odnosno kod onih u kojima je moguće izdvojiti više planova po dubini, oni se imenuju brojem npr. *treći plan*, *četvrti plan* i sl.

## Okvir filmske slike

Zbog brojnih tehnoloških razloga, prostor snimljenoga kada, iako je milimetarski precizno definiran i materijaliziran u filmskom zapisu, u primjeni je razmjerno rastezljiva veličina što se tiče površine, obuhvatnosti i omjera slike. Pojam

rastezljivosti odnosi se na smanjenje površine i promjene omjera izvornoga zapisa u obradbi i prikazivanju. To je uvjetovano standardima kopiranja, kinoprikazivanja, prebacivanja slike s jednog filmskog ili elektroničkog sustava na drugi kao i prebacivanja s jedne tehnologije na drugu.

Snimljeni fotogram određen je okvirom u vratima kamere i maksimalni je prostor izlaganja filmske vrpce optičkoj slici. Izvan tog okvira nema slike, a nepobuđena filmska vrpca na tim je mjestima, ovisno o tehnologiji kopiranja, u načelu prozirna. Kako bi se izbjeglo projiciranje svjetla onkraj ruba snimljenoga fotograma, okvir u vratima optičke kopirke i projektora neznatno je manji od okvira u vratima kamere istoga formata. Ta se razlika u veličini izreza snimljenoga fotograma te izreza projicirane slike, kao i moguća razlika u veličini okvira u vratima kamere te slike u tražilu, naziva lažna paralaksu.

Ta razlika iznosi za 16 mm format oko pola milimetra po širini i visini, za 35 mm format oko 1.5 mm po širini i visini, a za 70 mm format čak četiri milimetra po širini i dva milimetra po visini.

Snimljeni i projicirani okvir (mm)	Filmski format	Omjer	Kamera	Projektor
16 mm		1.36:1	10.26x 7.49	9.65x 7.26
Super 16mm/Hi 16 <sup>39</sup>		1.66:1	12.52x 7.42	11.63x 7.26
35 mm nezvučni <sup>40</sup>		1.33:1	24.89x18.67	23.00x17.2
35 mm standard <sup>41</sup>		1.37:1	21.95x16.00	20.96x15.25
35 mm WS 1.66		1.66:1	21.95x12.80	20.96x12.62
35 mm WS 1.85		1.85:1	21.95x11.90	20.96x11.33
35 mm anamorfotski <sup>42</sup>			21.95x18.59	21.31x18.16
65/70 mm 5-perforac.		2.30:1	52.60x23.00	48.60x22.00

Važno je poznavanje gubitaka u izrezu slike tj. površini fotograma, nastalih u tehnološkom sustavu obradbe, kako bi se oni uzeli u obzir pri kadriranju odnosno snimanju. I naoko neznatne razlike između veličine površine snimljenog i projiciranog fotograma mogu narušiti sklad i vizualni dojam kadrova koji zahtijevaju preciznu kompoziciju u smislu točne određenosti »od ruba do ruba« nekog predmeta, nacrta slike, teksta ili sl. Ta se razlika ne vidi na montažnom stolu koji projicira sliku cijelog fotograma nego samo na projekciji. Već se iz milimetarskih odnosa snimljenog i projiciranog izreza dade zaključiti da pri 20 metarskoj projekciji ta razlika može narasti na oko jedan metar.

## Okvir elektroničke slike

U razvojnog putu televizije, koji je išao neovisno ali i paralelno s razvojem filma, te su dvije tehnologije u produkcjskom smislu bitno ovisne jedna o drugoj. Već je od prvih dana zaključeno da će filmska slika biti znatno zastupljena u realizaciji televizijskoga programa. To se nije odnosilo samo na sustav snimanja programa za naknadno emitiranje, koji u prvoj razvojnoj mjeni nije poznavao magnetni zapis, nego i na pripravak budućeg programa kao i program iz dotadašnjih bogatih filmskih arhiva. Ta je činjenica jedan od razloga što je odabran omjer 4:3 za elektroničku sliku koji preračunato odgovara omjeru 1.33:1. Filmska je slika u tehničkom i primijenjenom smislu relativno lako i brzo mijenjala svoj omjer, ali to za televiziju nije moguće bez promjene kom-

pletnoga sustava snimanja, emitiranja i primanja elektroničke slike.

Tek je posljednjih godina razvojem video sustava i *HDTV*<sup>43</sup> s omjerom stranica 16:9 odnosno 1.78:1 nastao novi omjer elektroničke slike. Taj novi omjer, koji će tek kroz duži niz godina zamijeniti 4:3 omjer u produkciji i emitiraju, kompromis je između omjera filmskih sustava WS 1.85 i WS 1.66. Time se djelomice smanjuju razlike u gubitku između površine snimljene i emitirane filmske slike tih sustava, no i daљe ostaje problem za sve dosad snimljene filmove s drukčijim omjerima slike.

Zadani omjer i okvir elektroničke slike, odnosno prostor slike, tek je uvjetno određen maskom elektronske cijevi, *CCD-a*, odnosno ekranom televizijskog prijamnika ili monitora, premda se pri snimanju i promatranju oni tako očituju. Omjer i okvir definirani su videosignalom.

U osnovi pojednostavljeno rečeno, signal jednog retka sastoji se od aktivnog dijela sa slikom ispred i iza kojega se nalazi crni/zatamnjeni dio signala. Točke na prijelazu između aktivnog i zatamnjjenog dijela signala jesu lijevi i desni rub slike, a gornji i donji rub kadra određen je rubnim crtama impulsa promjene poluslike odnosno slike. Prema tome, slika je omedena crnim rubom koji je temelj za određivanje okvira i omjera slike. Suvremene postprodukcijske tehnike uključuju u okvir slike različitih izvornika ili pak izvornika različitih video standarda. Isto tako, videosignal obrađivan je različitim uređajima koji mogu rezultirati određenim distorzijama koje utječu na veličinu slike, odnosno na položaj točaka na kojima počinje i završava aktivni dio signala, dio koji se odnosi na slikovnu informaciju. Stoga, a i zbog razvoja novih tehnologija posebice onih za grafičku obradu slike, nužno je odrediti standarde koji uz omjer slike osiguravaju i najveći mogući prostor slike unutar kojega su svi uređaji i postupci obradbe primjenjivi bez utjecaja na veličinu prostora slike.

Kako su u optjecaju video formati s omjerima 16:9 i 4:3, SMPTE preporučuje standarde<sup>44</sup> kojima je polazište *referentna mreža slike*<sup>45</sup> temeljena na formatu 16:9 koji uz kvadratne pixelje<sup>46</sup> ima 1920 pixela vodoravno i 1080 pixela okomito. Kod 4:3 omjera polazišta definiranja nalaze se unutar referentne mreže slike 1440x1080 pixela.

Te su mjere polazište za definiranje produkcijskog okvira,<sup>47</sup> čistog okvira<sup>48</sup> i središta slike.

— **Producčijski okvir** najveća je moguća referentna mreža slike koja je sazdana od aktivnog dijela signala, a definiran je kao maksimalni mogući prostor slikovne informacije koji dopušta pojedini video standard. Signali raznih elektroničkih uređaja, kao što su kamera, teleokino, magnetoskop ili računalo mogu varirati, ali se u studijskoj obradbi podvode pod jedinstvene standarde koji rezultiraju emitiranim produkcijskim okvirom. Kod kamere se nastoji postići što veća podudarnost signala s produkcijskim okvirom, a to se kontrolira fizikalnom i elektroničkom usporedbom test karata i slike.

— **Čisti okvir** nešto je manji i nalazi se unutar produkcijskog okvira, određene je veličine i pozicije, i nominalno određu-

je omjer slike, a vidljiv je na monitorima koji se rabe za tehničku kontrolu. Čisti okvir izražava komponentnu inačicu video standarda. Razlika koja se pojavljuje između produkcijskog i čistog okvira rubni je prostor u kojem različiti procesni uređaji moraju uskladiti svoje tolerance utjecaja na veličinu prostora slike.

— **Središte slike** definirano je kao točka u središtu čistog okvira.

## Filmska slika u elektroničkom mediju

### Kinematografski film i televizijsko prikazivanje

Kinematografski film u televizijskoj prezentaciji, ili pak na videokaseti, gubi mnoge vizualne odlike koje bitno utječu na izgled i strukturu filma. Primarne kvalitete filmske slike promijenjene su prebacivanjem na elektronički medij, a na šestu njihove vizualne i likovne komponente. Stručnoj su javnosti poznati tehnološki problemi emitiranja kinematografskih filmova na televiziji, kao i utjecaj pretvorbe filmske u elektroničku sliku. Kako se radi o dvama tehnički i tehnološki različitim slikovnim medijima, reproduktivne razlike filmske i elektroničke slike uglavnom su nezaobilazne dosta.

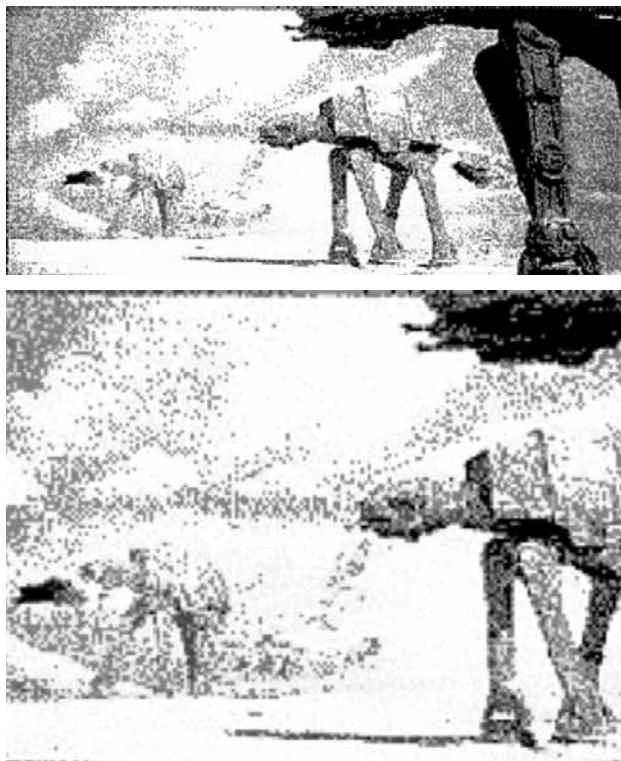
Dok standardna 35 mm filmska tehnologija spada u sustave visoke razlučivosti<sup>49</sup> televizija po svojim optičkim kvalitetama spada u sustave srednje razlučivosti. Filmski i elektronički slikovni sustavi definirani su u četiri kvalitativna stupnja razlučivosti. *Sustavi niske razlučivosti* promatraju se u uskom vidnom kutu i krupnome planu, a namijenjeni su elektroničkoj slici malih vizualnih zahtjeva, kao što je elektronska pošta, elektroničke konferencije, programi osobne zabave i sl. *Sustavi normalne razlučivosti* predočuju sliku sukladnu vizualnim potrebama i razlučivosti prosvjetnoga ljudskoga vida, a obuhvaćaju postojeće televizijske sustave s gornjom granicom kvalitete studijskog analognog komponentnog videa. *Sustavi visoke razlučivosti* namijenjeni su slici u širokom vidnom polju s visokom prostornom i/ili visokom vremenskom razlučivošću koja je blizu gornjih granica vizualne percepcije. U tu skupinu spadaju kinofilmovi, projekcije elektroničke slike za publiku u dvorani te monitori osobnih računala. *Sustavi vrlo visoke razlučivosti*, sa slikom koja pokriva cijelo vidno polje, na gornjoj su granici prostorne i vremenske razlučivosti ljudskoga vida.

Isto tako, ti se slikovni sustavi razlikuju po uvjetima gledanja, kolorističkim vrijednostima te po svjetlosnom i tonskom rasponu.

Međutim, nad izvornim se filmskim djelom u televizijskoj obradbi i prezentaciji, osim tehnoloških uvjetovanosti koje ga vizualno osiromašuju, često provodi nasilje koje nema uporište u tehnologiji. O tim se problemima malo govori, a još manje poduzima nešto da bi se rješive poteškoće uklonile. Problemi koji se tu javljaju prihvaćaju se linijom manjeg otpora kao nužnost ako se film želi prikazati na elektroničkom mediju. No nisu baš svi autori kinematografskih filmo-



Odnosi omjera filmske slike od 2.85:1 do 1.37:1 i TV ekrana 1.33:1



*The Empire Strikes Back* (G. Lucas, snimatelj P. Suščitzky, 1980.)  
u televizijskom omjeru 4:3 i panavisionom omjeru 2.40:1

va obeshrabreni u bitci za što izvornije predočavanje svojih filmova na televiziji.

Pri emitiranju filma na televiziji javljaju se dva temeljna problema: neslaganje učestalosti snimljene filmske s emitiranim elektroničkom slikom kojom se film prikazuje na televiziji, te neslaganje njihova omjera.

Postupak prebacivanja optičke filmske slike na jedan od televizijskih sustava elektroničke slike obavlja se teleokino uređajem. Njime se optička fotokemijska slika pretvara u videozignal. Kinematografski film prepisan na magnetnu vrpcu i prikazan na televiziji vizualno je bitno promijenjen. Uz to se pojavljuju i znatnije razlike u ukupnoj dužini trajanja izvorne i emitirane snimke. Telekiniranje je složen postupak, a ne tek puki prijepis filmskog zapisa na videozapis.

Složenost je uvjetovana tehnološkim razlikama, a odnosi se i na uvjete gledanja u kinu ili na televizijskom ekranu. Bitna je razlika u prirodi i fakturi fotografске ili novonastale elek-

troničke slike. Postupak prebacivanja zahtijeva stalnu kontrolu i podešavanje kolorističkih, tonskih i ugodačnjih vrijednosti filma, a prema tehnološkim mogućnostima i zahtjevima video zapisa i elektroničke slike. Uz pretpostavku oštrene i prenošenja maksimalnog slikovnog zapisa, filmska i elektronička slika bitno se razlikuju ne samo u tehnologiji nego i u svome dojmu.

Ipak, u prebacivanju na medij elektroničke slike najveće se nasilje nad filmskom slikom javlja u razlici površine izvorno snimljene slike i bitno manje površine emitirane elektroničke slike. Gledatelj na televizijskom ekranu, za razliku od onoga u kinu, kod istog filma vidi uvijek sliku kojoj je dio površine manje ili više odrezan.

To se posebice iskazuje pri preradbi filmova snimljenih jednim od širokoekranih postupaka. Kompozicijske i sadržajne vrijednosti snimljene slike prebacivanjem na medij elektroničke slike gube se, te dovode u pitanje svaki ambiciozni snimljen film.

Gledatelji koji su uglavnom usredotočeni na priču i zadovoljavajuće »lijepu sliku« ne primjećuju problem koji je poznat tehničarima, a zabrinjava snimatelje. Redatelji također nisu zadovoljni, a kako ne mogu mijenjati sustav, pristaju na takav oblik prikazivanja, ili ih na to prisiljavaju producenti i tržište. Problem je djelomice rješiv, ali autor nema utjecaj na rješenje nego je prepušten televizijskim urednicima i tehničarima koji po svojim kriterijima umjesto tek minimalnog rezanja površine slike mogu doslovce masakrirati film rezanjem i do 50 % površine slike. Što to u praksi znači najočitije je iskazao američki snimatelj i redatelj Anton Wilson: *Ako je u cinemascopu snimljeno 50 plesačica u jednoj liniji na kužnom će se televizoru vidjeti njih tek 20-25.<sup>50</sup>*

Međutim postoje i primjeri da se čak za televizijsko prikazivanje i videoeksploraciju povećava omjer izvorno snimljene slike kinematografskih filmova. Film *Božić u Beču* (B. Schmidt, 1997.) snimio je Vjekoslav Vrdoljak u omjeru 1.66:1, a iz nepoznatih je razloga film telekiniran u Njemačkoj s omjerom 1.85:1.<sup>51</sup> Naravno i tu je došlo do gubitaka površine slike po visini.

### Lažna paralakska

Gubici površine odnosno izreza snimljene filmske slike javljaju se pri njezinu prebacivanju na elektronički medij, a zatim u televizijskom sustavu emitiranja te prijema elektroničke slike na televizijskom ekranu. Razlike u površini i izrezu koje nastaju na svakom stupnju obradbe od snimljene filmske do emitirane elektroničke slike nazivaju se *lažna paralakska*.

Omjer elektroničke slike određen je čistim okvirom, odnosno poljem slike elektronske cijevi/CCD-a, te okvirom ekra na televizijskog prijamnika i kod svih uređaja u sustavu iznosi 4:3 odnosno 1.33:1. Filmska slika ima druge omjere koji se kreću od 1.37:1-2.85:1. Uz gubitke koji se pojavljuju zbog razlike u omjerima, dodatni su gubici slike koji se pojavljuju u razlici izreza emitirane slike i slike na televizijskom prijamniku.



A – snimljeni okvir 35 mm, 1.37:1  
 B – projicirani okvir 1.33:1  
 C – emitirani okvir  
 D – prostor akcije  
 E – prostor naslova

S obzirom na lažnu paralaksu pri projiciranju, odnosno očitanju filmske slike na teleokino uređaju, površina projiciranog fotograma oko 9% je manja od površine snimljenog fotograma. Na fotosenzitivnoj površini svake cijevi elektronske kamere ili pak optičkog pretvarača teleokino uređaja, prostor otipkavane slike određen je maskom.<sup>52</sup> Tako određeni prostor analize optičke slike kod telekiniranja nalaže što veću podudarnost okvira projektoru, odnosno okvira u vratačima kontinuiranog prolaza filmske vrpce i čistog okvira. Kod teleokino uređaja s jednorednim CCD očitanjem stupanj podešenosti okvira u vratačima i produkcijskog okvira ovisan je o širini očitanja CCD-a.

U svakom slučaju, novodobivena elektronička slika sadržajem i kompozicijom u osnovi je temeljena na čistom otvoru bez obzira na izvornu filmsku sliku od koje se razlikuje bar za gubitke lažne paralakse. Unutar čistog otvora nalazi se *sigurni prostor akcije*,<sup>53</sup> tj. prostor kadra što će se zasigurno naći na različito podešenim televizijskim ekranima. U tome prostoru, koji se određuje test slikom i daje 90% emitirane slike, trebali bi biti svi bitni elementi i sadržaj snimljene slike. *Sigurni prostor naslova*,<sup>54</sup> prostor je namijenjen zaglavju filma i tekstu kako bi on sigurno bio emitiran u cijelosti, koji predstavlja 80% emitirane slike i također se određuje test slikom.

Televizijski prijamnici, osim posebnih monitora za tehničku kontrolu slike, ne prikazuju cijelu elektroničku sliku koju primaju. Katodna cijev, odnosno ploha ekrana na kojoj se slika otipkava, fizički je maskirana. Osim toga, tek su najnoviji televizijski ekranovi kvadratnoga oblika za razliku od starijih kojima su stranice lagano zaobljene. Dijelom zbog zaobljenosti stranica, a dijelom zbog maske, svega oko 80% elektroničke slike otipkano je na monitoru. Prosječni gubitak odnosi oko 10% po visini i širini slike.

Razlika između emitiranog okvira i vidljive slike na mnogim se televizijskim prijamnicima može provjeriti. Regulatorom

za namještanje vodoravne sinkronizacije, koji je uz regulator okomite sinkronizacije obično smješten sa stražnje strane televizora, slika se pomiče lijevo ili desno do njegina samog crnog ruba.

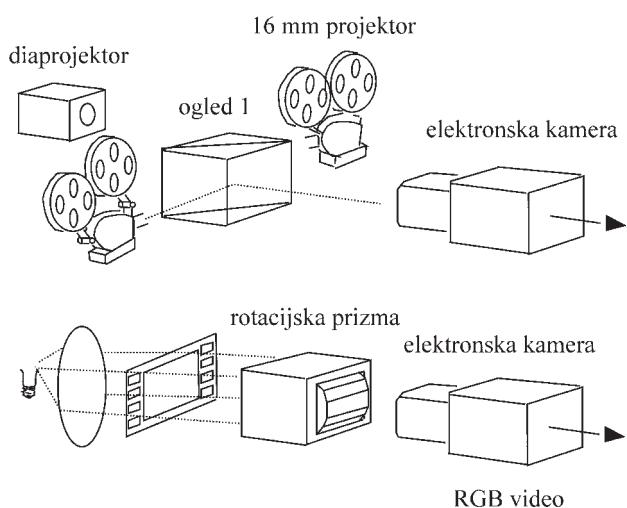
Iz navedenog je očito da se, i bez obzira na razlike u omjerima filmske i elektroničke slike, ne emitira cijela filmska slika na televiziji, a i tolerance različitih proizvođača televizijskih prijamnika, u najgorem slučaju, kreću se u slici negdje između sigurnog prostora akcije i sigurnog prostora naslova. Osim slikovnih aspekata javlja se i ozbiljno pitanje montaže filma. Mnogi se kadrovi spajaju na pokret i kretanje u kadru, te će rez biti određen ulaskom ili izlaskom lika iz kadra, a kod panoramskih pokreta i otkrivanjem određenog sadržaja. Kako je kadar u elektroničkom prikazivanju znatno uži, ti trenuci otkrivanja nešto su kasniji.

Na kraju prerađbenog i prikazivačkog lanca kinematografski se film toliko razlikuje u slikovnim i montažnim elementima da će filmofilski čistunci s pravom zanijekati istovrijednosti filma pri takvom prikazivanju.

### Telekiniranje

Telekiniranjem se fotogrami optičke filmske slike otipkavaju odnosno skaniraju<sup>55</sup> u stvarnome vremenu i pretvaraju u video signal. Pri telekiniranju obavlja se i prilagodba standarde učestalosti filma od 24 sl/s s televizijskim normama 25 sl/s odnosno 30 sl/s. Sustav projiciranja i otipkavanja filmske slike ovisan je o vrsti teleokino uređaja.

Najjednostavniji teleokino uređaji jesu sklop kinoprojektora i elektroničke kamere u sinkronom radu. Filmska se slika praktički projicira izravno na analizatorsku cijev elektronske kamere koja optičku sliku pretvara u videosignal. Projektori za 625/50 sustave rade s učestalošću 25 sl/s, a za videosustave 525/60 rade s učestalošću 24 sl/s ali s pregradenom hvaljkom na tzv. 3:2 korak.<sup>56</sup> Kod novijih jednostavnih konstrukcija s CCD kamerom koristi se sklop s 24 dijelnom prizmom koja rotira sinkrono s kontinuiranim kretanjem



Teleokino s kolor kamerom i CCD kamerom

filmske vrpce. Rotacijom prizmi kompenzira se razlika filmskog protoka od 24 sl. za protok od 25 odnosno 30 sl/s.

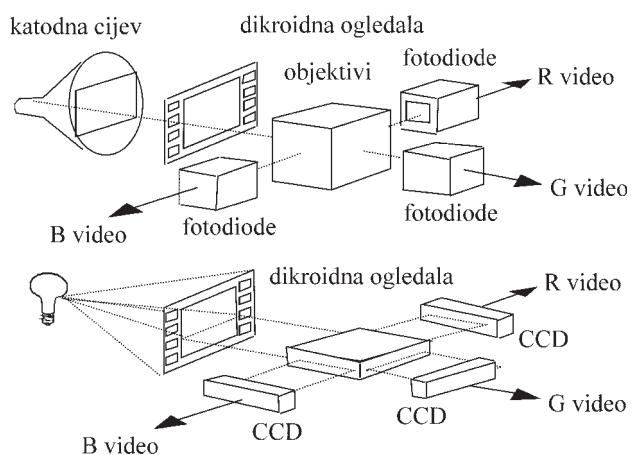
Suvremeni telekino uređaji pojavljuju se u dvije inačice od kojih je jedna utemeljena na svjetlosnom izvoru katodne cijevi, a druga na jednorednom očitanju CCD senzorom. Jednoredni CD čitači očitavaju filmsku sliku redak po redak i to za svaku boju posebno. Očitana vrijednost pretvara se u RGB videosignal. Jednoredno očitanje odgovara jednoj crti video sustava te omogućuje kontinuirano kretanje filmske vrpce tijekom presnimavanja. Kod telekino uređaja s katodnom cijevi elektronski snop prosvjetjava filmsku sliku redak po redak. Prosvijetljene vrijednosti intenzitetu svjetla očitavaju optički pretvarači<sup>57</sup> koji to prevode u RGB video signal. Otipkavanje slike svjetlosnim snopom katodne cijevi omogućuje kontinuirano kretanje filmske vrpce tijekom presnimavanja.

Suvremeni telekino uređaji koji nisu tek sklop videokamere i filmskog projektora imaju mogućnost podešavanja presnimavanja filmske slike po X-Y-Z osima trodimenzionalnog koordinatnog sustava. Dok je X i Y osima označeno podešavanje vodoravne i okomite osi, Z-os označava mogućnost uporabe zuma.

Za usklajivanje različitih filmskih omjera i njihove kompatibilnosti za televizijsku i video primjenu koriste se tri metoda telekiniranja i to:

— *Otipkavanje središnjeg izreza slike.*<sup>58</sup> Kod telekiniranja visina fotograma ispunjava visinu video slike. Gubici slike odnose se na lažnu paralaksu i razliku u omjerima dvaju slikovnih sustava.

— *Panoramsko otipkavanje slike.* Kod telekiniranja slike širokoekranih sustava visina fotograma ispunjava visinu video slike, a otipkavanje se obavlja panoramiranjem lijevo-desno po širini prateći bitni sadržaj slike. Gubici slike po visini odnose se na lažnu paralaksu, a gubici po širini oni su



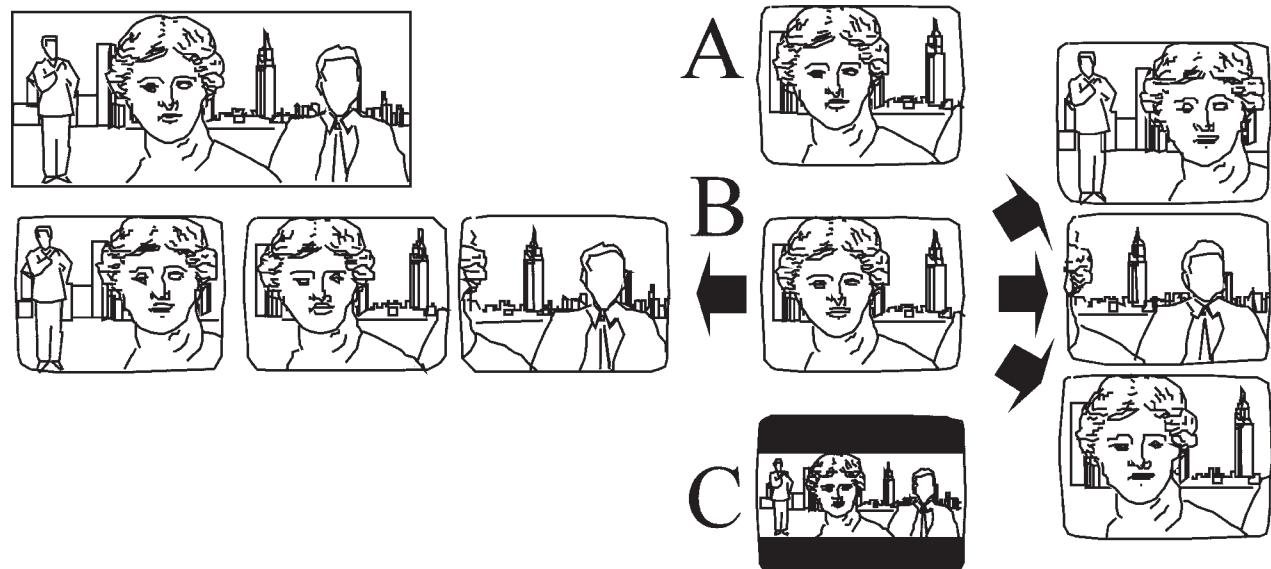
Flying spot telekino i jednoredni CCD telekino

koji nastaju razlikom omjera dvaju slikovnih sustava. Podvrsta panoramskog otipkavanja jest preradba jednog kadra na više njih, s time da se koriste različiti dijelovi izvorne slike.

— *Otipkavanje cijele snimljene slike.*<sup>59</sup> Kod telekiniranja širina fotograma ispunjava širinu video slike, a do punog omjera video slike otipkava se preko gornjeg i donjeg ruba filmske slike i popunjava crnim.<sup>60</sup> Gubici slike po širini odnose se na lažnu paralaksu.

### Otipkavanje središnjeg izreza slike

Otipkavanjem središnjeg dijela slike i korištenjem punog izreza po visini zanemaruje se po širini slike sve što se nalazi izvan omjera 1.33:1. Uz to po visini se gubi rubni dio slike zbog lažne paralakse. To je ujedno najčešći i najjednostavniji način telekiniranja. Taj je postupak pogodan za prenošenje



Obrada CS slike središnjim (A), panoramskim (B) i cijelim otipkavanjem (C)



Relativni odnosi filmskih formata i otpkane slike središnjeg dijela



Emitiranje središnjeg dijela CS



Komprimirani CS fotogram i dekomprimirana projekcija, te komprimirana i dekomprimirana CS slika na TV ekranu

nje filmske slike iz televizijske produkcije koja je komponirana za taj vid telekiniranja, i za 16 i 35 mm kinematografske filmove snimane u omjeru 1.37:1.

Kod bliskog omjera 1.37:1 gubici slike pojavljuju se tek u minimalnoj razlici omjera slike dvaju sustava te u razlici koja nastaje zbog lažne paralakse. No, mehaničkim prenošenjem slike većega omjera u omjer televizijskoga ekrana, odnosno prikazivanjem slike pojedinog WS sustava u omjeru 1.33:1 nastaju gubici u površini slike, koja računano prema sigurnom prostoru akcije za 1.85:1 iznosi 47% slike, za 70 mm format 56% slike za *cinemascope* i *panavision* 59% slike, a za *ultra panavision* 65% slike.

Središnjim otipkavanjem *panavision* ili *cinemascope* slike prikazuje se na televizijskom ekranu manje od 1/2 njene po-

Fotogram nijemog i zvučnog filma, te zona TV akcije  
(vidljiva slika na TV ekranu)

vršine. Po visini radi se skoro o cijeloj filmskoj slici, ali lijeva i desna četvrtina izvorne slike nisu predočene na televizijskom ekranu.

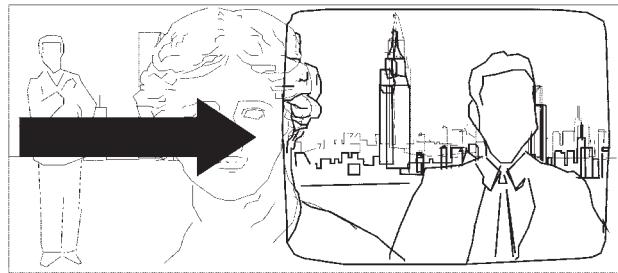
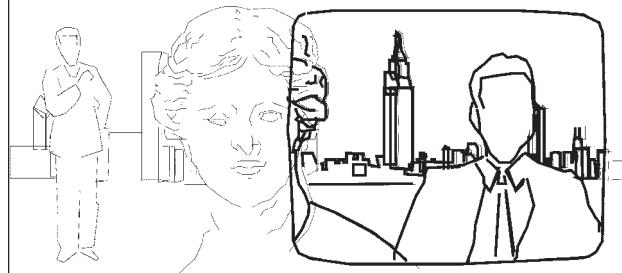
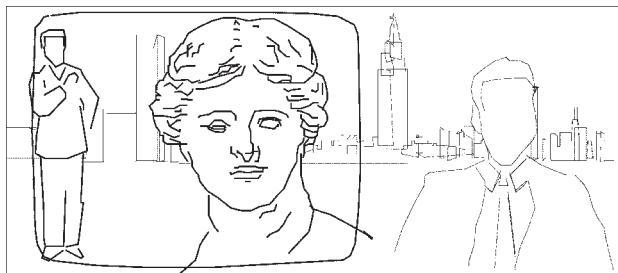
Kod središnjeg otipkavanja slike jednog od anamorfotskih sustava i prikazivanjem slike u punom formatu televizijskog ekrana nije moguće u cijelosti emitirati rubna slova ili čak riječi s lijeve i desne strane zaglavla — *špice* filma. Zaglavje filma na dekomprimiranoj slici u pravilu se ne uklapa u zadanu okvir televizijskoga sigurnog prostora akcije ili naslova. Dio filma sa zaglavljem obično se emitira bez dekompresije slike, dakle anamorfno stisnut. Na taj su način naslov u cijelosti na televizijskom ekranu, doduše izduženi kao i »živa slika« koja je podloga preko koje je napisan tekst. Ta izduženost slike u omjeru je kompresije koja je bila pri snimanju. Po završetku emitiranja zaglavla filma nastavlja se emitiranje dekomprimirane filmske slike u punom formatu televizijskog ekrana.

Na televiziji se nikakva pozornost ne poklanja prikazivanju filmova iz nijemog razdoblja, nego se oni, u slikovnom smislu, uglavnom obrađuju kao da se radi o zvučnim filmovima. No, fotogram nijemog filma veći je od zvučnoga. Kako su stariji teleokino uređaji u svom standardnom radu podešeni za prebacivanje zvučnih filmova, za to su podešeni i okviri u vratašcima projektor-a, projekcijski objektivi, odnosno svi relevantni parametri. Ako se pri telekiniranju ne mijenja okvir u vratima projektor-a i ne podešava visina fotograma s visinom video slike, na CCD ili elektronski analizator ne pada cijela slika i ne zapisuje se u cijelosti. Od te okrnjene slike opet manji dio dolazi na televizijski zaslon zbog paralakse. To su prilično veliki gubici, mnogo više primjetni no kod fotograma zvučnog filma.

Isto tako središte slike nijemog filma ujedno je i središte filmske vrpce, dok je središte slike zvučnoga filma zbog zvučnoga zapisa pomaknuto udesno od središta vrpce. To, ako se posebno ne namjesti, dodatno narušava izgled izvornog kadra s obzirom na nesimetričan postav slike koja se otipkuje.

### Panoramsko otipkavanje slike

Panoramsko otipkavanje filmske slike razvila je tvrtka 20<sup>th</sup> Century Fox, ista ona koja je razvila i *cinemascope*. Za taj je



Panoramsko otipkavanje CS slike (jedan kadar)

Dijeljenje jednog kadra CS slike na tri kadora

tehnički izum poznat pod imenom *panōscan* tvrtka je nagrađena 1961. godine *Oskarom*. Panoramsko otipkavanje primjenjuje se kod širokoekranih sustava kod kojih pri središnjem otipkavanju bitan sadržaj kadra ostaje »lijevo i desno onkraj televizijskog ekrana«.

Kod komprimirane slike otipkava se cijeli fotogram po visini, a slika se dekomprimira na izvorne proporcije elektronički, a ne optički. Vodoravnim panoramiranjem s jednog dijela slike na drugi prati se bitni sadržaj koji bi inače u središnjem otipkavanju poslijе dekomprimiranja ostao izvan kadora. Tehnička izvedba panoramiranja vrlo je primjetna, mehanički ravnomjerna i u dojmu se ne može zamijeniti s panoramskim pokretom pri snimanju. Panoramsko otipkavanje slike ne može ni sadržajno, a kamoli likovno zamijeniti izvornu kompoziciju i vjernost prezentiranja strukture i ritma filma.

Nekada su se metodom panoramiranja fotograma izrađivalile i kopije filmova za televizijsko prikazivanje. Kod tako izrađenih filmskih kopija sam postupak telekiniranja izvođen je kao kod standardnih filmova i sa središnjim izrezom.

U obradi anamorfotskih širokoekranih sustava primjenjuje se i podvrsta panoramskog skaniranja, ali bez mehaničkog pokreta i otipkavanja slike panoramiranjem tijekom trajanja kadora. Slika jednog kadra podijeli se na dva ili više neovisnih

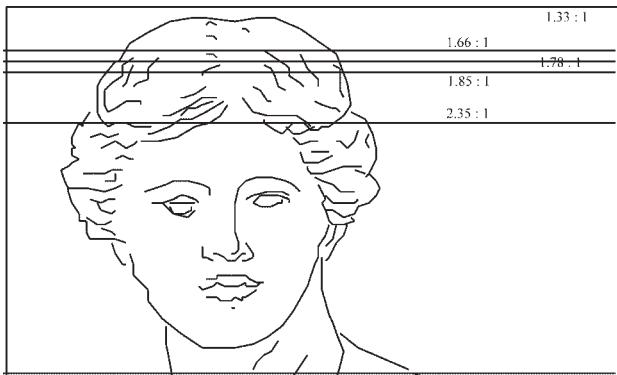
kadrova, jedni sa sadržajem lijevog dijela filmske slike, a drugi desnoga ili obrnuto, te se oni susjedno skaniraju. To se posebice primjenjuje kod dijaloskih scena snimljenih u dvoplanu kad se takvim montažnim postupkom izmjenjuju dva sugovornika snimljena u jednom dužem kadru. Takav pristup obradi filma bitno narušava ne samo likovnu, nego i montažnu i sadržajnu strukturu filma.

Kao i u prethodnom slučaju, za televizijsku prezentaciju znale su se raditi posebne filmske kopije, pripravljene na taj način za standardno telekiniranje.

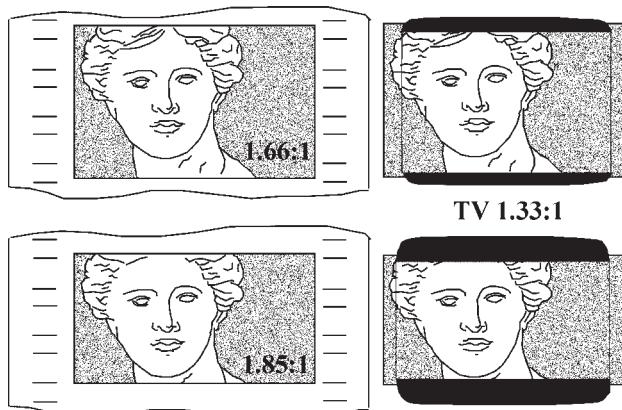
### Otipkavanje cijele slike

Otipkavanjem po širini cijele filmske slike jednog od širokoekranih sustava otipkava se veća površina no što je površina fotograma. Da bi se ta slika uklopila u omjer video slike otipkana površina iznad i ispod filmske slike popunjava se crnim, tako da se filmska slika u cijelosti, osim gubitaka uvjetovanih lažnom paralaksom, prikazuje na ekranu u izvornom omjeru. To čuva uglavnom izvornu kompoziciju filma, ali ipak smanjuje površinu slike na TV ekranu, te se uobičajena udaljenost gledanja smanjuje ako se želi zadržati standard čitkosti slike.

Otipkavanje cijele snimljene slike s maskiranjem ekrana, *I-Box* odnosno *letterbox* format, u nekim je televizijskim krugovima nazivan *škrabica*.



Omjeri od 1.33:1 do 2.35:1



Emitiranje 35mm fotograma omjera 1.66:1 te 1.85:1 s maskiranjem na televiziji



CinemaScope/Panavision 2.35:1 unutar formata 1.33:1

Postupak otipkavanja cijele slike najprimjereniјi je za WS 1.66 i WS 1.85 filmske formate, dok su formati s većim omjerom slike prilično nečitki na TV ekranu, a u standarnim uvjetima i udaljenosti gledanja.

Snimanje filmova maskom 1.66:1 ili pak nekim drugom omjerom većim od standardnog dugo se vremena u pojedinih televizijskim krugovima smatralo greškom koja se najčešće pokazuje pri televizijskom prikazivanju u *letterbox* formatu. Smatralo se uputnim da se filmska slikovna informacija nađe u punom izrezu formata 1.37:1 kako bi i na televizijskom ekranu zauzela cijeli prostor slike, a za kinoprikazivanje širokoekransi omjeri postižu se maskiranjem pri projiciranju. Posljednjih desetak godina sve se više od toga oduštaje, a čak se i kod elektroničke slike često služi maskiranjem s gornje i donje strane kako bi prividno sličila filmskoj slici. Posebice se manje pozornosti tome pridodaje s obzirom na svijest o pojavi televizijskog omjera slike 16:9.

Još se uvjek filmovi, posebice u SAD-u — iako komponirani te predviđeni za projiciranje u WS 1.85:1 i WS 1.66:1 — upravo radi emitiranja na televiziji snimaju bez adekvatne maske u vratima kamere, pa je filmska slikovna informacija u punom izrezu standardnoga okvira 1.37:1. Taj se format, bez obzira na planirani, telekinira bez maskiranja i prikazuje uz najmanje gubitke na televiziji. Kako je filmska slika, naijenjena kinoprikazivanju, izvorno ipak komponirana u jednome od WS sustava, često se događa da se s gornje strane slike pojavi mikrofon ili pak rub scenografije, na koji se upravo zbog WS formata, u koji ne ulazi, nije previše obraćalo pozornosti pri snimanju.

Projicirana slika anamorfotskih sustava na pr. *panavisionia* ili starijega *cinemascopea* s omjerom stranica 2.35:1 dvostruko je većega omjera od slike koja u cijelosti pokriva televizijski ekran. Doduše, omjer emitirane slike zbog elektroničkog maskiranja i lažne paralakse na ekranu nešto je manji od snimljenoga i iznosi 2.30:1.

Kada se kod širokoekranskih anamorfotskih sustava primjenom maske na televizijskom ekranu slika emitira u izvornom omjeru, slika na ekranu smanjuje se toliko da njen sadržaj često postaje prilično nečitak. Nečitost slike koja koristi tek nešto više od polovine TV ekranu jedan je od razloga da se filmska slika anamorfotskih sustava često telekinira sa središnjim izrezom i prikazuje u punom formatu televizijskoga ekranu.

## Brzina protoka filmske i elektroničke slike

Različita je brzina kojom se projicira filmska i emitira elektronička slika.<sup>61</sup> Standardni sustavi pokretnih slika na donjoj su granici brzine koja je dovoljna da se zbog tromosti mrežnice (perzistencije) izmjena statičnih slika mijena pokreta doima pokretnim i kontinuiranim. Ta je brzina 24 odnosno 25 sl/s (Hz). Ako je pri reprodukciji snimljenih slika izmjena svjetla i mraka ista kao i izmjena slike sa zamračenjem, nastaje neugodno treperenje koje narušava realizam filmskih pokretnih slika. Naime mrežnica oka, koja tromo reagira na

pomjene svjetla, nije jedina koja na promjene i reagira. Šarenica oka, koja se promjenom otvora zjenice štiti od prejakog svjetla, reagira s manjom tromošću od mrežnice. Ako se kod projiciranja svjetlo periodički izmjenjuje s mrakom učestalošću kojom su pokretne slike snimljene, što iznosi 24 ili 25 Hz, tako i šarenica sužava i širi zjenicu u tom ritmu, a gledatelj to doživljava kao treperenje slike. Stoga se kod projiciranja povećava učestalost zamračenja na 48 odnosno 50 Hz, a pri izmjeni svega 24 odnosno 25 sl/s. Između dva zamračenja pri izmjeni slika uvedeno je dodatno zamračenje statične projicirane slike. Kod elektroničke televizijske prezentacije povećanje frekvencije zamračenja zamijenjeno je sustavom poluslika koje se izmjenjuju proredima.

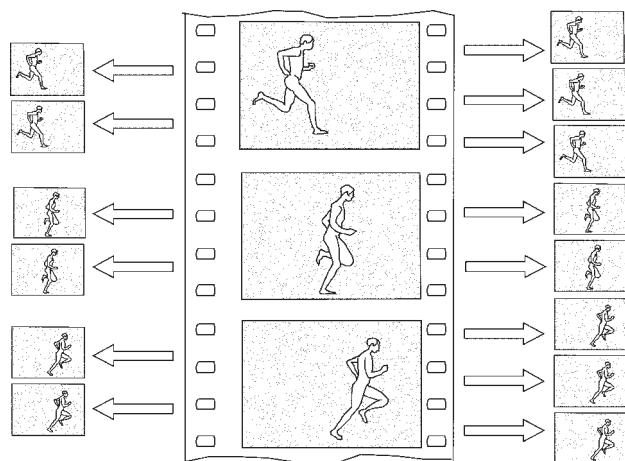
Profesionalna kinematografija temeljena je na brzini od 24 sl/s, a elektronička kinematografija PAL i SECAM sustava od 625 redaka i 50 Hz, na 50 polusl/s, dok je NTSC s 525 redaka i 60 Hz temeljen na 60 polusl/s. Da bi se kinematografski film mogao prikazati na televiziji mora se prilagoditi televizijskom standardu učestalosti izmjenje slika i poluslika. Ta se prilagodba obavlja telekiniranjem pri kojem se optička filmska slika analizira i pretvara u elektroničku.

Kod PAL i SECAM sustava 625/50, da bi se dobila sukladnost učestalosti izmjenje slika, dovoljno je na televiziju projicirati film s 25 sl/s. Jedan se fotogram prepisuje u dvije poluslike i ostvaruje se 50 psl/s odnosno 25 sl/s. Dvije poluslike jednog filmskog fotograma i sustav emitiranja prema zamjena su za prekid svijetle faze koju pri projekciji obavlja treći krak sektora.

Kod NTSC sustava 525/60 s 60 polusl/s nužno je izvršiti tzv. 3:2 konverziju fotograma i poluslika. Projektor za taj sustav na televiziju uređaju ima zaslon s pet krakova i posebno pregrađenu hvataljku.<sup>62</sup> Hvataljka ima takav korak koji omogućuje prijepis neparnoga fotograma na 3 poluslike, a parnoga na dvije. U načelu, od dva suslijedna fotograma dobiveno je pet poluslika, te se s 24 fotograma dobiva 60 poluslika odnosno 30 slika. Taj postupak, koji je za gledatelja nezamjetljiv, omogućuje prikazivanje filma u njegovu stvarnu trajanju, iako je snimljen s 24 sl/s, a emitiran s 30 sl/s. Upravo zbog toga televizijska produkcija filmova u Americi usvojila je učestalost snimanja od 30 sl/s kako bi bio jednostavniji sustav prebacivanja filmske slike na elektroničku, te jednostavnije korištenje svih elektroničkih pogodnosti obradbe slike. Suvremeni televizionski uređaji obavljaju prepisivanje filmske slike i 3:2 konverziju digitalnom pohranom slike.

Neznatno povećanje brzine projiciranja s filmskog standarda 24 sl/s na 25 sl/s PAL i SECAM standard, za oko je 4% brže i neznatno utječe na reprodukciju zvuka koji postaje viši, a vizualno razlika u kretanjima likova praktički je nezamjetljiva. Ta prividno nezamjetljiva razlika u učestalosti emitiranja poprima znatnije razmjere kada se uspoređuju filmska i televizijska inačica cijelovečernjeg filma.

Jedan prosječni cijelovečernji film traje oko 105 min, što omogućuje redovito kinoprikazivanje u predstavama koje se održavaju svaka dva sata. Isti film trajanja 105 minuta i prikazivan u kinu učestalošću 24 sl/s prikazuje se na televiziji s 25 sl/s i traje nekoliko minuta kraće. To znači da se vrpca kreće na televiziji neznatno brže i da se u jednoj sekundi pri-



Emitiranje 35mm fotograma omjera 1.66:1 te 1.85:1  
s maskiranjem na televiziji

kaže jedna sličica više no u kinu, tako da je potrebno manje vremena da bi se prikazao isti broj sličica.

Što to konkretno znači na primjeru filma *Tri Kondorova dana* koji je i povod ovoj raspravi?

Film u svojoj izvornoj verziji traje 117 minuta, a kad ga se prikazuje na TV s učestalošću od 25 sl/s, traje 112'19" (112.34 min.).

$$\frac{117 \text{ min} \cdot 60 \text{ s} \cdot 24 \text{ sl}}{25 \text{ sl/s}} = \frac{168.480 \text{ sl}}{25 \text{ sl/s}} = 6739.20 \text{ s} = 112.32 \text{ min}$$

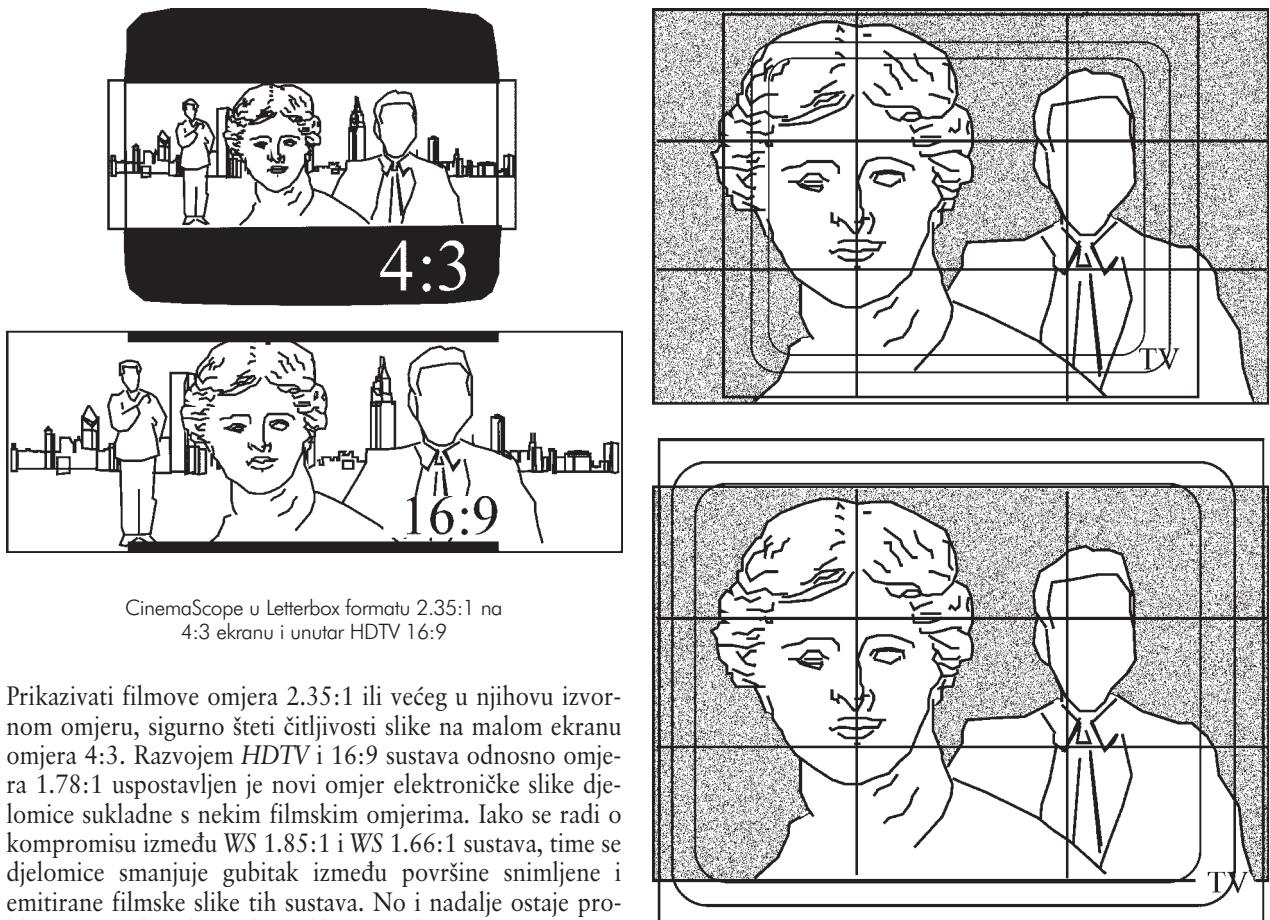
Stoga, iako nije skraćen niti za jedan kadar ili sličicu, film *Tri Kondorova dana* u televizijskoj prezentaciji traje 4'41" (4.68 min.) kraće od kinoprezentacije.

## Smije li televizija skraćivati filmove?

Mora. Time je odgovorenog pitanju postavljenom u naslovu Vjesnikova članka s početka ovog teksta. Zbog tehnoloških razloga televizija prikazuje filmove u trajanju kraćem za 4% od kinematografskog prikazivanja istog filma, no ona ih ne smije sadržajno skraćivati.

Što se pak tiče slike, stvari su mnogo složenije. Ako se kinematografski film želi prikazati na televiziji ili distribuirati na videokaseti poznata su ograničenja u prenošenju filmske slike i izvorne kompozicije na elektroničku sliku. Ograničenja se nameću sama po sebi zbog tehnoloških razloga, no ljudski je faktor taj koji ima odlučujuću riječ. Videotehničar, televizijski urednik ili izdavač video kasetu mogu nakaradno prekrojiti filmsku sliku s izvornog omjera na omjer 1.33:1 pravdajući to izvornošću televizijskog medija ili pak čitljivošću slike na malom ekranu.

Možda je popunjavanje TV ekrana slikom u potpunosti, bez crnih pruga iznad i ispod slike, za WS bilo uputno kada su televizijski ekran bili mali, ali danas, s dominacijom velikih kvalitetnih ekranova, to nije tako.



CinemaScope u Letterbox formatu 2.35:1 na  
4:3 ekranu i unutar HDTV 16:9

Prikazivati filmove omjera 2.35:1 ili većeg u njihovu izvornom omjeru, sigurno šteti čitljivosti slike na malom ekranu omjera 4:3. Razvojem HDTV i 16:9 sustava odnosno omjera 1.78:1 uspostavljen je novi omjer elektroničke slike djelomice sukladne s nekim filmskim omjerima. Iako se radi o kompromisu između WS 1.85:1 i WS 1.66:1 sustava, time se djelomice smanjuje gubitak između površine snimljene i emitirane filmske slike tih sustava. No i nadalje ostaje problem za sve dosad snimljene filmove s drugačijim omjerima slike.

Pažljivim gledanjem filmova većeg omjera možemo primijeniti da se bitni sadržaj kada ipak odigrava bliže središtu no rubu slike. To omogućuje prikazivanje slike određenog omjera za jedan stupanj omjera manjim no što je film snimljen, a da bi film sadržajno bio zadovoljavajući. Tu su mogući kompromisi svodenja na omjer 1.78:1 što je bolje rješenje od punog izreza slike ili pak *pan&scan* tehnike. To naravno narušava izvornu kompoziciju, ali kako je televizija, a i video, medij kojim se praktički svi filmovi nakon kinoeksploatacije prikazuju, to se taj kompromis nužno primjenjuje u većini slučajeva. Samo je pitanje razumnog stupnja tog kompromisa.

Iako se to ne odnosi na rane *cinemascope* filmove, snimatelji nastoje svojim kompozicijama udovoljiti višenormnom prikazivanju. No doista je nemoguće premostiti raspon između širokoekranskog omjera slike 2.35:1 i televizijskog omjera slike 1.33:1 bez nekog kompromisnog rješenja. Tu je prikazivanje u punom formatu TV ekrana i panoramiranje po slici najslabije rješenje. Kompromisni *letterbox* format omjera 1.85:1 zadovoljio bi i uvjete čitljivosti *cinemascope* filmova, a gubitak izvorno komponirane slike bio bi u prihvatljivim granicama.

Međutim kod filmova snimljenih u omjeru 1.66:1 kadar je komponiran tako da se iskoriste u cijelosti kompozicijske

Kompozicijska mreža WS 1.66 s ucrtnim TV prostorom akcije i naslova  
(Otipkavanje po visini i po širini slike)

odlike tog omjera bliskog zlatnom rezu. Pravokutnik konstruiran po načelu zlatnoga reza omjera je 1.618:1, a ta je razlika s omjerom 1.66:1 vizualno zapravo zanemariva.

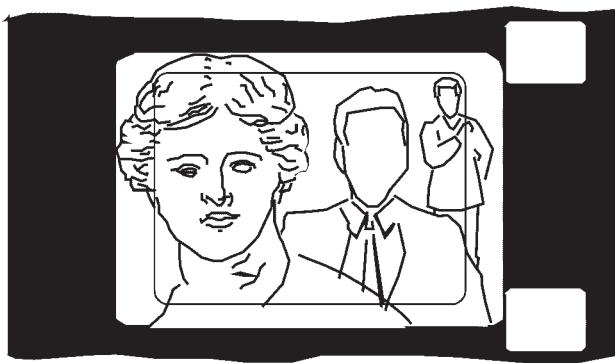
Svođenjem WS 1.66 na omjer 1.33:1, tj. otipkavanjem slike po visini fotograma, gubi se optimalni kompozicijski sklad filmske slike, a i sadržaj kada. Otipkavanjem slike po širini fotograma i primjena *letterbox* formata 1.66:1, u kojem se zbog lažne paralakse gubi tek dio rubne slike, optimalno je rješenje koje maksimalno koristi odlike WS 1.66, a slika na ekranu nije premala.

Konačno, ako je slika na televizijskom prijamniku premala, uvijek joj se može približiti.

## I o filmovima u kinoprikazivanju

### Televizijski filmovi

Nije samo elektronički medij taj koji ne poštaje kompoziciju izvorno snimljene slike. U Hrvatskoj se često posljednjih godina filmovi izvorno snimljeni za televiziju prikazuju u kinima, iako većina tih filmova nije tehnički, a često ni dramaturški mišljena za takvu vrstu prikazivanja. Ta je praksa



Slika 16mm fotograma i prostor akcijena TV prijamniku

uglavnom uvedena zbog festivalske prezentacije televizijskih filmova i zbog privida veće kinematografske proizvodnje.

Filmovi snimljeni standardnom 16 mm tehnologijom, na kojoj je utemeljena filmska produkcija na televiziji, prebacuju se za kinoprikazivanje na 35 mm vrpcu. Time se uspostavljaju dva standarda prikazivanja, kinematografski i televizijski, što posebno komplikira život snimateljima koji u većini slučajeva nisu računali i na taj vid prezentacije. Radi nekoliko kinoprojekcija, što uglavnom tako snimljeni filmovi postižu, snimatelji moraju voditi računa da njihove kompozicije odgovaraju prikazivanju u dva različita izreza slike. To je posebice važno u kontroli rubova slike, jer sadržaj uz uski rubni prostor unutar tražila 16 mm kamere, a koji je snimljen na fotogramu, ne nalazi se nužno i unutar slike koja se emitira na TV zaslonu, dok će na filmskom ekranu biti vidljiv.

Snimatelj će, snimajući televizijski film, ponekad dopustiti snimatelju zvuka da s gornje strane uđe minimalno s mikrofonom u kadar računajući na razliku snimljenog i emitiranog okvira. Mikrofon neće biti vidljiv pri televizijskom emitiranju, no taj će nedpustivi sadržaj filmske slike biti vidljiv pri filmskoj projekciji na filmskom zaslonu.

Naime, kinematografski i televizijski izrez 16 mm fotograma, osim što se prikazuje u dva različita omjera 1.36:1 i 1.33:1, zbog paralakse<sup>63</sup> iz tehnoloških je razloga različit i u površini fotograma koji se projicira na filmskom zaslonu i površini fotograma koji se emitira na TV ekranu.

No, te razlike ipak nisu prevelike, jer se i u postupku kopiranja optičkom kopirkom s 16 mm vrpce na 35 mm vrpcu javlja lažna paralaksa. Što zbog minimalne razlike u omjeru 1.37:1 i 1.36:1, što zbog ogiba svjetla i mogućeg prosvjetljavanja s prozirnog dijela vrpce onkraj snimljenog fotograma, rubni se dijelovi 16 mm izvornika maskiraju nešto manjim otvorom u vratima optičke kopirke. To ponešto smanjuje razliku u sadržajnoj površini kopirane i emitirane slike.

Naravno, pojedine televizijske serije zamišljene su kao izvor za izradbu kinofilma, a one se kod nas počinju snimati super 16 tehnologijom. Kod tih se snimaka, a za prikazivanje u oba standarda, uglavnom pazi na bočne stranice kadra uz koje dio prostora televizijskom prikazivanju nije vidljiv. Stoga je nužno da u oba sustava prikazivanja rubni sadržaj

kadra bude optimalno uključen u sliku, te da nije bitno narušen ako se prikazuje u suženoj televizijskoj inačici.

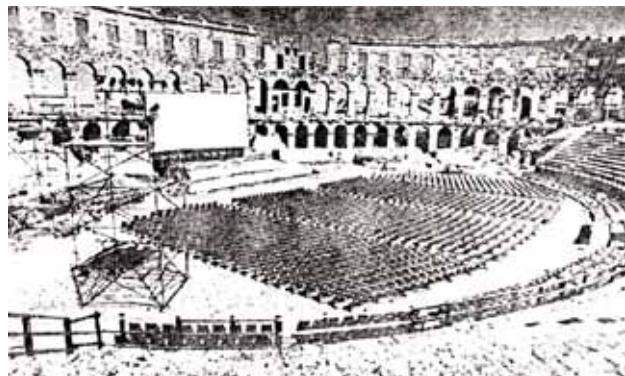
### Kinematografski filmovi

Ne pokazuje se samo tehnološka nemarnost prema televizijskim filmovima kad uđu u kinoprikazivanje. I nakon 100 godina kinoprikazivanja, iako su standardi poznati i uobičajeni, filmska slika često izlazi izvan normi u kinoprikazivanju. U hrvatskoj se kinematografiji jednako nemarno odnosi kako prema televizijskom filmu, tako i prema prema kinematografskom izvorniku.

Kod prikazivanja američkih filmova pažljivi gledatelj može ponekad uočiti tehničke greške koje opovrgavaju dojam realiteta i zbilje dočaran filmom. Naime ponekad s gornjeg ruba kadra u sliku uže mikrofon ili se pak vidi rub koji otkriva da se radi o studijskoj scenografskoj kulisi, a ne realnom objektu. S donje strane kadra obično kod vožnje unutrašnjeg uđu u kadar tračnice fara. To sigurno nije producijska greška ili pak nemarnost snimatelja, nego nemarnost u kinoprikazivanju.

Američka je praksa snimanja da je u kameri maska s omjerom 1.37:1, a film se komponira u omjeru 1.85:1. Na taj se način u punom omjeru fotograma na slici nadu s gornje strane i donje strane nepoželjni elementi slike, ali se na projekciji s WS 1.85 maskom ti elementi slike ne vide. To je razlog što se u našim se kinematografima ponekad pojedini američki filmovi umjesto WS 1.85 prikazuju s maskom WS 1.66 te se na slici vidi više no što bi se smjelo. To se primjećuje ponekad i u televizijskom prikazivanju.

Na nacionalnom filmskom festivalu u Puli već godinama filmovi se projiciraju s takvom optikom za koju je veliki filmski zaslon u Areni premalen po visini. Zato filmska slika, s gornje i donje strane, uveliko prelazi onkraj ekrana s gubitkom od oko 50-80 cm po visini (slobodna procjena). Filmovi snimani u omjeru 1.66:1 zbog suženog platna po visini prikazani su u omjeru oko 1.8:1. Kako bi se ipak osigurala »uredna« projekcija, zapriječio prolazak svjetla povrh i ispod ekrana, operateri dodatno maskiraju sliku s gornje i donje strane. Na taj je način film prividno projiciran unutar zaslona, ali je dodatno za još desetak centimetara sužen po visini snimljenog prizora. Ponekad operateri korigiraju donji rub snimljene slike s donjim rubom zaslona tako da se vrlo često



Gledalište i filmski zaslon u Areni

oči protagonista nalaze preblizu gornjeg ruba zaslona, što ne samo da je kompozicijski loše nego i središte interesa postavlja suviše blizu gornjeg ruba slike. Problem je tehnički lako rješiv te postoje četiri mogućnosti. Najjednostavnije rješenje nalaže kupnju objektiva koji svojim značajkama zadovoljavaju parametre dimenzija zaslona i udaljenosti projektoru od zaslona. Druga je mogućnost povećati visinu zaslona, a treća i četvrta odnosi se na premještaj zaslona bliže projekcijskoj kabini ili obrnuto.

Kada se uzme u obzir činjenica da se na *Hrvatskom filmskom festivalu* u Puli ocjenjuju dometi nacionalne produkci-

je, pa i snimateljski rad, to situaciju čini još tragičnijom. O zvuku da i ne govorimo.

I pojedinim strukama u širem kinematografskom okruženju trebala bi temeljiti naobrazba koja bi uspostavila odnos poštovanja filmskog djela. Mnogi koji se bave filmom nažalost zaboravljaju bit audiovizualne prezentacije pokretnih slika. Slika treba biti, osim vjernog prenošenja kolorističkih i svjetlosnih datosti zapisa, oštra i vidljiva, u cijelosti, a zvuk u najmanju ruku čujan i razumljiv. To nije pitanje samo onih koji snimaju i prenose sliku i zvuk nego i onih koji trebaju osigurati tehničke i materijalne uvjete u snimanju, obradbi i prikazivanju filma.

## Bilješke

- 1 *Three Days of the Condor*
- 2 *Vjesnik*, 25. siječnja 1997.
- 3 Termin je vjerojatno preuzet iz *Tehničke enciklopedije* JLZ.
- 4 Vidi poglavlje *Anamorfotski postupci*.
- 5 panoramiranje i skaniranje
- 6 engl. *Wide Screen* — WS
- 7 *They Were Expendable*
- 8 *The Asphalt Jungle*
- 9 lat. *forma* — lik, oblik, slika, model ljepota; lat. *formare* — oblikovati, obrazovati
- 10 *Aspect Ratio* — AR
- 11 Kako se filmski posao širio, bitka za prevlast u filmskoj industriji, na poticaj grupacije Biograph Film koju je vodio William Kennedy, dovela je u siječnju 1908. godine do osnutka Motion Picture Patents Co. na čelu s Edisonom, MPPC Cinea tvrtke Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, distributer George Kleine i francuske tvrtke u Americi Pathé Frères i Mélièsov Star-Film. Te su tvrtke zajedno imale najveći broj patenata na području filma i njima su pokušale ostvariti monopolni položaj u filmskoj industriji.
- 12 Association international des fabricants de films. Na prvom kongresu održanom u Parizu od 2.-4. veljače 1909. godine, koji je ujedno bio i zadnji, sudjelovali su G. Eastman, Edisonov predstavnik, Charles Pathé, Leon Gaumont, Oskar Meßter i još jedna tvrtka iz Njemačke, Ole Olsen iz danske tvrtke Nordisk, tvrtke Cines, Italia i Aquila iz Italije, tri tvrtke iz Engleske i jedna iz Rusije. Tada je donesena odluka da se snimljeni filmovi ne prodaju nego daju u najam.
- 13 Society of Motion Picture Engineers — Udruga filmskih inženjera utemeljena u SAD 1916. godine od 1950. godine nosi naziv Society of Motion Picture and Television Engineers — SMPTE.
- 14 AMPAS neprofitna organizacija za unapređenje umjetnosti i tehnike filma utemeljena 1927. godine koja je najpoznatija po dodjeli Akademijine nagrade popularno nazvane Oskar.
- 15 *Film Essays and a Lecture, The Dynamic Square*, ured. Jay Leyda, Princeton University Press 1982., str. 48-65
- 16 Academy mask
- 17 American National Standard/The Society of Motion Picture and Television Engineers
- 18 Vidi poglavlje *Ravni postupci*.
- 19 singl-system sound
- 20 International Organisation for Standardization
- 21 ili 16 mm Type W camera aperture 22 engl. flat — ravan, plosnat
- 23 konturna oštrina, sitnozrnatost
- 24 zbog lažne paralakse tj. površine slike emitiranoga okvira
- 25 1.618:1
- 26 engl. High Definition Television — televizija visoke rezolucije
- 27 grč. *anamorphosis*, *ana* — ponovno + *morpē* — oblik. Engl. naziv za anamorfno komprimiranu i dekomprimiranu sliku — *squeezed-un-squeezed picture*. Engl. *squeeze* — stisnuti.
- 28 zaušnjaci
- 29 Academy of Motion Picture Arts and Sciences
- 30 engl. fisheye — riblje oko
- 31 Franc. cadre — kvadrat; rus. кадър — filmski kadar, slika.
- 32 engl. framing — kadriranje
- 33 Francuski izraz *mise en scène* u francuskom kazališnom nazivlju označava režiju dok kod nas označuje raspoređivanje glumaca na sceni.
- 34 engl. master-shot
- 35 lat. *ordo*, *ordinis* — red; *apscisa* i *ordinata* — vodoravna i okomita os u koordinatnom sustavu
- 36 engl. aperture plate — ploča s otvorom, vrata kamere s okvirom (*aperture*)
- 37 prema franc. le plan — ploha ravnilna, udaljenost
- 38 prema N. Tanhofer: *Filmska fotografija*
- 39 16 mm type W
- 40 Style C aperture, full frame
- 41 Style A aperture
- 42 Style B aperture
- 43 High-definition television — 1125/60 Hz HNK/Sonny, HDTV USA 1050/60 Hz, HDTV EUREKA 95 1250/50 Hz
- 44 Proposed SMPTE recommended practice, *SMPTE Journal*, kolovoz 1995
- 45 engl. reference image lattice — RIL
- 46 engl. square pixel
- 47 production aperture
- 48 engl. clean aperture
- 49 rezolucija
- 50 Anton Wilson: *Cinema Workshop*, ASC Holding Corp., Hollywood, 1983.
- 51 Uzgred rečeno Hrvatska televizija koja je jedan od producenata filma Božić u Beču nije tehnološki opremljena za kvalitetno telekiniranje.
- 52 Display aperture
- 53 TV Safe Action Area
- 54 Safe Title Area
- 55 engl. scan — ispitivati pozorno

- 56 Vidi poglavlje *Učestalost filmske i elektroničke slike* 57  
engl. *photomultiplier*
- 58 engl. *center crop*
- 59 engl. *overscan*
- 60 Engl. *letter-box* — izrez kroz koji se ubacuju pisma, poštanski sandučić. Također se taj postupak obilježava s *I-Box* format, a *I* je kratica od engl. *image* — slika.

- 61 Pod slikom se podrazumijeva jedan fotogram filma odnosno statični raspored svjetlosnih elemenata na ekranu elektronske cijevi monitora/televizora.
- 62 3:2 *pull down*
- 63 grč. *parallaxis* — promjena

## Literatura

- Beacham, Frank, 1994., *American Cinematographer Video Manual*, Hollywood: The ASC Press
- Clarke, Charles G., 1968., *Professional Cinematography*, Hollywood: American Society of Cinematographers
- Kallenberger, H. Richard, Cvjetničanin D., 1994., *Film into Video*, Boston London: Focal Press
- Kennedy, Sanford, »Panavision«, *Special Effects Business No 1*, Van Nuys, California, 1988.
- Konigsberg, Ira, 1987., *The Complete Film Dictionary*, New York: Nal Penguin Inc.
- Mathias, H./Patterson, R., 1985., *Eletronic Cinematography*, Belmont, California: Wadsworth Inc.
- Souto, Mario Raimondo, 1977., *The Technique of the Motion Picture Camera*, London & New York: Focal Press,
- Richardson, F. H., »What Happened in the Beginning«, *SMPTE Journal*, Vol. 85, July 1976.
- Roudebush, James, *Manufacturer's Report — Filmed in panavision: The Ultimate Wide Screen Experience*, Secrets of Home Theater & High Fidelity, January 1995.
- Salt, Barry, 1983., *Film Style and Tehnology — History and Analysis*, London: Starword
- Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16
- Wilson, Anton, 1983., *Cinema Workshop*, Hollywood: ASC Holding Corp.
- Wysotsky, Michael Z., 1971., *Wide-screen Cinema and Stereoscopic Sound*, London: Focal Press
- \*\*\* *American Cinematographer Manual*, 1986., Hollywood: The ASC Press
- \*\*\* *Enciclopedia dello Spettacolo*, 1959., Roma: Casa Editrice la Maschere
- \*\*\* *Filmska enciklopedija*, 1986., Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
- \*\*\* *Tehnička enciklopedija*, 1973., Zagreb: JLZ
- \*\*\* *The Focal Encyclopedia of Film & Television*, 1973., London & New York: Focal Press

Enes Midžić

## Theatrical Film within the TV Frame

UDC 791.43:621.397

*An elaborate study of the history of the frame problem in cinematography and of the frame problem introduced by the presentation of films on TV screens.*

US director Sidney Pollack forbade the Swedish TV station Danmarks Radio to show his film *Three Days of Condor* on TV screens because of the drastic transformations that the film picture undergoes in the process of transference from theatrical to TV screens. The problem is serious, and the paper gives an overview of different frame ratios in cinema history, and their technological background. The author researches the ways TV copes with theatrical frame differences. The analytical content of the paper: *Three Days of the Condor* FILM FORMATS — Format and ratio. 35 mm format. 65/70 mm formats. WIDE SCREEN PROCEDURES — Flat procedure. Anamorphic procedure. SHOT AND THE FRAME — Shot, take, frame and framing. Time dimension of the shot. Space dimension of the shot. Shot ratios. PICTURE FRAME. ELECTRONIC PICTURE FRAME. FILM PICTURE IN ELECTRONIC MEDIUM — Theatrical film and its TV presentation. False parallax. TV scan. Over-scan of the middle picture. Pan & Scan. Whole picture over-scan. THE FREQUENCY OF THEATRICAL AND ELECTRONIC PICTURE. IS IT PERMISSIBLE TO SHRINK THE PICTURE ON TV? MOVIES IN THEATERS — TV films. Theatrical films. Bibliography.

# Abstracts

Hrvoje Turković

## The Cinema Out of Sight

UDC 791.66(497.5)

A review article of the annual festival of amateur video and filmmaking. Some global features of non-professional filmmaking are discussed, and individual achievements assessed.

Next to professional cinema, there is a prolific and sometimes extremely valuable non-professional, amateur production of films and videos in Croatia. Mostly out of public sight, this branch of cinema is, from a production standpoint, the most accessible and it is open to anyone. It is practiced and shared within families, by neighbors and peers. It is produced by school children, students, and adults, some of it privately, some of it within numerous regional cinema clubs. The Review is traditionally a festival of the artistically ambitious branch of amateur cinema. All sorts of videos and some films were presented at the Review this year: a number of short feature videos in all genres (comedies, melodramas, crime-stories, fantasy films, poetic meditations), made with valuable ideas, some with good partial solutions, but mostly of limited general impact. There were some acceptable music videos, a number of disoriented documentaries indulgently conceived and realised, and three animated films, one of them just a dilettante attempt, but one of the highest level (*Sun, Salt and Sea*, a suggestive, poetic animation by Daniel Šuljić). The most powerful and valuable type of film present at the Review is the experimental (avant-garde) film/video. It has a long tradition in Croatia (from the end of fifties onward), and the non-professional milieu in Croatia is both sensitive and protective of this kind of film-/videomaking. Both by the Review audience reaction and by the jury awards, a number of films of remarkable quality are singled out: *Emi* by Ana Šimić (a meditative, chamber piece), *Something personal* by Milan Bukovac (fragments of a manuscript texturally and rhythmically mutated), *Convergence* by Vladislav Knežević (a techno piece of suggestive plastic visuals and music imagery), *Something personal* by Tomislava Vereš (successive stills of an interior with the authors in it with voiceover personal narration), *Cage +-* by Marko Raos (a documentary observation piece of the city environment), *Praessentia* by Alan Soldo (a meditation based on a conceptual performance piece) and *It Could Be in any Way* by Vedran Šamanović (a contrasting succession of static shots of a static character standing in the middle of a dynamic street environment).

Janko Heidl

## The EU Film Festival — Interesting, but of Oscillating Quality

UDC 791.61

A review article about the films presented in a »traveling festival« of European Union films, Zagreb November 7-17 1997.

During ten days in November, the film audience of Zagreb, the Croatian capital (and later of other Croatian cities, e. g. Split) had the opportunity to attend a travelling selection of recent EU films from Austria, Belgium, Great Britain, Spain, Finland, France, Germany, Greece, Italy, The Netherlands, Sweden. The presented films were: *Toto le heros* by Jaco Van Dormael, *Zusje* by Robert Jan Westdijk, *Beautiful Thing* by Hattie McDonald, *Nikolaikirche* by Frank Beyer, *Ap'to bioni* by Sotiris Goritsas, *Morfars resa* by Staffan Lamm, *Comment je me suis dispute... (ma vie seyuelle)* by Arnaud Desplechin, *Retrato de mujer con hombre al fondo* by Marie Del Carmen Rodriguez-Lareta, *Indien* by Paul Harather, *Onnen maa* by Mrkku Polonen, *Tangotango* by Frans Buyens. Some of the films were of excellent quality and with interesting topics and approaches (*Toto le Heros*, *Zusje*), but some were of a low quality, not better than average Croatian productions. Though the selection did not seem to be either selective or exhaustive enough, it gave an interesting insight into present-day European production. The Zagreb screenings were well attended, proving that such festivals do have promotional value, and that there is hope that they will continue next year. In addition to a general assessment of the festival, the reviewer reviewed each presented film individually and supplied encyclopaedic items on some of the directors in addenda to the article.

Mato Kukuljica

## Cultural Politics and Cinema in the Republic of Croatia

UDC 32:008(497.5)/791.43(497.5)

A general overview of the historical inheritance of Croatian cinema and the assessment of its present-day state and future needs.

The paper was written at the request of the Ministry of Culture of the Republic of Croatia, and addressed to the Council of Europe. It contains first the historical overview of film achievements of the Croatian cinema (chapter: »Short Outline of the History of Croatian Cinema, 1896-1997«, subchapters: »Croatian feature films, 1944-1997«, »Croatian short films, 1905-1997: Documentary

films, Short feature films, Art subject films, Animated films, Educational films). There is also a description of national institutions in cinema (chapter: »Basic National Institutions«, subchapters: »Croatian Cinematheque«, »The Academy of Dramatic Art«, »The Croatian Film Clubs' Association«, and a project of »The Croatian Film Institute«). The following chapters deal with the problem of film production, film and video distribution, film screenings, and legislation (the preparation of the new Cinema Law). Some problematic points to be dealt with in the future are elucidated: the question of the succession of an important number of films kept at the Yugoslav Cinematheque in Belgrade, the problem of space at the Croatian film archive, the need for an institute of film, the problems regarding the privatisation of the main production company in Croatia — Jadran film, the problem of the technical basis for film production, the problem of financing a sufficient amount of feature film productions, Agreement between Croatian Television and Cinematography and the integration of the Croatian cinema into European institutions.

Ivo Škrabalo

## An Appeal for Croatian Film

A programmatic article: a proposition of a possible solution to the crisis in cinema-cultural politics in Croatia.

The success of some recent Croatian films must not deceive the public: the obvious crisis in Croatian film is not, luckily, caused by a lack of talented filmmakers, but rather by the lack of the sensible cultural politics along with the lack of a stable system for financing film production. Though the Ministry of Culture has financed selected film projects and some presentations of Croatian film abroad, its actions have given the impression of improvisation instead of guided politics. The constitution of the independent Croatian state does not justify the constitution of the »state cinema« under the direct control of Ministry of Culture and one person in it — the Film Commissar. Instead, it is better to establish the CROATIAN CINEMA FOUNDATION which will act as a non-governmental institution taking over the task of regulating cinematic life in Croatia through selective stimulation according to an approved program (a proposal previously articulated by the author, onetime Vice-Minister of Culture, and addressed to the present-day Minister — cf. Škrabalo Comments on the Preliminary Draft of the New Cinema Law in this issue). The Foundation would solve today's unproductive confrontations surrounding the privatisation of the biggest film company in Croatia (Jadran film); the Foundation would — as a non-governmental institution — be the best channel through which to contact European Union Foundations, and it will be an architect and vehicle of expert, long-term and systematic cultural politics in the field of cinema culture.

Ivo Škrabalo

## Comments on the Preliminary Draft of the New Cinema Law — an address to the Minister of Culture

A letter to the Minister of Culture of the Republic of Croatia: a proposal for a new non-governmental institution, The Croatian Cinema Foundation and its legislative inclusion in the new Cinema Law.

The proposal aims at a systematic and institutional solution to the problem of a stable system of financing and planning for Croatian cinema development within the new Cinema Law that was in preparation. The proposal articulates only the basic principles, leaving its legislative articulation to the law experts. The suggestion is to institute THE CROATIAN CINEMA FOUNDATION. Its aims would be the following: The preparation of a national film program and various legislative solutions. The stimulation of free cinematic creativity. The financial support of cinema production and cinema enterprise. Attracting international co-production enterprises in Croatia. Stimulating the presentation of Croatian films in cinema, theaters and on TV. Support for the maintenance of technical theatrical standards. The co-ordination of national and international film festivals in Croatia. The selection, support and co-ordination of Croatian film presentations abroad. The co-ordination of the activity of the proposed Croatian National Film Board. The maintenance of the cinema register and general cinema database. The preservation and promotion of the Croatian cinema heritage and the accessibility of the world cinema film heritage. The preparation for the establishment of the Film Institute. The programming and promotion of non-professional filmmaking and of cinema publishing.

The Foundation could be instituted by the Ministry of Culture, the Ministry of Finance, and all other relevant institutions (mentioned in the Law draft). The Foundation would be a non-governmental institution that would, through a pre-established program, give support money through public competitions. The annual program of the Foundation would be approved by the Parliament, and its Governing Board would be controlled by a majority of representatives from the Ministry of Culture. The source for the budget of the Foundation would be an allocation of part of the State budget planned for cinema. The Foundation could also be given a share in the biggest film and theatrical companies, Jadran film and Kinematografi, in order to secure an independent source of income.

Damir Radić

## Petar Krelja — Golik

UDC 791.44.071.1(497.5)

A book review of the monograph on the late Croatian director Krešo Golik (Petar Krelja ed., 1997, *Golik*, Zagreb: The Croatian National Archive).

The editor of the book and the author of the leading study on Golik's work is film critic and film director Petar Krelja. In addition to the leading study, there is a compilation of contemporary interviews with Golik, a collection of contemporary critical reactions and a chapter of personal »Recollections« by Golik's students and colleagues. The book is supplied with a selective bibliography on Golik and his complete filmography. The Introduction and Summary are also given in the English language.

In a review of the monograph by Petar Krelja: *Golik*, Zagreb, 1997, the reviewer gives an exhaustive critical analysis of the book, often arguing with the opinions expressed in it. The mosaic-compilation structure of the work contains original essays by the author and a series of articles (most of them previously published) about Krešo Golik. It is an adequate approach to the work of that Croatian film classic. That type of approach unites the positions of authors (critics) of various generations and various methodical starting points, which give the book a welcome diversity and dynamic. At the same time it offers a good model for future monographs of relevant Croatian film authors with complete opuses. An

exceptionally useful section of the book includes Golik's filmography as well as an extensive bibliography of the texts regarding his films. The book has English summaries of the introduction and several representative articles.

Diana Nenadić

## **Reality Targeted BY Genre The Croatian film in the Cinema**

UDC 791.43(497.5)"1997"

A review of the recent Croatian feature films that have had their premiere in the cinema and on the TV screen.

The Croatian cinema-autumn 1997, will be remembered for the particularly heavy influx of Croatian films. With five cinema premieres and two television premieres, the public was presented with the tail-end of last year's and the majority of this year's film production, which testifies to substantial changes in Croatian film. The shift of directorial generations brought a thematic, stylistic and genre diversity. It also lessened the power of ideology and politics as an arbiter in cinema. The war cannons are quieter, but the shooting between the peacetime post-communist curtains, which are the target of the new, mostly genre based films (*Mondo Bobo*, *A Rifle for Sleeping*, *Recognizing* and *The New Year's Heist*), is increasingly louder. And while the crime film, based in contemporary Croatia, asserts itself as the main genre, the debut film from Goran Rušinović *Mondo Bobo*, with its alternative mode of production, minimalist style and independent film poetry, offers itself as a prototype for a new »new« Croatian film.

Nikola Tanhofer

## **On Color**

UDC 791.43:535/778.6

The research paper deals with the basic principles of color cinematography and its theoretical and technical aspects.

The transition from black & white cinematography to color implied a radical change in artistic perception. In the black & white period, cinematographers forced themselves to see the world tonally, to translate the volume, color and perspective into a black & white play of light and shadow — they built their style on it. The introduction of color forced them to solve not only new technical problems, but to rearrange their perceptions and to find ways to use color as a means of expression. The paper investigates basic color principles and the stylistically relevant dimensions of color. The analytical content of the article: Basic concepts. On the inter-influence of the colors. What is color? Color sense. Three-chromatic theory of sight. Color temperature. Color adaptation. Speeding up the stock. Relation between lighting and saturation. Interval. What the color depends on. Film in color. Color harmony. Color pallet. Prime colors. Secondary colors. The close colors effect. Three-color harmony. Four-color harmony. Color and its background. Simultaneous effects. Color stereoscopic illusion. Expressive impact of the quantitative variation of colors. The conclusion.

Boris Popović

## **Film Lighting — Between Realism and Stylisation**

UDC 791.44.022

A study of the two tendencies in film lighting — a tendency toward realism and toward stylisation.

The sharp overhead light that leaves important parts of Brando's face in the dark in Coppola-Willis' *Godfather* was realistically motivated, but it was perceived as a very bold stylistic move. Realism has obviously always had very conventional boundaries. Though the way the human eye normally sees the world was held as the measure of realism, the lighting procedures that enable cinematography to get close to the »natural vision« have simultaneously offered great stylistic opportunities and were a source of stylistic variances which led to the high classical style of lighting (a subtle balance of realism and stylisation). Though bold lighting stylisation was introduced into movies at the beginning of cinema history, these stylisations pre-empted a change in the criterion of realism, i. e. the change of the realistic acceptability of the offered lighting pattern. The digital control of lighting has introduced the new possibility of highly differentiated light manipulation, which can be oriented both into a realistic direction or a stylistic one, possibly giving a new pattern to the realism-stylisation distinction in film lighting. The analytical content of the paper: Realism as a convention. Stylisation as realism. Realism, stylisation and technology. Bi-bibliography.

Silvestar Kolbas

## **Good, bad, expensive... lighting**

UDK 791.44.022

An analysis of differences in lighting styles that depend on the budget of a film.

Analytically comparing two films shot by the same cinematographer (Dean Cundey — *Halloween*, *Back to the Future*) one can notice remarkable differences in the lighting styles of the two films. *Halloween* was shot with reduced lighting sources with low-key photography. *Back to the Future* was shot with rich and varied sources, with the heightened level of lighting. The differences are caused by the different budgets of the two film productions (*Halloween* being a low budget film). Each lighting pattern is used stylistically beneficially, with different narrative impacts in mind. Generally speaking it is technically easier (especially in night scenes) to manage reduced lighting sources than rich ones. With rich light sources, one has to precariously co-ordinate several variables. On the other hand, rich light sources offer a greater range of choices — it is possible to achieve many effects that are not accessible with a reduced lightning approach. But, as the example of *Halloween* demonstrated, the limited light situation does not need to be a stylistic impediment — it is a possible to use production limitations to a stylistic advantage for particular films. Croatian authors have become skilled at it. But if there is a discrepancy between the high stylistic ambitions and the lighting limitations of low production, the ensuing effects can be disastrous, as can be seen through an analysis of the cinematography in the film *The Phantom* (1996; director Simon Vincer and cinematographer David Burr).

---

Mario Sablić

## A New Age of Cinematography — Cinematography in the Nineties

UDC 778.53/791.44.0715

An overview of the stylistic role of the cinematographer in the past and the present-day.

Speaking of pictorial styles in cinematography, it is easier to talk of genre styles than of global period styles. E. g. the style of noir movies was quite different from the style of comedies or classical musicals of the same period. Personal pictorial styles of the best classical Hollywood cinematographers were both connected with particular genres (often due to studio induced specialisation) and with their lasting connection to particular directors. The director's sensitivity to the pictorial side of film was often decisive for the highest achievements in cinematography. Because of these circumstances, some of the best classical Hollywood cinematographers were able to attain their own recognisable pictorial style. Today's situation is different. Though there are few cinematographers that impose their own style on most movies no matter how different they are (e. g. Vittorio Storaro), most cinematographers depend in great measure on the director's sensibility, and are forced to be highly flexible in their stylistic approach in different films. The fact is that the new generation of filmmakers in the USA tend to be very precise in their imagery — cinematographers are often just engaged to implement a style that is highly predetermined by a directors' storyboard. An additional factor that limits the possibility of authorial contribution of the cinematographer is a new technology: computer control over the image in postproduction, the possibilities of digital image generation and modification often reduce a cinematographer to a supplier of raw material, to a mere technical crew member.

Krešimir Mikić

## CinemaScope — History and Characteristics

UDC 778.5/791.44.02

A historical overview of the successive introduction of wide formats into movies, specifically CinemaScope.

With the introduction of a new generation of television receivers with a 16:9 screen ratio (different from the 4:3 screen ratio up to now), new possibilities for the adequate broadcasting of Cine-

maScope films (1:2.35) on television are now available. That is the basic reason for the author's engagement regarding the history of this wide screen format, the technical and creative problems during shooting and screening, as well as the most significant feature films in Croatian and world cinema. The last section talks about CinemaScope on television. Even though cinemas were the primary place where CinemaScope films could be seen and experienced, the time is at hand when this anamorphic procedure will live once again on television. Cinemas introduced CinemaScope as weapon in its battle with competing television (1953). Now these two media complement each other precisely with the help of CinemaScope. We can assume that the broadcasting of CinemaScope films on television will also motivate a large number of new films that will be shot in that format and thus, at least partly, force out the presently dominant 1:1.66 ratio.

Enes Midžić

## Theatrical Film within the TV Frame

UDC 791.43:621.397

An elaborate study of the history of the frame problem in cinematography and of the frame problem introduced by the presentation of films on TV screens.

US director Sidney Pollack forbade the Swedish TV station Danmarks Radio to show his film *Three Days of Condor* on TV screens because of the drastic transformations that the film picture undergoes in the process of transference from theatrical to TV screens. The problem is serious, and the paper gives an overview of different frame ratios in cinema history, and their technological background. The author researches the ways that TV copes with theatrical frame differences. The analytical content of the paper: *Three Days of the Condor*. FILM FORMATS — Format and ratio. 35 mm format. 65/70 mm formats. WIDE SCREEN PROCEDURES — Flat procedure. Anamorphic procedure. SHOT AND THE FRAME — Shot, take, frame and framing. Time dimension of the shot. Space dimension of the shot. Shot ratios. PICTURE FRAME. ELECTRONIC PICTURE FRAME. FILM PICTURE IN ELECTRONIC MEDIUM — Theatrical film and its TV presentation. False parallax. TV scan. Over-scan of the middle picture. Pan & Scan. Whole picture over-scan. THE FREQUENCY OF THEATRICAL AND ELECTRONIC PICTURE. IS IT PERMISSIBLE TO SHRINK THE PICTURE ON TV? MOVIES IN THEATERS — TV films. Bibliography.

## O suradnicima u ovom broju

**Nikica Gilić** (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

**Janko Heidi** (Zagreb, 1967.), studirao režiju na ADU. Filmske kritike objavljuje od 1991. u brojnim časopisima. Kritičar u *Večernjem listu*, *Hrvatskom slovu* i dr., Zagreb.

**Jelena Jindra** (Rijeka, 1972.), studentica novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Suradnik *Hrvatskog slova i OTV-a*, Rijeka.

**Silvestar Kolbas** (Petrovci, 1956.), filmski i TV-snimatelj. Diplomirao na ADU. Kao televizijski snimatelj (od 1985.) snimao je više TV-drama i filmova, te dugometražniigrani film *Diploma za smrt* (Ž. Tomic, 1989.). Od 1996. godine nastavnik je snimanja na ADU, Zagreb.

**Mato Kukuljica** (Dubrovnik, 1941.), pročelnik Hrvatske Kinoteke i filmski povjesničar, pretežno objavljuje radove s područja filmske arhivistike i zaštite filmske baštine, te organiziranja kinematografije, Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942), diplomirao na FF. Urednik je filmskog programa na televiziji (HRT), urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb.

**Vjekoslav Majcen** (Zagreb, 1941.), filmski povjesničar. Zaposlen je u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Enes Midžić** (Zagreb, 1946.), diplomirao na AKFIT-u. Redoviti profesor ADU i akademski snimatelj.

**Krešimir Mikić** (Samobor, 1949.), na FF diplomirao komparativnu književnost i njemački, a na ADU filmsko snimanje. Predavao na ADU, a sada je docent na FF. Autor knjiga *Uvod u kinoamaterizam* i *Uvod u videotehniku*, Zagreb.

**Martin Milinković** (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studioju i Heroini*, ureduje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

**Diana Nenadić** (Split, 1962.), samostalna publicistkinja, redovita je suradnica *Vijenca i Kola*, te radijskih i televizijskih filmskih emisija, Zagreb.

**Jelena Paljan** (Zagreb, 1971.), studentica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb

**Sanjin Petrović** (Zagreb, 1973), student je Fakulteta političkih znanosti, Zagreb i povremeni suradnik filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb.

**Boris Popović** (Zagreb, 1955.), dizajner rasvjete i snimatelj. Diplomirao na ADU 1980., te radio na HTV. Za *Filmsku enciklopediju* napisao više članaka s područja rasvjete. Surađuje u časopisu *Television Lighting*, glasiliu Society of Television Lighting Directors čiji je član. Od 1997. na ADU predaje predmet TV rasvjeta.

**Jasna Posarić** (Zagreb, 1965.), diplomirala na FF u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1995. godine u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, a sada je suradnica *Vijenca i Novog lista*, Zagreb.

**Damir Radić** (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF u Zagrebu, objavljiva u brojnim časopisima i listovima, zaposlen u *Studioju* kao urednik TV-programa, filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* u ediciji *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb.

**Mario Sablić** (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

**Ivo Škrabalo** (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Nikola Tanhofer** (Sesvete, 1926.), filmski redatelj, snimatelj i pedagog. Osnivač Odsjeka filmskog i televizijskog snimanja na AKFIT-u (danas ADU), gdje je i redovni profesor do umirovljenja (1995.). Autor knjige *Filmska fotografija*, 1981., a posljednjih godina član povjerenstva za film Ministarstva kulture. Dobitnik nagrada Vladimir Nazor za životno djelo (1985.), Zagreb.

**Igor Tomljanović** (Zagreb, 1967.), apsolvent montaže na ADU, filmski kritičar Radija 101, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943.), filmolog, docent na ADU i autor knjiga s područja teorije filma i vizualnih medija, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

**Josip Visković** (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, suradnik časopisa *Hollywood*, prevodi s engleskog, Zagreb.

**Denis Vučoja** (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

## Upute suradnicima

**U** dvije godine izlaženja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim prilozima omogućili redovo 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 na sluge 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 umjereno koriste, jer sve kodove (osim italic), prilikom pripreme teksta za tisk moramo ionako uskladiti s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orientaciju 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 cijelovitiju 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.

# Sadržaj Hrvatskog filmskog ljetopisa u 1997. godini (br. 9-12)

## Br. 9

### SUVREMENOST U PROŠLOSTI

Ante Peterlić: HRVOJE LISINSKI  
Hrvoje Lisinski: HUMANIZAM WILLIAMA WYLERA

### DANI HRVATSKOG FILMA

Nikica Gilić: JOŠ JEDAN FILMSKI FESTIVAL BEZ KINEMATOGRAFIJE  
\*\*\*: FILMOGRAFIJA  
NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA 97.

### 40. OBJETNICA ZAGREB FILMA — REAGIRANJA

Borivoj Dovniković: PROMAŠENE ANALOGIJE

### LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen: KRONIKA siječanj/ožujak  
BIBLIOGRAFIJA siječanj/ožujak

### RECENZIJA

Damir Radić: NENAD PATA — MAJSTORI ZAGREBAČKOG CRTANOG FILMA

### STRUJE U MATICI

Dragan Rubeša: FILMSKI TREND OVI DEVEDESETIH

### PREGLED REPERTOARA

uredio: Igor Tomljanović

### VIDEOIZBOR

### PORTRET

Tomislav Čegir: WIM WENDERS — IKONOGRAFIJA FILMOGRAFIJA WIMA WENDERSA

### VIJESTI O POVIJESTI

Vjekoslav Majcen: »KINEMATOGRAF« NA HRVATSKOJ POZORNICI

### BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR

Ivo Škrabalo-Igor Tomljanović: GLUMAC ZA SVE MEDIJE  
\*\*\*: FILMOGRAFIJA RELJE BAŠIĆA

### SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Christine Geraghty: NEPREKIDNI SERIJAL: DEFINICIJA BILJEŠKA O SURADNICIMA  
SAŽECI/ABSTRACTS

## Br. 10

### JEDNOMINUTNI FILM — POŽEGA

Dario Marković: MINUTA DUGA PET GODINA

3	Vjekoslav Majcen (priredio): FILMOGRAFIJA JEDNOMINUTNOG FILMA	9
10	<b>SPOROVI</b> Nikica Gilić: TELEVIZIJA I FILM — O jednom generičkom problemu hrvatske audiovizualne produkcije	17
19	<b>OGLED IZ NOSTALGIJE</b> Goran Tribuson: SLANE SJEMENKE — Filmofilsko gastronomsko oplemenjivanje	21
24		
28	<b>LJETOPISOV LJETOPIS</b> Vjekoslav Majcen: KRONIKA travanj/lipanj	31
29	<b>U ŽARIŠTU: SEDMA KRONIKA</b> Jurica Pavičić: POTOMAK FILMSKOG PLUSKVAMPERFEKTA	35
34	Damir Radić: KOREKTAN I PRIVLAČAN FILM	39
37	BRUNO GAMULIN — biografija i filmografija	40
38	<b>REPERTOAR</b> uredio: Igor Tomljanović	41
40	FILMSKI REPERTOAR VIDEOIZBOR	58
46	<b>PORTRET: YASUJIRO OZU</b> Živorad Tomić: YASUJIRO OZU	65
63	Diana Nenadić: OBITELJSKI ALBUM JOSUJIRA OZUA	71
68	Yasujiro Ozu: DNEVNIK	72
74	Živorad Tomić (priredio): FILMOGRAFIJA YASUJIRA OZUA	79
75	<b>FESTIVALI I PRIGODE</b> Dragan Rubeša: CANNES U ZNAKU PEDESETE OBLJETNICE	81
81	Petar Krelja (priredio): KANSKI LAUREATI	87
89	Rada Šešić: CRETEIL — FESTIVAL AUTORICA	89
93	Robert Murk: BÉLA TÁRR I MAĐARSKA RAPSODIJA	93
97	<b>STUDIJE I ISTRAŽIVANJA</b> Vjekoslav Majcen: KAD JE VJENCESLAV NOVAK IŠAO U KINO	95
102	Irena Paulus: VLADIMIR KRAUS-RAJTERIĆ	101
106	Vjekoslav Majcen (priredio): FILMOGRAFIJA VLADIMIRA KRAUSA-RAJTERIĆA	113
107		
115	<b>BIBLIOTEKA LJETOPISA</b> HRVATSKI LEKSIKON: FILM I TELEVIZIJA	115
131	SAŽECI/ABSTRACTS	131
136	3 O SURADNICIMA U OVOM BROJU	136

---

**Br. 11****PULA '97.**

Jurica Pavičić: TRENDÖVI HRVATSKOG FILMA  
FILMOGRAFIJA PULE '97.  
NAGRADE PULE '97.

**SPLIT '97.**

Diana Nenadić: FESTIVAL BEZ GRANICA  
MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA  
I VIDEA, SPLIT '97.  
Petar Krelja: STEINA VASULKA — NADAHNUTA  
POČELIMA  
FILMOGRAFIJA SPLITA '97.  
NAGRADE SPLITA '97.

**LJETOPISOV LJETOPIS**

Vjekoslav Majcen: KRONIKA srpanj/listopad  
BIBLIOGRAFIJA KNJIGA  
PREMINULI: FEDOR HANŽEKOVIĆ,  
DRAŽEN MOVRE, JELENA RAJKOVIĆ

**FESTIVALI I PRIGODE**

Dragan Rubeša: CELULOIDNI MOST  
IZMEĐU EUROPE I AZIJE — Venecija '97. 27

**TRŽIŠTE**

Igor Tomljanović: MARKETING U SAD

**REPERTOAR**

uredio: Igor Tomljanović  
FILMSKI REPERTOAR  
VIDEOIZBOR

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Dejan Jovović: BRIAN DE PALMA: OBUČENA DA UBije —  
ANALIZA SEKVENCE U MUZEJU  
Bruno Kragić: SCREWBALL KOMEDIJA  
Nikica Gilić: PRIPOVJEDAČ I  
PODRAZUMIJEVANI AUTOR  
U TEORIJSKOM MODELU  
SAYMOURA CHATMANA  
Irena Paulus: FRAN LHOTKA NARODNA GLAZBA  
U FILMU  
Hilmar Hoffman: FUNKCIJE FILMA  
U TREĆEM REICHU — ZABAVNI FILM

**SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU**

Noël Carrol: ONTOLOGIJA MASOVNE UMJETNOSTI

**BIBLIOTEKA LJETOPISA**

Petar Krelja: DRAŽEN  
Dražen Movre: KRITIKE 1973.-1976.  
SAŽECI/ABSTRACTS  
O SURADNICIMA U OVOM BROJU

---

**Br. 12****29. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEO**

3 Hrvoje Turković: KINEMATOGRAFIJA U SJENI 3  
9 Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA I NAGRADE 29. REVIE 9  
10 Vera Robić-Škarica: KINOKLUBOVI U HRVATSKOJ  
1997. 12

**FESTIVALI**

11 Janko Heidl: ZANIMLJIVO, ALI NEDOVOLJNO  
KVALITETNO — FESTIVAL EUROPSKE UNIJE 15

17 Mato Kukuljica: KULTURNA POLITIKA  
I KINEMATOGRAFIJA U REPUBLICI HRVATSKOJ 21  
20 Ivo Škrabalo: APEL ZA FILM 29  
21 Ivo Škrabalo: PRIMJEDBE UZ PREDNACRT  
ZAKONA O FILMU 31  
24 25 NACRT PRIJEDLOGA ZAKONA O FILMU 33

**LJETOPISOV LJETOPIS**

Vjekoslav Majcen: KRONIKA listopad/prosinac 41

**BIBLIOGRAFIJA**

35 PREMINULI — HRVOJE HORVATIĆ 46

**KNJIGE**

43 Damir Radić: PETAR KRELJA — GOLIK 47

59 U ŽARIŠTU Diana Nenadić: STVARNOST NA METI ŽANRA —  
HRVATSKI FILM NA KINOREPERTOARU 53

**REPERTOAR**

75 Uredio: Igor Tomljanović  
KINOREPERTOAR  
VIDEOPREMIJERE 73

83 **TEMA: SNIMANJE**

93 Nikola Tanhofer: O BOJI 81

99 Boris Popović: FILMSKA RASVJETA IZMEĐU REALIZMA  
I STILIZACIJE 103

109 Silvestar Kolbas: DOBRA, LOŠA, SKUPA... RASVJETA 109

121 Mario Sablić: NOVO SNIMATELJSKO DOBA  
Krešimir Mikić: CINEMASCOPE — POVIJEST I OSOBINE 119

127 Enes Midžić: KINEMATOGRAFSKI FILM U  
TELEVIZIJSKOM OKVIRU 125

139 143 SAŽECI/ABSTRACTS 152

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 154