

Zagreb

13/1998

Bordwell
Gilić
Hribar
Kolbas
Kovač
Kragić
Krelja
Krštićević
Kurelec
Majcen
Milat
Milinković
Nenadić
Paljan
Paulus
Pavlić
Petrović
Piršić
Posarić
Pristaš
Radić
Rubeša
Sablić
Šešić
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Visković
Vukoja

kn 30



Hrvatski filmski

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 4. (1998.), br. 13

Zagreb, travanj 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 tekstova na engleskom:

Dunja Krpanec

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 oglasnog 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.

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu
Ministarstva kulture RH i Gradskog ureda za
kulturnu, Zagreb

Na naslovnoj stranici: fotografija sa snimanja filma *Zagorje, divorci* Jelene Rajković, i njezin portret

CODEN HFLJFV

Sadržaj

DANI HRVATSKOG FILMA

Nikica Gilić

NASTAVAK AGONIJE 3

Hrvoje Turković

OMALOVAŽAVAJUĆE REFORME DANA 9

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13

RANGLISTA FILMOVA (GLASOVANJE KRITIČARA) 17

KULTURNA POLITIKA: UZ PRIJEDLOG ZAKONA O FILMU

Društvo hrvatskih filmskih redatelja

PRILOG RASPRAVI O HRVATSКОM FILMU 19

Petar Krelja, Hrvoje Hribar, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković
LICEM U LICE: ZAKON O FILMU 23

Hrvoje Turković

ANALIZA PRIJEDLOGA ZAKONA O FILMU 27

LIJETOPISOV LIJETOPIS

Vjekoslav Majcen

KRONIKA siječanj/ožujak '98. 33

BIBLIOGRAFIJA KNJIGA 38

PREMINULI: Sulejman Kapić, Drago Krča, Franjo Vodopivec 39

KNJIGE

Damir Radić

VJEKOSLAV MAJCEN, HRVATSKI FILMSKI TISAK 41

Damir Radić

MARINA VULETIĆ, OSCAR — IZMEDU TRADICIONALNOSTI I PROGRESIVNOSTI 43

FESTIVALI

Rada Šešić

MEĐUNARODNI FESTIVAL U ROTTERDAMU 47

SUVREMENI TRENDÖVI

Silvester Kolbas

NE BEZ BOJE, NEGO CRNO BIJELI 53

Dragan Rubesa

SERIJSKI UBOJICE I MEDII 59

U ŽARIŠTU: DOMAĆE PREMIJERE

Damir Radić

TREĆA ZENA 63

REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR 69

VIDEOPREMIJERE 87

PORTRET

Petar Krelja

JELENA RAJKOVIĆ 93

POSTHUMNA OBRADA FILMOVA JELENE RAJKOVIĆ — razgovor sa SERGEJOM

GORANOM PRISTASEM 98

FILMOGRAFIJA JELENE RAJKOVIĆ 103

PRONAĐENI RUKOPISI

Živko Krstičević

TELEVIZIJA I VISOKE REZOLUCIJE 105

BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA ŽIVKA KRSTIČEVICA 113

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Irena Paulus

RAPSODIJA U NIJANSAMA PLAVOG — GLAZBA U TRI BOJE — PLAVO 115

Nikica Gilić

ALIENS — INTERPRETACIJA 131

Bruno Kragić

ZNANSTVENOFANTASTIČNI FILM 50-ih 139

Tomislav Pavlić

PEEPING TOM'S 145

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

David Bordwell

TVORBE FILMSKIH ZNAČENJA 151

BIBLIOTEKA LJETOPISA

Vjekoslav Majcen

HRVATSKI OBRAZOVNI FILM 163

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 189

SAŽECI/ABSTRACTS 191

Hrvatski filmski LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 4 (1998), No 13

Zagreb, April 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, Dunja Krpanec

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 ljетopis

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 ljетopis (*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 Culture

CODEN HFLJV

Contents

DAYS OF CROATIAN FILM '97

Nikica Gilić
PROLONGED AGONY 3

Hrvoje Turković
DEROGATORY REFORMS OF DAYS OF CROATIAN FILM 9
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF DAYS '97 13
RANK-LIST (FILM CRITICS' POLL) 17

CULTURAL POLITICS: THE CINEMA LAW DRAFT — COMMENTS, ANALYSIS, ALTERNATIVES

Society of Croatian Film Directors
A CONTRIBUTION TO THE DISCUSSION ABOUT THE CROATIAN FILM 19

Petar Krelja, Hrvoje Hribar, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković
FACE TO FACE: THE CINEMA LAW — a conversation 23

Hrvoje Turković
AN ANALYSIS OF THE CINEMA LAW DRAFT 27

A CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen
CINEMA CHRONICLE January/March '98. 33

BIBLIOGRAPHY 38

DECEASED 39

BOOK REVIEW

Damir Radić
CROATIAN FILM MAGAZINES BY VJEKOSLAV MAJCEN 41

Damir Radić
MARINA VULETIĆ, OSCAR 43

FESTIVALS

Rada Šešić
THE ROTTERDAM INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 47

CONTEMPORARY TRENDS

Silvester Kolbas
NOT "WITHOUT A COLOR", BUT BLACK&WHITE 53

Dragan Rubeša
SERIAL KILLERS AND MEDIA 59

IN FOCUS: PREMIERE OF CROATIAN FEATURE

Damir Radić
ZORAN TADIĆ'S TREĆA ŽENA 63

REPERTOIRE

edited by: Igor Tomljanović
CINEMA REPERTOIRE 69

VIDEO PREMIERES 87

PORTRAIT

Petar Krelja
JELENA RAJKOVIĆ 93
POSTHUMOUS POSTPRODUCTION OF RAJKOVIĆ'S FILMS — an interview with Sergej Goran Pristaš 98
JELENA RAJKOVIĆ'S FILMOGRAPHY 103

DISCOVERED MANUSCRIPTS

Živko Krstičević
TELEVISION OF HIGH RESOLUTION 105
ŽIVKO KRSTIČEVIĆ'S BIOGRAPHY AND FILMOGRAPHY 113

RESEARCH AND STUDIES

Irena Paulus
THE RHAPSODY IN BLUE HUES — THE MUSIC IN THREE COLOURS — BLUE 115

Nikica Gilić
ALIENS — AN INTERPRETATION 131

Bruno Kragić
SF IN THE FIFTIES 139

Tomislav Pavlic
PEEPING TOMS 145

CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION

David Bordwell
MAKING FILMS MEAN 151

CHRONICLE'S LIBRARY

Vjekoslav Majcen
CROATIAN EDUCATIONAL FILM 163

ABSTRACTS 189
THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 191

Nikica Gilić

Nastavak agonije

Sedmi Dani hrvatskoga filma neće biti zapamćeni po revolucionarnim novostima, ni po preporodu vegetirajuće kinematografije, ali je dobrih filmova na njima ipak bilo, a ostvarile su se i prošlogodišnje najave mogućega rasta interesa publike. Doduše, ovogodišnji su Dani privukli neuobičajenu pozornost medija ponajprije zahvaljujući političko-promidžbenoj akciji autora i producenata nekih odbijenih naslova, no poklonjenu se konju u zube ne gleda — publika je bila na pravome mjestu, u pravo vrijeme. Ta činjenica dobija još veću težinu kada se prisjetimo da selekcijska komisija nije bila ni izdaleka dovoljno stroga, zbog čega se u program prošvercalo dosta slabo podnošljivih (pretežito televizijskih) usnimaka, zbog čega je stvorena iluzija velikog broja snimljenih filmova u protekloj godini.

No, riječ »iluzija« nije na ovome mjestu upotrijebljena samo zato što je omjer tehničke baze iznosio 8:1 u korist videa, a na štetu filmske vrpce, jer se dobar dio audiovizualnog stvaralačkog žara danas preselio u stvaranje u videoteknici (video-art i sl.), dobrim djelom i zbog producijskih ograničenja. Podemo li od igranoga filma kao komercijalno i medijski najzastupljenijega roda, lako ćemo uočiti zašto razloga za pesimizam ima sasvim dovoljno. S Hrvatske televizije nam je pristigla samo solidna *Novogodišnja pljačka* Dražena Žarkovića, simpatično ostvarenje zavidne profesionalne razine. Unatoč dramaturško-scenariističkim rupama i površnostima, riječ je o djelu koje zrači filmoljubnom energijom, no ne možemo biti zadovoljni vizualnom kvalitetom video projekcije u dvorani zagrebačke Kinoteke. Ako bi se pak ispunile naja-



Petar Krelja: Američki san



M. Bunčić: S druge strane



Jelena Rajković: Radio Krapina

ve s Prisavlja o odustajanju od kupnje filmske vrpce, ionako ugrožena i grano-filmska proizvodnja na HRT-u spala bi na još niže grane. Stvar i ove godine pokušavaju spasiti studentske vežbe pristigle sa zagrebačke ADU, pa među igranim filmovima vrijedi spomenuti naslove *La donna e mobile* — 6. nastavak Nebojše Slijepčevića, te *Kap* Katarine Zrinke Matijević. Ipak, najbolji jeigrani film festivala bio *U danima godine* Vedrana Šamanovića, dojmljiva jednominutna isповijed čovjeka kojem se život promijenio u jednom trenu. Šamanović je i ovom prigodom iskazao filmičnost razmišljanja, osobinu po kojoj su ga već mogli zapaziti pratitelji raznih festivala, a prava je šteta što inače blaga selekcija nije u natjecateljski program priopstila i njegov solidan jednominutni film *A moglo je bilo kako*.

Kao dno festivalskoga programa vrijedi spomenuti još i *Božićnu čaroliju* varaždinske skupine *Kutak za sporni trenutak*, a kako je na ovogodišnjim Danima dodjelen i Oktavijan za najbolji cjelovečernjiigrani film, isplati se kazati par riječi i o tome. *Puška za uspavljivanje* Hrvoja Hribara zanimljivo je ostvarenje rafinirane i tečne vizualnosti, premda ima konceptualnih problema i dramaturških nedostataka. No, dobro je što je ispravljena nepravda s prošoljetne Pule, na kojoj je alternativno-šminkerski *Mondo Bobo*, uz pomoć slabašne *Treće žene*, pojeo većinu nagrada i medijske pozornosti.

Poznatu krizu dokumentarnoga filma HRT je pokušao razriješiti okrutnim preplavljivanjem Dana hrvatskoga filma takorekući svim emisijama koje se makar izdaleka mogu usporéđivati s tim filmskim radom. Selekcija se nije pokazala dovoljno otpornom pred televizijskom navalom (vidi »filmove« kao što su *Skitam se i snimam: Misa u Iluku* Srđana Segarića, *Bliski susreti* Gordana Stojića, *Moja priča o Hrvatskoj: Onda, danas i sutra* Tomislava Radića, *Dobro je sjećati se* Jasmine Božinovske-Živalj, itd.), no u njezinu se obranu može reći kako je većina takvih naslova (ne samo s HRT-a) ipak ostala ispred festivalskih dveri.

U televizijskom se kukolju, međutim, našlo i žita, pa bi prava šteta bila kada bismo propustili pohvaliti sustavnost i visoku kakvoću rada televizijske Redakcije narodne glazbe i običaja. Premda su *Bijeli maškari Putnikovića* Dražena Piškorića i *Slavno uskršnje gospodinovo* Eduarda Galića solidna ostvarenja (u oba je slučaja scenarij napisao Aleksej Pavlovsky), iz ponude te redakcije ipak treba izdvojiti *Đuru*

Adamovića — graditelja glazbala redateljice Vlatke Vorkapić, koja s Pavlovsim supotpisuje i scenarij. Ta je redateljica u lijepoj uspomeni pratiteljima festivala ostala nagrađenim filmom *Pogačica, ročelica, mendulica*, s majstorskim je prosedeom i ove godine dokazala kako i u dokumentarnom filmu snaga vizualnog uobičenja i protočnost izlaganja zanimljivom mogu učiniti temu stranu gledateljevu senzibilitetu, daleku od njegovih područja interesa.

Ipak, redatelj Branko Ištvančić i scenarist Davor Šišmanović osvjetlali su obraz i Dokumentarnome programu HRT-a svojim *Plašteljem kormorana*, intelligentnom i duhovitom studijom ljudi koji se bave vjerojatno jednim od najnepoznatijih zanimanja u Hrvatskoj. Kada čovjek kaže da već 15 godina plaši te ptice »koje misle samo na žderanje« publika se nadmoćno smije njegovo tuzi i depresivnosti, no taj je smijeh zapravo smijeh prepoznavanja. Plaštenje kormorana je poput života — ne ide prema nikakvom cilju, »djeluje na nerve«, te ne ostavlja dojam korisnosti i utjecaja na zbivanja. Gledatelj koji se smije grubim fizionomijama i mistifirajućim izjavama junaka toga dokumentarca prepoznaje sebe u njihovoj paranoičnoj žici (kormorani su »prepametni za ljudski mozak«). Zato, unatoč manjim strukturnim nedorađenostima, možemo ustvrditi da *Plaštelj kormorana* pomoću izrazito bizarne teme i zdravog osjećaja za humor spoznaje mračne egzistencijalističke istine, uobičene u vedru mudrosti.

Ovogodišnja ponuda Petra Krelje ipak je malko zaostajala za uobičajenim standardom tog vrsnog dokumentarista, no Dokumentarni se program HRT-a ni njega nema razloga sramiti. Naime, osim što je ostvario lijepu berbu nagrada, Krelja je filmovima *Moj brat Ante* i *Američki san* potvrdio svoj nezamjenjivi osjećaj za iskrenu filmsku emociju i dragocjeni dokumentaristički osjećaj za dostojanstvo svojih likova. Lijepo je, uostalom znati da u Hrvatskoj punom parom djeluju i filmaši koji, čak i kada nisu u pravoj formi mogu snimiti tako solidne filmove. Napokon, grijeh bi bio zaobići provokativan i vrlo dojmljiv dokumentarac *Krapina, poslijepodne* (prijavljen na festival kao *Radio Krapina*), djela prerano umrle mlade redateljice Jelene Rajković. Priča je to o očajničkom činu čovjeka suočena s zidom, ratnom veteranu koji se osjeća izdanim i prevarenim, a nemoćan je zbrinuti obitelj. Egzistencijalističko-socijalnom tematikom inače se bavi

i Neven Hitrec, jedan od darovitijih mlađih redatelja u vrlo solidnom filmu *Dolari s Tihog oceana*.

Vrijedan je pozornosti i dokumentarni omnibus skupine studenata ADU koji pod naslovom *Metropola* okuplja tri filma o Zagrebu. Među njima je najbolji uvodni *Zagreb voli pjesnike* Tomislava Rukavine, solidan je *Zapisano na vjetru* Staničlava Tomića, dok se *Istočno od Zagreba* raspršio u velikim ambicijama. Zanimljiv je i dokumentarac *Aleksandar Srneč (portret kipara)*, u kojem Vladimir Petek eksperimentalističkim postupkom fiksacije postiže visok stupanj organskog jedinstva teme i postupka. Osobito je dojmljiv, jednominutni dokumentarac *Nešto osobno* Tomislave Vereš, dokumentarističko-eksperimentalistička isповјед uspješno razgranata u smjeru snažnoga intimizma i stvaranja slojevite studije čovjeka u životnome prostoru i okovima vremena.

Igrani i dokumentarni film jako su dakle pogodeni nedostatkom sustavne produkcije, no ako nakon svega zavirimo u podatke s prošlih Dana hrvatskoga filma, lako ćemo primijetiti da je znatno veći broj naslova stigao u kategoriji igranoga filma, a čak se i među dokumentarcima može izdvojiti nešto više vrijednih naslova nego što je to bio slučaj prošle godine. No, baš u tome se može pronaći obrazloženje uporabe termina »iluzija« za opis ovogodišnje produkcije i festivalske konkurenциje. Bez studentskih vježbi i slučajnih proi-

zvoda s HRT-a ova bi knjiga naime spala na svega par slova, nedovoljnih za utvrđivanje stabilne kinematografske baze. Tek filmovi iz televizijske Redakcije narodne glazbe i običaja ostavljaju dojam organizirane produkcije, no u širem kontekstu matične producentske kuće riječ je o ekscesu. Osim toga, premda glasinama često ne treba vjerovati, te premda razvoj događaja između pisanja i objavljuvanja ovoga teksta može učiniti sljedeći iskaz paranoičnim, treba napomenuti kako su u vrijeme trajanja sedmih Dana neki upućeni prisluškivači priča s Prisavlja najavljuvali raspuštanje dotične redakcije.

Uspjehe u igranom i dokumentarnom filmu mirne duše možemo pripisati astrološkim utjecajima te neponovljivim stjecajima okolnosti (o pojedinačnim upornostima da i ne govorimo). No, u zabranu eksperimentalnoga filma nepostojanje kinematografije teže dolazi do izražaja. Taj rod, naime, počiva na plećima zaljubljenika koji se njime uglavnom bave u slobodno vrijeme, ili u vrijeme kada bi morali raditi nešto drugo, a razvoj tehnologije k tome čini filmsku umjetnost sve demokratskijom. Video oprema i računalna potpora sve su jeftiniji, pa je eksperimentalističkim mravima znatno lakše kupljenje producijskih mrvica bez kojih ni oni ne bi mogli ostvariti svoje filmske zamišljaje. No, na stranu filozofiranje i šuplje metafore, eksperimentalistička je konkurenca



Petar Krelja: *Moj brat Ante*



V. Knežević: Convergence

i ove godine opravdala svoj visoki ugled, pa je prava šteta što nitko nije osvojio Oktavijana u toj kategoriji.

Milan Bukovac je vjerojatno najpoznatije ime novijeg hrvatskog filmskog i video eksperimenta, a njegov se film *Nešto osobno* na domišljat i sugestivan način bavi važnošću intimnoga iskustva. Vrijedi pripomenuti kako ta suptilna apologija audiovizualnoga medija kao novoga sredstva te žarišta kodiranja intimnosti diše u istom ritmu kao i već spomenuti istoimeni film Tomislave Vereš. Zato bi se moglo reći kako su ta dva zrela usnimka još jedanput potvrdila pokretne slike (uključujući, naravno i zvučni kanal), kao legitimne nasljednike pera i tinte. Tijekom Bukovčeva filma slova koja plešu pred gledateljem uobičavaju se u čitljive natpise, sve dok ne postane jasno kako se film vratio na ono čime je i počeo — vlastito samoinvenovanje, dramatičan postupak vrlo čest u tom filmskom rodu. Ta vrsta medijske samosvijesti lako dobiva simpatije filmoljubaca, a po svojoj orijentiranosti na intimno iskustvo Bukovčevu je filmu srođan *Jedan običan susret s njim*, Vedrana Šamanovića teološko-lirska meditacija kojoj možda ipak možemo zamještiti nedovoljnu konciznost iskaza. Tehnika repeticija i varijacija kao sredstva tvore ritualne strukture veže u određenoj mjeri Šamanovićev film s *Konvergencijom* Vladislava Kneževića, no kvalitetom je potonji rad ipak bliži Bukovčevoj najnovijoj majstoriji. Knežević je, naime, sklopio višeslojnu eksperimentalističku razradu problema odnosa tijela i tehnologije, osobito vrijednu ako usporedimo s kakvim se banalnim rezultatima istoј, društveno izuzetno važnoj temi, posvetio David Cronenberg u svojemu kontroverznom filmu *Sudar (Crash)*. Kneževićevu kratkometražno bavljenje stvarnim, metaforičkim i virtualnim psihozama te epidemijama novoga doba po svojoj se značenjskoj težini ipak lakše može prispodobiti Cronenbergovu filmu *Bjesnoća (Rabid)*, priči koja propituje temelje civilizacije.

U samom vrhu uobičajeno zanimljive eksperimentalističke produkcije jest i *Emit* Ane Simićić, slojevit iskaz prožet nostalgijom i sjetom. Tri kadra tog zanimljiva ostvarenja odvojena su tamom koja sugerira protok vremena i navješta smrt, a motiv kapanja vode domišljato motivira pretvaranja obične zdjele u kristalnu kuglu kroz koju se prelamaju mentalni

sadržaji te preokupacije autorske svijesti. *Glazba za moje uši* Tomice Horvata iskazala je solidnu razinu eksperimentalističkog usredotočenja na dojmljivost, premda bi se možda moglo govoriti i o nedostatnoj slojevitosti ili, s druge strane, o nedovoljnoj konciznosti za dostizanje najviših umjetničkih razina. Iskusni eksperimentalist Vladimir Petek ni ove godine svojim računalnim animacijama nije uspio probiti barijeru između konstrukcije koncepta i sklopa nove organske cjeline, kojoj bi i začudnost i konstrukcija trebale biti podređene. Lijepim i čistim filmom *U jednom smjeru* uporni je Darko Vernić Bundi pogodio estetski cilj (alkarski rečeno, riječ je pogodku »u dva«, dakle korak do pogodka »u sridu«). Među solidnim, premda ne pretjerano osebujnim eksperimentalcima vrijedni su možda spomena i filmovi *Plovidba* Vladimira Peteka te *Shadow* Kristijana Tomerlinia.

Ove je godine u konkurenciji glazbenoga video-spota podbacio Radislav Jovanov Gonzo, dosada smatrani za vladara toga roda, premda je već na prošlim Danima bila zamjetna neujednačenost njegovih snimaka (sjetimo se samo one »dokumentarne« grozote sa Severinom i njezinim suradnicima!). No, za budućnost barem u toj kategoriji nema zime jer je Jasnina Zastavniković spotovima *Ospice* (za skupinu Svadbas), te *Dead Horses* (za Malehookers) dokazala i talent i trenutnu stvaralačku formu, a ne treba zaboraviti ni spot *Daj, daj, daj* Nevena Hitreca, te prvi dio Bundijeva spota *Moja majka*. Najviše je, pak, simpatija osvojio spot *White Christmas* Tomislava Rukavine i Nikole Ivande, vizualno vrlo dojmljiva rokerska obrada božićnoga sentimenta te »krunerskog« ugodaja. Ispod neobluzerske grubosti nove inačice Berunova klasička popularne glazbe, naime, krije se autentična emocija, baš kao što se i kriminalni čin likova u spotu razotkriva kao djelo ljudske topline. Oni su naime, ukrali kutije iz sklađišta kako bi stiroporom iz njih stvorili iluziju snijega, ne bili razvedrili sumoran život jedne bake s društvenoga dna. Vrijedan je svakako pozornosti i mračni spot *Odvedi me* Zvonimira Jurića (za Majke), a od Gonzovih spotova vrijedi istaknuti *Sex u školi* (za Pips, Chips & Videoclips) te *A ti još plaćaš* (i jope za Majke).

Na polju animiranoga filma osobitu je pozornost privukao Danijel Šuljić, koji je za školovanje u Austriji animirao zrna kave u lirske film *Sunce, sol i more*, dojmljivu posvetu »nonku i Novalji«, a u Zagreb filmu je napravio vrlo zanimljiv *Kolač*. U njemu su formalno osvremenjene prevladavajuće preokupacije i prepoznatljiv duh iz zlatnoga doba zagrebačkih crtića no, koliko god se radilo o znatnom osvježenju u tek odnedavno oživljujućoj hrvatskoj animiranoj produkciji, vrijedi istaknuti kako svoje najbolje filmove Šuljić tek treba snimiti, i to onoga trenutka kada usavrši redateljsko scenariističku podlogu crtačko-animacijskom umijeću.

Duhom znamenite škole svakako odiše i *Gradovanje*, no su-torski dvojac Tahir Mujić — Hrvoje Šercer nije uspio zauzeti kreativan odmak od jedne od najbogatijih umjetničkih tradicija u ovom dijelu Europe. *Kapelini* Rudolfa Borošaka mogu biti dobar uvod u isplativu animiranu seriju, ali neće ostaviti traga u povijesti animiranoga filma, dok korektni *Hardbear & Cybea* Goce Vaskova tek istražuje mogućnosti kompjutorske animacije.

Među namjenskim filmovima (tzv. reklamama) najviše odo-bravanja dobio je film *Zagorje-dvorci* Jelene Rajković i Sergeja Gorana Pristaša, razigrano ostvarenje u kojem se ispre-pliču dokumentaristički i igranofilmski elementi, s raznoliki-m glumačkom postavom (Božidar Orešković, Zlatko Crn-ković, Nina Violić, Igor Mešin, Edita Majić, Siniša Crmrk, Ljubomir Kerekeš...). Koncept je tog duhovitog filma ipak malo prenapuhan, no izvedba je uvjerljiva i tehnički dotjera-na (snimatelj je Branko Linta), a ne treba zaboraviti ni mogući argument respekta prema većem trudu koji je potreban za film od 31.24 minute naprava poluminutnim bravurama Jasne Zastavniković — reklamom za predstavu *Ospice*, te osobito reklamom za pivo pod naslovom *Oživi nedjelju*. Baš kao i u glazbenim spotovima, i ta uspješna autorica uz vještini-ju i znanje iskazuje i smisao za humor tako dragocjen za naše neokrležijanske magle (jasno, Krleži svaka čast, ali nje-govih duhovnih potomaka ipak ima malko previše, i to u svim granama umjetnosti). Spomena je svakako vrijedan i dotjeran te vješt snimateljski doprinos Mirka Pivčevića, važ-ne karike u uspjehu namjenskih filmova *Djed Mraz* te *Znaju li oni da je Božić* Hrvoja Hrengeka Jemeršića i Bruna Anko-vića, kao i Zastavnikovičnih glazbenih spotova, te Oktavijanom nagrađena spota *White Xmas*. Ivande i Rukavine. Ina-če, u kategoriji namjenskih filmova možemo spomenuti i *Karig za Istru* Maura Ferlina (reklama za IDS), te film *Ina-vraća energiju* Hrvoja Hribara.

Podvučemo li crtlu pod sedme po redu Dane hrvatskoga fil-ma, na vrh će ipak isplivati sljedeće snimke: dokumentarci *Plašitelj kormorana*, *Nešto osobno*, *Krapina*, *poslijepodne*, *Američki san*, *Aleksandar Srnec*, *Đuro Adamović*, *Moj brat Ante* i *Dolari s Tihog oceana*, zatim igrani filmovi *Novogo-*

dišnja pljačka i *U danima godine*, crtići *Sunce, sol i more* te *Kolač*, eksperimentalci *Emit*, *Nešto osobno*, *Konvergencija*, *U jednom smjeru*, *Jedan običan susret s njim*, te *Glazba za moje uši*, namjenski filmovi *Oživi nedjelju*, *Zagorje-dvorci*, *Ospice* i *Djed Mraz*, te glazbeni spotovi *White Xmas*, *Ospice*, *Dead Horses*, te možda *Odvedi me*. No, unatoč relativnoj brojnosti kvalitetnih naslova, ipak vrijedi podsjetiti na već iznesena zapažanja o producijskoj strukturi ovoga popisa, ali i na još jednu važnu stvar. Nijedan se, naime, dokumen-tarac ipak ne može nazvati ravnim prošlogodišnjim laureati-ma, filmovima Vlade Zrnića *Mirila* i Vlatke Vorkapić *Poga-čica, ročelica, mendulica*, a i najbolji su ovogodišnji spotovi ipak nešto ispod razine prošlogodišnjih vrhunaca Jasne Za-stavniković i Gonza. S druge su pak strane namjenski i igrani film ipak malo živnuli u odnosu na konkuren-ciju prošlih Dana, pa možemo zaključiti kako je prosjek hrvatske kine-matografije ostao negdje na istim veličinama.

Dok se međutim, namjenski film i glazbeni spot ravnaju pre-ma zakonima tržišta, a eksperimentalni film pokazuje otpornost kaktusa u pustinjama, treba se ipak nadati kako će na-javljeni donošenje Zakona o filmu dati organizacijski kostur svim nekomercijalnim kategorijama. Naime, čak ako Zakon bude i loš, ipak bi mogao osigurati materijalnu bazu pro-i-zvodnje, a sudeći po ozračju oko ovogodišnjih Dana, čini se da ni potencijalnim kinematografskim cenzorima (ako ih bude) neće biti lak posao. Doduše, žrtvom novoprobuđene autorske samosvijesti očito bi mogli postati i svetogrdni kri-tičari koji se usude reći kako je neki film loš, bez obzira na razinu utemeljenosti tog vrijednosnog suda, No, to već spa-da u neku drugu priču.

Nikica Gilić

Prolonged Agony

UDC: 791.66(497.5)

A review article about the film production presented at the national short film festival Days of Croatian Film.

There is nothing fundamentally new to be said about the Seventh Days of Croatian Film, because the state of Croatian film industry has not changed a bit — it is still practically non-existent. We have nevertheless seen several fine films, such as documentaries *Plašitelj kormorana* (*The Cormorant Scarecrow*), *Nešto osobno* (*Something Personal*), *Američki san* (*American Dream*) and *Đuro Adamović*, animated film *Kolač* (*The Cake*), experimental films *Emit*, *Nešto osobno* (*Something personal*), *Konvergencija* (*Convergence*) and *U jednom smjeru* (*One Way Only*), video clips *White Xmas*, *Ospice* (*Measles*) and *Dead Horses*, as well as special purpose films *Oživi nedjelju* (*Perk Up Sunday*), *Zagorje-dvorci* (*The Zagorje Region — Castles*) and *Ospice* (*Measles*). This hopefully means that only a lack of funds and infrastructure prevents the artistic potentials of Croatian film from blooming.

Hrvoje Turković

Hoće li Dani hrvatskoga filma postati Danima hrvatske televizije

O omalovažavajućim reformama Dana

Prema starome i neodoljivom reformističkome porivu naših preuređivača kulture, kratkovijek Dani hrvatskog filma već se pretrpjeli nekoliko »reformi«, a nije sigurno ne spremi li im se naredna.

Reforme ne moraju biti lošom stvari, ali u nas uglavnom jesu — većina dosadašnjih reformi (osim one koja se odnosi na uvođenje selekcije na festival) bila je daljim korakom u omalovažavanju polazno dobro zamišljena festivala. To reformističko omalovažavanje Dana utoliko teže pada što su same kinematografske prilike već ionako jako omalovažavajuće. Danima je, naime, vrlo teško održavati dignitet kad nam kinematografija — čije plodove Dani trebaju pokazati u što boljem svjetlu — pretežito glibi glibom, jedva održavajući kakav-takov standard.

Oduzimanje igranog cjelovečernjeg filma

Prva se »reforma« sastojala u odustajanju od smotre *ukupnog* hrvatskog filmskog stvaralaštva kojemu je igrani film predstavljaо predestinirano *reprezentativan* dio, te svodenje Dana na »festival kratkog metra«. Gubitkom igranoga filma Dani su izgubili najatraktivniji program, a time i udarni posjet publike i respektabilitet u očima »faktora« — dobili su izrazito marginalan status.

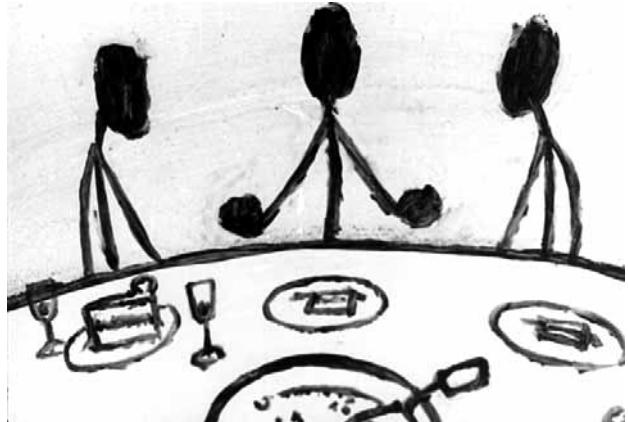


T. Vereš: Nešto osobno

Iz oseke gledalačkog interesa koju je izazvala prva reforma, Dani su se počeli oporavljati tek ove godine: posjet je na proteklim Danima (ž98.) bila izrazito pristojna, bilo je publike čak i na najnepovoljnijim terminima (onim najranijima, u 17 sati), a u večernjim satima dvorana Kinoteke bila je redovito gotovo puna.

Međutim, i uza taj oporavak, zadržan je karakterističan dojam stanovite »neobvezatne relevantnosti« ovoga festivala. To se najbolje očituje u činjenici da se protokolarna prisutnost političkih i institucijskih uglednika na otvorenju i zatvaranju festivala uopće ne podrazumijeva, već je posve fakultativna — protokolarni status Dana nije gotovo nikakav. A zatim, spomenuti dojam neobvezatne relevantnosti očituje se i u organizacijskoj improvizaciji, činjenici da se i financiranje i organiziranje Dana iz godine u godinu rješava »zadnji čas«, da izvedbeno-organizacijski teret nosi više-manje jedna osoba (Mladen Martić), te je zato nužno prisutna »šlampa-vost«, koja je simpatičnom ali i indikativom popratnom crtom cijelog festivalskog rituala, osobito onog obilježavajućeg na otvorenju i zatvorenju festivala. Kao da nema »ritual majstora« koji bi se pobrinuo o »spektakularnome« tijeku, o prikladnim javnim obavijestima u dnevnim novinama o programu. Sve odiše neobvezatnom improvizacijom.

I tako, oduzimanjem reprezentativnog programa igranog filma, Dani su postali očitim »pastorkom« naše kulturne politike.



D. Šuljić: Kolač



T. Mujčić, H. Šercar: Gradovanje

Obezvrijedivanje kritičarskih nagrada **Oktavijan**

Druga je omalovažavajuća »reforma« bila u tome da se novim »službenim nagradama« *dopune* dotadašnje službene nagrade Dana (*Oktavijan*), one koje su davali na festivalu prisutni članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara »oskarovskim« *glasanjem* (a ne *žiriranjem*, kako se to uporno krivo karakterizira).

U tu je dopunska svrhu ustanovljen stereotipan *žiri* Dana, čije članove *imenuje* organizacijski odbor (bez utvrđenih kriterija, dakle *ad hoc* odlukama), i taj je *žiri* dobio u zadatku procjenu »najboljeg filma festivala« (bez obzira na kategoriju filma) i procjenu osobnih strukovnih stvaralačkih priloga (nagrada režiji, montaži, glazbi i sl.). Ova je dopuna na prvi pogled izgledala posve opravdana, jer su HDFK kritičari glasovali samo za najbolje filmove u pojedinoj kategoriji (igranog kratkog i srednjometražnog, dokumentarnog, namjenskog, animiranog, eksperimentalnog i glazbenog videa), ali ne i za »grand prix«, niti za stvaralačke priloge pojedinih važnijih profesija.

Međutim, kako je to bilo i sa svođenjem Dana na festival »kratkog metra«, razlozi za reformu nisu bili »supstancialni«, nego kontekstualni. Kao što su Danima »uzeti«igrani cjelovečernji filmovi zato da bi se dalo smisla održanju umi-rućeg pulskog festivala, tako se kritičarsku nagradu dopuni-

lo nagradama »službenog žirija« jer je ona prva izazivala duboki otpor u visokih uglednika našega filma.

Naime, u pozadini je ove »žirantske« reforme zapravo bila opća nelagoda etabliranih filmskih uglednika prema *bezobzirnim* (a po njima i *bezobraznim*) »anketnim« hijerarhijama prikazanih djela što su se dobivale finalnim kritičarskim glasovanjem. Takav sustav glasovanja, naime, pretežito nije uzmao u račun ustoličeni ugled pojedinih redatelja i pojedinih djela, a na njegove se statističke odluke nikakvim diskusiskim i inim intervencijama, nikakvim promotivnim okružjem pojedinih filmova i autora nije moglo bitnije utjecati. Već su na prvim Danima neki ugledni filmski redatelji javno i nejavno rogorobili protiv kritičarskog glasovanja, jer su poneki od njih dobivali »bezobrazno« niske ocjene za svoja prikazana djela, bezobrazno bezobzirne i prema njihovu »pri- znatu« ugledu i prema eklatantnoj »važnosti obrađene teme«.

Ovo je nezadovoljstvo bilo vrlo djelotvorno: izazvalo je reformiranje nagradivačkog sustava, i to takvo da odmah, a postupno još i jače, oduzme prevlast, odnosno »službenost«, a time i važnost, kritičarskom glasačkom sustavu. Ironija je bila što je i to novo »žirantsko« tijelo pretežito sastavljano od kritičara, što je kontekstualna besmislica, jer već postoje kritičarske nagrade *Oktavijanima*, pa im se ne treba pridruživati i kritičarska nagrada *žirija*.

Da se doista radi o težnji oduzimanja relevancije kritičarskom glasovanju i njihovoj nagradi svjedoči javno imenovanje nagrada novoustnovljenog žirija Dana kao »službenih nagrada festivala«, a pritom se *Oktavijani* kritičara počinju uzimati tek kao jednu od sporednih nagrada na festivalu, putut nagrade *Zlatne uljanice*.

Nije, međutim, manje indikativno za omalovažavanje *Oktavijana* ponašanje organizatora: u posljednje vrijeme se jasno daje na znanje koliko organizaciju Dana novčano opterećuje izrada plaketa *Oktavijana*, a to »s njima nema veze«, jer je to »nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara«, pa bi to Društvo, a ne organizacija Dana, moralo snositi i troškove proizvodnje plaketa. Pri tome, naravno, »zaboravljuju« da organizacija Dana prema utemeljitelskim propozicijama snosi troškove plaketa zato jer su one otpočela uvedene kao *je-dine službene* nagrade festivala.

Ako se doista uspije učiniti da nagrade *Oktavijan* ne ulaze u organizacijske obveze Dana, postići će se potpuna marginalizacija tih nagrada. Tako će Dani imati manje troškova, a filmski uglednici se neće toliko morati živcirati zbog bezobzirnih ocjena nekog sporednog »žirijića« kritičara.

Treba li Dane hrvatskog filma pretvoriti u Dane hrvatske televizije?

Rano se je već, međutim, i retorički opetovano, javila sugestija još jedne reforme, koja kao da bi htjela učiniti službenom i formalno »reguliranom« prateću nesreću Dana: činjenicu da oni ne mogu pobjeći od vladajuće neprilike u našoj proizvodnji — a to je umiranje »čiste« kinematografske proizvodnje (snimanja na filmskoj vrpcu i za kino) uz ustupanje mjestu video, odnosno televizijskoj proizvodnji.

Naime, relevanciju festivala nije ugrožavala samo činjenica oduzimanja igranoga filma, a još manje obezvrijedivanje statusa kritičarskih nagrada, koliko činjenica da je dovedeno u pitanje koliko su Dani uopće — *filmski* festival. U našoj životu proizvodnji drastično se počeo smanjivati udio filmova na filmskoj vrpcu, a povećavati udio filmova na videovrpci. Zapravo, festivalom su počela prevladavati *videodjela* koja su većim dijelom dolazila iz televizijskih, a ne kinematografskih produkcija.

S prilivom i dominacijom televizijskih proizvoda odmah se javila i ideja da se Dani pretvore u televizijski festival — ta što je logičnije od toga, kad već na njega dolaze pretežito za televiziju rađena djela.

Ta sugestija, iako uzeta ozbiljno, nasreću nije prihvaćena. Nije prihvaćena s dobrim razlozima.

Prvi je razlog bio da *film* — tj. kinematografskom tradicijom razvijene i razgranate strukture i vrijednosni sustavi pomoću kojih su ravnane i procjenjivane — nisu nestale time što se manje snima na filmskoj vrpcu i manje prikazuje u kinima, odnosno što se te strukture ostvaruju na videovrpci (elektronskome nosaču) i učestalije prikazuje na televiziji.

Igrani filmovi nisu manje igrani *filmovi* bili oni snimani filmski, bilo elektronski; namjenski filmovi nisu to manje ako su rađeni u televizijskom kontekstu; reklame su reklame bile one filmske ili televizijske; a glazbeni video otpočetka je teh-

nološki hibrid, rađen i filmski i elektronski, prikazivan pretežito elektronski, učestalo na televizijskim programima, ali i individualno putem kaseta. Kinematografski je dokumentarizam odavno napustio redoviti kinoreportuar, sveo se na prikazivanje po festivalima i kulturnim centrima, te je upravo on doživio pravu renesansu na televiziji. Televizija je, pritom, naslijedila i dalje njegovala tradicijske kinematografske podvrste (obrazovno orijentiran dokumentarac; namjenski dokumentarac; klasični poetski dokumentarac; idejni — raspravljački — dokumentarac; kompilacijski — arhivski — dokumentarac; film o umjetnosti; portretni dokumentarac itd.), proširujući ih i kinematografski odumrlim ili zapostavljenim formama (dala je važnost informativnim emisijama kao perspektivnoj zamjeni umrlih *filmskih žurnala*, a i snažno je razradila *reportažu*, koja je uvjek bila pastorčetom u kinematografskom kontekstu).

Činjenica da se tradicijske filmske vrste i dalje njeguju — bilo u kinematografiji bilo u sklopu televizijske proizvodnje, bilo u videoprodukciji malih studija — televizijska produkcija prisutna je na Danima — i prešutno i po izričitim kriterijima selekcije — nadasve po takvim autonomnim djelima, bila ona izvorno snimana *filmski* ili *videom*.

Za odvojen TELEVIZIJSKI FESTIVAL

Međutim, iako je televizija naslijedila mnoge filmske vrste autonomnih djela, prema svojim je osobitim programskim potrebama razvila posebne forme i osobite norme koje više nisu svodive na filmske, odnosno *nemaju svrhe izvan televizijskog programa*. Različiti zabavni (»show«) programi, razgovaračke emisije, različiti oblici informativnih emisija (emisije vijesti; političko-informativne tematske emisije), serije i serijali (iigrani, i dokumentarni), oduljene reportažne forme itd. rađene su upravo za programske potrebe televizije, a strukturon su takve da bi se mogle u kontekstu kontinuiranoga gledanja televizije prikladno »podnijeti« (i proizvodno ažurno izvesti).

Takve televizijski vezane forme tipično se nazivaju *TV emisijama*, te se standardno *ne prikazuju izvan* televizijskoga programa i ne ocjenjuju neovisno o mjestu i vrijednosti koju imaju u kontekstu tekućega programa. Ako televizija, ili sami autori, pogriješe, te pošalju neku tipičnije programsku



R. Borošak: Kapelini

emisiju u filmski kontekst — na Dane hrvatskoga filma — posljedica je nezgodna i za autore i za festivalske gledatelje: 20-30 minutne televizijske reportaže, koje mogu biti sjajnim individualnim dostignućem u sklopu TV programa, na Dанима se primaju kao razvučena osrednja djela, pa tako i prolaze po nagradama. Dani nisu dobar kontekst za televizijske emisije, a to nikako ni ne nastoje biti, niti to normativno moraju biti. *TV emisijama* nije mjesto na *filmksome* festivalu, a jedino dobar kontekst za festivalsku procjenu *TV emisija* može biti tek poseban TELEVIZIJSKI FESTIVAL.

Uostalom, njega je i bilo u bivšoj Jugoslaviji — u Portorožu se je održavao takav festival, ali u vrijeme kad su se tamo natjecale nacionalne, odnosno »gradske« TV postaje: Televizija Ljubljana, Televizija Zagreb, Televizija Sarajevo, Televizija Beograd, Televizija Priština, Televizija Skopje i Televizija Titograd.

Činilo se da je takav festival obesmišljen onda kad je u samostalnoj Hrvatskoj ostala prisutnom samo jedna televizija — HTV, pa se izgubio natjecateljski kontekst različitih televizija. Zato i nije pokrenut neki novi hrvatski televizijski festival.

Danas su, ipak, prilike drukčije. Prvo, program državne televizije dostatno je bogat u svim žanrovima te bi vrednovalačka paradigmatsizacija vrhunskih emisija svakoga žanra u sklopu festivalskog ocjenjivanja dobro došla uspostavi viših

standarda unutar samoga HRT-a. Drugo, danas postoje brojne regionalne televizije, a i nadregionalna TV Mreža, a one jamče konkurenčiju i među postajama, te se danas može oformiti međupostajni televizijski festival s natjecateljski nabrijanim sudionicicima.

Takav festival, dakako, mora sam specificirati svoje »žanrove« — a to su oni programski ustaljeni (dakle u konkurenčiju moraju ući i TV vijesti, i politički programi, i raznotipski zabavni programi, i okrugli stolovi, TV reportaže...). Takav festival mora pronaći način da se ne ocjenjuju samo pojedinačna ostvarenja a preko njih i dostignuća pojedinih programa, nego da se ocjenjuje i programski profil postaja (tj. da se prati program nekih nasumično izabralih dana i da se ocjenjuje i programski raspored pojedinih postaja).

Umjesto da Dani hrvatskog filma budu krizno mjesto za televizijske stvaratelje željne festivalskog natjecanja, umjesto da Dani budu opterećeni i tipski neprikladnim prilivom djela i tipski neprikladnim očekivanjima televizijskih stvaratelja, zašto da se ne uspostavi podjela nadležnosti i podjela vrednovanja: autonomna djela (filmska i video) da idu na Dane hrvatskoga filma i procjenjuju se na njima prikladno, a televizijski programi i njihove predstavnice emisije na Televizijski festival da se tamo procjenjuju njihovi programski dosezi.

Televizije, osnujte TELEVIZIJSKI FESTIVAL!

Hrvoje Turković

Derogatory Reforms of the Days of Croatian Film

The article is a polemic with the changing conceptions of the festival of national films — Days of Croatian Film.

In an endemic reformist spirit, the good initial conception of the Days of Croatian Film as an annual revue of all that had been done in a previous year production of Croatian film, have been undermined by a succession of reforms. The first reform was in abducting the feature film from the Days, in order to preserve a traditional Pula festival as the »national« feature film festival (previously a festival of Yugoslav feature films). The reform caused the loss of public interest in the Days. The second reform undermined the primacy of awards voted by the film critics present at the festival and granted for the best films in different »disciplines« (medium feature, short feature, documentary, animation, experimental film, commercials, music clips). Since this vote was often quite harsh to the established authors and to the films with politically »valuable topics«, the corrective »official jury« was established to select the »Grand Prix« film and to grant »contribution« awards (for the best director, cinematography, editor, film music...). By this move, the critic vote was pushed to the margin, as one among the other marginal awards. Now, the third reform is being suggested. Since video works and television productions dominate the Days, a suggestion is voiced to turn the Days of Croatian Film into the Days of Croatian Television. The article argues against this possible move, suggesting the establishing of a separate Festival of TV programs, where the existing TV stations would compete with their programs among themselves.

Filmografija Dana hrvatskoga filma

Napomena: Filmografijom su obuhvaćeni samo oni naslovi koji su bili prikazani u natjecateljskom programu Dana hrvatskoga filma. Filmografija je sastavljena na osnovi podataka u prijavnicama za sudjelovanje na Danima, te je nepotpunost filmografskog opisa pojedinih naslova rezultat nepotpunih podataka u prijavama filma.

Igrani film

BOŽIĆNA ČAROLIJA / Varaždinska televizija, Marijan Varović, Varaždin: 1997. — sc., r. kazališna skupina *Kutak za sporni trenutak*, k. Marko Levanić, mt. Marko Levanić. — gl. Jurica Majsniaric. — ul. Božidar Smiljanic (pripovjedač), Ivica Gašparac, Jurica Mihinjiač, Slobodan Runjak, Zdravko Kordić, Stojan Matavulj, Sunčana Zelenika. — igr. — video: BETA, 30 min

KAP / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb: 1997. — sc., r. Zrinka Katarina Matijević, k. Tomislav Trumpetaš, mt. Bruno Anković. — ul. Tomislav Durbešić, Lena Politeo, Leon Lučev, Anita Marić, Slavko Brankov, Višnja Pešić, Šrđan Romčević, Janko Rakoš, Ana Pavlić, Matija Penezić, Robert Kovačević, Vera Polak. — igr. — film: 16 mm, c/b, 13 min

LA DONNA E MOBILE / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb: 1997. — sc., r. Nebojša Sljepčević, k. Miran Krčadinac, mt. Maja Jureković. — ul. Biljana Čakić, Zvonko Novosel. — igr. — film: 16 mm, c/b, 7 min

NOVOGODIŠNJA PLJAČKA / Hrvatska radiotelevizija — Dramski program, Zagreb: 1997. — sc. Dražen Žarković (prema istoimenoj priči Gorana Tribusona), r. Dražen Žarković, k. Mario Sablić, mt. Jelena Paljan. — gl. Darko Rundek, sfg. Gorana Stepan, kostim. Maja Galaso, maska Jasna Rossini. — ul. Božidar Orešković, Žarko Potočnjak, Boris Srvtan, Željko Mavrović, Vinko Štefanac, Marinko Prga, Leon Lučev, Mladen Vulić, Vitomira Lončar, Damir Međovšek, Luka Petrušić, Borna Dejanović, Vlasta Knežević, Dubravka Ostojić, Vedran Mlikota, Alen Šalinović. — igr. — film: 16 mm, color, 50 min

S DRUGE STRANE / Autorski studio — fotografija, film, video Zagreb: 1997. — sc., r. Milan Bunčić, k. Milan Bukovac, ton Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — ul. Suzana Golec, Milan Bunčić. — igr. — video: BETACAM SP, cb, 0.60 min

U DANIMA GODINE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1997. — autor Vedran Šamanović, mt. Milan Bukovac. — igr. — video: SVHS, color, 1 min

VRLO TUŽNA I TRAGIČNA PRIČA / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb: 1997. — sc., Nebojša Sljepčević, r. Danijel Kušan, k. Milan Krčadinac, mt. Maja Jureković. — ul. Sven Šestak, Anita Matić, Hana Hegedušić. — igr. — film: 16 mm, c/b, 15 min

BIJELI MAŠKARI PUTNIKOVIĆA / Hrvatska radiotelevizija, Zagreb: 1998. — sc. Aleksej Pavlovsky, r. Dražen Piškorić, k. Tvrtoš Mršić, mt. Višnja Štern. — ton Juraj Bregeš. — dok. — film: 16 mm, color, 27.45 min

BLISKI SUSRETI / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc., r. Gordan Stojić, k. Damir Bedanjec, mt. Zlatan Wagner. — gl. Tomislav Stengl (izbor). — dok. — video: BETA: color, 45 min

DOBRO JE SJEĆATI SE / Hrvatska radiotelevizija — Obrazovno-znanstveni program, Zagreb: 1997. — sc. Višnja Masnec-Vodanović, r. Jasmina Božinovska-Živalj, k. Davorin Gedl. — gl. Jasmina Božinovska-Živalj (izbor), ton Mario Šešerko. — dok. — video: BETA, color, 27.30 min

DOLARI S TIHOG OCEANA / Studio K-36, Zagreb: 1998. — sc., r. Neven Hitrec, k. Zoran Drakulić, mt. Višnja Skorin. — gl. Darko Hajsek. — dok. — video: BETA, color, 25 min

ĐURO ADAMOVIĆ — GRADITELJ GLAZBALA / Hrvatska radiotelevizija — Redakcija narodne glaze i običaja, Zagreb: 1998. — sc. Vlatka Vorkapić, Aleksej Pavlovsky, r. Vlatka Vorkapić, k. Dragan Ruljančić, Karmelo Kursar, mt. Vesna Štefić. — ton Branko Flajpan, Mladen Šiklić. — dok. — film: 16 mm, color, 25 min

ILI — ILI / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. Andrea Čakić, r. Tomislav Fiket, k. Darko Halapija, Miljenko Brignjević, Turko Mršić, mt. Damir Čučić. — gl. Tomislav Fiket (izbor). — dok. — video: BETA, color, 30 min

ISTRA IZ ZRAKA (Kulturno — povijesni pregled) / Orion stella, d. o. o., Zagreb: 1997. — sc., r. Radovan Ivančević, k. Enes Midžić, mt. Mario Lubina, Alfred Kolombo. — gl. Arsen Dedić. — dok. — video: BETA, color, 30 min

MARTIN KOLUNIĆ ROTA / Gradska knjižnica Jurja Šižgorića, Digital Zoom, Šibenik: 1997. — sc. Milan Pelc, r. Davor Šarić, k. Davor Šarić, mt. Krešimir Mrčela. — dok. — video: BETACAM SP, color, 35 min

METROPOLA (OMNIBUS) / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — dok. — film: 16 mm, cb/color, 50 min

ZAGREB VOLI PJESENKE / sc., r. Tomislav Rukavina, k. Marin Fulgosi, Mirko Pivčević, mt. Anita Jurković

ZAPISANO NA JETRU (U SRCU ZAGREBA) / sc., r. Stanislav Tomić, k. Tomislav Rukavina, mt. Tomislav Pavlić

ISTOČNO OD ZAGREBA / sc., r. Dalibor Matanić, k. Sergije Michielli, mt. Vesna Biljan

MOJ BRAT ANTE / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1998. — sc., r. Petar Krelja, k. Branko Cahun, mt. Višnja Štern. — dok. — film: 16 mm, color, 37 min

MOJA PRIČA O HRVATSKOJ: ONDA, DANAS I SUTRA / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc., r. Tomislav Radić, k. Mario Perušina, Karmelo Kursar, mt. Zoltan Wagner. — dok. — video: BETA, color, 47 min

MOJA PRIČA O HRVATSKOJ: SVJEDOČanstvo starog filmskog zapisa / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc., r. Bruno

Dokumentarni film

ALEKSANDAR SRNEC — PORTRET KIPARA / FAMAR, FAVIT-Multivision, Zagreb: 1997. — autor Vladimir Petek. — gl. Philip Glass (*The Grid*). — dok. — video: DV-BETA SP, color, 13.45 min

AMERIČKI SAN / Hrvatska radiotelevizija, Zagreb: 1997. — sc., r. Petar Krelja, k. Silvestar Kolbas, Enes Midžić, mt. Mladen Radaković. — gl. Davor Rosso. — dok. — film/video: 16 mm, color, 33 min

- Gamulin, k. Darko Halapija, mt. Robert Petrinec. — gl. Mladen Magdalenić (izbor). — dok. — video: BETA, color, 45 min
- NEŠTO OSOBNO** / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — sc. r. Tomislava Vereš, k. Milan Bukovac, ton Tomislava Vereš, mt. Milan Bukovac. — dok. — video: BETACAM SP, color, 0.60 min
- OPHODNJA U SUTON** / Hrvatska radiotelevizija — Sinovi oluja, informativno-dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. r. Krasimir Gančev, k. Jasenko Rasol, ton Tomislav Hleb, mt. Sven Pavlinić. — gl. Hrvoje Štefotić. — dok. — video: BETA-CAM, color, 25 min
- PLAŠITELJ KORMORANA** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. Davor Šišmanović, r. Branko Išvančić, k. Branko Čuhon, ton Toni Jurković, mt. Višnja Štern. — gl. Pere Išvančić. — dok. — film: 16 mm, color, 30 min
- PRIJETVOR SOKOLARA** / Hrvatska radiotelevizija — Obrazovno-znanstveni program, Zagreb: 1997. — sc. r. Zdravko Mustać, k. Boris Poljak, mt. Mladen Radaković, Branko Habuš. — gl. Vedran Čupić. — dok. — video: BETA, color, 30 min
- PRKOS JE STRUJAO GRADOM** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — autor Vedran Benić, (arhivski snimci), mt. Maroje Capurso. — dok. — video: BETA, color, 45 min
- RADIO KRAPINA** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. r. Jelena Rajković, k. Dražen Šavor, Mario Delić, mt. Hrvoje Matasović, Jelena Rajković. — gl. Hrvoje Crnić Boxer (izbor). — dok. — film: 35 mm, color, 33 min
- SKITAM SE I SNIMAM: MISA U ILOKU** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. Vladimir Fulgosi, r. Srđan Segarić, k. Karmelo Kursar, mt. Zdravko Borko. — dok. — video: BETA, color, 30 min
- SLAVNO USKRNUĆE GOSPODINOVO** / Hrvatska radiotelevizija — Redakcija narodne glazbe i običaja, Zagreb: 1997. — sc. Aleksej Pavlovsky, r. Eduard Galić, k. Miljenko Bolanča, ton Juraj Bregeš, mt. Josip Podvorac. — dok. — film: 16 mm, color, 27.06 min
- SNIMATELJSKI MEMENTO** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. r. Edi Mudronja, k. Karmelo Kursar, mt. Igor Kožić. — dok. — video: BETA, color, 46 min
- SVATKO IMA SVOJ PUT** / Hrvatska radiotelevizija — Program za djecu i mlađež, Zagreb: 1997. — sc. r. Ljubica Janković-Lazarić, k. Mile Tapavečki. — dok. — video: BETA, color, 29.20 min
- SVE LJUBAVI ĐUKE GALOVIĆA** / Hrvatska radiotelevizija — Redakcija narodne glazbe i običaja, Zagreb: 1997. — sc. Martin Vuković, r. Dominik Zen, k. Mirko Vojanić, ton Ivan Turčić, mt. Branko Habuš. — dok. — film: 16 mm, color, 31.05 min
- VLADIMIR PRELOG** / Hrvatska radiotelevizija — Dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. Anđelka Mustapić, r. Tomislav Perica, k. Mario Delić, mt. Nenad Vučović. — dok. — video: BETA, color, 35 min
- ZAGORJE, DVORCI / HUML d. o. o.**, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb: 1997. — sc. Jelena Rajković, Goran Sergej Pristaš, r. Jelena Rajković, k. Branko Linta, mt. Dubravka Turčić. — gl. Darko Hajsek, sgf. Velimir Domitrović, kostim. Ksenija Jeričević. — dok. — film: 16/35 mm, color, 31.24 min
- ta Reić.** — gl. Tomislav Babić, sgf. Tomislav Sporiš. — ani. — film: 35 mm, cb/color, 10 min
- HARDBEAR & CYBEE** / Arxel Tribe, Ljubljana: 1997. — sc. r. Goce Vaskov, animacija Samo Homšák, Matič Kragelj, Aleš Krajinč, Goce Vaskov. — gl. Marijan Brkić. — ani. — video: BETA SP PAL, color, 5 min
- KAPELINI** / Zagreb film, Zagreb: 1997. — sc. r. Rudolf Borošak, animacija Rudolf Borošak, Neven Petričić, Darko Bučan, Darko Kreč, k. Srećko Brkić, mt. Zlata Reić. — gl. Đelo Jusić, Ozren Depolo, sgf. Rudolf Borošak. — ani. — film: 35 mm, color, 13 min
- KOLAČ** / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autor Daniel Šuljić. — ani. — film: 35 mm, color; 8 min
- NOGALO — KRUNA** / Hrvatska radiotelevizija — Program za djecu i mlađež, Zagreb: 1997. — autor Ivica Šegvić, k. Lučka Pantar (trik), mt. Bernarda Fruk. — gl. Jakša Matosić. — ani — video: BETA, color, 2 min
- NOGALO — UMJETNIK** / Hrvatska radiotelevizija — Program za djecu i mlađež, Zagreb: 1997. — autor Ivica Šegvić, k. Lučka Pantar (trik), mt. Bernarda Fruk. — gl. Jakša Matosić. — ani — video: BETA, color, 2 min
- PROMATRAČ PTICA** / Saša Došen, Osijek & St. Martin's Art School: 1997. — autor Saša Došen. — ani. — film: 16 mm, color, 2.15 min
- SUNCE, SOL I MORE** / Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien: 1997. — autor Daniel Šuljić. — ani. — film: 16 mm, cb, 4.30 min.
- ## Eksperimentalni film
- EMIT** / Ana Šimičić, nezavisna autorica, Zagreb: 1997. — autor Ana Šimičić. — eksperimentalni. — video: SVHS, color, 2.35 min
- GLAZBA ZA MOJE USI** / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — autor Tomica Horvat, k. Andrej Hanžek, mt. Kristijan Tomerlin. — eksperimentalni. — video: VHS, color, 0.53 min
- IVICA JE OPET SAM** / Filmska autorska grupa *Enthusia planck*, Samobor, Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — autor Damir Čutić, k. Hrvoje Horvat. — ul. Tomica Otmančić. — eksperimentalni. — video: BETACAM SP, color, 4.10 min
- JEDAN OBICAN SUSRET S NJIM** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1997. — autor Vedran Šamanović, mt. Alan Bahorić. — eksperimentalni. — video: SVHS/BETA, color, 22.15 min
- KONVERGENCIJA** / Proizvodnja FX InterZone, Zagreb: 1997. — autor Vladislav Knežević, k. Stanko Herceg, mt. Dubravko Slunjski. — eksperimentalni. — video: BETA, cb/color, 6.50 min
- NEŠTO OSOBNO** / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — autor Milan Bukovac. — eksperimentalni. — video: BETACAM SP, color, 4.47 min
- NOVI SVIJET** / FAMAR, FAVIT Multivision, Zagreb: 1997. — autor Vladimir Petek. — gl. White. Mod. — računalna animacija Vladimir Petek. — eksperimentalni. — video: BETA, color, 3.06 min
- PLOVIDBA** / FAMAR, FAVIT Multivision, Zagreb: 1997. — autor Vladimir Petek. — gl. Juraj Grosinger. — interpretator Nada Firšt. — eksperimentalni. — video: BETA SP, color, 10 min
- PTICE** / FAMAR, FAVIT Multivision, Zagreb: 1997. — autor Vladimir Petek. — računalna animacija Vladimir Petek. — eksperimentalni. — video: BETA SP, color, 6.02 min
- SHADOW** / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — autor Kristijan Tomerlin, k. Andrej Hanžek, mt. Kristijan Tomerlin. — eksperimentalni. — video: SVHS/BETA, color, 1.07 min
- U JEDNOM SMJERU / CRNA OVCA**, Zagreb:

Animirani film

- AKUNPUKTURA** / Saša Došen, Osijek & St. Martinis Art School: 1997. — autori Saša Došen, Sonia Ortiz Alcon, Tito Delgado, Establiz Lozano. — ani — film: 35 mm, color, 0.38 min
- GRADOVANJE** / Zagreb film, Zagreb: 1997. — sc. Tahir Mujtić, r. Tahir Mujtić, Hrvoje Šercar, crtež Hrvoje Šercar, kolaž-animacija Boris Šercar, k. Boris Šercar, mt. Zla-

1997. — autor Darko Vernić-Bundi. — gl. W. A. Mozart. — eksperimentalni — video: BETACAM SP, color, 3.12 min.

NE VOLIM TE / Jabukaton, Planet komunikacije, Zagreb: 1997. — autor Radislav Jovanov-Gonzo, mt. Anita Jurković. — gl. *Hladno pivo*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 2.22 min

NISAN ZNA / Art Istra, Pula, Planet Komunikacije, Zagreb: 1997. — autor Radislav Jovanov-Gonzo, k.

I. Radislav Jovanov-Gonzo, II. Mirko Pivčević, mt. Anita Jurković. — gl. *Gustaf*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 3.08 min

ODVEDI ME / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb: 1997. — autor Zvonimir Jurić, k. Domagoj Lozina, mt. Dubravka Turić. — gl. *Majke*. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, color, 4 min

OSPICE / GDK Gavella&Jasna Zastavniković, Zagreb: 1997. — autor Jasna Zastavniković, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jurković. — gl. *Svadbas*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 3.22 min

OŽIVI NEDJELJU / Hands between Legs&Jasna Zastavniković (za Akademiju dramske umjetnosti, Zagreb), Zagreb: 1997. — autor Jasna Zastavniković, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andree. — namjenski. — film: 16 mm, reklamni, color, 0.30 min

SANJAM GRAD / AREA, Zadar: 1997. — autor Zdravko Mustać, k. Boris Poljak, mt. Marina Andree. — gl. *AREA*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 5 min

SEX U ŠKOLI / Jabukaton, Planet komunikacije, Zagreb: 1997. — autor Radislav Jovanov-Gonzo, mt. Anita Jurković. — gl. *Pips Chips & Videoclips*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 4.49 min

TI U GLAVI IMAŠ MENE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — sc. Milan Bukovac, r. Milan Bukovac, Damir Čučić, k. Milan Bukovac, animacija Milan Bukovac, Vlasta Zelenko, mt. Damir Čučić. — gl. *Fulkastique*. — namjenski. — video: BETACAM SP, glazbeni spot, color, 3.53 min

WHITE XMAS / Salona film, Split: 1997. — autori Tomislav Rukavina, Nikola Ivanda, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jurković. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 3.30 min

WINDOWS ACADEMY / Orlando film, Zagreb: 1997. — sc. Leon Polikovski, Dario Bajurin, r. Dario Bajurin, mt. Dario Bajurin. — namjenski. — video: BETACAM SP, reklamni, color, 1 min

WONDERLAND / Nika Records, Ljubljana: 1997. — autor Predrag Ličina, k. Sandi Novak, mt. Marina Andree. — gl. *The Spoons*. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, color/cb, 1.52 min

ZNAJU LI ONI DA JE BOŽIĆ / Salona film, Split: 1997. — autori Hrvoje Hrengek Jermešić, Bruno Anković, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravko Prugovečki. — namjenski. — film: 16 mm, reklamni, color, 0.53 min

ZNOJ / Condoncomm, Zagreb: 1997. — sc. Zdravko Kasapović-Piggy, r. Josip Ružić, k. Josip Ružić, mt. Josip Ružić. — gl. *The Stuff*. — namjenski. — video: BETACAM SP, glazbeni spot, color, 4.50 min

Namjenski film

A TI JOŠ PLaćEŠ / Planet komunikacije, Jabukaton, Zagreb: 1997. — autor Radislav Jovanov-Gonzo, k. Zoran Janković, Dragan Marković, Radislav Jovanov-Gonzo, mt. Anita Jurković. — gl. *Majke*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 4.42 min

BORBA PROTIV AIDS-a / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autor Joško Marušić, k. Srećko Brkić (trik). — namjenski. — video: BETA, ani, reklamni, color, 0.13 min

DAJ, DAJ, DAJ / Zagrebačka filmska radionica, Zagreb: 1997. — Neven Hitrec, k. Stanko Herceg, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Brujač. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, color, 1.20 min

DJED MRAZ / Salona film, Split: 1997. — autor Hrvoje Hrengek Jermešić, Bruno Anković, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravko Prugovečki. — namjenski. — film: 16 mm, reklamni, color, 0.48 min

ENERGUA ZA ŽIVOT / FIZ Production, Zagreb: 1997. — autor Hrvoje Hribar, k. Stanko Herceg, SFX Simon Bogojević-Narath. — gl. Alan Bjelinski, Rajko Dujmić, sfg. Ivica Luter. — namjenski. — film: 35 mm, reklamni, color, 0.45 min

HODALA JE POLA METRA IZNAD ZEMLJE / Dancing Bear Records, Zagreb: 1997. — autor Predrag Ličina, k. Sandi Novak, mt. Marina Andree. — gl. *Kojot*. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, color, 4.10 min

INA VRAĆA ENERGIJU / FIZ Production, Zagreb: 1997. — autor Hrvoje Hribar, k. Stanko Herceg, SFX Simon Bogojević-Narath. — gl. Rajko Dujmić, sfg. Mario Ivezić. — nastupa Mladen Domaš. — namjenski. — film: 35 mm, reklamni, color, 0.30 min

KARIG ZA ISTRU / Artistra, Pula: 1997. — autor Mauro Ferlin, k., mt. Josip Ružić. — gl. *Gustaf*. — namjenski. — video: BETACAM SP, glazbeni spot, color, 0.54 min

KAŽI JA (BOJE JESEN) / Energy film, Zagreb: 1997. — autori Hrvoje Juvančić, Mari-o Delić. — gl. *Parni valjak*. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, color, 4.13 min

DEAD HORSES / Malehookers&Jasna Zastavniković, Zagreb: 1997. — autor Jasna Zastavniković, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andree. — gl. *Malehookers*. — namjenski. — film: 16 mm, glazbeni spot, color, 4.50 min

MOJA MAJKA / CRNA OVCA, Zagreb: 1997. — autor Darko Vernić-Bundi. — gl. Ne-boša Stijacić, sfg., kostim., maska Andrea Arežina. — namjenski. — video: BETA, glazbeni spot, cb/color, 2.16 min

Nagrade 7. Dana hrvatskoga filma

Nagrade službenog ocjenjivačkog suda Dana hrvatskoga filma

Ocenjivački odbor 7. dana hrvatskog filma u kojem su bili Stjepan Čuić, Nikica Gilić, Tomislav Kurelec, Dario Marković i Kristina Matica-Stojan dodijelio je sljedeće nagrade:

Velika nagrada za najbolji film

PLAŠITELJ KORMORANA / Hrvatska radiotelevizija, dokumentarni program, Zagreb: 1997. — sc. Davor Šišmanović, r. Brano Ištvančić, k. Branko Čuhun;

Nagrade za pojedinačne autorske prinose

- za režiju Jelena Rajković (*Zagorje — divorci*)
- za animaciju Danijel Šuljić (*Kolač*)
- za autorstvo Petar Krelja (*Američki san, Moj brat Ante*)
- za najbolji debitantski film Ana Šimičić (*Emit*)

Nagrade Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara

Filmski su kritičari svojim glasovanjem odlučili o dodjeli godišnje nagrade Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara, proglašivši najboljim filmove i videoradove u sljedećim kategorijama:

- cjelovečernjiigrani film *Puška za uspavljanje* (Hrvoje Hribar)
- srednjometražni film *Novogodišnja pljačka* (Dražen Žarković)
- dokumentarni film *Plašitelj kormorana* (Branko Ištvančić)
- animirani film *Kolač* (Daniel Šuljić)
- namjenski film *Zagorje — divorci* (Jelena Rajković)
- glazbeni spot *White Xmass* (Tomislav Rukavina, Nikola Ivanda)
(U kategorijama kratkog igranog i eksperimentalnog filma nagrade nisu dodijeljene.)

Nagrada zlatna uljanica

U ocjenjivačkomuđudu za nagradu Zlatna uljanica koju dodjeljuje uredništva katoličkog tjednika Glas koncila, za promicanje etičkih vrijednosti na filmu, bili su Kristina Matica-Stojan, Anto Mikić, Ivo Škrabalo, Josip Stilinović i Krinoslav Vidić. Sud je dodijelio tri ravnopravne nagrade, a dobitnici su:

- Petar Krelja za dokumentarni film *Moj brat Ante*
- Vedran Šamanović za igrani film *U danima godine*
- Hrvoje Hrengek-Jemeršić i Bruno Anković za namjenski film *Znaju li oni da je Božić*

Nagrade Vladimir Vuković Hrvatskoga društva filmskih kritičara

Hrvatsko društvo filmskih kritičara na Danima hrvatskog filma tradicionalno dodjeljuje i nagradu *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku (Ove godine u ocjenjivačkom sudu bili su Diana Nenadić, Jurica Pavičić i Damir Radić):

- godišnju nagradu *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku dobio je filmski kritičar *Dragan Jurak*;
- nagradu za životno djelo *Vladimir Vuković* dobio je *Ante Peterlić* za ukupni doprinos hrvatskoj filmologiji.

Ozren Milat

Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za nagradu **Oktavijan**

Ranglista filmova

Igrani cjelovečernji film

Puška za uspavljanje	3,53333
Mondo Bobo	3,26667
Rusko meso	3,18182
Treća žena	2,85714
Prepoznavanje	2,69231
Božić u Beču	1,83333
Djed i baka se rastaju	1,58333
Pont Neuf	1,46154

Srednjometražni igrani film

Novogodišnja pljačka	3,66667
Božićna čarolija	1,58333

Kratkometražni igrani film

Kap	3,38462
Vrlo tužna i tragična priča	3,33333
La donna e mobile	3,15385
U danima godine	2,92308
S druge strane	2,75000

Dokumentarni film

Plašitelj kormorana	4,42857
Metropolja	4,23077
Moj brat Ante	4,14286
Radio Krapina	4,14286
Američki san	3,93333
Dolar iz Tihog oceana	3,61538
Ili ili	3,30769
Prkos je strujao gradom	3,30769
Duro Adamović	3,25000
Bijeli maškari	3,22222

Nešto osobno (D)

Snimateljski memento	3,00000
Ophodnja u sutor	3,00000
Slavno uskrsnuće	2,92308
Martin K. Rota	2,83333
Svatko ima svoj put	2,72727
Svjedočanstvo	2,63636
Aleksandar Srnec	2,45455
Dobro je sjećati se	2,41667
Bliski susreti	2,33333
Onda, danas i sutra	2,23077
Đuka Galović	2,15385
Prijetvor sokolara	2,00000
Vladimir Prelog	1,76923
Misa u Iluku	1,75000

Gradovanje

Nogalo — Kruna	2,53846
Animals Acupuncture	2,27273
Kapelini	2,15385
White Xmas	3,57143
Dead horses	3,38462
Nisan zna	3,35714
Ne volim te	3,30769
Ospice	3,28571
Odvedi me	3,00000
Moja majka	2,92308
Sex u školi	2,92308
Hodala je pola metra	2,85714
Daj, daj, daj	2,75000
Sanjam grad	2,53846
Wonderland	2,50000
Ti u glavi imаш mene	2,46154
A ti još plačeš	2,40000
Kaži ja	2,23077
Znoj	2,00000

Eksperimentalni film

Konvergencija	3,45455
Emit	3,40000
Nešto osobno (E)	3,27273
U jednom smjeru	2,80000
Glazba za moje uši	2,63636
Jedan običan susret	2,54545
Plovidba	2,54545
Shadow	2,50000
Ivica je opet sam	2,50000
Novi svijet	2,27273
Ptice	2,20000

Glasbeni video-spot

White Xmas	3,57143
Dead horses	3,38462
Nisan zna	3,35714
Ne volim te	3,30769
Ospice	3,28571
Odvedi me	3,00000
Moja majka	2,92308
Sex u školi	2,92308
Hodala je pola metra	2,85714
Daj, daj, daj	2,75000
Sanjam grad	2,53846
Wonderland	2,50000
Ti u glavi imаш mene	2,46154
A ti još plačeš	2,40000
Kaži ja	2,23077
Znoj	2,00000

Animirani film

Kolač	4,42857
Sunce, sol i more	3,53846
Hardbear & Cybee	3,53846
Obsession	3,00000
Nogalo — Umjetnik	2,84615

Namjenski film

Zagorje, dvorci	4,50000
Ospice	3,81818
Djed Mraz	3,57143
Energija za život	3,53846
Ina vraća energiju	3,38462
Borba protiv AIDS-a	3,23077
Oživi nedjelju	3,20000
Znaju li oni da je Božić	3,14286
Karig za Istru	2,92308
Istra iz zraka	2,23077
Windows Academy	2,00000

Društvo hrvatskih filmskih redatelja

Prilog raspravi o hrvatskom filmu

I. ZATEĆENO STANJE

Hrvatski film ima nedvojbeno velike kreativne, stručne i tematske potencijale. Podjednako je očito, međutim, da već godinama hrvatska filmska proizvodnja pokazuje znakove krize.

Ratne su okolnosti odgodile složen postupak restrukturiranja kinematografije. Najvidljivi su finansijski i tehnološki aspekti tog nepovoljnog stanja. Podjednakom težinom upozoravamo na organizaciju i, osobito, institucionalnu krizu hrvatske kinematografije.

Rezultati takvih prilika jesu:

1. Nestalna i nasumična godišnja proizvodnja
2. Gotovo potpuna izoliranost od svijeta
3. Masovno iseljavanje mladih filmskih profesionalaca
4. Prerani prestanak s radom zrelih hrvatskih autora
5. Izumiranje ili stagnacija nekoć najuspješnijih filmskih rodova (kratki dokumentarni film, animacija)

Svjesni premoćne dominacije audiovizualnog u globalnoj komunikaciji, upozoravamo kako problemi našeg medija nadilaze naše strukovne brige. Posrijedi je strateško pitanje hrvatske kulture i hrvatskog društva na prijelazu u treće tisućljeće.

Hrvatski filmski autori tvrde da je hrvatskom filmu potreban straški zaokret. Uvjereni smo da će nas u tom razumljivom nastojanju podržati ministar kulture sa svojim suradnicima, jednako kao i druge vladine i parlamentarne strukture hrvatske države.

II. POSTOJEĆI PRIJEDLOG ZAKONA O FILMU

Postojeći prijedlog najvećim dijelom nastoji formalizirati stanje kakvo trenutačno postoji u praksi.

Kako ta praksa ne zadovoljava, ne može nas zadovoljiti ni takav zakonski akt. U dramatičnim ratnim okolnostima Ministarstvo kulture ustanovilo je intendantu/povjereniku za film i *ad hoc* komisiju kao mjeru kojom će, u okvirima mogućeg, sprječiti potpuno zamiranje filmske proizvodnje. Filmski autori i kulturna javnost, u vjeri da je takva ratna uprava hrvatskog filma iscrpila svoju svrhu, očekuju civilno i demokratsko zakonsko rješenje, koje će hrvatskom filmu omogućiti sustavni razvoj, postojanu djelatnost i pozitivnu promjenu.

III. INSTITUCIONALNI OKVIR HRVATSKOG FILMA

Razmislimo li o našim potrebama, te se osvrnemo na praksu europskih država s kojima je moguće usporediti Hrvatsku, jednostavno nam je razabrati poželjni smjer. Naše javno ustrojstvo na području filma pati od temeljnog nedostatka: nepostojanja središnje filmske institucije koja bi se, na redovit i profesionalan način, bavila kako strateškim pitanjima, tako i tekućom praksom domaćeg filma.

Odlučni smo stoga u svojoj podršci osnivanju Hrvatskog filmskog instituta.

Hrvatski filmski institut zamišljamo kao središnje izvršno i operativno tijelo hrvatske kinematografije, u ovlasti Ministarstva kulture, te pod nadzorom Nacionalnog filmskog vijeća.

Nacionalno filmsko vijeće zamišljamo kao središnje nadzorno tijelo temeljnih ustanova i djelatnosti hrvatskog filma.

Slijedom svega ranije iznesenog, predlažemo sastavljanje novog zakonskog prijedloga.

U tu svrhu izradili smo koncept novog prijedloga i nazvali ga Novim osnovama Zakona o filmu.

Tim konceptom definirali smo ključne pojmove, odredili mjerodavna tijela i njihove funkcije.

Taj koncept izlaze jezgru novog sustava hrvatske kinematografije.

U sljedećem koraku, ta jezgra uz pomoć stručnjaka s lakoćom može postati pravno uobličeni zakonski tekst.

IV. NOVE OSNOVNE ZAKONA O FILMU

1. Svrha zakona
2. Ustrojstvo i djelatnosti Hrvatskog filmskog instituta
3. Osnutak i ovlasti Nacionalnog filmskog vijeća
4. Djelatnost Kinoteke Hrvatske
5. Nacionalni filmski festivali
6. Operativni pojmovi (Hrvatski film i film u koprodukciji) 7. Razno (ostali izvori financiranja)
8. Kaznene odredbe
9. Stupanje na snagu i prijelazne odredbe

1. Svrha

Svrha zakona bit će poticanje filmske umjetnosti, promicanje filmske kulture i svekolike kinematografske djelatnosti u Republici Hrvatskoj.

Film će u ovom zakonu označavati filmove svih vrsta, bez obzira na njihov način prozvodnje ili prikazivanja, uključujući djela koja su snimljena filmskom ili video tehnologijom, s iznimkom filmova koji su namijenjeni isključivo televizijskom emitiranju.

2. Hrvatski filmski institut

Ovoj ustanovi pripadaju sljedeće dužnosti:

1. Poticanje i financiranje priprema i razvoja filmskih scenarija za hrvatske filmove.
2. Poticanje i financiranje proizvodnje hrvatskih dugometražnih igralnih filmova (najmanje 6 godišnje).

3. Poticanje i financiranje proizvodnje hrvatskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, animacije i ovim rodovima srodnih multimedijalnih djela.
4. Subvencioniranje distribucije, prikazivanja i promocije hrvatskih filmova. Ujedno, subvencioniranje uvoza, distribucije i prikazivanja filmova osobite umjetničke vrijednosti.
5. Primjena mjera koje mogu promicati prodaju, i na drugi način pomoći širenju znanja o hrvatskom filmu u inozemstvu.
6. Organiziranje seminara i filmskih radionica radi dopunskog obrazovanja filmskih profesionalaca.
7. Dodjela stipendija studentima filmskih struka, radi školovanja u inozemstvu. (Prioritete predstavljaju struke za koje u RH ne postoji škole: producenti, tonski majstori, scenografi, kostimografi).
8. Sufinanciranje filmske umjetničke proizvodnje ADU.
9. Podupiranje i realizacija djelatnosti s područja filmske povijesti i filmolgije, te nakladništvo u tiskanom, računalnom i videomediju.
10. Subvencioniranje ostalih djelatnosti koje potiču hrvatski film i filmsku kulturu u Republici Hrvatskoj, te dodjela nagrada i priznaja.

Osnivanje instituta

Hrvatski filmski institut osnivaju u suradnji: Ministarstvo kulture RH, Grad Zagreb, Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatsko društvo filmskih djelatnika.

Hrvatski filmski institut je u nadležnosti Ministarstva kulture, te pod nadzorom Nacionalnog filmskog vijeća.

(Hrvatski filmski institut utemeljen je u obliku ustanove ili u obliku zaklade)

Poslovima Instituta upravlja ravnatelj kojega Ministar potvrđuje na prijedlog Nacionalnog filmskog vijeća.

Ravnatelj se bira javnim natječajem tijekom kojeg kandidat pred NFV iznosi svoj prijedlog za trogodišnji program rada, s osobitim naglaskom na tekuću fiskalnu godinu.

Ravnatelj ima mandat za izbor svojih suradnika u Hrvatskom filmskom institutu:

- a) zamjenika ravnatelja za produkciju i financije
- b) zamjenika ravnatelja za promociju i distribuciju
- c) zamjenika ravnatelja za izdavaštvo i filmsku kulturu

Ministar na prijedlog ravnatelja imenuje dva izbornika zaigrani film, te dva izbornika za kratkometražni i dokumentarni film. Ta imenovanja potvrđuje Nacionalno filmsko vijeće.

Djelatnost Instituta financira se iz državnog proračuna.

Institut također ima pravo namirivati sredstva putem donacija, sponzorstva, međunarodnih fondova i sl.

Rad Instituta regulira se Statutom Hrvatskog filmskog instituta.

Statut, između ostalog, regulira uvjete natječaja za financiranje igranog filma, uvjete natječaja za kratkometražni, animirani i dokumentarni film, te uvjete natječaja za razvoj filmske priče.

(Odluke o natječaju za razvoj filmske priče donose se mjesečno, odluke o natječaju za kratkometražni film tromjesečno, a zaigrani film dva puta godišnje).

3. Nacionalno filmsko vijeće:

- 1 predstavnik hrvatskih filmskih djelatnika
- 1 predstavnik hrvatskih filmskih snimatelja

1 predstavnik hrvatskih filmskih montažera

1 predstavnik Akademije dramske umjetnosti

1 predstavnik distributera

4 predstavnika hrvatskih filmskih redatelja

1 predstavnik Ministarstva kulture

Ministar potvrđuje predstavnike institucija i udruga na njihov prijedlog. Ministar imenuje predsjednika i potpredsjednika NFV.

Ovlasti nacionalnog filmskog vijeća

U ovlasti je Nacionalnog filmskog vijeća:

1. Rad Hrvatskog filmskog instituta

2. Rad Hrvatske kinoteke

3. Rad nacionalnih filmskih festivala (Festival u Puli, Dani hrvatskog filma, Festival animiranog filma i Festival novog filma i videa u Splitu)

Sve navedene institucije dužne su pred NFV iznijeti svoj godišnji program, te tromjesečno izvještavati o tijeku njegove realizacije i ostalim tekućim pojedinostima.

Dostavljena izvješća NFV proslijede ministru, prilažeći uza nj svoje mišljenje.

4. Hrvatska kinoteka

Zakon će odrediti obveze producenta prema Hrvatskoj kinoteci (ustupanje festivalske kopije filma nakon dovršene eksploracije, kao i ustupanje fotografija i promomaterijala, primjerak VHS i Beta-mastera, mogućnost preuzimanja montiranog negativa filma od strane Hrvatske kinoteke itd.).

Podjednako, utvrđuju se obveze Hrvatske kinoteke i njezine uprave prema hrvatskoj javnosti. Osim obveze čuvanja, arhiviranja i restauracije hrvatske filmske građe, HK je obvezna građu sustavno prezentirati javnosti.

Prikazivačke i promotivne djelatnosti Hrvatske kinoteke podjednako se odnose na hrvatsku i svjetsku filmsku baštinu. Zadaća Hrvatske kinoteke je da svojim programom prati filmsku naobrazbu srednjoškolaca i studenata.

Potrebitno je ustanoviti kinodvoranu Hrvatske kinoteke i zadužiti upravu HK za godišnji program ove dvorane.

Uprava HK odgovorna je za uspostavu filmskog fonda svjetske filmske klasične. Ministarstvo kulture i Hrvatski filmski institut dužni su finansijski sudjelovati u oblikovanju filmskog fonda ove ustanove. Hrvatskoj kinoteci daju se ovlasti pune tržišne i sponzorske inicijative u prikupljanju sredstava od međunarodnih i domaćih fondova, profitnih društava, komercijalnih tvrtki i drugih izvora, a u svrhu obnavljanja filmskog fonda, koji je strahovito osiromašen.

Hrvatska kinoteka dužna je podnositi tromjesečna izvješća Nacionalnom filmskom vijeću.

Ravnatelj

Ravnatelja Hrvatske kinoteke bilo bi poželjno birati i imenovati istim postupkom kao i ravnatelja HFI. Dok je HK u nadležtvu Hrvatskog državnog arhiva, tako što nije sasvim primjeren. Takvo pak stanje, da je Kinoteka u ovlasti Arhiva, smatramo iz više razloga prilično nespretnim rješenjem. Naša je preporuka zakonodavcu da HK izdvoji, te kao samostalnu ustanovu pridruži Hrvatskom filmskom institutu.

5. Nacionalni filmski festivali

Filmski festival u Puli

Proljetni festival kratkometražnog filma u Zagrebu

Svjetski festival animiranog filma u Zagrebu (bijenalno)

Jesenski međunarodni filmski festival u Splitu

Navedeni filmski festivali djeluju kao nezavisni kulturni projekti, koji mogu računati na novčanu potporu HFI, odnosno Ministarstva kulture uz uvjet da svoj godišnji plan predstave NFV, te su spremni uskladiti svoj rad sa prijedlozima ovoga tijela, te istome dostavljati tromjesečno izvješće o svojoj djelatnosti.

6. Operativni pojmovi

Hrvatski film, Film u koprodukciji, Inozemne filmske ekipe u RH

Hrvatski film

Pojam Hrvatski film podrazumijeva kinematografski projekt koji zadovoljava barem dva od navedenih uvjeta:

- a) snimljen je na hrvatskom jeziku
- b) producent je hrvatski državljanin, a producentska kuća koja nastupa kao nositelj projekta ima sjedište u RH
- c) redatelj i većina kreativne ekipe su hrvatski državljanini
- d) film se bavi temom od izričitog kulturnog i povijesnog značenja za našu zemlju
- e) snimanje filma uključuje pretežito hrvatske lokacije i profesionalne filmske izvore

Film u koprodukciji

Filmom u koprodukciji smatra se onaj kinematografski projekt koji nastaje u surađnji s producijskom kućom koja ima sjedište na području RH.

Inozemne filmske ekipe

Inozemna filmska ekipa koja snima film na teritoriju RH, dužna je u projekt uključiti hrvatsku producijsku kuću, koja će, između ostalog, ovu produkciju zastupati pred hrvatskim upravnim tijelima. Spomenuti hrvatski koproducent dužan je, pri tražnju dozvole za snimanje od nadležnih tijela lokalne uprave, priložiti potvrdu kojom dokazuje da je Hrvatskom filmskom institutu dostavio potpuni scenarij i temeljnu dokumentaciju djela koje se snima na teritoriju RH.

Ukoliko mjerodavne osobe HFI zaključe da djelo koje se snima na području RH vrijeda vjerske i nacionalne slobode, poziva na mržnju ili povredu ljudskih prava u smislu međunarodno usvojenih normi, dužne su u roku od petnaest dana pred nadležnim sudom pokrenuti postupak kojim se osporava pravo ekipi da snima film na teritoriju RH.

7. Razno

Ostali izvori financiranja hrvatskog filma

1. Osim sredstava iz državnog proračuna koja Ministarstvo kulture RH stavlja na raspolaganje Hrvatskom filmskom institutu, finansiranje filma podjednako je obveza županijskih i gradskih proračuna za kulturu. U suradnji s Hrvatskim filmskim institutom županij-

ska i gradska nadleštva za kulturu planiraju i ostvaruju godišnja ulaganja u filmsku djelatnost.

Obzirom na mogućnosti i potrebe, oni financiraju:

a) filmsku produkciju (dugometražnu, kratkometražnu, animiranu) tematski ili drugačije vezanu uz lokalnu zajednicu

b) brinu o rekonstruiranju, dogradnji ili osvremenjivanju kinodvorana i kinotehnike

c) sufinanciraju umjetnički vrijedne filmske programe, filmske festivali i slična događanja na svojem području

2. Važan izvor producijskih sredstava predstavljaju međunarodni fondovi.

Hrvatski filmski institut obvezan je osporobiti se za ulogu potpunog informacijskog servisa i pregovaračkog posrednika u kontaktima hrvatskih producenata s europskim fondovima. Ministarstvo kulture RH odgovorno preuzima obvezu kotizacijske participacije u europskim fondovima kojima državljanini RH mogu pristupiti.

3. Sponzorstva i donacije

U mjeri u kojoj to dopušta sada krajnje restiktivno financijsko zakonodavstvo valja poticati, promovirati i javno isticati svako ne-profitno financijsko ulaganje u hrvatski film i svekoliku kinematografsku djelatnost. Zgotovljen zakonski prijedlog uključiti će cijelinu 8. (Kaznene odredbe), kao i cijelinu 9., koja će se odnositi na stupanje na snagu i prijelazne odredbe.

Ove potonje dvije teme pripadaju pravnoj problematici i stvar su završnog nomotehnčkog oblikovanja ovog teksta te ćemo ih zasad ostaviti po strani.

Osnovni cilj našeg višemjesečnog napora oko ovih pitanja bio je postaviti kocept koji će se s lakoćom ukloniti kako u hrvatsko zakonodavstvo, tako i u hrvatske financijske prilike. Vodili smo računa da pri tome koristimo rješenja i zamisli provjerene u praksi demokratske kulturne politike zemalja Europske unije.

Tim putem stvaramo djelotvoran sustav, ujedno vrlo jasan za međunarodne partnerne koji su danas, na poznat način, tehnički one-mogućeni uključiti se u hrvatski film.

Naša je nakana bila pomoći zakonodavcu iskustvom koje su članovi našeg Društva stekli autorskim radom u raznim vremenima, sustavima i zemljama.

Osobito nas je motivirala gorka spoznaja o kinematografijama koje su nas daleko pretekle, a još nedavno su vidno zaostajale za hrvatskim filmskim standardom.

Ovaj Prjedlog dovršen je 28. veljače 1998. i usvojen kao zajednički stav na Plenumu Društva hrvatskih filmskih redatelja, održanom 12. ožujka 1998. godine

Petar Krelja, Hrvoje Hribar, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković

Licem u lice: zakon o filmu

Razgovor

Europski model

Petar Krelja: Današnju emisiju o filmu posvećujemo vječitoj temi hrvatske kinematografije, a to je *Zakon o filmu*. Bilo ga je naravno u ovom ili onom obliku, ali uvijek se, kao prema nekom svetome Gralu, težilo nekakvom idealnom Zakonu koji bi postavio kinematografiju na čvrste pravne temelje. Nikad se to nije dogodilo u pravom smislu riječi. Sada Društvo hrvatskih filmskih redatelja pokušava domisliti jedan koncept, jedan mogući zakon koji bi učinio ono što se desetljećima nije postiglo u ovoj kinematografiji. Jedan od tvoraca toga koncepta jest i filmski redatelj Hrvoje Hribar. Gospodine Hribar, bilo je već nekoliko pokušaja, postoji prednacrt Zakkona, pa i gospodin Škrabalo je pokušao donijeti svoju verziju. Recite, u odnosu na ono što je do sada iznjeto što bi predstavljao Vaš najnoviji prijedlog?

Hrvoje Hribar: Ovaj naš najnoviji prijedlog pokušaj je da se s odredenom dozom realizma u hrvatsku kulturnu, finansijsku i političku situaciju, preseli jedan elementaran europski model javne kinematografije. Što znači europski model? To ne znači sljedenje standarda Europske unije, Europske zajednice, Nizozemske ili Francuske. Europski model znači model koji je jednostavno prisutan na ovom kontinentu. U Portugalu ili Irskoj, jednako tako kao u Estoniji, Turčkoj ili Bugarskoj. Mi smo prije nekoliko tjedana imali goste iz Bugarske koje smo s jednom dozom velikodušnosti i milorsrdja pozvali u Hrvatsku, da malo ljudi dođu u Europu, na što su nam oni, došavši, održali vrlo temeljit tečaj o tome kako se u Europi proizvode filmovi i na koji se način sklapaju koprodukcije, kako se na zapadnjački način radi budžet za film. Mi smo ostali prilično osramoteni u tom dijalogu, budući da je naša pozicija jedna potpuna, normativna i ustrojstvena, pustoš u ovom djelatnosti koja se zove film. Mi smo pokušali odraditi jedan posao, to je zaista posao koji zahtjeva određenu disciplinu, kao napisati jedan scenarij ili kao napraviti jednu knjigu snimanja. Sjesti i prvo napraviti temeljitu analizu onoga što imamo kao ponudu nekih normativnih rješenja iz naše bliže ili dalje međunarodne okolice, a zatim na jedan pametan način to presaditi — uz dobre konzultante — u ono što se zove naša gospodarska, finansijska i zakonska stvarnost. Ja ne bih puno komentirao pokušaj recimo sadašnjeg povjerenika, gospodina Vrdoljaka, da osustavi neke svoje dojmova o filmu. On je izradio jedan prijedlog, koji je nažalost potpuno nestručan, nedostatno analitičan i u stvari produkt jednog čudnovatog autorskog idealizma. Idealizma u smislu premale obzirnosti prema stvarnosti. Mislim da takav prijedlog ne bi usrećio niti onoga tko raspolaže hrvatskim državnim proračunom, niti hrvatski film u cjelini.

Institut za film

Petar Krelja: Da malo dotaknemo formalnu stranu stvari. Da li je slučajnost što ste zapravo poželjeli da taj Zakon na neki način utemelji Institut za film kao središnju ustanovu ove kinematografije? Naime, Hrvoje Turković je upozorio da se zapravo, kad se kaže In-

stitut za film, redovito misli na znanstvene institucije i da bi zapravo to došlo do terminoloških poteškoća u komunikaciji sa svijetom koji na taj način tretira taj pojam.

Hrvoje Hribar: U komunikaciji sa svijetom mislim da ne bi trebalo doći do nekih poteškoća. Postoji neki mali terminološki problem pojma Instituta za film, međutim, mi smo gotovo sa zrnom tvrdoglavosti na njemu inzistirali, jer nam se čini da kaos u kojem se nalazi hrvatski film upravo zasluzuje, jednu instituciju koja ima takav dignitet. Postoje zemlje, primjerice nordijske zemlje, Danska, koje su središnju filmsku instituciju nazivali institutom i činilo nam se da je to zgodno ime za početak u našem tvrdokornom birokratizmu. Ljudi plan instituta vezuju za znanost i onda kažu: u zakonu za znanost imate neke odredbe kako se osniva institut. No, to nas uopće ne priječi da osnujemo institut koji bi bio filmski, ne znanstveni, nego filmski, koji bi se bavio možda nekim filmološkim izdanjima kao nekom šestom ili sedmom svom djelatnošću, a koji bi u prvom redu bio jedna središnja logistička, operativna i strateška jedinica, središnjica gdje bi se jednostavno promišljala strategija hrvatskog filma, ne teorijski nego praktično s proračunom koji bi se usmjeravao jednim dijelom direktno u filmsku produkciju, drugim dijelom u ono što se zove obrazovanje, radionice, seminari, promocija, marketing filmskih proizvoda i u krajnjoj liniji i u neku obnovu tehnološki zapuštenog pogona, tehničkog pogona hrvatske kinematografije. Dakle, osnovna ideja naše projekcije jest stvoriti jednu operativnu središnju instituciju, ne birokratsku već po načelima suvremenog kulturnog menadžmenta, odnosno menadžmenta u kulturi, a druga značajna točka ovog projekta je da se osigura kakvataku demokratska kontrola toga tijela. Da to ne bude jedno paradržavno birokratsko tijelo, produžena ruka jednog ministarstva, nego da postoji usklađena nadležnost nečega što bi tko radio. To su gotovo svi mehanizmi, koji su ujedno vrlo jednostavni. Mislim da je ovo jedan vrlo jednostavan zakon, da je to bitno jednostavniji zakon nego što smo navikli u našoj baroknoj srednjoeuropskoj nomenclaturi. Ono što nije jednostavno to je doći do njegove provedbe. No, ona vlast ili ona javnost koja okreće leđa jednoj takvoj formulaciji doista se odriče toga da ima javnu kinematografiju, da pravi filmove ili da na tom području bude dijelom suvremenog svijeta, što je jedna vrlo drastična odluka.

Film je javna stvar

Petar Krelja: Čini se zapravo, da dokument podrazumijeva afirmaciju struke i inzistira isključivo na ljudima od struke?

Hrvoje Hribar: Pa ne može se nikad inzistirati isključivo na ljudima od struke. Daleko od toga da je to neki pokušaj da se proračun za hrvatski film uzme u udrugu redatelja, pa da mi sad sudimo. Ne mislim ni da su hrvatski autori i hrvatski filmski djelatnici bogomđani da o svemu odlučuju. Film također pripada hrvatskoj javnosti koja ga treba gledati, koja ga konačno financira kroz proračun. Prema tome, radi se o jednom finom hidrauličnom modelu koji ujed-

načava sve te interese i koji recimo pokušava dosta ozbiljno prihvati hrvatsku kulturnu i političku stvarnost. Dakako, moramo se vratiti na jednu stvar koja je značajno prethodila ovom našem dokumentu. To su ideje, intencije, gospodina Škrabala koji je još devedeset i prve kao pomoćnik ministra za kulturu, donio niz potpuno logičnih i jednostavnih zapadnjačkih ideja o tome kako preustrojiti prilike u hrvatskom filmu. I onda je u toj galami političkih odnosa, i ne znam čega još, naprsto njegov glas ostao usamljen i čitavo vrijeme se njegove ideje interpretiraju kao recimo 'jedan put', jer gospodin Škrabalo pripada određenoj stranci i onda iz njegovog kuta te stvari izgledaju tako, tako i tako. To je, međutim, možda čisto politički rečeno, jedan donekle srođan prijedlog. No, on ima naprsto drukčiji politički rakurs. Mi smo — i to je vrlo značajno — o prijedlogu vijećali i u odboru i raspravili ga na jednom velikom plenumu. Znate kakvi su hrvatski redatelji, nasima od vrlo gorljivih pripadnika vladajuće stranke, pa do starih partizana. Dakle, čitav taj raspon od ljevice do desnice je izglasao s 99% glasova taj zakon i rekao: evo, to je naša platforma, mi stojimoiza toga.

Provredba

Petar Krelja: Eto, dakle, izglasano je i razgovaramo o tome. Međutim, da upotrebimo jedan izraz koji je jako u modi, kako stoje stvari s operacionalizacijom projekta?

Hrvoje Hribar: Projekt treba proći jedno sasvim sigurno vrlo ozbiljno mjesto rasprave, a to je Ministarstvo kulture koje je usvojilo, kao svoj preliminarni prijedlog, nešto sasvim drugo. Naime, prije tri mjeseca završen je višegodišnji proces formiranja prijedloga gospodina Vrdoljaka i njegovih suradnika, koji stvari vide na potpuno drukčiji način. To su nebo i zemlja. On inzistira na nekoj vrsti nacionalnog filmskog studija. Dakle on inzistira na nekoj vrsti rješavanja kroz *hardware*, a mi rješavamo stvari kroz *software*. Mi vjerujemo da kinematografija treba biti riješena poštujući različite interese koji se demokratski uskladjuju, dok on vjeruje da je kinematografija gotovo jedan privatni kist u ruci nekog filmskog faraona, pa stvara povjerenika koji je mjera svega. Osim tih načina postoje i veliki tehnički, sasvim praktički problemi u realizaciji tog koncepta, tog koncepta državnog filmskog studija itd., koji su puno drastičniji nego što su problemi pri eventualnoj realizaciji naših prijedloga, i to nam u nekoj javnoj raspravi svakako daje stanovitu prednost. Koliko smo procijenili političku klimu, izvan samog Ministarstva postoje glasovi s raznih strana koji su zaista skloni našem prijedlogu. Vrlo je važno vidjeti kako će samo Ministarstvo izaći iz dvojbe kako između dva prijedloga, koji svaki ima iza sebe neku težinu napraviti izbor. Nakon toga idemo u redovnu proceduru. Ukoliko bi došlo do nekih poteškoća u opredjeljivanju samog Ministarstva kulture, onda ćemo krenuti prema Saboru mimo Ministarstva kulture, što svakako ne bi bilo dobro.

Propuštena prigoda privatizacije

Petar Krelja: Nastavljam razgovor o *Zakonu o filmu*. Sad su moji sugovornici povjesničar filma Ivo Škrabalo i teoretičar Hrvoje Turković. Gospodine Škrabalo, 23. prosinca 1996. bili ste uputili ministru kulture Republike Hrvatske Boži Biškupiću otvoreno pismo s primjedbama na prednacrt *Zakona o filmu*, a poslije toga 29. ožujka 1997. u tjedniku *Tjednik* objavili ste *Apel za hrvatski film*. Jesu li ova dva teksta imala bilo kakvog odjeka?

Ivo Škrabalo: Pa prvo da Vam kažem, to pismo ministru Biškupiću poslano je kao normalne primjedbe na prednacrt *Zakona o filmu* i nije imalo karakter otvorenog pisma. Ono je postalo otvoreno tek kad je naknadno objavljeno u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, ja ga nisam slao medijima, nisam ga publicirao, nego sam smatrao kao jedan normalni pristup da se dadu primjedbe na prednacrt *Zakona*

o filmu koji je bio objavljen u biltenu pulskoga festivala devedeset šeste godine i od onda na neki način stajao. Sada, slušajući što je rekao gospodin Hribar, unaprijed bih htio reći da kad govorim o filmu, kad dajem sugestije o filmu, ja u isti čas intimno zamrzne svoje članstvo u političkoj stranci, i doista sve ove ideje o filmu su ideje moje kao samostalnog pojedinca, a ne ideje neke stranke. Ni sam siguran da bi u mojoj stranci bilo i razumijevanja i da bi se udubili u tu problematiku. Nažalost, nitko se ne udubljuje u problematiku hrvatskoga filma i mi propuštamo neke velike sanse koje je hrvatska kinematografija imala samom činjenicom da Hrvatska prolazi osim političke i ekonomsku tranziciju. Mi smo u fazi privatizacije propustili šansu. Možda još ne sasvim, ali očito nema sklonosti da se dio društvenoga vlasništva koje nije bilo ničije, koje je bilo nedifinirano vlasništvo, definira kao vlasništvo filmske zaklade, odnosno jedne institucije, zvala se ona institut, zaklada ili kako god hoćete, koja ima karakter zaklade i koja ima svoju imovinu, pa bi se dio prihoda te imovine mogao pretociti u proizvodnju hrvatskoga filma. Naime, od početka od kada hrvatski film postoji, postoji manjak sredstava koje on može zaraditi na tržištu. Uvijek se tražio drugdje neki novac. U ovom prijedlogu *Zakona o filmu*, pa čak donekle i u ovoj ideji koju su izložili mladi redatelji, zaobilazi se jedno krupno pitanje: Čiji je taj novac koji se daje filmu, i čiji je taj film koji će se ostvariti tim novcem? U socijalizmu to je bilo relativno jednostavno. Novac se zvao društvenim, poduzeće je bilo društveno. No, sad kad je definiran vlasnik i kad svaki produkt mora imati svoga vlasnika, novac koji se dodjeljuje je novac poreznih obveznika kojima se mora odgovarati za taj novac. A ovdje, ni u zakonu ni u ovom prijedlogu redatelja, nije jasno kad recimo ta komisija ili taj povjerenik, odnosno komesar, dodjeli novac, što je taj novac. Je li on dar, ili investicija, ili beskamatni zajam? Koji je karakter tog novca i čiji je taj film? Da li državni? — a mislim da taj prijedlog zakona jako tendira državnoj kinematografiji koja je propala čak u onim zemljama izvornog socijalizma koje nisu prošle kroz samoupravljanje, jer se u ekonomiji s državnim vlasništvom i državnim poduzetništvom ne može daleko doći, naročito u suvremenoj Europi. Taj zakon djeluje mi nekako eksteritorijalno i izvan ustavnog i pravnog sustava Hrvatske. Tu se ne vodi računa o vlasništvu, o kaznenom zakonu, o cenzuri, a sve elemente toga ima. Čini se, da se sadašnji sistem nastoji na neki način preimenovati. Sadašnji sistem je sistem povjerenika za film, a institucija povjerenika za film ne postoji u zakonu o hrvatskoj vlasti. To je nešto izvansistemski, izvanzakonski. 'Povjerenik', koji se zaista može prevesti kao komesar. Mislim da hrvatski film zasluguje bolji tretman nego da bude vođen od jednog komesara koji je faktički superproducent.

Dvojba: državna ili nedržavna kinematografija

Petar Krelja: Gospodine Turkoviću, Vi niste sudjelovali u tvorbi ovih nacrta mogućih zakona. Sada, dakle, imamo jedan prednacrt zakona (koji je praktički izazvao sve ove reakcije), zakon, koji u sebi ima pojam nacionalnog filmskog studija. Zatim, to je prijedlog, gospodina Škrabala o hrvatskoj filmskoj zakladi i ovaj treći, koji sve ovo sada ponovno pokreće, a ima dakle temeljni pojam Hrvatski filmski institut. S pozicije čovjeka koji to promatra, a ne sudjeluje baš izravno u kreiranju toga zakona, kako cijela ova problematika Vama izgleda?

Hrvoje Turković: Zapravo, tu postoji samo dilema, dakle dvije stvari, a ne tri. Jedno je da prednacrt Ministarstva kulture — to je ono što je i Škrabalo rekao — postulira državnu kinematografiju, tj. kinematografiju koja izravno podpada pod ingerencije naše vlasti, dakle, pod ingerencije Ministarstva kulture, dakle ministra kulture i njegova povjerenika. To je forma koja je čak stroža od, recimo, forme Fonda za kulturu u sklopu kojeg se financirao film. Premda

je to sve bila društvena ili državna ustanova, ona je bila odvojena od vlade i dobivala je svoja proračunska sredstva s kojima je, razmjerno neovisno funkcionalno baratala. Sad se zapravo vraćamo na razdoblje kakvo je bilo tamo četrdeset pete, ustanovljavanjem socijalističke Jugoslavije, kad su centralna vlada u Beogradu i Centralni komitet izravno odlučivali o tome što će se snimati na cijelom području Jugoslavije. To je recimo model koji predlaže ovaj Zakon.

Petar Krelja: Da se ipak kaže, u Prijedlogu Zakona postoji jedno ti-jelo, odbor, koje ima četiri člana, predsjednika i direktora studija.

Ivo Škrabalo: Samo malo, jedna upadica. Ja sam spominjao prednacrt Zakona o filmu onog koji je bio devedeset šeste objavljen, a sada postoji prijedlog Zakona o filmu, to je jedan stupanj više u proceduri, samo taj prijedlog još nije prošao Vladu i nije otiašao u saborsku proceduru. Dakle on je još na razini Ministarstva.

Petar Krelja: Da, u tom materijalu ipak ima jedan mali korak dalje od ovog o čemu razgovaramo.

Hrvoje Turković: Ja govorim o ovom zadnjem prijedlogu koji je objavljen. Alternativa tome što sam rekao, dakle kinematografiji koja je pod direktnim nadzorom Ministarstva kulture, ovi su drugi prijedlozi koji smatraju da o kinematografiji treba odlučivati nevladina organizacija, bez obzira kako je zvali, koja, naravno, treba biti pod stanovitim nadzorom nekih državnih tijela, svejedno da li ministarstva ili Sabora.

Ivo Škrabalo: I to zato, jer dobiva novac iz državnog proračuna.

Hrvoje Turković: Zato jer dobiva novac iz državnog proračuna, ali treba pronaći još dodatne izvore, jer proračunski novac nije dovoljan. I tome ide prijedlog gospodina Škrabala i prijedlog redateljske udruge o čemu je Hrvoje Hribar prije govorio. Prema tome, dvojba koju ovđe imamo jest da li da imamo vladinu kinematografiju, državnu kinematografiju ili nevladinu kinematografiju koja naravno nije nedržavna, niti antidržavna, nego naprosto samostalno programira ukupan razvoj filmske kulture uključujući naravno i proizvodnju. I to je ta dilema. Kako će se nazvati institucija koja će voditi brigu o kinematografiji, to je stvar dogovora koji naravno treba uzeti u obzir realne reakcije ljudi. Treba izabrati onaj naziv koji će biti najprihvatljiviji, kod kojeg će se znati otprilike šta to kod nas znači. Ali, naziv je irelevantan. Ono što je jako važno jest da su ova alternativna rješenja, s povjesnog našeg stajališta, sa stajališta naše kinematografije, pa i s europskog stajališta, puno prihvatljivija.

Odnos vlasništva

Petar Krelja: No, gospodine Škrabalo, čini mi se da je ovaj dokument redatelja dosta precisan u pokušaju definiranja dodatnih izvora financiranja kinematografije, primjerice Jadran filma i Kinematografa.

Ivo Škrabalo: Naime, ja polazim od temeljnih postulata hrvatskog ustavnog uređenja koje je suglasno s normalnim demokratskim uređenjem, a to znači da obveze mogu proistjecati samo iz nekih novčanih davanja. Dakle, država ne može nametnuti obvezu producentu da mora dati jednu nedirnutu kopiju Kinoteci ako istovremeno producentu ne osigura sredstva potrebna za izradu te kopije. Dajem, možda, jedan akcidetalni primjer i ovo se tu u prijedlogu zakona rješava nekakvim ugovorom između povjerenika i redatelja filma. To je opet jedan od osnovnih nedostataka ovog prijedloga — da potpuno zaobilazi jednu od bitnih profesija u poduzetničkoj kinematografiji, a to je individualni producent, producent kao filmski poduzetnik. I dok je redatelju u socijalizmu bilo omogućeno da bude nosilac kreativnog, autorskog, estetskog angažmana u filmu, sad se na njegova leđa prebacuje odgovornost da vodi računa o trošenju novca, čak se dozvoljava da povjerenik u dogовору s redateljem može mijenjati producenta. Međutim, producent je svuda u

svjjetu onaj koji drži konce produkcije. Producenat nema novac u vlastitom džepu nego nastoji pribaviti taj novac i mislim da je čisti idealizam, kako je rekao Hribar, očekivati da će država u cijelosti finansirati šestigranih filmova godišnje. Država to ne može, niti bi trebala raditi. Mislim da je put hrvatske kinematografije da se finansijski nastoji osamostaliti tako da može računati na sredstva iz državnog proračuna koja ne bi dodjeljivalo direktno ni ministarstvo kulture ni financija, nego bi sredstva trebala ići na adresu jedne autonomne, ne bježim od izraza paradržavne, ali autonomne stručne ustanove, bez obzira zvala se ona institut ili zaklada. Mislim da je naziv zaklada puno adekvatniji, barem kad se radi o finansiranju. Može postojati zaklada koja će onda određene programe financirati. Država bi trebala samo preuzeti obvezu da će dio državnog proračuna namijenjen kulturnim programima, koji je namijenjen filmu, biti prebačen toj autonomnoj zakladi koja će dalje izmišljati svoje mehanizme raspodjele. I zato država ima pravo da preko ministra kulture utječe na to tko će biti na čelu te zaklade, da utječe na sastav upravnog tijela te zaklade. Dakle, država, zato što daje novac vaš ili moj, naših slušatelja, poreznih obveznika, zato jer je odgovorna prema poreznom obvezniku, mora izgraditi čitav mehanizam kontrole da taj novac ne ide uludo, da ne ode u vjetar i da se ne pretvori u prljavi novac. Mislim da je odnos novca, vlasništva i poduzetništva nešto što se zaobišlo i u jednom i u drugom prijedlogu.

Suženo zakonodavstvo

Petar Krelja: Mislim da je u ovom vremenu erozije temeljnih institucija hrvatske kinematografije razumljiva potreba udruge redatelja da se zalaže za institut koji bi se bavio svim pitanjima kinematografije, a ne samo proizvodnjom, koja je dakako, uvijek najteži problem?

Hrvoje Turković: To je zapravo i glavna vrlina njihova prijedloga jer kad se gleda ovaj prijedlog Ministarstva, vidi se zapravo, da se on u pojedinim zakonskim člancima bavi isključivo proizvodnjom i eventualno kontrolom prikazivanja. I ekcesivna se pažnja pridaže videodistribuciji, a minimalna, recimo, kinodistribuciji. Tako su zapravo, jedina područja na koja se prijedlog zakona izričito referira proizvodnja i distribucija. Naravno, »interesi hrvatskog filma« su i druga područja, ali u provedbenim člancima gdje bi se to trebalo regulirati, toga nema, tako da ogromna područja filma uopće nisu unijeta u zakonske članke. Recimo, spominje se da treba stimulirati neprofesijsko djelovanje, ali nema niti jednog članka koji bi reguliralo recimo poticanje neprofesijskog djelovanja. Spominje se da u krug interesa treba ulaziti i jačanje filmske kulture, ali što je sad filmska kultura? Nigdje nije niti taksativno nabrojeno što bi sve trebalo poticati i u što bi sredstva trebalo ulagati. Tako su ogromna područja ostala zapravo samo načelno spomenuta, bez nekakvih zakonskih mehanizama koja bi ipak usmjeravala pažnju na njih i nekako regulirala ta područja. Prijedlog redatelja na to misli. Oni misle na to da treba poticati recimo i studentsku proizvodnju, da treba stimulirati publicistiku, uvođe više festivala o kojima treba skrbiti, tako da oni doista proširuju taj vidik. Ali smatram da bi još trebalo puno pažljivije proširiti taj vidik, jer ono što čini razvojnu perspektivu jedne kulture nije samo proizvodnja, premda je ona ključni segment, nego zapravo ukupan intenzitet na svim područjima, dakle cijela atmosfera koju stvaraju svi koji se na bilo koji način bave filmom. To je recimo ovim prijedlogom zakona prevideno.

Nedostaci

Ivo Škrabalo: Ja sam se samo htio nadovezati na to što je Hrvoje govorio. Da ne bih stvorio krivi dojam, ja sam vrlo sretan da se pojavio ovaj projekt skupine mladih redatelja, jer on pokazuje jedan potpuno drukčiji misaoni pristup hrvatskoj kinematografiji. Među-

tim, očito je da se ni u tom projektu nije mislilo na sve, niti se moglo, možda, u ovom kratkom roku misliti na sve, ali ja zato ukazujem na neke temeljne stvari koje mislim da bi se morale ukloniti u način razmišljanja. Recimo, u njihovom papiru postoji jedno poglavje koje se zove *Svrha ovog zakona*. Tu se navodi da je svrha zakona poticanje filmske umjetnosti, promicanje filmske kulture itd. ali ne daju se polazišta. A polazište svakog zakonskog reguliranja filma u demokratskoj Hrvatskoj mora biti sloboda stvaranja, sloboda poduzetništva, tržišnog gospodarstvo. Poštivanje vlasničkih i autorskih prava, otvorenost prema Evropi i svijetu, skrb za hrvatski film kao dio nacionalne kulture i zaštita hrvatske filmske baštine. Osim ovoga što je Hrvoje Turković rekao o pomaganju neprofesionalnog filma itd., potpuno nedostaje nešto što je bitno: stvaranje poticajnih uvjeta za privlačenje međunarodnih koprodukcija u Hrvatsku. Irska je sa svojim sustavom napravila to da privlači umjetnike iz cijelog svijeta oslobađajući ih poreza ako žive u Irskoj. Time oni privuku i producente i tamo onda niču novi subjekti, nove poduzetničke institucije itd., i, naravno, zapošljavaju se ljudi. Tamo se rade crtani filmovi, jer je američki kapital došao u Irsku, koja je stvorila blagovornu klimu za privlačenje kapitala na području filma. Onda registar filmova i baza podataka. To je nedopustivo kako u Hrvatskoj ne postoji jedno sustavno praćenje šta se proizvodi, prikazuje, radi... Da nema ovoga truda Kinoteke kojoj to nije u najužem opisu poslova oko *Filmskog godišnjaka* i časopisa, Hrvatska bi ostala bez baze podataka o tome što se radi na filmu, i nekakav budući povjesničar koji će se potruditi, kao što sam se ja to potrudio za ovih prvih sto godina, da napravi nekakav pregled što se napravilo, nači će se pred nepremostivim teškoćama. Onda, održavanje standarda tehničkih i drugih uvjeta kinoprikazivanja. Sve bi to trebalo biti posao ovakve jedne filmske središnjice. Mislim da niti ta središnjica, niti financiranje središnjice, odnosno instituta, kako piše u ovom prijedlogu, nije potpuno doradeno. Kaže se da se djelatnost instituta financira iz državnog proračuna. A postoje dvije djelatnosti. Jedna je hladni pogon a drugo su programske djelatnosti. Ja plediram da hladni pogon, tj. samo postojanje, prostorije i plaće u institutum idu iz državnog proračuna, a da se programske djelatnosti financiraju odvojeno. Onoliko koliko jedne godine Hrvatska može odvojiti za kulturu, a unutar kulture za film, to da bez nekakvog državnog posredovanja ide toj instituciji, institutu, zakladi itd. u kojoj će država imati određenu kontrolu, ali neće u ministarstvu odlučivati što da se radi. Osim tih proračunskih sredstava za filmske programe, središnjica bi mogla imati i vlastite prihode

(recimo iz imovine, tj. dionica profitabilnih poduzeća od kojih bi dividende isle u filmske programe), odnosno od donacija koje bi bile oslobođene poreza. Ta središnjica bi putem svojih komisija autonomno donosila izvršne odluke o sufinanciranju pojedinih projekata. Inače nećemo imati pristupa europskim fondovima, a europskih fondova je puno.

Hrvoje Turković: Ima još jedna vrlo važna stvar koja je ispuštena iz nabranja zadatka, a to je da nijedan prijedlog ne predviđa dugoročno planiranje prioriteta, razvojnih prioriteta. Naime, ja mislim da ovo *ad hoc*, od godine do godine, odlučivanje o programu ne može biti funkcionalno ako se na temelju postojećeg stanja ne daje projekcija jednog dugoročnog, recimo četverogodišnjeg, petogodišnjeg razvoja kinematografije, u kojem će se točno reći: ta i ta su podrudja od posebne važnosti jer tu postoje kreativni potencijali, ako to ne njegujemo onda će kinematografija biti krnja. Takav jedan dugoročni plan ne mora, prema ovom prijedlogu zakona, napraviti niti Ministarstvo kulture, niti ovaj institut koji predlažu redatelji.

Za moderan sustav kinematografije

Petar Krelja: Evo, za kraj bih postavio malo provokativno pitanje gospodinu Škrabalu. Naime, čime bi se ova redateljska inicijativa, po meni najkvalitetnija u devedesetima, morala upotpuniti, da ne bi ostala samo jedna utopija?

Ivo Škrabalo: Sigurno, ja mislim da ona vrlo dobro polazište da se negdje idejno mobiliziraju svi kojima je do filma stalo i da se od tog polazišta izradi jedan sasvim drukčiji nacrt sustava financiranja i života kinematografije. U svakom slučaju važno je da se ona polazišta koja sam maloprije spomenuo, poštuju, da se ne uводi na mala vrata cenzura, kao što imate članak 32., ovog prijedloga *Zakona* koji govori o zabrani unošenja radi javnog prikazivanja filmova kojima se ugrožava državna sigurnost itd., kao da je prepisan iz nekih davnih zakona. Dakle, navode se i razne kazne koje ne postoje u kaznenom zakonu, ne stoje u zakonu o prekršajima, nego se kreira jedan sasvim autonomni sistem grijeha i kazne unutar kinematografije, što je vraćanje cenzure na mala vrata. Ukoliko moje ideje mogu išta koristiti potpuno sam spremam suradivati i s ovom grupom ili s nekom drugom, koja će težiti stvaranju jednog modernog sustava kinematografije koji će se temeljiti na našem ustavnom i državnom poretku.

Hrvoje Turković

Analiza Prijedloga Zakona o filmu

Sadržaj analize:

I. Uvod

1. Dobre načelne strane predložena Zakona
2. Potreba temeljite prerađe predloženoga Zakona

II. Specificiranje ključnih prigovora

1. Podržavljenje proizvodne kinematografije: Povjerenstvo za film
2. Podržavljenje i monopoliziranje tehnoloških usluga: Nacionalni filmski studio
3. Prinudna, ograničavajuća i kažnjavateljska priroda zakona — što je s poticanjem?
4. Proračun kao jedini izvor financiranja? 5. Izostavljanje područja od nacionalnog interesa iz središnjeg »nacionalnog programa« i iz posebnih normativnih obrada.

III. Posebni prigovori

1. U čijoj je nadležnosti poticanje »filmske kulture«?
2. Nacionalno vijeće za film kao fantomsko tijelo
3. Fiksiranje »obujma« proizvodnje
4. Neopravdano razdvajanje filmskog od video prikazivalaštva?
5. Cenzorska stavka
6. Restrikcije nad radom producenata iz inozemstva

IV. Alternativni i dopunski prijedlozi

1. Utemeljenje nevladine ustanove za donošenje i provedbu Nacionalnog filmskog programa
2. Zakonsko reguliranje Regulativne filmske ustanove.
3. Definiranje ključnih pojmovi — područja regulacije.
4. Druge korekcije Prijedloga Zakona o filmu

V. Zaključak

I. UVOD

Prijedlog zakona o filmu dan je, nakon otprilike 6 godina rada, na raspravu. Raspravu je i izazvao.

Neke raspravljačke priloge — što su prethodili ovome Prijedlogu ali u njemu nisu uvaženi — dali smo u prethodnom broju Ljetopisa (br. 12; tekst Mate Kukuljice o kulturnoj politici i dva teksta Ive Škrabala o Hrvatskoj filmskoj zakladi). Dvije izravne reakcije na sam Prijedlog — Prilog raspravi o hrvatskome filmu, i razgovor održan na radiju — javljaju se i u ovome broju Ljetopisa.

Cilj je ovoga teksta da dade svojevrsni sažeti i usustavljeni pregled kritičkih primjedaba i alternativnih ideja koje su se javile u povodu Prijedloga.

1. Dobre načelne strane predložena Zakona

- Najbolja strana Prijedloga jest u tome što je, napisljeku, ipak izšao iz »radionice« na konačnu raspravu i što je time učinjena uvjerljivijom mogućnost uvođenja nove zakonske regulative, za kojom postoji akutna potreba.
- Dobra je stvar što se Prijedlog rukovodi imenovanim i razrađenim »interesom Republike Hrvatske u kinematografiji«, te nastoji stvoriti regulativne uvjete za njegovo ostvarenje.
- Dobra je namjera Prijedloga da stvari stabilne uvjete proizvodnje filmova.

2. Potreba temeljite prerađe predloženoga Zakona

Ove dobre strane, međutim, obezvrijedene su:

- ključno neprikladnim rješenjima institucijske regulacije filmskoga područja (tj. normira se podržavljenje kinematografske proizvodnje);
- nerješavanjem ključnih pitanja na čijem se, rješavanju temelji sama provodivost Zakona o filmu (to su npr. modusi finansijskog poticanja i poticajne regulacije — za što je bitna suradnja Ministarstva finančija; pitanje vlasništva i ingerencija Zakona o filmu nad vlasništvom — što mora raščistiti Ministarstvo pravosuda);
- regulativnim zanemarivanjem brojnih važnih područja filmskoga života;
- slabo promišljenom razradom i neusuglašenostima pojedinačnih odredaba Prijedloga Zakona.

Zapravo, Prijedlog Zakona toliko je slabo promišljen i izведен da ga se mora cijelogra temeljito preraditi, uz preuzimanje tek pojedinih rješenja.

II. SPECIFICIRANJE KLJUČNIH PRIGOVORA

1. Podržavljenje proizvodne kinematografije: Povjerenstvo za film

- Ovim Prijedlogom Zakona kinematografija je — barem njena subvencionirana proizvodna strana — u potpunosti podržavljena, što je posve neprihvatljivo.

Obrazloženje. Prema Prijedlogu povjerenstvo za film koje odlučuje i nadzire subvencioniranu proizvodnju, tijelom je Ministarstva kulture, a imenuje ga Ministar kulture prema svojem osobnome nahodenju. Time je Ministarstvo, koje je Vladino tijelo, potvrđeno kao svojevrstani nadproducent, a proračunski subvencionirana proizvodnja učinjena vladinom (državnom) projektom.

Za usporedbu, tako nije čak ni s nacionalnom televizijskom mrežom i njezinim radom. HRT je samostalno poduzeće, programski odgovorno Saboru, i nije pod izravnom ingerencijom Vlade RH.

Još to manje smije biti filmska proizvodnja, koja odavno već ne ulazi u razred sredstava javnoga informiranja, već umjetnosti. Vlada i Sabor stvaraju prepostavke za razvoj umjetnosti (osiguranjem proračuna, zakonskih povlasti, utemeljenjem nužnih ustanova...), ali nije prihvatljivo da jedna institucija vlasti u normalnim uvjetima upravlja posebnim i pojedinačnim razvojem umjetnosti.

Dodatna je osobina Povjerenstva za film, prema ovome Prijedlogu Zakona, autokratičnost sustava: Povjerenstvo i povjerenik izravno odgovaraju tek Ministru kulture osobno, jer ih on osobno imenuje i on (vjerojatno) potpisuje odluke — niti jedno izborni tijelo izravno ne nadzire niti donošenje niti provedbu Nacionalnog filmskog programa.

2. Podržavljanje i monopoliziranje tehnoloških usluga: Nacionalni filmski studio

— Podržavljanje i monopolizaciju tehničkog ostvarivanja subvencioniranih filmova uvodi se i zamišlu utemeljenja »Nacionalnog filmskog studija« koji bi pružao »filmsko tehničke usluge za realizaciju filmskih projekata iz nacionalnog filmskog programa« (Članak 12).

Obrazloženje. Umjesto da se koriste pogodnostima otvorena tržišta tehnoloških usluga, projekti bi zakonski bili obavezani na usluge jednoga studija (Nacionalnog filmskog studija), što je ravno uvođenju monopola nad subvencioniranim proizvodnjom. Pritom se dozvola za eventualno traženje usluga drugog studija dobiva (Člankom 14) od Ministarstva kulture, čime Ministarstvo i tehnološko-proizvodne poteze stavlja pod svoju izravni nadzor i nadležnost. Podržavljuje se i tehnološki proces izrade filma.

Posebno je pitanje — kako bi se smogla sredstva da se takav jedan studio oformi, odnosno koliko bi se od ukupnih proračunskih sredstava, prvenstveno namijenjenih proizvodnji i poticanju filmsko-kulturnih dijelatnosti, »odlijevalo« na uspostavu i održavanje takvoga Studija?

Subvencioniranje tehnološkog razvoja i tehnološke »baze« domaće kinematografije nešto je što se mora i zakonski provoditi, ali bez postuliranja posebnoga državnoga studija.

3. Prinudna, ograničavajuća i kažnjavateljska priroda zakona — što je s poticanjem?

— S izuzetkom novčane stimulacije za filmske projekte, Zakon nije zamišljen kao poticajni, motivirajući, nego kao pretežito priudni, ograničavajući i kažnjavateljski.

Obrazloženje. Evo nekoliko primjera prinude u formulacijama pojedinih članaka: prikazivači su obavezni osigurati najmanje 10% udjela hrvatskog filma (Članak 30); dužni prikazati recentna djela svjetske filmske proizvodnje (Članak 30); zabranjeno je unošenje »štetnih« filmova (Članak 32); imatelji filmova dužni su čuvati i zaštiti filmove (Članak 34); dužni su predati originalne izvore materijale Hrvatskoj Kinoteci (Članak 35). K tome, cijeli je veliki IX. dio Zakona posvećen je prekršajnim odredbama (kaznama; članci 45-58) čime se u Zakon o filmu uvode nadležnosti Kaznenog zakona.

Ako građani nisu u dobitku time što se pridržavaju zakona, ako time ne ostvaruju neke prednosti nego su pretežito u gubitku jer ih zakon ograničava i onemogućuje u ostvarivanju motivirajućih ciljeva, tada će mnogi radije izigravati zakon nego da trpe gubitke njegovim pridržavanjem. Nepoticajni, priudni tip zakona ima malo izgleda biti djelotvoran.

Nije to samo stvar načela, nego takav priudni pristup povlači i ozbiljne poteškoće. Kako se, npr., može priuditi vlasnik filma da se odrekne svojega vlasništva (jedne kopije filma) za pohranu u Hrvatskoj kinoteci? Kako se može priuditi prikazivač da prikazuje u zakonski propisanome roku hrvatske filmove, ako mu to proizvodi izravne gubitke?

Da bi učinili nešto od kulturno poželjnih stvari, vlasnici moraju dobiti neku kompenzaciju: kopiju filma daju, a hrvatski film prikazuju, primjerice, ako zauzvrat dobe nešto od države (recimo: oprost od nekog poreza; oprost od carina na uvoz nečega što im je od ekonomskog interesa i sl.).

Također nije uopće jasno tko bi trebao nadzirati provedbu zakona, kome bi se prijavljivali prekršaji, tko bi rješavao slučajevе?

Beneficiranje kao nagrada za kulturne poteze daleko je djelotvorniji način zakonske regulative nego prinude na kulturne poteze.

4. Proračun kao jedini izvor financiranja?

— Proračun se u *Prijedlogu Zakona* uzima kao jedini izvor poticanja (i to isključivo novčanoga), ne samo proizvodnje nego i svih ostalih kinematografskih područja od interesa, što je nedostatno i ne jamči da će se stimulativni modusi predviđeni Zakonom moći ostvariti.

Obrazloženje. Već se dosad pokazalo kako proračunska izdvajanja nisu nimalo dostatna za sve ključne potrebe kinematografije, i mala je vjerojatnost da će se to bitno promijeniti u doglednoj budućnosti. Pritisak na proračun odveć je velik s različitim strana, i teško će ga biti toliko srazmjerno povećati za potrebe kinematografije kako bi njene akutne potrebe mogle biti zadovoljene samo iz proračunskog odvajanja.

Očigledno se moraju predvidjeti i drugi izvori financiranja, i drugi modusi poticanja razvoja kinematografije.

5. Izostavljanje područja od nacionalnog interesa iz središnjeg »nacionalnog programa« i iz posebnih normativnih obrada.

A. Iz posebnih odredaba *Prijedloga zakona* posve je izostavljeno područje tzv. namjenskih filmova (naručenih, reklamnih, obrazovnih, znanstveno-istraživačkih, informativnih), glazbenog videa i eksperimentalnog filma, što znači da je važno područje kulture neobuhvaćeno zakonskom regulacijom.

Obrazloženje. U Članku 23. izričito se navodi kako odredbe koje se odnose na »producenta«, ne važe za »filmska djela snimljena u nastavne, znanstveno-istraživačke, informative i promotivne svrhe«. Tako ničega nema u zakonu što bi obvezivalo i filmsku djelatnost ovih područja, odnosno što bi državu obvezivalo i prema njima (njih se implicitno izostavlja iz sustava stimulacija, čime se najplodnija filmska područja izostavljaju iz regulacije).

B. Iz Nacionalnog filmskog programa izostavljeno je, npr.:

- (a) poticanje projekata koji nisu inicijalno subvencionirani u sklopu kvote godišnje filmske proizvodnje;
- (b) subvencioniranje proizvodnje studentskih filmova (na ADU, i drugdje gdje bi se eventualno studiralo film);
- (c) izostavljena je perspektiva europskih proizvodnih i drugih suradnji s područja filma;
- (d) izostavljeno je imenovati neke festivalne od nacionalnog interesa;
- (e) nema programa poticanja filmskog izdavaštva
- (f) ne postulira se donošenje programa širenja filmske kulture u zemlji (tečajevi, tribine, radionice, susreti i sl., umjetnička kina, specijalizirane umjetničke videotekе i sl.).

Obrazloženje. (a) Kako će uvijek postojati i proizvodnja filmova koja neće biti inicijalno financirana od središnje institucije filma, ne znači da se i tu granu proizvodnje ne treba podupirati i usmjeravati ka kvaliteti (riječ je, primjerice, o filmovima snimljenim na televizijama, u sklopu različitih radionica, u sklopu poduzetničko-komercijalnih ili autorski samostalnih projekata i sl.).

- (b) studentski filmovi s ADU već do sada čine važan dio kulture i daju ključne prinose filmskome polju, te bi se i podupiranje toga vida proizvodnje moralo uključiti u Nacionalni program.
- (c) Kako u sklopu Europske zajednice postoje mnogi programi za poticanje europskog filma, u Nacionalni filmski program mora ući i perspektiva našeg uključivanje u te programe.
- (d) Osim Dana Hrvatskog filma, Festivala u Puli i Svjetskog festivala animiranoga filma, već se je međunarodno i nacionalno afirmirao splitski Međunarodni festival novog filma i videa (kao specijaliziran festival eksperimentalnog, avangardnog filma), a republičke revije neprofesijskog stvaralaštva za djecu i odrasle, imaju ključan značaj za razvoj neprofesijskog stvaralaštva, i jedno i drugo mora ući u Nacionalni program.
- (e) Izдавanje filmske literature i časopisa od posebne važnosti za razvoj filmske kulture u nas je uvijek bilo pastorčetom općeg izdavaštva. Akutan je nedostatak ključnih knjiga (leksikona, bibliografija, tehničkih i općeteorijskih priručnika, monografija, povijesti filma itd.) nužnih za razvoj temeljite filmske kulturne sredine, te i sustavno poticanje takvoga izdavaštva mora ući u Nacionalni filmski program.
- (f) Postoje mnogi važni oblici širenja filmske kulture (tribine, seminari, simpoziji, radionički rad, tečajevi, promocije, specijalizirane filmske priredbe i dr.) koji bi po ovome zakonu posve izašli iz regulacijskog vidokruga.

C. Iako je u »Nacionalnom filmskom programu« predviđeno donošenje »programa promicanja neprofesionalnog filma«, iz pojedinačnih se odredaba izostavlja neprofesijski film (npr. iz Članka 25. u kojem se određuje sastav Nacionalnog vijeća za film; iz članka o Filmskim festivalima — Članak 6. i Članak 38), te se i iz savjetodavnih i manifestacijskih vidova kinematografskog uređenja izostavljaju predstavnici neprofesijske kinematografije.

D. U Nacionalni filmski program nije unesen program dokumentacijsko-informacijske djelatnosti, odnosno nije izrijekom određena ustanova/ured što bi provodila taj program, a bez toga nema niti utemeljene regulacije niti promocije hrvatskoga filma.

Obrazloženje. Trenutačno ne postoji niti ustanova niti ured čiji bi središnji zadatak bio uspostava i održavanje informativno-dokumentacijske baze podataka o hrvatskom filmu, njihova ponuda svjetskoj dokumentacijsko-informativnoj mreži. Također, nema posebno regulirana načina da se te informacije dostavljaju. Iako postoji stavak (u Članku 34) prema kojemu »imateli filma od povjesnog, umjetničkog, kulturnog i znanstvenog značenja ili od značenja za razvoj hrvatske kinematografije« moraju na traženje Hrvatske kinoteke dostaviti podatke o tim filmovima, čime se Hrvatska kinoteka implicite identificira kao informacijsko-dokumentacijski centar, niti je izričito stavljen u program Kinoteke uspostavljanje informacijsko-dokumentacijske baze podataka (niti je ona dostatno ekipirana za taj posao), niti je dana formulacija dostatno određena (podaci se sakupljaju samo o »povjesno, umjetnički, kulturno i znanstveno« važnim filmovima, dakle ne o svim proizvedenim filmovima; a to ne obavezuje da se sakupljaju i dostavljaju podaci o ostalim kinematografskim djelatnostima i pojavama), a niti djeletvorna (nitko nije sam od sebe obvezatan dati podatke o filmu).

E. Iako se *Prijedlogom Zakona* utvrđuje obaveza održavanja tehnoloških standarda prikazivanja filmova (Članak 29), ne utvrđuju se tehnološki standardi za videokopije, niti se utvrđuje potreba ispunjavanja standarda za filmske proizvode (filmska djela). Također, ne predviđa se nikakva kontrola standarda, niti se predviđaju razvojne stimulacije za tehnološke uvjete pod kojima se izrađuju i isporučuju filmovi.

Obrazloženje. Iako se u ideji Nacionalnog filmskog studija krije briga oko poboljšanja tehnoloških uvjeta izrade domaćega filma,

obaveza da se brine oko tehnološkog razvoja i proizvodnih i prikazivačkih standarda širim je problemom i ona nije učinjena izričitom u *Prijedlogu Zakona*. Poticanje tehnološkog razvoja i utvrđivanje europskih standarda mora zakonski biti otvoreno, odnositi se na sveukupnu proizvodnju, promet i prikazivalaštvo, a ne biti ograničena samo na jedan studio, i na jedan segment prikazivalaštva.

F. *Zakonom* se ne utvrđuju odnosi vlasništva, i srazmjerne nadležnosti zakona nad onim dijelovima kinematografije koji su u privatnome vlasništvu.

Obrazloženje. *Prijedlogom Zakona* ne utvrđuje se čije je vlasništvo film koji je većim dijelom financiran subvencijom iz proračuna niti koje je prirode subvencioniranje (donacija, posudba, investicija...), a u uvjetima regulirana vlasništva taj vid mora biti zakonski jasan.

G. *Prijedlog Zakona* ne definira ključne pojmove i čimbenike kinematografije, te tako često nije jasno na koga se sve točno zakon primjenjuje.

Obrazloženje. Iako *Prijedlog Zakona* definira obuhvat pojma kinematografije (Članak 2), on:

- (a) ne definira obuhvat pojma film (na što se sve odnosi), te tako ostaje nejasno spada li videoproizvodnja u film ili ne, i mogu li se uključiti i kompjutorska programska audiovizualna djela u područje filma;
- (b) ne definira pojam filmskog djelatnika (iako ima članak — 37 — koji se odnosi na njihove udruge — čije sve udruge?; a pojam je uključen i u stavke drugih članaka);
- (c) ne definira pojam filmskog autora (tko se sve računa kao filmski autor — što je sve vitalno jer o tome ovisi tko će potpadati pod regulaciju zaštite autorskih prava i drugih zakona vezanih uz autore);
- (d) neopravданo privilegira redatelja kao posebnu zakonsku stavku (odredbe o redatelju trebaju biti u sklopu odredaba o filmskim autorma uz razgraničenje prema njima);
- (e) ne određuje opseg institucija koje tvore područje kinematografije (»subjekte« kinematografije; one ustanove koje ostvaruju nacionalne interese u kinematografiji, i provode nacionalni filmski program), te tako nije nikada posve jasno što sve ulazi u nadležnost zakonski reguliranog poticanja i nadzora. Primjerice, nije jasno kamo u zakonski relevantnog kraljiku spadaju relevantna udruženja (npr. udruženje filmskih kritičara), brojni kinoklubovi za djecu i odrasle, mogući klubovi prijatelja filma, obrazovni centri (ADU, Filmska škola u Grožnjanu i druge moguće) te se o njima u sklopu zakona i ne vodi posebnoga računa.

H. Televizija je u *Prijedlogu Zakona* obuhvaćena tek ad hoc, nedostatno, ili odveć suženo (Spominje se samo u članku 8., 25; 31).

Obrazloženje. Važnost televizije i televizijskih produkcija za »nacionalni filmski program« već je toliko da je ona morala biti nekako izražena i u zakonu o filmu. Televizijske ustanove, njihovi programi te djela proizvedena za programe i prikazana u njihovu sklopu trojne su kulturne pripadnosti: pripadaju (a) području telekomunikacija, (b) području javnih informacija, ali i (c) području užekulturnih djelatnosti, tj. području umjetničkog (odnosno filmskog u obuhvatnjem smislu) stvaralaštva. Na televizijama se proizvode filmska, odnosno video djela što se prikazuju i izvan televizijskoga programa, televizija je jedan od najvećih prikazivača filmova, televizija ima tehnološki pogon čije usluge koriste i netelevisijski filmovi i djelatnike koji obavljaju mnoge kinematografski ključne poslove. Utoliko i televizijsko stvaralaštvo posvema ulazi u područje važenja *Zakona o filmu*, i to treba biti izričito ustanovljeno.

Sadašnja prisutnost televizije u *Prijedlogu Zakona o filmu* posve je krivo i odveć suženo postavljena. U stavku gdje se specificiraju po-

slovi Povjerenstva (Članak 8), napućuje se da »u dogovoru s Hrvatskom radiotelevizijom odabire televizijske filmove radi njihova uvrštavanja u Nacionalni filmski program«. Međutim, ne vidi se zašto je obuhvaćanje televizijski proizvedenih djela ograničeno na Hrvatsku radioteleviziju, a ne na svaku televizijsku kuću u Hrvatskoj. Isto važi i za Članak 31. gdje se postulira mogućnost prikazivanja filmova »iz Nacionalnoga filmskog programa« na Hrvatskoj radioteleviziji, a trebalo bi ostaviti otvorenim na kojoj televiziji.

Ostalo je, međutim, posve normativno nespecificiran odnos prema prikazivanju filmova na televiziji (ovo treba uključiti u članke o Prometu, uvozu, izvozu i javnom prikazivanju filmova), festivalima televizijskih djela i mogućnostima suradnje na drugim područjima u ostvarivanju Nacionalnog filmskog programa.

III. POSEBNI PRIGOVORI

1. U čijoj je nadležnosti poticanje »filmske kulture«?

— Iz Prijedloga Zakona nije jasno tko bi se specifično i stručno trebao brinuti za šire aspekte filmske kulture, tj. za provedbu onih djelova »Nacionalnog filmskog programa« iz Članka 6 koji se ne odnose na »obujam godišnje filmske proizvodnje«.

Obrazloženje. Povjerenstvu za film brine se (prema Članku 8) samo o subvencioniranju proizvodnje, tj. ono: »priprema i provodi natječaj za odabir filmskih projekata prema članku 6. ovega zakona« (Članak o Nacionalnom filmskom programu). Povjerenstvo očigledno ne odlučuje o drugim stanicima iz Nacionalnog programa, te je time je ostalo nejasno tko, koje tijelo, odlučuje o provedbi ostatka Nacionalnog programa, i tko nadzire tu provedbu (a to znači da nije jasno tko bi odlučivao o financiranju »programa zaštite hrvatske filmske baštine«, sudjelovanja hrvatskog filma na međunarodnim filmskim festivalima; filmskih festivala; programa neprofesionalnog filma i ostalih programa ukoliko se unesu u zakon i dr.).

2. Nacionalno vijeće za film kao fantomsko tijelo

— Status i moguća djelotvornost Nacionalnog vijeća za film potpuno su nejasni iz Prijedloga Zakona.

Obrazloženje. Iz članaka koji se odnose na Nacionalno vijeće za film (Članak 24-26), nije jasno:

- (a) tko raspisuje natječaj za uspostavu i saziv Vijeća,
- (b) koliki je mandat članova Vijeća,
- (c) što je sve potrebno dati Vijeću na uvid, i tko to sve daje, kako bi ono moglo mjerodavno savjetodavno djelovati,
- (d) kome se obraća Vijeće kad učini sve ono što mu je dano u zadatak,
- (e) tko je dužan i s kojom mjerom obaveze uvažiti i provesti svjete, prijedloge, inicijative i sl. koje Vijeće podnese.
- (f) Vijeće je čak i fizički odijeljeno od Ministarstva kulture i njegove administracije (za njega se prema Prijedlogu Zakona brije Hrvatsko društvo filmskih djelatnika), te niti tako mu nije predviđena nikakva uloga u djelovanju inače svenadležnoga Ministarstva.

Prema ovome Prijedlogu Zakona, Vijeće je zapravo fantomsko tijelo prema kojemu nitko nije obavezan, i koje nije nikome obavezno. Čemu ga, onda, uopće uvoditi?

3. Fiksiranje »obujma« proizvodnje

— Člankom 6. Nacionalnog filmskog programa određuje se u apsolutnim brojčanim odrednicama »obujam godišnje filmske proizvodnje« (6 dugometražnihigranih filmova, 15 kratkometražnih filmova i 60 minuta autorske animacije). To je višestruko neprikladno i teško provedivo.

Obrazloženje. Jedan od razloga čvrstog utvrđivanja broja filmova koji ulaze u »nacionalni filmski program« leži u želji da se osigura količinska stabilnost proizvodnje, jer o toj stabilnosti ovisi održavanje i proizvodnog »mehanizma« (održavanje i razvoj

tehnologije, proizvodnih standarda, profesionalnih kadrova) i stvaralačke raznovrsnosti i postojanosti individualne participacije stvaralača. Međutim, zakonom se može odrediti obaveza da Nacionalni filmski program dugororočno (na više godina) projicira poželjan opseg proizvodnje, ali nije na zakonu da zadaje čvrsti opseg godišnje proizvodnje, jer mogućnosti za postizanje toga opsega (proračunska izdvajanja, gospodarske prilike, stvaralačka situacija) mogu biti od godine do godine vrlo varijabilne. Osim toga, čini se da se u stavku o obujmu godišnje filmske proizvodnje, predviđa samo inicijalno financiranje projekata, dok se posve zanemaruje moguće dofinanciranja ili beneficiranja projekata koji su u radu ili već dovršenih projekata, dakle onih koji nisu inicijalno subvencionirani.

4. Neopravданo razdvajanje filmskog od video prikazivalaštva?

A. Nije jasno zašto su u Prijedlogu Zakona razdvojene odredbe o prometu, uvozu i javnom prikazivanju filmova (Članci 27-32) od odredaba o videoprikazivalaštvu, uz preklapanje pojedinih normativnih stavaka.

Obrazloženje. Danas je više nego jasno da područje »prometa, uvoza, izvoza i javnog prikazivanja filmova« više nije ograničeno na kina, već se proteže i na televizijske programe, na video-kazetno i računalsko tržište. Neke normativne obaveze trebaju važiti za svaki promet filmom bez obzira na »nosачe« i »mjesta prikazivanja«, a neke se, onda, posebno specificiraju za posebne »nosачe« ili posebne prikazivačko-raspaćavalačke prilike.

B. Također nije jasno zašto se samo videopromet filmom obavezuje (Člankom 40) na čvrsto specificiranje popratnih podataka (identifikacija distributera, proizvođača, autorskih suradnika, copyrighta, godine proizvodnje, države proizvodnje i sl.) koji moraju ući u »videogram«, a ne obavezuje se svako filmsko i video djelo na isto. Doduše, na filmu je jak (normativan) običaj da se u naslovniču filma (»špicu«) unose podaci o proizvođačima, distributerima i autorima filma (i ostalim navedenim stvarima), ali taj običaj se mora i zakonski normativno zabilježiti, i on mora važiti za sva filmska djela (uz moguće posebne specifikacije) — dakle i za kratke filmske i video reklame (tzv. »spotove«), za glazbeni video (glazbene spotove), kao i za kompjutorske »video« (filmske) programe.

5. Cenzorska stavka

— Člankom 32. Prijedloga Zakona o filmu uvodi se cenzura nad kulturnim djelima (Članak 32: zabrana »unošenja, radi javnog prikazivanja, filmova kojima se ugrožava...«). To nije prihvatljivo.

Obrazloženje. Kako se u načelu cenzuriranja kulturnih djela ne provodi, a djelovanje protiv državne sigurnosti i dr. potpada pod drugi Zakon, to taj članak treba obvezatno izbaciti.

6. Restrikcije nad radom producenata iz inozemstva

— Člankom 22. o inozemnim producentima ponovno se uvodi kontrola (cenzura?) nad sadržajem filmova (oni moraju dostaviti scenarij ili knjigu snimanja), što je običajno neprihvatljivo.

Obrazloženje. Nije logično s protocenzorskim, »sigurnosnim«, stavkama (na to se svodi traženje da se predoči scenarij ili knjiga snimanja) ugrožavati — gospodarski i kulturno — korisna gostovanja inozemnih producenata u nas i moguće koprodukcije. Osobito nije dobro postavljati takve prepreke težnjama za što nesmetanjem i otvorenjem uključivanju u europske kulturne i privredne integracije. Projekti inozemnih producenata trebaju se prijaviti tek iz dokumentacijskih razloga, i to samo onim podacima koji ne mogu povući ugrožavanje stvaralačkih ingerencija.

IV. ALTERNATIVNI I DOPUNSKI PRIJEDLOZI

1. Utemeljenje nevladine ustanove za donošenje i provedbu Nacionalnog filmskog programa

— Od samoga početka izrade Zakona o filmu u javnosti se je javio prijedlog o osnivanju nevladine ustanove za regulaciju kinemato-

grafskog razvoja. U pisanome je obliku taj prijedlog formulirao Ivo Škrabalo (*Ljetopis* 12/1997: str. 29, 31) a razrađeno je dan i u *Pri-logu raspravi o hrvatskom filmu Društva hrvatskih filmskih redatelja* (vidi ovaj broj).

Dosadašnji prijedlozi naziva za takvu ustanovu: *Hrvatski filmski institut, Hrvatska filmska zaklada, Hrvatski filmski zavod, Hrvatski filmski centar*. (Dalje ćemo, u ovome tekstu, ovu ustanovu imenovati neutralnim opisom — *Regulativna filmska ustanova*)

Obrazloženje. Filmsko stvaralaštvo i filmska industrija ne može se, u uvjetima malog i otvorenog tržišta kakvo je hrvatsko, postojano i prikladno razvijati bez obilne novčane potpore i zakonskog privilegiranja. Ali, iako je ovisno o državno omogućenoj potpori i državno omogućenim povlasticama, područje filma (kinematografije) mora ipak funkcionirati autoregulativno; tj. ako se već utvrđuje središnja regulacija, najbolje je da to bude ustanova koju će izlučiti same postojeće kinematografske institucije, uz nadzor i sudjelovanje ključnih vladinih institucija, i koja će biti nevladina, iako odgovorna i vladinim tijelima.

2. Zakonsko reguliranje Regulativne filmske ustanove

— Zakonom se, u pogledu te Regulativne filmske ustanove, treba propisati tek slijedeće:

(a) Osnivači.

Osnivačima, uz tijela vlasti (Ministarstvo kulture, Ministarstvo finansija, Hrvatski sabor), trebale bi biti sve ključne ustanove i udruge kinematografije. Moglo bi se čak organizirati Utemeljiteljsko vijeće (ili skupština), koja može djelovati kao ključno nadzorno i izborno tijelo.

Postojeći prijedlozi osnivača: Ministarstvo kulture, Ministarstvo finansija, Hrvatski sabor, Hrvatsko društvo filmskih djeplatnika, Hrvatsko društvo filmskih redatelja, Hrvatski filmski savez, Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska kinoteka, Hrvatska radiotelevizija, druge televizije u Hrvatskoj, predstavnici prikazivača, distributera, proizvođača, videotekara...

(b) Modusi financiranja.

Financiranje, sigurno, mora biti većim dijelom iz proračuna. Dio za kinematografiju izravno se dodjeljuje Regulativnoj ustanovi. Međutim, zakonski se moraju predvidjeti i drugi izvori financiranja (sponzorstva, donacija, europske zaklade), ali i drugi oblici alokacije gospodarskih beneficija u stimulacijske svrhe. Regulativna ustanova neće stimulirati projekte i djelatnosti samo sufinanciranjem, nego i kategorizacijom pojedinih djelatnosti u utvrđene beneficirane grupe.

Ideje u tome pogledu dane su u *Primjedbama* Ive Škrabala, Prilogu DHFR-a, pod točkom 7 (Razno), ali bi ih trebalo ispitati i razraditi u suradnji s Ministarstvom finansija.

(c) Zadaci/dužnosti/poslovi

Zakonom se trebaju odrediti koji su temeljni zadaci/dužnosti/poslovi Regulativne filmske ustanove.

Postojeći prijedlozi zadataka dani su u prijedlogu Ive Škrabala i u *Pri-logu raspravi DHFR-a*. U zadatke Regulativne filmske ustanove treba svakako ući i donošenje dugoročnog nacionalnog programa (recimo na 5 godina) i kratkoročnog (godišnjeg) programa poticanja proizvodnje i drugih djelatnosti.

Također, upravo ova Ustanova mogla bi biti zakonski obavezana da ustanovi Dokumentacijsko-informacijski Ured, sa specificiranim poslovima i stručnim sastavom.

(d) Upravna struktura.

Upravna struktura koja bi se, prema dosad navedenim elementima, mogla sastojati od (1) Utemeljivačkog vijeća/skupštine, (2) Nacionalnog filmskog vijeća (u funkciji upravnog savjeta), (3) ravnatelja i administrativne grupe, (4) stručnih komisija za donošenje programa, te ostvarivanje programa stimulacija.

Nešto se odredaba o upravnoj strukturi i o načinu biranja te o sljedu odgovornosti može naći u prijedlogu i Ive Škrabala i DHFR-a, ali to sigurno treba pažljivije razraditi.

(e) Alokacija odgovornosti.

Upravne strukture raspisuju natječaj, biraju upravna tijela, donose i provode programe i imaju razrađen samonadzorni sustav. Ali, (1) Nacionalno filmsko vijeće, (2) ravnatelja (3) globalni filmski program i (4) statut treba potvrditi Ministarstvo kulture ili Hrvatski sabor.

— Dio stvari koje se u *Prijedlogu Zakona* rješavaju zakonskim člancima, treba izbaciti iz Zakona i ostaviti da ih se riješava bilo u sklopu statuta i bilo u sklopu periodično donošenoga programa Regulativne filmske ustanove. To je, primjerice,

(a) Određivanje opsega sufinanciranja proizvodnje, kao i koji se sve oblici i faze proizvodnje financiranju

(b) Određivanje koje se sve djelatnosti, osim proizvodnje, sufinanciraju ili beneficiraju;

(c) Određivanje opsega i načina stimuliranja poboljšanja tehnološke baze kinematografije (proizvodnje, prikazivanja)

(d) Određivanje festivala od nacionalne važnosti

(e) Određivanje udruga za potporu i sl.

3. Definiranje ključnih pojmova — područja regulacije

— Zakon mora odrediti opseg ključnih pojmova (tj. pojava) na koje se proteže regulacija. Ti pojmovi/područja jesu:

(a) kinematografija

Moguća odredba: Kinematografija obuhvaća ustanove i djelatnosti proizvodnje, prometa i prikazivanja filmova

(b) filmska kultura

Moguća odredba: Filmska kultura obuhvaća kinematografske — profesionalne i neprofesionalne — djelatnosti; arhivističke djelatnosti; publicističke djelatnosti; obrazovne djelatnosti; promotivne djelatnosti, uključujući festival, smotre, tribine; udruženja. (c) film

Moguća odredba: Film je samostalno audiovizualno djelo — „žive slike“, „pokretne slike“ — namijenjeno prikazivanju u različitim kontekstima bez obzira na tehnologiju i nosač; obuhvaća: filmska djela (vezana uz filmsku vrpcu); video djela; računalno-programska djela i sl.

(d) autori filma

Moguća odredba: Autorom filma smatra se ponajprije redatelj filma, dok se autorskim suradnikom drže: scenarist; snimatelj; montažer; scenograf; kostimograf; masker/šminker; dizajner rasvjete (gdje je taj posao razdvojen od snimatelja); filmski skladatelj; programer (kod kompjutorskih obrada).

(e) filmski djelatnik/filmaš

Moguća odredba: Filmskim djelatnikom (filmašem) drži se: članovi filmske ekipe; osobe zaposlene na izravnim kinematografskim poslovima (proizvodnje, prometa i prikazivanja filma); osobe zaposlene na izravnim filmsko kulturnim djelatnostima (filmski arhivisti; publicisti; sudionici obrazovnog procesa; djelatnici izravno vezani uz promociju filma; članovi filmskih udruženja).

(f) filmska ekipa

Moguća odredba: Filmsku ekipu tvore svi djelatnici uključeni u pripremu, snimanje i obradu filma i pod ugovorom o radu za dani film. Filmsku ekipu čine tipično: (?)

(g) filmsko udruženje

Moguća odredba: Filmskim udruženjem drže se strukovna udruženja filmskih djelatnika i druga filmsko-kulturna udruženja (nestrukovna).

(h) producent

Moguća odredba: Filmski producent je fizička osoba kojoj je profesija filmsko poduzetništvo, a filmska proizvodna kuća ili ustanova je pravna osoba registrirana za obavljanje te djelatnosti. (odredba je preuzeta iz Prijedloga zakona).

(i) hrvatski film

Moguća odredba: može se preuzeti iz *Prijedloga Zakona*, odnosno Prilog raspravi DHFR-a.

(j) film u koprodukciji

Moguća odredba: (?)

(k) inozemne filmske ekipe u RH

Moguća odredba: (?)

4. Druge korekcije Prijedloga Zakona o filmu

— Zakonske odredbe trebale bi:

(a) Objediniti članake o filmskom prometu i videoprikazivalaštvu. Kako se filmom u zakonu definiraju filmovi bez obzira na nosač, to se zakonski članci o prometu, uvozu, izvozu i javnom prikazivanju filmova na filmskoj vrpci i na videu moraju objediniti, s ispuštanjem zabrana.

(b) Uvrstiti propis o obilježavanju filmova (dakle ne samo videograma, nego i filmograma, i računalnih programa). Zakonski treba utvrditi što bilo koje filmsko djelo mora sadržavati u opremi, uz specificiranje posebnih slučajeva. (Primjerice: 30 sekundni reklamni spotovi trebali bi imati samo zaštitni znak proizvodača i ime glavnog autora; glazbeni video, pak, znak proizvodača, ime redatelja, naziv kompozicije, autora glazbe i izvođača). Dulja djela trebala bi imati razrađeniju naslovnicu.

(c) Zakonski specificirati dokumentacijsko-informacijske obaveze »subjekata« na koje se protežu zakonske formulacije. Primjerice, zakonski se mora upostaviti obaveza da se svako djelo mora po dovršenju, odnosno prije bilo kakva njegova javna prikazivanja ili tržišna raspačavanja, prijaviti Uredu za dokumentaciju-informaciju (Regulativne filmske ustanove), te da se može prikazivati i tržišno raspačavati tek uz potvrdu o toj prijavi. Koji su podaci potrebni pri prijavi određuje Ured. Također, mogu se obavezati svi kinematografski čimbenici (producenti, distributeri, prikazivači, videotekari...) da godišnje daju statističke podatke o svojoj djelatnosti do određena datuma, uz uskraćivanje dozvole za rad ukoliko to ne čine.

(d) Pronaći oblike beneficiranja sudionika kinematografije koji rade u interesu razvoja nacionalne kinematografije. To, primjerice, znači da se pronađu stimulativne mjere: (1) koje će navesti prikazi-

vače da više prikazuju domaćeg i europskog filma (odnosno, filma izvan SAD-a), da ga bolje promoviraju; (2) koje će proizvođače nvesti da dragovoljno daju kopije svojih filmova na pohranu Hrvatskoj kinoteci; (3) koje će potaknuti izdavače da izdaju filmsku literaturu od osobita kulturna značenja; (4) koji će potaknuti uvozne filmove i videotekare da izdaju i raspačavaju nekomercijalne a posebno umjetnički vrijedne filmove (klasike i suvremene filmove) itd.

V. Zaključak

Iako postojeći *Prijedlog Zakona* o filmu treba uzeti u obzir kao predložak, nužno je izraditi posve novi *Prijedlog Zakona o filmu*.

Ipak, važno bi bilo napraviti prethodne ekspertne studije područja koja se trebaju zakonom regulirati (postojećeg stanja, problema, rješenja, trendova), kako bi zakonska regulativa bila realna, da ne bi regulirala neku »idealnu«, zamišljenu kinematografiju, nego onu stvarnu s akutnim i trajnim problemima i trendovima.

Ekspertne studije trebale bi obuhvatiti:

- a) stanje s proizvodnjim kućama i ustanovama (uključujući televizije, videotudije, kinoklubove, osobnu proizvodnju);
- b) stanje s tehnološkim pogonima (studiji i filmski i filmsko-televizijski laboratorijski);
- c) stanje s distribucijskim ustanovama (filmska i video distribucija, nekomercijalna distribucija; distribucija računalnih video-programa);
- d) stanje s prikazivačkim poduzećima i nekomercijalnim mjestima prikazivanja (kina, tribine, klubovi, videotekе...);
- e) stanje s arhivističkim centrima (Hrvatska kinoteka, HRT arhiva, arhive poduzeća, arhiva Hrvatskog filmskog saveza, videoteku muzeja i sveučilišnih ustanova, privatne videotekе i dr.)
- f) stanje s filmskim (medijskim) obrazovanjem (osnovnoškolsko, srednješkolsko, visokoškolsko; izvanškolsko)
- g) publicističku situaciju (izdanja: listovi, časopisi, knjige)
- h) stanje s filmskim kadrovima
- i) stanje s udružinama
- j) postojećih modusa financiranja filmskih djela i ekonomskih mogućnosti
- k) mogućnosti koprodukcija i filmskih europskih integracija

Iako to može značiti dalje odlaganje donošenja *Zakona*, čak i jedna ad hoc ekspertiza bolja je od sastavljanja *Zakona* prema impresijama o stanju stvari i mogućeg razvoja.

Hrvoje Turković

The Reviews and Counter-Proposals — New Cinema Law Draft

The three articles or responses to the draft of the new Cinema Law made by the Croatian Ministry of Culture are brought together: »A Contribution to the Discussion about the Croatian Film« by the Society of Croatian Film Directors, »Face to Face: the New Cinema Law«, a conversation broadcast on the Croatian Radio, and »An Analysis of the Cinema Law Draft« by Hrvoje Turković.

The new *Cinema Law Draft* proposed by the Croatian Ministry of Culture has initiated both critical reactions and alternative proposals. Directors' *Contribution* offers an alternative sketch of the Cinema Law. This broadcast radio program offers a critical discussion of both the Ministry's draft and the directors' proposal. An analysis of both proposals by Hrvoje Turković tries to systematize criticism, alternatives, and particular suggestions. The basis of the Cinema Law is the fact that Croatian film industry is not able to sustain Croatian film production on its own, because of the minuscule home market. The only (historically confirmed) possibility of maintaining the core cinema industry in Croatia (and the core »film culture«) lies in the state support. However, the critical problem is the mode of the state support delivery. The Ministry's draft places a decision center about the subsidy allocations into the Ministry of Culture itself, and its nominated Commissary. The alternative proposal is that a separate, non-government institution has to be established with the task of regulating — through subsidy and other stimulating means — both a cinema production and other cinema culture activities, including documentation center office, representation abroad, jobs, etc. The financial basis of the activity of such an institution can be the allocation of the »cinematographic« part of the state budget, other sources (donations, sponsorships, grants...), and the possibility of the distribution of tax-deduction assignments. Besides this main point, many particular problems are discussed and some corrections and some additions to the Cinema Law Draft are proposed.

Bibliografija knjiga

Mate Ćurić

RAĐANJE & OBNAVLJANJE (OGLEDI, KRITIKE, ESEJI, POLEMIKE)

UDK 070:355.012(497.5)»199«

ĆURIĆ, Mate

Rađanje & obnavljanje / Mate Ćurić; [ilustracije autor... [et al.]] — Pazin, Matica hrvatska, Koordinacija istarskih ogranaka [etc.]. Pula, 1998. — 376 str.: ilustr.; 20 cm. — (Biblioteka Ogledi i ogledala; knj. 1)

Str. 356-357: Pismena ležernost / Stjepan Ćuić. — Bilješka o piscu na omotu. — Kazalo.

ISBN 953-96663-2-5

Sadržaj: Predgovor; I. — Kazalište; II. — Književnost i literatura; III. — Film; IV. — Supkultura; V. — Polemika; Pogovor; Kazalo.

DANI HRVATSKOG FILMA — ZAGREB 11.-16. OŽUJKA 1998. — KATALOG

Dani hrvatskog filma / [urednik Davor Šišmanović]. — Zagreb: Zagreb film, 1998. — 60 str.; 24 cm. — hrvatski/engleski [prijevod na engleski Nina H. Kay-Antoljak]; [oblikovanje Maja Franić]

Sadržaj: Tomislav Radić: *Uvodnik*; Natjecateljski program — filmografija; Posebni program: Hrvatski filmski savez/Izbor nagrađenih filmova djece i mlađezi; Retrospektiva animiranih filmova Milana Blažekovića — Joško Marušić: *Šegrt u čudesnoj šumi*; Hrvatski filmski savez/Autorski studio fotografija, film, video: retrospektiva — Diana Nenadić: *Autorski studio fotografija, film, video*; Retrospektiva dokumentarnih filmova Zorana Tadića — Dario Marković: *O dokumentarnim filmovima Zorana Tadića*; Raspored projekcija; Adresar producenta.

DVADESET PET GODINA S KAMEROM U RUCI

UDK 791.43-057.874 (497.5 Požega)
379.825:791.43 (497.5 Požega)

DVADESET pet godina s kamerom u ruci / [urednik Željko Balog]. — Zagreb: Hrvatski filmski savez, 1998. — 94 str.: ilustr.; 21 cm

Kazalo

ISBN 953-96219-3-3

Sadržaj: Stjepko Težak: Četvrt stoljeća filmskog stvaralaštva požeških gimnazijalaca; Željko Balog: Požeški kinoklubovi; Mato Kukuljica: Osebujna filmska i videoprodukcija srednjoškolaca iz Požege; Mira Kermek-Sredanović: Požeški izlet u animaciju — Sjećanja — Željko Hiršman: Počet ču ti pričati; Hrvoje Kovačević: Moje tri godine (1981.-1984.) u Kinoklubu Gimnazija; Vjeran Blašković: 756864000 x 25 sličica ili 25 godina udruge; Željko Balog: Festivali u Požegi; Dario Marković: Minuta duga pet godina; Željko Balog: Art kino — Dokumentacija — Željko Balog: Izložbe/cinemascope; Željko Balog: Dva i pol desetljeća s mladima; Željko Balog: Filmografija; Željko Balog: Sudjelovanje na festivalima i nagrade; Željko Balog: Projekcije; Željko Balog: Popis članova od 1973. do 1998. godine.

Vjekoslav Majcen

HRVATSKI FILMSKI TISAK DO 1945. GODINE

UDK 791.43:05<(497.5)»191/194«
05(497.5)»191/194«:5

MAJCEN, Vjekoslav

Hrvatski filmski tisak do 1945. godine / Vjekoslav Majcen. — Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, 1998. — 211 str.: ilustr.; 24 cm. — (Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; sv. 3)

Bibliografija: str. 121-122. — Summary. — Kazalo.

ISBN 953-6005-23-9

Sadržaj: Predgovor; Filmske novine i časopisi u svijetu; Informacije o filmu i kinematografiji u Hrvatskoj; Prvi kinematički časopis; Ratni (bojni) kino; U novoj državi — stari i novi problemi; Izdavačka djelatnost filmskih poduzeća; Neovisna filmska glasila; Izdavačka djelatnost kinematografa; Filmske revije — *Cinema revija* — *Kulisa* — *Filmska revija*; Profesionalno filmsko novinstvo; Informacije stranih filmskih predstavnštava; Filmski časopisi, društvo, politika; Filmski časopisi 1941.-1945.; Pogovor; Summary; Literatura; Kazalo imena, časopisa i filmova; Bibliografija filmskih novina i časopisa 1913.-1945.; Selektivna bibliografija članaka objavljenih u hrvatskim filmskim časopisima i novinama 1913.-1945.; Izbor tekstova iz filmskog tiska 1913.-1945.

Vjekoslav Majcen

Kronika

Siječanj/ožujak 1998.

4. I.

Dramski program HRT počeo je emitirati šestodijelnu seriju *Olujne tišine*, o studentskom buntu 1895. godine, prema scenariju Kreše Novosela i pod redateljskim vodstvom Danijela Marušića. U glavnim ulogama nastupaju Goran Višnjić, Igor Mešin, Doris Šarić-Kukuljica, Zlako Crnković i dr. Snimatelj serije je Enes Midžić, scenograf Željko Senečić, a kostimograf Jasna Novak.

Filmski program HRT počeo je emitirati novu emisiju o filmu pod naslovom *Fatamorgana*. Urednik mozaične filmske emisije je Darko Zubčević, a voditeljica Sandra Antolić. Uz emisiju Fatamorgana uvedena je i emisija *Međučin* s tijednom najavom filmova na programu HRT.

10. I.

Berlinska kinoteka ustupila je Hrvatskoj kinoteci iz svojeg filmskog fonda kopije dokumentarnih filmova *Od Zagreba do Raba* (Zora film, Oktavijan Miletić, 1935.) i *Tamburica* (Hrvatski slikopis, Sergij Tagatz, 1943.) koje Hrvatska kinoteka do sada nije imala. U zamjenu, Hrvatska je kinoteka iz svoga fonda ponudila Berlinskoj kinoteci nekoliko namjenskih filmova UFA-e snimljenih 30-ih godina.

U razmjeni s Kinotekom Makedonije, Hrvatska je kinoteka poklonila Kinoteci Makedonije VHS presnimke filmova Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar *Naša južna jezera* i *Rizina polja u Makedoniji*, koje je Drago Chloupek s Aleksandrom Gerasimovim 1937. snimio u Makedoniji, a za uzvrat je iz Makedonske kinoteke dobila VHS presnimak cjelovečernjeg filma *Tri Ane* Branka Bauera snimljenog u produkciji Vardar filma 1959. godine.

20. I.

U Kulturno-informativnom centru premijerno je prikazan dokumentarni film *Graham i ja — Istinita priča*, autora Nenada Puhovskog. Film se bavi sudbinom Engleza Graham-a Bamforda koji se u znak prosvjeda protiv britanske politike prema ratu u Bosni i Hercegovini spalio pred britanskim parlamentom, a u usporednoj priči nizom dokumentarnih snimaka govori o autoru filma i njegovu odnosu prema suvremenim događajima.

Film je snimljen u produkciji Neovisnog videocentra Factum, novog producenta dokumentarnih filmova koji djeluje u sklopu Centra za dramsku umjetnost.

22. I.

U Hrvatskom državnom arhivu održana je konferencija za novinare na kojoj je predstavljena monografija Petra Krelje o hrvatskom filmskom redatelju Kreši Goliku. O monografiji i o nakladničkoj djelatnosti Hrvatske kinoteke, uz autora Petra Krelju, govorili su recenzenti monografije Ante Peterlić i Ivo Škrabalo, te predstavnik nakladnika Mato Kukuljica.

22. I.

Premijernim prikazivanjem britanskog filma *Hamlet* Kennetha Branagha, u Rijeci se predstavio novi kinodistributer Euro-val. Nakon Rijeke, novi se distributer predstavio i zagrebačkoj publici projekcijom istog filma u dvorani Kinoteke.

23.-27. I.

U povodu izlaska iz tiska monografije o Kreši Goliku, Hrvatska je kinoteka u suradnji sa Croatia filmom, Jadran filmom i Zagreb filmom u dvorani Kinoteke priredila ciklus filmova tog autora. U programu predstavljanja monografije i otvorenju Golikova tjedna sudjelovala je gitaristica Ana Vidović, o Kreši Goliku govorili su autor monografije Petar Krelja, recenzenti Ante Peterlić i Ivo Škrabalo, suurednik Mato Kukuljica, te glumci u Golikovim filmovima Davor Radolfi i Tomislav Zganec.

U ciklusu su prikazani kratkometražni filmovi *Još jedan brod je zaplovio* (1948.), *Od 3 do 22* (1966.) i *Koreografija za kameru i plesače* (1968.), te cjelovečernji filmovi *Imam dviće mame i dva tate* (1968.), *Plavi 9* (1950.), *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), *Ljubica* (1978.) i *Vila Orbideja* (1988.).

24. I.

Bavarski dnevnik Süddeutsche Zeitung opsežnim je osvrtom Gottfreida Knappa obilježio rođendan hrvatskog umjetnika Vlade Kristla, jednog od najistaknutijih autora Zagrebačke škole crtanog filma, koji već godinama živi i radi u Münchenu. U Njemačkoj je Vlado Kristl, osim kao

majstor animacije, poznat i po svojim igranim filmovima *Madeleine, Madeleine* (1963.), *Smrt gledatelju!*, te *Pismo* (1966.).

29. I.

Uz sudjelovanje autora i glumaca, u zagrebačkom kinu Europa, održana je svečana premijera filma Zorana Tadića *Treća žena*, koja je na prošlogodišnjem Hrvatskom filmskom festivalu u Puli nagrađena s pet Zlatnih arena. Prije zagrebačke premijere (od 15.-21. siječnja) film je već bio na redovitom kinoprogramu u Splitu.

29. I.

Gost tribine instituta Otvoreno društvo — Hrvatska i Centra za dramsku umjetnost bio je češki književnik Michal Veiwagh, koji je boravio u Hrvatskoj u povodu izlaska hrvatskog prijevoda njegove knjige *Odgoj djevojaka u Češkoj* u nakladi DiVič-a. Nakon razgovora s književnikom prikazan je film redatelja Petra Koliha, snimljen prema knjizi Michala Veiwegha. O književnom radu Michala Veiwegha na tribini je govorio književnik Miljenko Jergović, a o ekranizaciji romana *Odgoj djevojaka u Češkoj*, filmski teoretičar Hrvoje Turković. Zbog velikog zanimanja gledatelja, projekcija filma ponovljena je 12. veljače.

31. I.

U svega 20-ak radnih dana, Jakov Sedlar završio je snimanje svog novog filma rađenog prema drami Miroslava Krleže *U agoniji*. Film je snimljen u produkciji Patria filma, a glavne uloge u njemu igraju Ena Begović, Sven Medvešek i Božidar Alić. Film je sniman videokamerama (sistem betta), a za prikazivanje u kinima bit će prebačen na 35 mm filmsku vrpcu.

2. II.-10. II.

U dvorani zagrebačke Kinoteke prikazana je retrospektiva filmova redatelja Zorana Tadića, koji je na prošlogodišnjoj Puli dobio nagradu za ukupni doprinos hrvatskoj kinematografiji. Na zasebnoj projekciji prikazan je izbor dokumentarnih filmova: *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969.), *Poštar s kamenjara* (1971.), *Druge* (1972.), *Pletenice* (1973.), *Kazivanje Ivice Štefanca mlinara* (1973.), *Dernek* (1974.) i *Zemlja* (1975.). U programu cijelovečernjih filmova prikazani su *Ritam zločina* (1981.), *Treći ključ* (1982.), *San o ruži* (1986.), *Osuđeni* (1987.), *Čovjek koji je volio sproveste* (1989.) i *Orao* (1990.).

5. II.

U dvorani Studentskog centra održana je novinarska pret-premijerna projekcija slovenskog filma *Outsider* redatelja Andreja Košaka. U razgovoru s novinarama nakon projekcije uz redatelja sudjelovali su glumci Davor Janjić, Nina Ivanić i Uroš Potočnik, snimatelj Sven Peponik i producent Franci Slak.

Film koji govori o slovenskom društvu 80-ih godina u doba Titova liječenja i smrti u ljubljanskoj bolnici, pobudio je veliko zanimanje slovenskih gledatelja, prvi je slovenski film koji je napunio slovenske kinodvorane i postao slovenskim kandidatom za Oscara. Ujedno je to prvi slovenski film nakon stjecanja neovisnosti koji je, u distribuciji

tvrtke Oscar Vision, u redovitoj distribuciji u hrvatskim kinima.

6. II.

U Vukovaru je održana svečana premijera filma *Božić u Beču* redatelja Branka Schmidta. To je prva filmska premijera održana u posljednjih šest godina u tome razorenom gradu. Na njoj su uz redatelja bili glumci Filip Šovagović, Bojana Gregorić, Ljubomir Kapor, Vjera Žagar Nardeli i Drago Krča.

9. II.

Filmski magazin *Hollywood* i Kinematografi Zagreb organizirali su u zagrebačkom kinu Jadran predstavljanje knjige autorice Marine Vučetić *Oscar/Između tradicionalnosti i progresivnosti*. Knjigu su uz autoricu predstavili dr. Ante Peterlić, urednici Damir Primorac i Veljko Krulčić, te hrvatski oscarovac Dušan Vukotić.

12. II.

Najavljen je Trinaesti svjetski festival animiranih filmova, koji će se u Zagrebu održati od 17. do 21. lipnja. Prema informaciji umjetničkog direktora festivala, Joška Marušića, za festival je prijavljeno više od 600 naslova iz 50-ak zemalja. Najveći je broj prijavljenih filmova iz Velike Britanije (125) i SAD-a (95), a iz Hrvatske prijavljeno je 10 naslova. Uz to će izvan službenog programa biti prikazan i cjelovečernji film *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Posebnom retrospektivom obilježit će se 10-godišnjica smrti Zlatka Grigića, čije ime nosi nagrada za debitantski film. Među retrospektivama posebno će se predstaviti talijanski animirani film, a od suvremene produkcije naglasak je na 3D animaciji. Izbor filmova za natjecateljski program povjeren je seleksijskom vijeću koje čine John Diworth (SAD), Detelina Grigorova-Kreck (Njemačka) i Vedran Mihletić (Hrvatska), a nagrade će dodijeliti pteročlani žiri Sayoko Kinoshita (Japan), Roul Servais (Belgija), Natalia Cernishova (Ukrajina), Peter Doughertylika (Britanija) i Milan Blažeković (Hrvatska).

Osim filmova u službenom programu, ponovno će na ovoj godišnjoj prirebi biti uveden informativni program na kojem će biti prikazani filmovi koji nisu ušli u službeni program. Te filmove pratit će poseban žiri koji će prema svojem izboru dodijeliti nagradu *Best of the Rest*.

Nagrada za životno djelo na 13. festivalu pripala je Bruni Bozzettou, a posebna je novost izbor najboljeg animiranog filma svih vremena u čijem izboru će sudjelovati oko 2.000 članova ASIFA-e. Četvrt stoljeća festivala animacije u Zagrebu bit će predstavljeno i na posebnom CD ROMU.

13. II.

Uz projekciju dokumentarnog videa *Partija saha* (1987.) redatelja Jean Marie Drota, u MM centru SC održana je večer posvećena francuskom slikaru Marcelu Duchampu. Projekciju je uvodnim komentarom popratio likovni umjetnik i povjesničar umjetnosti Vladimir Gudac. Večer Marcela Duchampa u MM-u priređena je u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom.

14. II.

U natjecanju Večernjeg lista za nagradu *Večernjakova ruža*, za najpopularniju osobu u protekloj godini, glumicom i glumcem godine proglašeni su Ena Begović i Goran Višnjić.

16.-21. II.

MM centar SC i Hrvatski filmski savez u suradnji s Goethe institutom iz Zagreba priredili su u dvorani MM-a retrospektivu filmova njemačke redateljice, scenaristice i glumice Margarete von Trotta. Prikazani su filmovi: *Izgubljena čast Katarine Blum* (1975.), *Drugo buđenje Christe Klages* (1977.), *Sestre ili ravnoteža sreće* (1979.), *Olovno vrijeme* (1981.) i *Rosa Luxenburg* (1985.).

16.-27. II.

Zagrebačka Kinoteka priredila je retrospektivu filmova u produkciji francuske tvrtke Gaumont. Pod nazivom *Pioniri*, na uvodnoj projekciji prikazan je izbor ranih Gaumontovih filmova iz razdoblja 1907.-1913. godine u izboru/montaži Pierrea Philippea, a zatim cijelovečernji filmovi *Dainah la Matisse* (Jean Gremillon, 1931.), *Nula iz vladanja* (Jean Vigo, 1939.), *Osudnik na smrt je pobjegao* (Robert Bresson, 1956.), *Dvorske spletke* (Gerard Oury, 1971.), *Plavi agent s jednom crnom cipelom* (Yves Robert, 1973.), *Našim ljubavima* (Maurice Pialat, 1983.), *Mjesec u slivniku* (Jean-Jacques Beineix, 1983.), *Carmen* (Francesko Rosi, 1984.) i *Subway* (Luc Besson, 1985.).

Dio Gaumontova programa (*Pioniri 1907.-1913.* i *Nula iz vladanja* Jeana Vigoa, 1933.), ponovljen je 25. veljače i u dvorani MM-a. Cijeli program predstavljanja Gaumonta priređen je u suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu.

19. II.

U zagrebačkom Europskom domu održana je multimedij-ska priredba pod nazivom *Prije videa... multimedija u Hrvatskoj od 1970.* U programu su (na dva paralelna ekrana) prikazani radovi Vladimira Peteka *Pastelno mračno* (1960.), *Sretanje* (1963.), *Pantomima* (1965.), *Jedna ruka* (1967.), *30 mačeva* (1967.), *Dnevnik DEVJ*, *Zaklon*, *Val* (1967.), *Srnc luminoplastika 2* (1969.), *Panovi dani* (1971.), *Igre zemaljske — Igre nebeske*, *Multivizija FAVIT*, *FAVIT I. C. F.* (1972.), *Grupa TOK*, *FAVIT roto ekran* (1974), *Studentski dani Pazin*, *MAFAT Pula* (1975.), *Intervencije u prostoru Zagreba* (FAVIT, BIAFRA, Petek *Multivision* (1979.).

Autori programa bili su Vladimir Petek i Jasmina Petter, a projekcija je održana u organizaciji Narodnog saveza Nijemaca Hrvatske i F.A.V.I.T. & OFF galerije.

Istoga dana na tribini Instituta Otvoreno društvo i CDU priređena je projekcija novog hrvatskog videa pod nazivom *Video Convergences*. Prikazani su radovi *Emit* (Ana Šimićić), *Ave (morituri te salutant)* (Vlado Zrnić), *Multiplication* (Milan Bukovac), *Sunce, sol i more* (Danijel Šuljić), *Deborah* (Zdravko Mustać), *Untitled No 1* (Kristijan Kožul, Marko Raos, Ana Šimićić), *Convergence* (Vladislav Knežević), *A moglo je bilo kako...* (Vedran Šamanović). Gosti tribine bili su Ana Šimićić, Marko Raos, Milan Bukovac, Ve-

dran Šamanović i Vladislav Knežević, a voditelj tribine filmski teoretičar i kritičar Hrvoje Turković.

23. II.

Jedna od najaktivnijih udruga neprofesijskih autora, GFR Film-video iz Požege, svečano je proslavila dvadeset petu obljetnicu djelovanja. Tom prigodom okupili su se u Požege bivši i sadašnji članovi društva, te brojni prijatelji kluba. Na proslavi obljetnice predstavljena je publikacija posvećena četvrtstoljetnom razvoju neprofesijske kinematografije u Požegi. Publikaciju pod naslovom *25 godina s kamerom u ruci* uredio je Željko Balog, a nakladnici su GFR Film-video i Hrvatski filmski savez. Svoje su priloge posvećene radu požeških kinoamatera u knjizi objavili Željko Balog, Vjeran Blašković, Željko Hiršman, Mira Kermek-Sredanović, Hrvoje Kovačević, Mato Kukuljica, Dario Marković i Stjepko Težak. Uz pregled nastanka i razvoja kinoamaterizma u Požegi, u publikaciji su objavljeni radovi u kojima autori analiziraju domete filmskog stvaralaštva u proteklom razdoblju, te potpuna filmografija koja obuhvaća 150 naslova filmskih i videoradova nastalih u požeškim filmskim udrušama čiji je rad objedinio GFR Film-video.

25. II.-1. III.

U Milatu je održan 23. međunarodni festival turističkog filma. Među 600 prijavljenih turističkih filmova iz cijelog svijeta, u završno natjecanje uvršteno je 50 naslova, među kojima i tri hrvatska turistička filma: *Splitski intermezzo* autorice Nade Šurjak i snimatelja Petra Malbaše, *Sinj i Cetinska krajina* redatelja Mile Gidžića, te film o Zagrebu u produkciji zagrebačke Turističke zajednice.

26. II.

U susret Danima hrvatskog filma — zajednički je naziv nekoliko programa predstavljenih na tribini Instituta Otvoreno društvo i CDU-a. 26. veljače predstavljena je najnovija proizvodnja Zagreb filma, a 5. ožujka prikazani su filmovi studenata Akademije dramske umjetnosti. Iz produkcije Zagreb prikazani su filmovi *Kolač* (Danijel Šuljić), *Gradovanje* (Hrvoje Šercar, Tahir Mujčić) i *Kapelini* (Rudolf Borošak, Neven Petričić).

Studenti Akademije predstavili su se filmovima *Vrlo tužna i tragična priča* (Danijel Kušan), *La donna e mobile — 6. nastavak* (Nebojša Slijepčević), *Odvedi me* (glazbeni spot grupe Majke, Zvonimir Jurić), *Početak jednog lijepog prijateljstva* (Aldo Tardozzi), i *Kinoamater* (Robert Orhel). Autori filmova bili su ujedno i gosti tribine koju vodi Hrvoje Turković.

27. II.

Održana je radna skupština HDFK radi pripreme za održavanje Dana hrvatskog filma u sklopu kojih filmski kritičari dodjeljuju nagradu *Oktavijan* za najbolji film, te nagradu *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku. U ocjenjivanju filmoveva za nagradu *Oktavijan* sudjeluju svi članovi društva, dok je za nagradu *Vladimir Vuković* izabran tročlaniji žiri (Diana Nenadić, Jurica Pavičić i Damir Radić).

1. III.-3. III.

U Hrvatskoj je boravilo bugarsko filmsko izaslanstvo radi razgovora o mogućnostima međusobne suradnje na filmskom polju. U delegaciji su bili Vasil Živkov, ravnatelj bugarske nacionalne kinoteke i Pavel Vasev, predsjednik Saveza filmskih djelatnika. Predstavnici bugarske kinematografije posjetili su Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatsku kinoteku, te obišli Jadran film i Zagreb film, a razgovori o suradnji između bugarske i hrvatske kinematografije održani su i u Ministarstvu kulture. Tom prigodom načelno je dogovorenod održavanje tjedna bugarskog filma u Hrvatskoj i predstavljanje izbora hrvatskih filmova u Bugarskoj. Također je utvrđena i potreba češće razmjene filmskih stručnjaka između dviju nacionalnih kinematografija.

Prigodom boravka u Hrvatskoj, u Društvu filmskih djelatnika prikazan je izbor bugarskih filmova: *Šok* (animirani, r. Zlatan Radev), *Refleksija* (animirani, r. Andrej Kulev), *Špageti* (animirani, r. Donio Donev), *O medvjedima i ljudima* (dokumentarni, r. Eldora Trajkova) i *Zakašnjeli puni mjesec* (cjelovečernjiigrani film, r. Eduard Zaharijev). Nakon projekcije održana je tribina o aktualnim problemima filmskog stvaralaštva u Bugarskoj i mogućnostima suradnje između bugarske i hrvatske kinematografije.

U povodu Dana državnosti Republike Bugarske, u dvorani Kinoteke 3. ožujka održana je projekcija bugarskog povijesnog spektakla *Godina 681. — Veličanstvenost kana/Kan Asparuh* (redatelj Ljudmil Stojkov, 1984.), o nastanku bugarske države, koji je snimljen u koprodukciji s američkim producentom.

1. III.

Nakon preseljenja Art-kina u dvoranu Kinoteke, urednik i voditelj programa Ivan Ladislav Galeta predložio je zainteresiranim institucijama i stručnjacima s područja filmske i videoumjetnosti novu programsку koncepciju, koja bi dvoranu Kinoteke — koja je u dugogodišnjem razdoblju svoga djelovanja povremeno dosezala *image* kulturnog filmofilm-skog prostora — trebala pretvoriti u polivalentni kulturni prostor namijenjen filmskoj i videoumjetnosti.

Budući da Zagreb već duže vrijeme nema prave kinotečne dvorane niti osmišljenog programa sustavnog prikazivanja filmske baštine, filmske klasične, te predstavljanja kvalitetnih filmova tzv. malih i posebice europskih kinematografija, ta je inicijativa dobila potporu, koja je i konkretizirana akcijom Gradskog ureda za kulturu. Naime, Grad je, na obrazloženi prijedlog Ivana Ladislava Gajete odobrio iznos od 200.000 kn potrebnih za obnovu projekcijske opreme i ozvučenja kinotečne dvorane. Time će u kratko vrijeme dvorana dobiti kvalitetnu opremu za projekciju (filmske i video) slike i zvuka, te se uvrstiti u red tehnološki bolje opremljenih dvorana. U programskom dijelu, dvorana Kinoteke utvrđena je kao službena kinotečna dvorana Hrvatske kinoteke, što joj daje određene pogodnosti u osiguranju i prikazivanju kinotečnog programa. Ujedno je dvorana Kinoteke ostala mjestom održavanja programa Dana hrvatskog filma, a sve pokazuje da će preuzeti programsko

kreiranje i organizaciju Festivala europskog filma (koji je prvi put u Zagrebu održan 1997. godine).

Program koji je najavljen za mjesec ožujak strukturiran je tako da je prva projekcija u 17 sati namijenjena djeci i školskoj mladeži, u 18.30 sati počinje program Art-kina, a treća projekcija u 21 sat namijenjena je europskom filmu.

U prvom programu prikazani su filmovi Disneyjeve produkcije *Trnoružica* (Clyde Geronomi, 1959.), *Kralj lavova* (Rob Minkoff, Roger Allers, 1995.), *101 dalmatinac* (Wolfgang Reitherman, 1961.), *Knjiga o džungli* (1967.) i *Mačke iz visokog društva* (Wolfgang Reitherman, 1970.).

Projekcije Art-kina sastavljene su od predigre i cjelovečernjeg filma, što im daje posebnu draž. U predigrama su prikazani reklamni filmovi iz 50-ih i 60-ih godina, te animirani filmovi Dušana Vukotića, Nikole Kostelca, Vatroslava Mimice i Ive Urbanića. U ciklusu hrvatskog filma najavljen na je retrospektiva kratkometražnih i cjelovečernjih filmova Ante Babaje, a u ciklusu filmova iz svjetske baštine filmovi F. Fellinija (*Proba orkestra*, 1969.), M. Kassowitza (*Mržnja*, 1995.), I. Bergmana (*Jesenja sonata*, 1978.), I. Szaboa (*Mefisto*, 1981.), J. F Richeta (*Stanje stvari*, 1995.), Ch. Carriere (*Rosine*, 1995.), N. Lvovskyja (*Zaboravi me*, 1995.), A. Fontainea (*Augustin*, 1995.), P. Ferrana (*Doba mogućnosti*, 1996.), J. Menzela (*Selo moje malo*, 1985.), L. Cavanija (*Nočni portir*, 1974.). Posebno je najavljen film Charliea Chaplina *Dječak* (1921.), uz glazbenu pratnju Mateja Meštrovića, te hrvatska premijera bugarskog filma *Godina 681. — Veličanstvenost kana/Kan Asparuh* (1984.), redatelja Ljudmila Stojkova.

Program u 21 sat pretežno se temelji na izboru europskih filmova koji su svojedobno pobudili zanimanje gledatelja, ali i filmova iz SAD-a. Na programu su filmovi J. Avneta (*Nešto posve osobno*, SAD, 1996.), P. Almodovara (*Kika*, 1993.), G. Rušinovića (*Mondo Bobo*, 1997.), B. Bertolluccija (*Mali Budha*, 1994.), F. Darabonta (*Iskulpljenje u Shawshanku*, SAD, 1994.), Q. Tarantina (*Reservoir Dogs*, 1992.), A. Ferrare (*Okorjeli policijac*, 1992.), M. Leigha (*Razgoličeni*, 1993., *Tajne i laži*, 1996.), R. Polanskog (*Djevojka i smrt*, 1994.), R. Avaryja (*Ubojiti život*, 1994.) i L. Clarka (*Klinci*, 1995.).

5. III.

Petar Krelja, uz sudjelovanje Vjekoslava Majcena i Vinka Lisaka, predstavio je u Centru za kulturu Čakovec monografiju o Kreši Goliku. Nakon predstavljanja knjige, održana je projekcija filma Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate* (1968.).

6. III.

Film Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* dobio je nagradu za debitantski film, te specijalnu nagradu žirija i nagradu publike na filmskom festivalu u francuskom gradu Annonayu.

9.-15. III.

U organizaciji zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti u prostorijama Zagreb filma održana je sedmodnevna radio-nica animacije, u kojoj je sudjelovalo petnaestak studenata

Akademije likovnih umjetnosti, suradnika Zagreb filma i Croatia filma. Gosti predavači u radionici bili su Tim Webb i Ron McRae s londonskog Royal College of Art.

Organizator radionice bio je Joško Marušić, a njeno održavanje pomogli su Britanski savjet u Zagrebu i Ministarstvo znanosti i tehnologije Republike Hrvatske. Također je planirano da se u sklopu ovogodišnjeg Svjetskog festivala animiranih filmova održi medjunarodna studentska radionica kompjutorske animacije.

11.-15. III.

U dvorani Kinoteke, održan je 7. festival srednjometražnog i kratkometražnog filma (Dani hrvatskog filma). Selekcija komisija (Nikica Gilić, Dario Marković, Kristina Matica Stojan) odabrala je za natjecateljski dio festivala 79 od 176 prijavljenih filmova i video ostvarenja (oko 19 sati programa). Najviše je bilo dokumentarnih filmova (32,9 posto) i glazbenih spotova (20,2 posto) dok je udio igranog filma bio samo 8,8 posto.

Uz natjecateljski program pripremljene su retrospektiva animiranih filmova Milana Blažekovića, dokumentarnih filmova Zorana Tadića, retrospektiva filmova Autorskog studija Fotografija, film, video iz Zagreba, te izbor dječjih filmova nagrađenih na revijama u zemljama i inozemstvu tijekom 1997. godine.

Izvan službenog programa, na posebnoj je projekciji koju je organizirao Centar za dramsku umjetnost, prikazan film Nenada Puhovskog *Graham i ja — Istinita priča*.

Na kraju Dana dodijeljene su nagrade stručnog žirija (Nikica Gilić, Dario Marković, Kristina Matica Stojan, Stjepan Čuić, Tomislav Kurelec) za najbolji film, za pojedinačne autorske prinose i za najbolje debitantsko djelo. Članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara dodijelili su tradicionalne nagrade *Oktavijan*, a žiri katoličkog tjednika *Glas koncila* (Kristina Matica Stojan, Anto Mikić, Ivo Škrabalo, Josip Stilinović i Krunoslav Vidić) odlučio je o nagradama za promicanje etičkih vrijednosti na filmu.

Poseban žiri HDFK (Diana Nenadić, Jurica Pavičić, Damir Radić), dodijelio je nagrade *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku i publicistiku (godišnju nagradu i nagradu za životno djelo na polju filmologije).

13. III.

U Zagrebu je umro filmski snimatelj i redatelj Frano Vodopivec (Zagreb, 4. VII. 1924.), autor brojnih dokumentarnih i namjenskih filmova, te snimatelj u više hrvatskih igranih filmova (*U oluji*, V. Mimice 1952., *Djevojka i brast*, K. Golika 1955., *Kaja ubit ču te* 1967. i *Dogadaj*, V. Mimice, 1969., *Kad čuješ zvona*, 1969. i *U gori raste zelen bor*, A. Vrdoljaka, 1971. i dr.).

16.-20. III.

U MM centru SC održana je retrospektiva njemačkog eksperimentalnog filma 90-ih godina. U pet programa (*Zid, promjena, preokret; Found-Footage, materijal, struktura, forma, animacija; Osjećaj i tvrdoća; Otkrića i refleksije; Rane, čudesna i vizije*), zagrebačkoj su publici predstavljeni

brojni njemački autori koji su stvarali u razdoblju između 1990. i 1995. godine. Najnoviji program Goethe instituta dovezuje se na niz ranijih programa prikazanih u MM centru u kojima je dokumentiran razvoj njemačkog avangardnog i eksperimentalnog stvaralaštva od dvadesetih do osamdesetih godina.

18. III.

Na izbornoj skupštini Hrvatskog društva filmskih djelatnika za novu predsjednicu izabrana je Nada Gaćešić-Livaković (to je prvi put u 48 godina postojanja HDFD da je na čelo ove filmske udruge izabrana žena).

Dopredsjednik HDFD-a je Damir Tereščak, a na Skupštini su izabrani i članovi Nadzornog odbora te Časnog suda.

20. III.

U zadaskom kazalištu premijerno je prikazanigrani film *Zavaravanje* scenarista i redatelja Željka Senečića u produkciji Hrvatske radiotelevizije i Patria filma. U filmu o ratnim sjećanjima vozača kombija nastupaju Božidar Orešković i glumica Hrvatskog narodnog kazališta iz Osijeka Sandra Lončarić, kojoj je to ujedno filmski debi. Glazbu za film *Zavaravanje* napisao je Arsen Dedić.

22. III.

U Zagrebu je u noći s 21. na 22. ožujka umro Drago Krča (Kutina, 1923.), hrvatski dramski umjetnik i dugogodišni profesor glume na Akademiji dramske umjetnosti. Jednu od posljednjih uloga Drago Krča odigrao je u filmu *Božić u Beću* Branka Schmidta, na čijoj je vukovarskoj premijeri pred nekoliko dana i sam bio.

22.-29. III.

U Vinkovcima je, uz potporu gradskog poglavarstva, održan Tjedan hrvatskog filma. Priredivač i domaćin ove filmske priredbe bilo je vinkovačko kino *Le Cinema*, a prikazani su filmovi *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Sedma kronika* (B. Gamulin), *Prepoznavanje* (S. Tribuson), *Treća žena* (Z. Tadić), *Puška za uspavljanje* (H. Hribar), *Isprani* (Z. Ogresta) i *Čudnovate zgode šegrtka Hlapića* (M. Blažeković).

Svečano otvorenje Tjedna, 22. ožujka, bilo je posvećeno Kreši Goliku, te je tom prigodom, uz projekciju filma *Imam dvije mame i dva tata*, predstavljena monografija Petra Krelje *Golik*. Gosti večere bili su Leandra Golik, Petar Krelja i Ivo Škrabalo.

23. III.-27. III.

U Art-kinu održana je retrospektiva hrvatskog filmskog redatelja Ante Babaje. Prikazani su kratkometražni filmovi *Pravda* (1962.), *Tijelo* (1965.), *Čekaonica* (1975.), *Kabina* (1966.), *Starice* (1976.), te cijelovečernji filmovi *Carevo novo ruho* (1961.), *Breza* (1967.), *Miris, zlato i tamjan* (1971.), *Izgubljeni zavičaj* (1980.) i *Kamenita vrata* (1992.).

24. III.

U MM centru SC održana je umjetnička večer posvećena Danu Okiju (Zadar, 1965.), koji više godina živi i djeluje u Amsterdamu. Prikazani su radovi: *Devine Beings* (stereo —

film/video, 1998.), *Navigations* (stereo — film/video, 1995.), *Dinamis* (stereo — film/video, 1996.) i *The Householder* (stereo — kompjutirska animacija), rad s kojim se već predstavio na 2. međunarodnom festivalu novog filma i videa u Splitu 1997. godine.

25. III.

Priredivački odbor Hrvatske revije jednominutnih filmova koji se održava u Požegi 22. i 23. svibnja, uputio je poziv filmskim autorima i udrugama za prijavu filmskih i video radova za ovogodišnju Reviju. Rok za prijavu je do 20. travnja, a informacije o uvjetima sudjelovanja objavljene su u *Bulletinu HFS* i na Internetu (adresa: <http://www.geocites.com/Heartland/2460/cmmc6.htm>).

28. III.

U Zagrebu je u 74. godini umro Sulejman Kapić, dugogodišnji direktor Jadran filma. Od 1957. godine bio je komercijalni, a od 1970. do 1991. godine generalni direktor

producentske kuće, koja je u to doba bila najveć producent hrvatskih i koproducent brojnih inozemnih filmskih projekata. U svojoj dugogodišnjoj karijeri, potpisao je, kao izvršni producent, četrdesetakigranih filmova.

28. III.

U Muzeju za umjetnost o obrtu predstavljen je projekt sudjelovanja Hrvatske na svjetskoj izložbi EXPO '98. u Lisabonu. Središnji dio projekta temelji se na multimedijskom predstavljanju kulturno-povijesnih vrijednosti Hrvatske. U tome sklopu redatelj Vinko Brešan, prema scenariju Ivice Vidovića, realizirao je 10-minutni promotivni film koji je snimljen s devet kamera postavljenih u krug, tako da prigodom projekcije gledatelj ima osjećaj da se nalazi u središtu virtualne stvarnosti. Film je realiziran na temelju inovacije Hrvoja Sarića, kojom je omogućeno snimanje u krugu od 360°.

Vjekoslav Majcen

A Chronicle: January/March '98

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Preminuli

Sulejman Kapić, producent (Rogatica, 3. II. 1925. — Zagreb, 26. III. 1998.). Diplomirao je na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu (1952.), gdje je 1975. godine i magistrirao s temom *Hrvatska kinematografija i marketing*. Iste je godine došao u Jadran film, gdje je do 1968 godine radio kao komercijalni direktor. (U tome je razdoblju dvije godine, od 1959. do 1961., proveo u Münchenu kao jugoslavenski predstavnik za Njemačku, Austriju i Švicarsku.) Od 1969. do odlaska u mirovinu 1991. godine, bio je generalni direktor Jadran filma koji je u to doba bio producent najznačajnijih hrvatskih filmova i koproducent brojnih inozemnih filmskih projekata, te je u svojoj dugogodišnjoj karijeri, kao izvršni producent potpisao četrdesetakigranih filmova.

Drago Krča, glumac (Kutina, 1. IX. 1923. — Zagreb, 22. III. 1998.). Glumačku naobrazbu stekao je u Zemaljskoj glumačkoj školi i u Dramskom studiju u Zagrebu. Bio je član zagrebačkog HNK (1945.-1953.), a zatim Dramskoga kazališta Gavella (1953.-1975.) u čijem osnivanju je sudjelovao. Od 1954. do umirovljenja bio je nastavnik glume na ADU. Uz brojne i značajne uloge na kazališnim pozornicama gdje je tumačio uloge u dramama Gogolja, Brechta, Krleže, Shakespeara, Ibsena i dr., povremeno je igrao epizodne uloge i u filmovima (cjelovečernji: *Sreća dolazi u 9*, Nikole Tanhofera, 1961.; *Nausikaja*, Vicka Ruijića, 1994.; *Božić u Beču*, Branka Schmidta, 1997.); kratkometražni: *Stranci u noći*, Dejana Jovovića, 1992) i na televiziji u TV drama (U pozadini, Nenad Puhovski, 1996.; *Poglavlja iz života Augusta Šenoe*, Rudolf Sremec, 1981. i dr.).

Frano Vodopivec (Zagreb, 4. VII. 1924. — Zagreb, 13. III. 1998.). Filmskim se snimanjem počeo baviti u Hrvatskom slikopisu, a poslije rata nastavio je kao snimatelj *Filmskih novosti*, *Pre-*

gleda i dokumentarnih filmova, najčešće s Brankom Blažinom, Hugom Ribarićem i Borisom Rudmanom. Prvi dokumentarni film samostalno je snimio 1947. (*Vlak 51*, Rudolf Sremec), 1952. debitirao je u iganom filmu (*U oluji*, Vatroslav Mimica), a bio je snimatelj i montažer i prvi profesionalni hrvatski animiranog filma *Veliki miting* (W. i N. Neugebauer, 1951.). Tijekom duge stvaračke karijere potpisao je fotografiju u mnogim značajnim filmovima hrvatske kinematografije: *Djevojka i brast* (K. Golik, 1955.), *Kaja ubit ču te* (1967.) i *Dogadjaj* (V. Mimica, 1969.), *Kad čuješ zvona* (1969.) i *Ugori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971.) i dr.

No, Vodopivec je ipak bio pretežno dokumentarist, pa je i najveće rezultate postigao u kratkometražnom filmu uspješno surađujući s brojnim redateljima, primjerice B. Bauerom (*San male balevine*, 1954.), Obradom Gluščevićem (*Ljudi s Neretve*, 1966.) i posebice s Rudolfom Sremcom (*Crne vode*, 1956. — za fotografiju u tome filmu dobio je prve nagrade u Cannesu, Puli, Montevideu i Damasku).

Samostalno je (kao scenarist, redatelj i snimatelj) realizirao više od 50 kratkometražnih, najčešće namjenskih (obrazovnih) filmova. Posebice se ističe serija njegovih filmova koje je radio za Zora film 50-ih i 60-ih godina — *Dozvane vode*, *Fasade na pragu grada*, *Žute i plave poljane*, *Zaigrane osovine*, *Boje i leptiri* (sve 1960.), *Tragom šume*, *Sinteze i oblici*, *Poslušne niti* (sve 1961.) u kojima je i u zadanim utilitarnim okvirima znao istaći vizualnu ljepotu. Realizirao više element filmova u Filmoteci 16 (*Veliki metilj*, 1975., *Dobivanje nafte*, 1977.), te dokumentarnih filmova za Kršćansku sadašnjost (*Katolička crkva u Hrvata* (s J. Turčinovićem, 1971.). Za ukupni svoj rad dobio je 1989. nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo.

Damir Radić

Vjekoslav Majcen: Hrvatski filmski tisak do 1945. godine

Knjiga Vjekoslava Majcena, zapravo jedinog znanstveno stalno aktivnog djelatnika Hrvatske kinoteke, rezultat je ozbiljna istraživačkog pothvata posvećenog specijaliziranom filmskom tisku u Hrvatskoj od njegove pojave oko 1910. godine do kraja Drugog svjetskog rata. Majcen je u knjizi sistematizao i opisao građu koju je istražio u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu, Nacionalnoj biblioteci u Rijeci, Hrvatskom državnom arhivu i Hrvatskoj kinoteci pri HDA-u.

Predan i pedantan, predstavio je u knjizi svaku tiskovinu novinskog, časopisnog i revijalnog karaktera (eventualne filmske knjige nisu bile predmet istraživanja) koja se mogla svesti pod nazivnik specijaliziranog filmskog izdanja (uključujući i one »miješanog« tipa — posvećene istovremeno i književnosti, teatru, modi, sportu) i čiji su primjeri (ponekad samo jedan komad) ostali sačuvani (upozorava pri tom i na neka izdanja od kojih nije sačuvan ni jedan primjerak i s čijim se sadržajem nije mogao konkretno upoznati).

Gradu je organizirao povijesno-kronološki, te prema izdavačkim karakteristikama tiskovina (izdavačka djelatnost filmskih poduzeća, neovisna filmska glasila, izdavačka djelatnost kinemografa, filmske revije, profesionalno filmsko novinstvo, informacije stranih filmskih predstavnštava), trudeći se smjestiti je u širi kulturni okvir nacionalne sredine te donekle u svjetski filmski kontekst.

Već karakteristično za Majcena, knjiga sadrži iscrpnu, zainteresiranima za temu vrlo korisnu, bibliografiju filmskih novina i časopisa objavljenih na hrvatskom tlu (pod tim se podrazumijevaju sadašnje hrvatske granice) u razdoblju od



1913. do 1945., a kao poseban dodatak i moglo bi se reći poslasticu — selektivnu bibliografiju članaka objavljenih u hrvatskim novinama i časopisima u istom razdoblju.

Mada generalno, kao što Majcen ističe, kvalitativni nivo tadašnjih filmskih novina, časopisa i revija nije bio nimalo visok, ima tu, promatrajući iz povijesne perspektive, vrlo zanimljivih tekstova o prirodi i specifičnostima filmskog medija (npr. *Glazba i kino* iz 1916., *Kako valja shvatiti filmsku umjetnost* iz 1921., *Nova umjetnost* /o eksperimentalnom filmu; op. D. R./ iz 1921., *Govor filmskih glumaca* iz 1923., *Kino snova i poezije* iz 1925. /riječ je o tekstu Boška Tokina, svi ranije navedeni članci su nepotpisani, što je onda bilo uobičajeno/, *Film u serijama* iz 1928., *Gradnje u filmovima* iz 1938. /o

filmskoj arhitekturi odnosno scenografiji; autor teksta izvjesni je Sekelić, *Film i teater* iz 1938. /potpisnik teksta Marko Fotez/, *Slikopis prema književnom djelu* iz 1945. /autor Vladimir Noworyta/).

Također su zanimljivi tekstovi posvećeni znamenitim režiserima i filmovima (Maxu Reinhardtu, Fritzu Langu, Charlieu Chaplinu, Mauritzu Stilleru, Pabstovoj *Ulici bijede i grijeha* /danas poznatoj kao *Ulica bez radosti*, Vidorovom *Hallelujah*, Brownovoj *Anni Christie* s Gretom Garbo, Clairovom *Pod pariškim krovovima*, Murnauovom i Flahertyjevom Tabuu, von Sternbergovom *Maroku* s Marlene Dietrich, Langovu *M-u*), a posebnu pozornost zasluguje i tekst *Preriski sotona*, gdje se povodom istoimena vesterna pokušavaju dati odrednice žanra koji je prepoznat kao tipično američki.

Majcen je u knjizi dosta prostora posvetio i hrvatskom filmu, odnosno načinu na koji je domaći tisak pratio entuziјastičke pionirske individualističke pokušaje formiranja hrvatske filmske proizvodnje. Nadovezujući se tako na temeljnju *Povijest hrvatske kinematografije* Ive Škrabala (dakako, čita se knjiga je značajan prilog hrvatskoj filmskoj povijesti), Majcen ponovo izaziva za ovo društvo izvanredno relevantno pitanje: kako se dogodilo da hrvatska kinematografija, koja je na bivšim jugoslavenskim i čak nešto širim prostorima imala najsnažniju tradiciju (u tzv. staroj Jugoslaviji, kaže Majcen, »celokupna je filmska industrija bila koncentrirana u Zagrebu«, pa je Savez vlasnika kinematografa zbog toga »ostao valjda jedini od tadanjih jugoslavenskih stručnih saveza sa sjedištem izvan Beograda«), u zadnjih tridesetak godina uvjerljivo ispusti taj primat u korist srpske, tako da danas i stručnjaci i laici kao gotovu stvar uzimaju da je u Srbiji filmska tradicija snažnija i ozbiljnija? Paralela nipošto nije suvišna, jer srpski nam film, ipak nije bugarska književnost (ili film), odnosno bar u proteklom razdoblju to nije bio.

Majcen u knjizi iznosi još jednu vrlo zanimljivu povjesnu činjenicu. Jedini organizirani predstavnici radikalne avangarde u Hrvatskoj, Micićevi zenisti, bili su i pioniri ozbiljnijeg pisanja o filmu na ovim prostorima, a tiskovnom promocijom filma bavili su se još neki avangardistički prvaci, primjerice hrvatski Srbin Dragan Aleksić i beogradski Židov Moni De Buli (dobar broj etničkih Srba sudjelovao je u stva-

ranju hrvatskih/zagrebačkih filmskih tiskovina, što samo potvrđuje tadašnji hrvatski filmski primat). Tako su Micićev mlađi brat Branko Ve Poljanski i suautor zenističkog manifesta, Beograđanin Boško Tokin, bili osnivači prvih neovisnih filmskih časopisa u Hrvatskoj »u kojima se filmu pristupa prvenstveno kao umjetnosti«, dok je Marijan Mikac na razne načine bio vezan uz kinematografiju, a naposljetku i ravnio Hrvatskim slikopisom u NDH. Ovo je važno istaknuti s obzirom na neka rigidna svođenja zenitizma na velikosrpsku, pročetničku ideologiju, čiji je istaknuti promotor književnik Stjepan Čuić, inače pasionirani pratitelj filmskih zbivanja, bar ako je suditi po njegovom, već redovnom, člansству u žiriju na Danima hrvatskog filma.

Hrvatski filmski tisak do 1945. godine (atraktivne naslovnice, relativno bogato ilustrirana, na sjajnom glatkom papiru otisнутa knjiga), vrijedan je istraživački rad koji se tiče i hrvatske kinematografije (shvaćene u širem smislu) i hrvatskog novinstva i hrvatske kulture u cjelini. S obzirom da Vjekoslav Majcen u njoj sugerira kako su filmskokritičarski vredniji tekstovi objavljivani u dnevnim novinama i drugom, nespecijaliziranom tisku, bilo bi dobro kad bi sljedeći njegov projekt bio posvećen tim filmskim enklavama u istom razdoblju. S nadom da ćemo što prije dočekati jednu takvu Majcenovu knjigu, dajemo ugodnu preporuku njegovom aktualnom ostvarenju.

Damir Radić

Croatian Film Magazines by Vjekoslav Majcen

A review of a historical study on film magazines in Croatia from 1910-1945 written by the film historian Vjekoslav Majcen.

The book by Vjekoslav Majcen — a single professionally specialized film historian in Croatia — is a result of a competent and conscientious research of specialized film publications (more than 50 of them in that period) in Croatia. Some of the magazines were the »mergers« of film with theater, or with literature, with sport and fashion, but most of them were completely dedicated to film. Majcen's main historiographical exposition is ordered chronologically, by recognizable periods, and according to the publishing conditions (publishing activities of cinema production companies, independent film magazines, publishing activity of cinema-theaters, pictorial film magazines, professional journalism, releases of foreign companies). Majcen also investigates a wider cultural context and actual sociopolitical situation of the particular period, and the reaction of the magazines to them. The book is supplied with the index of film magazines; selective bibliography of articles, and a very interesting chrestomathy of original texts of different nature (reviews, essays, announcements of new productions, rank-lists, interviews, information). Majcen's book is a valuable contribution, a continuation and elaboration of the *History of Croatian Cinema* (Zagreb 1984) by Ivo Škrabalo. The book is graphically well-designed and well-illustrated. Having in mind the suggestion made by Majcen that the most important film theoretical and critical contributions were made in daily papers and literary magazines, one can only hope that Majcen will continue to investigate in that direction.

Damir Radić

Marina Vuletić: Oscar – između tradicionalnosti i progresivnosti: 1927.-1997.

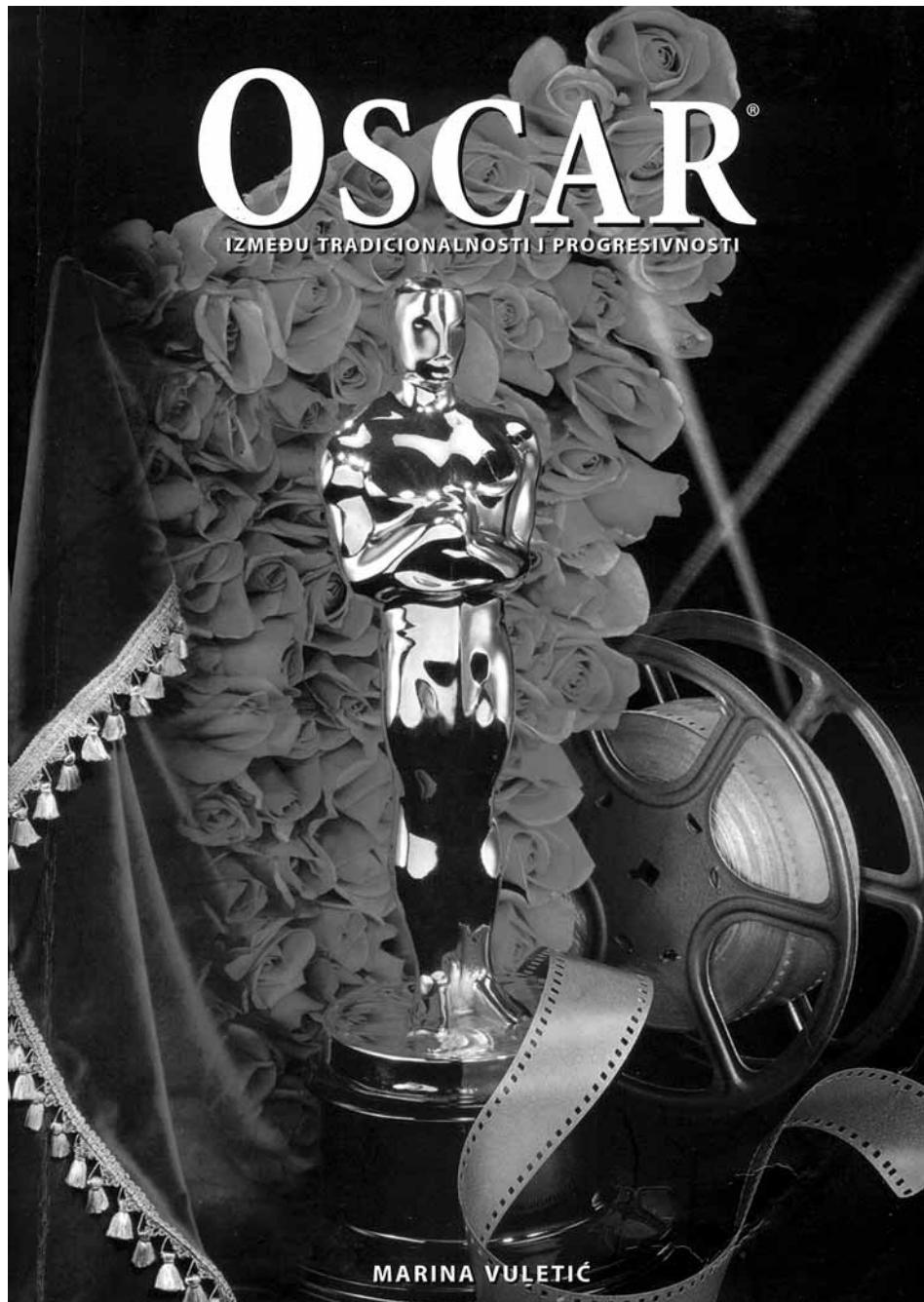
Neumorni Veljko Krulčić, tvorac i voditelj kina *Hollywood*, izdavač i glavni urednik istoimena filmskog časopisa, te izdavač, odnosno urednik nekoliko knjiga filmske tematike (Vladimir Vuković: *Imitacija života*; Nenad Pata: *Majstori zagrebačkog crtanog filma*), predstavio je svoj novi projekt, knjigu posvećenu najstarijoj, najpopularnijoj, najutjecajnijoj i najglamuroznijoj filmskoj nagradi, *Oscaru*. S obzirom da se ove godine navršilo sedamdeset godina od prve dodjele Akademijine nagrade, Krulčić je imao i zgodan, jubilejni povod izdavanju knjige. Realizaciju ambiciozna projekta povjerio je članici redakcije magazina *Hollywood* Marini Vuletić i uredniku u istom časopisu Damiru Primorcu. Mladahna, i, kako je na prezentaciji knjige bilo uočljivo, izuzetno plaha gospodica Vuletić potpisana je kao autorica, a Damir Primorac kao urednik.

Sedamdeset godina povijesti nagrade podijeljeno je po načelu desetljeća na sedam poglavila, koja se opet dijele na deset manjih jedinica u kojima se pojedinačno obrađuje svaka godina dodjele nagrade. Svako poglavje, odnosno dekada, promatra se kao zaokružena cjelina sa svojim posebnim svojstvima, pa otuda i naslovi poglavila, npr. *Prva dekada — Zlatno doba, Peta dekada — Novi Hollywood, Sedma dekada — Dominacija blockbuster-a*. Svaka pak pojedina godina, uz temeljni tekst, praćena je nizom podataka — od datuma objavljivanja nominacija i dodjele nagrada, mesta održavanja ceremonije i njena domaćina, preko vrlo informativnih natuknica o najzanimljivijim odnosno najznakovitijim obilježjima dodjele nagrada te godine, do citiranja efektnih izjava brojnih nominiranih i nagrađenih filmskih djelatnika o samom *Oscaru*. Također, u svakoj godini dodjele istaknut je biografskim okvirom jedan od dobitnika (s naglaskom na manje poznatim imenima — što u svrhu upoznavanja sa zaboravljenim glumcima odnosno radi afirmacije »skrivenih« filmskih djelatnosti, što zbog izbjegavanja prezentacije općepoznatih zvijezda o kojima se informacije mogu pronaći na svakom koraku) i, dakako, za svaku su godinu priloženi popisi nominacija i osvajača nagrada u svim kategorijama. Kad se tome doda da »službeni dio« knjige (završnih dvadesetak stranica rezervirano je za sponzorske poruke) zaključuje iscrpan indeks svih filmova nominiranih za *Oscara*, te svih osoba nominiranih u tzv. glavnim kategorijama (producenti, redatelji, glumci, scenaristi), s posebno istaknutim osvajačima nagrada, može se stjeći dojam da je *Oscar — Između tradicionalnosti i progresivnosti: 1927.-1997.* slojevito i dinamično strukturirano djelo, s obiljem zanimljivih i korisnih

informacija, i uza sve — to do sad nije spomenuto — odlično grafički oblikovano (grafički urednik Alen Čabrić). Na žalost, to je tek dijelom točno. No, krenimo otpočetka.

Knjigu uvodnim esejom *Sedamdeset mu je godina već* otvara Ante Peterlić. Sam je Peterlić u zaključku prilično precizno opisao svoj tekst — »negdje temeljitiji, negdje letimičan, negdje potpuno zamagljen zaboravnošću (to i nije osobito došlo do izražaja, op. D. R.), često bez pretenzija da se nadraste subjektivnost« (to je već primjetno, primjerice u isaku o Johnu Fordu kao možda najboljem od svih holivudskih režisera zvučnog razdoblja). Peterlićevu autoiskazu treba dodati i sljedeće: njegov esej odiše lakoćom i svježinom, mjestimično je vrlo duhovit, naglasci su na pravim mjestima, a da je peterlićevski zanimljiv i visokokompetentan nije ni potrebno napominjati. Uputiti se mogu tek dvije male primjedbe. Prva je u vezi s pojednostavljenim određenjem (anti)junaka Eastwoodovih *Nepomirljivih* kao rehabilitiranog vesternera, rehabilitiranog nakon demitolizacije koju je proveo Novi Hollywood. Naime, prije će biti da je taj lik sinteza antijunaka novoholivudskih antivesterna i junaka klasičnog vestern kova. Druga je primjedba upućena Peterlićevom svodenju postmodernističke Amerike na »japijevski« svjetonazor, senzibilitet i duhovnost. Prilikom ovih primjedbi treba, naravno, imati u vidu da je riječ o neelaboriranim, usputnim Peterlićevim iskazima, za čiju razradu nije bilo mesta ni potrebe u kontekstu eseja o *Oscaru*, stoga je njihova paušalnost shvatljiva.

Peterlićev esej slijedi uvodni tekst Marine Vuletić *Oscar goes to...,* korektan sažet presjek oskarovskih sedamdeset godina. No odmah potom počinju problemi. U uvodnom tekstu prvog poglavљa od riječi do riječi se ponavljaju dvije rečenice iz uvoda *Oscar goes to...,* tvoreći neugodan dojam kako autorica (ni urednik) nije pročitala konačan tekst knjige i uočila »prepisivačku« omašku. No, doista ozbiljne greške tek slijede. Potpoglavlje koje obrađuje prvu godinu dodjele 1927./28. otvoreno je fotografijom iz pobjedničkog filma *Krila* ispod koje stoji, ni manje ni više, nego ovakav tekst: »nijemi ratni film redatelja Williama A. Wellmana o avijaciji u 1. svjetskom ratu (...) — njime je filmska industrija prvi put osvojila masovnu publiku i potporu.« Vjerujem da nije potrebno objašnjavati kako je film i prije industrijskog razdoblja imao veliku potporu najšire publike, a da je filmska industrija »osvojila masovnu publiku i potporu« (čudan rečenični sklop — osvojiti potporu — ne treba komentirati ovom prilikom) još tijekom svog formiranja u drugoj polo-



vici desetih i početkom dvadesetih godina (filmovima prijerice Chaplina, Ingrama, Keatona). Jasno je da je pogreška nastala prepisivanjem površnog stranog izvora (otuda i spomenuti rečenični sklop, zasigurno nastao doslovnim prevođenjem), a odsutnost svijesti o netočnosti iskaza svjedoči o nekompetentnosti autorice i urednika za razdoblje nijemog filma (i ne samo to razdoblje, pokazat će se ubrzno).

Obradujući četvrtu godinu dodjele, 1930./31., autorica u oskarovskom biografskom okviru, posvećenom isljučivo dobitnicima Akademijine nagrade, izdvaja Howarda Hughesa, mada je iz popisa nominiranih i nagrađenih te godine razvidno da Hughes Oscar nije osvojio, a znamo da ga nije

osvojio ni nikad prije ni poslije. Na 91. stranici knjige uz sliku iz filma *Jutarnja slava*, u kojem je glavnou, Oscaram nagrađenu, ulogu odigrala Katharine Hepburn, stoji da je to ostvarenje bilo njezin filmski glumački debi. Međutim stranicu dalje može se pročitati da je to bio njen treći filmski nastup, što je doista točna informacija. Odakle razilaženje u temeljnog tekstu i onom uz sliku, trebalo bi upitati urednika.

Na stranici pak 115. očekuje nas pravi šok. Prvo se u temeljnog tekstu otplikike kaže da je priča filma *Dobra zemlja* izašla iz pera Perla Bucka, a onda se u tekstu uz sliku iz filma ponovo mijenja spol glasovite književnice (dobitnice Nobelove nagrade i, da stvar bude gora, kod nas više struko prevodene i izuzetno mnogo čitane) iskazom »film je rađen po romanu Pearla Bucka«. Na stranici 147., u tekstu uz sliku, konstatira se kako je *Oscarom* nagrađen nastup Ginger Rogers u filmu *Kitty Foyle* jedna od rijetkih njezinih nemuzičkih uloga. Iz konteksta je jasno da se ne misli na njezinu dotadašnju karijeru nego na cijelokupni opus u kojem, kao što je poznato, »nemuzičke« uloge nisu bile nimalo rijetke. A što autorica piše o Robertu Rossenu može se otkriti na 209. stranici: »Rossenu se pak redateljska karijera potpuno ugasila nakon što je dvije godine bio na crnoj holivudskoj listi jer je

odbio otkririti svoju povezanost s Komunističkom partijom«, i dalje — »Dočekao je smrt ogorčen i zaboravljen«. Za manje upućene, Rossenova se karijera nije »potpuno ugasila« početkom pedesetih kad je dospio na indeks, nego ju je nastavio u inozemstvu da bi se potkraj pedesetih vratio u Hollywood okrunivši svoj rad 1961. filmom *Hazarder*. Da li je umro ogorčen ne znam, ali zaboravljen svakako nije bio. Štoviše, *cabierovci* su mu dvije godine prije smrti podarili svoj prestižni naslov autora.

U istom potpoglavlju gdje iznosi dezinformacije o Rossenu, Marina Vuletić nam »otkriva« da je uloga Joan Fontaine u *Rebecci* slična onoj njene sestre Olivie de Havilland u *Na-*

sljednici. Možda bi bilo suviše očekivati od mlade autorice da je pročitala Jamesov roman *Washington Squar* ili pogledala film (*Nasljednica*) koji je po njemu snimljen, ali nepoznavanje Hitchcockove *Rebecce* već je mnogo manje razumljivo za osobu koja piše knjigu filmske tematike. A jedino nepoznavanje tog klasika objašnjava njezino nekritičko preuzimanje izvora na temelju kojeg je mogla zaključiti da je lik »neugodne usidjelice koja sazna bolnu istinu da njezina lijepog udvarača više privlači njeno bogatstvo nego ona« iz *Nasljednice*, sličan liku plahe žene zaljubljene u bogatog supruga koji joj tu ljubav užvraća iz *Rebecce* (sličnost bi možda trebala biti u tome što novopečena bogataševa supruga jedno vrijeme krivo misli da ju muž ne voli jer nije prebolio bivšu ženu, pa joj je ta »istina« bolna).

Koliko autorica i urednik poznaju klasike vidljivo je i iz lakoškog određenja Mankiewiczevog *Sve o Eve* kao komedije (str. 213, natuknice), u čemu su vjerojatno slijedili logiku američkih videovodiča koji redovito drame s humornim elementima proglašavaju komedijama (dok se ozbiljniji pregledi poput *Motion Picture Guidea* odlučuju na navođenje svih istaknutijih žanrovske sastojaka pojedinog filma pa se često koriste formulacije tipa *comedy/drama*; međutim, upravo u *Motion Picture Guideu Sve o Eve* određen je kao drama što dovoljno govori o udjelu njezinih komedijskih elemenata), a i iz konstatacije da je priča Kurosawina *Rašomon* ispričana s tri različita gledišta (str. 220, tekst uz sliku); upućeniji da kako znaju da je riječ o četiri različite perspektive.

Da joj je filmska povijest definitivno slaba strana Marina Vuletić dokazuje i tekstrom četvrtog poglavlja (*Četvrti dekada /1958.-1967./ Između mjuzikla i spektakla*) u kojem Wylera, Wildera, Hustona, Zinnemanna i Stevensa proglašava tzv. velikom petoricom tog razdoblja iako su oni taj naziv stekli u prethodnom periodu, a također konstatira da tad »film noir« kao žanr nestaje (ovom prilikom nećemo raspravljati je li *film noir* žanr ili ne, op. D. R.), a zamjenjuju ga djela tzv. *tough* (žestokih) redatelja (Ray, Aldrich, Fuller, Siegel). Ti filmovi, kao što se može pročitati iz natuknice *Sjedinjene Američke Države* Ante Peterlića u Filmskoj enciklopediji, odakle je gospodica Vuletić prepisala svoj iskaz, doista su bili svojevrstan nadomjestak za *film noir*, ali se nisu pojavili tek krajem pedesetih i početkom šezdesetih kao što autorica sugerira. Stovše do 1958., kad počinje četvrti dekada dodjele Oscara, Ray, Aldrich i ostali (uključujući nespomenutog Karlsona) snimili su mnoge, a neki i većinu svojih reprezentativnih radova. Što pak reći o iskazu u uvodnom tekstu šestog poglavlja (dekkada 1978.-1987.) gdje se kaže da su umjesto od AIDS-a preminulog Rocka Hudsona film osamdesetih okupirale mlade glumačke nade — Swayze, Penn, Cruise i drugi. Po Marini Vuletić ispada da su Cruise i ostali izravno naslijedili Rocka Hudsona koji je valjda i u vrijeme De Nira, Nicholsona, Pacina i Hoffmana dominirao američkim filmom ostavljajući spomenute u dubokoj sjeni.

Autorica ima problema ne samo s filmskom poviješću, nego i s političkom. Na 521. stranici kazuje kako je Gibsonovo *Hrabo srce* epski film »o borbi Škota protiv britanskog ugnjetavanja«. No, Škoti se nisu mogli boriti protiv britanskog ugnjetavanja jer britanska država (tj. državna zajednica

Engleske i Škotske), ni Britanci (naziv koji obuhvaća Engleze, Škote i Velšane), kao njeni stanovnici u vrijeme radnje filma nisu postojali. Dalje, u knjizi se može pročitati da je oskarovska uloga Melvyna Douglaša u filmu *Hud* bila njezina prvi filmski nastup nakon jedanaest godina pauze (nije točno, stanku je prekinuo filmom Petera Ustinova *Paklena fregata*), da je Matthew Yurich mlađi brat Richarda Yuricha (istina je obratna — Matthew je gotovo dvadeset godina stariji), da je Jack Palance, dobitnik Oscara za najboljeg sporednog glumca 1991., zadnji put bio nominiran prije dvadeset godina za uloge u *Nenadanom strahu i Shaneu* (od tada nije prošlo dvadeset nego skoro četrdeset godina), da je Elizabeth Shue 1995. dobila Oscara (nije ga dobila, bila je samo nominirana).

Uz slabo poznavanje filmske povijesti, manjak opće kulture i niz faktografskih grešaka knjigu obilježavaju i druge mane (evidentne probleme pismenosti i neadekvatnu lekturu neću posebno isticati). Konceptacija temeljnih tekstova potpoglavlja koja obrađuju svaku godinu dodjele vrlo je nespretna, osobito u prvoj trećini knjige gdje autorica umjesto da najviše prostora posveti specifičnostima koje su obilježile dotičnu godinu, prepričava biografije dobitnika, što samo po sebi nije dobro rješenje, a uz to dolazi u koliziju s izdvojenim biografskim okvirom. Natuknice koje su smještene iznad temeljnog teksta daleko su informativnije i zanimljivije od njezina, a mnoge intrigantne stvari njima natuknute u tekstu ostaju sasvim neobradene. Knjiga nije lišena ni kontradiktornosti. Npr. na 68. stranici za Warnera Baxtera kaže se da mu čak ni Akademijina nagrada za najboljeg glumca u filmu *U staroj Arizoni* gdje je igrao Cisco Kida nije posebno pomogla u dostizanju statusa zvijezde, da bi se već u sljedećem pasusu zaključilo kako je »uspio ipak dobro iskoristiti poslovni potencijal najvećeg glumačkog priznanja i ostati u vrhu popularnosti sve do kraja tridesetih, najviše zahvaljujući pobjedničkom karakteru (...) Cisco Kida.« Govoreći pak o glumici Patriciji Neal, dobitnici Oscara 1963., kaže se na 305. stranici da je pretrpjela seriju moždanih udara, no na 322. stranici ti udari odjednom postaju srčani. Primjedbu zaslužuju i neke biografske napomene. Nelogično je da se u biografiji Davida Selznicka ispuste neki njegovi najznačajniji i danas najpriznatiji filmovi (*Ništa sveto, Zvijezda je rođena, Dvoboj na suncu*), a spominju se naslovi poput *Cetiri pera* odnosno filmovi koji danas imaju slabu reputaciju (*Ana Karenina, David Copperfield*), ili da se npr. u biografiji Shelley Winters izrijekom ne spomene jedna od njezinih ključnih uloga, ona u Kubrickovoj *Loliti*. U biografiji Martina Landaua, pak, ne spominje se njegova kulturna uloga iz TV serije *Svemir 1999*. I kritičarsko-subjektivni ton koji se povremeno provlači knjigom neprimjerjen je njenoj koncepciji. Jer nije riječ o kritičkom autorskom djelu, a uostalom taj subjektivni ton ne potječe od autorice nego je, kao i štošta drugo u knjizi, prepisan iz stranih izvora. I to slabih izvora po kojima je *Lawrence od Arabije* najbolji i najosobniji film Davida Leana, *Kleopatra* katastrofalan film, i u kojima se osobito inzistira na tome kako je Spielberg konstantno činjena nepravda jer nije dobivao Oscara ni za film ni za režiju. Posebna je priča tekst koji komentira dodjelu 1992. godine. Tu se Eastwoodovi *Nepomirljivi* i Ivoryjev *Howards End* uzima-

ju kao simboli okretanja Hollywooda tradicionalnijim vrijednostima naspram dodjele prethodne godine »u kojoj su bar jednim Oscarom nagrađeni i tako nasilni filmovi poput *Terminator 2* i *Thelma i Louise*«. Doista mi se čini neobičnim doživljaj turobna i mučna Eastwoodovog uratka (»dubinske« nasilnosti nego dva prijespomenuta filma) koji dosljedno nadopunjuje njegovu mračnu sliku svijeta i ljudi koji u njemu obitavaju, kao simbola »tradicionalnijeg« Hollywooda, a isto se odnosi na podjednako pesimističan Ivoryjev film (pristoјno ispunjen »psihoškim« nasiljem) koji je u tekstu opisan kao »nežna kostimirana drama« (!?). *Thelma i Louise*, usput rečeno poprilično precijenjen film Ridleyja Scotta, svojim duhom puno je bliži srednjostrujskom hollywoodskom liberalizmu, tj. prosječnom Akademijinom glasaču (prividno anarhističan, a zapravo pozverski anarhoidan taj film se jako dobro uklapa u tendenciju »političke korektnosti«), a naklonost klasičnom obrascu sukoba dobra i zla i uvek dobrodošloj spektakularnosti Cameronova *Terminatora* 2 u kojem nasilje, za razliku od Eastwoodova i Ivoryjeva filma, malo koga može uz nemiriti, nikako nije mogao biti znak neke veće Akademijine »progresivnosti«.

Riječ, dvije i o leksikografskim propustima. U biografskim napomenama umjesto imena grada u kojem je osoba rođena vrlo često se navodi samo zemlja rođenja, mada nije bio nikakav problem doći do odgovarajućeg podatka (većina ih je u Peterlićevoj *Filmskoj enciklopediji*). Za Martina Landaua pak kao mjesto rođenja ne navodi se grad (New York), nego četvrt (Brooklyn), što je poseban kuriozitet. Također se uz godinu smrti ne navodi mjesto preminuća, iako je to praksa u našoj leksikografiji. U američkoj, ako je suditi po Katzovoj enciklopediji, nije, no još uvijek živimo u Hrvatskoj, a ne u Americi. Da to zna, ekipa koja je iznjedrila knjigu pokazuje na drugom mjestu, titulirajući filmove proizvedene u bivšoj Jugoslaviji, nominirane u kategoriji filma s neengleskog go-

vornog područja. Tako je kao zemlja porijekla hrvatskih filmova navedena Hrvatska, srpskih Jugoslavija, bosanskog BiH, a Bulajićeve *Bitke na Neretvi SFRJ*. Logično, iako povjesno sasvim neprecizno (u ono doba samo je SFR Jugoslavija bila međunarodno priznati državni subjekt, a ti filmovi su bili predstavnici cjelokupne jugoslavenske federacije), a i nedosljedno: češki filmovi u istoj su prilici titulirani kao češkoslovački, a ruski kao sovjetski (SSSR).

Iz ovog osvrta jasno su vidljiva osnovna obilježja knjige Marina Vuletić, Damira Primorca i Veljka Krulčića. Na prvi pogled ona je vrlo dopadljiva, letimičnim prelistavanjem dojam se intenzivira, čini se da je riječ o odlično koncipiranom izvodu. No ubrzo po upuštanju u čitanje utisak slabí, da bi se, što u čitanju dalje odmiče, recipijent suočio s nizom manjih i većih grešaka, pa i teških promašaja. Istina je da knjiga ne vrvi samo manama, ima tu i zanimljivih podataka i zgoda, značajna joj je praktična vrijednost za predane filmove i one koji se profesionalno bave filmom ili s njim dolaze u doticaj. Sveukupno, knjiga je autorski vrlo slaba, ali zahvaljujući listama svih nominiranih filmova i osoba za svaku godinu te indeksu svih filmova i filmaša najznačajnijih filmskih grana, dakle njezinom provjerrenom dijelu faktografije, ona ima svoju uporabnu vrijednost.

Završna poruka upućena je Veljku Krulčiću koji bi svoju želju, energiju i trud trebao garnirati kompetentnim suradnicima. Jer jedna je stvar kreirati populistički, izrazito komercijalno orijentiran filmski magazin, a sasvim druga polučiti vrijednu knjigu. Ona zasigurno ne nastaje pukim kompliranim različitim izvora, odnosno ako i nastaje njeni tvorci moraju biti upućeni u osnove područja kojim se bave. Ili, u najmanju ruku, moraju imati kompetentnog recenzenta koji će znati da filmska industrija nije tek 1927. prvi put osvojila masovnu publiku i da je Pearl Buck ženskog spola.

Damir Radić

Marina Vuletić, Oscar Between tradition and progress: 1927-1997

A review of the book on the history of American Academy Awards written by a young writer Marina Vuletić.

Basically a compilation work, the book is conceived as a reference, filled with information about films, authors, award winners and nominees. The historical overview is ordered by decades (e. g. *First Decade — Golden Age; Fifth Decade — New Hollywood*), and each year is separately dealt with within the respective decade. Each year block contains a basic text on the year's nominees, supplied with numerous facts and quotations. The introduction of the book is vividly written by the filmologist Ante Peterlić, and it is followed by an informative and condensed exposition — an overview of the seventy years of Academy Award — written by the author. The book is supplied with exhaustive index of all nominated films and personalities, with specifically marked award winners. The book is well-conceived and graphically well-designed, usable and useful, though at a closer look it reveals a number of factualistic, stylistic, and interpretation failures (which are pointed out and analyzed by the reviewer). Most of them can be ascribed to the obvious encyclopedic inexperience of the author, and the gaps in her (and the editor's) general cinematic knowledge.

Rada Šešić

Filmski festival u Rotterdamu

International Film Festival Rotterdam

28. siječnja do 8. veljače 1998.

Gotovo je nezamislivo da ravnateljem filmskog festivala u Cannesu postane neki ne-Francuz ili recimo venecijanske Mostre neki ne-Talijan. No, Nizozemci nemaju nikakvih problema da njihov najveći festival, Medunarodni festival filma u Rotterdamu, koji postoji već 27 godina, vodi »gastarbeiter«. Važno je samo da je sposoban, inventivan, da prati najnovije događaje u multimedijalnom svijetu (film postaje samo jedan od prisutnih medija), te da ima »petlju« biti provokativan, drukčiji, ponekad izričito šokantan. Zato se svake godine, objavljuvanje programa roterdamskog festivala, očekuje u Nizozemskoj s velikom napetošću. Na kraju, rezultat se uvijek mjeri prema prihodu kinoblagajne i broju stranih gostiju. Ovogodišnji »uspjeh« festivala iznosi čak oko pola milijuna dolara, odnosno oko 215.000 gledatelja, te tisuću i četiri stotine gostiju iz drugih zemalja.

Kakvu čarobnu formulu ima novi ravnatelj festivala, Britanac Simon Field, koji je prije tri godine smijenio Nizozemca Emilea Fallaux-a, teško je odrediti. No, izgleda da je njegovo težište na zanimljivu spoju popularnog i autorskog filma. Naime, svake godine, osim uobičajene selekcije zanimljivih autorskih ostvarenja, jedan od specijalnih programa posvećen je nekom glumcu ili redatelju hit-filmova. Prošle godine bio je to kung-fu zvijezda Jackie Chan i njegova hongkongška i američka produkcija. Čak je tijekom festivala snimanje jednog njegova filma počelo u Rotterdamu. I dok su svi oblici »martial arta«, ratnih vještina, preplavili prošlogodišnji festival, ove godine bio je to program filmova koji se bave nasiljem i seksom, nazvan *Okrutni stroj*. Tim programom pokušalo se odgovoriti na pitanja: ima li razlike između uživanja u gledanju onog što se smatra lijepim i naše fascinacije onim što je odvratno i izaziva mučninu? U kojoj mjeri i kada nasilje i seks na filmu postaju tabu? Od kojih prizora na platnu okrećemo glavu i u kojoj se mjeri prag izdržljivosti gledanja odvratnosti i užasa pomiciće s proširenjem gledateljskog iskustva?

Gotovo svatko je uživao u horor-filmovima u djetinjstvu, no, kod najstrašnijih scena, okretali smo glavu. Danas, kao odrasli, dopuštamo da nam znatiželja nadvalada strah i ostajemo »prikovanih« očiju za platno. Postaju li tako scene nasilja i seksa »dohrana« našim osjetilima, postajemo li ovisni o njima, žudimo li za što inventivnijim okrutnostima i perverzijama, razvijamo li time nešto novo u našim osjetilima? Gledatelji su odgovore na ta pitanja pokušavali pronaći u dvadesetak prikazanih filmova — uglavnom igranih, ali i nekoliko vrlo šokantnih dokumentarnih — tijekom 12-dnev-

nog roterdamskog festivala i u cijelovečernjim raspravama nakon projekcija s autorima ili kritičarima koji su predstavljali programe.

Udarni filmovi tog programa, bili su *Zgodne igre* Austrijanca Michaela Hanekea koji portretira nasilje u elektroničkim medijima, te dokumentarac *Bolestan* Kirby Dicka s podnaslovom *Zivot i smrt Boba Flanagan supermazohiste*. Nizozemci su predstavili kompilaciju sastavljenu iz različitih filmova o nasilju, nađenih u arhivu Filmskoga muzeja u Amsterdamu, iz produkcije s početka stoljeća, kada je — kako autori tog kolaža kažu — »kamera možda još bila nedužna no čovjek nije«. Jedan od filmova bio je i Wendersov *Kraj nasilja*. Autor je komentirao pojavu nasilja kao stanje kad »proces razmišljanja stane i kod gledatelja ali i kod samog redatelja«.

INTERNATIONAL
film
FESTIVAL
ROTTERDAM
BULLETIN 11

www.iffrotterdam.nl

28 January – 8 February 1998

Hubert Bals Fund harvests Tigers

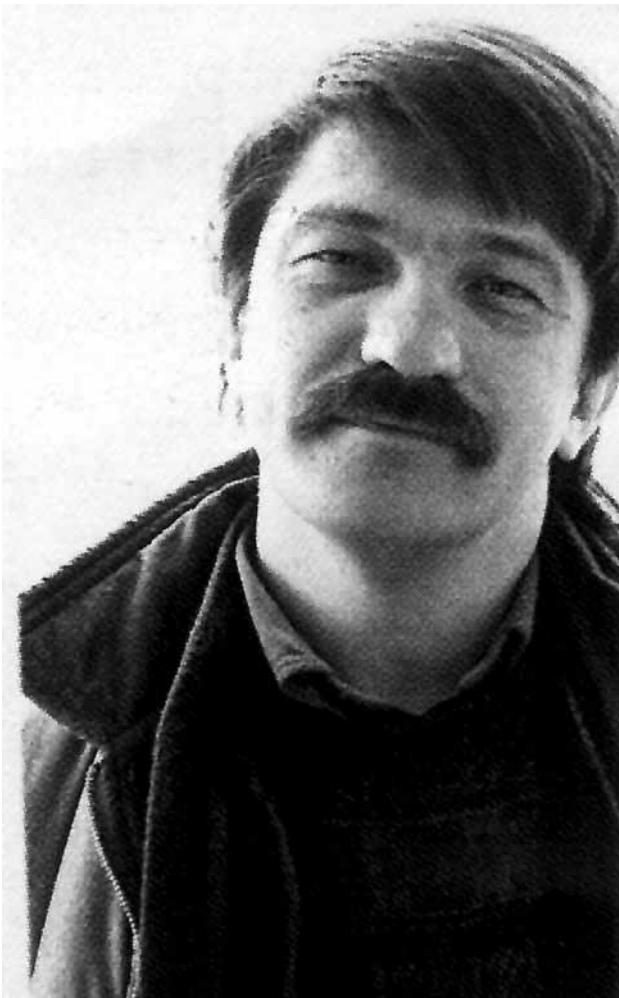
In its 10th anniversary year, the Hubert Bals Fund is demonstrating the importance of its supportive work even more than ever. We are proud to report that at least three film partly financed by the Hubert Bals Fund have been selected for the Tiger competition. WHO IS JULIETTE? (Carlos Marcovich, Mexico), DANCE OF THE WIND (Rajan Khosa, India) and THE LONG JOURNEY (Le Hoang, Vietnam) are in the running for one of the three main prizes of 10,000 dollars linked to the VPRO Tiger Awards (see pages 3 and 4).

The Main Programme offers Asian masterpieces, European Millennium prophecies, biting comedies by new talent, black satire from US veterans and above all lots of surprises from everywhere.

The Cruel Machine: from features that go further than ever to documentaries that show things we would rather not see. The main thematic programme of Rotterdam '98 poses the question of whether there is a difference between looking at nice things and our fascination with the repugnant.

New Dutch Cinema: well represented this year in festival with world feature premières. This year Rotterdam even opens with a Dutch feature for a change: FELIC... FELIC... by Peter Delpeut (*THE FORBIDDEN QUEST*).

CineMart: Several films presented at last year's market are approaching completion. Projects presented two years ago can now be found in the Main Programme.



Alexandr Sokurov

Drugi program, usmjeren prema populističkom filmu bio je *Talijanska B-produkcija* i njihova proizvodnja horor filmova, osobito iz razdoblja 70-ih i 80-ih godina. Predstavljeni su opusi autora Daria Argenta, Joea D'Amata, Riccarda Freda i Lucia Fulcia. Ti filmovi, rađeni uglavnom s vrlo malo novca i namijenjeni najširem gledateljstvu, nadahnuli su poslijemnoge, danas, relevantne sineaste poput Tarantina, Taverni-

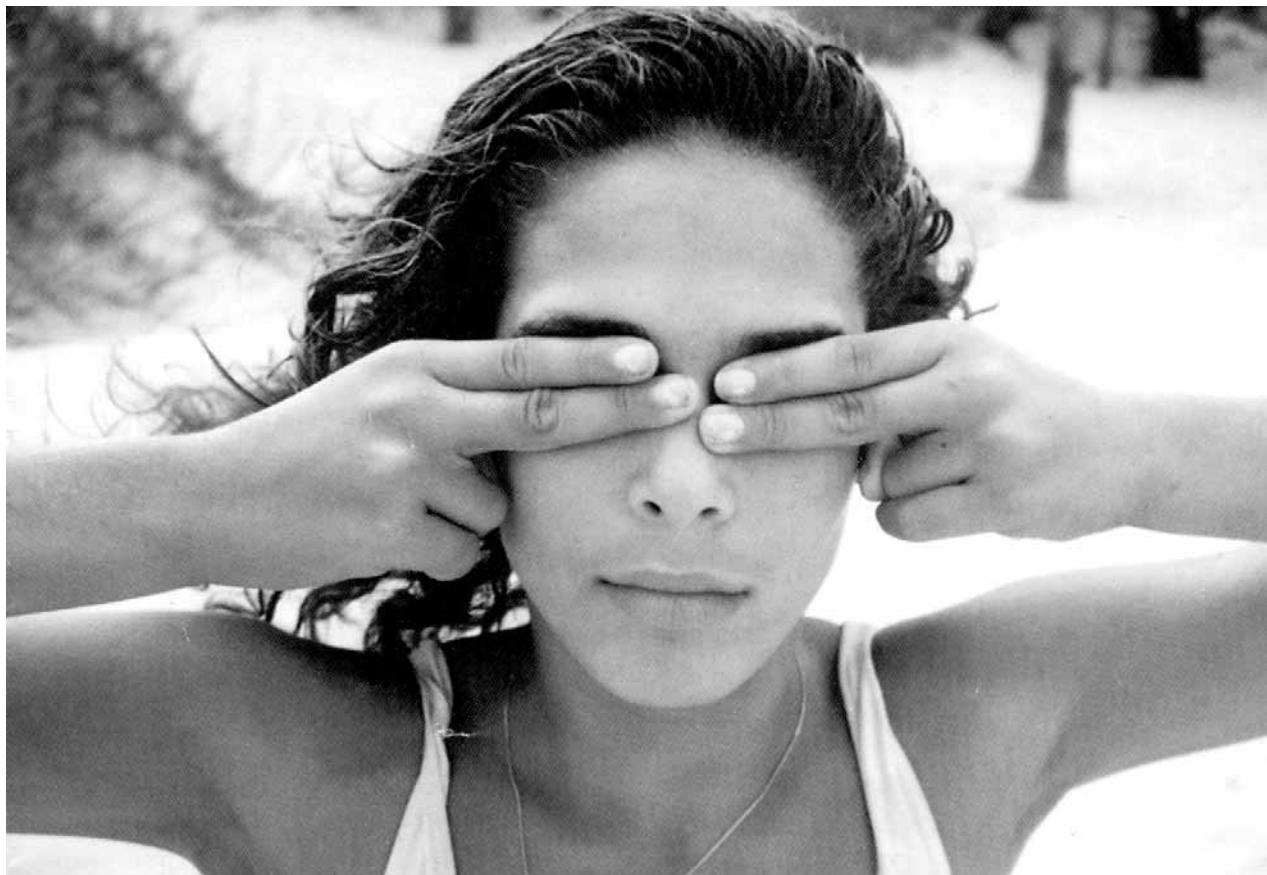


M. Haneke: *Zgodne igre*

era, Tornatorea. Filmska kritika je tek posljednjih godina posvetila pozornost tom važnom razdoblju talijanske kinematografije i to nakon što su spomenuti redatelji počeli isticati tu »usporednu« produkciju talijanskog filma kao jednu od svojih filmskih »škola«. Zanimljivo je da su u većini filmova spomenutog žanra ubojice žene, a personifikacije strašnog i užasnog uvijek su otjelotvorene u likovima zamarnih ljepotica.

Znak raspoznavanja i različitosti od ostalih velikih svjetskih festivala postao je roterdamski *Hubert Bals Fond*. Tom se zkladom, nazvanom prema utečništvo i prvom ravnatelju festivala, kritičaru koji je iznenada umro kad je navršio 40-u, pomaže produkcija filmova u zemljama u razvoju. Formulacija je sve donedavno glasila: u zemljama »trećeg svijeta», no izgleda da je odnedavno i tzv. »drugi svijet«, naime zemlje u političkoj tranziciji iz Istočne Europe, takodje dobio pravo natjecanja na tom fondu. Iznos novca kojim se podupire jedna od triju faza (pisanje scenarija, snimanje filma, odnosno plasman i distribucija), nije velik — iznosi tek oko deset tisuća dolara, no od samog novca važnija je medijska promidžba koja ide uz odabranu film. Ponajprije, tu je prikazivanje na festivalu u Rotterdamu i gotovo sigurna distribucija nakon festivala u Nizozemskoj, sudjelovanje na filmskom tržištu te na još nekim festivalima koji su blisko vezani za roterdamski. Na taj način, na redoviti repertoar kina u Nizozemskoj stigli su već filmovi s ovogodišnjeg festivala *Ples vjetra* Rajana Koshe iz Indije, *Savršeni krug* Ademira Kenovića iz Bosne i Hercegovine, *Tko je, do vraga, Juliette*, Carlosa Marcovicha iz Mexica, a očekuju se i ostali s popisa od oko petnaest sponzoriranih djela.

Osim glavnog programa u kojem su uvijek najzanimljiviji filmovi prošlogodišnje produkcije, bez obzira jesu li već nagrađeni na nekom velikom festivalu (kao *Jegulja* i *Pod treznjinim drvetom* u Cannesu), roterdamski festival predstavlja svake godine opuse troje ili četvero zanimljivih autora. Ove godine, odabrani su bili Rus Aleksandar Sokurov, Japanac Mochizuki Rokure i Amerikanac Ernie Gehr. Obvezatni dio tog programa je i gostovanje autora, te njihov susret s publikom. Čak je i inače vrlo skromni i sramežljivi Sokurov boravio u Rotterdamu nekoliko dana i »odradio« svoje konferencije za tisak i rasprave nakon projekcija i to uvijek u punom kinu. Posebice je veliko zanimanje izazvao njegov višesatni, do sada rijetko prikazivan, ciklus reportaža *Spiritualni glasovi od 1 do 5*. Prvi put u svojoj dvadesetogodišnjoj karijeri, Sokurov je koristio video medij bilježeći stanja duha i razmišljanja ruskih vojnika na bojištima u Afganistanu. Taj videomaterijal stvoren je kao svjedočanstvo o sudaru logike rata i životnih nazora ruske mladeži. No, najzanimljiviji film Sokurova je njegovo posljednje djelo *Mati i sin*. Ta dirljiva elegija o ljubavi govori o posljednjim trenucima umiruće majke koju njeguje i od koje se opršta brižni sin. Osim dojma da je taj film strukturiran kao snažna ljubavna priča, u kojoj sin također shvaća da svoju majku zapravo ne poznaje, dobiva se dojam da je riječ i o djelu koje govori o odnosu čovjeka i prirode. Naime, na neobično snažan i vizualno zadržljivu način, Sokurov kontrapunktira nemoć čovjeka i moć prirode.



C. Marcovich: *Tko je, dovraga, Juliette*

Poetična priča, u kojoj zvuk uopće ne čine riječi nego tonski odjeci prirode i glazba, ističe snagu zakona prirode koji su nemilosrdni i neizbjegni, bez obzira na ljudsku patnju, bol, smrt. Koristeći specijalne objektive kojima postiže izduženost slike, te pažljivim izborom boja koje se pojavljuju unutar kadra (pretežito zelena), Sokurov kreira specifičnu atmosferu letargije i bespomoćnosti. Taj cjelovečernjiigrani film ima krajnje neobičnu dramaturgiju: ritam je izuzetno spor, napetost se stvara odnosima statičnog i dinamičnog unutar kadra, (likovi su gotovo nepokretni, miče se samo lišće na vjetru, ili se kamera sporo pokreće opisujući prostor od kreveta majke do mjesta gdje stoji sin). Inzistirajući na izuzetno dugim kadrovima, autor stvara osjećaj prolaznosti svega osim prirode. *Mati i sin* je film koji traži angažiranoga gledatelja, onog koji će uložiti strpljenje i emotivnu spremnost da pronikne u osjećajnost koju film nudi, te prihvatići postojeći ritam i biti krajnje otvoren za prepustanje jednom novom gledateljskom iskustvu.

Važan dio petodnevног roterdamskog festivala je CineMart, tržište projekata koji su tek planirani ili su u procesu pripreme. Autori i producenti natječu se sa svojim scenarijima za mjesto na ovom tržištu koje posjeti oko dvije tisuće sudionika. O svakom se projektu raspravlja u skupinama sastavljenim od onih koje je projekt zainteresirao, a to mogu biti urednici raznih televizija, producenti, distributeri, predstavnici pojedinih zagrada, festivala, filmskih društava itd.,

ukratko — potencijalni kandidati za sufinanciranje filmova. Statistika kaže da su na ovogodišnjem CineMartu održana 2102 radna sastanka, na kojima je sudjelovalo 253 producenta, 142 distributera, 29 televizijskih kuća itd. Jedan od projekata koji je taj skup podržao prethodnih godina, a ove je godine bio predstavljen, film je *Mrlje novca* Brede Beban i nedavno preminulog Hrvoja Horvatića. CineMart je središte europskog i američkog filmskog tržišta danas. Gotovo da više i nema filma iz, recimo, Nizozemske, Belgije ili Francuske koji novčano ne podupire bar pet-šest različitih država. Tu se sve bolje i sve češće uklapaju projekti iz Češke, Slovačke, Rusije, Armenije pa odnedavno i Bugarske i Rumunjske.

Sjedište CineMarta i glavno festivalsko središte tijekom festivala je hotel Hilton u centru Rotterdama dok se projekcije održavaju na šest različitih mjeseta u gradu. Od prošle godine, novoizgrađeni ogroman filmski kompleks *Pathé* koji u jednoj zgradi ima čak sedam kinodvorana, predstavlja glavni prikazivački centar. Nekoliko dvorana s gotovo tisuću mjeseta, svojom veličinom podsjećaju na kina u Aziji.

Ravnopravan dio festivalskoga programa i posebni su multimedijalni projekti koji se održavaju ili u galerijama gdje su osim filmova postavljene izložbe i instalacije ili pak u disco-klubovima gdje su usporedno s filmskim projekcijama bili *show-programi* DJ-a, za ovu priliku dovedenih iz Londona. Održana je naime večer azijskog filma i glazbe uz atraktivne



Zoeken naar O-Kiku

Peter Delpeut opent 'Rotterdam' met Felice... Felice...

plesne točke koje slijede estetiku indijskog populističkog filma uz inserte iz filma *Čovjek s kinokamerom* Dzige Vertova.

Da roterdamski festival puno pozornosti posvećuje filmskim kritičarima, svjedoči program nazvan *Kritičarski izbor* u kojem su svi važniji filmski recenzenti, uglavnom iz dnevnog i stručnog tiska, izabrali po jedan film i usmeno ga predstavili festivalskoj publici prije svake projekcije.

Posebna značajka toga festivala jest borba za premijerno prikazivanje filmova. Ove godine, u Rotterdamu je sedam filmova imalo svjetsku premijeru, a više od dvadeset europsku. Gotovo svi nizozemski filmovi, izabrani za festival, bili su premijerno prikazani. Najviše se pisalo o filmu *Felice... Felice* redatelja Petera Delpeuta, koji je, kao drugi domaći film u povijesti ovog filmskog skupa, otvorio Festival. Redatelj, donedavno ravnatelj Nizozemske kinoteke, koji povremeno i piše o filmu, okušao se u vrlo zanimljivu filmskom koncep-

tu. Vjeran svom prethodnom istraživačkom postupku — kad je upotrijebivši pronađeni filmski materijal, montirao lažnu dokumentarnu priču o otkrivanju Južnog pola (film *Zabranjeni pohod*) — autor je sada koristio putopisne fotografije iz prošlog stoljeća kao potku za dogradnju ljubavne priče. Radnja je smještena u Japan, u filmu se govori japanski, no sve scene putovanja po Japanu inscenirane su u studiju u Amsterdamu. Film je nadahnut stvarnim putovanjem jednog Nijemca, koji je u potrazi za svojom ženom O-Kiku, fotografirao mjesta gdje je boravio, na putu od Nagasakija do Toka. Redatelj je izuzetno minuciozno gradio mizanscene Japana i postigao ozračje znano nam iz filmova najvećih Japanskih autora.

Od ostalih nizozemskih filmova, pozornost je privukao paket-projekt, producirani pod nazivom *Put do 2000-te*. Radi se naime o četiri niskobudžetnaigrana filma u kojima su mladi i neiskusni autori dobili prigodu da se okušaju u pro-

dukciji cjelovečernjeg filma. Svi se filmovi temelje na vrlo jednostavnoj priči, s relativno malo glumaca, u vrlo skromnoj mizansceni (ili prirodnom ambijentu), no s ambicijom da zainteresiraju mlađu publiku. I s jednim od ponuđenih filmova to se zbilja i dogodilo. Film *Poljska mlada* redatelja alžirskog podrijetla, Karima Traidia, radjen u nizozemskoj filmsko-televizijskoj produkciji, osvojio je prvu nagradu publike. Priča prati odnos Poljakinje koja je dovedena u Amsterdam kao prostitutka i farmera s krajnjeg sjevera zemlje koji djevojci pokušava pomoći. Rađen kao jednostavna psihoška drama koja se pretvara u nježnu ljubavnu priču, film osvaja suptilnošću i toplinom. Nagrada na festivalu u Rotterdamu donosi i novac i slavu, kao i nove projekte redatelju i producentu.

Bosanski film *Savršeni krug* Ademira Kenovića bio je na listi glasovanja publike čak treći što je fantastičan rezultat, imajući u vidu da su bili prikazani i filmovi Abela Ferrare, Jima Jarmusha, Brune Dumonta, Johna Duigana, Youssefa Chahina, Pedra Almodovara, Woody Allena i mnogih drugih (ukupno više od 200 igranih filmova).

Srpski film *Tri ljetna dana*, debitantice Mirjane Vukomanović, koji prati sudbinu dvojice mladića izbjeglih iz Krajine (nakon »Oluje«) nije se uspio visoko plasirati ni kod publike, a ni kod kritike. Nizozemski tisak gotovo da i nije spominjao taj, dramaturški krajnje nekonzistentan i ravan film. Autorica nije uspjela priču fokusirati oko glavnih junaka tako da se do kraja filma pitamo tko su zapravo protagonisti, što je njihov problem (osim da traže izbjeglu rodbinu), kakvi su motivi za njihove akcije (silne tuče i upetljavanja u sumnjuće mafijaške poslove). Teško je zaključiti bavi li se

film zapravo Srbima izbjeglim iz Hrvatske, beogradskom mafijom ili siromaštvom ekonomski oslabljenog srednjeg sloja društva ili svim navedenim, no tada bez dramaturški opravdanog redoslijeda i veznog tkiva.

Rotterdamski festival bio je domaćin *Euroimage-u*, na čijem skupu su predstavnici 25 zemalja raspravljali o pristiglim zahtjevima za financiranje filmske proizvodnje. Euroimage je povezan s Europskim Savjetom a svrha mu je potaknuti proizvodnju autorskih filmova u Europi. Slovenija i njezini predstavnici sve su bliži korištenju usluga te institucije, pa tako osim Češke, Slovačke, Ukrajine, Rusije i još nekih novoosnovanih zemalja Istočne Europe postaju ravnopravan partner u transakciji talenata i novca.

Statistički gledano, po broju sudionika, filmova i novcu koji se okreće tijekom festivala, roterdamski je skup jedan od tri najvažnija na svijetu (nakon Cannes-a i Toronto-a). Ono što ga za Nizozemce čini osobito zanimljivim jest činjenica da barem polovica filmova stiže na redovit repertoar kina odmah nakon festivala dok ostale filmove gledatelji vide najčešće na raznim specijalnim, tematskim projekcijama. Ove godine su prvi put tijekom festivalskih dana održavane i usporedne projekcije u pet većih gradova zemlje (uz sudjelovanje autora ili samog ravnatelja festivala Simona Fielda), a art-kina u Amsterdamu i Rotterdamu, odmah nakon završetka festivala, krenula su projekcijama onog što je bilo najprovokativnije i medijski najekspoziranije. Time se Nizozemska, iako produkcijski gledano izložena kompleksu provincije (samo 10-ak igranih filmova na godinu), izdiže u sam vrh svjetske kinematografske scene.

Rada Šešić

The Rotterdam International Film Festival

UDC: 791.61

An overview. A description of Rotterdam International Film Festival profile, and a review of the main films and authors presented there.

What is unimaginable everywhere else in Europe is normal at the Rotterdam International Film Festival — the director of the Festival is not a native Dutch but an »imported« British. This year, festival has earned about half a billion dollars, it had around 215,000 attendance, and about fourteen hundred guests from other countries. The »wander formula« of this year Festival was thematic — violence and sex. There were several programs: documentary, populist feature, presentations of several authors (this year Russian Aleksandar Sokurov, Japanese Mochizuki Rokure and American Ernie Gehr). Important part of the festival was the *CineMart* market of film projects, where European producers and authors gathered around a project they were interested to coproduce; then *Euroimage* conference, and presentation of *Hubert Bals Fund* films — films from the developing countries subsidized by the Fund. The top documentaries were films by Austrian Michael Haneke, and Kirby Dick. In the feature program there was an interesting retrospective of Italian seventies' and eighties' exploitation films (films by Dario Argento, Joe D'Amato Richardo Fredo, Ludia Fulcia). Some individual films presented at the Festival are reviewed too.



Goran Rušinović: *Mondo Bobo*

Silvestar Kolbas

Ne bez boje, nego crno-bijeli

Ponekad mali filmovi, proizvedeni na samom rubu kinematografije, mogu zapahnuti kino dahom svježine, ili čak donijeti kakvu neočekivanu novinu u filmskom izrazu. Kod nas se to nedavno dogodilo pojmom filma *Mondo Bobo* (G. Rušinović, 1997.), koji se uzbudljivim vizualnim prosedeom radikalno izdvojio među suvremenim konkurentima. Premda crno-bijeli film, *Mondo Bobo* na neki način redefinira ulogu boje u filmu. Zanimljiva su pitanja na čemu se temelji ova, naoko paradoksalna tvrdnja, te koje su to bitne razlikovne značajke njegove fotografije.

Crno-bijeli film kao žanr

Pojava crno-bijelog filma u suvremenoj filmskoj produkciji, prije svega govori o autorskoj namjeri, a tek iznimno o uvjetima posla, skomnim producijskim mogućnostima i sl. O tome svjedoče primjeri pristojno produciranih crno-bijelih filmova uglednih redatelja (Wendersa, Jarmusha, Woodyja Allena, Bogdanovicha, pa i Scorsesea, Lynchha, Spielberga i Tima Burtona).¹ S druge strane, jeftino proizvedeni filmovi, pokušavajući biti nalik *pravim* filmovima, uglavnom se rade u boji.² Publika danas, pravilno razumijevajući izbor crno-bijele emulzije kao svjevrstan otklon, suvremene crno-bijele filmove općenito doživljava prije svega kao *art* proizvode. Suvremeni se crno-bijeli film svojim specifičnim ciljevima, namjenom i izražajnim sredstvima odredio kao zasebna vrsta do te mjere, da možemo govoriti o njemu kao *umjetničkom žanru*. Opće značajke tog žanra jesu vrlo osobni pogledi autora, intimistički, sućutan odnos prema svojim likovima, oslanjanje na filmsku povijest, te naglašeni stilizam, zastupljen prije svega u istančanoj vizualizaciji, što snimateljima daje posebne, važnije mjesto od onoga u standardnim filmskim produkcijama.

Tako je već sam izbor crno-bijele emulzije svjevrstan manifest kojim i autori *Monda Boba* (Goran Rušinović, likovnjak redateljskih ambicija i Ven Jemersić, snimatelj likovnih sklovnosti), deklariraju svoje artističko opredjeljnine.

Kontekstualna odrednica — Treća žena

No, u nevelikoj hrvatskoj filmskoj produkciji prošle godine, predstavljen je još jedan crno-bijeli film umjetničkog žanra, *Treća žena* Zorana Tadića (1997.). Tadić je još prije izborom crno-bijelog materijala za svoje filmove više puta iskazivao specifičan autorski svjetonazor, ukazujući na svoje filmske uzore. U svojim ranim dokumentarnim filmovima (*Druge, Pletenice, Dernek, Zemlja*),³ ne skrivajući elemente svog vi-

zualnog redateljskog postupka, šturom i oporom fotografijom snimatelja Željka Guberovića, tako karakterističnom za dokumentarni film, svjesno se nadovezivao na globalnu dokumentarističku tradiciju. Njegov prviigrani film, *Ritam zločina* (1981.), svojom pričom i mračnom, chiaroscuro fotografijom Gorana Trbuljaka svojevrstan je izdanak *film noir-a*. *Treća žena* remake je *Trećeg čovjeka*⁴ Carola Reeda, pedesetak godina poslije, na hrvatski način. Trbuljakova fotografija *Treće žene* prirodno se oslanja na izvornu filmsku fotografiju Roberta Kraskera, pa se ugodajna igra svjetla i sjeća, nastala uporabom direktnog osvjetljenja, ovdje razumije se ponajprije kao posveta klasicima *thrillera*.

Upravo se rad svjetlom smatra temeljnim načelom oblikovanja crno-bijele filmske fotografije. Svjetlom se stvara ugođaj, opisuju lica i prostor, ističu i komentiraju zbivanja. Općenito je prihvaćeno mišljenje o osvjetljenju kao presudnom elementu estetike crno-bijele filmske fotografije, pa se filmskoj rasvjeti redovito pridaje odgovarajući značaj, a prema njezinim se dometima konačno najvećim dijelom i vrednuje snimateljski rad.

Grafizam Monda Boba

No, za *Mondo Bobo* baš se ne bi moglo reći da sliku gradi poglavito filmskom rasvjetom, u užem smislu tog pojma. Njegova slika odiše nesputanom i, unatoč brojnim filmofilmškim referencama, samosvojnom likovnošću. Značajke su njegove fotografije naglašeni artizam,⁵ afirmacija likovnih vrijednosti kadra, izražavanje fakturom slike, te posebno *grafizmom* kadrova.

Ovdje pod pojmom *grafizma* podrazumijevam zapravo dvije stvari: destruiranu sliku visokog kontrasta i izgubljenih detalja, ponekad i velikog zrna, ali i sliku u kojoj je zamjetan poseban trud oko izbora i organizacije svijetlo-tamnih površina i linija. Iako gledatelj nije uvijek toga svjestan, visoko-kontrastna slika može biti rezultat promišljenosti i namjere, ili pak slučajnosti.

Mondo Bobo izniman je spoj artizma i *low-budget* produkcije. Sniman je u skučenim producijskim uvjetima, praktično bez umjetne rasvjete, u sub-formatu i poslije prebačen na standardnu filmsku vrpcu. Rezultat je takvog postupka slika vrlo zanimljive, rastresene fakture, nejasnih obrisa i reduciranih tonova. Alternativni, *super 16* format, svojim je ograničenjima bio bolji saveznik snimatelju Jemersiću za stvaranje slike naročitog, uvrnutog ugođaja, no što je to bio Trbu-

ljaku u pokušaju dosezanja *glamoura* klasične fotografije *Trećeg čovjeka*.⁶

Važna odlika *Mondo Bobove* fotografije naglašene su, pretenciozne kompozicije, temeljene na kontrastu crnog i bijelog, kao krajnjih vrijednosti skale sivih tonova.⁷ Crno i bijelo resko zvone u svojoj čistoći i jednostavnosti, donoseći sliči novu, plakatnu kvalitetu. Nastali grafitam snažno ističe kompozicijske silnice slike, čime do krajnosti naglašava ritmičku igru linija i ploha. Takvi su kadrovi jake retoričke, a vrlo čitki, pa time pogodni za brže pokrete kamere i bržu izmjenu kadrova. Filmu kojem je glazba važna sastojnica, tako slike osobine omogućuju dinamičnu montažu prema glazbenom ritmu. Potraje li pak kadar duže nego je gledatelju potebno da bi percipirao takvu, pojednostavljenu sliku, tada na sebe svraća pozornost kompozicija — ona se tada lako doimlje pretencioznom, pa postaje značajnije izražajno oružje, nego je to u filmu uobičajeno.⁸ No, čvrste kompozicije daju pokretnoj slici i začudni element statičnosti: samo zaustavljeni pokret daje konačnu, savršenu kompoziciju. Fiksiranjem tako savršeno organiziranih djelića filmskog vremena ovaj se film na trenutke približava čisto likovnom izrazu, vjerojatno i više no što su sami tvorci očekivali. Usaporedbom sa standardnim kinofilmovima, sklonim otvorenim kompozicijskim formama pogodnim za nemetljive i nenasilne pokrete kadra ili u kadru, »statična« osobitost *Mondo Bobove* fotografije postaje još očitija, toliko da povremeno može podsjetiti na djela nijemog filma, gdje je kompozicija bila, uz ekspresivnu rasvjetu i visokokontrastnu vrpcu, glavno obilježje onovremenske *umjetnosti snimatelja*.

Grafička slika *Mondo Boba* nastala je dijelom slučajno, kao spontana posljedica problematične laboratorijske obrade, dok je u samom postupku snimanja stvarana uglavnom konceptualski — izborom odgovarajućih motiva, pažljivim kadriranjem te, na neki način ipak i rasvjetom.⁹

Kontrastna, grafička slika u *Mondo Bobu* posljedica je kombiniranog pristupa osvjetljenju i ekspoziciji (ipak, s naglaskom na »moderni«); snimatelj je inteligentno birao ono što mu od pojedinog pristupa više odgovara. Kadriranje mu je bilo olakšano kvalitetnim izborom položaja kamere i lokacija s potencijalom vizualnog kontrasta: prostori umobilnice već su reduciranih tonova, osvijetljeni izlog gostonice snima se iz mračne ulice, a u seoskoj se kući obrisi glumaca odlično ističu prema rešetkastim prozorima, bijelim zidovima i svjetlom eksterijeru. Neke su mu stvari možda jednostavno išle na ruku: posvemašnji rast kontrasta, kao načelno neželjena posljedica povećanja sa super 16 na 35 mm vrpcu, ovđe je odigrao korisnu kreativnu ulogu; isto tako, manjak dovoljne količine rasvjete, često hendikepirajući i snimateljima tako obeshrabrujući, ovaj je put pomogao stvaranju ovake impresivne slike, djelomice ju je čak i uvjetovao. Ali povoljne okolnosti naravno ne umanjuju zasluge snimatelja, niti njegov rezultat.

Odustajanje od boje ili pravi crno-bijeli film

Za razliku od sive slike pune polotonova, koja sugerira objektivnost i neutralnost pristupa, pa se smatra pogodnom

za dokumentarna snimanja, kontrastna slika djeluje vrlo snažno i ekspresivno.¹⁰ Povijest filma obiluje dojmljivim primjerima, sjetimo se samo Griffitha, Eisensteina, Chaplinu, Orsona Wellesa. Ali u suvremenom narativnom filmu ta je mogućnost uglavnom zanemarena, i zbog toga slika *Mondo Boba* djeluje sveže i novo.

Tri su vjerojatna razloga općenite odsutnosti kontrasta, kao izražajnog činitelja crno-bijele slike današnjih filmova. Prvi je razlog tehničke prirode: moderne filmske vrpce, i one u boji, a posebno crno-bijele, imaju sposobnost reproduciranja vrlo velikog svjetlosnog raspona; na vrpci bivaju zabilježeni, i dobro su vidljivi, mnogi detalji i u dubokim sjenama i u područjima velikih svjetlina. Novim emulzijama visoki kontrast jednostavno nije imanentan, pa se kontrast uglavnom i ne pojavljuje spontano ili slučajno. Danas je kontrast ili posljedica posebnih, nestandardnih postupaka u snimanju i obradi filma, ili je rezultat specifične stvaralačke namjere autora.

Drugi je razlog u realističnoj, fotografskoj prirodi filmske slike primjerenoj naraciji i filmskom fabuliranju. Filmsku grafiku, nasuprot, njeni retoričnost i specifična, likovna izražajnost čini sredstvom primjerenijim nenarativnim filmskim oblicima.¹¹ Strasna, kondenzirana energija grafitma agresivno nameće vizualno u prednji plan, potiskujući ostale sadržaje kadra. Grafičkim se postupkom gube detalji, pa je obavjesna razina kadrova vrlo niska, što je, s pripovjedačkog aspekta, uglavnom nepovoljna okolnost. Kadrovi su grafičkim redukcijonom ponekad svedeni do razine značka, što režijskom pristupu svakako donosi velika ograničenja.

Treći se razlog nalazi u sferi proizvodnih standarda i prikazivačkih konvencija, a tiče se izražajnog potencijala crno-bijele-slike u kontekstu snimanja u boji kao suvremenog standarda filmske proizvodnje. Boju u filmu gledatelj ne doživljava kao nešto iznimno, nego je prihvata kao uobičajenu i samorazumljivu pojavu. Zato je danas snimanje u boji uglavnom nestilizacijski postupak. Ali već primjena jednostavnog načela *odustajanja od boje* djeluje izrazito stilizacijski.¹² Već i obična akromatska slika radikalno je različita od kolorističkog konteksta ostatka filma, i skreće na sebe pozornost gledatelja. Ali upotreba kontrastne crno-bijele slike u kolor filmu još je korak dalje i ima snažnije djelovanje — tada ona djeluje kao složenija, drugostupanska stilizacija.¹³ Pojava visokokontrastne akromatske fotografije unutar filma u boji danas je vrlo rijetka, jer autori svoje potrebe za stilizacijskim postupcima najčešće zadovoljavaju jednostavnim modelom *odustajanja od boje*.

Fakture mnogih crno-bijelih filmova također demonstriraju identičan stilizacijski princip *odustajanja od boje*. Njih karakterizira klasična slika, bogata tonskim valerima, kao i odsutnost posebne strategije izražajnog korištenja vizualnog kontrasta.¹⁴ Ti su filmovi — bez boje. *Mondo Bobo* pak svojim primjerom demonstrira obrnuti način — kontrast kao dominantno stvaralačko načelo crno-bijelog filma. To više nije film bez boje, nego pravi crno-bijeli film.

Stilistika grafizma

Bilo bi naravno glupo inzistirati na kontrastu crnog i bijelog kao glavnom izražajnom čimbeniku baš svakog crno-bijelog filma, ili očekivati da baš svaki crno-bijeli film ima bar neke naznake grafizma. Podsetimo se samo da je filmu ipak bliska tonska slika. Ali već sama mogućnost uporabe kontrasta kao vizualno uzbudljivog izražajnog sredstva u filmu, pogotovo u crno-bijelom filmu, kao suvremenog *art formi*, djeluje izazovno i poticajno. Grafizam je zato u oblikovanju crno-bijele filmske fotografije zanimljiv kao izborna stilska inačica, a ne kao dominantan ili isključiv stilistički princip.

Osnažena uloga snimatelja u filmovima naglašenog vizualnog prosedea, kakav je *Mondo Bobo*, čini realnom opasnost da *slika pojede priču*. Individualizam snimatelja ponekad može nadjačati individualizam redatelja, na štetu filmske celine. Doduše, ponekad i sami redatelji, zaigrani slikom, zapuštaju priču. Ali takve se stvari, srećom, ipak ne događaju u vijek. Ako već za svoj *art film* biraju izrazito vizualnu formu (kao što je *grafizam* u crno-bijelom filmu), dobri se redatelji obično potrude na neki dobar način povezati sliku i priču, s ciljem jedinstva, a ne međusobnog nadmetanja pojedinih filmskih elemenata. Komplementarnost autorskih osobnosti redatelja i snimatelja ovdje je vrlo poželjna vrlina. U *Mondo Bobu*, redatelj-likovnjak svojim je tek usputnim tretiranjem priče otvorio prostor pokazivanju snimateljeve individualnosti i talenta. Tako dobivenu filmsku fotografiju, unatoč svim proizvoljnositima i slučajnostima, može se smatrati projektiranim, željenim proizvodom dvojice autora — redatelja i snimatelja.

Grafizam u obojenom filmu

Analogno primjeni kontrasta crnog i bijelog u crno-bijelom filmu, kod filma u boji očekivala bi se upotreba kontrasta boja kao najmoćnijeg izražajnog sredstva. Čiste, zasićene boje nalaze se po prilici u istoj stilizacijskoj razini kao i snažan crno-bijeli kontrast — i jedno i drugo poznajemo iz našeg iskustva gledanja tek kao povremenu, a ne opću pojavu u prirodi. Ali prirodna veza grafike i kontrasta boja ne osjeća se neposredno u filmu u boji.

Začudo, ponekad se čini da je grafika potrebnija kao vizualno oružje filmu u boji nego onom crno-bijelom. Općenito, manje stilizirana forma, uobičajeni film u boji, ili *obojeni film*, kako bi ga nazvao Eisenstein, često se radije služi stilizacijskim mogućnostima grafizma, i grafikom, nego što se sustavno upušta u kreativnu uporabu boja. Ovaj *grafizam* treba ipak shvatiti uvjetno. Kod filma u boji uglavnom nema uspješnih primjera snažnog podizanja kontrasta kao nehotične posljedice reproduktivnih postupaka. Namjernim se laboratorijskim intervencijama stvari jako komplikiraju, dolazi do višestrukih promjena, ne samo u crno-bijelom kontrastu, nego i u koloritu, i u međusobnim odnosima boja. Zato se kod filma u boji općenito radije pribjegava standardiziranoj laboratorijskoj obradi, koja jamči kvalitetnu tonsku i kolorističku reprodukciju. *Grafizam* kod filma u boji tako je posljedica manje ili više namjernih postupaka u snimanju, odnosno izboru motiva prema njihovoj svjetlini, te u radu sa svjetlom. To u načelu upućuje na lokalno korištenje grafiz-

ma u nekim kadrovima ili scenama, a ne i njegovu nužnu uporabu i na razini cijelog filma.

Različit je razmjer zastupljenosti grafizma u igranom filmu u boji: njegove naznake naziru se još u uvođenju većih nesvjjetljениh ploha u inače tonsku fotografiju, kao što je slučaj u klasičnoj igri siluetama (*Tragači*¹⁵), snažnije se razvijaju kontrastiranjem svjetlom u mnogim mrakovitim žanrovskim filmovima (triler, horor, sf), da bi kulminirale u djelima suvremenijih, izrazito vizualno usmijerenih autora. Jedan od *trendsetera* grafizma bio je svojedobno, sedamdesetih godina, sva-kako snimatelj Vilmos Zsigmond, na osoban i osebujan način. Osvještenom primjenom metode ekspozicije »na sjene« u prizorima visokog svjetlosnog kontrasta,¹⁶ te forsiranim razvijanjem, ponekad i »napuhavanjem šesnaestice«¹⁷ postizao je, uz opći porast kontrasta i ostale slikovne efekte, i snažno pregaranje svjetlina, što je bitan preduvjet filmske grafike.

Poslije, osamdesetih, redatelj Ridley Scott, surađujući s različitim snimateljima,¹⁸ ponešto je radikalizirao postupak i uspostavio grafizam kao bitnu odrednicu svog vizualnog stila. Obilježavaju ga sada već posebno aranžiranje prizora vrlo visokog svjetlosnog kontrasta, kombiniranje silueta i dubokih sjena, s pregaranjem dijelova slike, stražnjim svjetlima i presvjetljavanjem pozadine, dimom i maglom. To izgleda sjajno, i mnogi su se filmaši polakomili za tim. Ubrzo su se mnogi, prije svega akcijski filmovi, počeli snimati na sličan način: puno visokokontrastne rasvjete s dominirajućim jakim stražnjim i pozadinskim svjetlima, te futuristička, blještava i ispeglana scenografija daju cijelim scenama tehničistički, grafički izgled. Grafizam je ovdje uglavnom u jednostavnoj funkciji općeg dizajna filmske slike, ili je tek jedan od vizualnih stereotipova kojima se na izvedbeno jednostavan način mistificiraju i beznačajni prizori, čime im se pokušava dati važnost, značenje, ugođaj ili snagu.

Film u boji kao »žanr«

Kako umjetnost počiva na interpretaciji, ideji filma kao vizualne umjetnosti načelno bi bila primjerena radikalna sredstva izražavanja, kako grafizam, tako i koloristički kontrast. Još je Eisenstein, veliki mag filmskog crnog i bijelog, u svom eseju *Ne obojen, nego u boji*¹⁹ manifestno zagovarao upotrebu boje kao ekspresivnog, a ne samo strukturnog elementa filma.

Što bi to moglo značiti »upotreba boje kao ekspresivnog elementa«? To bi se moglo odnositi na svaki postupak filmske primjene boje, koji ide prema uspostavljanju filma u boji kao samosvojnog »žanra«.

Kako bi se mogao definirati film u boji kao »žanr«? »Žanr« filma u boji mogao bi obuhvatiti svaki film u kojem je glavni junak — sama boja; boja, možda ne u vijek kao jedini, ali glavni, ili jedan od glavnih junaka svakako. Kako onda objasniti još nedefinirane obrise tog »žanra«?

Više je razloga. Prvo, premali je stupanj razlikovnosti *filma u boji* prema filmovima matične produkcije, premala je formativna razlika *obojenog filma* i *filma u boji* — oba se služe istim sredstvom, obojenjem.

Točno je da filmska slika nema u likovnom samo svoje izvořište, nego s njim dijeli i mnoga izražajna sredstva. Ali analogija filmske slike i statičnih, likovnih djela tek je elementarna, i načelno je možemo nalaziti tek na razini pojedinačnih fotograma. Zbog vremenske dimenzije filma, filmska se sredstva vizualnog izraza, u odnosu na likovna djela, umnogostručuju. Zato su mogućnosti kontrastivne upotrebe boje u filmskoj dramaturgiji zapravo neizmjerne. Međutim... Dominantni stil filmske slike koji zahtijeva utemeljenu motivaciju boja s jedne, a vrlo velika raznolikost boja i njihovih manifestacija s druge strane, čine dosljedan odabir ekspresivnih kolorističkih slogova neizmjereno složenim zadatkom. Ambicioznim pristupom, kad se boji u filmu pokušava dati pretjerana važnost, stvari lako izmaknu kontroli, jer se filmski kolorit lako »prearanžira«. Očita opasnost od pretjerane artificijelosti odbija maticu fabulativno orientiranih filmskih stvaratelja od ozbiljnijeg ekspresivnog korištenja boja. Boja na filmu tako ostaje povremenom metom istaknutih stilista. Ali kako boja nije jedino zanimljivo filmsko stilističko sredstvo, nego tek jedno od mnogobrojnih, tu smo gdje smo — glavni tok suvremene kinematografije nije daleko odmaknuo od prvotne fascinacije bojom, a *film u boji* u postupku je postupne i spore artikulacije, bez garancije kako, kada i hoće li se taj proces uopće uspješno završiti.

Filmska industrija ipak jako drži do boje, u pogledu tehnološkog razvoja emulzija, filtera, rasvjete i postupaka obrade vrpce, i u pogledu kolorističkog aranžiranja prizora ili dizajniranja cijelih filmova. Ali industrija je većinom okrenuta seriji, a ne unikatu, unificiranom, a ne iznimnom, provjerjenim

vrijednostima, a ne inovativnosti, zaradi, a ne nužno i pravoj kvaliteti. Rad vrhunskih scenografa, art direktora i *production designera* (koji u velikim, industrijskim produkcijama za boju filmske slike može biti važniji od snimateljeva), ogleda se u visokom standardu posla, u briljantnoj, odlično dizajniranoj filmskoj slici. Ali ipak, taj je rad prečesto tipiziran, i prečesto se svodi tek na dekorativne ili ugodnjane efekte, na skladne boje ili nepotrebni egzibicionizam. Naravno da industrija svojim golemlim potencijalima može stvoriti i poneko filmsko djelo *u boji*; to čak može biti i remek-djelo. Ali to se događa tek povremeno, unatoč ograničenjima koja filmska industrija nameće.

Mala, autorska kinematografija kakva je naša, unatoč *svojim* nedostacima i ograničenjima, mogla bi biti zahvalnija sredina za nastanak *filmova u boji* nego velike, industrijske produkcije. I to ne zbog jeftinoće. Tamo gdje filmovi nastaju uspros problemima, unatoč nepostojanju kontinuirane produkcije i čvrstih producijskih obrazaca, netipična rješenja postaju producijska nužnost, a autorski pristup jedan od glavnih aduta. Kreativno korištenje snažnog potencijala koji pruža kontrast boje jedan je od mogućih puteva.

Vjerujem da tek autorska suradnja redatelja i snimatelja daje nadu održanju filma kao vizualne umjetnosti, kao i nastanku filmova u boji umjesto obojenih, i onih crno-bijelih umjesto bezbojnih. I u našim prilikama, zašto ne? I to bez obzira na stalnu opasnost banalizacije, koja postoji kod pretjerane uporabe jakih retoričkih sredstava, kao što su grafitizam ili kontrast boja. Čak, opasnosti unatoč. Kakav bi to uopće bio izazov — bez opasnosti?

Bilješke

- 1 I jednako uglednih snimatelja kao što su Robby Müller, Gordon Willis, Michael Chapman, Freddie Francis, Janusz Kaminski i dr.
- 2 Naravno da crno-bijeli filmovi mogu biti radeni i kao jeftini projekti, kao što je film *Trgovci* (*Clerks*, 1994., redatelj Kevin Smith i snimatelj David Klein), ali to je sporadična pojava.
- 3 Nastalim u prvoj polovici sedamdesetih godina, kao i dokumentarci *Poštar s kamenjara* (snimatelj Mario Perušina) i *Kazivanje Ivice Štefanca miljanara* (snimatelj Antun Markić).
- 4 *The Third Man*, 1950., redatelj Carol Reed, snimatelj Robert Krasker.
- 5 Artizam je vidljiv u naglašenoj brzi o stilu, čak i na štetu tečnosti priče; umjetničke pretenzije autora ogledaju se i u iskazivanju filmofilskih sklonosti masovnom uporabom filmskih citata i posveta, zatim u variranju stereotipnih motiva u priči, pa sve do redateljskog postupka, mizansene, korištenja rasvjete i glamuca sa znakovitim pedigreeom i imageom (poput redatelja Tomislava Gotovca) itd.; zatim pojavno, inzistirajući na dugim, statičnim kadrovima-sekvencama izglobljenih ili naglašeno likovnih kompozicija, konzistentnoj primjeni širokokutnih objektiva, čudnim vizurama i neobičnim rakursima.
- 6 Fotografija *Treće žene* bezuspješno se (i nepotrebno) nadmeće s fotografijom originala, zato što joj je po tipu preslična, te se ne doživljava s odmakom, kao komentar; u tom smislu zanimljiva je primjedba Toma Gotovca koji otprilike smatra da bi takav *image* filma bio prihvatljiv, kad bi suvremenja filmska glazba čvrše povezivala film s današnjim vremenom
- 7 Crno-bijeli kontrast, općenito govoreći, u fotografskoj se slici može podešavati pomoću rasvjete, ali i odabirom filmskog materijala i postupaka obrade, te uporabom filtera, ali prije svega izborom motiva različite svjetline, u čemu važnu ulogu imaju i elementi scenografije, kostima i filmske maske. Načinom kadriranja, izborom motrišta, vidnog kuta i rakursa određuje se raspored elemenata u slici i utvrđuje konačna kompozicija.

No kako je film općenito ipak realistični medij, koji zahtijeva i sliku odgovarajuće realističnosti, s mogućnošću reprodukcije širokog raspona sivih tonova, snimatelsko-tehnička povijest crno-bijelog filma obilježena je stalnom borbom za kontrolu kontrasta, a protiv njegova nehotična povećavanja. To se nastojanje ogleda u prihvaćanju takvog standarda obrade filmske vrpce koji dopušta maksimalnu reprodukciju *valera* sivog. Pri takvom

se stvaralačko-tehničkom konceptu vizualni kontrast regulira tek u prizoru, izborom motiva željenih svjetloča, i donekle svjetlom — ali samo u okvirima reproduktivnih mogućnosti vrpce. Tada većina prizora može biti kvalitetno *tonski* reproducirana, a izražavanje kontrastom može se ograničiti na željene scene ili kadrove. Ovako kontrolirana manipulacija kontrastom olakšava je njegovu ciljanu dramaturšku primjenu.

Nehotican uzrok povremenom beznadno grafičkom izgledu cijelih starijih crno-bijelih filmova mnogobrojna su, ponekad i nestručna kopiranja. Zbog toga se ponekad događa, da grafičkom doživljavamo i filmsku sliku koja originalno jedva da ima crnu i bijelu krajnost, komponiranu u nežnim valerima sivog. Predviđajući ovakve mogućnosti nekontroliranog porasta kontrasta, svojstvenje ranijim filmskim vrpcama i kopirnim postupcima, rani su snimatelji morali ulagati veliko majstorstvo u rad svjetlom i organizaciju svjetlina u okviru kadra, da bi slika i gubitkom valera i prelaskom u grafiku, i dalje ostala sadržajnom i jasnom.

- 8 Misli se na suvremeniji, narativni zvučni kinofilm.
- 9 Bitna razlika u slikovnim efektu postiže se različitim pristupom kritičnim svjetlosnim situacijama — onima vrlo visokog svjetlosnog raspona. Klasičan pristup osvjetljavanju zastupa ideju maksimalističke reprodukcije tonova, te podrazumijeva sliku bogatu polusjenama i polutonovima. Korektno se eksponiraju osvjetljeni, i uopće najsvjetlijici dijelovi prizora, a taj je pristup karakterističan i za klasični crno-bijeli i za klasični film u boji; sjeverniji, i tamniji dijelovi prizora i reproducirani su tamnije. Tipičan predstavnik takve fotografije jest silueta prema *tonski* ocrtanom krajoliku i *tonskom* (ne prosvijetljenom!) nebu, ili, primjerice, noćni interijer u kojem je korektno osvjetljen samo otok oko noćne svjetiljke, dok dubina postupno tone u mrak. Zbog moguće veće zastupljenosti tamnije reproduciranih površina u kadru, nastala je fotografija prirodno bliže niskoj, nego visokoj tonskoj ljestvici. Snažno nadeksponirane u tim slučajevima bivaju samo male površine (svjetlosni izvori u kadru, stražnja svjetla koja odvajaju likove od pozadine, refleksi u slici i sl.), nebitne sa stajališta korektnе reprodukcije, a poželjne zbog svog kontrastivnog djelovanja, i naznačivanja postojanja šireg svjetlosnog raspona od onoga obuhvaćenog u slici.

Kontrola kontrasta korištenjem filmske rasvjete, uglavnom slijedi ideju ublažavanja prevelikih razlika u osvjetljenju, kako bi se svjetlosni raspon prizora približio reproduktivnim mogućnostima vrpce.

Manje konvencionalan pristup ekspozicijom »na sjene« (taj naziv ipak rijetko znači određivanje ekspozicije po najdubljim sjenama, te je značenjem često bliži ideji »ekspozicije na prosječ«), uključuje i mogućnost snažnog pregaranja većih ploha; ponekad je ispravno eksponiran tek manji dio slike. U takvoj slici mogu biti zastupljene i veće svjetle, nadeksponirane površine, pa je dobivena slika često bliža visokoj tonskoj ljestvici. Međutim prava razlika prema klasičnoj fotografiji nastaje tek eksponiranjem na sjene, ili polusjenama, u situacijama velikog svjetlosnog raspona (što je čest slučaj pri radu s manje rasvjete ili pod ambijentalnim osvjetljenjem). Dok slika sadrži još dovoljno čvrstih crnina, svjetline već počinju pregrati nagrizajući obrise tamnih ploha, nadirući preko njihovih rubova. Obično postoje i neki dijelovi motiva reproducirani u nekim od *valera* sivog (»korektno« eksponirani). Ali tih je *valera* vrlo malo, i oni nisu više dio orkestirane igre sivih tonova, u rasponu od najtamnijih do najsvjetlijih; skala sivih tonova sada je jako reducirana, a malobrojni *valeri* svojom prisutnošću samo naglašuju zvonki sraz crne i bijele, te im se potpuno poredaju.

Unatoč svojoj nesavršenosti u reproduciranju tonova sivog, a zahvaljujući spontanoj neposrednosti u izrazu, te jasnim razlikovanjem od proizvoda klasične fotografске ideologije, ovakav se način osvjetljavanja još uvek smatra modernim, iako zapravo i nije osobita novina. Ali talentirani snimatelj može njime ostvarivati stvarno dojamljive rezultate, čak i skromnim sredstvima. No, ovaj naoko slobodniji, ležerniji pristup slici ne treba nas zavarati: to može biti improvizacija, ali ciljana, a ne slučajna. Dobra je slika ipak rezultat niza manje ili više svjesnih izbora.

- 10 Ta je tvrdnja doduše točna, ali je treba shvatiti uvjetno. Filmsko snimanje vijesti daje ponekad, pogotovo ako se radi o nekim iznimnim prilikama, »tvrdu« sliku, čemu se nije čuditi — u pitanju su uska filmska vrpca, visokoosjetljive emulzije, svjetlosno nekontrolirane situacije. Kod starijih, kontrastnih emulzija, to je bio još češći slučaj. Posljedica je toga da se ideja dokumentarističke filmske slike ponekad poistovjećuje s nekvalitetnom (što uglavnom znači prekontrastnom) *news* slikom. Takvim se slikovnim stereotipom autori znaju služiti i u igranom filmu, da bi slici dali autentičan, dokumentaristički izgled, npr. u filmu *Mržnja*, vidi bilj. 14.
- 11 Poput, primjerice, animiranih i eksperimentalnih filmova, ili pak videospotova.
- 12 Taj stereotipni postupak provodi se na više načina, i može biti različitih gradacija, od neosjetnog omekšavanja boja, do potpunog prevođenja obojene, kromatske slike, u akromatsku, crno-bijelu sliku.
- 13 Različito je, međutim, od korištenja takve, kontrastne i destruirane crno-bijele slike u nekim sekvencama crno-bijelog filma, gdje ona djeluje kao prvostupanska stilizacija (*Prometej s otoka Viševice*, 1965., redatelj Vatroslava Mimice i snimatelja Tomislava Pintera).
- 14 Uvijek ima iznimaka u tome; vjerojatno jedini takav među novijim filmovima prikazivanim kod nas jest *Mržnja* (*La Haine*, 1995., redatelj Mathieu Cassovitz, snimatelj Pierre Aim), u kom tvrda, kontrastna »crno-bijela fotografija visoko koincidira s tvrdim realizmom priče« (Ivan Salečić Jr. u *Tjedniku* od 3. listopada 1997.), a primijenjena je na razini cijelog filma — vidi i bilješku 11.
- 15 *The Searchers*, 1956., redatelja Johna Forda i snimatelja Wintona C. Hocha.
- 16 U ranim filmovima Roberta Altmana, kao *Kockar i bludnica* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971.) i *Privatni detektiv* (*The Long Goodbye*, 1973.), poslije u Spielbergovim *Bliskim susretima treće vrste* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977.) i dr.
- 17 Izrada 35 mm pozitiva sa 16 mm originala.
- 18 Filmovi *Blade Runner*, 1982., snimatelj Jordan Cronenweth, *Legend*, 1985., snimatelj Alex Thomson i *Black Rain*, 1989., snimatelj Takashi Kawamata.
- 19 O istome govori u svom posljednjem, nezavršenom eseju *Film u boji*.

Literatura

- Itten, Johannes, 1987., *Kunst der Farbe*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH
- Peterlić, Ante, urednik, 1986., 1990., *Filmska enciklopedija 1, 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža — (Pošta, Z.: *Crno-bijeli film*, Boja, Popović, B.: *Svjetlo filmsko*)
- Peterlić, Ante, 1977., *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16 — (*Slikovne odlike filmskog zapisa*)
- Plazewski, Jerzy, 1971., *Jezik filma I*, Beograd: Institut za film — (*Kompozicija kadra*)
- Pogačić, Vladimir, urednik, 1957., *Eisenstein*, Beograd: Jugoslavenska kinoteka — (Eisenstein, S. M.: *Ne obojen, nego u boji*, *Film u boji*)
- Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagerb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje, 1996., *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez — (*Žanr »remek-djela«*)

Silvestar Kolbas

Not »Without a Color«, but Black & White

UDC: 778.534
791.43

An essay on the new trend of Black & White films.

The author defines contemporary black and white films as a separate artistic genre. He also draws a distinction between the films that were made by abstaining from color and real black and white movies. Inspired by the visualization of the Croatian independent film *Mondo Bobo*, he analyses the visual values of its black and white film photography, comparing it with the photography of *The Third Woman*. The origin of its high contrast is explained, while composition, its problems and role are discussed, as well as the stylizing possibilities of graphics on film.

Also, the creative possibilities of the use of color contrast in the contemporary cinema film are reexamined, and by analogy the importance of black and white contrast for the expressiveness of black and white film photography. Referring to Eisenstein's essays *Not colored film, but color film* and *Color film*, the author considers the possibilities of establishing the color film as a genre. He argues for the authors' color films of artistic (visual) ambitions that are, above all, the result of a cooperation between a director and a cameraman.

The essay is commemorative and it is dedicated to Sergej Mihailović Eisenstein (28. February 1898 — 11. February 1948), who was a real supporter of strong rhetoric on film.

Dragan Rubeša

Serijski ubojice i mediji

Nijedan umjetnik ne može raditi na filmu ili na televiziji, a da ne shvati odnos između onog što želi reći i medija u kojem to želi reći. O takvoj formi hibridne komunikacije već su raspravljali brojni filmski eseji i okrugli stolovi, pri čemu je taj odnos kontroverzni ako je riječ prikazivanju nasilja. Mnoge filmaše ne zanimaju samo načini na koje će što jasnije portretirati to nasilje, nego nam žele prikazati kako se mediji odnose prema tom nasilju i obratno.

U svom prvom zvučnom filmu *M* (1931.), Fritz Lang je materalno orkestrirao seriju zastrašujućih prizora koji najavljuju smrt male Elsie. Najprije ćemo ugledati njezinu loptu koja

Fritz Lang: *M*

joj se otkotrljala u travu. Zatim redateljeva kamera snima njezin balon koji se zaglavio između tlegrafskih žica.

Ekran se zatim zatamni. Njegovu uznemirujuću tišinu prekida zatim jednolični glas prodavača novina koji lančano izvikuje »Posebno izdanje! Posebno izdanje! Još jedno ubojstvo!«. Njemu će se pridružiti glasovi ostalih prodavača koji jure ulicom. Prije nego što se to zabilo, Elsie je udarala lopatom u plakat koji nas upozorava: »Ubojica je među nama«. Plakat će zatim prekriti sjena muškarca koji se upoznaje s djevojčicom i koji će ju odvesti u smrt. Zabrinuta zbog Elsine koja se još nije vratila doma, majka će osjetiti olakšanje kad se oglasi zvono na ulaznim vratima. Ali na vratima se pojavljuje čovjek koji joj dostavlja »senzacionalno novo poglavlje« priče na koju se pretplatila.

Sustav po kojem serijski ubojica likvidira svoje žrtve jednostavan je: svako njegovo novo ubojstvo predstavlja varijaciju onog prethodnog, funkcioniрајуći kao krvava epizoda jednog mamutskog serijala.

Kao što on ubija »serijski« i »monoton«, tako se prema njegovim ubojstvima ponaša i Langov prodavač novina, lančano ponavljajući jednu te istu frazu, nakon što je identificirana njegova prva žrtva. Metode kojima se pak koristio tisak u Njemačkoj tridesetih godina, serijski prateći Langova serijskog ubojicu u svojoj rubrici crne kronike, bitno se ne razlikuju od medijskog »serijala« koji je nedavno popratio Versaceovo ubojstvo i koji bi uskoro trebao osvanuti na velikim ekranimima s Francem Nerom u naslovnoj ulozi (*The Versace Murder*). Kao što nas plakat u Langovu djelu upozorava da je ubojica među nama, dok tisak objavljuje vijest o još jednom njegovu ubojstvu, tako nam je i u slučaju Versaceova ubojice svaki novi dan donio nova otkrića i nove prepostavke. U prvom nastavku turbo senzacionalnog medijskog »serijala« saznat ćemo da je serijski ubojica bio homoseksualac. U drugom dijelu razotkrit ćemo da je u ubojstvo bila umiješana mafija, a u trećem da se ubojica pojavio na nekom partiju u društvu žrtve. I tako unedogled. Serijski.

Emotivni sadržaj videozapisa

U svojoj dokumentaristički oblikovanoj studiji o jednom psihopatu *Henry: portret serijskog ubojice*, izvršni John McNaughton ide dalje (snimljen 1986. godine, Mc Nauhtonov zastrašujući film se u nas nikad nije prikazivao, iako smo jedan njegov prizor mogli nedavno vidjeti na malim ekranimima u prvoj priči Morettijeva omnibusa *Caro Diario* u kojoj autor



J. McNaughton: Henry, portret serijskog ubojice



Prizor iz filma *Man Bites Dog* belgijskih redatelja Remya Belvauxa, Andre Bonzela i Benoita Poelvoorde

svojom vespom tumara opustjelim rimskim ulicama i ulazi u praznu dvoranu jednog art kina). Henryjeva serija ubojstava doimaju se poput neke morbidne *soap-opere* čijoj priči nedostaju početak i kraj. U završnoj skekvenci on će zaustaviti svoja kola ne bi li se riješio kovčega s amputiranim udovima svoje žrtve i hladnokrvno nastaviti put u nepoznato. Za njega nema bitne razlike između najbestijalnijeg ubojstva i vodenja limenke piva iz hladnjaka. Sve je tako »cool«. Ništa se bitno neće izmijeniti ni u trenutku kad se Henryju na kravim seansama pridruži njegov partner s kojim je nekoć dijelio zatvorsku celiju.

Mc Naughton je u svojem hladnom i krajnje suzdržanom stilu nadasve svjestan činjenice da se emotivni sadržaj videoprikaza bitno razlikuje od onog na filmu. Kad njegov serijski ubojica s najvećim uzbuđenjem narcisoidno promatra na TV ekrantu amatersku snimku krvave igre koju je njegov partner dokumentirao ukradenom video kamerom tijekom jednog od njihovih krvavih pohoda. Taj videozapis Henryjeva poljka ne djeluje kao iluzija, nego je toliko realan da se u svojoj zastrašujućoj poeticici doima poput kombinacije »snuff« filma i reportaže snimljene u produkciji tabloidne TV. Ali Mc Naughton pri tome ne smatra gledatelja samo žrtvom TV-medija. On ga na taj način ujedno pokušava poistovjetiti s glavnim junakom ne bi li ga nagovorio da pronikne u njegovu bolesnu psihu na onaj isti način na koji Lars Von Trier u *Elementu zločina* nagovara svojega junaka da se poistovjeti s monstruoznim ubojicom kako bi shvatio njegove motive i razriješio njegova ubojstva. No, dok nam Mc Naughton dočarava nasilje u formi »sirova« amaterskog videa, Von Trier ga portretira u sumpornom koloritu videoarta.

Slično postupa i austrijski redatelj Michael Haneke čiji se cjelokupni filmski opus (*Sedmi kontinent*, *Bennyjev video*, *71 odlomak iz kronologije slučajnosti*), može promatrati kao bizarni esej o odnosu nasilja i medija, pri čemu se često opterećuje didaktičnim elementima. Na taj način će njegov četrnaestogodišnji TV-ovisnik Benny postati okrutni ubojica koji je svoj zanat izučio ispred malih ekrana, da bi zatim priznao svoj zločin roditeljima u obliku šokantne niješte »ispovijesti« snimljene na videokaseti.

U Hanekeovim filmovima nasilje funkcioniра poput razaračićeg virusa. Potreban mu je dakle »prijenosnik« da bi po-

moću njega prodro u stanicu prije nego se aktivira. U njegovu najnovijem djelu *Funny Games* (Šaljive igre) ulogu virusa preuzimaju arogantni Paul i njegov nespretni prijatelj Peter čiji se likovi savršeno podudaraju s imageom njihovih animiranih MTV-idola Beavisa i Butt-Heada. Zdravu stanicu pak »glumi« jedna idealna obitelj koja je doputovala na odmor u svoju idiličnu vikendicu na jezeru. Kad virus krene u napad, njihova će se idila pretvoriti u noćnu moru popraćenu eksplozijom koreografiranog nasilja koje autor svodi na rafinirane oblike fizičke i psihičke torture. Ono će poglavito, kao i svaka tortura, kulminirati egzekucijom. Ali Hanekeovi kadrovi nemaju samo metaforičku brutalnost (nazigled romantična vikendica u noći se doima poput barake iz koncentracijskog logora), nego će redatelj u stilu vrhunskog manipulatora uvesti i svojega gledatelja kao aktivnog sudionika njihove demonske igre, iako zlo koje inkarniraju Peter i Paul ne prijeti samo obitelji u čiju su zdravu stanicu prodrli. Ono istodobno razara i stanicu filma kao medija. Jer, dostačno je da Paul nakon iznenadne smrti svojega prijatelja u panici pritisne »rewind« dugme na daljinskom upravljaču i sve bi opet trebalo biti OK.

Zaljubljeni u kameru

Sličan postupak medijske manipulacije nasilja koristi i belgijski trio Remi Belvaux, Andre Bonzel i Benoit Poelvoorde u filmu *Men Bites Dog*. No, ono po čemu se njihov subverziv-



Wes Craven: Vrisak



J. Levy: S. F. W.

ni film razlikuje od sličnih proizvoda koji karikiraju nasilje nije samo u njegovu uznenimirujućem tonu i u neobičnoj strukturi, nego i u tome da bezobzirno provokira gledatelja — voajera. Takvu vojerističku ulogu ne preuzima samo gledatelj nego cijela filmska ekipa koja prati glavnog junaka Bena na njegovim krvavim pohodima ne bi li o njemu snimili neobičan dokumentarac. Ben ubija iz razonode. No, da bi stvar bila još apsurdnija, taj »duhovit« rasistički serijski *killer*, koji pokušava zakopati tijelo arapskog emigranta u smje-

ru Meke, ostavlja u »slobodnim« trenucima dojam pristojnog momka koji piše poeziju i svira klavir u društvu svoje djevojke. No, problem nastaje u trenutku kad se pojavi konkurenčna snimateljska ekipa koja je na sličnom zadatku, što će prouzročiti krvavi sukob među njima.

Kako se realnost transformira intervencijom njihove kamere, tako se tročlana filmska ekipa sve bolje upoznaje s Benom i postaje sudionik u njegovim zločinima, dok njihov »glumac« narcisoidno uživa u svojoj novoj ulozi. Ljubavni

odnos između serijskog ubojice i filmske ekipe poprima zastrašujuću dimenziju. Sto je Benova fascinacija kamerom veća, to je snažniji i njegov nagon za ubijanjem. On je spreman na sve kako bi ispred njezina objektiva dokazao svoje umijeće ubijanja. Istodobno, Ben postaje na neki način žrtva te iste kamere. U tom trenutku se mijenja i naš odnos prema Benu: njegovi nam se postupci, priznali mi to ili ne, više ne doimaju toliko opscenima, koliko nas užasava sudioništvo filmske ekipe u Benovoj krvavoj igri. Još od fenomenalnog *Peeping Tom* koji je davne 1960. godine potpisao britanski filmaš Michael Powell, vojeristički odnos kamere i nasilja nije bio toliko uznemirujući.

Gotovo identične motive obnovit će, sa zakašnjenjem od dvije godine, Oliver Stone i Jefery Levy u svojim filmovima *Natural Born Killers* i S. F. W. Stoneov razvikan i uradak koji je trebao biti »kontroverzna« socijalna satira na američku medijsku kulturu koja u svom turbo-senzacionalističkom odnosu prema nasilju stavlja najokrutnije serijske ubojice rame uz rame s holivudskim zvjezdama pretvarajući ih u masovne idole, tabloidi su pretvorili u prvorazrednu medijsku atrakciju. Na taj način čitav slučaj razvikanog Stoneova projekta djeluje posve apsurdno: dok je redatelj u svojemu filmu odapeo otrovnu strelicu u smjeru žutog tiska i tabloidne televizije, tretirajući ih kao medijsku kurvu inkarniranu u liku beskrupulognog urednika *talk-showa Američki manjaci*, taj isti tisak mu se »odužio« na najljepši način serijom bombastično histeričnih tekstova koji su popratili projekciju filma, što se pozitivno odrazilo na njegove komercijalne efekte. Tada film imitira stvarnost i obratno. Naravno, Stoneov psihodelični duet serijskih ubojica nije ništa manje zaljubljen u kameru i medije od Bena, pri čemu se redatelj služi šarolikom paletom stilskih i tehničkih rješenja, naizmjene koristeći arhivski materijal, digitalne efekte, frontalne i stražnje projekcije, ubrzane i usporene pokrete, *split-screen* i reklamne spotove, ne bi li što bolje reproducirao njihove halucinantne vizije.

Agresivni i dokumentaristički intonirani rukopis Levyjeve satire (*S. F. W.*) također se kreće tragovima Belvauxa i njegove belgijske ekipe (odnos nasilja i medija u potrošačkom društvu). U njemu će skupina radikalnih i do zuba naoružanih filmaša oteti petero ljudi i držati ih zatočene u jednom supermarketu, kako bi kamerom pratili njihove reakcije.

Dvoje preživjelih talaca nakon oslobođanja postaju nacionalnim

herojima, osiguravši bez imalo problema ulaznicu za studio s udobnim trosjedom mitske Oprah, a TV kompanije se počinju otimati za snimljeni materijal u bolesnom traganju za bizarnim senzacijama.

Istodobno, Cravenova celuloidna vježba iz suburbanih strahova (*Vrisak*) djeluje kao autoironično ruganje s onim istim medijskim mehanizmima koji su transformirali kulnog Freddyja Kruegera u *teen* idola, a soba za uvježbavanje tih strahova smještena je u jednoj od onih tipičnih vila lociranih u umivenom kalifornijskom predgrađu sa svojim Main Streetom i alejom brijestova. Nakon što je u svojemu postmodernističkom oproštaju s mitskim Freddyjem (*Wes Craven's New Nightmare*), u filmu dopustio »licu s maskom od pizze« da izade sa stranica redateljeva scenarija kao prijetnja svima onima koji su sudjelovali u njegovu rađanju, autor se u *Vrisku* odlučio ponovno poigrati s filmom kao medijem te je tog istog monstruma klonirao u svojemu horor-laboratoriju, brišući granice između fikcije i realnosti (»Kao da smo ušli u jedan od onih filmova Wesa Carpentera«, duhovito navodi zbumjena junakinja Cravenova horor-kviza). Cravenov zakrabljeni serijski ubojica inkarnacija je svih mogućih psihopata koji su prodefilirali pokretnim slikama, od dueta Krugeg&Weasel kojega smo mogli upoznati u njegovu prvom hororu *Last House on the Left*, do legendarnog *killera* iz Carpenterove *Noći vještice*. Ali Craven se ne može olako oslobođiti prežvakana nazora o medijskoj eksploraciji nasilja. Kad mjesna policija razotkrije prve žrtve, redatelj će ih tijekom uvidaja smjestiti u drugi plan, fiksirajući kameru na natpis kabelske postaje *Top Story* utisnut na jakni TV-reportera koji se našao sa svojom kolegicom »na mjestu događaja«. Istodobno, ona će nakon završnog okršaja s ubojicama zamjeniti svoj pištolj mikrofonom ne bi li iskoristila svoju avanturu kao idealni materijal za još jedan u nizu njezinih supersenzacionalnih »top« priloga. Serija se pak nastavlja *Vriskom 2 (Scream Again)* kao mogućim uvodom u *Vrisak 3 (Scream Again and Again?)*. Tko zna koliko bi serijski ubojica uopće bio medijski atraktivan kad ne bi imao svoju seriju filmova?

...koliki serijski ubojice sanjaju da se jednoga dana nađu na trosjedu mitske Oprah?

Dragan Rubeša

Serial Killers and Media

An essay on the treatment of serial killers in the contemporary film.

UDC: 791.43-21

The treatment of violence raises an important question: what is a role media play in the continuous cases of serial killers. The problem was impressively raised by Fitz Lang's film *M* (1931), but it has been intensified by the contemporary film. The essay investigates particular films that deal with serial killers: a documentary study of John McNaughtona (*Henry, Portrait of a Serial Killer*), a film by Austrian Michael Haneke (*Funny Games*), Belgians Remy Belvaux, Andre Bonzel and Benoit Poelvoorde (*Men Bits Dog*), Oliver Stone (*Natural Born Killers*), Jefry Levy (*S. F. W.*) and self-ironic Wes Craven's *Scream*. The unanswered question is how many serial killers dream to find themselves featured in the *Oprah Show*?

Damir Radić

Treća žena Zorana Tadića



Đojmljiv filmski niz osamdesetih koji ga je svrstao u red ključnih hrvatskih tvoraca pokretnih slika, Zoran Tadić zaključio je 1990. svojim najslabijim ostvarenjem *Orao*. Nakon gotovo sedmogodišnje stanke vratio se *Trećom ženom*, filmom netipičnim za njegov dotadašnji umjetnički iskaz, kojim je, po prevladavajućim mišljenjima, nastavio silaznu kvalitativnu putanju započetu *Orлом*. Reći će odmah, *Treća žena* nije loš film, u svakom slučaju ne onoliko loš kako se pričalo u kuloarima; to je prije svega film čija poetika nema odgovarajuću senzibilno-duhovnu podršku svog autora Tadića, a ni njegova glavnog suradnika, kosečarista Pavla Pavličića (»treći čovjek«, snimatelj Goran Trbuljak, u zadanom se kontekstu snašao zadovoljavajuće).

Temeljni Tadićev problem s *Trećom ženom* leži u intertekstualnoj i metafilmskoj prirodi tog djela, u postmodernističkoj

igralačkoj poetici u kojoj se nikad prije nije okušao. Prethodnih šest Tadićevih filmova Hrvoje Turković svojedobno je u *Oku* nazvao »protožanrovskima«, a Dejan Jovović je u posljednjem broju prve edicije *Kinoteke* istaknuo da su »elementi kriminalističkog žanra Tadiću (su) uvijek bili samo okvir, nikad suština (...).« I Turković i Jovović ispravno su primijetili da se o Tadićevim filmovima ne može govoriti kao čisto žanrovskima (u onom smislu u kojem se žanr na filmu obično definira), nego da se radi o egzistencijalističko-socijalno-etičkim dramama sa žanrovskim natruhama, zapravo modelu na kojem su se temeljili neki od ključnih Chabrolovih (s kojim Tadić dijeli fascinaciju Hitchcockom), i ne samo njegovih, filmova.

Dosadašnji Tadićev umjetnički svijet, dakle, bio je čvrsto utemeljen u ozbiljnem razmatranju različitih aspekata čovjeko-



Treća žena: Zlatko Crnobrnja (Gumbek) i Sreten Mokrović

ve egzistencije, pri čemu se koristio i fantastičnim elementima (*Ritam zločina*, *Treći ključ*) koji su zapravo trebali potcrnati već postojeći, nazovimo ga tako, meditativni ugodaj njegovih filmova i dati im dozu, tom ugodaju komplementarne, metafizičnosti, a ujedno su imali i metaforična svojstva, Tadiću i inače bliska (otvoreni kraj *Orla* s, moglo bi se reći, ritualnom šetnjom protagonista na rubu nebodera reprezentativan je primjer globalne metafore, u tom slučaju na žalost sasvim nategnute).

U *Trećoj ženi* Tadić se, kao što je ranije rečeno, okreće bitno različitom iskazu i tradiciju »protožanrovske metafizike svakidašnjice« (Chabrol, Rivette) zamjenjuje intertekstualnom i metafilmskom igrom (De Palma, Craven). No baš kao što se McTiernan (*Posljednji akcijski junak*) i Cameron (*Istinite laži*), dolazeći iz bitno različitog filmskog okruženja od izvornih postmodernista (visokobudžetni holivudski *mainstream* naspram rubnog žanra horora čiji su autori nerijetko imali zalede umjetničkog *undergrounda*, a ponekad i sveučilišne diplome nefilmskih umjetničkih grana), nisu snašli u svom prvom okušavanju s postmodernističkim igrama kad su one devedesetih postale popularne u Hollywoodu (potvrđujući koliko je De Palma bio avangardan sedamdesetih i početkom osamdesetih), tako se ni Zoran Tadić nije pokazao doraslim ovladavanju poetikom kojom se pozabavio. Dodatni Tadićev problem bila je i nemogućnost da se posve odrekne jasnog socijalno-etičkog diskursa svojih ranijih fil-

mova, koji je želio ubaciti u postmodernističko tkivo *Treće žene*, te podljevanje iskušenju da prvi put u filmskoj karijeri ima priliku otvoreno iznijeti svoja politička opredjeljenja.

Problemi s igralačkom intertekstualnošću i metatekstualnošću

Tadić se odlučio dobrim dijelom »prepisati« klasično ostvarenje *Treći čovjek*, uz nekoliko odmaka, od kojih su dva »igralački« najvažnija. Prvi je vidljiv već iz naslova: umjesto paradigmatskog trisa protagonista koji čine dva muškarca i žena, Tadić obrće spolove i postavlja u središte dvije žene i muškarca, a ključni svjedok i pokretač junakinjine sumnje i akcije, »treći čovjek«, više nije muškarac nego žena. Drugi pomak zbiva se na kraju: negativan lik ne biva ubijen, nego po drugi put, sad uz iznuđenu pomoć junakinje, lažira vlastitu smrt i tako umjesto poraza ostvaruje svoj prvotni cilj i trijumfira. Potrebno je reći na ovom mjestu da je bio nemali broj onih koji su već samu ideju *remakea Trećeg čovjeka* smatrali besmislenom, osobito kad su shvatili da je popriličan stupanj identičnosti između dva filma. Dakako, takvi prigовори načelno su sasvim neutemeljeni, jer za igralačku modernističku i postmodernističku poetiku i doslovno prepisivanje paradigmatskog teksta (slike, zvuka...) sasvim je legitimno. Prema tome, Tadićev postupak načelno je bio dignitetan, no problem je nastao zbog toga što on nema senzi-

bilitet potreban za uspješno ostvarenje takva postupka. Tadić naime, prepostavljam nesvesno, tretira lik Hele (Ena Begović, u originalu Joseph Cotten) kao da je upravo izšla iz Reedova filma, kao da joj je radnja Tadićeva filma, u kojem se sad nalazi, otprije poznata pa su joj zahvaljujući tom »predznanju« sasvim neintrigantne situacije *Treće žene* vrlo sumnjive. Drugim riječima, Tadić je iz *Trećeg čovjeka* mehanički prenio motive koji u njegovu filmu nisu zaživjeli. Kad lik kojeg igra Joseph Cotten poželi ispitati djelatnost svog, kako misli, nesretnim slučajem poginulog prijatelja (Orson Welles), on za to ima motiv. Kad mu neslaganje u izjavama svjedoka o tome da li su dva ili tri čovjeka podigli unesrećenog Wellesa s ulice pobudi sumnju, njegova sumnja je ute-mljena. S druge strane, kod Tadića su sve sumnje Ene Begović u vezi sa smrću lika Vere kojega utjelovljuje Alma Prića posve nemotivirane. Ona sumnja ne zato što to proizlazi iz unutrašnje logike filma, nego zato jer joj je to izvana imputirao autor. Doista je začudujuće kako Tadić nije bio sposoban rekonstruirati motivacijski sustav *Trećeg čovjeka* na tom temeljnog planu, zbog čega se u tim trenucima njegov film doima krajnje diletačkim. Stvar se, istina, može i drugačije sagledati: kao radikalni vid (post)modernističke igre u kojoj autor tretira svoje likove ne kao autonomne entitete zasebne filmske strukture koji unutar nje moraju profunkcionirati (npr. koliko god sižeji i likovi pojedinih De Palminih filmova bili izravno preuzeti iz konkretnih Hitchcockovih

ostvarenja, De Palma uvijek definira likove i situacije, stvara autonomni novi kontekst), nego kao već otprije definirane karaktere (definirane u filmu koji je poslužio kao paradigma) oko čijih se postupaka i motiva autor u novom, sintagmatskom kontekstu ne treba i ne želi trudit; štoviše autor inzistira upravo na takvim likovima — zbog larpurlističkog eksperimenta, provokacije, oba ta aspekta ili nečeg četvrtog. Koliko god takvom doživljaju Tadićeva filma mogla ići u prilog i scena u kojoj Ena Begović i Vedran Mlikota ulaze u kino i gledaju ni više ni manje nego *Trećeg čovjeka* (taj metafilmski igralački prizor pojačan je prisustvom samog Tadića u istom kinu i njegovim kadriranjem u krupnom planu uz scenu iz *Trećeg čovjeka*), ni najmanje ne vjerujem u takve Tadićeve namjere. Uostalom, u tom slučaju bi mnoge stvari u filmu bile drugačije postavljene, kako bi se stvorio kontekst u kojem bi takvo tretiranje likova i situacija zadovoljavajuće funkcioniralo.

U daljem toku filma problemi se šire, a opet bode oči koliko Tadić svojim izborom onog čega će se držati iz izvornika, a što će mijenjati, promašuje. Dostojanstven odnos Josepha Cottena i Alide Valli zamijenit će površna veza Ene Begović i Vedrana Mlikote i njihov lakonski odlazak u krevet radi upražnjavanja seksualnih strasti. Ni najmanje mi nije čudno ako su Tadić i suscenarist Pavličić u Eni Begović vidjeli ženu koja bez krzmanja troši plahe muškarce, kao ni eventualna vojačistička Tadićeva želja da Enu ima golu u kadru dok jaši



Treća žena: Ena Begović i Vedran Mlikota

muškarca, ali nije mi jasno, kad su se tu odlučili na odmak od izvornika, zašto su se, u prvom redu Tadić koji je na snimanju morao osjetiti u kojem mu smjeru film odlazi, rigidno držali Enine vezanosti za Mlikotu. Posve je jasno da je Mlikotina interpretacija mlijetava, da je, za razliku od Alide Valli, riječ o nedignitetno trpnom liku kojeg je Filip Šovagović u ulozi policijskog inspektora potpuno zasjenio i potisnuo. Nije bilo logičnijeg svršetka od navještenja veze između Ene Begović i Sovagovića, no umjesto toga Tadić se pogrešno, neuvjerljivo i patetično držao originala, valjda zato da bi mogao citirati glasovitu završnu scenu. Takoder, nije naodmet spomenuti i da je razrada odnosa između Price i Mlikote gotovo nikakva, a odsustvom posebnosti tog odnosa gubi se značajna značenjsko-psihološka dimenzija filma, koju odnos Wellesa i Valli *Trećem čovjeku* na svoj način pri-daje.

Posebno je zanimljiv završni dio *Treće žene*. Prizori u kojima Hela uzima pušku od policajca kojeg je Vera ustrijelila i zatim slijedi Veru kroz opskurne uličice, da bi bila uhvaćena u njenu zamku, u tajnom stanu, kao i rasplet scene (Vera ubija svoju suradnicu kako bi došla do leša potrebnog za novo lažiranje vlastite smrti, koju će Hela, u zamjenu za život koji joj je Vera pošteldjela, posvjedočiti pred policijom), neodoljivo podsjećaju na nijeme filmove o tajnim zločinačkim organizacijama. Jedna od asocijacija svakako je Langov *Dr. Mabuse kockar* (Darko Zubčević bio je u pravu kad je u svojoj

televizijskoj kritici *Treće žene* konstatirao kako je ona bliža svijetu Frita Langa nego Carola Reeda i Grahama Greena), no još više Feuilladeovi serijali, primjerice *Vampiri* koje smo prošle godine mogli vidjeti u Galetinom Art kinu. Ove dvije asocijacije pokazuju u kako je zanimljivom smjeru Tadić svoj film mogao odvesti. Da se je okanio, poslužit će se Pavličićevim terminom, relevancija (o kojima će još biti riječi), i polučio uradak u kojem bi se spojili trivijalnost i cerebralnost filma *Dr. Mabuse kockar*, ili da se prepustio pustolovnoj zabavljačkoj trivijali prepunoj duhovitih mjesta na tragu Feuilladeovih ostvarenja, Tadić je mogao ostvariti kud i kamo zanimljiviji film, npr. rijedak primjerak hrvatskoga *campa*.

Etičko-socijalni diskurs i politička iskušenja

Treba biti majstor poput Wesa Cravena pa u postmodernistički igralački temelj s uspjehom ubaciti natruhe socijalnih prilika i jasan moralni stav, ne remeteći kompaktnu intonaciju cjeline. Craven je to suvereno demonstrirao u zabavno-grotesknom hororu *Ljudi ispod stuba*, a Tadić u *Trećoj ženi* pokazao kako ti sastojci mogu biti nepomirljivo disparatni. Ionako slabo postavljenu intertekstualnu okosnicu filma on je dodatno opteretio smrtno ozbilnjim »relevancijama«, koji se s tom okosnicom sudaraju umjesto da je nadopunjaju. Glavne »relevancije« etičke su provenijencije, a negdje u pozadini može se nazrijeti i socijalni moment (npr. neugodna



Treća žena (s lijeva na desno): Vlatko Dulić, Ena Begović, Filip Šovagović



Treća žena: Alma Prica

socijalno-politička situacija Mlikotina lika, gradski marginalci u izvedbi Božidarke Frait i Fabijana Šovagovića, kicoški odjeven muškarac koji usred ratnog stanja elegantno šetucci i organizira prigodne tribine). Etička pitanja zanimljivija su kad se radi o individualnim erotskim odnosima, konkretno odbijanju Mlikotina lika da izda Veru bez obzira na njenu kriminalnu, pače antihrvatsku djelatnost, a plakatska i u službi određene ideološke promidžbe kad se u središtu nadu pitanja rodoljublja, patriotizma i hrvatstva. Puko je i patetično moraliziranje kad Hela svoju odluku o odbijanju da posluži kao policijski mamac za hvatanje Vere promijeni pošto je policijski inspektor odvede na prvu crtu bojišta i upozna s ratnim strahotama i stradanjima Hrvata, za koje je izravno i iz niskih pobuda (novac) Vera suodgovorna. Moralna je to pouka na agitpropovskoj razini — ne osobito svjesna Hrvatica, koja je doduše u ranijoj fazi filma predbavila bivšoj prijateljici nedostatak rodoljublja i patriotizma, ali ju ipak nije bila zbog toga spremna fatalno izdati, stubokom mijenja svoj stav upoznavši se s patnjom svog naroda koju je njena prijateljica skrivila. A kad smo već kod prijateljica, mora se istaknuti da je njihov odnos valjda najtanje mjesto Tadićeva i Pavličićeva scenarija i jedno od brojnih mesta gdje film škripi poput drvene noge osiromašena ostarijela invalida. Kad Hela sazna za Verinu tobožnju smrt ona je toliko uznemirena kao da je u pitanju najbolja prijateljica koju je u životu imala, što se gledatelju i sugerira. Me-

đutim poslije saznajemo da joj je Vera svojedobno bila preoteta dečka, i to bez ikakvih dubljih razloga, tek onako — iz igre, a nekako u isto vrijeme doznajemo da zapravo njih dvoje nikad i nisu bile naročito bliske. Uz sve to, nisu se vidjele dobar broj godina, no sve to Helu nije smetalo u tvrdoglavom ustrajjanju na istrazi o Verinoj tajanstvenoj djelatnosti i tobožnjoj smrti, čime je gnjavila sve uokolo, a ponajviše bezvoljni Mlikotin lik (otprije znamo da je motivacija spram njega zapravo bila seksualna, a možda i šire erotska). Čak ni kad konačno shvati da se Vera bavi amoralnim kriminalnim poslovima, pri čemu je veći naglasak na Verinu nepoštivanju rodoljublja (kod Tadića i Pavličića se podrazumijeva da je to moralna vrijednost po sebi), nego na njezinoj univerzalnoj antihumanosti (o čemu se, usput rečeno, radi kod Greena i Reeda), Hela ju nije spremna predati policiji, nego se lomi između moralne dužnosti prema rodu, domovini i, valjda, univerzalnim humanističkim zasadama i odanosti prijateljici. Ali kako može imati osjećaj odanosti za prijateljicu koja joj zapravo, kao što je ranije rečeno, i nije bila osobito bliska? Zavrzlama je to koju su autori pokušali objasniti velikom Helinom usamljenošću i činjenicom da je Vera jedina osoba koju u Zagrebu poznaje, no nisu bili nimalo uvjerljivi. Hela se s lakoćom nametnula muškarцу koji ju je privukao i odvela ga u krevet, a uz to je mogla računati i na naklonost onog drugog — inspektora. Dokazala se u lakom sklapanju poznanstava, čak i onih najosjetljivijih — erotskih, zašto bi



Treća žena: Gordana Gadžić, Ena Begović, Alma Prica

joj onda Vera, s kojom nikad nije bila naročito bliska (nije naodmet ponoviti to i treći put), previše nedostajala? Odgovor postoji. Odnos Hele i Vere sadomazohistički je odnos. Hela je opsesivno fascinirana Verom na svakom planu, osobito erotskom, i zapravo je u ulozi ljubavnice koja čezne za osobom koja se njom poigrava, malo joj budi nadu i želju, malo je obeshrabruje. Hela želi biti, sokratovsko-platonski rečeno, Verina ljubimica. Ovakvo tumačenje Helina čudnog ponašanja spram Vere čini mi se jedinim mogućim, no Tadić i Pavličić nisu razradili tu mogućnost, mada se može reći da bi se njen navještenje dalo otčitati. Njima je važnije bilo baviti se kolektivističkim rodoljubno-domoljubnim »relevancijama« nego složenim individualnim erotskim odnosom, pri tom još istospolnim.

Politička, ideološka linija *Treće žene* najočitija je u sastavu tajne zločinačke organizacije kojoj je Vera na čelu. Tko su ti ljudi, uglavnom žene? Ni manje ni više nego redom bivši komunisti. Može mi se prigovoriti da natežem i čisto fikcionalni detalj shvaćam suviše zbiljski, no taj detalj vidim kao objektivnu podršku demagoškoj retorici vladajuće strane i dijela crkvenih krugova koji za sav nemoral, nepravdu i bijedu u ovoj zemlji optužuju bivše komuniste (izuzimaju se dakako oni koji su u njihovim redovima) i (ne)moralne navike koje su ljudi stekli za komunističke vladavine, a koje treba mijenjati famoznom duhovnom obnovom.

Zaključak

Na početku teksta ustvrđeno je da *Treća žena* nije loš film. Nakon svih mana dosad pobrojanih morao bi prema tome imati i neka pozitivna svojstva. I ima ih. Njegova priča je zanimljiva. Njegova je fotografija dobra. Režija je korektna iako daleko od onog što Tadić inače zna i može. No, on to zna i može u drugačijoj vrsti filmova i njima bi se trebao vratiti. Film ima i jedno jako mjesto. To je završnica u kojoj Vera, za razliku od izvornika, ostaje živa i postiže svoj cilj. Takav obrat je pozitivno neočekivan, duhovit i intrigantan. Film je u cjelini vrlo gledljiv.

Na kraju, jedan sasvim marginalan detalj koji mi se posebno svidio. Na, čini mi se, odjavnoj špici potpisani su članovi filmske ekipe, a umjesto favoriziranog termina redatelj, Tadić je potписан kao režiser. Zaista je ugodno iznenadenje bilo vidjeti tu riječ koja je usprkos svakodnevne gorovne uporabe prognana iz hrvatskog književnog jezika, da bi se umjesto nje nametnuo umjetni termin redatelj kojim se u slobodnoj gorovnoj komunikaciji malo tko služi. Napominjem to i stoga što je i u ovom časopisu riječ režiser zabranjena.

Damir Radić

Zoran Tadić's The Third Woman

UDC:791.43-3 (497.5)
791. 44. 071 Tadić, Z.

An analytical review of the new film, a postmodernist »remake« of Green/Reed The Third Man, by Zoran Tadić.

The impressive succession of Zoran Tadić's films in the eighties (concluded with his weakest work *Eagle*, 1990) has placed him among the most crucial Croatian filmmakers. After 7 year break he reemerged with the film *The Third Woman* (*Treća žena*, 1997), a film atypical for him. Though his films have always had a suggestion of this or that genre frame (thriller, horror, hints of fantastic) they were basically socio-ethical, existentialist dramas, concerned with a serious investigation of different aspects of human existence, meditative in nature, with metaphysical hints. Though Tadić has kept this pro-genre orientation in *The Third Woman*, he did it now in a completely different manner: as an intertextual, metafilm game, not as a means of an existential analysis. He took over the Reed's film, transferred it into the recent wartime Zagreb, changed the gender of the main characters and infused it with the current socio-ethical messages. Unlike de Palma, who has been successfully doing the same thing over and over again, Zoran Tadić, unfortunately, was not up to this intertextual task. Basically, he did not succeed in a reconstruction of the motivation network within the new situational coordinates, and the consequence was a lack of persuasiveness of the narrative flow of the film, and some dilettante narrative solutions. Some hinted complex motivational solution (latent sexually based psychoanalytical bondage between the two basic female characters — the one in the Joseph Cotton's role, and the other in the Orson Welles's role) were not developed. Though seriously flawed, *The Third Woman* is not so bad film as a rumor says. The plot is still interesting, the photography is a good one, the direction is correct though not up to the Tadić's best abilities, and there is a surprising and witty ending. Anyway, it would be better for Tadić to continue work in the manner he proved to be good at.

Filmski repertoar*

uredio: Igor Tomljanović

ALIEN USKRSNUĆE/ALIEN RESURRECTION

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, Brandwine, Bill Badalato, Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. — sc. Joss Whedon, r. Jeanne Pierre Jeunet, d. f. Darius Khondji, mt. Herve Schneid. — gl. John Frizzell, sfg. Nigel Phelps. — ul. Sigourney Weaver, Winona Ryder, Dominique Pinon, Ron Perlman, Gary Dourdan, Michael Wincott, Kim Flowers, Dan Hedaya, J. E. Freeman, Brad Dourif. — 111 minuta. — distr. Continental film.



Alien uskrsnuće

Ako ste povjerovali da će se serijal o Alienu zaustaviti na brojci 3 onda ste stvarno naivci. Američki producenti i biolozi našli su zajednički jezik i produžili život našoj dragoj Ripley. Ali kako to obično biva nije samo ona oživjela. Dakle, po čemu je ovaj film isti ili pak različit od svojih prethodnika?

Sad već prilično razvikanji francuski redatelj Jean-Pierre Jeunet odlučio se za

povratak osnovama: ista tema, slični likovi, dobri efekti, neki novi motivi i akcijske scene uz dovoljan broj fotona. Završni rezultat je akcijski film bez besmislenog i praznog hoda sa zgodnom idejom i ne baš jakom pričom. Vizualna savršenost koja je nenametljiva za razliku od Fincherova *Aliena* veliki je plus. Sigourney Weaver se solidno nosi s godinama, vratolomijama i samim likom kojem je dodala dodatnu dimenziju nastalu njezinim srodstvom s naslovnim likom filma. Winona Ryder se pak nije snašla u svojoj ulozi, i to ne samo svojom krivicom, jer je teško bilo kome povjerovati da ona može biti pravi izbor za lik neobuzdane replikantice. No imedu svega toga leži i glavni problem: film je solidno napravljen i vrlo dobro izbalansiran, no to je baš ono što ostavlja najveću prazinu u filmu, jer ne postoji izraziti naglasak na jednom od elemenata. Pogotovo ako postoji novodefinirani lik narednice Ripley i nove teme o ljudskom kloniranju i odnosu čovjeka prema sebi i bližnjima. No, autor ovog teksta uvijek će radije pogledati tako ujednačeno ostvarenje nego nekakav nesuvlisi »ego trip«. Ako vam se dopao prošli nastavak serijala onda nećete uživati u novome. No ako više volite prva dva nastavka, onda je ovo prava stvar i škola kako bi trebali izgledati komercijalni filmski nastavci. Dobri i jednostavni.

Martin Milinković

AMISTAD

SAD, 1997. — pr. Dreamworks Pictures, HBO Pictures, Steven Spielberg, Debbie Allen, Colin Wilson, kpr. Tim Shriver, izv. pr. Walter Parkes, Laurie MacDonald. — sc. David Franzoni, r. Steven Spielberg, d. f. Janusz Kaminski, mt. Michael Kahn. — gl. John Williams, sfg. Rick Carter. — ul. Morgan Freeman, Nigel Hawthorne, Anthony Hopkins, Djimon Hounsou, Matthew McConaughey, David Paymer, Pete Postlethwaite, Stellan Skarsgård. — 154 minute. — distr. Kinematografi.

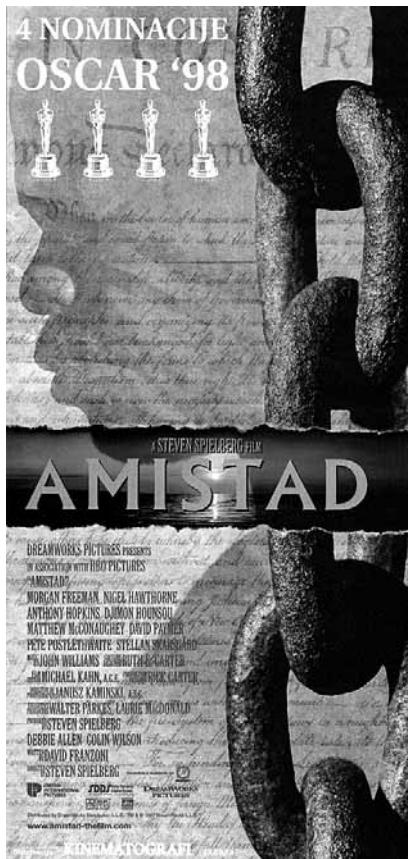
Bilo bi najkorektnije napisati da je *Amistad* vrlo spretno sklopljena povijesna lekcija u kojoj nema suvišnih stvari ni manjkavosti. Film ispunjava svoj cilj: odaberemo li mu vjerovati — a dovoljno je spretan manipulator za tako nešto — nema toga što ne znamo u borbi za oslobođanje crne posade španjolskog broda *L'Amistad*, koja je nakon pobune i bijega od silničke čizme, uhvaćena u Americi i osuđena zbog gusarenja.

Idealnim primjerom za usporedbu čini se Jordanov *Michael Collins*: Spielberg nema šarma Iraca kao najpopularnijeg i najfrustriranijeg naroda na svijetu, niti sukob dviju tako karizmatskih ličnosti kao što su Collins i de Valera, ali Spielberg preciznim ograničavanjem na incident (koji posredno otvara veće teme), ostvaruje zaokruženiji film. Druga stvar kojom rečenu preciznost postiže, hrabra je pomislimo li na sve

* 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 — igrači film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; c/b — crno/bijeli film; col — film u boji; distr. — distributer.

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obradeno ukupno 28 filmova. Od toga 17 filmova iz SAD, 1 iz Velike Britanije i 1 iz Slovenije, te koprodukcijenski filmovi: SAD/Velika Britanija (4), SAD/Francuska (1), Češka/Francuska/Velika Britanija (1), Italija/Francuska/Velika Britanija (1), Francuska/Belgijska/Velika Britanija (1), Irska/Velika Britanija (1).

Filmove su distribuirali: Adria film (1), Blitz Film&Video Distribution (1), Brodić i sinovi (1), Continental film (5), Euro val (1), Europa film video (1), Kinematografi (11), Niko film (1), Oscar Vision (1), UCD (6).



Amistad

one očajno dekorativne ljubavne pričice u sličnim filmovima (pa tako i nastup Julie Roberts u spomenutom), i definitivno netipična za Spielberga. Iako se trudi vođu pobune (očita buduća zvijezda Djimon Honsou) pretvoriti u junaka filma, pa pri tom iskorištava rituale i dirljivo drukčiji pogled na svijet Afrikanaca, Spielberg većim dijelom filma ipak zadržava ozbiljnost i poslovost, forsirajući sudsku dramu u kojoj junaci kao privatne osobe nemaju mnogo mjesta. Naravno, to znači i da publici bez posebnog zanimanja za prošlostoljetnu američku politiku sve to ne znači mnogo.

Temeljne su čovjekove slobode lijepa stvar koju bismo svi morali cijeniti, ali malo je onih koji će do te spoznaje prvi put doći tek u *Amistadu* i pod utjecajem dojmljivog desetminutog govora Anthonyja Hopkinaša koji pred kraj filma kao bivši američki predsjednik John Quincey Adams uspijeva Vrhovni sud uvjeriti u oslobođajuću presudu.

Josip Visković

BASQUIAT

SAD, 1996. — pr. Eleventh Street Productions, Miramax Films, Jon Kilik, Sigurjon Sighvatsson, Randy Ostrow, kpr. Lech J. Majewski, izv. pr. Peter Brant, Joseph Allen, Michyo Yoshizaki. — sc. i r. Julian Schnabel, d. f. Ron Fortunato, mt. Michael Berenbaum. — gl. John Cale, Julian Schnabel, sgf. Dan Leigh. — ul. David Bowie, Dennis Hopper, Gary Oldman, Jeffrey Wright, Benicio Del Toro, Claire Forlani, Michael Wincott, Parker Posey. — 106 minuta. — distr. UCD.

Film likovnjaka Juliana Schnabela o istaknutom njujorškom crnačkom slikaru i njegovu prijatelju Basquiatu, koji je skončao od droge ne navršivši ni tridesetu godinu života, jedno je od onih ostvarenja koje potiče pitanje zašto su uopće snimljena, kad su snimljena tako kako su snimljena.

Način na koji Schnabel predstavlja Basquata teško može pobuditi ikakav interes za taj lik — malo je važno što on jedva zna sastaviti rečenicu-dvije, no njegov život, odnos s djevojkom i najboljim prijateljem, s pokroviteljima njujorške umjetničke scene, sam kreativni proces slikanja — sve to dato je bez trunke svježine i intrigantnosti tako da kritičar samo može ponoviti svojedobni iskaz Vladimira Vukovića o liku Džimija Barke iz najrazvikanijeg, a najslabijeg, Pavlovićeva filma *Kad budem mrtav i beo*: takav se Basquiat mene osobno uopće ne tiče. Takav, kakav je u ovome filmu, on nimalo nije zaslužio biti središnji lik jer jednostavno nema minimum integriteta, digniteta, ili kako godo to nazvali, a zapravo se radi o doživljajnoj (ne)poticajnosti lika, (ne)mogućnosti komunikacije s njim i eventualnog suošćenja.

Iz tog razloga čitav film beskrajno je suh i dosadan, a tek zrno osvježenja (uz



Basquiat

cameo rolu Tatum O'Neal) unosi David Bowie u ulozi Warhola, kojeg je uspio zanimljivo utjeloviti, mada je bilo teško gledati Bowieja i misliti kako je to Warhol; Bowie je naime neusporedivo ljepši.

Damir Radić

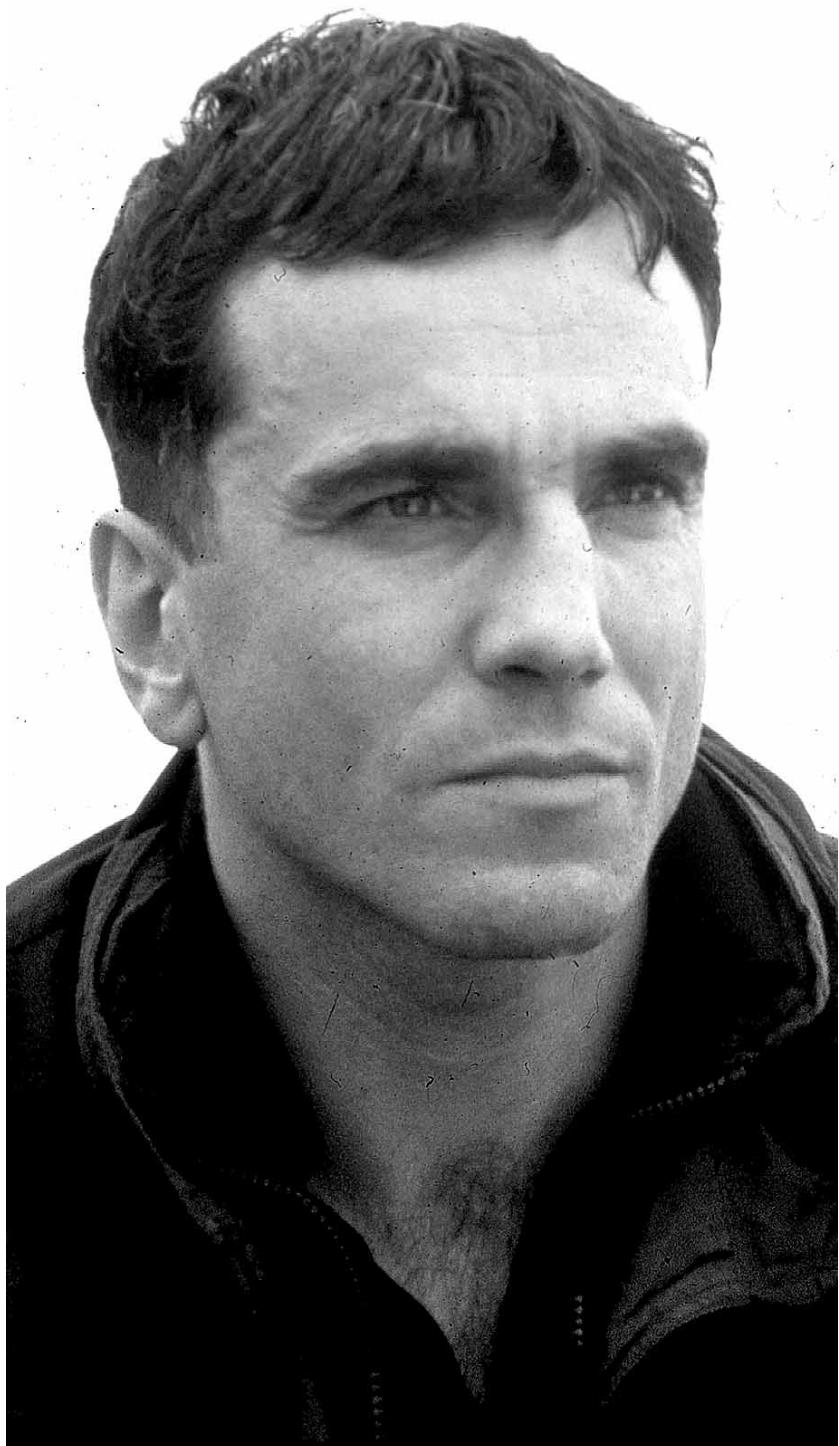
BOKSAČ/THE BOXER

Irska, Velika Britanija, SAD, 1997. — pr. Universal Pictures, Hell's Kitchen, Jim Sheridan, Arthur Lappin. — sc. Jim Sheridan, Terry George, r. Jim Sheridan, d. f. Chris Menges, mt. Gerry Hambling, Clive Barrett. — gl. Gavin Friday, Maurice Seezer, sgf. Brian Morris. — ul. Daniel Day Lewis, Emily Watson, Brian Cox, Ken Stott, Gerard McSorley, Eleanor Methven, Ciaran Fitzgerald, David McBlain. — 113 minuta. — distr. Kinematografi.

Boksač redatelja Jima Sheridana (*Moje lijevo stopalo* i *U ime oca*) doima se kao struktura koja na neki način objedinjuje dokumentarno i igrano, čiju je osjetljivu crtu razdvajanja običnu gledatelju teško zamijetiti. I dokumentarno i igrano su, naime, čas mišljeni kao obično, čas opet kao neobično. (Ne)obično je pri tome postalo obično biće filma povezavši tri narativne linije u jednu, koju treba slijediti nepogrešivim instinktom i pod svaku cijenu.

Vrativši se u zapadni (katolički) dio Belfasta nakon četrnaest zatvorskih godina, Danny (Daniel Day-Lewis) otvara boksački klub u trenutku otvorenih mogućnosti za potpisivanje mirovnog sporazuma između katolika i protestanata. Dok je Maggien (Emily Watson) otac spremam na dijalog, njegov suigrač Harry (Gerard McSorley) hoće pod svaku cijenu, pa čak i pod cijenu pobjede terorizma, zadržati Maggie u zatvorsku zagrljavu njezina nevoljena muža (ujedno i Dannyeva prijatelja). Preispitujući temeljnu unutarnju os svog iskrenog i duboko intimnog odnosa s bivšom djevojkom Maggie, Danny zanemaruje mogućnost da incident može izazvati njezin sin.

U tmurno-realističkom okružju i grubom, nenaklonom društveno-kulturološkom okružju dramatuška os *Boksača* funkcioniра kao iskonska, iako prostu oku nevidljiva snaga. Uronjena u Dannyev šapat »Sve će biti dobro«, što ga čuje u svojoj glavi, Maggie potpuno ne-



Boksač

naoružana dobrovoljno ulazi u njegov emocionalni ring. Upućena na samu sebe i učvršćena u vjeri u instinkтивni put, prepoznaje njihovu zajedničku emocionalnu energiju. Vizualno: u

izrazito neupadljivoj fotografskoj fakturni prevladavaju sivi, smeđi i plavi tonovi čiju monotonost tek povremeno razbija poneki crveni ili bijeli naglasak.

Jasna Posarić

BOLJE NE MOŽE/AS GOOD AS IT GETS

SAD, 1997. — pr. TriStar Pictures, A Gracie Films, Bridget Johnson, Kristi Zea, kpr. John D. Schofield, Richard Marks, izv. pr. Richard Sakai, Laurence Mark, Laura Ziskin. — sc. Mark Andrus, James L. Brooks, r. James L. Brooks, d. f. John Bailey, mt. Richard Marks. — gl. Hans Zimmer, sqf. Bill Brzeski. — ul. Jack Nicholson, Helen Hunt, Greg Kinnear, Cuba Gooding Jr., Skeet Ulrich, Shirley Knight, Yearley Smith, Lupe Ontiveros. — 138 minuta. — distr. Continental film.

»James L. Brooks je glavni razlog zbog čega stojim ovdje.« Bijahu to riječi gospodične Helen Hunt koja je za ulogu konobarice u gore spomenutom filmu dobila Oscara. I tako zaista i bi. Brooks je perfekcionist komedije. Ne snima često, no, kad se prihvati posla radi prilično jedinstvene stvari.

Ovaj put uzeo je tri lika: Carol, konobarica-samohrana majka, Melvin, poremećeni i nedruželjubivi pisac (Jack Nicholson) i umjetnik-homoseksualac (Greg K.). Spojivši njihove priče i sudbine dobili smo 2 i pol satni »sit com« (polusatna televizijska komedija u nastavcima), koji vrvi od britko napisanih dijaloga. Film slabije funkcioniра sve dok se sudbine likova ne isprepletu u drugoj polovici filma, no kasnije sve se to nadoknađuje izvanrednim verbalnim duelima glavnih likova.

Također, jedna od svjetlijih strana filma jest i savršen odabir uloga. Zaista se ne mogu sjetiti tko bi bolje odigrao ulogu Melvina od Nicholsona (također dobitnik Oscara). To mu je definitivno najbolja uloga u 90-ima i to na temelju izrazite uvjerljivosti i maničnog mijenjanja raspoloženja u samo jednom kadru. Helen Hunt je konačno uspjela dokazati da bez imalo problema može nositi cijeli film na leđima, dok je Greg Kinnear jednako dobar komičar kao i karakterni glumac.

No najvažnije je to da Brooks kao redatelj zaista zna s glumcima. U njegovim filmovima nema preglumljavanja niti bilo čega suvišnog, nego savršen spoj dobre glume i teksta. Stereotipan završetak nije ni najmanje dobar razlog da bi vam pokvario dojam nakon gledanja filma. Jer, jednostavno rečeno, to je ovogodišnji »feel good« film koji će vas



Bolje ne može

učiniti sretnijim barem činjenicom da postoje ljudi kojima je mnogo gore nego vama.

Martin Milinković

ČUDESAN IZUM/ FLUBBER

SAD, 1997. — pr. Walt Disney Pictures, Great Oaks, John Hughes, Ricardo Mestres, kpr. Michael Polaire, izv. pr. David Nicksay. — sc. John Hughes, Bill Walsh, r. Les Mayfield, d. f. Dean Cundey, mt. Harvey Rosenstock, Michael A. Stevenson. — gl. Danny Elfman, sfg. Andrew McAlpine. — ul. Robin Williams, Marcia Gay Harden, Christopher McDonald, Raymond J. Barry, Clancy Brown, Ted Levine, Wil Wheaton, Edie McClurg. — 93 minute. — distr. Kinefotografi.

The Absent-Minded professor jedan je od najboljih filmova koje je proizveo studio Walta Disneyja. Tu klasičnu komediju redatelja Roberta Stevensona podjednako je dobro prihvatile i kritika i publika, a njen uspjeh iznjedrio je i manje uspješan nastavak *Son of Flubber*. Kako je suvremenih Hollywood-ovih

nako okrenut svojoj prošlosti, te stalno radi nove verzije nekad popularnih serijala i filmova, bilo je pitanje trenutka kad će na red doći i ovaj filmski klasik. No, kako su u pravilu novi filmovi uveć u inferiorniji izvornicima prema kojima nastaju tako i najnovija Disneyjeva produkcija uvelike zaostaje za originalom.

U *Čudesnom izumu* Robin Williams glumi smušenog profesora Brainarda genijalca na znanstvenim poljima fizike i kemije ali zato potpunog trapavca u stvarnome životu. Naime, profesor je toliki smušenjak da je čak dva puta uspio zaboraviti na vlastito vjenčanje s voljenom ženom. No, kako izabranica njegova srca ima razumijevanja za smušenoga profesora on će dobiti još jednu, posljednju priliku da dođe na vjenčanje. Profesor će naravno ponovno zaboraviti, a razlog tomu će biti njegov najnoviji izum: Flubber — nekakav nestabilan kemijski spoj koji koristeći danu energiju može raditi čudesne stvari pa čak i letjeti. Profesor Brainard će morati ponovno zadobiti ljubav žene koju voli i istodobno sačuvati svoj

izum od pohlepnog bogataša i njegovih ljudi.

Nova Disneyjeva verzija stare uspješnice jednostavno je neusporediva s originalom. Blesava priča krajnje je neuvjerljiva i šrtvovana je radi izvrsnih specijalnih efekata, pa film osim tih efekata teško može nešto drugo ponuditi gledatelju. Redatelj Les Mayfield (*Encino Man, Čudo u 34. ulici*) svu pozornost posvetio je tehničkoj strani filma dok je sve drugo ostalo u drugom planu. Odlični specijalni efekti i dobra fotografija iskusnog profesionalca Deana Cundeya jedine su vrline toga djelca koje je ponajprije namijenjeno klincima (do deset godina), koji doista jedini mogu u njemu uživati. Robin Williams uobičajeno je iritant u ulozi neobičnog profesora (*Oscar* koji je upravo dobio vjerojatno će ga vratiti na ekrane u puno više ozbiljnijih uloga nego do sada) i bilo bi krajnje vrijeme da ga netko upozori na činjenicu da previše glumata u luckastim komedijama čiji je postao zaštitni znak. No, Williams je svejedeno jedan od najisplativijih glumaca današnjice jer njegovi filmovi u pravilu do-



Čudesan izum

življavaju goleme uspjehe (niz uspješni-*ca Jumanji*, *Tatica u suknji*, *Krletka* prekinut je tek neuspjehom komedije *Dan očeva*, ali se zato odmah nastavio uspjesima *Flubbera* i najnovijeg, *Dobrog Willa Hauntinga*).

No, bez obzira na naivnost priče i neoriginalnost, *Flubber* je gledljivo djelo i to ponajprije zahvaljujući dobrim efektima i nastupima (istina zagonetnim i neočekivanim) izvrsnog dvojca epizodnih glumaca Teda Levinea (*Kad jaganjci utibnu*) i Clancyja Browna (*Svemirski vojnici*). Dakle, klincima do deset godina dobro, a svima ostalima podnosišljivo. Nadajmo se samo da solidan uspjeh ovoga filma neće iznjedriti nikake nastavke.

Denis Vukojća

DOBRO DOŠLI U SARAJEVO/WELCOME TO SARAJEVO

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Channel Four Television Corporation, Miramax Film Corp., Dragon Pictures, Graham Broadbent, Damian Jones. — sc. Frank Cottrell Boyce prema knjizi »Natasha's Story« Michaela Nicholsona, r. Michael Winterbottom, d. f. Daf Hobson, mt. Trevor Waite. — gl. Adri-

an Johnston, sfg. Mark Geraghty. — ul. Stephen Dillane, Woody Harrelson, Marisa Tomei, Emira Nušević, Kerry Fox, Goran Višnjić, James Nesbitt, Emily Lloyd, Igor Dzambazov, Gordana Gadžić, Juliet Aubrey, Dražen Šivak. — 101 minuta. — distr. Kine-matografi.

Eto, u kina je konačno stigla mala ratna početnica za uspavane Amerikance. Naime, *Dobro došli u Sarajevo* zgroziti će svojom izravnom prikazom nasilja samo domaćice čiji je um usnuo gledanjem nebrojenih sapunica, i nadobudne studente kakva američkog sveučilišta koji još vjeruju da živimo u najboljem od svih mogućih svjetova. Winterbottomov film treba nužno pohvaliti, jer je pomogao nekolicini ovdašnjih glumaca da poboljšaju novačno stanje i stanu rame uz rame s velikim američkim glumačkim zvijezdama poput Marise Tomei i伍odya Harrelsona. Sve je ostalo u ovom filmu potpuna zbrka.

Ponajviše se to odnosi na redateljev stil, u kojem on insertira dokumentarne prizore s fikcijskim, spaja glumce s ljudima s ulice i u globalu kreira nediscipliniranu papazjaniju koja može impresionirati samo gledatelje koji nikada nisu vidjeli vijesti na nekoj od satelitskih TV postaja. Mora se priznati da su

spomenuti izvještaji u vrijeme opsade Sarajeva bili daleko sugestivniji od ovog filma, pa je teško zaključiti zašto je zapravo snimljen.

Winterbottom se nikako nije mogao odlučiti snima li film o tragediji koja je pogodila stanovnike jednoga grada, ili su pak njegova tematika ratni novinari. On je zato u film ubacio pomalo od svega, što je najgora stvar koju je mogao učiniti. Nedvojbeno će gledatelji koji nisu podrobni informirani o ratu u Bosni (ako takvih na ovim meridijanima uopće ima), biti impresionirani samom temom filma, ali će i oni uočiti redateljeve nedoumice i posljedice koje je dvojni pristup ostavio na cijelinu. Je li vam potrebno gubiti vrijeme na nesu-



Dobrodošli u Sarajevo

vislom vrludanju izgubljena filmaša prosudite sami.

Mario Sablić

G. I. JANE

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Trap-Two-Zero Productions, Hollywood Pictures Company, Largo Entertainment, Moving Pictures, First Independent Films, Ridley Scott, Roger Birnbaum, Demi Moore, Suzanne Todd, kpr. Nigel Wooll, izv. pr. Danielle Alexandra, Julie Bergman Sender, Chris Zarpas. — sc. David Twohy, Danielle Alexandra, r. Ridley Scott, d. f. Hugh Johnson, mt. Pietro Scalia. — gl. Trevor Jones, sfg. Arthur Max. — ul. Demi Moore, Viggo Mortensen, Anne Bancroft, Jason Beghe, Scott Wilson, Lucinda Jenney, Morris Chestnut, Josh Hopkins, Jim Caviezel, Daniel von Bargen. — 125 minuta. — distr. UCD.

Utjecajna američka senatorica izborila je pravo da se jednoj ženi omogući sudjelovanje u vojnoj obuci i time dokaze da žene mogu biti jednakno uspješne u svladavanju vojnih vještina kao i muškarci. Vojni čelnici određuju da se obuka obavi u Navy Seals, vrhunskoj američkoj elitnoj jedinici, u kojoj tek manji broj kandidata uspješno svladava vrlo tešku i napornu obuku. Kandidatkinja je Jordan O'Neil (Moore), koja ima čvrstu volju i fizičku spremu da svlada sve prepreke i postigne uspjeh u vojnoj karijeri, a u postizanju tog cilja osim fizičkih prepreka mora svladati otpor kolega i pretpostavljenih, te izbjegći zakulisne igre i intrige konzervativnih političara nesklonih promjenama.

Iako je imao intrigantnu temu, kulturni redatelj Ridley Scott nije napravio film jednakovrijedan svojim prijašnjim ostvarenjima. Film je ostao feministička kombinacija Hackfordova *Oficira i gentlemana* i Eastwoodova *Heartbreak Ridgea* ispunjena stereotipima i neorganjalnošću. Tek Demi Moore je iznenadjuće dobra, a svi ostali likovi prilično su mutni (donekle je iznimka lik glavnog instruktora kojega glumi Viggo Mortensen). Sama obuka pak prikazana je toliko teškom i napornom da na kraju ispada i poprilično neuvjerljivom.

Da je film potpisao neki drugi redatelj vjerojatno bi *G. I. Jane* bila ocijenjena prošječno gledljivim djelom koje bi svakako moglo biti kraće. No, kako je

riječ o Ridleyju Scottu koji još živi na starim lovorkama, film sasvim sigurno nije zadovoljavajući. Za nadati se je da će Scott nekim skorim projektom ipak obnoviti zelenilo na lovorkama.

Sanjin Petrović

HAMLET

SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, David Barron. — sc. i r. Kenneth Branagh, d. f. Alex Thomson, mt. Neil Farrell. — gl. Patrick Doyle, sfg. Tim Harvey. — ul. Kenneth Branagh, Julie Christie, Billy Crystal, Gerard Depardieu, Charlton Heston, Derek Jacobi, Jack Lemmon, Rufus Sewell, Robin Williams, Riz Abbasi, Richard Attenborough. — 242 minute. — distr. Euroval.

Uvremenu kad su vrlo privlačne poštale adaptacije Shakespearea koje njegov tekst nešto ambicioznije »prevode« na filmski jezik (poput Loncraineovog *Richard III* ili Luhrmanovog *Romea i Julije*), ili ga sasvim podređuju osobnim autorskim afinitetima (poput Jarmanovih i Greenawayovih varijanti *Oluje*), Kenneth Branagh ostao je nedoljiva konstanta »klasičnog« pristupa, u kojem filmovanje postoji zato da bi snažne glumačke izvedbe konzerviralo za što veći broj ljudi i što dulje vrijeme. Činjenicu što mu film milijunskim budžetima omogućuje vizualnu i auditivnu raskoš prizora Branagh uvijek iskoristiava savršeno, no na specifično filmske elemente režije mora misliti još manje od, recimo, Lawrencea Oliviera koji nije imao mogućnost da za glumcima devedeset posto vremena trčkara *steadycamom*.

Hamlet se, ipak, baš kao i *Henry V.* i *Mnogo vike nizašto*, doima kao suviše dobar show, a da ne bi s lakoćom deplasirao te principijelne zamjerke. Ako on sam u naslovnoj ulozi više usmjeruje pozornost na blagorječivost teksta i naš užitak u Shakespearovom formalnom umijeću, Derek Jacobi, Kate Winslet, pa čak i Julie Christie ostvaruju velike karakterne role, dajući filmu potrebbni psihološki uzlet i težinu, i namećući se kao trajna sjećanja za svaki sljedeći put kad se sretнемo s Horacijem, Ofelijom i Gertrudom.

Više je, nažalost, teško reći iz naše perspektive, jer za distributerski postupak kakav je doživio *Hamlet* trebale bi se oduzimati dozvole za rad. Još da i nekako zaobiđemo činjenicu što smo, bar u Zagrebu, od spektakularnosti filma, u koju je uloženo itekoliko truda (radi se o prvom britanskom filmu na 70 mm vrpci nakon dvadeset godina), vidjeli tek naznake koje su nam mogli ponuditi tehnički uvjeti Kinoteke, svrliki na uništene 16 mm kopije klasike, potpuno je nedopustivo da se toliko razglašen i hvaljen film (a i bilo koji drugi, uostalom) prikazuje u dvostruko skraćenoj verziji, kao da je jedino bitno da ga što više djece uoči kao priliku za izbjegavanje lektire.

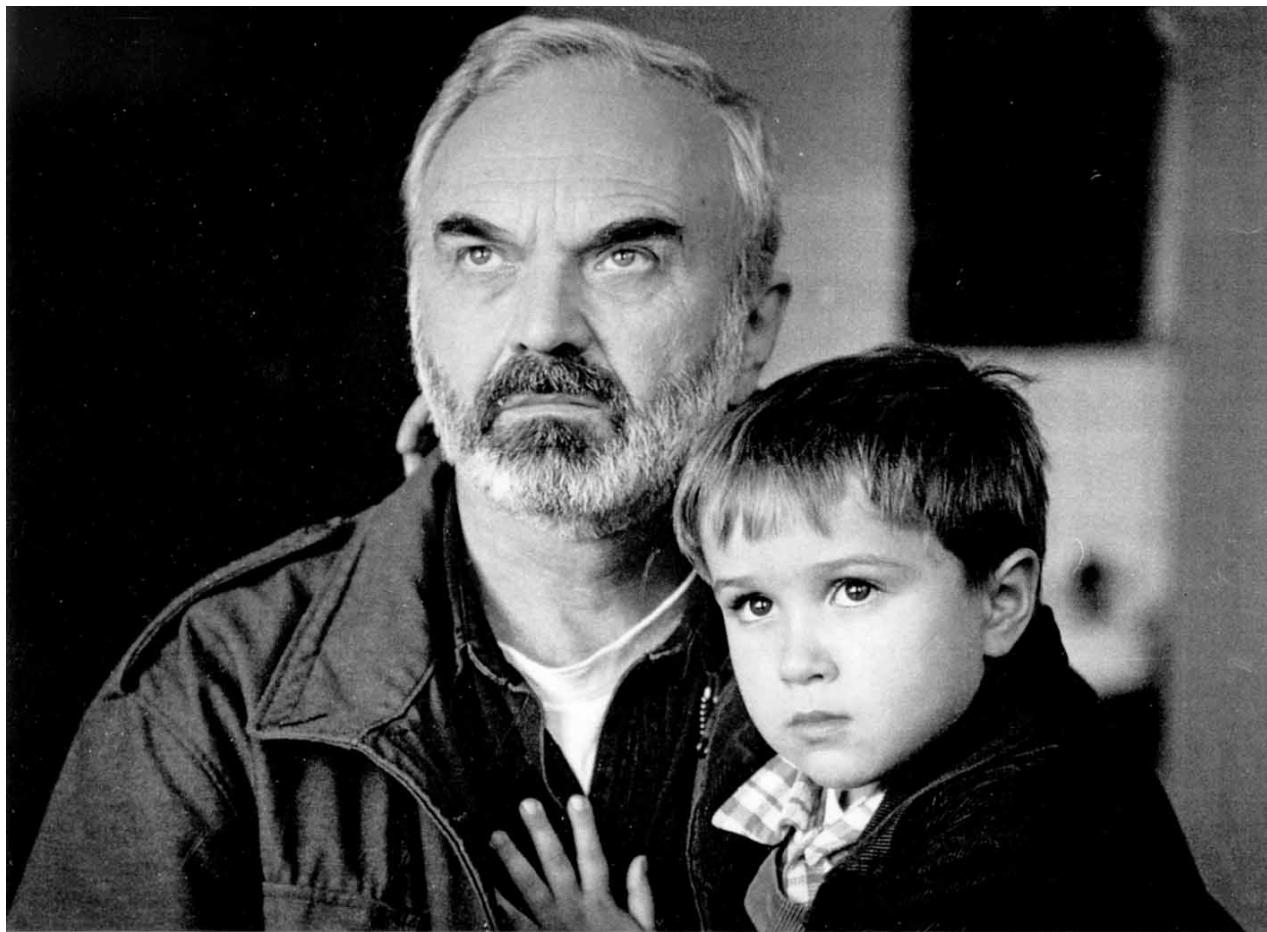
Istina, nije nijihova greška što se u takvoj verziji, na gotovo foršpanski dinamičan prvi sat, nastavlja sporiji i uravnoteženiji drugi, što se neka mesta gdje su scene kraćene iznutra jednostavno ne mogu prikriti, i što su važni dijelovi drame ispalni na račun, recimo, beznačajne epizode Robina Williamsa. Ali, Branagu, definitivno, ne vidjevši zapravo njegov film (bismo li mogli reći da smo vidjeli *Kuma* kada bismo vidjeli verziju od 90 minuta), tek možemo prigovoriti što dijelovima svijeta koji uporno žele ostati Mrduša Donja, nije upravio jednaku pozornost kao onima koji drže do njegova i Shakespearova djela.

Josip Visković

KOLJA/KOLYA

Češka, Francuska, Velika Britanija, 1996. — pr. Biograf Jan Svírák, Portobello Pictures, Česká Televize, Pandora Cinema, Eric Abraham, Jan Svírák, kpr. Ernst Goldschmidt. — sc. Zdeněk Svírák, r. Jan Svírák, d. f. Vladimír Smutný, mt. Alois Fišárek. — gl. Ondřej Soukup, sfg. Miloš J. Kohout. — ul. Zdeněk Svírák, Andrej Chalimon, Libuše Safránková, Ondřej Vetchý, Stella Zázvorková, Ladislav Smoljak, Irina Livanova. — 105 minuta. — distr. Adria film.

Kolja, redatelja Jana Svéráka (1965.) i njegova oca Zdenečka (1936.), scenarista i tumača glavne uloge, dobitnik je Oscara i Zlatnog globusa 1997., te Grand prix na festivalu u Tokiju. Nakon duga je vremena češki film u našim



Kolja

kinima, no njegovi autori ipak nisu nepoznati našim gledateljima. Zdenek je pisac scenarija za kultno *Selo moje malo* (1985.) Jířia Menzela i za *Osnovnu školu* (1991.), prvijenac sina Jana, nominirana za *Oscara* i prikazan na HRT-u.

I *Kolja* ima slično ishodište kao dva spomenuta filma — precizno ocrtanu atmosferu svakodnevice, čija se banalnost i povremena dosada, zahvaljujući vrhunskom humoru premeću u svoju suprotnost, te neobičnu priču i pomalo pomaknute likove koji će svojim otklonom od očekivanoga otkrivati slojevitost tog običnog života koji na prvi pogled nije čak ni crno-bijel nego siv, ali i svoju osobnu zanimljivost, koja će zahvaljujući vrhunskoj režiji savršeno balansirati između komedije i melodrame, snažnim emocijama oplemenjujući humor, a komikom ublažavajući osjećajnost ne dopuštajući joj da padne u plačne stereotipe.

Protiv osjećajne raznježenosti bori se i glavni lik *Kolje* glazbenik koji bi po svojim sposobnostima mogao svirati u filharmoniji, ali koji zbog političke nepodobnosti (film se zbiva krajem osamdesetih) svira na sprovodima i vjenčanjima. Da bi nekako preživio trebalo bi to raditi još češće, a zato bi mu trebalo auto, koji će steći fiktivnim vjenčanjem s nekom Ruskinjom koja želi izbjegći na Zapad i to joj jedini put za koji je voljna platiti. No, ona ode na Zapad, a njezin sin nakon bakina infarkta ostaje glazbeniku, koji ne samo da mrzi Ruse, nego nije lud ni za djecom, a niti ne želi ostaviti običaje svojega samačkog života. Priča o zblžavanju njega i tog ostavljenog dječaka vođena je toliko dramaturški precizno i motivirano, da uz to što je sjajan primjer češkog filmskog humoru uspijeva i doista ganuti gledatelja silinom nepatvorene osjećajnosti.

Tomislav Kurelec

L.A. POVJERLJIVO/ L.A. CONFIDENTIAL

SAD, 1997. — pr. Monarchy Enterprises, Regency Entertainment, Arnon Milchan, Curtis Hanson, Michael Nathanson, kpr. Brian Helgeland, izv. pr. Dan Kolsrud, David: Wolper. — sc. Brian Helgeland, Curtis Hanson prema romanu Jamesa Ellroya, r. Curtis Hanson, d. f. Dante Spinotti, mt. Peter Hohness. — gl. Jerry Goldsmith, sfg. Jeanine Oppewall. — ul. Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, James Cromwell, Kim Basinger, Danny DeVito, David Strathairn, Ron Rifkin. — 137 minuta. — distr. Kinematografi.

»Neki ljudi osvajaju svijet, a neki samo bivšu kurvu i put u Beesbee« — kaže bivša kurva čovjeku koji je upravo osvojio svijet losandželoske policije, a zatim sjedne u auto i krene sa svojim osvajačem prema Beesbeju.

To je otprilike sadržaj zadnje scene u filmu *L. A. povjerljivo*, koja predstavlja jedan od najinteligentnije podvaljenih



L.A. povjerljivo

happyenda uopće. Jer, bez obzira što je svak dobio ono što je htio — policajac White djevojku, a policajac Exley slavu i priznanje, teško da će film kojemu je dvojakost izražena u svakom dijelu, završiti čistim happyendom.

Za razliku od kraja, nesklad između onog što se čini i onoga što zapravo jest, na početku je otvoreno istaknut. Narator predstavlja L. A. kao grad s dva lica; jedno se prikazuje u filmskim žurnalima, a o drugom svjedoče novinski članci i fotografije. Tamno lice L. A. upoznat ćemo kroz policijski slučaj, u koji se više nego što bi trebali, svatko iz svojih sebičnih razloga i svatko iz svojeg a smjera, upliču trojica policajaca. Policajce Exlija, Whitea i Vincennesa odmah na početku zatičemo u situacijama koje izazivaju njihove najistaknute osobine. No te početne scene ne služe samo za upoznavanje glavnih junaka i uspostavljanje razlika među njima, nego se poslije pokazuju itekako važnima za razvoj priče. Ekonomičnost je osim dvojakosti najizrazitija osobina filma; ni jedna scena ili rečenica nisu u filmu bez razloga i nisu bez dodatnog značenja. Čak ni ispovijedi glavnih likova nisu puki trenutak iskrenosti u kojima zahuktala priča nalazi predah, nego se i u njima kriju vrlo važni podaci.

Trojica policajaca po naravi su i svjetonazoru sasvim različiti. Ono što im je zajedničko jest to da svaki od njih, su-

očen s korumpiranim policijskim sustavom, shvaća kako je tijekom vremena izgubio iz vida moralna načela i vrijednosti zbog kojih je uopće i postao policijac. Povratak na pravi put, pak, nije nimalo jednostavan; na tom se putu trebaju suočiti ne samo sa zaprekama u sustavu, nego i u vlastitim ličnostima. Njihovo zajedničko djelovanje, pokrenuto iz sasvim praktičnih razloga, s vremenom dobiva isti cilj i smisao. Taj cilj i smisao bivaju istaknutiji kako se film bliži kraju, kulminirajući u sceni završnog obračuna, u kojem nestaje svaka dvosmislenost; oni u kući su na pravoj, oni koji je opkoljavaju na krivoj strani. Ali ta čistoća i jasnoća postupaka traje samo onolikoro koliko i situacija koja ih nalaže. Nakon vatrene katarze, život se vraća u kolotečinu u kojoj se razlike između dobrog i lošeg ponovno gube.

Bez obzira na to što je radnja filma smještena u L. A. 50-ih godina, privlačni kostimi, automobili i cijelokupni dekor tog razdoblja ni za trenutak ne odvlače redateljevu pozornost. Čestom uporabom krupnih planova Hanson pokazuje da ga zanimaju isključivo likovi, što je na početku filma dodatno istaknuo potpisujući trojicu glavnih likova. Unatoč vrlo brzom tempu kojim se nižu događaji, svako je otkriće i svaki obrat savršeno pregledan i razumljiv. Složenu priču Hanson vodi tako sigurno i precizno, da gledatelj niti u jednom trenutku ne gubi uvid u razvoj događaja. Ono što Hanson ipak prepusta gledatelju jest da sam prepozna i protumači naznačenu dvojakost, zbog koje *L. A. povjerljivo* ostaje zapamćen mnogo duže nego drugi filmovi istog žanra i zbog koje mu ponovno gledanje neće nimalo naškoditi.

Jelena Paljan

LOVAC I UBOJICA/ SWITCHBACK

SAD, 1997. — pr. Pacific Western, Paramount Pictures, Rysher Entertainment, Gale Anne Hurd, izv. pr. Mel Efros, Keith Samples, Jeb Stuart. — sc. i r. Jeb Stuart, d. f. Oliver Wood, mt. Conrad Buff. — gl. Basil Poledouris, sfg. Jeff Howard. — ul. Dennis Quaid, Danny Glover, Jared Leto, R. Lee Ermey, Ted Levine, William Fichtner, Leo Burmester, Merle Kennedy. — 118 minuta. — distr. Europa film video.



Lovac i ubojica

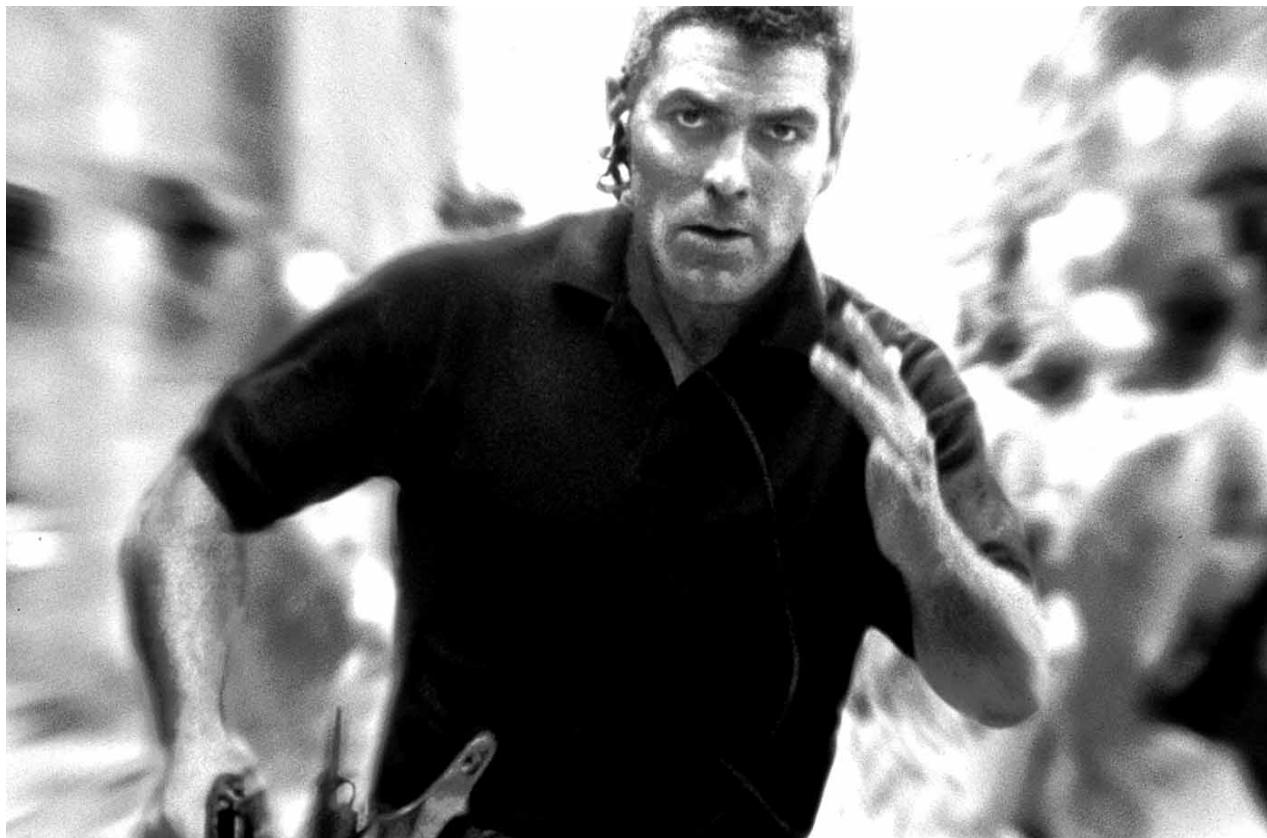
Na američkom zapadu, u Amarillu dogodilo se brutalno ubojstvo. Istragu vodi postariji šerif (Armey) dok u grad ne stigne agent FBI-a Frank LaCrosse (Quaid), koji pretpostavlja da bi počinitelj zločina mogao biti svirepi serijski ubojica, kojega već duže traži, jer mu je oteo sina. Istodobno pratimo putovanje veselog bivšeg željezničara (Glover) i mladog tajanstvenog autostopista (Leto), a jedan od njih je najvjerojatnije i ubojica.

Lovac i ubojica redateljski je prvijenac znanog scenarista Jeba Stuarta (*Umri muški, Bjegunac*), snimljen prema vlastitom scenariju napisanom još za studiju. Stuart počinje film na američkom Zapadu izvrsno portretirajući likove i specifično tamоšnje ozračje, no prenošenjem radnje na drugo područje, taj se ugodaj gubi. Iako očit pokušaj stvaranja inteligentnog uratka u kojem je ubojica intelektualno nadmoćan, film prema kraju na žalost postaje sve predvidljiviji i neuvjerljiviji. Kod glume je sličan slučaj kao i s režijom. Iako sporedni, Ermey i Levine kao šerif i njegov zamjenik zasjenjuju ukočenoga Quaida i preglumljenoga Glovera. Da je ostao u okviru početka filma i tamo nastavio razvijati radnju mogao je nastati dobar i zanimljiv film. Ovako je riječ samo o još jednom slabašnom debiju.

Sanjin Petrović

MIROTvorac/THE PEACEMAKER

SAD, 1997. — pr. DreamWorks Pictures, Walter Parkes, Branko Lustig, kpr. Pat Kehoe, Leslie Cockburn, Andrew Cockburn, izv. pr. Michael Grillo, Laurie MacDonald. — sc. Michael Schiffer, r. Mimi Leder, d. f. Dietrich Lohmann, mt. David Rosenblum. — gl. Hans Zimmer, sfg. Leslie Dilley. — ul. George Clooney, Nicole Kidman, Armin Mueller-Stahl, Marcel Iures, Alexander Baluev, Rene Medvešek,



Mirovorac

Gary Werntz, Randall Batinkoff, Jim Haynie, Alexander Strobel. — 123 minute. — distr. Kinematografi.

U redateljskom prvencu *Mirovorac* Mimi Leder (režirala TV serije *Zakon u Los Angelesu*, *Kineska plaža* i *Hitna služba*) prevladava premještanje fokusa zanimanja s jedne usporedne radnje na drugu. Praćenje djelovanja čelnice odjela Bijele kuće za borbu protiv krijućarenja nuklearnog oružja dr. Julie Kelly (Nicole Kidman) i pukovnika Thomasa Devoea (George Clooney) strelovito brzo i često zamjenjuje akciju člana delegacije bosanskih Srba u Ujedinjenim narodima, koji namjerava unijeti aktiviranu atomsku bombu u njihovu zgradu. Jedan od pasivnih, ali i ključnih filmskih junaka u lancu (odlično ga glumi Rene Medvešek), drži u rukama i bombu i ključ za njezino (ne)aktiviranje.

U izrazito dinamičnom filmskom ritmu vizualno se stalno sukobljavaju smjernici kretanja; kako oni kojima se kreću glavni likovi i prometna sredstva, tako

i promatrački. Cesto snimana *steadicamom* filmska slika djeluje neprirodno mirno dok objektiv kamere prati radnju natraške: od desna ruba ekrana prema lijevome ili joj nepredvidivo mijenja smjer uz pomoć *zoom-a*. Problem je u biranju montažnih točaka koje trebaju nesmetano povezivati radnju. Njihov izbor ne ovisi o dramaturškoj logici nizanja elemenata priče, što bi bilo prirodno, nego u vizualnoj dinamici radnje u kadru. Tako na početku slikopisa nakon nagla kretanje plamena, što ga je izazvala nuklearna eksplozija, slijedi (montažno vezano rezom) nedefinirano brzo kretanje kroz vodu u kojem se tek naknadno prepoznaje lik dr. Kelly. Štoviše, to je prvi gledateljev susret s njom.

Munjevita brzina redateljsko-montažne akcije u nekom smislu odgovara stihiskom karakteru ratnih zbivanja i psihozi što je može izazvati realna prijetnja nuklearnim oružjem, te podsjeća na način prikazivanja događanja u ulaznim hodnicima televizijske *Hitne službe* Mimi Leder.

Jasna Posarić

NA RUBU HORIZONTA/EVENT HORIZON

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Paramount Pictures, Golar, Impact Pictures, Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Jeremy Bolt, izv. pr. Nick Gillott. — sc. Philip Eisner, r. Paul Anderson, d. f. Adrian Biddle, mt. Martin Hunter. — gl. Michael Kamen, sfg. Joseph Bennett. — ul. Laurence Fishbourne, Sam Neill, Kathleen Quinlan, Joely Richardson, Richard T. Jones, Jack Noseworthy. — 95 min. — distr. Kinematografi.

Nakon sedam godina u kojima se o njemu ništa nije znalo, svemirski brod koji je letio brzinom većom od svjetlosne, pojavio se pored Neptuna, a posada drugog svemirskog broda koji se nakon dugog izbjivanja trebao vratiti na Zemlju, poslana je zajedno s tvorcem tog broda da razjasni njegovu zagonetku. Posade *Event Horizona* više nema, ali na brodu postoje znakovi života čiju je pojavnost teško otkriti, jer čini se da neka inteligencija zapravo oživljava cijelu letjelicu, izvlačeći iz istraživača njihove skrovite misli i strahove i oživljavajući ih.

Tako film Paula Andersona postaje zapravo kombinacija znanstvene fantastike i filma strave tipa ukletih kuća. Redatelj se pritom vrlo dobro snalazi s tehničkim detaljima takve zahtjevne konstrukcije, iskazujući svoj talent kroz sugestivnu atmosferu, napetost i efektni vizualni identitet ukletog svemirskog broda, no mana mu je što nedovoljno pozornosti posvećuje razradi likova, vjerojatno uvjeren kako su dovoljni dobri glumci poput Fishburnea, Sama Neilla ili Kathleen Quinlan da im udahnu život i vjerodostojnost.

No, scenariistička razrada tih likova uglavnom je ostala na razini općih mješta — ludi znanstvenik, posada broda u kojoj su predvidljive reakcije — od kapetana koji je spremjan izvršiti zadatak bez obzira što o njemu misli, do sukoba koji nastaju zbog velikih pritisaka — već viđene mnogo puta u filmovima drugih žanrova od ratnih preko pustolovnih do drama, te to smanjuje pozitivan dojam i kod ljubitelja takve vrste filmova.

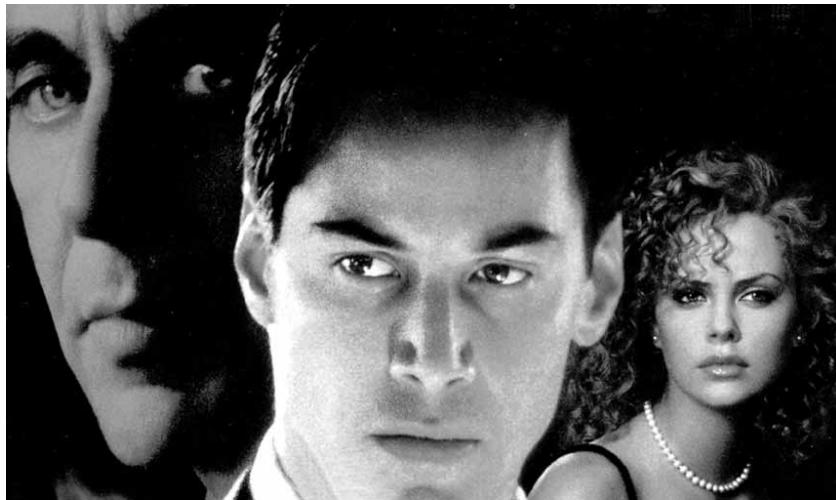
Tomislav Kurelec

NIRVANA

Italija, Francuska, Velika Britanija, 1997. — pr. Cecchi Gori Group, Colorado Films, Rita Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori, Maurizio Totti. — sc. Pino Cuccu, Gloria Corica, Gabriele Salvatores, r. Gabriele Salvatores, d. f. Italo Petricone, mt. Massimo Fiocchi. — gl. Federico De Robertis, Mauro Pagani, sfg. Giancarlo Basilì. — ul. Christopher Lambert, Sergio Rubini, Diego Abatantuono, Stefania Rocca, Emmanuelle Seigner, Amanda Sandrelli, Claudio Bisio, Guglielmo Alberti, Antonio Catania. — 115 minuta. — distr. Blitz film i video.

ODVJETNIK ZLA/DEVIL'S ADVOCATE

SAD, 1997. — pr. Warner Bros., Regency Enterprises, Kopelson Entertainment, Arnon Milchan, Arnold Kopelson, Anne Kopelson, kpr. Stephen Brown, izv. pr. Taylor Hackford, Michael Tadross, Erwin Stoff, Barry Bernardi, Steve White. — sc. Jonathan Lévin, Tony Gilroy prema romanu Andrewra Neidermana, r. Taylor Hackford, d. f. Andrzej Bartkowiak, mt. Mark Warner. — gl. James Newton Howard, sfg. Bruno Rubeo. — ul. Keanu Reeves, Al Pacino,



Moj se dečko ženi

Charlize Theron, Jeffrey Jones, Judith Ivey, Craig T. Nelson, Connie Nielsen, Tamara Tunie, Ruben Santiago-Hudson, Debra Monk. — 143 minute. — distr. Kinematografi.

Mlad i ambiciozan odvjetnik Kevin Lomax niže uspijehe u sudnici, a razlog tome je u njegovoj umještosti izbora porote koja će biti privržena njegovu klijentu. Kad u novoj parnici spozna da će ponovno pobijediti, iako zna da je njegov klijent kriv, nastaju moralne dvojbe i počinje prava priča. Radi svoje uspješnosti Kevin dobiva primamljivu ponudu da postane savjetnik u uglednoj odvjetničkoj firmi, a dalji uspješan rad donosi mu neslućeno bogatstvo i lagoden život, ali i neugodna iznenadenja. Glavni čovjek firme John Milton (Pacino) pokazuje nesvakidašnju naklonost i povjerenje u Kevina, ali istodobno se događaju i mnoge čudne stvari, koje prisiljavaju Kevina da odmjeri posljedice svojih odluka i da na kraju odluči između Dobra i Zla.

Film se uvelike oslanja na Pacina i njegovu karizmu i taj dio sasvim dobro funkcioniра. Pacino je, ubacivši podsta zafrkancije u svoj lik, ostvario zgodnu kreaciju koja ipak nije ni blizu njegovih najboljih interpretacija. Keanu se ne trudi pretjerano glumiti, te je kao takav još i podnošljiv, dok je Charlize Theron pokazala pomalo konfuznu interpretaciju psihički uništene žene, pa za sada ne ulijeva neko povjerenje kao nova nada ženskoga glumišta.

No da zaključimo, *Odvjetnik zla* nije dosadan tijekom gledanja, no kao cjeli-

na s neinventivnim krajem ne ostavlja neki dublji dojam i zaista ga je teško shvatiti kao moralnu osudu društva. Razlog tomu vjerojatno leži i u tome da je redatelj Hackford poruku pokušao upakirati u vizualno atraktivni film koji je trebao biti i komercijalno uspješan. A to je očito bilo ipak preambiciozno.

Sanjin Petrović

OSMI DAN/LE HUITIEME JOUR

Francuska, Belgija, Velika Britanija, 1996. — pr. Pan-Européenne Production, Homemade Films, T. F. 1. Films Production, RTL-TV, Working Title, D. A. Films, Philippe Godeau, izv. pr. P. X. P. Productions. — sc. i r. Jaco Van Dormael, d. f. Walther Vanden Ende, mt. Susana Rossberg. — gl. Pierre Van Dormael, sfg. Hubert Pouillé. — ul. Daniel Auteuil, Pascal Duquenne, Miou-Miou, Henri Garcin, Isabelle Sadoyan, Michèle Maes, Fabienne Loriaux, Alice Van Dormael, Juliette Van Dormael. — 117 minuta. — distr. Brodić i sinovi.

Dolazak europskog filma u naša kina kao i obično treba ponajprije zahvaliti malim i novijim distributerskim kućama koje se najčešće odlučuju za film s našeg kontinenta. Tako se nova tvrtka Brodić i sinovi odlučila za francuski film *Osmi dan* koji je u Cannesu 1996. osvojio Zlatnu palmu za najbolju mušku ulogu (Daniel Auteuil i Pascal Duquenne). Uz to je redatelj Jaco Van

Dormael imao nominaciju u Cannesu, a iduće godine *Osmi dan* se natjecao i za *Zlatni globus* u kategoriji najboljeg stranog filma.

A što se događa u filmu promoviranom kao *Kišni čovjek* na francuski način? I tu su dva glavna lika. Georges (Pascal Duquenne) metalno je retardirani mlađić koji živi u instituciji za ljude sa sličnim problemom. Svaki vikend kad dolaze posjeti, on uporno očekuje svoju majku zaboravivši da je umrla prije pet godina. Jednog vikenda nakon što su svi otisli i on se jednostavno zaputi kući, iako zapravo ne zna put. Harry (Daniel Auteuil) je pak poslovni čovjek koji vodi razne seminare o uspješnosti. No, njegov privatni život daleko je od uspješnog. Žena ga je napustila i odvela sa sobom njihovo dvoje djece, za koje Harry ni sada ne nalazi vremena i zaboravlja da ga čekaju na kolodvoru. Harry nailazi na pokislog Georges-a na cesti i pušta ga u auto. Od tada ga se više ne može riješiti i ne preostaje mu ništa drugo nego da krene u uzaludnu potragu za njegovom majkom...

Redatelj Jaco Van Dormael, prema vlastitim riječima želio je snimiti film o sukobu dvaju svjetova, jednog koji se smatra normalnim i jednog koji to nije, te da prikaže još jedan način shvaćanja svijeta. Georges odista živi u svom svijetu ispunjenom raznim fantazijama (što Van Dormael iskorištava za izlete u nadrealno). No, istodobno on je svjestan svoje različitosti i ponekad je svjesno iskorištava, dok je u drugim slučajevima njegova spoznaja sebe neugodno bolna.

Neprilike koje Harry ima s Georgesom najčešće su tragikomične, s većim naglaskom na onom tragičnom. Isto tako je Harryev život prikazan problematičnim, s tendencijom sve većem propadanju. Upravo poznanstvo s Georgesom i razvoj njihova odnosa donosi Harryju potrebnu novu perspektivu. Redatelj Van Dormael na sreću nije pribjegavao nepotreboj sentimentalnosti, i u nekim trenucima film je prilično surov kao što bi u takvim okolnostima vjerojatno bio i život. Upravo to mijenjanje tragičnog s optimizmom je ono što ovaj film izdvaja i čini ga dobrim filmom.

Sanjin Petrović

OUTSIDER

Slovenija, 1997. — pr. Bindweed Soundvision, TV Slovenija, Franci Slak. — sc. i r. Andrej Košak, d. f. Sven Pepeonik, mt. Zlatjan Čučkov. — gl. Saša Lošić, sfg. Pepi Sekulić. — ul. Davor Janjić, Nina Ivančić, Zijah Sokolović, Uroš Potočnik. — 104 minute. — distr. Oscar Vision.

Iznimka u slovenskoj kinematografiji po tome što je ponajprije usmjeren pričanju priče i njezinu prenošenju gledatelju, a ne na Umjetnost, *Outsider* debitanta Andreja Košaka je s pravom najgledaniji slovenski film posljednjih godina. Priča je to o sinu oficira JNA, inače Bosanca i Slovenke, koji nakon školovanja po mnogim mjestima tadašnje Jugoslavije u kojima je službovao njegov otac, dolazi u Ljubljano na početku školske godine 1979./80. Iako je odličan učenik, nova ga sredina teško prima i zbog problema s jezikom, a i kao Bosanca. Zato se on povezuje s drugim autsajderom u razredu — panikerom, koji ga uvodi u svoj bend. No, iako mu ta alternativa donosi i radosti (posebice kad uspostavi vezu s najljepšom djevojkicom u razredu), izazvat će i problem s ocem, a i s čelnicima škole, pa i milicijom, jer je to vrijeme kada svoje posljednje mjesece Tito provodi u ljubljanskom kliničkom centru, što dovodi do posljednjeg uzleta žestokog totalitarizma. To je Košaku okvir za tragičnu priču o mlađiću koji se lomi pod teretom neprilika u koje je gotovo slučajno zapao, a koje kulminiraju na dan Titove smrti kad u istoj bolnici njegova djevojka pobacuje dijete koje je mlađi silno želio.

Redatelj je postigao slojevitost značenja (odnos prema nacionalizmu, prema tadašnjoj sredini koju su dobri djelemljili isti ljudi koji su i danas prisutni, a koja je tada bila poprilično priлагodena sustavu koji bi danas rado zaboravila, zatim sukob generacija, *punk* kao pobuna), energiju koju pojačavaju *punk*-glazba i iskrene emocije, brz ritam i sugestivnu atmosferu (dobri djelemljili zahvaljujući i snimatelu Svenu Pepeoniku, koji je diplomirao zagrebačku akademiju, ali danas pretežito radi u susjednoj državi), što su nemale vrijednosti koje je prepozna i zagrebačka kinopublika ili bar onaj njezin dio koji je bar djelimice zamoren potpunom američkom dominacijom na našem kinorepertoaru.

Tomislav Kurelec

PRITAJENA VATRA/ FIRE DOWN BELOW

SAD, 1997. — pr. Seagal-Nasso, Julius R. Nasso, Steven Seagal, kpr. Ronald G. Smith, izv. pr. William S. Gilmore, Jeb Stuart. — sc. Jeb Stuart, Philip Morton, r. Félix Enríquez Alcalá, d. f. Tom Houghton, mt. Robert A. Ferretti. — gl. Nick Glennie-Smith, sfg. Joe Alves. — ul. Steven Seagal, Marg Helgenberger, Harry Dean Stanton, Stephen Lang, Brad Hunt, Levon Helm, Kris Kristofferson, Ed Bruce, Alex Harvey, Robert Ridgely. — 105 minuta. — distr. Kinematografi.

Steven Seagal nikada nije znao glumiti i njegovi su filmovi uvijek bili loši, ali je Steve nekada bio mršav i dobro se tu kao što je njegove filmove činilo gledljivima. Cijela njegova filmografija obilježena je lošim ostvarenjima te jednim uspjelim uratkom (naravno riječ je o *Opsadi A. Davisa*), dok je njegov najlošiji film bio *Smrtonosna zemlja*, eko-loški akciј u režiji samoga Seagala. Nekoliko godina poslije, Seagal se prihvatio posla na još jednom akcijsko-eko-loškom uratku što je bio dobar znak upozorenja razumnim gledateljima diljem svijeta.

Seagal u *Pritajenoj vatri* tumači federalnog policijaca koji dolazi u područje Kentuckya kako bi proveo istragu nad industrijalcem koji zagadjuje prirodu. Tamo će se, naravno, sukobiti s njegovim ljudima ali će uspjeti pridobiti i suradnike koji će mu pomoći u borbi.

Praktički je nemoguće pobrojati sve mane ovoga filma jer ih ima poprilično: od nesigurne režije redatelja Alcale, preko slabog scenarija, do samih glumačkih kreacija cijele ekipe. Uopće nije jasno kojim produkcijskim potencijalom je realiziran ovaj film. Sigurno je da film nije bio jeftin, ali se nigdje na platnu ne vidi uložem novac i to je ono što je uvijek nedostajalo Seagalovim filmovima.

Pritajena vatra niti je zanimljiv krimić niti spektakularna akcija, pa je jasno, da se ne može mjeriti s uratcima nekih drugih akcijskih zvijezda. Jedino što sprječava da *Pritajena vatra* postane katastrofalno loš film jesu nastupi iskusnih veterana Stanton, Kristoffersona i Helgenbergerove, te predivni krajolići u kojima je snimljen film. Tko zna, možda se situacija sa Seagalom promjeni nakon njegova sljedećega projekta *The Patriot* u Miramaxovoj produkciji.

Denis Vuković



Sedam godina u Tibetu

SEDAM GODINA U TIBETU/SEVEN YEARS IN TIBET

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. *Mandalay Entertainment, Reperage and Vanguard Films, Applecross, Jean-Jacques Annaud, John H. Williams, Iain Smith, izv. pr. Richard Goodwin, Michael Besman, David Nichols.* — sc. *Becky Johnston prema knjizi Heinricha Harrera, r. Jean-Jacques Annaud, d. f. Robert Fraisse, mt. Noëlle Boisson.* — gl. *John Williams, sfg. At Hoang.* — ul. *Brad Pitt, David Thewlis, B. D. Wong, Mako, Danny Denzongpa, Victor Wong, Ingeborga Dapkunaite, Jamyang Jamtsho Wangchuk.* — 135 minuta. — distr. UCD.

Film *Sedam godina u Tibetu* njegovi su pokretači i autori trebali najaviti kao što se najavljuje događaj koji u sebi sjedinjuje lošu i dobru vijest. Loša vijest je da ulogu austrijskoga planinara Heinricha Harrera, koji nakon neuspješnog pokušaja osvajanja himalajskog vrha dospijeva u britanski zarobljenički logor i nakon bijega dolazi u tibetansku prijestolnicu Llasu gdje, upoznavši mladog Dalaj Lamu i vrijednosti koje on zastupa, doživljava duhovni preporod, dakle da sve to treba odigrati Brad Pit. Dobra vijest je da za istu stvar nije angažiran Richard Gere.

Ali bilo bi nepravedno za sve što je loše u filmu okriviti samo Brada Pitta. Da se od njega mogu dobiti vrlo dobre glumačke izvedbe, najbolje dokazuju filmovi poput *12 majmuna* Terrija Gilliam-a i *Sedam Davida Finchera*. Za mla-kost, plitkost i neodređenost cijelog filma krivac je isključivo Annaud kojega, čini se, ništa što je nabadao tijekom filma, nije uspjelo dovoljno zainteresirati. Niti jedno od mjeseta ili situacija kroz koje glavni junak prolazi, ne uspijevaju biti ništa više od dekora po kojem se Pitt prošetava u svojim besprije-kornim kostimima. Čini se da je jedini

zahtjev koji je Annaud postavio i sebi i Pittu bio da potonji u svakoj prilici izgleda kao da je upravo sišao s modne piste. Ljudi i događaji s kojima se Harrer susreće ne uspijevaju se istaknuti kao točke koje ga prisiljavaju da se zaustavi, preispita i olabavi svoje životne nazore, nego kao slikovite, ali nebitne stanice u nekoj putopisnoj reportaži. Zbog toga je i Harrerov put od egocentričnosti do širokogrudnosti neuspisao i neuvjerljiv i može ga se prepoznati samo po tome što nam u prvom dijelu filma Pitt uskraćuje, a u drugom nas obilno nagrađuje svojim neodoljivim smješkom.

U svemu tome Annaudu se može priznati samo činjenica da je bio dovoljno pristojan da sve te nezanimljive likove, odnose i događaje ne optereti emotivnošću koja u ovom filmu ne bi imala nikakvog pokrića. Ono što, pak, nije samo dosadano, nego bezobrazno, jest prikazivanje Tibetanaca kao vesle djece koja se glupavо raduju svakoj zapadnjačkoj dranguliji i činjenica da film koji se pravi otvoren prema nekoj drugoj kulturi i svjetonazoru, ali je istodobno previše površan i nezainteresiran da bi u tome uspio, pa na kraju zapravo reklamira zapadnjaštvo. No, imajući u vidu da živimo u svijetu u kojem jedna bogata kultura i jedna krjava borba za samostalnost mogu postati modni trend, to je posljednja stvar kojoj se treba čuditi.

Jelena Paljan

SKIDAJTE SE DO KRAJA/THE FULL MONTY

Velika Britanija, 1997. — pr. Fox Searchlight Pictures, Redwave Films, Uberto Pasolini. — sc. Simon Beaufoy, r. Peter Cattaneo, d. f. John De Borman, mt. David Freeman, Nick More. — gl. Anne Dudley, sfg. Max Gottlieb. — ul. Robert Carlyle, Tom Wilkinson, Mark Addy, Lesley Sharp, Emily Woof, Steve Huison, Paul Barber, Hugo Speer. — 91 minuta. — distr. Continental film.

Pri gledanju komedije u kinu vrlo je bitan smijeh gledatelja koji se prolama kinodvoranom, jer upravo on pruža jedinstveno ozračje i jedinstven doživljaj filma. Ujedno smijeh je i najbolji i naj-

skreniji putokaz redateljima, scenaristima i glumcima jesu li i koliko su uspjeli u težnji da zabave publiku. Prilikom projekcije britanske komedije *Skidajte se do kraja* reakcija publike, koja se odražavala kroz prolome smijeha, kod redatelja Petera Cattanea, scenarista Simona Beaufoya te glumaca, može jedino izazvati zadovoljni smješak uz uskljik »Uspjeli smo!«

Muški stripitz, koji čini glavnu okosnicu ove komedije bez premca, može privući publiku u kina, što je i jedina sigurna karta na koju su autori igrali. Dok činjenice da ekranom ne žare i ne pale imena holivudske ljeputiškastih lica, nego da glavne uloge tumače malo poznati glumci, te da se komedija, poput većine britanskih filmova, oslanja na socijalnu problematiku, upućuje da se radi o doista rizičnom potezu. Ipak, ova segmenta publike je diljem svijeta sjajno prihvatile, što je na kraju rezultiralo izvrsnim finansijskim uspjehom, te uvrštavanjem filma na prvo mjesto gledanosti u Britaniji. Redatelj Cattaneo, kojemu je to debitanski kinofilm, zasigurno je time otvorio velika vrata Hollywooda, a Velikoj Britaniji napravio film kojim ona ponovno potvrđuje najjače mjesto u europskoj kinematografiji.

Film prati šestoricu radnika iz Sheffielda koji, nakon što ostanu bez posla, odluče pripremiti stripitz kojim namjeravaju zaraditi za pristojniji život. Kako ipak nisu savršeni poput profesionalnih stripiera, odlučuju se skidanjem otići korak dalje — do kraja. Linearno vodenja priča koja ne odlazi previše u širinu, te kulminira na samome kraju, kad muškarci predstavljuju stripitz za koji su se pripremali tijekom filma, predviđljiva je od samoga početka. No, takvo građenje priče autorima daje plodno tlo na kojem linearan kostur priče upotpunuju sjajnim komičnim situacijama i time uspijevaju zabaviti publiku bez obzira na to što je kraj poznat. Osim toga, redatelj dobro karakterizira likove povezujući ih s iznijasanom bračno-socijalnom problematikom koja se pak sjajno uskladjuje s komikom filma. Zato je smijeh u dvorani pri gledanju ovoga filma doista opravдан. No, koliko god film bio smiješan i zabavan mora se priznati da bi kod domaćega gledateljstva, i to onog većin-

skog koje jedva spaja kraj s krajem, lako mogao biti i nadahnjujući. Samo treba skupiti dovoljno hrabrosti i, narančno, skinuti se do kraja.

Goran Kovac

SPAWN

SAD, 1997. — pr. New Line Cinema Productions, Todd McFarlane Entertainment, Clint Goldman, izv. pr. Todd McFarlane, Alan C. Blomquist. — sc. Alan McElroy, Mark A. Z. Dippé prema likovima iz stripa Todda McFarlanea, r. Mark A. Z. Dippé, d. f. Guillermo Navarro, mt. Michael N. Knue, Todd Busch. — gl. Graeme Revell, sfg. Philip Harrison. — ul. John Leguizamo, Michael Jai White, Martin Sheen, Theresa Randle, Melinda Clarke, Miko Hughes, Sydnie Beaudoin. — 96 minuta. — distr. UCD.

Tražiti filmsko nadahnuće u stripovskom miljeu dvosjekli je mač. Naime, filmasima rijetko polazi za rukom išta više od likovno dojmljiva oponašanja crtanog izvora. Govoriti o priči i junacima nerijetko je posve neprimjereno jer takvim projektima u današnje vrijeme dominiraju magične moći računalnih čarobnjaka. Upravo se u takvu kategoriju može uvrstiti djelce marka Dippea, *Spawn*. Premda mu je kao polazište poslužio jedan od najprodavаниjih stripova svih vremena, rad scenarista i crtića Todda McFarlanea, filmovana inačica ne odlazi ništa dalje od grandiozne vizualizacije.

Prenijeti strip na filmsko platno formalno i nije toliko teško uz odgovaraјući novčani proračun. Ruku na srce, specijalni efekti u *Spawnu* su doista impresivni, ali je to odavno prestao biti čimbenik prestiža. Publika ipak više vjeruje likovima i fabuli, negoli računalnoj tehnologiji, ma koliko ona uvjerljiva bila. Kako takvih elemenata u *Spawnu* ima tek u malim naznakama, taj film može eventualno zaintrigirati poklonike računalnih igara. No, kako se ne radi o interaktivnom djelcu, odnosno publika nema mogućnost izravnog utjecanja na događaje na platnu i oni će biti u velikoj mjeri razočarani. Ipak, njihova nesklonost *Spawnu* biti će daleko manje izražena nego kod poklonika McFarlaneova stripa. Oni tu neće naći ni natruhe redateljeve pozornosti prema činjenicama da je riječ o posve netipičnom strip junaku, koji

svoje zaledje vuče iz neuobičajenog mlijea — pakla. Dippe je sve sveo na borbu dobra i zla, s tek povremenim doticanjem moralnih pitanja. Inače, više je nego primjetno da je redatelj nekoliko puta odgledao *Batmana* i *Vranu*, a i malo više dalekovidnosti pri odabiru glumaca ne bi mu škodilo. Naime, raspojasani John Leguziamo je i ispod teške maske našao načina za pretjerivanje koje mu baš ne služi na čast. Umjesto komična odmaka dobili smo nizanje jednosložnih replika koje teško prolaze i u neprestižnim akcijskim spektaklima. Ukratko, *Spawn* je djelo koje nije na odmet propustiti, ili ga treba pogledati kao informaciju glede trenutna napretka na području specijalnih efekata.

Mario Sablić

SVEMIRSKI VOJNICI/ STARSHIP TROOPERS

SAD, 1997. — pr. TriStar Pictures, Touchstone Pictures, Jon Davison, Alan Marshall, kpr. Phil Tippett,

Ed Neumeier, Frances Doel, Stacy Lembrezer. — sc. Ed Neumeier prema knjizi Roberta A. Heinleina, r. Paul Verhoeven, d. f. Jost Vacano, mt. Mark Goldblatt, Caroline Ross. — gl. Basil Poledouris, sgf. Allan Cameron. — ul. Casper Van Dien, Dina Meyer, Denise Richards, Jake Busey, Neil Patrick Harris, Clancy Brown, Seth Gilliam, Patrick Muldoon, Rue McClanahan. — 129 minuta. — distr. Kinematografi.

rađa iz horora. Počeli su ga *Gospodari lutaka* (Stuart Orme) i *Vrsta* (Roger Donaldson), a nastavio ga je spektakl o uništenju čovječanstva Rolanda Emmericha *Dan nezavisnosti*. *Starship Troopers* od njih se razlikuju samo po određenoj misijskoj poruci koja ih približava horor komediji *Ljudi u crnom* Barrya Sonnenfelda.

Zajedničko svim spomenutim naslovima je tematizacija uljeza koji ljudskoj vrsti prijeti u obliku nametnika. Bilo da se kao izvanzemaljac priljepio uz kralješnicu pojedinca, ili je posljedica znanstvene kombinacije čovječjeg DNA s kodovima iz svemira. U svakom pojedinom filmu u početku je riječ o neutralizaciji pojedinaca, a zatim o istrebljenju ljudskoga roda. Dok se Sonnenfeld bavio borbom protiv parazitizma novoga doba uz pomoć uska kruga tajanstvenih ljudi u crnom koji funkcionišu u skladu sa strogim pravilima (što ih je uspio, uvjetno rečeno, olabaviti novi član — glumi ga Will Smith), Verhoeven se odlučio za pokre-



Svemirski vojnici

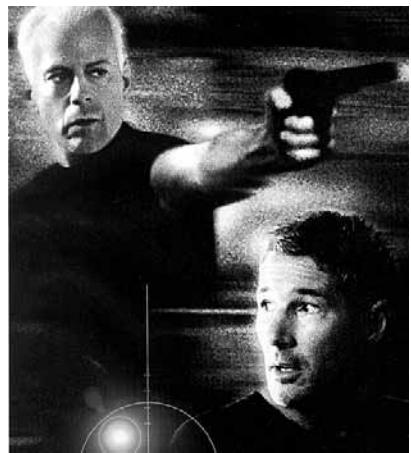
tanje cijelokupne mlade populacije viđevši u njoj zdravu energiju koja istodobno vjeruje samo samoj sebi i ima sluhu za onoga pored sebe. Tako je usmjerio ogromnu količinu intuitivne, intelektualne i pozitivne snage na kukce i njihovu bezobličnu maticu koja se hrani svježim ljudskim mozgovima. Istaknuta vizualna i fabularno-stilizacijska promidžbenost time je opravdana postignutim ciljem.

Jasna Posarić

ŠAKAL/THE JACKAL

SAD, 1997. — pr. Mutual Film Company, Universal Pictures, Alphaville, James Jacks, Sean Daniel, Michael Caton-Jones, Kevin Jarre, izv. pr. Terence Clegg, Hal Lieberman, Gary Levinsohn, Mark Gordon. — sc. Chuck Pfarrer, r. Michael Caton-Jones, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Jim Clark. — gl. Carter Burwell, sfg. Michael White. — ul. Bruce Willis, Richard Gere, Sidney Poitier, Diane Venora, Mathilda May, J. K. Simmons, Richard Lineback, John Cunningham, Jack Black, Tess Harper. — 124 minuta. — distr. Kinematografi.

Film koji pruža uvid u razliku između Hollywooda 90-ih i onog 70-ih, kao i u disparatnost individualnih kreativnih mogućnosti dvojice autora različitih naraštaja. Prema Forsythovu predlošku klasik Fred Zinnemann snimio je svakako jedan od dojmljivijih trilera političkog *backgrounda* u holivudskoj povijesti, dok je mladi Michael Caton-Jones polučio isprazan i glupav visokobudžetni produkt podređen zvezdnom dvojcu Willis — Gere (potonji je, istina, svoj posao sasvim korektno odradio).



Šakal

Kao što je Zinnemannov film bio reprezentativan izdanak vremena u kojem je nastao (Novi Hollywood), tako je i Šakal dostojan predstavnik vremena u kojem Stevena Spielberga smatraju kreativno izuzetno značajnim filmskim, čiji status jedino može ugroziti »tehničar« James Cameron — svakako vrlo darovit autor čija mi je poetika jednostavnih priča i ideja prezentiranih senzacionalnim vizualnim izričajem simpatična i dijelom vrlo bliska (mada se u *Titanicu* u previše prizora opako približio spielbergovskim llijagama), no čija se spoznajno-estetska kreativnost ipak ne može nositi s velikanima pretodnih epoha.

A Michael Caton-Jones? Njegov *Memphis Belle* svojedobno su *Kinotekini* kritičari dočekali s velikim uvažavanjem, međutim mnogo dopadljiviji uratci od tog bezličnog, dosadnog i anakronog ratnog filma bili su njegovi kasniji ostvaraji — simpatična melodramska komedijica *Doc Hollywood* i pitka povijesna pustolovina *Rob Roy*. No bez obzira kakvo stajalište netko imao o pojedinim njegovim filmovima, jasno je da ime Catona-Jonesa, pored mnogih drugih, označava mediokritetsvo suvremenog Hollywooda. A Šakal ga spušta još niže — na razinu producijsko-kreativnog postupka gdje je doista bitna, samo i jedino, što lakša zarađa po što provjerenijem receptu. Recept, dakako, kaže da film uzbudljiva akcijskog sadržaja s dvije velike zvijezde mora, u odnosu na uložen trud, donijeti dobar novac. Tako to i jest. Ljudi gledaju i malo je koga briga što scenarij vrti nebulozama, što su potencijalno zanimljivi odnosi među likovima (Gere-Ruskinja, Gere-Mathilda May, Gere-Poitier) uredno gurnuti u stranu i što bi to sve skupa ipak trebala biti nekakva adaptacija istog scenarija prema kojem je Zinnemann snimio svoj, nepotrebitno je reći, neusporedivo vrijedniji film. Ali čemu te žalopijke? Zar bez obzira na sve nisam proveo dva relativno ugodna razbibržna sata u kinu, prostoru gdje volim biti, u društvu osobe s kojom volim biti? S platna me nije iritiralo glumatanje u Gibsonovoj maniri, niti sam bio iživciran time što će hrvatska kritika gotovo unisono zaključiti kako je to još jedan solidan rad genijalnog Clint Eastwooda, ma-

kar bila u pitanju i patetična bezvezarija poput *Neograničene moći*.

Kad se promotri iz te perspektive, Šakal je sasvim podnošljivo djelce.

Damir Radic

TAKO JE SLATKA/ SHE'S SO LOVELY

SAD, Francuska, 1997. — pr. Clyde Is Hungry Productions, Hachette Premiere, René Cleitman, kpr. Butch Kaplan, izv. pr. Bernard Bouix, Gérard Depardieu, Sean Penn, John Travolta. — sc. John Cassavetes, r. Nick Cassavetes, d. f. Thierry Arbogast, mt. Petra von Oelffen. — gl. Joseph Vitarelli, sfg. David Wasco. — ul. Sean Penn, Robin Wright, John Travolta, Harry Dean Stanton, Debi Mazar, James Gandolfini, Gena Rowlands, Kelsey Mulrooney. — 100 minuta. — distr. UCD.

Film je stigao u naša kina s dobrim preporukama. Višestruko je nominiran za *Zlatni globus*, u Cannesu je vrlo dobro primljen (Penn je nagrađen za najbolju ulogu). Dodatna zanimljivost i gotovo apriorni plus bila je činjenica da je rađen prema scenariju pokojne kultne figure američkog (njujorškog) nezavinsnog filma Johna Cassavetea, i da ga je režirao njegov vlastiti sin.

Ipak, gotovo jednodušan odjek koji je film polučio u naših kritičara bilo je razočaranje. S pravom.



Tako je slatka

Tako je slatka može se nazvati koncepcionalnim ostvarenjem s dva jasno odvojena dijela. U prvom riječ je o odnosu mladog bračnog para (Robin Wright Penn i Sean Penn, koji su to i u stvarnosti) s društvenih margini. Oboje su psihički pomaknuti autsajderi, pri čemu njegovo iskliznuće najozbiljnije ulazi u prostor patološkog. Situacija je prikazana iz njezine perspektive, koja će u filmu ostati dominatnom. Problem prвог dijela filma je u nedovoljnoj razrađenosti intrigantno postavljene situacije ljubavnog odnosa čiji sudionici osjećaju, pored svih međusobnih nesporazuma, romantičarsku sudbinsku emocijonalnu upućenost jedno na drugo. Njihov odnos dobro karakterizira njena izjava, potaknuta upitom o modricama na licu (koje su posljedica susjedova seksualnog nasrtaja na nju) i sumnjom da ih joj je nanio suprug, kako on tako nešto nikad ne bi napravio; naime, svoju evidentnu nasilnost on nikad ne bi mogao okrenuti protiv nje, iz jedno-stavnog razloga što ju voli — ona je njegova životna ljubav. Nažalost, vrlo

zanimljive premise njihova odnosa ne dobivaju tijekom filma punoču, a uz to su i opterećene manirizmom aktualne nezavisne scene, što znači da film obvezno mora biti ispunjen ekscentričnim likovima i situacijama, da prostor zbijanja mora biti socijalno besprizoran, da atmosfera mora biti pomaknuta.

U drugom dijelu filma nerazrađen i neispunjen odnos likova koje tumače Robin Wright Penn i Sean Penn zamjenjuje nefunkcionalna skica njenog odnosa s likom koji igra John Travolta, a koji je stavljen na kušnju nakon Pennova izlaska iz ustanove za duševne bolesnike. Ugodaj je na društveno-ambijentalnoj razini sasvim izmjenjen, jer je slatkičin novi suprug (Travolta) pripadnik srednje građanske klase koji ju je uveo u svijet ugodnih obiteljskih kuća s travnatim dvorištima i bijelim ogradicama, a tu su i nezaobilazna dječica (od kojih je jedno začeto s Pennom). No na temeljničoj razini ništa se nije promijenilo. Razrada slatkičina iskušenja, koja se mora odlučiti između dvojice muškaraca, od kojih svakog voli na svoj način,

preskočena je radi »atraktivnijeg« učinka očuđenja (ona neočekivano jednostavno i odlučno izabire Penna, ali kraj ostaje otvoren), cime film samo potvrđuje, u ovom slučaju neplodnu, podložnost manirizmu pomaknutosti, ekscentričnosti, očuđenja pod svaku cijenu, koji je postao bezuvjetni čimbenik aktualnog nezavisnog filma s korijenima na Istočnoj obali. Svoj prilog tome dali su i glumci, u prvom redu Wright Penn i Travolta, koji se upravo natječu u manirističnom preglumljivanju.

Tako je slatka vrsta je filma u kojem je znatno više pozornosti posvećeno općem (očuđujućem) konceptu nego likovima i njihovim odnosima, što je dakako legitiman postupak, ali u konkretnu slučaju tek podnošljivo realiziran.

Damir Radić

TITANIC

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, Paramount, James Cameron, Jon Landau, kpr. Al Giddings, Grant Hill, Sharon Mann, izv. pr. Rae Sanchini. —



Titanic

sc. i r. James Cameron, d. f. Russell Carpenter, mt. Conrad Buff, James Cameron. — gl. James Horner, sfg. Peter Lamont. — ul. Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates, Bill Paxton, Frances Fisher, Gloria Stuart, Bernard Hill, Jonathan Hyde, Suzy Amis. — 194 minute. — distr. Continental film.

Jedina teža zamjerka koja se može uputiti *Titanicu*, jest da je on tolika konstanta u opusu Jamesa Camerona da je već sumnjivo smatra li je on sam manom: bez obzira što se radi o najvećem čovjekoljupcu visokobudžetnog američkog filma, i osobi s veličanstvenim idejama, njegove priče i likovi na papiru se doimaju kao hrpa klišea nabacana u jedno popodne. U konkretnom slučaju ljubavne priče *Titanica*, njegov se svojevrsni prethodnik na tronu Najvećeg Filma Svih Vremena, *Prohujalo s vihorom* čini vrlo složenom pričom s intrigantnim junacima.

Taj film i njegov redatelj, međutim, imaju toliko nadfilmsku i nadljudsku snagu da bi ovu vrlo opravданu primjedu, onaj tko je vidio film, morao doživjeti kao sitničavo zabadanje. Čim se priča jedne naoko obične senilne starije o velikoj tajni za koju nije znala niti njezina obitelj strastveno razmaše, a to se događa otprilike odmah, likove i priču ne doživljavamo otrcanim, nego funkcionalno svedenima i prikladnima za duboko moralističku bajku snimljenu na osnovi stvarnih činjenica. Leonardo De Caprio i Kate Winslet, i prije dokazani kao dvoje najboljih mlađih glumaca zadnjih desetljeća, fascinantnom zaigranošću i strašću Ivice i Marice skakuću između tave, vatre i tanjura broda koji tone i filmu osiguravaju veliku romansu. Ona pak dodatno uzvisuje priču o nestanku broda (otoka/svijeta) na kojem ljudi, suočeni s vlastitim bespomoćnosti, pokazuju sebe u najiskrenijem junačkom (sebičnom), kukavičkom izdanju. Ona bi bez mlađih ljubavnika, bila prestrašna osuda svega i svakoga, s prizorima u kojima tisuću utopljenika zvјerski mlati potamnoj granici mora i neba, ili najupečatljivijom slikom filma — jedva čujnom signalnom raketom ispaljenom sa svijetle, tonuće točkice duboko pod kamerom.

S obje sastavnice savršeno isprepelete — osim što je najgledaniji i »najve-

ći« film svih vremena i temelj za Hollywood dvadeset prvog stoljeća (u kojem se veličina filmova očito ipak neće mjeriti po tome može li čudovište iz naslova zgaziti Spielbergova T. Rexa) — *Titanic* je i jedna od najljepših parabola filmom ispisane Biblije stoljeća na izmaku.

Josip Visković

moć. Stallone se tada nađe pred teškim izborom — ne želi izdati drugove za koje u početku vjeruje da su nevini, ali osjeća obvezu prema svojem poslu i borbi za pravdu, pa te njegove dvojbe mogu podsjetiti na vestern.

No, Mangold u svojem prosedeu koleba između vesterna, suvremenog krimića i kronike života u malom gradiću, a i između postupka koji bi bio primjereniji niskobudžetnom filmu nego velikoj produkciji s istaknutim glumačkim zvijezdama, pa tako unatoč nekim efektivnim sekvcencama njegov film gubi ritam i zanimljivost, te mu na kraju kao glavna vrijednost ostaje izvrsna Stalloneova uloga. No, zato su Keitel i De Niro bili potpuno blijadi (bilo da ih glumački zadaci i Mangoldova režija nisu inspirirali ili su pak željni pružiti priliku Stalloneu da se potpuno nametne), tako da se radi o promašaju, jer velike mogućnosti koje je ta produkcija u startu nudila uglavnom nisu iskoristene.

Tomislav Kurelec

ZEMLJA POLICAJACA/ COPLAND

SAD, 1997. — pr. Woods Entertainment, Sundance Institute, Cary Woods, Cathy Konrad, Ezra Swerdlow, kpr. Kerry Orent, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Meryl Poster. — sc. i r. James Mangold, d. f. Eric Edwards, mt. Craig McKay. — gl. Howard Shore, sfg. Lester Cohen. — ul. Sylvester Stallone, Harvey Keitel, Ray Liotta, Robert De Niro, Peter Berg, Janeane Garofalo, Robert Patrick, Michael Rapaport, Annabella Sciorra, Noah Emmerich. — 104 minute. — distr. UCD.

Film Jamesa Mangolda ima vrlo zanimljivu temu — njujorški policajci naseštali su se u malom gradiću kojeg tek rijeka dijeli od megalopolisa. Šerif u tom gradu je ostarjeli i pomalo nespretni Stallone koji je i sam želio biti policajac, ali nije mogao jer je gluhan na jedno uho, što je posljedica herojskog spašavanja djevojke koju je volio, ali koja se udala za pravoga policajca. Naizgled održavanje reda u tome mjestu koje nastanjuju čuvari reda (kojima se Stallone divi i kojima zavidi) nije zahtjevan posao, te su najveći problemi neaktivnost i dosada. No, kada policajci pod vodstvom Keitela nastoje prikriti ubojstvo koje je počinio njihov kolega u gradiću stiže i isljednik iz unutrašnje policijske kontrole (De Niro) i traži šerifovu po-

ZNAM ŠTO SI RADIO PROŠLOG LJETA/ I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER

SAD, 1997. — pr. Mandalay Entertainment, Neal H. Moritz, Erik Feig, Stokely Chaffin, izv. pr. William S. Beasley. — sc. Kevin Williamson prema romanu Lois Duncan, r. Jim Gillespie, d. f. Denis Crossan, mt. Steve Mirkovich. — gl. John Debney, sfg. Gary Wissner. — ul. Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Freddie Prinze Jr., Johnny Galecki, Bridgette Wilson, Anne Heche, Muse Watson. — 101 minuta. — distr. Continental film.

Ovaj je film bučno najavljujući kao još jedno djelo scenarista koji je potpisao predložak za hvaljeni film Wesa Cravenu, *Vrisak*. Kevin Williamson se nakon *Vriska* našao u ishodištu holivudske interesa, premda se mora reći da veliki dio zasluga za impresivnost filma pripada i iskusnom Wesu Cravenu.

Sudjelovanje Willianmona na tom projektu ujedno jest i jedini zanimljiv podatak vezan za debitantsko djelce redatelja Jima Gillespiea. On definitivno



Zemlja policajaca

nije filmaš Cravenova kalibra, a istini za volju, scenarij njegova filma nema šarma niti slojevitosti *Vriska*. Ipak, pod nadzorom umiješnjeg filmaša, koji bi se više oslonio na karaktere, a manje na redanje umorstava u završnici, *Znam što si radio prošlog ljeta* bio bi daleko zanimljiviji film.

Doduše, u uvodnom dijelu Gillespie nastoji ocrtati svoje junake, oživjeti ih i učiniti ih pristupačnim, što mu uspijeva, pa se identifikacija gledatelja s film-

skim protagonistima uspostavlja. Poslije se taj filmaš ipak odlučuje čvrsto koračati dobro utabanim stazama *slasher* filmova. Pri tome ga nimalo ne smetaju brojne nelogičnosti koje sve više i više upadaju u oči i nukaju publiku da taj film otpiše kao nezanimljiv. Kako se on ni najmanje ne zafrkava na račun formule koju rabi, *Znam što si radio prošlog ljeta* razveselit će samo zaklete štovatelje filma strave kojima nikako ne godi kriza u kojoj je spomenuta

filmska vrsta već duže vrijeme. Gillespie se u svojem cjelovečernjem prvjencu pokazuje kao filmaš koji je u stanju atraktivno uprizoriti pojedine scene, ali teško održava kontrolu nad cjelijom. U svemu je ipak pozitivno što su *Vrisak* i Gillespievo djelce daleko najzanimljiviji horori koji su se pojavili u posljednjih nekoliko godina. Znači li to i naznake revitalizacije žanra, vidjet ćemo vrlo skoro.

Mario Sablić

Cinema Repertoire

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters during the period from January to March '98.

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

DVA PAKLENA DANA/2 DAYS IN THE VALLEY

SAD, 1996. — pr. Rysher Entertainment, Redemption, Jeff Wald, Herb Nanas, kpr. Jim Burke, izv. pr. Keith Samples, Tony Amatullo. — sc. i r. John Herzfeld, d. f. Oliver Wood, mt. Jim Miller, Wayne Wahrman. — gl. Anthony Marinelli, sfg. Catherine Hardwicke. — ul. Danny Aiello, Greg Crutwell, Jeff Daniels, Teri Hatcher, Glenne Headly, Peter Horton, Marsha Mason, Paul Mazursky, James Spader, Eric Stoltz, Charlize Theron, Keith Carradine, Louise Fletcher. — 104 minute. — distr. Niko film

Dvojica unajmljenih ubojica Dosmo Pizzo (Danny Aiello) i Lee Woods (James Spider) plaćeni su da ubiju poznatog olimpijskog atletičara Roya. Nakon obavljenog posla Woods odlučuje ubiti svojega partnera, puca u njega i izbacuje ga iz auta. No Pizzo je samo ranjen i sklanja se u obližnju kuću čije stanare uzima za taoce. Istodobno dvojica de-



Dva paklena dana

tektiva sasvim slučajno otkrivaju ubojstvo i odlučuju ga sami riješiti iako ne pripadaju odjelu za ubojstva.

Hladnokrvni ubojice, trapavi policijci, suicidni filmski redatelj i fatalne žene samo su neki od likova ovog svježeg i zanimljiva krimića nastalog u tradiciji Tarantinovih ostvarenja. Uspjeh Quentinina Tarantina prije nekoliko godina imao je za posljedicu brdo sličnih filmova (*Ubojiti život, Za šaku prljavih dolara, Tanka linija istine...*), koji su svi odreda bili sasvim nepotrebni i neuспjeli klonovi njegovih uspješnica sada već klasičnih *Reservoir Dogs* i *Pulp Fictiona*. Dok su svi pokušavali snimiti filmove s brbljavim antijuncima Tarantino se posvetio glumi u sličnim projektima, a njegova gluma i poplava navedenih filmova stvorili su alergijske reakcije kod velikog broja filmofila (pa i kod potpisnika ovih redaka). Stoga, čim sam video da *Dva paklena dana* doneće film sličnog sižea, odbacio sam ga već unaprijed kao promašaj, no ostao sam ugodno iznenaden. Naime, u slučaju *Dva paklena dana* radi se o izuzetno uspјelom i simpatičnom filmu koji slobodno možemo proglašiti jednim od najboljih videoizdanja dosadašnjeg dijela tekuće godine.

Duhoviti dijalazi i neobične situacije doimaju se stvarno u interpretaciji izuzetne glumačke ekipe (Aiello, Spader, Stoltz, Daniels), a tome pridonosi i sigurna režija scenarista i redatelja Johna Herzfelda, koji je za razliku od većine filmaša uspio stvoriti nepretenciozan i lepršav film koji privlači opuštenošću. Sve u svemu, radi se o uspјelu ostvarenju koje je dobar dokaz kako se još

može izbjegći »Tarantino sindrom« što ovaj film čini još dopadljivijim. Uostalom, Dosmo Pizzo jedan je od najoriginalnijih i simpatičnijih likova zadnjih godina (što je svakako zasluga dobrog scenarija i izvrsnog Danny Aiella). Svakako pogledati.

Denis Vukojić

FLERT SA SUDBINOM/ FLIRTING WITH DISASTER

SAD, 1996. — pr. Miramax International, Dean Silvers, kpr. Kerry Orent, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. i r. David O. Russell, d. f. Eric Edwards, mt. Christopher Tellefsen. — gl. Stephen Endelman, sfg. Kevin Thompson. — ul. Ben Stiller, Patricia Arquette, Tea Leoni, Mary Tyler Moore, George Segal, Alan Alda, Lily Tomlin, Richard Jenkins, Josh Brolin. — 92 minute. — distr. UCD.

Popis imena američkih nezavisnih autora iz dana u dan je veći, a samim time veća je i njihova želja da pokazuju kako američki film može opstati bez koketiranja s *mainstream* scenom. Upravo takvu želju ima i mladi autor David O. Russell koji se publici predstavio prvijencem *Spanking the Monkey* (nismo ga još imali priliku vidjeti), filmom koji je pokupio prilično pozitivne kritike i autora uvrstio na podugački popis nezavisnih filmaša. Svojim drugim radom, neurotičnom komedijom *Flert sa sudbinom*, koja je također vrlo dobro prošla i kod kritike i kod publike, autor učvršćuje svoje ugled na popisu nezavisnjaka s naznakom da nezavisni film može računati na njega.

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 8 novih videonaslova. Od toga 4 filma iz SAD, te filmovi u koprodukciji SAD/Australija (1), SAD/Velika Britanija (1), Velika Britanija/Njemačka (1) i Irska/SAD (1).

Filmovi su distribuirali: Blitz (2), Europa film video (1), Oscar Vision (1), UCD (1), VTI (2).

POGREB/ THE FUNERAL

SAD, 1996. — pr. October Films, MDP Worldwide, C&P, Mary Kane, kpr. Randall Sabusawa, izv. pr. Michael Chambers, Patrick Panzarella. — sc. Nicholas St. John, r. Abel Ferrara, d. f. Ken Kelsch, mt. Bill Pankow. — gl. Joe Delia, sfg. Charles M. Lagola. — ul. Christopher Walken, Chris Penn, Vincent Gallo, Benicio Del Toro, Annabella Sciorra, Isabella Rossellini, Gretchen Mol, John Ventimiglia. — 99 minuta. — distr. Oscar Vision.



Flert sa sudbinom

Russellov film zabavit će zahtjevniju publiku sklonu inteligentijem humoru u maniri Woodyja Allena, jer se i sam autor poziva na, danas, najvećeg komičara i društvenog satiričara. Kvazi-dokumentaristička uporaba kamere, elokventnost dijaloga, neurotična linija likova, najočljivije su naznake da je riječ o Allenu kao uzoru (o utjecaju Allena na mlade autore govori se i u kritici za film *Šetnja kroz priču*).

Russell tako priča o Melu (Ben Stiller) i Nancy Coplin (Patricia Arquette), supružnicima kojima život kreće naopako kad Mel odluči pronaći svoje biološke roditelje. Tako Mel, Nancy i njihova mala beba kreću na put, a pridružuje im se i Tina (Tea Leoni), psihologinja iz agencije za usvajanje djece. Na putu do Novog Meksika nalijeću na nekoliko krivih roditelja, upoznaju

dvojicu policajaca, homoseksualca i biseksualca, a brak Mel i Nancy je u problematičnoj situaciji...

Traganje za identitetom, ljubavna i seksualna kriza, homoseksualnost, biseksualnost, iskušani su motivi koje Russell u svojem filmu uspješno povezuje u kompaktnu cijelinu pri čemu im pristupa osvježenim entuzijazmom. Taj entuzijazam ponaviše se ogleda u opuštenom, dinamičnom i, ponajprije, životnom vođenju likova, a tu životnost autor ponaviše izgrađuje na temelju elokventnih, neurotično koncipiranih dijaloga koji odišu primjerom dozom humora. Osim toga glumačka ekipa sjajno je svoje sposobnosti prilagodila potrebama ovog, glumački zahtjevnog djela. Zato bez puno razmišljanja krenite na flert s ovim filmom.

Goran Kovac



Pogreb

tavanja opravdanosti krvave osvete, junake koji sami sebe prepoznaju kao zvijeri, a svoj svijet kao pakao, njihovu ravnodušnost i očišćenost od »običnih« emocija, frustraciju mafijaških supruga koje ne uspijevaju nadrasti funkciju rođilja koja im je namijenjena i nametnuti svoje razumno viđenje stvari.

Sve su to ipak motivi koje nalazimo, naprimjer, i u *Kumu* i u *Dobrim momcima*, te za Ferraru ne možemo reći da je suviše originalan. On te momente tek podcrtava, zacrnjuje i čisti okoliš od bilo kakve privlačnosti, što također podsjeća na klasike žanra. Ferraru se ne može smatrati ni naročitim realistom, što bi svakako htio biti, jer je njegova manipulacija isključivo najružnijim momentima životnog i filmskog iskustva suviše očita.

Ali možemo ga smatrati strahovito dobrim i sposobnim, ako već ne suptilnim filmašem, i vjerojatno jedinim koji može upotrijebiti tako neumjerena rješenja (na svršetku *Pogreba* Chris Penn, opterećen svojom grijesnom savješću, poubija pola obitelji, pa sebe) i da postigne željeni efekt.

Tako, kao i ostali masni komadi gangsterskog filma nakon epohalnih *Dobrih momaka* (kao *Carlitol način*, *Casino* i *Donnie Brasco*), *Pogreb* ne nalazi svoje mjesto u antologiji devedestih jer bi nam davao nešto što već prije nismo imali, nego upravo zato što snagom i kvalitetom uspijeva prikriti vlastitu pretjeranost i suvišnost.

Josip Visković

PRIRUČNIK TROVANJA ZA POČETNIKE/YOUNG POISONER'S HANDBOOK

Velika Britanija, Njemačka, 1995. — pr. Haut et Court, Lions Gate Films Inc., Kinowelt, Mass Productions, Sam Taylor, kpr. Rainer Kölmel, Carole Scotta, izv. pr. Caroline Hewitt, Cameron McCracken, Eric Stonestrom. — sc. Jeff Rawle, Benjamin Ross. r. Benjamin Ross, d. f. Hubert Taczanowski, mt. Anne Sopel. — gl. Robert Lane, Frank Strobel, sfg. Maria Djurkovic. — ul. Tobias Arnold, Ruth Sheen, Roger Lloyd-Pack, Hugh O'Conor, Norman Caro, Dorothea Alexander, Charlotte Coleman, Paul Stacey, Saman-

tha Edmonds. — 99 minuta. — distr. Blitz film i video.

Da stvarnost može nadići i najbjujniju (čitaj: najmorbidniju) maštu vidljivo je iz filma *Priručnik za trovanje*, britanskoga debitanta Benjamina Rosya. Ovaj slikopis istodobno neutralizira skepsu spram mogućnosti uspješnog filmovanja istinitih priča. Baš kao i nedavno na televiziji prikazan izvrstan film *Rversal of Fortune* (Barbet Schroeder, 1991.) i Priručnik je nastao prema stvarnom događaju, koji je redatelj iskoristio na najbolji način, oblikujući minucioznu studiju mahnitosti.

Priča počinje ulaskom u svijet 14-godišnjeg dječaka općinjena kemijom. I dok se čini da smo svjedoci začetka važne znanstvene karijere, nastaje nagli obrat: prilikom jednog pokusa, čiji rezultat je trebao biti dijamant, uz prasak nastaje snažan otrov, a s njim i kratki spoj u dječakovoj glavi — on odlučuje zavladati svijetom trujući ljude. Naumljeno — učinjeno, a prvi su na udaru članovi obitelji. Slijedi vješta rekonstrukcija događaja, kojom Ross britanski pedantno, sa smislom za pojedinsti i ponekad na rubu groteske gradi kroniku jednog ludila. Savršeno mirno i nevino lice dječaka, bez trunke emocija i biljega savjesti, suprotstavljen je ubojitoj stravi koju proizvodi. Uvjeren da je u svetoj znanstvenoj misiji, on crta grafikone i vodi bilješke, a žrtve suošćećno ispituje o simptomima. I tako sve do kraja, kada si postavlja pitanje: jesmo li predodređeni za život koji vodimo, ili možemo birati?

Pitanje na koje on sam, kao ni film ne daje odgovor, osim u zaokruženoj slici destiliranog apsurda, slici svijeta koji je na kraju milenija očišćen od svakog smisla, ali još ima snage da se vlastitom besmislu ruga.

Jasminka Piršić

RAJSKI PUT/PARADISE ROAD

SAD, Australia, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, YTC Motion Picture Investments, Village Roadshow Pictures Pty Ltd., Sue Milliken, Greg Coote, izv. pr. Andrew Yap, Graham Burke. — sc. i r. Bruce Beresford, d. f. Peter James, mt. Tim Wellburn. — gl. Ross Edwards, sfg. Herbert Pinter. — ul. Glenn Close, Frances McDormand, Pauline Collins, Cate Blan-

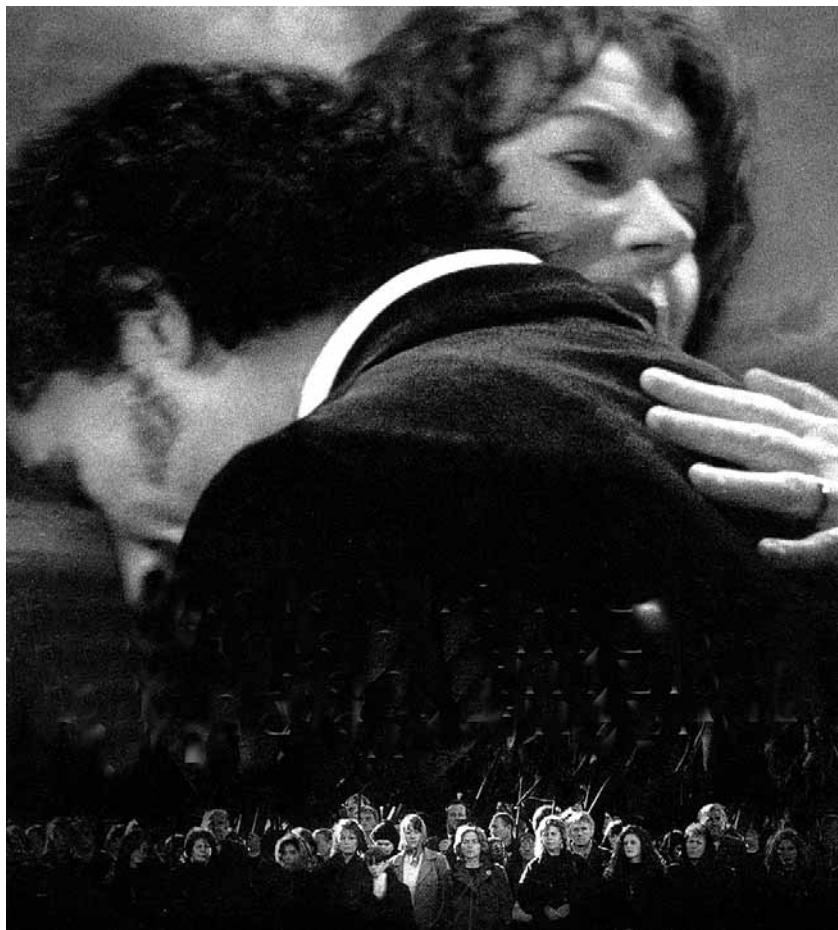
chett, Jennifer Ehle, Julianna Margulies, Wendy Hughes, Johanna Ter Steege, Elizabeth Spriggs, Pamela Rabe. — 121 minuta. — distr. VTI.

Ni Bruce Beresford više nije jamstvo kakvoće filmova koje potpisuje, kao što je to bio slučaj u doba kada je snimio *Nježno milosrde* i *Vozeći gospodčicu Daisy*. Zalud nominacije za Oscara kad Beresford ne uspijeva pronaći predložak primjerom svojim redateljskim kvalitetama. *Rajski put* to zasigurno nije jer se radi o pravocrtnoj drami, prožetoj shematisiranim karakterima, nezanimljivim zapletom i slabašnom povlačenju usporedbi između realnosti i umjetnosti.

Jedino što je iskusnom filmašu kolikotliko pošlo za rukom jest pojedinosti — bogata rekonstrukcija razdoblja u kojem se radnja odigrava. Budimo malo precizniji, pa ustvrdimo da se ta tvrdnja ipak odnosi samo na uvodni dio filma, dok ostalo previše upućuje na holivudske sklonost likovnoj stilizaciji i glamuru. Daleko je to premalo za uradak koji je na raspolažanju imao tako glasovite glumačke veličine poput Glenn Close i Frances McDormand. Njih dvije bespomoćne su žrtve redateljevih dvojbji i scenarističke nedorečenosti.

Gledano u cjelini najveća zamjerka *Rajskom putu* leži u njegovoj temeljitoosti. Pri tome poglavito mislim na preopsežno trajanje, koje nadmašuje dva sata, a ne na redateljevo ozbiljnije bavljenje slojevitim karakterima ili okružjem u kojem se oni nalaze. Primjerice, film o ratnim zarobljenicima (zarobljenicama u ovom slučaju) u rukama spretnijeg filmaša mogao bi iznjedriti djelo s akcijskim primjesama. Kod Beresforda nalazimo samo na nezgrapno razvlačenje jednostavne premise koja veže zborsko pjevanje s motivima opstanka i prkosa. Štoviše, ni zarobljenice, ni njihovi čuvari ne nadahnjuju gledatelja, niti ga emocionalno vežu za priču. Što je sve to trebalo tako zapaženim glumcima posve je nedokučivo. Što se Beresforda tiče, on je uvijek bio onoliko dobar redatelj koliko mu to predložak dopušta. Nadajmo se da će ubuduće pažljivije birati i tako naći izlaz iz kreativne krize kroz koju očito prolazi.

Mario Sablić



Sinovi i ratnici

SINOVI I RATNICI/ SOME MOTHER'S SON

Irska, SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, Hell's Kitchen, Jim Sheridan, Arthur Lappin, Edwin Burke, izv. pr. Rod Stoneman. — sc. Terry George, Jim Sheridan, r. Terry George, d. f. Geoffrey Simpson, mt. Craig McKay. — gl. Bill Whelan, sfg. David Wilson. — ul. Helen Mirren, Fionnula Flanagan, Aidan Gillen, David O'Hara, John Lynch, Tom Hollander, Tim Woodward, Ciaran Hinds, Geraldine O'Rawe. — 111 minuta. — distr. Europa film video.

Činjenica da je na najavničima filma *Sinovi i ratnici* potpisani irski redatelj Jim Sheridan, navodi nas na zaključak da je riječ o još jednom filmu s irskom temom o sukobu IRA-e i Britanaca. Nakon filma *Uime oca*, Sheridan se ponovo prihvatio svoje omiljene teme, no ovaj put samo kao scenariistička pripomoć malo poznatom autoru Terryu Georgeu, kojem je ovo debitansko reda-

teljsko ostvarenje. No, njegov prijašnji rad na filmu nije nepoznat, vezan je za Sheridana i to upravo za film *Uime oca* za koji je napisao scenarij i tako priskrbilje filmu jednu od sedam nominacija za Oscara '93. Osim toga u Sheridanova najnovijem filmu *Boksač*, George je potписан kao koscenarist. Kako iskusni Sheridan bez pojasa pliva tim vodama, redatelju Georgu itekako je dobro došla njegova intervencija. Utopio se zasigurno nije.

George i Sheridan odvode nas u 1979. godinu gdje dvojica prijatelja, Gerard i Frank, kao pripadnici IRA-e izvrše napad na britansku vojsku, koja je okupirala malo mjesto na sjeveru Irske. Zbog toga ih britanska vlada zatvara zajedno s drugim pripadnicima IRA-e koji se, kao i njih dvojica, bore da u zatvoru s njima postupaju kao s političkim zatvorenicima, a ne kao s kriminalcima. No, vlada Margaret Thatcher uporno tjeraju po svome, te ih navodi na puno žešći

otpor, štrajk glađu. Najveća i jedina potpora u ostvarivanju njihovih ciljeva jesu njihove majke, koje dolaze u sukob s britanskom vladom poduzimajući sve kako bi Britanci popustili.

Film ima sve odlike dobre političke drame. Zanimljivu priču sa snažnom političkom pozadinom, istančanu karakterizaciju likova, suptilnu režiju i sjajnu glumu (posebice se ističu Helen Mirren kao Gerardova majka i Fionnella Flangan kao Frankova majka). Najvažnije je da redatelj u takvom, emocijama nabijenom filmu drži distancu od svakog neželjenog propadanja u patos, u čemu mu pomaže smisao za uvođenje komičnog tamo gdje se očekuje tragično. Primjerice, u sjajno insceniranoj sceni u kojoj Frankova majka odlazi biciklom kući, a Kathleen je ispraća: Annie napušta dvorište, odlazi na cestu te izlazi iz kadra. U tom trenutku projuri britansko oklopno vozilo i čuje se pucaj, a nekoliko sekundi poslije Annie se vraća u kadar s probušenom gumom bicikla.

Veća je zamjera nepotrebno karikiranje lika britanskog vladina agenta, čiji nastup i izgled izaziva antagonističko stajalište gledatelja, što se kosi s završnicom filma u kojoj Gerardova majka, u zatvorskoj bolnici, gotovo izludjena događajima oko sina, shvaća potpuni besmisao sukoba, čime autori stavljaju moralističku točku, osuđujući postupke i jedne i druge strane.

Goran Kovac

ŠETNJA KROZ PRIČU/ WALKING AND TALKING

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Zenith Productions, Channel Four Films, TEAM, Pandora, Mikado, Electric, Ted Hope, James Schamus, izv. pr. Dorothy Berwin, Scott Meek. — sc. i r. Nicole Holofcener, d. f. Michael Spiller, mt. Alisa Lepsetler. — gl. Billy Bragg, sfg. Anne Stuhler. — ul. Catherine Keener, Anne Heche, Todd Field, Liev Schreiber, Kevin Corrigan, Randall Batinkoff, Joseph Siravo. — 85 minuta. — distr. VTI.

Mnogo mlađih, novopečenih američkih filmskih autora u posljednje vrijeme nedvojbeno pribjegava filmskom izrazu svojega uzora Woodyja Allena. Naravno neki s više, neki s manje



Šetnja kroz priču

uspjeha. Zato bi smo mogli natuknuti da je riječ o novom tzv. »allenovskom« trendu o kojem bi možda bilo prerano govoriti, no vijeme će pokazati svoje. U svakom slučaju, srodnost Allena s filmovima poput *Ona je jedina, Flert sa sudbinom, Stvarnost ugriza, Spavaj sa mnjom* itd., vidljiva je u mnogim segmentima. Svakako treba izdvojiti ljubavnu problematiku običnih ljudi koju se secira u svim njezinim prednostima i manama. Treba spomenuti i izrazito inzistiranje na elokventnim razgovorima likova čiji dijalazi čine težište autorova izraza. Konačno tu je i nezaobilazna doza humora koja se provlači kroz dijaloge, a koja takvu tematiku čini privlačnjom. Najveća razlika između Allena i mladih redatelja odnosi se na dob likova. Tako mladi filmaši logično uočavaju ljubavne probleme mlade generacije, dok se Allen bavi problemima desetljeće starijega naraštaja.

Na Allenovim zasadima tako nastaje i zgodan film *Šetnja kroz priču*, dugometražni prvenac redateljice, ujedno i scenaristice, Nicole Holofcener. Priča je to o dvije prijateljice, Amiel i Lauri, koje žive u New Yorku, a kako su im se približile godine kad se razmišlja o udaji, njihovi se životi razilaze. Laura, psihoterapeut po zanimanju, već dugo vremena živi sa svojim dečkom s kojim namjerava ući u brak, dok Amiel, iako se viđa s bivšim dečkom, nema sreće pri pronalaženju muškarca svojega života. Usamljenost je ono što je najviše brine...

Sadržaj filma zvuči poznato, no vječna ljubavna tematika puna intriga nikada

neće dosaditi pod uvjetom da je vješto i na zanimljiv način obrađena. Tako Holofcenerova nepretenciozni, opuštenim dijalozima začinjenim nenametljivim humorom vodi kroz priču svoje likove, koje utjelovljuju mladi neafirmirani glumci pružajući nam pritom vrlo dobru glumu. Treba naglasiti i redateljičin osjećaj za mjeru što se odnosi na duljinu scena u filmu koje su većinom kratke i jasne. Time nam je serviran lako gledljiv film koji nikako neće zamjeniti Woodyja Allena, ali će zasigurno skratiti dosadno poslijepodne.

I na kraju spomenimo to da je redateljica samim izvornim nazivom filma dala zgodan termin kojim bi mogli okarakterizirati val Allenovih sljedbenika — tzv. val *Walking and talking* filmove s kojima bi se trebalo ipak nešto više pozabaviti.

Goran Kovac

TEŠKA OSMICA/HARD EIGHT

SAD, 1996. — pr. Rysher Entertainment, Green Parrot, Trinity Developed, Sundance Institute, Robert Jones, John Lyons, kpr. Daniel Lupi, izv. pr. Keith Samples, Hans Brockmann, Francois Duplat. — sc. i r. Paul Thomas Anderson, d. f. Robert Elswit, mt. Barbara Tulliver. — gl. Michael Penn, Jon Brion, sfg. Nancy Deren. — ul. Philip Baker Hall, John C. Reilly, Gwyneth Paltrow, Samuel L. Jackson, F. William Parker, Philip Seymour Hoffman, Nathanael Cooper. — 101 minuta. — distr. Blitz film & video.

ime scenarista i redatelja Paula Thoma-sa Andersona jedno je od najčešće spominjanih imena u filmskome svijetu protekle godine. Njegov film *Boogie Nights* uz *Titanica* i *L. A. Povjerljivo* svakako je najhvaljeniji film prošle godine s nekoliko nominacija za Oskara (Burt Reynolds nominiran je za najboljeg sporednog glumca, Julianne Moore za najbolju sporednu glumicu, a Anderson za najbolji izvorni scenarij).



Teška osmica

Hvalospjevi filmskih kritičara na račun Paula Thomasa Andersona išli su čak do usporedbi s velikanom svjetske kinematografije Martinom Scorsesejem što je svakako jedan od najljepših komplimenata što ih može dobiti mlad redatelj. No, prije nego se u domaćim kinema pojavi iznimno uspјeli *Boogie Nights* domaći filmofili imaju priliku upoznati Andersonov prvjenac *Teška osmica* koji se nedavno pojavio u videotekama.

Debitantski Andersonov uradak prati sudbinu mladog Johna u kockarskome svijetu Renoa prepunom kockara, kriminalaca i prostitutki. Njega zapazi star i iskusan kockar Sydney koji ga uči kockarskoj vještini i životu u takvu svijetu. Istodobno John se zamjera lokalnom moćniku Jimmyju, te traži pomoć od svojeg učitelja.

Možda će tako prepričan sadržaj nekome zazvučati kao zanimljivi krimić, no *Teška osmica* je ponajprije drama koja s krimićem ima veze samo preko svojih likova. Osebujni likovi su najveća zanimljivost ovoga filma spora ritma i zahtjevne kompozicije. *Tešku osmicu* najlakše je opisati kao zanimljiv film dobre atmosfere i odličnih glumačkih ostvarenja, no teško da bi se iz njega dao naslutiti talenat kojim Anderson raspolaze. No, kako se radi o debitantskom djelu, rezultat je zadovoljavajući a *Teška osmica* će bez problema zadovoljiti ukus i zahtjevnijeg dijela publike.

Denis Vuković

Video Premieres Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover a selection of the video editions of films that were released during the period from January to March '98.



Jelena Rajković

Petar Krelja

Jelena

Hrvatsko društvo filmskih djelatnika — poslijepodne

Filmska redateljica Jelena Rajković nije stigla vidjeti svoj posljednji film — dokumentarac *Krapina, poslijepodne*. To potresno svjedočanstvo o oboljelom i dešperatnom povratniku iz Domovinskog rata koji je bio upao s bombom u krapinsku Radiopostaju Zagorje, dovršeno je upravo na dan kada se prekratio njezin mladi život. Turobno ali istodobno i uzbuđljivo prikazivanje tog filma na komemoracijskom skupu u Hrvatskom Društvu filmskih djelatnika, potaknulo je ova razmišljanja o njezinu stvaralaštvu.

Bržno nadzirani postupci

Činila nam se zaista neobičnom i izazovnom njezina prva javno prikazana TV-drama iz studentskog razdoblja —

Hod u tami. Redateljica je tim 25 minutnim ostvarenjem — nastalim prema scenariju koji je napisala zajedno sa svojim prijateljem i stalnim suradnikom Sergejem Pristašom — navjestila svoje sklonosti, moguće naznake redateljskog rukopisa. U tjesnom — čini se — zatvorskem prostoru dvojica muškaraca vode britki, bespoštedni dijalog; onaj treći — na lik kakvom Dijaboliku — dolijeva ulje na vatru... Ta se »jednočinka« — izvedbeno sigurna i glumački sugestivna (Rancho Zidarić, Vili Matula, Goran Grgić, Ivana Bakarić) — svojim jedinstvom mesta, vremena i radnje doimala krajnje stilizirano. U razgovoru koji se poslije projekcije poveo, jasno se vidjelo koliko je autorica vična argumentiranu obrazlagaju svojih postupaka i koliko joj je stalo da ih drži »pod nadzorom«. Na pitanje o jednom sitnom »gafu«, preskakanju rampe, Jelena je samouvjereno odgovorila da su tu malu pravopisnu diverziju — ona i njezin montažer Saša Jokić — namjerno ostavili.

Uočljiva potreba da se brižno nadziru postupci i neprijeporna sklonost k stilizacijama karakterizira i njezin uspjeli polsatni dokumentarac *Blue Helmet*; ta djevojka inteligentno zaviruje u autentične životne priče dečki s »plavim kacigama« dopuštajući si dobroćudna poigravanja i poneko zrnce blage ironije. A grupni portret »plavaca« s Jelenom na kraju filma, nije interpolacija privatnosti, nego očita anticipacija njezine globalne redateljske orijentacije, njezinih sklonosti i prioriteta: za razliku od redatelja u čijim filmovima dominiraju žene — u filmovima njezina profesora Golika, primjerice — muškarci su nositelji dramskih događanja u Jeleninim filmovima. Zanimljivo je upozoriti da producent tog filma, Hrvatska televizija, nikada nije uvrstila *Blue Helmet* u svoj program.

Fikcija prije fakcije

Apstraktni prostor *Hoda u tami* — s određenom »univerzalnošću« sukoba njegovih junaka — dobiva prepoznatljive čvrste obrise urbaniteta — iz naopakog vremena porača — u njezinu profesionalno realiziranom srednjometražnom filmu *Noć za slušanje*. Zadana scena radiopostaje koja emitira isključivo klasičnu glazbu, a koju je nasilno zaposlio mladi, teško traumatizirani povratnik iz rata i koji prijeti da će aktivirati bombu ako mu se ne dopusti da u mikrofon izgovori »istinu o sebi«, objedinjujući je fokus nepomirljivih i izravno suprotstavljenih dramskih silnica; onaj početni »unutrašnji« sukob između ratnika i voditelja programa uskoro prevrasta u nepoštednu borbu između čovjeka zanijekana identiteta i predstavnika represivnih ustanova.

Prva mutacija filma *Krapina, poslijepodne* upozorava da se bombaški prepad na krapinski radio dogodio točno dan nakon što je Hrvatska televizija emitirala *Noć za slušanje*, ali da se sam počinitelj, Ivan Gorički-Buc, kako je sam ustvrdio, nije izravno »nadahnuo« Jeleninim filmom. Zauzvrat, ni scenarist *Noći za slušanje*, Sergej Pristaš — kad se daleke 1992. godine prihvatio pisanja predloška — nije imao na umu neki konkretni događaj iz života. Prije će biti da su i scenarist i redateljica u oblikovanju svojeg filma posegnuli u bogati fond osobnih filmskih iskustava, ponajprije iz američkog filma. Jer, ta se filmofilska vjernost formulaičnom nije našla u opreci s Jeleninim stalnim sklonostima k stilizaciji: upravo je u postulatima kriminalističkog žanra kao zadanoj stilizacijskog oblika i neprijepornom magnetizmu njegove prepoznatljive ikonografije našla pouzdane saveznike jetkom »domaćem« sadržaju.

Ta iznimnost Jelenina slučaja da igranom filmu nije prethodio dokumentarac ili neki drugi uobičajeni oblik istraživanja životnih činjenica, nego se dogodilo obrnuto, gura nas u područje nadasve zanimljive i izazovne usporedne analize dva — po mnogo čemu — srodnih, tematski čak podudarnih filmova. Analize, koja bi morala otkriti i određena odstupanja...

Ravnodušni grad i dremljivo mjesto

Igrani *Noć za slušanje* i dokumentarni *Krapina, poslijepodne* imaju slične početke. Prvi nas uvodi u »radnju« filma panoramnim noćnim snimcima metropole: dominiraju prepoznatljiva znamenja visoko kultivirana srednjoeuropskoga grada preko kojih se, umjesto jazzu iz američkog filma noir-a

ili kakvog suvremenog techno materijala, razliježe »teška« i tmurna, prizorima primjerena glazba klasičnog majstora. Uskoro će se ustanoviti da Wagnerova glazbu emitira mala radiopostaja koja, u sklopu kontakt programa, nagraduje svoje slušatelje ako pogode naslov emitirana djela, u ovom slučaju *Rienze*. Glamurozno tempirana špica na način blještećih neonskih reklama, ironično podcrtava ugodaj mirnog velegrada.

No, za tog će živahnog noćnog nadmetanja u znanju »iz Wagnera«, disonantno zazučati glas jednog slušatelja — onog protagonist Brune. Njegova će fatalna nesmotrenost u izboru frekvencije trenutačno, u eteru, zaiskrati malim nesporazumom: na njegovo uljudno: »Ovdje Bruno«, voditelj će: »Drago mi je, Wagner«. A na Brunino: »Vratio sam se s bojišta«, »Wagner« će: »Iako ste se trudili vrijeme vam je isteklo«. Jelena će pak, poštujuci neka temeljna načela američkog akcijskog filma — osobito ona o vještom i brzom uvođenju junaka i preglednoj prezentaciji sukoba — poslije napravnog prekida dijaloga u eteru, posegnuti za »oštrom« elipsom koja će krotkog i civiliziranu razgovoru sklonog čovjeka »iz etera« katapultirati u »Wagnerijanski« studio poput kakve zapaljive bombe...

Dok junak *Noći za slušanje* silazi »s visina«, iz radijskih frekvencija, doglede protagonist dokumentarca *Krapina, poslijepodne* kao da viri kroz objektiv instrumenta Jelenina snimatelja. Posve prizmljena kamera s početka tog filma nasumično »švrlja« ulicama tipično provincijskog mjestošća; ta nam »prljava« deskripcija prostora, registrirana iz ruke, sugerira diskretnu rekonstrukciju onih sitnih radnji koje su izravno prethodile dramatičnom događaju u radiopostaji. Dakako, ono što kamera »hvata« na tom putu do Radija (žena, djeca, zastave, školarci, čovjek s kišobranom, skupine ljudi, ulica...) nije i ne može biti posve podudarno s onim što je *onda* vidio Ivan Gorički. Pa ipak — sugerira nam redateljica — ta su dva pogleda podudarna u onoj općoj »za svagda« fiksiranoj slici mještaka trajno obilježena ugodajem poslijepodnevne dremljivosti. Mora da se — ustanovljujemo nakon višekratnog gledanja Jelenina dokumentarca — s ravnodušnom slikom grada i ljudi koji svojom užurbanosću ili opuštenošću pojačavaju taj dojam ravnodušnosti, Gorički susretao, kako sam kaže, uvijek kada je iz svojeg stana odlazio tamo gdje vode sve ulice malog mjesta — u njegovo središte. Nije li — pitamo se zajedno sa redateljicom — ta i takva »ravnodušnost« mještana podjaričala u njemu stalno nazočnu potrebu da pokuša gromoglasno obznaniti svu tegobnost i svu dramatičnost svoje životne situacije? Poslije će nam se povjeriti da je tog sudbonosnog poslijepodneva kad je ostavio ženi poruku da je voli i da je odlučio sam riješiti svoj slučaj, imao tek neki mutni poriv, da bi — da li zbog kakvog izravnijeg vanjskog poticaja ili zbog bombe koju je bio ponio sa sobom — napokon postao svjestan kamo se zaputio i što mu je činiti...

Krik i bomba u dremljivo uho slušatelja

Dramatičan uvod filma *Noć za slušanje* doista poštaje dramaturška načela američkog akcijskog filma. Nedugo nakon što se pobjesnjeli Bruno zabušio kolima u Radio, zatim iskočio iz zdrobljenih kola i s bombom u ruci banuo u studio —

saznajemo koji su motivi njegova čina. Dakako, nešto pragmatičniji kinogledatelj mogao bi postaviti pitanje zašto se mladić upustio u toliku dramu kada je studio mogao zaposjednuti kudikamo lakše. Pitanje će tek dobiti »na težini« nakon što nam postane jasno da mladić nije neki umno poremećeni tip ili opasni ekscentrik sklon egzibicionizmu. Uistinu, čemu taj divljački nasrtaj na mirni »wagnerijanski« studio? Zar samo zbog filmski efektnog uvoda u tešku intimističku dramu? Čin je to — dakako — demonstracije: svim i svačim izluđeni povratnik iz rata želi upoznati javnost da je, suprotno pisaju novinara koji ga je proglašio mrtvim i tako natjerao njegovu obmanutu djevojku da pokuša počiniti samoubojstvo, još itekako živ i da ima mnogo toga važnog i neodgodiva izgovoriti u mikrofon. Osim toga, odlučio je tražiti da mu dovedu novinara koji je svojim nesavjesnim pišanjem uzrokovaо njegovu osobnu dramu.

Zapravo, u trenutku kada je ponešto objesni, ali građanski uvijek decentni voditelj, dobio gosta kakvomu se nije nadao, kao da su se jedan spram drugog ustobočila dva — čini se — oprečna i nepomirljiva načela: naspram kultivirana mladića koji se u nevremenu lijepo ugnjezdio u svojevrsni međijski »oluk«, našao se teški *desperados* spremjan da frekvenciju prožetu neprolaznim civilizacijskim harmonijama napuni divljačkim decibelima anarhije, da u taj komunikacijski kanal što u dremljivo uho slušatelja šalje umirujuće civilizacijske poruke, uvali — krik i bombu! Dakako, sve to pa i gore, ako mu se još jedanput uskrati pravo da govori...

Ratnik koji nam ima što reći

Noć za slušanje operira prezentom, *Krapina, poslijepodne* pak rekonstruira događaj koji su svojedobno tabloidi bili dograbili, »potrošili« i gurnuli u zaborav. O događajima prije Bucova upada u studio svjedoči njegova žena, a o samom tijeku »terorističkog« čina — tonski tehničar, specijalci, šef policije... Ti nas uvodni iskazi — ne bez prepoznatljivih referenci na jednu vrst detekcijskog igranog filma — opskrbliju razgovjetnim informacijama o čemu taj film kani govoriti potičući radoznamost i podižući napetost iščekivanja. Dakako, redateljica u tome ne pretjeruje, zaista umije osjetiti kada je stigao trenutak da i junak progovori. Uostalom, da se ta vrsta istraživačkog dokumentarca ne bi svela na zamorno nabranje hladnih činjenica i na ukočenu akademsku rekonstrukciju minula događaja sa statičnim »lijepo« komponiranim kadrovima, Jelena dopušta svojemu snimatelju da hvata život na način života: iz ruku i tamo gdje ga se zateklo. Tako dodatno osigurava filmu i ponešto »prljavog« materijala u vidu slobodnih, nervoznih švenkova po unutrašnjosti studija — tog svojedobnog poprišta »bombaške« drame koja je nakratko bila uznemirila mještase i njegove stanovnike. Dakako, u tim će trenucima ponešto skeptični pa i nestrpljivi gledatelj pomisliti da te sitne i ponešto riskantne stilizacijske intervencije zapravo nadoknađuju ono čega u tom filmu u dovoljnoj mjeri nema, a trebalo bi ga biti — junaka i njegovu životnu priču. Film je to — duboko smo uvjereni — kojemu je zaista nepotrebno da nešto nadomješta, prikriva ili simulira. Jelena čini to što čini i kako čini duboko svjesna činjenice da pred sobom ima čovjeka, punokrvnog junaka koji zaista ima što reći.

Smisao angažmana

U trenutku kada su ratnici zaposjeli »medijske prostore«, kao da nastaju određena odstupanja, kao da u nekim važnim dijelovima život hoće korigirati ili tek nadopuniti fikciju. Bruno ne nasrće na Radio da bi destruirao temelje njegova ezoterična programa — emitiranje njemu strane glazbe. Njegov čin — čini nam se — nema baš ništa zajedničko s motivima, primjerice, one postrojbe koja je s početka devedesetih upala u redakciju dnevnika *Glas Slavonije*, potjerala urednika i novinarsku ekipu, postavila svoje ljudi i odredila posve novu uredivačku koncepciju. Bruno se — rekosmo — naprsto hoće dokopati mikrofona da bi tek opovrgnuo grubu novinsku dezinformaciju. Doduše, taj mu demanti više ne može vratiti djevojku, jer nju na životu održavaju tek bolnički aparati, ali će — nada se — omogućiti da javnost sazna i cijelovitu, ne baš ugodnu, i od novina prešućenu, istinu o okružaju na bojišnici kada je stradalo čak deset njegovih suboraca.

Niti Ivanu Goričkom nije do radikalnog obračuna s medijem Radija kao takvim. No, za razliku od Bruna koji hoće svjedočiti o konkretnom događaju i njegovim posljedicama, Bucu bi htio govoriti o tome što mu se dogodilo kad je završio rat i kad se pokušao vratiti vlastitoj obitelji, mirnodopskom životu uopće. U slučaju mladića Bruna drama se zgušnula u kratkom vremenskom odsječku, dok je za oca četveroročlane obitelji — već dobrano načeta i pregažena ratom — cijeli život jedna teška, tmurna i turobna kalvarija koja tiho traje i uporno destruira temelje njegove egzistencije. Prvi još vjeruje da je njegova tragedija posljedica nesretnog stjecaja okolnosti — nesavjesnosti pojedinca i površnosti dijela novinarske branše — drugi pak postavlja pitanje o smislu svojeg angažmana i o svojem ukupnom životnom položaju u vremenu kada je oružje utihнуlo.

I dok onaj prvi divlje ratnički nasrće na studio, dotle ovaj drugi, već na ulazu u Radio, upozorava osoblje da ne želi skriviti nečiju smrt, pogotovo ne mladih ljudi koji upravljaju postajom.

Platili ceh neiskustvu

Za razliku od klaustrofobičnog i spram vanjskog svijeta posve zatvorenog *Hoda u tami*, *Noć za slušanje* podrazumijeva komunikaciju, aktivni doticaj s okolinom. No, da bi se što prije uspostavio taj tako potreban dodir s vanjskim svijetom (ne zaboravimo da redateljica operira s ograničenom minutažom), scenarist se, poštujući određene dramaturške imperative, ipak morao podrediti prigušivanju »unutrašnjeg« dijela radnje. Ne želeći srozati Brunu na glupava, uvijek rabiјatnog i prolupanog ratnika sklona fizičkom obraćunu ili čak izravnoj likvidaciji voditelja, a kloneći se i nesmotrenog i brzog dokidanja drame prije drame tako što će DJ neopazice isključiti program, Pristaš se priklonio sukobu »niskog« intenziteta. Dakako, tim je dramaturškim manevrom — voditeljeve pasivizacije i djelomičnog izbacivanja iz igre — htio aktivirati grad i podići sukob na znatno višu razinu, ali... Da li i zaista zbog uvjerenja o većoj dramskoj relevantnosti takozvanog šireg društvenog konteksta ili zato što su prevagnuli neki uvriježeni klišeji koji polaze od naglašeno idealisti-

zirane slike mладosti, tek u filmu stoji da — u tom tako nevaljalu svijetu — junakova moralna i osjećajna uporišta mogu biti isključivo njegovi čedni vršnjaci. Brunina će djevojka, primjerice, podići ruku na sebe, kad je saznala da je njezin dečko »poginuo«; zbog junakova čina stradava i uličar Tvrtko: ta se ekscentrična luda oduševljava Bruninim »terorističkim« upadom u studio (»Bravo majstore, pun pogodak!« — spontano uzvikuje), jetko komentira događaje i pokušava sudjelovati u njima, otvoreno se ruga policiji i — na kraju — pogiba pokušavajući pomoći »svojemu« junaku. Napokon, vagnerijanski će voditelj — ona osoba koja se i sama vrzmala po terenu u sklopu takozvanih umjetničkih postrojba — relativno brzo razabradi Bruninu pravednu stvar, pokušavajući mu u kritičnom trenutku i sam priskočiti u pomoć... U škrtom portretiranju mladih »s druge strane«, druga vrsta istrošenih stereotipa: ili su bezlični profesionalci koji obavljaju svoj posao ili neuvjedavne budale, poput onoga koji pita svoga šefa da li da tragični događaj evidentira današnjim ili sutrašnjim danom. U nekim su pak slučajevima skloni i izrazito prljavoj igri poput onoga koji hini inkriminiranog novinara kako bi se na prevaru dokopao Bruna.

Premještajem dramskog težišta s unutrašnjeg na vanjsko, događaji u studiju počinju djelovati ponešto salonski, a dijalozzi — lišeni stvarnog konfliktnog naboja — knjiški. Mladi su autori, tako sigurni i tako nadahnuti u oblikovanju globalne fakture filma, morali platiti određeni ceh neiskustvu.

Profesionalizam, svjetonazor ili konformizam?

Jeleni Rajković nije bilo ni na kraj pameti tražiti naknadnu dokumentarističku potvrdu ideja iskazanih u *Noći za slušanje*. Dapače, dopustivši da život izravno opovrgne neke njezine prepostavke iz igranog filma, ponudila nam je otvoreno djelo prožeto provokativnim pitanjima. Primjerice, shvatljivo je da su se Bucove bombe istrgnuta upaljača, s pravom uplašili svi koji su se toga poslijepodneva zatekli u krapinskom Radiju, a da je, dakako, najgušće bilo onima koji se iznebuha nađoše licem u lice s razjarenim, krajnje ekstatično raspoloženim Goričkim — ton tehničaru i određenom novinaru Peri. Nešto je teže dokučiti kako su njih dvojica u načnosti »onakvog« gosta te iznudene emisije, mogli biti toliko prisebni pa i prijetvorni da počnu s čovjekom razgovor, a da taj razgovor što se razvukao na skoro dva sata — ne puste u eter. Dakako, nije svrha ovih razmatranja dati stroge moralne kvalifikacije ljudima koji su postupili ili bili prisiljeni postupiti ovako ili onako, ali — kada već upozoravamo na određena odstupanja u ponašanjima likova dvaju Jeleninih filmova — nije nevažno istaknuti kako je novinar u studiju ostao tvrdoglav dosljedan da ne pusti ni djelić te emisije u eter — bez obzira što je očita relevantnost Bucova iskaza — spretno vođena i poticana novinarskim pitanjima — mogla bljeskovito osmisiliti samu bit njegova žurnalističkog poziva. Ta igra obmanjivanja, očito vođena da bi se ukralo vrijeme potrebno i specijalcima što su već bili okružili studio, »okrunjena« je nepristajanjem toga novinara da sudjeluje u Jeleninu filmu. Ostaje nam tek da naguđamo je li tako postupio zato jer se naprsto htio oprijeti nasilnom iznudjivanju emisije (profesionalizam), zato jer su ga na to natjerala



Kadrovi iz dokumentarnoga filma *Radio Krapina*

njegova životna uvjerenja (svjetonazor) ili napravio zbog toga jer se kudikamo više plašio nekih drugih stvari nego bombe u Bucovoj ruci (konformizam). Ovako ili onako, i ta je činjenica morala redateljicu Jelenu Rajković dodatno motivirati da bespogovorno sjedne spram Ivana Goričkog i da pažljivo sasluša njegovu životnu priču.

Pregršt vrlina

Čini nam se da smo upravo sada u prilici upozoriti na onu zadržljujuću pregršt ljudskih i redateljskih vrlina svojstvenih Jeleni Rajković što su bile došle do najpunijeg izražaja upravo u trenutku kada se morala ponijeti sa svojim najzahtjevijim redateljskim zadatkom. Nije baš bilo lako uvjeriti neke ljude s Hrvatske televizije da je Ivan Gorički još itekako vrijedan dokumentarističke pozornosti. Istini za volju, možda joj ne bi bila dosta ona njezina očaravajuća rječitost, ne-

prijeporni šarm i rijetko viđena upornost u nastojanju da dosegne svoj cilj — brze dokumentarističke reakcije na krapinski događaj — da se Antu Škorputa, glavnog producenta Hrvatske televizije, nije dojmila ta njezina ponesenost. No, kako neki drugi nisu baš osobito bili oduševljeni idejom da se »slučaj Gorički« dokumentaristički aktualizira, a posjedovanu ovlasti da stave embargo na taj slučaj, nije teško zamisliti kakvoj se domišljatosti Jelena morala utjecati da bi ostvarila svoj naum. U tako maloj kinematografiji kao što je ova naša hrvatska, počesto gušenoj nekorektnim nadmetanjima u borbi za projekte i mutne visoke proračune, ohrabrujuće je i lijepo bilo vidjeti tu djevјku kako se — među tolikim muškarcima — s onolikim žarom i onako hrabro bori da bi snimila svoj dokumentarac.

Ivan i Jelena

Preslušavajući sačuvane tonske vrpce radijske isповijesti Ivana Goričkog, Jelena je jasno razabrala da taj čovjek, u onoj napetoj atmosferi iznudena mikrofona, nije mogao posve suvislo objasniti zbog čega je posegnuo za nasiljem, premda je bilo jasno da umije govoriti i da zaista ima što reći. Da bi se čovjek Bucova kova »otvorio« pred stranom ekipom i uočljivom nazočnošću kamere, redateljica je — osim ponuđena razumijevanja i tople suosjećajnosti — morala podići i ono poticajno prijateljsko ozračje koje osobe, nalik Goričkom, izoštrenim čulima svojeg ranjenog intimiteta lako prepoznaju i primaju s blagoglajljivom zahvalnošću. Prizori s ekranu rječito svjedoče da je Buc zaista shvatio da pred sobom ima osobu koja ga više nego ozbiljno uzima, koja ga hoće slušati, koja duboko suosjeća s njegovom sudbinom i koja će sve učiniti da njegove riječi doista dopru do javnosti. Oslobođena osobnih predrasuda — čak i onih koje su se u njoj mogle još itekako udomačiti dok je i sama igranofilmski gradila priču o upadu u medij — ali i napasti da, na osnovi nekih svojih kriterija, kroji i oblikuje tuđu životnu priču, Jelena je, rječitom šutnjom ili poticajno izgovorenom rječju, omogućila nevoljnog čovjeku da i sam krajnje staloženo, razborito, nadahnuto pa i lucidno rekapitulira onaj dio svojeg života koji je počeo kad je spontano odlučio napustiti svoj mirni obiteljski život da bi s dečkima iz grada otisao u rat. Štoviše, tom pametnom redateljskom strategijom maksimalne samozatajnosti, otkriva u Goričkom čovjeka koji je u stanju bez velikih riječi ili neodmjerene patetične geste, suvislo i uvijek razborito oslikati svu bijedu i svu tragiku svojeg poniženog života. Suvislije, rekli bismo, i od onih koji bi, s obzirom na specifičnost i karakter svoga posla moralni znati odgovoriti na pitanje što se to dogodilo s tim čovjekom i zašto više nije u stanju iznova uspostaviti jednom izgubljenu životnu ravnotežu. I dok bi taj i takav Buc, podvrgnut »sugestivnom« propitkivanju kakvog novokomponiranog »umjetnika«, mogao skončati u rubrici kakvog gradskog spadala ili pak pijandure koja neodgovorno zapušta svoju simpatičnu obitelj, dotle ga Jelena snagom svoje ljudske uviđavnosti i odlikama redateljskog umijeća s pravom uzdiže na pijedestal sugestivnog i vjerodostojnog svjedoka naopakog vremena.

Važnost toga pažljivo artikuliranog dokumentarca ne iscrpljuje se u prepoznatljivoj aktualnosti njegovih otvorenih



Sa snimanja igrano-dokumentarnoga filma *Zagorje — dvorci*

polemičkih premissa; *Krapina, poslijepodne* ne može se dogoditi — kao tolikim dokumentarističkim ili igranofilmskim pamfletima prošlosti ili sadašnjosti — da, u nekom drugom vremenu lišenom (poratnog) konteksta izgubi na svojoj dojmljivosti. Kroz usta Goričkog kao da progovara onaj protagonist prevratničkih i dramatičnih devedesetih koji je na svojim leđima iznio rat i koji je — izgubivši u tom ratu zdravljje, a poneko i svoje najbliže — doživio besprimjernu poslijeratnu marginalizaciju, gurnutost u potpuni zaborav. Na usta Ivana Goričkog izriču svoj opravdani prosvjed i svi oni koji su, umjesto vlastite priče, bili primorani izreći iznudene ili naknadno montirane riječi netrpeljivosti, mržnje... Zapravo, Buc Gorički ponajmanje u tom filmu govori o svom socijalnom statusu: tek ćemo od psihijatra sazнати da mu je žena ostala bez posla upravo u trenutku kada je on pošao u umobolnicu Vrapče da se liječi. Treba zaista pokušati razumjeti čovjeka koji je preko glave preturio toliko toga, a sad mora pristati da mu djeca žive od sramotne milostinje. Uistinu, čovjek je to koji nas s ekrana s pravom pita što se dogodilo s njegovim idealima — upravo onima zbog kojih je na početku rata bio spremjan toliko toga žrtvovati. I zašto je, kada se sve završilo i kad se vratio kući, bezrazložno digao ruku na ženu, a zatim poželio da i sa sobom obračuna, i kakvo je to vrijeme stiglo da više ne raspoznaće tko mu je prijatelj a tko neprijatelj. Takođe čovjeku, dakako, vjerujemo i kada kaže da njega ne zanimaju povlastice, pohvale, priznanja, medalje i činovi; njemu je do obitelji, do prijateljstva, do

malo ljudskosti, do duševna mira i sitnog poštovanja njega kao ljudskog bića...

S magnetofonske vrpce koja »pamti« autentične događaje vezane za svojedobni Bucov upad u studio, čujemo: »Zavrčem upaljač, više se nikome niš nemre dogoditi.« Dakako, da su događaji izmaknuli kontroli — onako kako se to dogodilo u *Noći za slušanje* — možda se događaji u krapinskom Radiju ne bi baš tako miroljubivo završili. Jedno je ipak sigurno: Ivan Gorički nikome nije htio nanijeti zlo, taj bi čovjek — da je tada netko poginuo — najvjerojatnije odmah sam sebi presudio. Zapravo, u njegovim porivima prepoznajemo one iste porive koji su natjerali Bruna iz *Noći za slušanje* da krene u akciju: obojca su željeli poručiti da u njima još uvijek ima i prkosa i ponosa.

A Jelena? Nije li — sjedeći spram Goričkog — očitala dojmljivu lekciju i krapinskom novinaru i »svom« *Dj-ju* iz *Noći za slušanje*!

Inspektor i psihijatri

Vanjske lokacije i akteri izvan studija također su pogodni za razmatranje razlika i sličnosti između Jeleninih filmova. Poznato je da se u *Noći za slušanje* na karakteristične akcijske manire američkog filma oslanja ne samo redateljica, nego i predstavnici represivnih institucija; Jelena si je u prizoru specijalaca koji se s viših katova spuštaju prema studiju, stvorila prostor za dopadljiva ironijska poigravanja. Raz-

boritom se inspektoru očito ne sviđa ta egzibicionistička parada u samom srcu velegrada kada naređuje svojim »alpinistima« — ljudima paucima — da se smješta prizemlje. U glumcu Božidarju Oreškoviću kao koordinatoru policijske akcije Jelena je našla osobu koja svojim mentalitetnim značajkama pripada dobro nam znanom podneblju, premda ga očito određuju i prepoznatljivi filmski prototipovi: tog bismo glumca lako mogli zamisliti u nekoj pametno pripremljenoj našoj TV-seriji, dakako u ulozi inspektora, kako — na način britanskih realističkih krimi TV-priča ili malih danskih kriminalističkih filmova ili pak australskih profinjenih trilera — rješava svu silu svakodnevnih prekršaja, zločina. Mladi redatelj Dražen Žarković potvrdio je ispravnost Jelenine izbora kada je Oreškoviću povjerio ulogu komičnog šefa postaje u svom šarmantnom ostvarenju *Novogodišnja pljačka* i tako dodatno afirmirao zavidne, dovoljno neiskorištene mogućnosti toga glumca.

Taj »vanjski« dio radnje Jelenina filma što skicuočno operira i s epizodnim likovima ili statistima sa zadatkom (mladić Tvrtnko, majka Brunove djevojke, agilni specijalac, ulični promatrači...), funkcionira kao »pravi film«; zapravo, korisno nameće naraciji ekonomičnost i tako dobar ritam odmjerene izmjene točnih planova, da smo nakon 43 minute ponešto zatečeni kad u prizoru razoružana i uhićena protagonista — na mokrim pločnicima noćna grada — razaberemo da je stigao kraj filma. Je li to nedostatak? Ne, tek spoznaja da je, uz dodatnu razradu, taj film-nukleus još itekako mogao prerasti u cjelovečernju cjelinu.

Prije policajaca, specijalaca i inspektora, u Bucovu su se životu pojavili — psihijatri. Gorički je sam zatražio njihovu pomoć i našao tek kakvu-takvu utjehu u oboljelim suborci-ma koji su pak našli — njega. Začuđuje da duševno stanje Ivana Goričkog uopće ne razumije osoba koja bi, upravo zbog prirode svojega psihijatrijskog posla, trebala biti Bucovim pouzdanim saveznikom. Umjesto da se pozabavi oboljelom ratnikovom dušom, taj nam visoki namještenik umobolnice — na crti jalova i neprimjerena sociologiziranja — nudi rigidnu teoriju o mogućim razlozima čovjekova razočaranja i riječnikom kakvog ogrezlog birokrata zaključuje da se pacijent lati neprihvatljive metode kako bi »objasnio i objavio svoju problematiku široj populaciji«.

Jelenin film hvata »na djelu« i drugu vrst govorna rigiditeta što se, zbog tiranije funkcije, javlja i u ljudi koji bi, u kakvom obiteljskom ili prijateljskom krugu, mogli o bližnjima u nevolji, govoriti sa simpatijama i posve ljudski. Takav je slučaj i s ukočenim inspektorom koji se muči da sakrije kako u Bucu, čak i kada bi htio, ne može vidjeti opasna silnika, ali koji će konstatirati da su »istog« poštanjeli krivičnoga gonjenja.

Kada smo već povjerivali da nas u *Krapini, poslijepodne* reprezentanti i pripadnici državnih ustanova ničim ne mogu iznenaditi, dogodio se sitni ali znakoviti otklon; jedan će specijalac, objašnjavajući svoj profesionalni odnos spram događaja (kako svladati Goričkog), kratko napomenuti da bi Bucov iskaz — da su njega pitali — možda i pustio u eter.

Za razliku od Brunove djevojke koja je digla ruku na sebe, Bucova supruga ima dvoje djece i na tako nešto niti ne po-

mišlja. Nju je zapala zaista teška uloga da u sjeni muževljivih zdravstvenih tegoba i posljedica njegova čina tiho tavori i razmišlja tek kako preživjeti. U njezinu iskazu nema neodmjerenih riječi i suza; Jelena zauzvrat pazi da ne »pojeftini« oporu životnu priču zloupotrebotom ljupke dječice te turobne obitelji. U sjećanju ostaju duboko trpkе ženine riječi o mužu: »91. je otisao na ratište, ni danas se nije vratio iz rata. Niti ja imam supruga, niti djeca oca«.

Postproduksijski postupci

Paradoksalno, u području filmskih postupaka, a osobito u sferi stilizacija, dokumentarac je kudikamo izazovniji od *Noći za slušanje*. Jelena je u *Krapini, poslijepodne*, spram mirnih, dugih kadrova iskaza snimljenih u bliskim ili srednjim planovima, postavila probrane kadrove uhvaćene u radiopostaji, na gradskim ulicama, u Bucovu domu ili u duševnoj bolnici. Na primarnoj razini, ti su joj kadrovi omogućavali da bezbolno »kroji« govorni dio filma, zapravo da iz nje »vadi« najdojmljivije ulomke bez digresija podupirući ih — ne nužno ilustracijski — korespondentnim slikovnim materijalom; dakako, služili su joj da uspostavlja i razložnost u rasporedu gorovne grade i da je strukturira po gradacijskom načelu; da određuje ritam filma i da neprestance upozorava na opreke individualnog i općeg.

Tu će stalnu potrebu pažljiva strukturiranja filma pokušati stilizacijski nadograditi i u postproduksijskoj fazi; sav će materijal — i onaj sniman na superšesnaestici i onaj na videu — prebaciti na BETU kako bi ga filmskom kamerom mogla »skidati« s ekrana. Dakako, nije se zadovoljila tek statičnom registracijom prizora, nego je, počesto mijenjajući gang, švenkala po ekrantu, ulazeći u njega i izdvajajući određene pojedinosti. Poslije bi tako dobivene kadrove umontiravala u »šnit«.

Očita korespondentnost dvaju naoko oprečnih materijala podarila je jakim isповjednim sekvencama dinamiku, zgušnutu atmosferu i živopisni kontekst.

Dokumentarac *Krapina, poslijepodne* oba svoja dominantna postupka — mirni dugi kadrovi i diskretne stilizacijske interpolacije — objedinjuje u samoj završnici filma: nekoliko Bucovih rečenica »lišava« slike projicirajući na platnu blank (koji je u svom videoizdanju, umjesto predviđenog crnog, ispaо ružičast). U prvi se mah zatečenu gledatelju može učiniti da je filmska vrpca, za samog snimanja, naprsto »iscurlila« iz kamere, baš u trenutku kada se to, s obzirom na važnost izgovorenog, nipošto nije smjelo dogoditi. Da je tome i zaista bilo tako — spekuliramo — redateljica bi još itekako znala »pokriti« dio koji je ostao bez slike. Zapravo, više je razloga zbog kojih se Jelena priklonila tako ekstremnom stilizacijskom postupku; ponajprije, tim je namjernim slikovnim ogoljavanjem i svodenjem filma na govorni medij htjela — »radijski« — dati dignitet »onim« riječima Ivana Goričkog koje svojedobno nisu mogle u eter. Poželjela nas je, međutim, podsjetiti i na poticajnu važnost rečenice iz *Noći za slušanje* koju uporno ponavlja mladi rebel s ulice, a glasi: »Treba slušati!«; tim je maksimalnim fokusiranjem na izgovorenog i na razumijevanje izgovorenog željela dodatno istaći važnost završnih poruka filma. I zaista, s »ispraznjenog«

nas ekrana Bucove riječi, tako izravne i tako uznemirujuće, snažno pogadaju.

Wagner ili techno?

Filmovi Noć za slušanje i *Krapina, poslijepodne* umnogome se razlikuju na planu glazbe. U igranom filmu glazba velikog njemačkog skladatelja dominira: svojom »težinom« i tmurnošću kao da sugerira neku vrst opijela za mrtvi grad. Wagner je Bruni, dakako, irritantan, a zbog takve bi glazbe i inspektor rado dopustio da studio ode u zrak. Neće biti da i autori filma — tako iskreni spram svojih junaka — dijele isto mišljenje o klasiku; oni su, pridržavajući se rafiniranih stilizacijskih načela, u takvoj »primjeni Wagnera« prepoznali tek demagogiju zlouporabe visoke kulture koja — u naopaku vremenu — oholo i s visokom ignorira fenomen »sitnih« životnih događaja...

Bruno će, otkrivši među CD-ima suvremenih *techno*, provaliti određenu prijetvornost »klasičara« i tako »napipati« slabu točku u njegovu ezoteričnom kontakt-programu. Od tog će trenutka sve ubrzanja i sve dramatičnija zbijanja — upravo u *techno* materijalu koji je »zarobio« frekvenciju male radio-postaje — dobiti »primjereni« glazbeni ritam. U samoj pak završnici filma, a osobito za odjavne špice, taj se ritam pojavi, prosvjeđuje...

Kako se i priliči, u krajnje trpkom dokumentarcu *Krapina, poslijepodne* gotovo da i nema glazbe. Nakon nekoliko diskretnih uvodnih akorda, nju odmjenjuju realni šumovi. No, za Bucovih monoloških iskaza, koji se u filmu povremeno puštaju s radijske magnetofonske vrpce, u ilustracijskoj podlozi, jasno razabiremo nekakav slatkasti tenor; bit će da je rečena radijska ekipa iz Krapine — snimajući Goričkog (u funkciji dokaznog materijala?), a ne puštajući njegov iskaz u eter — valjda zbog stvaranja »uvjerljiva« i uobičajena ugodanja, istodobno »emitirala« i sinkronizirala tu — govornoj komponenti — posve neprimjerenu glazbenu ilustraciju.

Skladana glazba iznova će se javiti tek potkraj filma, za nizanja kratkih kadrova iz obiteljskoga života i fotografija s ratišta, da bi — kao u Noći za slušanje — moćno zadominirala kada krene odjavna špica. U toj podudarnosti posljednjih fraza dvaju filmova razabiremo i neku vrst autoričina komentara.

Jelena i Ivan Salaj

Čini se da bismo filmove Jelene Rajković mogli staviti i u nešto širi poredbeni kontekst. Njezina ostvarenja i ona Ivana Salaja, svojom naglašenom srodnosću čine malu kinematografiju za sebe. Osobito se to tiče njihovih dvaju dokumentaraca, *Krapine, poslijepodne* i *Hotela Sunja*. Salajev se film zbiya usred rata, u trenucima kada oružje nakratko miruje i kad umorni i dobrano demoralizirani ratnici prave svoj po-prilično sumorni obiteljski i ratnički saldo. Bio je to film dušboko netipičan za ono vrijeme, salajevski iskren i izravan u beskompromisnom slikanju stvarnog stanja stvari. Jelenin film gotovo da se »izravno« nadovezuje na Salajev; traumatizirani i izgubljeni ratnik Ivan Gorički posve je sličan dečkima iz *Hotela Sunje*. I tu, kao i tamo, govori se nesputano: bez isprazne retorike, bez nametnutih rečenica, bez lakirov-

ke. Iznimke su tek oni trenuci kada iz nadahnutog Ivana Goričkog progovara emocionalnost i mrvica opravdana patosa.

Igrani filmovi, realizirani između ta dva dokumentarca, također su podudarni u koječemu. Akcija koju poduzimaju dečki u filmu *Vidimo se završava više nego bijedno*: policija ih je uhitila na nekom pustom raskršću, tek jedan od njih uspijeva pobjeći — u okupirani Vukovar. Pokušaj pak »gradske gerile« u Noći za slušanje skončava još gore: jedan mladić je poginuo, a uhićena junaka filma odvodi vojna policija; u kadraru ostaju policijski automobili koji, u ograđenom prostoru, svjetluju signalnim svjetlima.

U devedesetima mnogi su redatelji, što mladi što stari, pokušali realizirati »društveno angažirane« filmove: jedino se filmovi Jelene Rajković i Ivana Salaja — utemeljenošću svojih kritičkih pristupa — doimaju autentično, vjerodostojno.

Prepad na Monte Carlo

Upravo na dan reprize Noći za slušanje u znak sjećanja na mladu redateljicu, dogodio se čuveni prepad u Čakovcu na noćni klub *Monte Carlo*. Zaposjednuo ga je vojnik koji je držao konobaricu i nekoliko gostiju kao taoce. Bio je naoružan, povremeno je pucao iznad glava ljudi i tražio je televizijsku ekipu da objasni razloge svoga čina. Bilo je otužno pa i irritantno gledati ubogog lokalnog novinara kako pokušava »informirati« javnost što se u tom noćnom klubu događa, a da baš nikako ne uspijeva prikriti kako mu je izrijekom zbranjeno otkriti ono što je živo zanimalo cijelokupnu javnost, a svodi se na jednu kratku rečenicu: zbog čega je vojnik upao naoružan u klub i što želi. Otužna se farsa prikrivanja činjenica nauštrb ponižena medija nastavila kada je snimatelj ušao u lokal, registrirao ono što je čovjek htio poručiti javnosti, izišao živ i zdrav, stao pred kameru, taj temeljni alatu svojeg poziva i počeo muljati.

Poslije se — neobične li slučajnosti — pokazalo da Jelenina drama, baš kao i u prijašnjem slučaju s Ivanom Goričkim, nije tog čovjeka »nadahnula« da nasrne na *Monte Carlo*, budući da se njegova akcija odigrala malčice prije emitiranja filma. Zapravo, za ovu priču o Jeleninu filmu i njegovim raznovrsnim »replikama« u životu možda je i važnije upravo to što su ti ljudi posegnuli za oružjem — da bi se dokopali medija — isključivo iz vlastitih pobuda. Anticipiravši događaje već 1992. Jelenin je film dirnuo u živu ranu života i navjestio predstojeću dramu strogo kontroliranih medija...

Razdvojeni »blizanci«

Bilo je rečeno da će *Krapina, poslijepodne* biti emitirana zajedno s Noći za slušanje one iste komemorativne televizijske večeri. »Blizance« su, međutim, razdvojili — dokumentarac se, poslije emitiranja igranog filma, nije pojavio. Poslije se pronio glas da će ga od Dokumentarnoga programa preuzeti redakcija *Sinovi oluje* i odmah emitirati. Kada se ni to nije dogodilo, procurila je vijest da se emitiranju usprotivilo Ministarstvo obrane. Ljudi pak na najodgovornijim mjestima medijske piramide tvrde da im se film sviđa i da ne vide razloge zbog čega ne bi mogao biti emitiran. U međuvremenu, film je i dalje na čekanju... Do sada je javno prikazan na tri



Jelena Rajković

mesta: u HDFD-u, u prostorijama Instituta Otvoreno društvo i na Danima hrvatskog filma.

Dvije godine poslije...

Iz filma *Krapina, poslijepodne* saznajemo da je Gorički, te 1996., ostao na slobodi, ali njemu je na »takvoj« slobodi — kaže — gore nego prije. »Dok ste vi živjeli svoj život — rezignirano konstatira — za nas je vrijeme stalo.« Žena je po-djednako potištena: »Ne vidim nikavu nadu, ni on, ni ja.«

Jedan članak objavljen u tabloidu *Globus* (broj 372) potiče nas na neku vrst *post scriptuma* razmatranjima dvaju Jeleninih filmova. Iz toga teksta saznajemo što je i kako je s Ivanom Goričkim danas, dvije godine nakon njegova zauzimanja Radio postaje *Zagorje*. Zapravo, predočavajući sumornu sliku oboljelih ljudi i opisujući s kakvim se zidovima šutnji i nerazumijevanja susreću i bore brojni pojedinci — povratnici iz rata — *Globusov* novinar apostrofira nekoliko karakterističnih slučajeva, a među njima i onaj Ivana Goričkog. »Za-uzeo sam Radio-Krapinu s bombom u ruci — ponavlja svoju priču Gorički — tražeći da ispriča svoju nevolju. Vozio sam po ratištima kamion sa sedam tona municije i eksplozivom. Opasan sam u prometu za sebe i za druge, pa su mi oduzeli vozačku dozvolu. Poslije su mi oduzeli invalidski status, Ministarstvo obrane ukinulo je rješenje Upravnog suda. Dobijem 2.100 kuna na mjesec, od toga uzdržavam ženu i dvoje djece i bolesnu majku. Kad sam zagorskog župana mo-

lio da mi zaposli ženu, odgovorio mi je: »Zašto bi ona dobila posao prije reda, zašto bi bila povlaštena?«

U tom se tekstu uopće ne spominje Jelenin film, kao da nikada nije bio snimljen.

Bombom na sebe?

Usporedba dvaju Jeleninih filmova obilježenih blizinom i stalnim prisnim mijehanjem fikcionalnog i fakcionalnog, potiče nas da »nadopisemo« svojevrsni nastavak filmu *Noć za slušanje*. Zanima nas što se sve, poslije uhićenja, moglo dogoditi protagonistu Bruni. Njegov bi se slučaj — prema prvoj predpostavci — mogao zabašuriti, osobito ako bi odustao od principijelnog istjerivanja svoje stvari. Prema drugoj — kudikamo vjerojatnijoj — svakodnevni bi sedativi, uzimani u znatnim količinama, djelomice obuzdali njegovu buntovnu prirodu; ako bi — nedaj Bože — podlegao kušnji alkohola ili droge, njegovo bi ime ubrzo moglo osvanuti i na stranicama crnih kronika visokotiražnih dnevnika ili agresivnih tabloida koji alarmiraju javnost o sve učestalijim obraćunima po zagrebačkim birtijama ili kafićima. Poslije svega, morao bi potražiti pomoć u kakvoj psihijatrijskoj ustanovi gdje se toliki, a među njima i Ivan Gorički, pokušavaju iscjeliti od teških ratnih trauma.

Na žalost, u ovoj »priči«, koja počinje tako nalikovati dokumentarcu i koja se definitivno vraća tamo odakle je i potekla — životu, Bruninu bi se životu neprestance mogla name-

tati i ona najcrnja solucija; čovjek, »zbog kojeg« su izgubili živote dvoje mladih ljudi i kojega su proglašili mrtvim, još bi jednom mogao posegnuti za bombom, onako kako je to učinio onaj nesretni mladić kraj Tomislavova spomenika: polaganjem aktivirane bombe na svoje tijelo...

Jelena

Jelena Rajković je naopakom ratnom i poratnom vremenu svoje mladosti pristupila samosvjesno, odvažno i rijetko viđenom bespogovornom riješenošću da o tom i takvom vremenu svjedoči poštjući temeljna načela svojeg posla — ona koja podrazumijevaju prepoznatljivost i koherentnost životnih i filmskih opredjeljenja, autonomnost u izboru relevantnih sadržaja, temeljnost u pristupu i kompetentnost u artikulaciji djela. Ne podlegavši kušnji neodmjerenog ambicioznih projekata ili lažnoj zavodljivosti »angažiranih« filmova, svojim se zamjetnim redateljskim potencijalima priklonila

najvitalnijoj struji hrvatskog filma — onoj intimističkoj. Tu je istaknuta sklonost razotkrivanju tegobne strane čovjekova skrivena života znala iskazati pročišćenim sustavom transparentnih ideja i osmišljenih postupaka — izravno i sugestivno. Premda redateljski razigrana i zadivljujuće poduzetna, u njezinu se pristupu likovima jasno prepoznaće »ženska ruka« — diskretno osjećajna i dirljivo suosjećajna.

Bila je na samom početku karijere, stigla je snimiti tek desetak filmova; dva su još nemonitrana — to je posao koji će dovršiti njezin prijatelj Sergej Pristaš — a na dan kada je umrla, odobrili su joj cjelovečernjiigrani film.

Pa ipak, zahvaljujući ponajprije sugestivnosti njezinih dvaju komplementarnih filmova, ta heroina svoje generacije izbriila je visoko mjesto na ljestvici hrvatskih filmskih vrijednosti i postignuća u devedesetima.

Petar Krelja

Jelena Rajković

UDC: 791.44.071 Rajković, J.

A portrait of the recently deceased young filmmaker Jelena Rajković. The main text is supplemented by the list of her complete works on film, and an interview with her close collaborator and friend S. G. Pristaš about the two posthumous postproductions of Jelena's films.

Jelena Rajković did not see the final print of her documentary *Krapina, Afternoon* (*Krapina, poslijepodne*) — the postproduction was finished the very day she died (of cancer). Her last work, *Zagorje, Manor-House* (*Zagorje, dvorci*), was edited and postproduced posthumously by S. G. Pristaš. *Krapina, Afternoon* (1997) has an intriguing relationship with her earlier medium feature *Night for Listening* (1995). The fictional content of the feature film was a breaking of a young disappointed veteran in a radio station with a bomb. He requested to air his complaints about the media treatment of a battleground event he took part in (he was proclaimed dead along with his dead comrades, and the whole event was hushed up). The documentary *Krapina, Afternoon* was about the similar event, about a breaking in the small radio station of Radio Krapina by a veteran who felt completely neglected and pushed aside by the society he fought for. Fiction preceded faction, faction not knowing earlier fiction (the real veteran in Krapina did not know about the Rajković's fiction film that was broadcast a day before his action). Jelena Rajković learned about the event and in a discrete manner made an interview film with the involved disc jockey, policemen and social workers, and with the veteran himself. There is a complex analysis of Rajković's humanistic approach, her style and personality traits, as well as the interpretation of particular films made by her. In a conclusion Krelja states that Jelena approached the inverted war and postwar times with self-assuredness, bravery and conscientious professionalism. She showed pronounced inclinations towards the most vital creative approach in Croatian cinema — the intimate one, the one that discloses the burdened aspects of human hidden life. Though playful and ambitious from the point of view of directing, even at the beginning of her authorial work, one could sense in her films »a woman's touch« — a subtle sensitivity and discrete compassion.

Petar Krelja

Razgovor sa Sergejem Pristašom o nezavršenim filmovima Jelene Rajković

Petar Krelja: Evo sad će skoro biti pet mjeseci kako se prikratio mladi život filmske i televizijske redateljice Jelene Rajković. Uspjela je potkraj života snimiti nekoliko filmova koji su ostali nedovršeni. Tim se poslom sada bavi njezin dugogodišnji prisni prijatelj i suradnik, Sergej Pristaš.

Gospodine Pristaš, već film *Krapina, poslijepodne* koji smatram izvanrednim djelom hrvatske kinematografije morao je proći još, da tako kažem, jednu ruku, neku dodatnu postproduksijsku fazu?

Sergej Pristaš: Jelena je gotovo do kraja završila taj film u montaži, no, sve ono što se ticalo izrade kopije, prebacivanje na tridesetpeticu (jer je dio materijala snimljen na super šesnaestici), napravljeno je nakon njene smrti, jer je prvo televokino tog filma napravljeno točno ono jutro kad je Jelena umrla. Tako ona film zapravo nikad nije ni vidjela u njegovoj definitivnoj varijanti. Sada, nakon što je umrla, mi smo zahvaljujući pomoći Ministarstva za kulturu dobili novac za izradu tonskih kopija na tridesetpetici i film će biti pohranjen onako kako je bio i zamišljen.

Petar Krelja: Prisjetimo se kratko samog nastanka tog dokumentarca, vezanoga za njezin prijašnjiigrani film *Noć za slušanje*.

Sergej Pristaš: Da, dokumentarni film snimljen je nakon što je *Noć za slušanje* prikazana na televiziji. Dan nakon prikazivanja toga filma — još ne znamo da li koincidencijom ili izravnom vezom s tim filmom — jedan povratnik iz rata napravio je isto ono što se događalo u filmu *Noć za slušanje*, koji smo zajedno radili: oteo je radiopostaju i želio reći nešto o problemima koji ga muče nakon povratka iz rata. Jelena je uzela kameru, povela dvojicu snimatelja (jednog na beti, jednog na filmu), otišla u Krapinu gdje se to dogodilo i snimila dokumentarni film koji nekim čudom izgleda zapravo kao istraživanje za onaj film koji smo prije snimili i čiji je scenarij napisan još devedeset treće godine. **Petar Krelja:** Zanimljivo je da se poslužila dvjema tehnologijama. Dakle, videokamerom i filmskom super šesnaesticom.

Sergej Pristaš: Jelena je ušla u projekt s videokamerom i super šesnaesticom tako da je šesnaestica trebala biti temelj filma. Videokamera je u prvoj zamišljenoj varijanti filma, trebala poslužiti kao prijelaz iz materijala u kojem se ona referira na svoj film, na sličnosti s onim što se dogodilo u stvarnom događaju i povezati to s ispovijestima čovjeka koji je to počinio. Tijekom rada na filmu ona je osjetila da je priča tog Buce, glavnoga junaka dokumentarca, takva, da je nepotreb-

no stavljati sebe i svoj film u dokumentarni film. Shvatila je da je ta priča dostačno jaka sama za sebe i da usporedba s tim što je ona napravila u jednom fikcijskom filmu nije potrebna.

Tu vezu samo je naznačila u telopu, da bi objasnila kako su je na taj film potaknuli isti razlozi zbog kojih je radila i fikcijski film *Noć za slušanje*. Tako se dogodilo da je otpao jedan materijal, a onda je ona — zajedno sa snimateljem Draženom Šavarom — intervenirala u samoj slici u beti, snimajući ponovno iste prizore iz bete, filmskom kamerom. I tu se, čini mi se, događa vrlo zanimljiva kombinacija između materijala koji su rekonstrukcijski: onih koji su snimani tom hladnom kamerom i onih koji su snimani kao isповijedni kadrovi.

Petar Krelja: Dobro, taj film je ona ipak uspjela montirati, no, čini mi se, da ste jedan drugi film, film o dvorcima u Zagorju, trebali potpuno rekonstruirati, potpuno montirati prema skriptu?

Sergej Pristaš: Ja sam pisao scenarij za taj film o dvorcima Hrvatskoga Zagorja. To je film o nekoliko dvoraca koje je krapinska županija željela reklamirati. Na neki način turistički film, zamišljen je kao kombinacija između fikcijskog i dokumentarnog, odnosno namjenskog filma. Film je Jelena ostavila samo u snimljenome materijalu. Dakle, ja sam taj materijal pogledao, prije dva mjeseca i onda smo počeli raditi na tome. Jelena je odstupala od scenarija, a ja nisam bio na snimanjima čitavo vrijeme i ono što me zapravo iznenadivalo bilo je to da se neke stvari, koje su bile zamišljene u scenariju, nisu mogle realizirati. To me je blokiralo, jer nisam uopće znao što je sad to napravljeno. Radeći, istražujući taj materijal shvatio sam zapravo o kakovoj je maštovitosti bila riječ kod Jelene. Na koji je način uspijevala izmislići, zapravo izrežirati sekvence na licu mjesta na takav način da dobiju isti smisao, ali u potpuno jednoj drugoj strukturi koja odgovara filmu. Naravno da taj film vjerojatno nikad neće biti onako dobar kao što bi bio u njezinim rukama, jer sve ono što je Jelena zamislila ja vjerojatno nisam uspio ni isčitati, ni vidjeti, i on nikada vjerojatno neće biti onakav kakav bi trebao biti. Ali s obzirom da smo puno čuli o tom filmu i da sam znao puno toga što se događalo tijekom priprema i snimanja, činilo mi se nekako najlogičnije da ga ja završim.

Petar Krelja: Dva materijala, ili jedan kompaktni materijal, od kojeg će se možda moći napraviti dva filma, koliko znam,

zapravo su netaknuta. To je materijal koji je snimala u Sjedinjenim Američkim Državama?

Sergej Pristaš: Da, u SAD je pratila turneju kazališne skupine *Montažstroj* i snimala je još neke materijale o Atlanti i New Yorku koji su trebali biti dio njezinog neovisnog viđenja Amerike. Tu ima jako puno materijala. Treba ga pogledati. Problem je, što za taj film nije postojao nikakav scenarij prema kojem bi ga se moglo rekonstruirati. Ja se iz razgovora sjećam samo nekih stvari kako su zamišljene, ali ne svih. Pogotovo će biti teško, samo iz onoga što je snimljeno u kadr, rekonstruirati ono što predstavlja njezinu osobno viđenje Amerike. Ja sam bio samo na nekim snimanjima, ne na svima, jer dok sam bio s *Montažstrojem*, Jelena je snimala druge materijale po gradu. Tako će mi sav taj materijal koji se ne tiče *Montažstroja* biti malo teže rekonstruirati ili uopće ne znam kako ga rekonstruirati. Ali kad pogledam materijal i porazgovaram sa snimateljem, onda ćemo tek vidjeti od kud možemo krenuti. To što je rađeno o *Montažstroju*, čini mi se da je dovoljno jasno, jer sam bio sve vrijeme тамо. Ali za ovaj drugi dio morat ćemo naći neki prikidan način za predstavljanje snimljenog materijala.

Petar Krelja: Ima jedan materijal koji je ona sama najvjerojatnije pripremala i radila na njemu. To je scenarij zaigrani film koji je ostao, dakako, netaknut. Što je sada s tim scenarijem i koliko je zapravo ona u njemu sudjelovala?

Sergej Pristaš: Scenarij sam ja potpisao kao autor, ali bio je pisaniapsolutno za Jelenu, što znači da u kreaciji samih likova, a prije svega ženskog lika koji je jedan od dva glavna lika, presudno je bilo sve ono o čemu sam razgovarao s Jelenom dok sam pisao scenarij. Scenarij je napisan u prvome redu iz želje, tada uglavnom više njezine nego moje, tek poslije i moje, da se napravi još jedan film o ratu u Hrvatskoj. To je trebao biti film o onoj takozvanoj herojskoj fazi prve dvije godine rata u kojima su još neki ljudi imali i dvojbe, a nekih je bilo potpuno jasno što činiti. Jelena je na taj način htjela zapravo zaokružiti svoj opus o ratu i početi se baviti nekim drugim temama. Taj je film imao već sve uvjete da bude snimljen — četiri dana prije nego što je Jelena umrla, Ministarstvo kulture već je gotovo zvanično odobrilo investiciju za taj film, a američki koproducenti iz New Yorka trebali su raditi kompletну postprodukciju i distribuciju. Nažalost, evo projekt nikad nije završen, nije se ni počelo snimati. Taj film, taj scenarij zasad stoji. Ja ne vidim način na koji bi se njega sad moglo realizirati, jer mislim da bi svakom redatelju koji bi se toga prihvatio, bio teret to da je to trebao biti Jelenin film. Bilo je nekoliko razgovora o tome da ja idem to raditi itd., ali s obzirom da je moje redateljsko iskustvo vrlo malo, gotovo nikakvo, mislim da bih Jeleni napravio medvjedu uslugu ako bih od toga napravio loš film. Prema tome, za sada taj scenarij stoji, pa ćemo vidjeti

Sergej Goran Pristaš

Filmografija

Jelena Rajković

(Zagreb, 1. IX. 1969.-Zagreb, 21. X. 1997.)

STAKLO / Akademija dramske umjetnosti: 1987./1988. — sc., r. Jelena Rajković, k. Saša Radović, mt. Dubravko Slunjski. — film: 16 mm preokretna filmska vrpca, dokumentarni, 7 min

BALONI / Akademija dramske umjetnosti: 1987./1988. — sc., r. Jelena Rajković, k. Saša Radović, mt. Igor Roksandić. — film: 16 mm preokretna filmska vrpca, dokumentarni, 7 min

VAZA / Akademija dramske umjetnosti: 1987./1988. — sc., r. Jelena Rajković, k. Senad Švraka, mt. Dubravko Slunjski. — film: 16 mm preokretna filmska vrpca, dokumentarni, 7 min

VRUĆI HOKEJ NA HLADNOM LEDU / Akademija dramske umjetnosti: 1988./1989. — sc., r. Jelena Rajković, k. Zoran Drakulić, mt. Maja Vrilo. — video: U-matic, reportaža, 7 min

AUTOBIOGRAFIJA / Akademija dramske umjetnosti: 1988./1989. — sc., r. Jelena Rajković, k. Igor Martinović, mt. Dubravko Slunjski. — video: U-matic, dokumentarni, 3 min

EKSPERIMENT / Akademija dramske umjetnosti: 1989./1990. — sc. Jelena Rajković (prema motivima stripa Irgora Kordeja), r. Jelena Rajković, k. Senad Švraka, mt. Siniša Hajduk. — sgf., kostimi Jelena Rajković. — ul. Siniša Miletić, Ksenija Marinković. — film: 16 mm preokretna filmska vrpca,igrano/eksp., 11 min

ZNANOST, VI I MI / Akademija dramske umjetnosti: 1989./1990. — sc. Goran Sergej Pristaš, r. Jelena Rajković, k. Senad Švraka, mt. Maja Vrilo. — ul. Nikolina Perčin, Zoran Čubrilo, Ivan Salaj. — video: U-matic, TV-prezentacija, 12 min

ENDYMION / Akademija dramske umjetnosti: 1989./1990. — sc., r. Jelena Rajković, k. Igor Martinović, mt. Maja Vrilo. — gl. Endymion. — video: U-matic, glazbena emisija, 11 min

BLUE HELMET / Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska radiotelevizija: 1993. — sc., r. Jelena Rajković, k. Igor Martinović, mt. Vesna Fijačko. — film: 16 mm, dokumentarni, 35 min. —

Prikazan: Dani hrvatskog filma 1993.

HOD U TAMI / Akademija dramske umjetnosti: 1992. — sc. Jelena Rajković, Goran Sergej Pristaš, r. Jelena Rajković, k. Igor Martinović, mt. Saša Jokić. — sgf., kostim. Jelena Rajković. — ul. Vili Matula, Ranko Zidarić, Goran Grgić, Ivana Bakarić. — video: U-matic, TV-drama, 21 min. —

Prikazan: Dani hrvatskog filma, 1993.; Hrvatski filmski festival u Puli, 1993.; Međunarodni filmski festival studentskih filmova u Tel Avivu, 1993.

NOĆ ZA SLUŠANJE / Hrvatska radiotelevizija, Jadran film, Akademija dramske umjetnosti: 1995. — sc. Goran Sergej Pristaš, r. Jelena Rajković, k. Vanja Černjul, mt. Vesna Fijačko. — gl. Mario Kalendaric. — sgf. Mladen Ožbolt, kostim. Vjera Ivanković. — ul. Goran Navojec, Filip Nola, Božidar Orešković, Goran Grgić. — film: 16 mm,igrani, 42 min. —

Prikazan: Dani hrvatskog filma — nagrada stručnog žirija za režiju, 1996.; Hrvatski filmski festival u Puli — nagrada Breza za debitantski film 1996.; Hrvatska televizija 1996. i 1997.; Studentski filmski festival u Münchenu; Alpe-Adria festival u Trstu; Ženski filmski festival u Kalkutti; Filmski festival mladih u Leipzigu; Studentski filmski festival u Beču; Ljetni festival u Atlanti; Televizijski festival u Sorentu; Ženski filmski festival u Creteilu-Pariz; Festival mediteranskog filma u Gindou.

NOVALJSKI MESOPUST / Hrvatska radiotelevizija: 1995. — sc. Aleksej Pavlovsic, r. Jelena Rajković, k. Damir Bedenjanec, mt. Jasna Vrdoljak. — film: 16 mm, dokumentarni, 37 min

KRAPINA, POSLJEPODNE / Hrvatska radiotelevizija: 1997. — sc., r. Jelena Rajković, k. Dražen Šavor, mt. Hrvoje Matasović, Jelena Rajković. — gl. Hrvoje Crnić-Boxer. — film: S/16 mm, dokumentarni, 32 min. —

Prikazan: Tribina HFD, 1997.; Filmska tribina Instituta Otvoreno društvo, 1997.; Dani hrvatskog filma, 1997.

RADIO 101 / Radio 101: 1997. — sc. Goran Sergej Pristaš, r. Jelena Rajković, k. Dražen Šavor, mt. Vesna Fijačko. — video: BETA, namjenski, 15 min

ZAGORJE, DVORCI / Hrvatska radiotelevizija, Huml d. o. o.: 1997./1998. — sc. Goran Sergej Pristaš, Jelena Rajković, r. Jelena Rajković, k. Branko Linta, mt. Dubravka Turić. — gl. Darko Hajsek. — sgf. Velimir Domitrović, kostim. Ksenija Jeričević. — ul. Božo Orešković, Nina Violić, Goran Grgić, Igor Mešin, Tamara Garbajs. — film: 16 mm,igrano/dokumentarni, 31. 24 min. —

Prikazan: Dani hrvatskog filma — nagrada stručnog žirija za režiju, nagrada Oktavijan za namjenski film, 1998.

(Nedovršena je ostala dokumentarna serija o turneji Montažstroja u Americi u produkciji HRT)

Živko Krstičević

Televizija visoke rezolucije

Rukopis za objavljivanje priredili: Ranko Karabelj, Silvestar Kolbas

Osebujna pojava hrvatskih medijskih krugova osamdesetih i ranih devedesetih, filmski i video snimatelj, pomoćnik snimatelja, tehnički suradnik, videopoduzetnik i iznajmljivatelj videoopreme, fotograf, novinar, videotekar, nezavisni filmski i video producent, filmski distributer, organizator, redatelj i montažer, prema potrebi posla. Svestranih interesa, naoko potpuno raspršene pažnje, ipak je bio »čovjek od jednog komada«. Njegova pozornost bila je usmjerenja prema nezavisnoj produkciji i videu. Živko se nije smatrao prije svega umjetnikom slike, poput većine njegovih kolega snimatelja. Više se okretao cjelini stvari — kako sebi i kolegama uopće stvoriti mogućnost stvaralačkog rada. Tako se njegov interes više kretao u sferi produkcije. Kako su ga zanimale nove tehnologije, televizija, video i kompjutorska animacija, često je u svojim producijskim nastojanjima afirmirao video kao pogodan i dostupan oblik produkcije: kod projekata u suradnji s televizijom, za oblikovanje programa internih televizija, za video prezentacije, spretno je koristio draž autentičnosti videa kod dokumentarnih snimanja, tek je povremeno koristio video kao jeftinu zamjenu za film.

Nedavno pronađen tekst njegove diplomske radnje na Odsjeku filmskog i električnog snimanja Akademije dramske umjetnosti, jasno se uklapa u njegov svijet televizije i videa, pa, iako je prošlo dosta vremena od njegova nastanka, ovaj tekst, ocrtavajući tadašnji trenutak razvoja tehnologije, ukazuje na Živkovu duboku uronjenost u probleme medija i njegove budućnosti.

(Silvestar Kolbas)

Uvod

Tehnološkim napretkom, slika na videu sve se više približava filmskoj slici, iako o kvaliteti videoslike postoje oprečna stajališta. Dok jedni tvrde da video nikad neće i ne može dobiti filmsku sliku, drugi govore da je video to već postigao, pa da film za razliku od videa nema budućnost.

Videotehnologija je u prvoj redu ograničena i podijeljena postajećim TV sustavima. Osnovni pokazatelji današnje televizije (broj redova u slici, poluslika u sekundi i sustav prema 2:1) određeni su još prije pedeset godina, standardi TV

u boji postavljeni su u SAD-u prije 36, a u Evropi prije dvadesetak godina.

Sustavi TV u boji koji se danas u svijetu koriste su PAL, NTSC i SECAM. Zajednička tim sustavima je samo proporcija okvira slike, u omjeru 3:4, tj. 1:1,33 (to je i omjer stranica standardnog filmskog 35 mm formata). Ostali pokazatelji bitno su različiti. PAL (europski sustav) reproducira se u 625 linija i 25 slika odnosno 50 poluslika u sekundi, a NTSC (američki i japanski) ima 525 linija, 30 slika i 60 poluslika. Ta dva sustava su potpuno nekompatibilna. SECAM se od PAL-a razlikuje u načinu kodiranja boje, i u uporabi je u zemljama bivšeg Varšavskog saveza. Razvojem tehnologije TV industrija poboljšava kakvoća slike, ali unutar postojećih parametara TV sustava ona nikako nije mogla dostići dojam koji pri gledanju daje filmska projekcija (*film look*). Filmska industrija i dalje dominira ponajviše zahvaljujući kvaliteti filmske vrpce, zbog koje se za video uvek kaže: »*Jest, to je odlično, ali još nije film*«.

Video u filmskoj industriji

Pojedini filmski redatelji, uvidjevši neke prednosti videotehnologije, uvode je kao pomoćno sredstvo u snimanjeigranih filmova. Tako F. F. Coppola snimajući *Apokalipsu danas* (1979.) koristi U-matic montažu da bi izradio videoskicu budućeg filma. Za vrijeme filmskog snimanja koristi filmsku kameru na koju je dodan videosistem za električno snimanje. Tako već za vrijeme snimanja postoji neposredna kontrola snimane slike, a filmski negativ montira se prema već montiranom videomaterijalu. Budući da se takav način rada pokazao praktičnim, Coppola je odlučio da u njegovom Zoetrope studiju elektronika dobije važno mjesto. Sve (studije, bungalove za glumce...) povezao je kabelskom internom televizijom. Zoetrope je bio prvi studio u Hollywoodu koji je uveo električnu tehniku, i time pojeftinio i ubrzao proces proizvodnje filma.

Već duže razdoblje filmski redatelji pokušavaju smanjiti cijenu svojih projekata radeći ih pomoću videa. Sedamdesetih godina Michelangelo Antonioni snimio je videotehnikom film *Misterij dvorca Obervald*. Videozapis i prijepis bili su loši, pa je taj film vrijedniji kao eksperiment, nego kao važan doprinos snimanju filmova videotehnikom.

Spoj filma i videa izražen je i u proizvodnji glazbenih i reklamnih spotova, koji su svoj procvat doživjeli upravo razvojem TV industrije i električne tehnologije. Komercijalni spoto-

vi (u svijetu) uglavnom se snimaju filmskom kamerom (35 mm) da bi se telekinirali neposredno s negativa na video. Radi toga Kodak proizvodi poseban negativ nižeg kontrasta. Cijela postprodukcija se dalje obavlja elektroničkom montažom. U esteskom smislu montaža se bitno ne razlikuje od filmske, no s tehničke strane sve je mnogo jednostavnije. Putem montažne konzole moguće je npr. istog trenutka na finalnoj snimci dobiti sve montažne optičke trikove koje smo zamislili (pretapanje, zatamnjivanje, zavjesu i sl.) zaobilazeći na taj način cijelokupni laboratorijski trik proces, koji je vezan za filmski način proizvodnje. Videotehnologija isto tako omogućuje brzo i jeftino izradu specijalnih efekata i u 3D animaciji.

U posljednje vrijeme više redatelja, pogotovo B produkcije, snima svoje filmove na Betacam ili C videoformatu koji se nakon montaže kineskopiraju na film, što sve smanjuje troškove proizvodnje.

Ograničenja tehnologije

Danas su dva najveća ograničenja elektroničke kinematografije u usporedbi s tradicionalnom filmskom fotografijom: *raspon kontrasta (contrast range)* i *oština slike*. Problem je nemogućnost videosistema da reproducira veliki raspon kontrasta. Obično se smatra da film ima raspon kontrasta (*contrast ratio*) od najmanje 100:1 (između 6 i 7 koraka zaslona), dok je video ograničen na raspon kontrasta od 30:1 (oko 5 koraka zaslona). Ta razlika postoji među ostalim i zbog različitih uvjeta gledanja svakog od medija. Filmska se slika projicira na ekran u zamračenoj prostoriji i može reproducirati mnogo veći raspon svjetloća nego elektronska slika na TV ekranu u rasvjetljenoj prostoriji. Sam TV ekran nikad nije potpuno crn, i oko gledatelja na TV ekranim nikađa ne može vidjeti takav raspon svjetloća kakav može biti na velikom filmskom platnu u zamračenoj kinodvorani. Prelaženjem raspona kontrasta od 30:1 koji videokamera može reproducirati, gube se pojedinosti u najtamnijim dijelovima slike. Objekti snimanja čija svjetloća prelazi ograničenja sistema ne samo da nisu definirani, nego to područje visoke svjetloće uzrokuje i ozbiljne nepovoljne elektronske efekte u slici. *Blooming* (cvjetanje) je efekt u kojem se jako osvjetljene širi oko objekta u slici. Također nastaje povećani šum u slici. Nadalje, slika eksterijera pri sunčanom vremenu koju ćemo dobiti videokamerom teško bi se mogla nazvati »film-skom«. Najteže je pronaći odgovarajuću količinu prednjeg svjetla (*fill light*). Količina potrebna za prosvjetljavanje dubokih sjena, obično rezultira vrlo nerealističnom slikom. Videokamera »ne opršta«. Mora se jako obratiti pozornost na kontrolu vrijednosti svjetloće svih područja. Potrebno je zadržati vrlo preciznu ekspoziciju, za što je najbolja referenča ton ljudske kože.

Razvoj HDTV-a

Razvoj TV visoke rezolucije sastoji se u pokušaju povećanja oštine elektroničke slike do točke gdje se može usporediti s onom 35 mm filma. Godine 1964. japanska državna TV NHK (Nippon Hoso Kyokai) postavila je teorijske temelje i počela raditi na projektu koji se zvao *Futura TV — televizija budućnosti*. Istraživanjem fiziologije gledanja i predviđa-

njem razvoja tehnologije u budućnosti (proširenje prijenosnih mogućnosti signala pomoću satelita, optički kablovi), postavljene su sljedeće smjernice za TV-sliku budućnosti:

- povećanje širine slike u odnosu na visinu
- ispisivanje slike najmanje s 900 linija
- predviđjeti mogućnosti uporabe novog TV sustava u filmskoj tehnologiji

Realizirajući te zahtjeve NHK je sedamdesetih godina u Japunu, a 1983. u Europi, predstavila sustav nazvan *High Definition Television (HDTV)* — televizija visoke rezolucije. Demostraciju HDTV-a neki su pozdravili kao jedan od najvažnijih događaja u povijesti televizije, slično uvođenju zvuka ili pak boje u film.

Oština slike ovisi o nekoliko čimbenika od kojih je najvažniji definiranost slike. Svjetloća, kontrast i uvjeti gledanja mogu imati utjecaj na gledateljev dojam oštine. Osnovni čimbenik koji ograničava definiranost elektronske slike je broj ispisanih horizontalnih linija u svakoj sličici. Opće je mišljenje da elektronička slika stvorena s 1.200 do 1.500 linija pruža dojam oštine sličan slici 35 mm filma.

Definiranost slike 35 mm filma ovisi o filmskoj emulziji i može se poboljšati ako se poboljša emulzija. Ako je definiranost 16 mm filma danas jednako dobra kao što je bila kod 35 mm prije 10 godina, jasno je da se mogućnost definicije može i dalje poboljšavati. Treba istaknuti da postoji točka iza koje povećana definiranost postaje nezamjetljiva gledatelju. Ispitivanja koja su provedena za pronađenje optimalnog broja linija za HDTV utvrdila su da iznad 975 linija nema zamjetnog poboljšanja i da kakvoće slike ostaje konstantna.

O utjecaju broja linija na dojam kvalitete slike možemo izreći nekoliko zaključaka:

- U TV slici linijska struktura je manje primjetna ako se poveća broj linija.
- Povećanjem broja linija slike se izoštrava, te optimalna udaljenost za gledanje može biti manja.
- Kada broj linija prijeđe 900, daljnje povećanje broja linija ne pridonosi bitnijem poboljšanju slike. (Optimalna udaljenost gledanja je ona koja odgovara trostrukoj visini ekranu.)
- Ako se poveća broj linija iznad 900 po visini slike, za daljnje poboljšanje kakvoće slike mora se poboljšati i oština slike, tj. mogućnost razlučivanja sitnih pojedinosti. To znači nove kriterije kakvoće optičkih sustava za videosnimanje (u prvom redu objektiva za videokamere) Impresija oštine koju dobiva gledatelj, ovisi o veličini slike i o udaljenosti s koje se gleda, odnosno o broju redova u slici i o razlučivosti ljudskog oka. Kod dosadašnjih TV sustava pri manjoj udaljenosti gledanja od šest visina slike, razaznaju se redovi u slici, dok se pri većoj ne mogu vidjeti sitne pojedinosti slike. Sliku s većih ekrana treba promatrati s veće udaljenosti, što je pak ograničeno stambenim uvjetima. Zato su danas najpopularniji prijamnici ekrana dijagonale 67 cm. Veličina slike u kućnim uvjetima, s postojećim standardom, ne može se bitnije poveća-

vati. Ideja HDTV uključuje veliki ekran, te široki format ekrana. Za izraženiji doživljaj i absolutna veličina ekrana ima značenje. Daljnje povećanje izražajnosti postiže se u kinu ako se format slike proširi. Time se promatrač može više uživjeti u zbivanje na platnu. Ishodište za japanska istraživanja bilo je pitanje kako se u televiziji može postići takvo »uživljavanje«:

- Ako se slika u usporedbi s formatom 4:3 učini širom, postojanje samog ekrana bit će manje zamjetljivo. Slika se više ne doima plošnom, nego dobiva »dubinu.«
- Kod šireg ekrana promatrač je »uvučeniji« u zbivanju jer slika u većoj mjeri ispunjava vidno polje gledatelja.

Ispitivanja su pokazala da je zbog snažnijeg dojma poželjan format slike od 5:3 do 2:1. Format 5:3 je idealan za kućno gledanje, a 2:1 mnogo je bolji za velike ekrane. Treba naglasiti da s istim brojem ispisanih linija i brojem slike u sekundi, format 2:1 zahtjeva veći frekvencijski opseg nego format 5:3. Osim toga kod veličine slike u rasponu od 0, 8x1, 4 m do 1, 0x1, 7 m, udaljenost gledatelja mora biti 2, 5 m. To odgovara otprilike trostrukoj visini slike (3H). Subjektivna ispitivanja pokazala su da je za udaljenost gledanja od 3,3 visine slike optimalna vrijednost 1125 linija po slici.

Odabran je format 5:3 /1:1,66/ za koji je širina pojasa luminantnog signala 20 MHz, a za kromu 7 MHz. Način ispisivanja zadržan je kao u dosadašnjim sistemima: s preodom, 2:1. To je sistem po kojem se prvo ispisuju neparni redovi (1, 3, 5...), a iza toga slijede parni redovi (2, 4, 6...). Zato se na ekranu praktično uvijek vidi samo polovica informacija sadržanih u slici, no ako u sekundi ima 50 (PAL) odnosno 60 (HDTV) poluslika, ljudsko oko vidi cijelovitu sliku i pokret bez treperenja.

Konačni japanski prijedlog za HDTV

	HDTV	NTSC	PAL
Broj linija u slici	1125	525	625
Frekvencija slike	30 Hz	30 Hz	25 Hz
Frekvencija poluslike	60 Hz	60 Hz	50 Hz
Prored	2:1	2:1	2:1
Omjer stranica	5:3	4:3	4:3
Širina lumin. signala	7 MHz	4,2 MHz	5 MHz

Jedna od osnovnih zapreka ponuđenog HDTV sustava jest nekompatibilnost s postojećim standardima. Kada je uvedena televizija u boji, bilo je nužno da signal boje bude kompatibilan s postojećim crno-bijelim televizorima da bi se emitiranje moglo gledati i u crno-bijelom. Zbog toga danas imamo lošiji TV sustav iako se već odavno u svijetu ne rabe crno-bijeli televizori. Uvođenje potpuno novog sustava znalo bi odbaciti milijune postojećih TV-prijamnika. Tako zakoni ekonomije održavaju postojeće stanje i usporavaju tehnički napredak.

Europska HDTV

Europska industrija nije bila zadovoljna japanskim prijedlogom, jer bi to značilo promjenu osnovnih pokazatelja europ-

skog TV sistema, koji ima određene prednosti pred američkim NTSC. Na račun gotovo neprimjetnog »skokovitog« kretanja, zbog manje frekvencije slike (25 slika/s), dobiva se veća ostrina i bolja kompatibilnost s postojećom filmskom frekvencijom od 24 sličice u sekundi.

Postoji više tehničkih razloga da frekvencija TV slike bude ista kao i frekvencija gradske el. mreže. Glavni je razlog osiguranje kontinuiranog osvjetljavanja, odnosno izbjegavanje rasvjetom izazvanih problema *flickeringa* (treperenja slike). Kad bi se kamerom s frekvencijom od 60 Hz snimali događaji koji su osvjetljeni HMI rasvjetom ili plinskom (npr. fluorescentnom) rasvjetom napajanom strujom od 50 Hz, pojavilo bi se treperenje u slici radi različite frekvencije svjetla i frekvencije poluslika. To se događa zbog toga što svjetlo, u dobrom dijelu slijedi porast i pad izmjenične struje, što kamera od 60 HZ registrira. (Samo kod običnih žarulja sa žarnom niti nema problema s treperenjem.)

Uvidjevši prednosti i kvalitete HDTV, Europa, zbog spomenutih razloga, a još više iz straha pred najezdom japanske tehnologije (uz američku kulturnu), razvija vlastiti europski sustav HDTV. Ta činjenica nas ne treba iznenaditi, jer, tvrde američki stručnjaci, očekuje se da će oko 2010. godine svjetsko tržište gutati proizvode HDTV-a u vrijednosti od 40 milijardi dolara na godinu. U pitanju je velik broj proizvoda na bazi HDTV-a, od kućnih uređaja za zabavu do medicinskih i vojnih aparata.

Aparati za prijam »nove televizije«, njima prilagođeni video-rekorderi i drugi srodni proizvodi, bit će pretrpani mikroprocesorima, memorijskim i drugim čipovima, pa se predviđa da će HDTV postati nova pokretačka snaga razvoja industrije poluvodiča. Europska ekonomska zajednica uložila je u projekt Eureka 95 /HDTV/ ogromna sredstva, a za njego ostvarenje udružili su se europski prozvođači videotehnologije Bosch (Njemačka), Thomson (Francuska), Philips (Nizozemska), a i ostali su dobili dio kolača (Angenieux, Barco, Grundig, Kudelski i dr.).

Prema europskom prijedlogu sistem ima 1250 linija (dvostruko više od PAL-ovih 625), 25 slika u sekundi i 50 poluslika u sekundi, a omjer slike je 16:9. Prednost europskog sistema je u tome što omogućava potpunu kompatibilnost sa starim PAL-om pomoću MAC konvertiranja. U tom sustavu prijenosa slika se šalje na dva kanala: prvim se šalje čista Pal slika (625), a drugim kanalom preostalih 625 linija 16:9 HDTV standarda. Obična Pal slika pokazuje u tom sustavu bolju kvalitetu od stare PAL slike. Problem tzv. *flickeringa* (treperenja) koji je osobito izražen kod pokreta ili velikih jednobojnih ploha, moderna je tehnologija uspjela riješiti zahvaljujući uporabi progresivnog sistema ispisivanja slike. Taj sistem (za razliku od danas upotrebljavnog sustava s preodom koji neposredno prima i ispisuje prvo neparne pa onda parne linije), koristi dvije interne memorije od po 4 Mb, od kojih svaka pamti jednu kompletну HDTV sliku i pobuduje je na ekranu u dva puta višoj frekvenciji. Tako u progresivnom europskom HDTV-u umjesto 25 slika (50 poluslika) postoji 100 slika (4 x 25 u sekundi). Isti taj sistem se upotrebljava i u NTSC-u koji onda projicira 120 slika u sekundi. Time je problem *flickeringa* praktično riješen.



Američka HDTV

Po uzoru na Europu i Amerikanci razvijaju svoj vlastiti sustav HDTV, koji je potpuno kompatibilan s NTSC sustavom. Kao privremenu mjeru između NTSC i »stvarne HDTV« predložene su razne solucije koje će ponuditi naprednu televiziju (*Advanced Television — ATV*) ili TV povišene definicije (*Enhanced Definition Television — EDTV*) ili televiziju poboljšane rezolucije (*Improved Definition Television — IDTV*). Svaki od tih sustava temelji se na kompatibilnosti s postojećim NTSC standardima. IDTV koristi modernu tehnologiju progresivnog ispisivanja redova radi poboljšanja NTSC slike (Philips IDTV televizori). ATV je termin za sustave kod kojih se povećava broj linija, a neki mijenjaju i omjer stranica.

Da bi se došlo do američke HDTV svi prijedlozi se testiraju u centru ATTC (centar za testiranje naprednih TV sistema) u Aleksandriji, država Virginija. Zasad je predloženo dvadesetak sistema HDTV. ACTV (*Advance Compatible Television*) je sistem koji u svojoj prvoj fazi koristi samo 6 MHz za davanje *widescreen* slike s poboljšanom horizontalnom i vertikalnom rezolucijom. Postojeći će televizori prikazivati standardnu NTSC sliku bez ikakve degradacije formata 4:3. Broj linija je 1050 (dvostruko od 525 za NTSC) s rezolucijom krome iste kao kod NTSC sistema.

Druga faza prijedloga je ACTV II. Taj sistem koristi širinu dva kanala ili 12 MHz za davanje poboljšane rezolucije i širug ekrana (16:9). HD-NTSC je kompatibilni sistem koji koristi *sub-sampling* tehniku, a ona uključuje sofisticirane

enkodere i dekodere. *Sub-sampling* tretira NTSC sliku kao skup točaka (piksela) suprotno analiziranju linijama, te dijeli piksele na trećine. *Smart set* (pametni prijamnik), prijamnik s komponentama upravljanim pomoću mikročipova može sve tako podijeljene piksele smjestiti na njihova odgovarajuća mjesta na HDTV ekranu. U postojećem NTSC prijamniku pikseli su naprsto smješteni u svoju normalnu konfiguraciju. Vodeći kompatibilni sistem dolazi iz Faroudje laboratorija (poznati laboratorij koji prodaje videotehnologiju i poznatim prozvodačima kao što su Sony, Panasonic i dr.), pod nazivom Super NTSC. Sistem obuhvaća *pre-processing* u odašiljanju i *post-processing* u prijamniku, a zadržava se unutar 6 MHz NTSC kanala. Omjer stranica je 1,61:1 koji daje tzv. *letter box* ekran (s crnom linijom na vrhu i dnu ekrana), a broj linija je udvostručen (1050) progresivnim sistemom. Prednost je sustava što je potpuno razvijen i demonstriran za prijenos na zemlji i putem kabela. Za vrijeme demostracije program se bez problema mogao pratiti na standardnim NTSC televizorima, a posebni prijamnici davali su poboljšani signal.

Japanski NHK sustav spada u skupinu MUSE (Multiple Sub-Nyquist Sampling Encoding) koja je prvotno dizajnirana za satelitski prijenos. Većina MUSE sustava nekompatibilni su s NTSC-om, kako u opremi, tako i u prijenosu. Osnovna MUSE skupina predložena u Americi sastoji se od MUSE 6, MUSE 9 i Narrow MUSE.

MUSE 6 je EDTV sistem koji koristi širinu pojasa od 6 Mhz i na taj način zadržava kompatibilnost s NTSC pokazateljima.

ma. Jedan MUSE 6 komprimira sliku i prikazuje je u omjeru 16:9 s crnim linijama preko vrha i dna ekrana (tzv. *letterbox* ekran). Drugi MUSE 6 reže stranice slike radi prilagodjenosti užem NTSC TV ekranu. Rezolucija tog sistema je 750x600 linija i to nije pravi HDTV sistem. *Narrow* (uski) MUSE je također 6 MHz sustav, ali budući da mu je širina pojasa 8, 1 MHz, komprimira se za prijenos postojećim sustavima. MUSE 9 zbog velikog opsega namijenjen je budućem satelitskom sustavu.

Sony i skupina proizvođača razvili su sustav koji se razlikuje od prvotnog NHK sistema u omjeru stranica i u frekvenciji poluslika. Želeći izbjegći zbrku mnoštva sustava oni su istaknuli da njihov hardver (koji radi na 1125/60) treba gledati kao opremu za proizvodnju, bez obzira na to kakvi su prijenosni standardi. Sony proizvodi opremu pod nazivom HDVS (*High Definition Video Sistem*).

Pojavom HDTV dobili smo mogućnost (koju nismo iskoristili prilikom prelaska na kolor televiziju) standardizacije jedinstvenog sistema, koji bi omogućio nesmetanu razmjenu kulturnih dobara, pojeftinio proizvodnju opreme i produkcije. Ali to je ipak izgleda nedostizno, jer već sada imamo šumu sistema koji to onemogućuju.

Da bi se razumjelo kako bi prelazak na HDTV standard bio kompleksan, važno je biti svjestan ne samo dubine i širine potrošačkog tržišta, nego i izravnog utjecaja koje imaju američke TV kuće. Gledano s pozicija kuća, HDTV je jedan od najkritičnijih elemenata »zemaljske« industrije, jer prelaskom na HDTV morali bi se mijenjati postojeći prijenosni sistemi, što traži velika ulaganja.

Standarizacija HDTV

Međunarodna organizacija za radio-komunikacije CCIR (Comité Consultatif International des Radiocommunications) već više godina proučava sve parametre koji određuju novu televiziju, kako bi se na međunarodnoj razini postigao jedinstveni standard. Osnovan je odbor koji će neovisno od pritisaka industrije ispitati dva predložena standarda visoke rezolucije (prvi 1125/60, i drugi, europski, 1250/50), a čine ga osim predstavnika svjetskih televizijskih udruženja predstavnici američke i europske filmske industrije (između ostalih i F. F. Coppola). Predviđeno je da se procijene najkritičniji elementi, kao što su rezolucija, percepcija pokreta, osjetljivost i šum. Ocjenjivat će se na ekranu visoke sjajnosti, dijagonale jednog metra. Procjenu kvalitete dat će skupine stručnjaka od kojih su dvanestorica stručnjaci za područje subjektivne ocjene kakvoće televizijske slike.

Osim tih osnovnih ispitivanja predviđeno je i ocjenjivanje područja koja su važna da bi se prihvatio standard HDTV. Snimat će se kraći programi istodobno s više kamere (HDTV električnom i 35 mm filmskom kamerom). Nakon toga električni snimani insert bit će prebačen (kineskopiran) na film i na velikom projekcijskom platnu će se uspoređivati kakvoću izravno snimanog filma i filma dobivena kineskopiranjem s HDTV zapisa. Filmski materijal snimljen na 35 mm prebacit će se (telekinirati) u električnu sliku na jednom i drugom HDTV standardu. HDTV snimci će se konvertirati na postojeće TV standarde (PAL, SECAM, NTSC)

U ocjenjivanju uvijek postoji problem »referencije« tj. slike u odnosu na koju se mjeri kakvoća ispitivanog sistema. »Referencija« će biti realna i zato je predviđena izgradnja simulacije televizijskog ekrana kroz koji bi se u određenoj perspektivi promatrao realan prizor koji je prethodno snimljen HDTV kamerama. Na taj će se način dobiti i podaci do koje mjeri jedan i drugi sistem vjerno odslikavaju stvarni svijet.

Za vrijeme Olimpijskih igara u Seulu, japanska TV kompanija NHK instalirala je 200 HDTV (1125/60) prijamnika po željezničkim stanicama, robnim kućama, kako bi »opipala puls budućim kupcima«. Taj je pokuš pokazao nešto vrlo zanimljivo: da je sadržaj važniji od forme. Gledatelji su s uživanjem gledali one HDTV emisije koje su išle uživo, ali čim su se emitirale snimke, okrenuli su se »običnoj« televiziji.

Na Olimpijskim igrama u Barceloni 1992. postavljen je bio Europski HDTV (1250/50) sistem. U Sjedinjenim Državama, oni koji su prvi put vidjeli kristalno jasne slike na divovskom ekrantu, uz isto tako savršen zvuk, uglavno su bili oduševljeni. Ima i drukčijih mišljenja — tako je Julius Barnthan, jedan od šefova kompanije ABC, izjavio: »Mit o HDTV ovde nazivamo *carevim novim ruhom*«, drugim riječima »ista roba samo drugo pakiranje«. Charles F. Dolan, predsjednik kompanije Cablevision Systems Corp.: »Mislim da će ljudi spontano prihvati televiziju visoke rezolucije iako je nisu ni tražili. No, oni nisu tražili ni štošta drugo pa su sve to na kraju progutali. Tako je bilo i s televizijom u boji prije dvadeset i više godina.«

HDTV i TV produkcija

Već na samom početku zapažene su kreativne mogućnosti i finansijske uštede koje pruža HDTV. Čak i prije nego što se u praksi pokazala kvaliteta HDTV slike prebačene (kineskopirane) na filmsku vrpcu, počela se uspješno rabiti kao zamjena za 35 mm vrpcu u TV produkciji. U želji da ispita potencijalne mogućnosti koje pruža nova tehnologija visoke definicije, američka TV mreža CBS iznajmila je kompletну opremu (na standardu 1125/60), okupila ekipu filmskih radnika koji nisu imali nikakva iskustva s TV proizvodnjom i proizvela TV film *The Littlest Victims* (Male žrtve). Taj dramski projekt rađen je potpuno na filmski način (jedna kamera, tipičan filmski *dolly*, filmska rasvjeta). Snimano je Sony HDTV kamerom prve generacije HDC-100 (Saticon 25mm, 16:9) s Nikon 7:1 zoom objektivom. Snimanje je trajalo 23 dana, snimljeno je 176 scena s 421 pozicijom kamere i ukupno 1184 dublova, od kojih je 747 zadržano za post produkciju. Snimanju su prethodile dvotjedne pripreme. Sve scene su snimane u realnim ambijentima, najčešće dijelom u dvije dječje bolnice. Osnovni zaključak, koji je CBS izvukao iz tog eksperimentalnog projekta, jest da HDTV pruža izuzetne mogućnosti proizvodnje televizijskih i filmskih programa. Snimanje je završeno u roku, ali smatraju da bi s ekipom sposobljenom za rad s HDTV opremom rok bio znatno kraći. Kakvoća slike u HDTV-u ocjenjena je izvanrednom, ali isto tako i kvaliteta slike konvertirane na NTSC standard od 525 linija (čak je ocjenjeno da je bolja nego da se snimalo direktno s NTSC opremom). Snimatelji su dali sljedeće primjedbe i pohvale:

Primjedbe:

- niskoosjetljiva kamera, osjetljiva tek poput filmskog negativu od 50 ASA.
- problemi kod noćnog snimanja zbog slabe osjetljivosti kamere.
- značajan *lag*.
- poteškoće nastaju zbog kabla kojim su vezani kamera i magnetoskop (snimanje na neboderima, iz helikoptera, vožnje i dr.); HDTV kamkoder rješava sve.
- postavljanje oštine je vrlo kritično kod HDTV kamere; potrebna stalna kontrola na monitoru.

Pohvale:

- trenutačna kontrola snimljenog materijala (kontrola: kontrasta, atmosfere, svjetlosnog kontinuiteta) i mogućnost korekcije za vrijeme snimanja.
- odličan kontrast omogućava snimanje u protusvjetlu.
- vrlo brzo mijenjanje položaja kamere.

Takva konačna kakvoća, olakšice koje elektronika pruža na samom snimanju i velike mogućnosti u postprodukciji, potpuno su očarale redatelja Pitera Levina koji je izjavio: »HDTV je sjajna stvar, to nije film, to nije elektronika, to je nešto treće.«

Kad su u Kanadi htjeli snimiti mini seriju *Chasing Rainbows* s tzv. *american look* kao npr. *Dinastija* i *Dallas* koji svoj glamurozni izgled mogu zahvaliti činjenici da su snimani na 35 mm negativu, susreli su se zbog toga s velikim finansijskim problemom. Producenci *Chasing Rainbows* odlučili su seriju snimiti pomoću HDTV tehnike — zahvaljujući tome 14 satna mini serija snimljena je po cijeni od 600.000 \$ za sat programa, što je ušteda od otprilike 20%. Serija je poslije prebačena na konvencionalni NTSC i uspješno emitirana.

Primjena HDTV-a u filmskoj industriji

Kad se za snimanje kinofilmova koristi HDTV tehnika umjesto filmske, ušteda je daleko veća u filmovima koji su ponajprije temeljeni na specijalnim efektima. Sama cijena najma HDTV tehnike za snimanje veća je od najma filmske tehnike, ali se ta razlika kompenzira u daleko jednostavnijoj i jeftinijoj postprodukciji (prvenstveno jer video postprodukcija i izrada specijalnih efekata kraće traje od filmske).

American Film Institute (AFI) je 1985. na projektu *Dolazak* ispitao mogućnosti i kvalitetu HDTV sistema kineskopirana na film. *Dolazak* je jedan od prvih projekata koji su snimljeni i montirani u HDTV tehnici (korišten je SONY HDVS sistem), a poslije je distribuiran u 2.500 kina diljem Amerike. Na taj 5-minutni film o malom dječaku koji čeka Halleyev komet, veliki utjecaj imali su producent i redatelj, ali najveći utjecaj dalo je oko snimatelja. Direktor fotografije John Hora (*Gremlini*, *Explorers*) svojom je fotografijom u *Dolasku* postigao atmosferu napetosti i neizvjesnosti zadanim scenarijem. Vrlo je zanimljivo pročitati njegove zamjerke, jer danas možemo ustanoviti jesu li one razvojem tehnologije ri-

ješene. John Hora: »Ponajprije kamera je napravljena previše slično ENG (*Electronic News Gathering*) kameri. To se u prvome redu odnosi na objektive, tražilo, svjetlosna ograničenja i pokretljivost. HDTV kamera zahtijeva mnogo više svjetla, jer je osjetljivost približna filmu 70 ASA. To je i dale je niže od onog što bi bilo za očekivati, jer u filmskoj produkciji često se upotrebljavaju negativi osjetljivosti 320-400 ASA. Druga stvar je mogućnost rada isključivo u stvarnom vremenu (30 HDTV/24 film). Kada u filmu želite *zoomirati* i dobiti prirodan pokret, često morate snimati na 12 ili 16 slika u sekundi, to daje animacijsku preciznost normalnoj ljudskoj brzini. S HDTV-om ništa od toga ne možete napraviti.« (Danas se to može riješiti u postprodukciji). Hora priznaje: »Mislim da možete snimati na HDTV i prebaciti je na filmsku vrpcu. Danas je već normalno da se pojedini specijalni efekti snime na HDTV i ukomponiraju u film. Možete i snimati na filmu, prebaciti na HDTV i napraviti *ultimatte* spajanje, pa se opet vratiti na film. Najveća je prednost elektroničkog spajanja jest da radi uspješno. *Ultimatte* o kojem govorim Hora je specijalni plavi ekran (*blue screen*) dizajniran da na licu mesta spojite sliku pozadine (*chromakey*) sa scenom koju snimate. (To možete samo na HDTV). U *Dolasku* je *ultimatte* izvrorno upotrijebljen za dolazak Halleyeva kometa i drugih galaktičkih tijela.

Godine 1987. snimljen je u produkciji RAI (Radio Televisione Italiana) film *Julia and Julia*. To je prvi film koji je kompletno snimljen HDTV tehnikom. Videozapis je pomoću EBR sistema prebačen na filmsku vrpcu. EBR (Electron Beam Recorder) je nova Sony tehnologija za prebacivanje HDTV na 35 mm film. Ona se izvodi pomoću jednog uređaja s kojeg se pomoću laserske tehnologije (*Electronic Beam Recorder*) sličica po sličica ispisuje na crno bijeli film, za svaku od osnovnih boja posebno. Tako dobijemo crno-bijeli film na kojem su odvojeno registrirane informacije o udjelu crvene, zelene i plave boje. Budući da je lasersku zraku moguće vrlo precizno kontrolirati, snimljena slika ima tehnički bolju rezoluciju nego normalno optički snimljeni 35 mm film. Takav se negativ (koji je zbog svoje crno-bijele prirode mnogo postojaniji od originalnog negativa u boji) pomoću filtera (R, G, B) uz zaustavljanje printer mašine (zbog tamne faze filma) prebaciti na 35 mm intermedijalni negativ, s kojeg se rade kopije za distribuciju. Problemi koji nastaju kod prebacivanja HDTV na film, proizlaze iz potrebe konvertiranja 30 slika HDTV na 24 slike filma. Zato EBR sistem od pet poluslika izbaci jednu, tako da su pet poluslika dvije filmske slike. Taj postupak reduciranja HDTV slike može na filmu izazvati diskontinuitet pokreta. To se na filmu *Julia and Julia* ne primjećuje, iako je sistem bio u eksperimentalnoj fazi. Postignuta je zadivljujuća kakvoća slike. Iako još bolje od određenih elektronskih grešaka, kao što je niska osjetljivost kamere, primjetan *lag* (zaostajanje/pamćenje/svjetla) kod pokreta kamere za vrijeme snimanja u niskim svjetlosnim uvjetima), možemo reći da je *Julia and Julia* bio uspješni probaj HDTV sistema u filmsku industriju. Nova era filmske industrije je počela! Tako su ubrzo američki gledatelji mogli vidjeti film *Crack in the mirror* (*Pukotina u ogledalu*) Barrya Reoba koji je također snimljen HDTV

tehnikom. Trenutačno se u svijetu snima više od 15 filmova HDTV tehnikom.

Razvoj HDTV tehnike

Kamere

Osnovni problem kod snimanja HDTV kamerom je njezina manja osjetljivost u odnosu na filmsku emulziju. Kada govorimo o osjetljivosti moramo razlikovati razinu svjetla pri kojem kamera registrira sliku, od razine koja je potrebna za korektnu sliku — pogotovo ako je uspoređujemo s filmskom slikom. Još u većoj ili manjoj mjeri, kada se snima u niskim svjetlosnim uvjetima, cijevne HDTV kamere pamte svjetlo.

Svi ti nedostaci nestaju prelaskom na poluvodičku tehnologiju. CCD kamere se također dijele prema veličini senzora (standardne CCD kamere kao i cijevne najčešće imaju format od 13 ili 17 mm) i po vrsti chipova. Tako se *interline transfer* (IT), *frame interline transfer* (FIT) i *frame transfer* (FT) chipovi koriste u profesionalnim CCD kamerama. CCD kamere, iako su otklonile glavne nedostatke cijevnih kamera ipak nisu bez mana. Njihov glavni nedostatak je tzv. *vertical smear* efekat (vertikalna mrlja) koji nastaje kad CCD kamerom snimamo točkasti izvor svjetla u slabim svjetlosnim uvjetima (demonstrira se kao svjetlosna zraka koja je vertikalno povučena od izvora svjetlosti). Taj nedostatak gotovo je otklonjen u kamerama koje koriste FIT chipove (jedini nedostatak tih kamera je cijena). CCD studijska kamera standardnog formata koristi FIT chipove 17 mm i 450.000 točaka (pixela), a ENG kamera s 13 mm IT chipove s 250.000 piksela. Vrhunske CCD kamere imaju kolorometriju istovjetnu cijevnim. Mnoge imaju ugrađenu mogućnost kratke ekspozicije za snimanje objekata u kretanju. *Chip* tehnologija je omogućila smanjenje videokamere, pa se ona može proizvoditi i kao *camcoder* (Betacam Sony BWV 400, Ampex BWV 300). HDTV kamere još uglavnom koriste *saticon* (Sony HDC 300) ili *plumbicon* cijevi formata 25 mm. Glavni razlog je što je s cijevima lakše izvesti promjenu formata slike (na 16:9). Toshiba je već promovirala HDTV kameru s IT chipom. Sony razvija 25 mm FIT chip od 2.000.000 piksela. Konačno će se proizvesti CCD HDTV kamera koja će otkloniti nedostatke prethodnih. Kad se već učinilo da su cijevne kamere završile svoj vijek, proizvedena je HDTV kamera (Ikegami HL-1125) s cijevima nove tehnologije (*harp-target*). Osnovna je prednost tih cijevi što su otprilike 10 puta osjetljivije od dosadašnjih HDTV kamera. Kod razine osvijetljenosti od 180 luksa *harp-target* kamera je pri zaslonu 4 dala odličnu sliku. Za istu takvu sliku kameri sa *saticon* cijevima trebalo je 2.000 luksa. (Kod svih se video kamera može podizati osjetljivost, ali to uvijek utječe na kakvoću slike; pojavljuje se šum u slici. Obično se može podići za 6 db, 12 db i 18 db.) Super osjetljivost *harp-target* kamere ne utječe na kvalitetu slike, rezoluciju, spektralni raspon, lag i šum. Zbog različitih HDTV standarda pojedini proizvođači proizvode multi standard kamere koje se mogu upotrebljavati u nekoliko sustava. Kamera KCH 1000 koju proizvodi BTS (Broadcast Television System; udruženi Bosch i Philips), može snimati na svim HDTV sustavima. Zanimljiva je Pro-scan kamera (Thomson) koja može snimati na 525/59, 94/1:1 NTSC, 625/50/1:1, a i u HDTV stan-

dardima 1250/50/2:1, 1125/60/2:1 u omjerima slike 4:3 i 16:9. Osim *zoom* objektiva za HDTV kamere se proizvode i primarni objektivi različitih žarišnih dužina.

Magnetoskop

Magnetoskop je uređaj koji videosignal zapisuje na magnetsku vrpcu. O tehnologiji primijenjenoj kod magnetoskopa također ovisi kvaliteta TV slike.

Kada se videosignal zapisuje u analognom obliku, osnovni nedostatak zapisa jest što kod svakog prijepisa nastaje degradacija kvalitete slike, osobito ako su luminancija i krominacija spojeni u složeni videosignal. (Složeni videosignal sadrži u biti dvije informacije, luminanciju i krominanciju. *Luminanca* (Y) je monokromatski signal i odgovara svjetlini scene. *Krominacija* (C) predstavlja nijansu i zasićenje boje. Luminancija i krominacija se postupkom kodiranja (NTSC, PAL, SECAM) pretvaraju u jedan signal. Svako kodiranje predstavlja kompromisno rješenje i uzrok je mnogih degradacija kakvoće konačnog signala. Degradiacija složenog (*composite*) signala neizbjegna je i vrlo uočljiva kod višestrukog presnimavanja, što je redovit slučaj kod elektroničke montaže u postprodukciji. Kompozitni sistem upotrebljava profesionalni U-matic i jednopalačni C format (amaterski VHS, BETA i 8mm).

Da bi se gubitak kod prijepisa smanjio i otklonili nedostaci složenog signala, luminatni i kromatski signal se mogu snimati odvojeno — tako smo dobili komponentni (*component*) video signal. Na taj način poboljšana je kakvoća slike i smanjena degradacija u postprodukciji. Kod razdvojenog signala olakšana je manipulacija signalom pa su povećane kreativne mogućnosti u postprodukciji (na temelju isrpnih mjerena zaključeno je da čak 5. generacija snimke zadovoljava). Komponentni videoformati su Betacam (Sony) i MII (Panasonic, JVC) u profesionalnoj klasi, a u industrijskoj super VHS, ED-Beta i Hi-8. Tako, na primjer, super VHS (JVC je već proizveo poboljšani *profesional* VHS) ima rezoluciju od 400 linija za razliku od U-matic sistema koji u SP verziji ima samo 300 linija. Sve je to vodilo poboljšanju slike. No tek prelaskom na digitalni oblik zapisa video je doživio veliki napredak. Prva i osnovna razlika je što se digitalnim načinom zapisa i kod višestrukog prijepisa zadržava kakvoća izvornika. To omogućuje ne samo zadržavanje kvalitete slike, nego i velike mogućnosti u postprodukciji. Digitalni video u spoju s kompjutorskim tehnologijom dalje omogućuje izradu do sada neizvedivih specijalnih efekata. Sony je razvio D-1 (komponentni) i D-2 (kompozitni) sustav. Oba sustava i dalje koriste kasetu kao medij na koji zapisuju videosignal. D-2, iako kasnije razvijen, prilagođeniji je postojećim sustavima. Sony je za svoj HDVS sustav na temelju magnetoskopa C formata razvio digitalni magnetoskop HDD-1000 (koji — kao i jednopalačni analogni — upotrebljava vrpcu širine 25 mm u trajanju od 63 min.). Za razliku od Sony HDVS-a, europski sistem osniva se na analognom magnetoskopu. Sony za HDVS sistem proizvodi i kompletan postproduksijski lanac (mješalo slike, efekt-generator, konvertor signala, reportažna kola, kasetni magnetoskop, uređaj za reprodukciju videoploče i dr.). Za amatersko područje postoji već kasetni magnetoskop i uređaj za videoploču



No. 18

March 1992

TENSION IN ALGERIA

The recent events in Algeria where massive unrest erupted after the cancellation of the country's first democratic elections proved to be a challenging time for WTN crews.

George Saliba, WTN's Damascus Bureau Chief, was assigned to cover the story which proved to be more hazardous than anticipated.

George's first assignment in Algeria was with Kent Johnson from WTN Cairo and Olivier Quemener from WTN Paris; a second team followed shortly. Preparing to work with Channel 5 and a second WTN crew – cameraman, Khalil Mohammed and soundman Assad Hasan. The Channel 5 reporter – Sabine Fideli – wanted to go to the Headquarters of the Islamic Salvation Front (FIS). As they arrived, Mrs. Fideli and the crew were attacked by army soldiers. The camera was smashed and Mrs. Fideli received severe head injuries.



George Saliba, Bureau Chief, WTN

As Sabine Fideli was hospitalised, Channel 5 despatched a further correspondent – Donata Rivolta – to cover the story. WTN despatched a further camera to the crew [At this point, George

Saliba thought it prudent to ascertain that WTN issues life insurance coverage as well as gear insurance.

Whilst negotiating the labyrinthine bureaucracy to obtain accreditation became increasingly fraught, the tension on the streets heightened. The situation deteriorated where foreign journalists (not usually known for resilience in difficult situations) rightly feared for their safety and mostly did not go on the streets.

The WTN camera crew went with a CNN correspondent to cover the mobilisation of the army in the city. Shortly afterwards, George Saliba had a call from Gayle Young, CNN's producer, to say that our cameraman had been attacked with a rifle.

The WTN camera crew went with a CNN correspondent to cover the mobilisation of the army in the city. Shortly afterwards, George Saliba had a call from Gayle Young, CNN's producer, to say that our cameraman had been attacked with a rifle.



CNN camera crew in Algiers

Naslovica Worldwide Television News br. 18/1992. s tekstom
Erica Bremnera o pogibiji Živka Krstičevića

IN MEMORIAM ZIVKO KRSTICEVIC



ZIVKO KRSTICEVIC ... 37 years old, graduate of the Zagreb Academy of Film and Art, cameraman for WTN, died 30th December 1991 at Turanj, just past the bridge from the Croatian city of Karlovac leading to Serbian controlled territory south of the river Kupa.

Eric Bremner, who worked with Zivko for nearly four months, remembers:

All of us who worked with Zivko immediately missed him and the spirit that moved him. It is doubly sad now in the knowledge that the ceasefire that was to finally hold in Croatia (unlike so many before) came into effect only a few days after his death.

With his bushy beard and woolly head of hair a slightly bulky build and an easy smile, Zivko was a friendly bear of a man. I first met him in September and warmed to him immediately.

He was full of enthusiasm, an enthusiasm for whatever he did, matched only by his seemingly boundless energy.

Continued on Page 2

(CD). Iako se Europski sustav počeo kasnije razvijati, postoje i u ovdje već nekoliko uređaja (kamera, mješalo, veliki elektronički projektor). HDTV televizijski prijamnici se pojavljuju u dvije izvedbe: s klasičnim kineskopima i kao elektronski projektori. Obje izvedbe imaju dva nedostatka: veliki volumen i veliku težinu. Za kućnu bi uporabu bili znatno prikladniji prijamnici s LCD ili sličnim »plosnatim ekranim«, koji bi se kao slika postavili na zid. Očekuje se brzi razvoj HDTV prijamnika zbog velikog tržišta.

Budućnost HDTV

U SAD-u se intezivno istražuje postupak emitiranja HDTV preko zemaljskih odašilača koji bi omogućili prijam HDTV programa NTSC-prijamnicima (oko 160 milijuna). Dva su postupka razvijena da bi se emitirao HDTV signal preko radiodifuznih satelita: DBS MUSE i HD MAC. Direct Broadcast Satellite distribuira TV signal pretplatnicima bez posrednika, a antene promjera do 1 metra omogućuju televizijskoj publici svijeta praćenje svjetskoga programa. HD Mac je razvijen u Evropi i kompatibilan je sa sustavom MAC (koji se uvodi u Evropi umjesto Pal-a), što je u skladu s predviđenim evolutnim pristupom.

Za kinematografe i velike dvorane predviđa se reprodukcija HDTV snimke s magnetoskopa ili CD ploče, pomoći velikog elektroničkog projektoru. HDTV signali mogu se emitirati iz jednog distribucijskog središta preko satelita, što omogućuje filmu istodobnu svjetsku premijeru. Konačne dosege HDTV zasad možemo samo naslućivati.

Živko Krstičević

Television of High Resolution

UDC 621.397.65

The author analyses the development of video technology, the differences that exist today between particular systems (PAL, NTSC, SECAM), the new possibilities that video technology offers to film industry, as well as the differences that still separate film technology from video technology. He particularly analyses new possibilities of high resolution television (HDTV), different solutions that are evident in the development of European, American and Japanese approaches to the development of HDTV, and also a need for standardization of the development which includes the standardization of the production of HDTV technique.

Silvestar Kolbas

Živko Krstičević – snimatelj i producent, pionir videa, fantast nezavisne televizije

(Zagreb, 13. srpnja 1954.–Turanj kod Karlovca, 30. prosinca 1991.)

Studij Filmskog i TV snimanja počeo je 1979. i apsolvirao 1983. godine; apsolvirao je i na Filozofskom fakultetu. Kao slobodnjak bavi se različitim djelatnostima vezanim za vizualne komunikacije.

Radi fotografije (primjerice: kao suradnik *Filmske enciklopedije*, sa S. Kolbasom fotograf je u filmu *Ritam zločina* Zorana Tadića 1980. godine, fotografski oprema knjigu *Iz povijesti Donjega Podneretavlja*, Trpimir Macan, Zagreb: Klek, 1990., i dr.).

Općinjen mogućnostima novih vizualnih tehnologija, među prvima u gradu Zagrebu nabavlja profesionalnu videoopremu, a 1984. godine osniva trajnu filmsku radnu zajednicu *Film video art (FVA)*, u suradnji s kolegom i prijateljem Tihamirom Beritićem. U njoj će ostvariti brojne raznovrsne projekte, kao autor i producent vlastitih radova, ali i projekata mnogobrojnih kolega. Bio je prvi naš neovisni filmski producent (*U sredini mojih dana*), pa i distributer tog filma.

Snimao je reklamne spotove, uglavnom na videu (*Ledo centar u Teslinoj, Pounje, Hrvatska elektroprivreda, Ohis Ohrid — Multikril F, Gradinvest Pirovac, Obuća Astra, Yassa, Mirona Rovinj*, spotove o zaštiti od požara, serije spotova o zaštiti okoline, spotove za *Vjesnikova izdanja — Kviz, Arena, Novi Izbor, Arenin oglasnik, Mila, Končar — telefaks...*), i namjenske filmove (primjerice, od 1984.-1988. dokumentira na videu manifestacije *Međunarodne smotre folklora* u Zagrebu). Radi seriju promotivnih filmskih spotova za *Kinematografe*. U suradnji s Kinematografima otvara i videoteku.

Pslovno surađuje s mnogim kolegama, poduzećima, ali i ustanovama različita profila: Jadran filmom, Zagreb filmom, Filmotekom 16, Studentskim kinoklubom Pan, Kršćanskom sadašnjosti, Školom narodnog zdravlja Andrija Stampar, Leksikografskim zavodom »Miroslav Krleža«, Ministarstvom informiranja RH, Ministarstvom obrane RH... Surađuje i s Televizijom Zagreb, poslije i s Hrvatskom televizijom kao snimatelj ili producent programa (emisije *Budi dobar, budi brz; Stereovizija i Supervizija*, za koje 1985./86., radi priloge, među inim i glazbene brojeve *Leibacha i Lačnog Franca*).

U razdoblju 1984.-1991. osmišljava i organizira više prigodnih sustava kablovskih (internih) televizija i njihovih programa (kao producent, snimatelj i organizacijski direktor):

- *Animafest '84, Videobilten* (Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb)
- *Animafest '86., Videobilten* (Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb)
- *Video klub Univerzijade '87.*, Zagreb
- *Smotra folkloru '87.*, Zagreb

- UNICA '88. (50. svjetski festival neprofesijskog filma i videa i 47. kongres Međunarodnog saveza filmskih i videoamatera, Zagreb)
- *Animavizija '88.* (Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb)
- *Video Gavella '88* (Kazališni festival Gavelline večeri, Zagreb)
- *Video Pula '88.* (Festival jugoslavenskog igranog filma, Pula)
- *Animavizija '90.* (Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb)
- *Dani uretre '90.* (Međunarodni kongres urologa, Zagreb)
- *Dani uretre '91.* (Međunarodni kongres urologa, Osijek)

Ti su projekti različitog značaja i zahtjevnosti: od jednostavnog prenošenja »uzivo« na više monitora (u nekim slučajevima i videoprojekcijom), do cijelodnevnih festivalskih programa kombiniranih s insertima pripremljenim od ranije snimljenih materijala. Neki od ovih njih rađeni su u suradnji s *Televizijom Zagreb*, pa su dijelovi programa internih televizija bili povremeno emitirani u programu TV Zagreb (kronike festivala i sl.). Pri realizaciji programa surađuje s vršnim mlađim snimateljima (Beritić, Suvačarov, Černjul, Tunuković, Bjelinski...), nadarenim računalnim stručnjacima u kompjutorskoj animaciji (Mikulić, Žardin, Vaskov, Erhardt, Dobrota, Skorin, Komarac...) i mnogim drugim osobama različitih profila, zainteresiranim za predstavljanje novih slikovnih tehnologija, liberalizaciju medija i razbijanje programske monopola velikih producijskih kuća.

Jedan je od idejnih tvoraca, a poslije i suradnika prve nezavisne TV postaje OTV, te pokretač i sudionik brojnih inicijativa zahvaljujući kojima je nastao popularni Z3.

Aktivan je u strukovnim udruženjima, tajnik Društva filmskih radnika Hrvatske, podpredsjednik Sekcije slike DFRH, član žirija filmske smotre *Manakijevi susreti* i dr.

Tijekom ratne 1991. snimao je na ratištima diljem Hrvatske (Zagreb, Petrinja, Lipik, Istočna Slavonija, Karlovac...) — sve do tragične pogibije na snimatelskom zadatku. Ratni materijali, rađeni za informativnu kuću WTN, posebna su cjelina i predstavljaju intrigantan spoj Krstičevićevih organizatorskih sposobnosti s njegovim osjećajem za dogadaj, za dokumentarno. Oni pokazuju autorskú brigu o cijelovitom prikazivanju zbivanja i govore o Živku kao kompletnom autoru.

Živko Krstičević ostavio je neku vrstu profesionalne oporuke: neposredno pred smrt pomogao je redatelju Nini Lovčeviću oblikovati dokumentarnu emisiju o sebi kao ratnom snimatelju; emisija je emitirana nekoliko dana nakon njegove pogibije (Živko Krstičević — ratni snimatelj, 1992., r.: Nino Lovčević, k.: Dragan Marković, dokumentarna emisija, 31 min, video, HRT Zagreb).

Snimateljska filmografija i videografija Živka Krstičevića

- GOSPI U POHODE / 1984. — r. Jakov Sedlar, k. Živko Krstičević, dokumentarni, 30 min, video, FRZ Film video art (FVA), Zagreb
- USPON I.-IV. / Vrela / 1984. — r. Danko Volarić, k. Živko Krstičević, dokumentarno-igrani, 4x30 min, 16 mm color, Televizija Zagreb
- KAKO JE SNIMAN FILM U RALJAMA ŽIVOTA, 198? — r. Miodrag Cico Krenzer, k. Živko Krstičević, dokumentarni, 20 min, video, FRZ Film Video Art (FVA), Zagreb
- ŽIVKO KRSTIČEVĆ I TIHOMIR BERITIĆ I NJIHOV FILM VIDEO ART (KULTURA SRCA) / 1985. — r. k. Živko Krstičević i Tihomir Beritić, dokumentarni prilog (interview), 5 min, video, Televizija Zagreb
- KORDUN / 1986. — r. Vedran Mihletić, k. Silvestar Kolbas, dodatni snimatelji Živko Krstičević, Tihomir Beritić, dokumentarni, namjenski (za poduzeće *Kordun, Karlovac*), 20 min, video, Luna film/Kuli film/Alfa film, Zagreb
- LIJEPNA NAŠA / 1987. — r. Jakov Sedlar, k. Karmelo Kursar, dodatni snimatelji Živko Krstičević i Dejan Bjelinski, cjelovečernji dokumentarni, 16 mm color, Jadran film, Zagreb/Klein film, New York
- UNICA (Kronika 50. svjetskog festivala neprofesionalnog filma i video) / 1988. — r. Tanja Šimić i Marija Nemčić, k. Silvestar Kolbas, dodatni snimatelji Živko Krstičević, dokumentarna emisija, 180 min, video, Televizija Zagreb
- VIDEO PULA (Kronike Festivala jugoslavenskog filma) / 1988. — r. Darko Vernić Bundi, k. Živko Krstičević, Nenad Suvačarov, dokumentarne emisije, 3x45 min, video, Televizija Zagreb/FVA, Zagreb
- U SREDINI MOJH DANA / 1988. — r. Jakov Sedlar, k. Karmelo Kursar, II kamera Miljenko Bolanča, III kamera (dokumentarni prizori) Živko Krstičević, cjelovečernji igrani, 16 mm color prebačen na 35 mm vrpcu, Klein film, New York
- TERME ČATEŽ I DVORAC MOKRICE* / 1988. — r. k. Živko Krstičević i Nenad Suvačarov, dokumentarni, namjenski (za Toplice Čatež), 10 min, video, FVA, Zagreb
- TERMOMEHANIKA* / 1988. — r. k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za poduzeće Termomehanika Sesvete), 30 min, video, FVA, Zagreb
- GASTROENTEROLOGIJA* / 1988. — r. Darko Vernić-Bundi, k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za Vojnu bolnicu na Šalati, Zagreb), 20 min, video, FVA, Zagreb
- ELEKTROAKUPUNKTURA* / 1988. — r. Darko Vernić Bundi, k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za Vojnu bolnicu na Šalati, Zagreb), 20 min, video, FVA, Zagreb
- GRADINVEST* / 1988. — r. Darko Vernić Bundi, k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za Hefnerovo poduzeće Gradinvest, Pirovac), 15 min, video, FVA, Zagreb
- TATA, DA LI SI DAO KRV? / 1988. — r. Zrinko Oresta, k. Živko Krstičević, kratki igrani, namjenski (za Crveni križ Hrvatske), 20 min, 16 mm color, FVA, Zagreb
(diploma Međunarodnog festivala filmova Crvenog križa u Varni)
- DOBROSUSJEDSKA POMOĆ / 1989. — r. Zrinko Oresta, k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za Crveni križ Hrvatske), 20 min, 16 mm color, FVA, Zagreb
- MARIN DRŽIĆ / 1989. — r. Zrinko Oresta, k. Živko Krstičević, dokumentarna emisija, 120 min, video, FVA, Zagreb
- FRANJEVACKI SAMOSTANI U BOSNI* / 1989. — k. Živko Krstičević, dokumentarni, 16 mm, FVA; Zagreb
- BRIGITTA MONTANARY — PRIJETNJA NAD JADRANOM / 1990. — r. Vedran Mihletić, k. Živko Krstičević, Nenad Suvačarov, dokumentarni, 22 min, 16 mm color, Adria film, Zagreb
- VELIKA PLJAČKA BIBLIOTEKE / 1990. — r. Danko Volarić k. Miljenko Bolanča, Mirko Vojanić, Žarko Koić, sudske sekvence snimili: Nenad Suvačarov i Živko Krstičević, dokumentarne emisije, 2x60 min, video, Televizija Zagreb
- HRVATSKI BOŽIĆ* / 1989. — r. Jakov Sedlar, k. Živko Krstičević, Nenad Suvačarov, dokumentarni, 55 min, video, Hrvatska bratska zajednica, Pittsburgh
- DUHAN* / 1990. — r. Slobodan Praljak, k. Živko Krstičević, dokumentarni, namjenski (za Duhanški institut, Zagreb), video, FVA, Zagreb
- SANDŽAK* / 1990. — r. Slobodan Praljak, k. Živko Krstičević, dokumentarni, video
- KAKO JE SNIMAN FILM PRIČA IZ HRVATSKE* / 1990. — k. Živko Krstičević, dokumentarni, video, Urania film, Zagreb
- GAREŠNICA (OPĆINSKO VIJEĆE)* / 1991. — k. Živko Krstičević, dokumentarni, video, FVA, Zagreb
- BOSNA PRED RAT (BANJA LUKA)* / 1991. — k. Živko Krstičević i Nenad Suvačarov, dokumentarni, video (za finsku televiziju)
- MOSLAVINOM USPUT II. / 1993. — r. Josip Gobac, k. Živko Krstičević, dokumentarni, 30 min, video, HRT, Zagreb
(Godina se odnosi na godinu emitiranja na HTV-u)
- THE LOST TREASURE/IZGUBLJENO BLAGO / 1996. — r. Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi, dodatni snimatelji Zdenko Vernić, Zoran Hochstätter, Živko Krstičević, Tihomir Beritić, Željko Malnar, Mario Saletto, igrani, 90 min, 16 mm color, Crna ovca/HRT, Zagreb

Napomena: * radni ili opisni naslovi

Kratice: r. — režija, k. — snimatelj (kamera)

Podaci prema: Adria film, Arhiv HRT, Lada Džidić, Bernarda Fruk, Nataša Kraljević, Karmelo Kursar, Zrinko Oresta, Mladen Pervan, Silvije Petranović, Vera Robić, Željko Sarić, Jakov Sedlar, Nenad Suvačarov, Darko Vernić Bundi, Danko Volarić, Josip Zorica

Ova je filmografija/videografija snimateljska, pa ne obuhvaća projekte koje je Živko samo producirao; uz sav uloženi trud ipak je nepotpuna, nedovoljno precizna, možda ponegdje i s netočnim podacima; zato pozivam zainteresirane i upućene da je dopune i isprave.

Izvorna arhivska građa (videovrpce i sl.) djelimice je pohranjena u studiju Silvija Petranovića Maydi Film & Video (ratni snimci i neki namjenski radovi), kod Darka Vernića (Animazacija i sl.), te kod naručitelja i producenata pojedinih radova (HRT, Adria film, WTN...).

Irena Paulus

Rapsodija u nijansama plavog

razmišljanja jednog muzičara

Dragom prijatelju i uredniku
Draženu Movri

»Glazba treba oslikavati film, ali mudro. To znači da se ne treba baviti vanjskim događajem koji gledamo na ekranu, već onim što se nalazi u ljudima, što je u glumcima, a istodobno i u nama samima, dakle gledateljima...«¹ Ove riječi izrekao je filmski skladatelj Zbigniew Preisner, izrazivši u njima bit svoje suradnje s Krzysztofom Kiéslowskim. Bilo je to samo nekoliko mjeseci prije smrti poljskog režisera koji je, nakon rada na trilogiji *Tri boje*, znakovito objavio »da će se zatvriti u sobu i pušiti do kraja života«.² Premda je dio života posvetio biblijskim temama, te je čak prekršio zavjet započevši rad na filmu *Pakao, čistilište, raj*, sudska mu nije bila naklonjena: umro je 13. ožujka 1996.

Kiéslowski je volio polemizirati s ustaljenim noramama i »vjekočnim« istinama kroz dokumentarističku i najčešće sivu realnost, pa je francuski nacionalni moto u *Tri boje* shvatio obrnuto proporcionalno spram njihova vječno idealističkog tumačenja: »Plavo, sloboda; Bijelo, jednakost; Crveno, bratstvo... Vrlo smo blizu pogledali te tri ideje, kako one funkcijoniraju u svakodnevnom životu, ali s gledišta pojedinca. Ove su ideje suprotne ljudskoj prirodi. U praksi jednostavno ne znaš kako živjeti s njima. Žele li ljudi stvarno slobodu, jednakost, bratstvo?«³ upitao se Kiéslowski.

Tako su tri filma neobična naslova i još neobičnije ideje vodile sadržajno postali suprotni sami sebi. *Plavo* se doista obuklo u intimističku odoru plave boje, ali su beskrajna tuga Julie, njezin bijeg od stvarnosti i skrivanje u sebe postali sinonim za vrlo neobičnu vrstu slobode. Neutralna bjelina vjerojatno je najbolje uspjela pomiriti veliki kontrast između stvarne ideje jednakosti i uzrujanog usklika Poljaka Karol Karola u francuskoj sudnici: »Gdje je tu jednakost?« I naposlijetku, proturječe crvene boje⁴ toliko savršeno odgovara filmu *Crveno* (film je isprepletan simbolikom prošlosti, sadašnjosti i budućnosti) da više ne znamo odnosi li se parola »bratstvo« na neobičan odnos između Valentine i ostarjelog suca ili je usmjerena na jednu od brojnih podpriča o Valentininom bratu ili asocira na usku povezanost svih triju filmova...

Nerazdvojna kombinacija: Kiéslowski i Preisner u *Tri boje*: Plavo

Film *Tri boje: Plavo* dobio je Zlatnog lava na Filmskom festivalu u Veneciji za najbolju žensku ulogu i najbolju fotografiju. Na žalost, film je diskvalificiran u procesu nominacija za Oscara (najbolji strani film), jer je predstavljen kao polj-

ski, a komisija ga je ocijenila previše francuskim. Kako se nešto slično dogodilo i s *Crvenim*, Andrzej Krauze, brat poljskog režisera Antonija Krauzea, nije izdržao da ne kaže: »Kiéslowski je bio isključivo poljski umjetnik. Mnogi ljudi govore da njegovi filmovi *Tri boje* nisu najbolji, jer je Kiéslowski izgubio poljsku dušu. Ne mislim da je to točno. On je samo htio biti izvan poljskog konteksta. Uopće, poljski filmovi pate pod teretom poljske kulture i povijesti. Kada gledam Wajdin film, vidim simbole koje bi samo Poljak mogao razumjeti.«⁵

Bez obzira na nagrade koje je *Plavo* dobilo ili nije dobilo, pozabavite ćemo se onim aspektom filma koji se redovito nepravedno zapostavlja, a koji je zapravo jedan od najvažnijih (ako ne i najvažniji) element njegova uspjeha. Jer, *Plavo* je »...na neki način muzički film, ali ne naravno u hollywoodskom smislu. Govori o skladatelju koji sklada u povodu ujedinjenja Europe.«⁶ Ako sâm filmski skladatelj Zbigniew Preisner shvati film kao muzički, tada uopće ne trebamo razmišljati o istinskom značaju glazbe. Naravno, njezinu je važnost prije svega nastojao istaknuti režiser Krzysztof Kiéslowski koji je često od skladatelja Preisnera zahtijevao da glazbu napiše prema scenariju, prije početka snimanja filma. »On je odmah na početku rekao što mu je potrebno,« pripovijeda Zbigniew Preisner, »Odmah sam napisao glazbu i kada je počeo snimati, već je sve imao: temu, pjesme, koncert... Snimajući film točno je znao što ćemo raditi i kakve će emocije stvarati glazba.«⁷ Prema Preisnerovim riječima odnos Kiéslowskog prema glazbi bio je odista poseban: »Ona nije bila mišljena da podcrtava atmosferu i ambijent. Krzysztof je želio da ima snagu kako bi postala elementom filmske naracije. To se počelo događati već u *Dekalogu*, ali je stvarno iskoristeno u *Veronici* (*La double vie de Veronique*, op. aut.) i seriji *Tri boje*, koje su dopustile glazbi da djeluje zajedno s glumicom, da postane dio priče. Ponekad, kada je koristio moju glazbu, nije bilo potrebe za riječima i dijalogom.«⁸

Oniričnost Posmrtnog marša

Na upravo opisani način u *Plavom* funkcioniра Van den Budenmayerov *Posmrtni marš*. *Posmrtni se marš* samo jednom, i to na početku filma, pojavljuje u funkciji ambijentalnog zvuka kao pogrebna glazba u pravom smislu te riječi. To je scena pogreba poznatog skladatelja Patricea i njegove male kćeri, poginulih u prometnoj nesreći. Pogreb iz bolnice prati njegovu udovicu Julie na televizoru.

MARIN KARMITZ PRESENTE
JULIETTE BINOCHE

TROIS COULEURS

BLEU



UNE TRILOGIE DE
KRZYSZTOF KIESLowski

BENOIT RÉGENT - HÉLÈNE VINCENT - FLORENCE PERNEL - CHARLOTTE VERY et EMMANUELLE RIVA

scénario KRZYSZTOF KIESLowski et KRZYSZTOF PIĘSIEWICZ - musique originale ZBIGNIEW PREISNER - photo SLAWOMIR IDZIAK

décor CLAUDE LENOIR - montage JACQUES WITTA - son JEAN-CLAUDE LAUREUX - directeur de production YVON CRENN

assistant réalisateur EMMANUEL FINKIEL - une coproduction MK2 PRODUCTIONS SA - CED PRODUCTIONS - FRANCE 3 CINEMA - CAB PRODUCTIONS

"TOR" STUDIO PRODUCTION - avec la participation de CANAL + - ce film a été soutenu par le FONDS EURIMAGES du conseil de l'Europe



Bande originale du film disponible en cassette et compact disque. Distribué par MKL pour MK2 DIFFUSION



Osim što je scena značajna po prvoj pojavi Posmrtnog marša, ona je značajna i po prvoj pojavi glazbe uopće. Naime, film je u početku prepun tištine i realnih zvukova, tako da se svako pojavljivanje glazbe posebno doimlje kao namjerno isticanje scene.

Vrlo čemo brzo postati svjesni činjenice da je Posmrtni marš filmska tema koja, poput provodnog motiva, predstavlja Juliju patnju kroz sjećanje na mrtvog muža. Ta je tema vezana za zatamnjivanja ekrana, »crne rupe« u njezinoj duši. Premda zatamnjivanja i blankovi narušavaju »sva pravila o uporabi filmske interpunkcije¹⁰ ona, zajedno s glazbom kao bitnim elementom potisnutih sjećanja, idealno opisuju težinu Julie-ih emocija.

Da uz »crne rupe« i Preisnerovu (odnosno Van den Budenmayerovu) glazbu nisu potrebna nikakva verbalna objašnjava u smislu dugačkih dijaloških scena, pokazuje jedna od scena u kojoj Julie pliva u bazenu (nemoguće je ne primjetiti da su te scene uvijek okupane prekrasnom plavom bojom).

Nakon što je posudila susjedovu mačku da pobije mišicu s malima u svom stanu, Julie plačući pliva u bazenu. Za njom dolazi prostitutka Lucille i zabrinuto pita: »Ti plačeš?« Ništa drugo osim iznenadnog crnila i zvuka Posmrtnog marša ne bi u tom trenutku moglo bolje opisati nagli prodror sjećanja i boli koju Julie osjeća. Glazba i »crna rupa« govore sve: Julie se boji miševa, ali u mišici s mladima gleda majku s djecom koje je ona dala ubiti. Tu počinjemo osjećati da se Julie okrivljuje zbog tragične nesreće, premda zaista ništa nije mogla učiniti da spasi muža i kćer.¹⁰ Zvuci Posmrtnog marša s jedne strane samo su mali, ali vrlo efektan komentar uz crnilo i duševnu bol, a s druge su strane snažan izraz unutar njeg života glavnog lika.

Kao element odvajanja od stvarnosti i bijega u vlastitu nutriju, Posmrtni marš u *Plavom* predstavlja jedan od primjera oniričnog ili metadijegetskog zvuka u filmu. O oniričnom u filmu govorio je Mladen Miličević: »Na razini čistog filma, onirično podrazumijeva filmsku slikovitost koja stimulira paradoksalna iskustva. Dok se na racionalnom nivou događanje na platnu shvaća kao apsurdno i nemoguće, u isto vrijeme se prihvata kao 'stvarnost' s punim psihomotivnim angažmanom gledatelja«.¹¹ Prema Miličeviću postoji pet načina da se postigne metadijegetska dojam:

1. Uobičajeni filmski šumovi potpuno se izostave, prepustaći mjesto skladanoj glazbi.
 2. Na mjestima gdje su vizije iz prošlosti vrlo kratke (bljesak), onirični zvuk postiže se transformiranim šumovima (koji se transformiraju pomoću specijalnih procesora zvuka).
 3. Nedijegetska muzika može se smatrati metadijegetskom kada je sa stajališta protagonista vrlo izražajno svirana pothranjujući njegovu subjektivnost.
 4. Metadijegetski zvuk dobiva se pojačanom glasnoćom zvuka te sukobljavanjem dviju različitih vrsta zvukovlja (na primer, kombinacijom dijegetske i nedijegetске glazbe).¹²
- Ulozi Posmrtnog marša u *Plavom* najbolje odgovara prva načinka. To je, dakle, komponirana metadijegetska glazba

pred kojom se uobičajeni šumovi povlače. Pojavi »crne rupe« i gubljenju svake veze sa stvarnošću pri tom odgovara pojам hipnagogičke slike (koji Miličević veže uz tu vrstu metadijegetske glazbe). Trenutak vraćanja realnosti, psihologija naziva hipnapomičnom slikom, a i ona, naravno, postoji kod svakog Juliena padanja u crnilo.

Premda se u svakoj od navedenih točaka glazba i slika ponašaju »po svim pravilima«, »školski princip« se gubi čim promotrimo način njihova nastupa. Naime, prema Miličevićevim istraživanjima (što on pokazuje na primjeru glazbe iz filma *Carstvo sunca*), hipnagogično stanje obično se uvodi postupno, a hipnapomično se vraća brzo i naglo. Kod Kiéslowskog ova stanja nastupaju naglo i neočekivano, ali vrlo smisljeno, tako da svaki gledatelj još jače doživljava Juliju bol.

Metadijegeza: zvuk u glavi

Uz progresiju nesreća — patnja — dobrovoljna izolacija — postupno vraćanje stvarnosti, u filmu se pojavljuje i paralelna progresija, a to je stvaranje glazbenog djela. Kako i jedna i druga pripovijest zapravo govore o pomaknutim stanjima svijesti, tako ćemo i u drugom sloju filma moći pronaći primjere metadijegetskog zvuka.

Jedna od najranijih faza umjetničkog djela podrazumijeva nastanak ideje. O ideji književnik u sebi razmišlja, slikar ju »vidi«, a glazbenik je »čuje« u svojoj glavi. Kako i može li uopće jedan filmski redatelj doživjeti, razumjeti, a zatim prenijeti na veliki ekran nastanak jedne melodije, odnosno cijelog glazbenog djela?

Kratke, ali znakovite scene, koje se zajedno s djelićima jedne teme protežu kroz cijeli film i unutar kojih ti djelići postupno rastu u *Koncert za ujedinjenje Europe*, pokazuju da je Kiéslowski ili sâm imao iskustvo ili na neki način osjetio senzibilitet glazbenika-skladatelja.

Scena, u kojoj se prvi put začuje komadić prekrasne Preisnerove teme, izgleda ovako: Julie, nakon povratka iz bolnice, stoji na galeriji i promatra partiture. Lista ih, kao da nešto traži. Odnekuda se začuje djelić teme, ali to je zvuk koji nitko drugi ne bi smio čuti osim Julie jer zvuči u njezinoj glavi. Ona brzo silazi s galerije, prilazi glasoviru, uzima s njega komadić papira i dugo ga promatra. Ne vidimo što je na papiru zapisano, teško zamjećujemo da se radi o notnom papиру, ali ipak pretpostavljamo: tema koju slušamo zapisana je na njemu (svira je glasovir, pa nas to navodi na pomisao). Julie neznatno kimne glavom i presavije papirić, a istog trenutka glazba naglo prestaje, kao da je odsječena. Način na koji je glazba nestala, potpuno nas uvjera da je na papiru zapisana tema koju smo upravo čuli.

Da tema nije bila svirana na glasoviru i da nije naglo prekinuta zajedno sa presavijanjem papirića, ne bi se dvoumili reći da se radi o popratnoj glazbi. No, Julie je u sceni itekako bila svjesna glazbe čiji izvor nismo vidjeli (vidjeli smo samo glasovir, ali ne i pijanista). Radi se, dakle, o popratnoj glazbi koja se može smatrati metadijegetskom, jer je »sa stajališta protagonista vrlo izražajno svirana pothranjujući njegovu subjektivnost.«

Potvrdu da je papirić doista bio notni papir i da je odsvirana »popratna« tema na njemu zaista bila zapisana, nači ćemo samo nekoliko minuta poslije u sceni u kojoj Julie ponovno uzima papirić u ruke. Ovoga puta, kamera zajedno s njom pažljivo prati zapisani notni tekst. Scena predstavlja unutrašnji trenutak glazbenika, pa će svatko tko zna čitati note i može pratiti temu uočiti njezinu duboku smislenost. Izmjenjivanje notnog zapisa i Juliena lica, montirano je prema tematskoj gradi, odnosno prema izmjenjivanju glazbenih fraza i rečenica. To upućuje i na zaključak da je skladatelj Preisner bio sveprisutan ne samo na snimanju, nego i kod pripreme glumaca, a konačno i za montažnim stolom.

Izmjenjivanje notnog teksta i Juliena lica (prema svim pravilima glazbenih oblika) završit će u trenutku kada nota na papiru više ne bude, a tema (u jekom obojenoj, nezemaljskoj izvedbi glasovira) i dalje svira. Julie očima prati prazan papir, a glazba i dalje zvuči u njezinoj glavi. Ona, dakle, komponira, smišlja dalji tijek melodije! Tako je već ovdje, u najranijoj fazi filma, za one koji znaju slušati, otkriven odgovor na novinarsko pitanje: »Jeste li Vi komponirali za svoga muža?« A što se nas tiče — ima li uopće smisla ponovo se prisjetiti sumnje da jedan filmski režiser može prikazati skladateljski postupak?

Oba primjera pokazuju kako se zvuk iz glave, to jest glazba koja se sluša u sebi (unutarnji sluh), može tretirati kao vrsta popratne glazbe koja svojom izražajnošću prikazuje subjektivnost lika te time postaje metadjegetskom. Međutim, glazba u *Plavom* dokazuje i da bilo kakav zvuk iz glave može biti metadjegetska: čak i onaj koji nije toliko izražajan, čak i onaj koji je zapravo jedva čujući.

Primjer takve glazbe nalazimo u sceni u kojoj Olivier dolazi posjetiti Julie nakon njezina povratka kući. Pravi je razlog njegova dolaska da uzme nedovršenu partituru *Koncerta za ujedinjenje Europe*, jer predviđa da će je Julie uništiti. Olivier stoji sám u sobi i lista note pokojnog skladatelja. U pozadini se, vrlo tiho, čuju zvuci različitih instrumenata i instrumentalnih skupina, slični zvukovima ugrijavanja orkestra prije nastupa ili zvukovima iz hodnika muzičke škole ili kazališta gdje različite glazbe dopiru s različitim mjestima u zgradama. To su zvukovi koje Olivier na brzinu percipira unutar njim slušom listajući note.

Ponovno se radi o zvuku iz glave, zvuku koji se sluša u sebi kao posljedica čitanja nota bez instrumenta. I ovoga puta pomisljamo na pomaknuto stanje svijesti, slično onome kada čovjek čita odlomke knjige pa na trenutak izgubi vezu sa stvarnošću. To je, dakle, metadjegetska glazba, koja se savršeno uklapa u mozaik glazbe, skladanja, namjerne izolacije i bijega od stvarnosti.

Pojavom zvuka u glavi kao užeg pojma od pojma metadjegetske, odnosno onirične glazbe u širem smislu, podjela na prizornu, ambijentalnu i popratnu glazbu u ovom slučaju gubi smisao. Jer, radi se o glazbi koja je istodobno prizorna i neprizorna (popratna), glazbi koja je sadržajno dio scene, ali koja se u danom ambijentu ne čuje — čuje je samo lik koji je zamišlja ili koji čita note u sebi. Glazba time produbljuje lik, otkrivajući ono što se događa u njegovoj glavi, tj. otkrivajući njegove misli. Onirični zvuk omogućuje da postane-

mo intimni s likom, da počinjemo misliti, disati, treptati i, uopće, percipirati kao on. Poput subjektivne vizure, to je subjektivni zvuk.

Potrebno je veliko umijeće da se tako nešto ostvari. Rad na filmu bio je, bez sumnje, dugotrajan i vrlo pažljiv, a niti jedna sitnica nije prepuštena slučaju. Osim čvrste ruke režisera, bila je potrebna i uska suradnja među svim filmskim suradnicima, od glumaca preko skladatelja do montažera. Kao rezultat te suradnje svaki se filmski element doživljava trodimenzionalno, pa se i glazba ne percipira samo s jednim, nego barem s dva osjeta. Glazba se sluša, ali može se i *vidjeti* (pri tom ne gledamo samo figuru lika ili pejsaž, nego notni tekst, pokret pa čak i boju glazbe), *osjetiti* (kroz osjećaje lika), *misliti* (zvuk u glavi), a gotovo da se može i omirisati i opipati. Glazba u *Plavom* postaje fizičko tijelo koje nije samo fikcija i fantazija, nego je i stvarnost i sastavni dio Juliena života, ona je prava realnost koliko god ružna ili lijepa ta realnost bila.

Tema Julie

Doživljaju glazbe kao živoga bića svakako pridonosi glavna tema, koja je čvrsto vezana za Julie i njezine misli. Svojom strukturom (fraze su međusobno odijeljene pauzama!) podsjeća na postupnost postupka stvaranja muzičkih misli, ali istodobno naglašava osamljenost, bespomoćnost i bezvoljnost mlade žene. Zapravo je u temi skrivena višeslojnost Juliejine duše. Tema je i glavno sredstvo prijenosa njezinih misli, jer ona malo govori, ali mnogo razmišlja, boreći se ili prepuštajući se vlastitoj tuzi.



Primjer 1: »Juliejina« tema

Slikovno i slušno tema je vrlo jednostavna (u melodijskom, harmonijskom i formalnom smislu), ali je unatoč tome vrlo lijepa. Svoju ljepotu zahvaljuje ponajprije glazbenim značajkama, pa na taj način odgovara Hanslickovu poimanju muzičkih lijepog.

Prvi glazbeni estetičar Eduard Hanslick piše: »Smisao odnosi među tonovima po sebi podražajnih, njihovo saglasje i protivljenje, njihov bijeg i sustizanje, njihovo uspinjanje i izumiranje — to je ono što se javlja našem duhovnom zrijeđuju i sviđa se kao lijepo.«¹³ Prema Hanslicku, priroda lijepog u tonskoj umjetnosti jest specifično muzičko, dakle ono nezavisno od sadržaja koji bi došao izvana. Prema tome, Preisnerova tema, koja je očito inspirirana Julie i njezinom tugom, nije lijepa zbog svoje povezanosti s glavnim likom, nego isključivo zbog vlastitih glazbenih značajki.

Hanslickovo poimanje glazbene estetike funkcionalo bi u potpunosti kada riječ ne bi bila o filmskoj nego o koncertnoj

glazbi. Kako je filmska glazba mišljena uz sliku, kako je vodena i nadahnuta njome, teško je zamisliti temu bez Julie ili Julie bez teme. No ipak moramo priznati da niti izvrsna glazba Juliette Binoche ne bi mogla biti dovoljan izraz glazbene ljepote. Svoju posebnost Preisnerova tema zahvaljuje i iznimnim glazbenim kvalitetama, a posebice svojoj melodioznosti koju upravo Hanslick navodi kao osnovni oblik muzičkih lijepog.

Tema najčešće prati Julie poput misli koja postoji u njezinoj glavi, ali u nekim je scenama ova melodija jednostavno sastavni dio njezina lika. To dolazi do izražaja u sceni u kojoj Julie ostaje cijelu noć na stepenicama.

Netko na stubištu u panici bježi pred nepoznatim progonteljima, a Julie uplašeno sluša zvuke progona i pozive u pomoć. Krici sa stubišta naglo zamiru i ona znatiželjno izlazi iz stana. Vrata se za njom zatvaraju zbog propuha i ona shvaća da nije ponijela ključeve stana. Jednako bezvoljno i bespomoćno, kao što svako jutro piće kavu, Julie u mraku sjeda na stube. Nad njenom glavom titra plava svjetlost (iz nepoznatog izvora), a tu pojavu prati nekoliko fraza »Juliejine« teme. Tih nekoliko tonova, međusobno odvojenih pauzama i obojenih tamnom bojom muškog mumlijajućeg zbara, izraz su dubokog uzdisanja i prepuštenosti sudsibni te otvaraju put plavoj svjetlosti koja poput aureole titra oko Juliejine glave.

Pojavljujući se iz slike u sliku, bilo kao oblik popratne glazbe, bilo kao metadijegetska glazba, »Juliejina« tema zadržava svoju estetsku ljepotu, premda se strukturalno gotovo uopće ne mijenja. Jedino što se u njoj mijenja jest instrumentacija: ili ju donosi harfa (kad Julie useljava u novi stan) ili su to gudači (kad vodi ljubav s Olivierom), ili muški mumljujući zbor (kad sjedi na stubama) ili je to jedna jedina glasovirska linija bogata jekom (koja poput sna dolazi iz Juliejine glave).

Tempo teme potpuno odgovara tempu filma. Kao što je Kiéslowski volio dugo promatrati svoje dokumentarne slike, tako se uvijek ponovno divio ljepoti Preisnerove melodije. Tema se ponavlja uvijek u istom tempu, uvijek iste strukture, ali obučena u drugo instrumentacijsko ruho. Time u potpunosti odgovara režiserskom radu Krzystofa Kiéslowskog: radu s mnogo strpljenja kojim on nastoji »uhvatiti« svaki trenutak da ne bi »proletio« uzaludno i neprimjetno.

»Borba« teme i Posmrtnog marša

Identitet teme biva otkriven tek pred kraj filma, kada Olivier i Julie nastoje dovršiti Koncert za ujedinjenje Europe Juliejina mrtvog muža Patricea. U trenutku nestanka inspiracije, Julie uzima u ruke komadić notnog papira govoreći: »Postoji jedna tema...« To je Memento koji je napisao nizozemski skladatelj Van den Budenmayer, a Patrice je želio da uđe u Finale Koncerta. Dakle, temu nije napisala Julie, kako smo mogli prepostavljati tijekom filma. Tema je djelo skladatelja Van den Budenmayera, koji je bio i autor Posmrtnog marša s Patriceova sprovoda.

Ime skladatelja Van den Budenmayera pojavljuje se u igračim filmovima Kiéslowskog od Dekalog do Tri boje. Kako je svaki put u tim filmovima »službeni« skladatelj bio Zbigni-

ew Preisner, nije teško zaključiti da je on pravi Van den Budenmayer. No, neki su ipak povjerivali da nizozemski kompozitor uistinu postoji. Razlog je tome uvijek prepoznatljiv stil izmišljenog skladatelja, koji se donekle razlikuje od stila Zbignewa Preisnera, a karakteriziraju ga veliki intervalski skokovi (rado upotrebljava skok za oktavu i tritonus). Unašto tome što su Van den Budenmayerove teme vrlo skokovite, pa prema tome i zahtjevne za izvođača, one su, po uzoru na svojeg praoca Preisnera, iznimno melodične. Često ih izvodi visoki ženski glas (uglavnom neutralnim slogom, a samo ponekad tekstom), koji pripada Preisnerovoj prijateljici sa studija, vrsnoj sopranistici Elzbieta Towarnickoj. Osim što se glazba nizozemskog skladatelja pjeva, ona se ponekad i svira. Kompozitoru je očito najdraži instrument bio glasovir (»Juliejina« tema!) kroz čiji je zvuk nastojao istaknuti svu toplinu tog, zapravo udaraljkaškog (batići udaraju u žicu!), instrumenta.

Podsetimo se: u *Tri boje: Plavo* Van den Budenmayer bio je autor *Posmrtnog marša* i kratkog *Mementa*, teme koja postaje zaštitni znak Juliejine izolacije.

Vezu između Posmrtnog marša i teme nastoja je pojačati njihov pravi otac, Zbigniew Preisner. Julie se tijekom filma vrlo postupno oslobađa boli i vraća k stvarnosti. U jednom trenutku potpuno smireno uživa na suncu, u drugom joj se crni pred očima, da bi u trećem ponovno pokušala napraviti samoubojstvo. Nagle promjene njezina duševnog stanja Preisner je prikazao izmjenom *Posmrtnog marša* i prelijepo »uzdišće« teme koji se napokon sjedinjuju u bespoštednoj borbi u duboko plavom bazenu. Scena na koju se misli prouzročena je prethodnim zbivanjima. Naime, zahvaljujući jedinom svjedoku nesreće, Julie je saznala posljednje riječi svoga muža i dobila natrag kćerkin lančić. Nastojeći ublažiti probudenu bol, pliva u bazenu. Glazba počinje u trenutku kada se Julie naglo zaustavi pri izlasku iz bazena, te se vraća u vodu i prepušta onemoćalom plutanju.

Glazba scene povezuje glavnu temu i *Posmrtni marš* kao dve potpuno oprečne skladbe istog autora. Kako temu iznose gudači, a *Posmrtni marš* duhači, odlomak se doživljava kao sukob gudača i duhača, života i smrti, žive Julie i njezinog mrtvog muža Patricea. Tema se doslovce bore prekidajući jedna drugu u sred fraze, nadglasavajući se i »svadajući se«, svaka u nastojanju da nadjača »suparniku«. Čini se da su im snage podjednake, ali kako scenu započinje i završava *Posmrtni marš* (kao element iznenadnog nadiranja boli i sjećanja), a Julie ponovno pokušava samoubojstvo, postaje očito da povratak u svijet stvarnosti za nju neće biti niti jednostavan niti lagan. O svemu tome saznajemo kroz glazbu, jer je filmska slika (Julie pluta na površini vode) vrlo štura u podržavanju filmske priče.

Borba dvaju glazbenih djela uvjerljiva je i zbog simboličkog značenja svakog muzičkog »suparnika«.

S jedne strane стоји тема. Premda ju je napisao Van den Budenmayer, tema je, kako smo ranije ustvrdili, Juliejina ali na način *leitmotiva*. Ona prati sve preobrazbe koje mlada žena prolazi u borbi s boli, sjećanjima i novim životom. Melodija, struktura i tempo teme uvijek su isti, ali se njezino značenje mijenja kroz instrumentalnu boju. Ta je boja sinonim ras-

položenja i duševnog stanja nesretne Julie. (Ne možemo se oteti dojmu kako nije slučajnost da je pojam boje u glazbenom smislu posebno važan u filmu čiji je naslov po sebi jedna boja.)

S druge strane *Posmrtni marš*, koji se u sceni tako znakovito »bori« s glavnim temom, predstavlja ono sjećanje koje Julie ne da mira: to su njezini najdraži koji su do nedavno bili živi, a sada ih nema. To je činjenica s kojom se čovjek teško miri.

Iz simboličnosti Van den Budenmayerovih tema u *Plavom* možemo uočiti poseban pristup kojim je Zbigniew Preisner filmski iskorištavao glazbu koja unutar filmske priče ima svog autora. Prema svim zakonitostima filma i naracije, ta bi glazba trebala uglavnom biti prizorna. No ona je rjede prizorna, a mnogo češće neprizorna, popratna glazba koja ponkad ima ulogu zvuka iz glave ili metadijegetskog zvuka, a uvijek funkcioniра, kao što se vidi iz prethodnih primjera, na način filmskog *leitmotiva*. *Leitmotiv*, doduše, obično predstavlja, osobu, predmet, mjesto ili ideju, ali u *Plavom*, *leitmotiv* ima višestruku funkciju i javlja se kao misao, stanje duha, sjećanje ili raspoloženje. Filmska tema postaje, dakle, izraz unutarnje dramatike koja je skrivena i dolazi do izražaja mnogo teže od različitih eksternih načina dramatsko-glazbenog kazivanja.

Strpljivo ponavljanje *leitmotiva* (uz minimalne glazbene preinake) omogućuje da se melodije poput simbola zavuku u podsvijest gledatelja i da postanu njegove niti vodilje kroz psihološka stanja svijesti glavnih likova. Nedostatak glazbenog razvoja tema opravdava njihova filmska funkcionalnost i njihovo podsvjesno djelovanje na gledatelja. Glazba djeluje podsvjesno zbog sekundarne uloge u filmu, glasnoće popratne glazbe, koncentracije gledatelja ponajprije na sliku itd. Ponavljanje filmskih tema također psihološki opravdava potrebu da se glazba zapamti kroz višekratno (makar i podsvjesno) slušanje kako bi je gledatelji mogli povezati uz određeni simbol, ideju ili stanje duha. Dakle, funkcioniranje i uporaba *leitmotiva* nije banalna i neprimjerena glazbeno obražovanom gledatelju (kako to naglašava Hanns Eisler u kritici filmske glazbe) nego je prilagođena funkcioniranju filma kao cijelovitog umjetničkog djela. Samo o vještini skladatelja ovisi hoće li prilagodba glazbe filmskom platnu biti profinjena ili trivijalna. U *Tri boje: Plavo* glazba je toliko pažljivo mišljena (i sa strane režisera i sa strane skladatelja) da uopće ne možemo sumnjati u njezinu kompleksnost i kvalitetu.

Tajanstveni skladatelj Van den Budenmayer

Ulogu *leitmotiva* i niti vodilje u igranim filmovima Krzysztofa Kiéslowskog nema samo Preisnerova glazba, nego je ima lik i djelo skladatelja Van den Budenmayera. Prvi se puta Van den Budenmayerovo ime spominje u *Dekalogu* (*Devete zapovijed*, 1988.). Kiéslowski je u filmu htio imati nekog klasičnog kompozitora, pa je Preisner napisao nekoliko odločaka koji su stilski odudarali od ostalog glazbenog konteksta. Kad su već imali glazbu, skladatelj i režiser, obojica veliki ljubitelji Nizozemske, odlučili su da ime novog kompozitora u filmu bude nizozemsko. Tako je nastao Van den Budenmayer, skladatelj neoromantičnog stila koji vješto kom-

binira elemente klasičnog romantizma sa suvremenim skladateljskim tehnikama.

Nakon *Dekaloga*, isti se skladatelj pojavio i u filmu *La double vie de Veronique* (*Dvostruki život Veronike*, 1991.). To je mnoge zbulilo. Van den Budenmayer se u *Dvostrukom životu Veronike* spominje kao skladatelj iz druge polovice 18. stoljeća, kojemu se pripisivao prelijepi *Koncert* u e-molu. Zaintrigirani, ljudi su počeli tražiti po enciklopedijama, knjigama i udžbenicima iz povijesti glazbe nadajući se da će pronaći nešto više o vršnom skladatelju. Naravno, nisu našli ništa, jer je pravi »Van den Budenmayer« sjedio kod kuće u Poljskoj i pod istim pseudonimom pisao nove odlomke za trilogiju *Tri boje* Krzysztofa Kiéslowskog.

Postoji nekoliko razloga zbog kojih su Preisner i Kiéslowski tako vješto i uvjerljivo obmanuli svoju publiku. Prvo, i najvažnije, Preisner je uvijek mijenjao stil kada je glazbeno djelo pripisivao Van den Budenmayeru. Zatim, mističnom skladatelju pripisivala se koncertna glazba, koja se u nekim filmovima izvodila, a u nekim se čak pojavljivala snimljena na ploči (*Dekalog*) ili na CD-u (*Tri boje: Crveno*). Također, ime istog skladatelja javljalo se u čak četiri različita filma (*Dekalog: Deveta zapovijed*, *Dvostruki život Veronike*, *Tri boje: Plavo* i *Tri boje: Crveno*). I naposlijetku, isto djelo tog autora pojavilo se u dva različita filma, premda su filmovi bili razmaznuti vremenskim rasponom od pet godina. Radi se o *Devetoj zapovijedi* iz *Dekaloga* i o *Tri boje: Crveno*.

Kad je impotentni kirurg Romek kupio ploču Van den Budenmayera (*Dekalog*), nije mogao niti naslutiti da će pet godina poslije tu istu glazbu slušati manekenka Valentine (*Tri boje: Crveno*). U *Crvenom* se Van den Budenmayerova glazba prvi put pojavljuje u kuglani, gdje Valentina nastoji zaboraviti ostarijelog suca koji prisluškuje telefonske razgovore susjeda. Glazba započinje kada kamera kreće u panoramu po gledalištu i nastavlja se u sljedeću scenu u kojoj sudac piše anonimno pismo, prijavljujući sâm sebe policiji. Glazba je, dakle, popratna (a ne prizorna!) te je u funkciji povezivanja dviju različitih scena. Ono što zapanjuje jest činjenica da se radi o potpuno istoj glazbi koja je svirala s Romekove nove ploče u *Dekalogu*.

Budući je *Crveno* puno simbola, značenje Van den Budenmayerove glazbe iz *Devete zapovijedi* treba tražiti prije svega u njezinoj simbolici. Naći ćemo je u ključnoj sceni iz *Crvenog*, gdje se stari sudac prisjeća mladosti (gotovo identične Valentininoj zbilji) i pripovijeda kako ga je voljena žena napustila i otišla s drugim. Ako tu priču povežemo s tekstom *Devete Božje zapovijedi* i motom istoimenog filma: »Ne poželi žene bližnjega svoga«, nećemo se čuditi razlozima upotrebe istog glazbenog djela u dva različita filma. Poruku *Devete zapovijedi* Kiéslowski je i u *Dekalogu* i u *Tri boje: Crveno* tumačio unutar životne svakodnevice. Zato se Deveta zapovijed: »Ne poželi žene bližnjega svoga« ne odnosi na ljubavnike, nego na one koji najviše pate — na prevarene muževe. Slušajući skrivenu glazbenu poruku možemo se samo diviti vještini kojom su Kiéslowski i Preisner uspjeli povezati sadržaje i simboliku u oba filma.

Povezujući u *Crvenom* sve svoje ranije radove, Kiéslowski se poslužio glazbom na još jednom mjestu. Događa se to u sce-

ni u kojoj Valentina sluša već spomenutu Van den Budenmayerovu glazbu u prodavaonici CD-ploča (igrom slučaja pred nje se nađu mladići i djevojka čije sudsbine također pratimo u filmu). Valentina je očarana prekrasnim sopranom (to je glas Elzbieta Towarnicka, Preisnerove omiljene pjevačice) pa odlučuje kupiti CD. Za vrijeme njezina boravka u prodavaonici i razgovora s prodavačem koji joj kazuje da su Van den Budenmayerove CD-ploče rasprodane, ambient je ispunjen svakojakom glazbom koju kupci preslušavaju. U jednom trenutku začaje se komadić glavne teme iz *Bijelog* u izvedbi gudačkog seksteta. I veza između dva filma, *Crvenog* i *Bijelog*, je uspostavljena.

Glazbu je teško zapamtiti bez višekratnog slušanja, a još je teže prepoznati odlomak koji ne počinje od početka, pa se čini da je skladateljeva poruka i reminiscencija na *Bijelo* prije svega upućena izvježbanim ušima, dakle, muzičarima. Scena je glazbeno gotovo podjednako suptilna kao već spomenuta scena iz *Plavog* u kojoj Oliver lista Patriceove partiture, a u pozadini se jedva zamjetno čuju zbrkani zvukovi različitih orkestralnih instrumenata.

Tri boje: Crveno posljednji jeigrani film Krzysztofa Kiéslowskog. Poljski se režiser zavjetovao da nakon *Crvenog* neće više snimati filmove, a sudsina ga je u tom podržala, prekinuvši njegov rad na novom projektu kojim je prekršio dani zavjet. Zapravo, čini se da je Kiéslowski predosjećao vlastitu smrt, jer je, premda nije poštovao obećanje dano novinarima, u *Crvenom* na različite načine povezivao svoje prijašnje filmove. Pri tom se nije služio samo slikom, glumom, fabulom, zajedničkim likovima¹⁴ te zajedničkim scenama trilogije¹⁵ nego se koristio i drugim, mnogo nenapadnijim filmskim sredstvima među kojima je bila i filmska glazba.

Glazba skladatelja Zbignewa Preisnera nije posebna samo zbog njezinih čisto muzičkih karakteristika (o kojima možemo čitati u Hanslickovoj glazbenoj estetici). Uvođenjem skladatelja Van den Budenmayera ta glazba postaje toliko čvrst sastavni dio filmske naracije da je nemoguće ne primijetiti usku povezanost Kiéslowskij-P Preisnerovih filmova.

U povijesti filmske glazbe česte su bile glazbene reminiscencije ili aluzije na neke druge filmove čija je svrha da podsjećate (u novom kontekstu) na neku drugu filmsku priču ili filmski lik. Kod Kiéslowskog posve je drukčiji slučaj. On je glazbom želio upozoriti na nju samu.

Uloga glazbenih reminiscencija u drugim filmovima samo je ponekad simbolična i samo ponekad zahtijeva maksimalan angažman gledatelja. No najčešće su glazbeno-filmske veze ponuđene napadno, u nastojanju da pod svaku cijenu probude odgovarajuću asocijaciju publike. Kod Kiéslowskog nikada nije tako. On svoje poruke šalje tiho i namjenjuje ih onima koji ih mogu i znaju pročitati. U slučaju glazbenih poruka, one su namijenjene muzičarima i svima drugima koji filmove i gledaju i pozorno slušaju. Onima koji, poput njega, uživaju u svakom filmskom pokretu, u svakom treptaju oka, svakom filmskom prijelazu i u svakom zvuku. Nije čudno da režiser poput Kiéslowskog strukturira svoje filmove oko zvuka (a ne obrnuto!) te da kao specifičan *leitmotiv* svojih filmova ne uvodi neki određeni lik, predmet, prirodnu poj-

vu ili ideju. Njegov je *leitmotiv* posve karakterističan zvuk: to je glazba jednog izmišljenog nizozemskog skladatelja.

Misterij uličnog svirača

Van den Budenmayer namjerno nas je odvukao od primarne teme, glazbe u filmu *Tri boje: Plavo*. Pa, vratimo se sada *Plavom*, glazbeno i filmski najuspjelijoj boji Krzysztofa Kiéslowskog.

U *Tri boje: Plavo* posebno se ističu dvije teme koje igrom slučaja (ili namjerno?) pripadaju nizozemskom skladatelju Van den Budenmayeru. To su: *Posmrtni marš* i tema Julie. Obje će teme postati važna okosnica stvaranja *Koncerta za ujedinjenje Europe* čijih je nekoliko taktova već napisao pokojni Patrice. No, *Koncertu* nisu dovoljne samo dvije teme, kao što niti Julie nakon nekog vremena nije dovoljna samoj sebi.

Jedno tužno jutro, sjedeći u kavani i pijući kavu, Julie ugleda čovjeka-skitinu koji svira blokflautu. Jednostavna melodiјa kao da unosi neku vrstu svjetovnosti u njezin povučen život te postaje jedva primjetan početak njezina otvaranja i izlaska iz mraka.

Glazba započinje u trenutku kada Julie stavlja žličicu sladoleda u usta. Na trenutak nam se učini da polagana, otužna tema blokflaute predstavlja još jedan izraz boli majke i žene koja je izgubila obitelj, jer ne vidimo odakle glazba dolazi. A tek tada, polagano, i s uživanjem, Kiéslowski će pokazati uličnog flautista zadubljenog u svoju svirku. Prateći tijek glazbenih rečenica, slika s »malim zakašnjenjem« otkriva novi, neobičan filmski lik i novu, još neobičniju glazbu, da bi odmah zatim prikazala i Julie koja vrlo pažljivo sluša muziku.

Premda znalački otkriva jednostavnu glazbenu strukturu melodije, Kiéslowski će istu temu naprasno prekinuti usred fraze, zajedno s početkom nove scene. Nije to prvi slučaj da se Kiéslowski u jednom trenutku divi glazbi, a u sljedećem je nemilosrdno reže. Sve do pred kraj filma režiser niti jednoj temi nije dopustio da se razvije, otvarajući time glazbeni prostor ispunjena očekivanjem. Nagli prekid teme, čijom je ljepotom Kiéslowski bio toliko zadivljen i oduševljen da je njome nastojao privući i pozornost gledatelja, doima se kao ciljano sredstvo. A možda cilj i jest to: potaknuti gledatelje da dovrše započetu glazbenu misao, tj. potaknuti ih da se počnu ponašati kao skladatelji.

Drugi se put tema uličnog svirača pojavljuje u jednoj od zajedničkih scena svih triju filmova. To je scena male pogrbljene starice koja nastoji dosegnuti otvor staklenog otpada kako bi u njega ubacila bocu. Prizor promatra Julie s klupe, uživajući na proljetnom suncu. Tema blokflaute podsjeća na prije opisanu scenu, ali sada je stvarno u funkciji popratne, a ne prizorne glazbe.

Tema je montirana uz sliku na specifičan način, otkrivajući, kao i malo prije, unutarnju strukturu glazbe. Izmjenjivanje muzičkih fraza vezano je za izmjenjivanje bakice i Julie sve dok, uz drugu glazbenu rečenicu, starica ne obavi zadatok i ne ode, a Julie ostaje uživati na suncu.

Glazbene fraze odvojene su sunčevim bljeskovima: to su kadrovi »zaslijepljeni« suncem koji pokazuju što Julie vidi i

osjeća. Suncem okupan ekran snažno sugerira antitezu »crnoj rupi« čije je crnilo Julie doživljavala kao posljedicu teške boli i sjećanja na najdraže. Ovime je, izgleda, potvrđena ideja da je tema blokflaute tema povratka stvarnosti i ponovne upostave veze sa svijetom. Naravno, taj »povratak« nije bezbolan niti iznenadan, pa će već u idućoj sceni Van den Budenmayerov *Posmrtni marš* donijeti još jednu »crnu rupu« u Juliju sjećaju.

Treći i posljednji susret s glazbom uličnog svirača definitivan je dokaz otvaranja mlade žene. Julie je ponovno u kavani i tu je nalazi Olivier. Susret sa starim znancem, koji je uz to zaljubljen u nju, ne događa se slučajno u vrijeme kad svirač dolazi na ulicu i počinje svirati novu melodiju na blokflauti. Čini se, nije slučajno niti to da melodija predstavlja jednu od varijacija teme Julie, a koju flautist izvodi zadržavajući osebujan triolski ritam iz prethodnih melodija. Triole podsjećaju na vergl, glazbalo sajmova, vašara i ulica, a svrha im je da glavnou temu preobraže u trivijalnu glazbu sa skrivenom unutarnjom ljepotom.

Unatoč svim »krinkama«, Julie odmah prepozna temu i odlučuje zapitati svirača što svira. Sâma zna odgovor, ali se iznenađuje kada čuje da flautist svira »što mu padne na pamet«, da improvizira. Uloga uličnog svirača i njegovih triju različitih melodija jasna je: oni (i lik i glazba) tu su da unešu tračak svjetlosti u tamu i da izbave nesretnu Julie iz crnila. Prvi put blokflauta pobuduje njezino zanimanje, drugi put ona uživa premda ne čuje zvuke glazbe, a treći se put prisjeća nedovršene melodije koja će ju poslije potaknuti da ponovno počne skladati.

No, ulični je svirač čudan čovjek. Svira na cesti, spava na pločniku, a u posljednjoj sceni na ulicu ga dovozi žena u ogromnom crnom automobilu. Njegov je način života vrlo neobičan: očito nije siromašan, ali se ponaša tako i u tome uživa. Posebno voli improvizirati pred publikom na ulici. Je li otkriće istine o sviraču i njegovoj dubokoj ljubavi prema glazbi probudio u Julie uspavanu ljubav prema skladanju? Ako nije izravno, neizravno sigurno jest. Jer, u ovom stadiju filma počinju se isprepletati sudbine različitih likova i Julie ne može više izbjegavati nova poznanstva (priateljstvo s prostikutkom Lucille), niti stare prijatelje. Njezina nježna priroda puna dobrote prema ljudima konačno se ponovno okreće onome što najviše voli: glazbi i skladanju.

Koncert za ujedinjenje Europe

Julienina je ljubav prema glazbi, kao i sve ostalo, otkrivena postupno. Na početku filma Julie ničim ne pokazuje da voli glazbu. Dapače, scena u kojoj nemilosrdno baca muževu partituru u smetlarski kamion, govori upravo suprotno. Glazba i zvučni efekti još više potiču taj dojam. Nakon muževe smrti, Julie odlazi arhivistici koja je čuvala nedovršenu partituru *Koncerta za ujedinjenje Europe*. Arhivistica je oduševljena glazbom i divi joj se riječima: »Vrlo je lijepo. Sviđa mi se zbor.« Pri tom pokazuje rukom prvi takt notnog teksta koji (na način zvuka u glavi) i gledatelji istodobno mogu poslušati. Skladba zaista zvuči pompozno i očaravajuće, a njezini zvuci prate Julie i nakon što je prst arhivistice prestao pratiti note. (Tu metadijegetska glazba postaje popratna).

Julie tada uzima partituru i baca je u smetlarski kamion. Glazba kojoj smo se malo prije divili, sada polako nestaje u preši, a mi *slušamo* kako je zupci gnječe i trgaju te kako *Koncert* vrišteći umire.

Premda glazba nije živo biće, pogotovo ne voljeno živo biće, uništavanje partiture doživljava se kao smrt voljene osobe. Naravno, za to je »kriv« prije svega skladatelj Preisner koji je bio u stanju napisati glazbu u koju ćemo se »zaljubiti« nakon prvog takta i čije će nam uništenje pasti jednako teško kao i arhivistici, i Julie (uništenjem voljene partiture Julie je samo htjela uništiti sjećanje na najdraže).

Korištena djelomično kao metadijegetska, a djelomice kao popratna glazba, partitura *Koncerta za ujedinjenje Europe* pojavljuje se u ovoj sceni prije svega u funkciji zvuka iz glave. Ona se doživljava kao živo biće koje jedan trenutak blista u svoj svojoj ljepoti, a sljedeći vapi za pomoć jer ga nasilno ubijaju.

Kako saznajemo iz filma, *Koncert* koji je počeo pisati Julien muž Patrice (a možda ga je počela i sâma Julie) namijenjen je Europskom vijeću, a trebalo ga je izvesti dvanaest simfonijskih orkestara u dvanaest velikih gradova ujedinjene Europe. Tekst zbora, koji od početka zaokuplja pozornost i pobuđuje divljenje, tekst je *Prve poslanice Korinćanima iz Novog zavjeta*. Pjeva se na grčkom, a govori o ljubavi kao jedinom i najvećem smislu života.¹⁶

Ljubav je stvarno sveprisutna u filmu. No to nije Juliena ljubav prema mužu i kćeri ili njezina nova ljubav prema Olivieru. To je njezina uspavana i ponovno probuđena ljubav prema glazbi.

Koliko je Julie voljela glazbu i koliko je uživala skladajući je pokazuje scena skladanja *Koncerta* u kojoj Julie i Olivier zajedno nastoje završiti započetu partituru. Scena je izvedena tako uvjerljivo da je teško povjerovati da glumci nisu skladatelji i da se nikada nisu bavili glazbom. Naravno, niti Kiéslowski niti Preisner nisu željeli snimanje tako delikatne scene prepustiti slučaju, pa su uveli poseban »glazbeni training« za glumce. »U *Plavom*,« pripovijeda Zbignew Preisner, »Juliette Binoche bila je sa mnom za vrijeme snimanja glazbe za koncert još prije nego je snimanje uopće počelo — bilo je to dobro i vrlo korisno iskustvo za nas oboje. Ona je mogla promatrati metode rada s orkestrom i tehnike komponiranja, a ja sam joj objasnio princip snimanja orkestra.«¹⁷

Glazba scene skladanja jednog dijela *Koncerta za ujedinjenje Europe* zapravo je razrada Oliviero teze. Ta se tema pojavljuje nekoliko minuta ranije, kao snažna, muška tema koja govori kamo se Julie uputila nakon posjeta bolesnoj majci (Olivieru, naravno). Zanimljivo je da teme u film ulaze postupno, tako da njima nismo zatrpani i imamo vremena svaku dobro poslušati, zapamtiti i zavoljeti. Zbog postupnog uvođenja, neke od njih dominiraju filmom (*Posmrtni marš*, »Juliejina« tema), jer su prisutne od početka, a druge imamo privilegiju poslušati i diviti im se tek u nekoliko scena pred kraj filma (Oliviero tema).

Scena skladanja zapravo je scena rastapanja Juliene boli u smirenje, u pomirenje sa sobom i sudbinom, u neku vrstu nove sreće. Julie očito uživa dok govori Olivieru koje orke-

stralne dionice treba izbaciti a koje uvesti, a tu njezinu ponovnu sreću i ponovni pronalazak sebe slika iskazuje na način da se postupno zamagljuje kako bi i gledatelj mogao pove smireno uživati u glazbi. Ovo je jedan od rijetkih primjera u povijesti filmske glazbe da se slika namjerno povlači u pozadinu i prepušta prednost glazbi kao sporednoj, ali vrlo bitnoj filmskoj sastavnici. Time je vanjsko potpuno prevladano unutrašnjim, materija prepušta mjesto ideji, a stvarnost se gubi da bi svim svojim bićem uronila u maštu i zvuk.

U slijedećem kadru slika je ponovno jasna, Julie sjedi mirna, nasmiješena i oslobođena боли. Kao da je glazba omogućila neku vrstu unutarnjeg liječenja, neku vrstu muzikoterapije, ali ne u doslovnom smislu nego na mnogo profinjeniji način. Zapravo je točnije reći *izlječenje* a ne liječenje, jer se Julie lijeći tijekom cijelog filma prolazeći razne faze svoje osamljenosti, a spas nalazi tek u glazbi kao kruni želja, nadanja i bezuspješne borbe sa sjećanjima na najdraže. Nije potrebno istaknuti da je ovaj trenutak vrhunac u kojem nestaje tuge, patnje, »crnih rupa«, teških uzdaha i bitke sa sudbinom. Julie je kroz glazbu oslobođila svoje unutarnje »ja«, ali je istovremeno svjesno zakoračila u kavez svakodnevica, ljubavi, obveza i monotonije.

Glazba se u sceni pojavljuje kao da izvire iz nota. Julie prstom prati dionicu violina, slušajući je u sebi. Neobično je to da njezin prst u početku klizi po papiru te vrlo točno i precizno pokazuje note, ali kada se glazba »razbukta«, prst se počinje kretati brže od notnog teksta, kao da glazba teče brže nego je zapisana. Stoga se notni predložak već nakon drugog taktu više ne može povezati s onime što čujemo. Pitanje glasi: je li takav propust slučajan, jer je čisto glazbene prirode pa ga većina gledatelja neće niti zamijetiti, ili je iz nekog razloga namjeran?

Unatoč svim »glazbenim treninzima« i razgovorima sa skladateljem, glumica Juliette Binoche ipak nije glazbeno obrazovana. Vjerojatno je notni tekst pratila »po sluhu«, dopuštivši da ju vodi sâma glazba, pa se u jednom trenutku izgubila. U to je teško povjerovati, jer je Krzysztof Kiéślowski bio precizan i savršen u svemu, pa tako i u praćenju notnog teksta (prisjetimo se samo praćenja »Juliejine« teme s početka filma). Sigurno je zahtijevao da u takvim »glazbenim« scena-ma bude prisutan skladatelj, a propust je mogao nastati samo ako skladatelj iz nekog razloga nije bio na snimanju. No, i to bi onda bio propust...

Mnogo uvjerljivije zvuči druga mogućnost da su skladatelj i režiser *namjerno* dopustili glumici da notni tekst prati instinkтивno, prema vlastitom osjećaju glazbe, jer u tom trenutku notni predložak i nije više toliko važan. Julie konačno osjeća oslobođenje od svih patnji, boli, same sebe i drugih spona, ona konačno uživa u životu, stvarajući umjetničko djelo. Čini se da je logično da pri vlastitom oslobođenju »oslobađa« i muziku notnog predloška, dopušta joj da »vri« i da »bukne« svom svojom unutarnjom snagom. »Razuzdanost« i »neposlужnost« glazbe pred notama dopustili su i skladatelj i redatelj. Jer: u sceni ionako više nije važno ono što se vidi (slika će se poslije ionako zamutiti), ali je mnogo i neusporedivo važnije ono što se *čuje*.



Primjer 2: *Koncert za ujedinjenje Europe*, dionica gudača

Kad smo riješili problem notnog predloška, moramo istaknuti važnost orkestracije koja je jednostavno fantastična. Važan je podatak da Olivier započinje svirati dionicu violina na glasoviru. Premda je jedini izvor glazbe glasovir, dionicu izvode glasovir i violine u unisonu. Glasovir se pojavljuje kao prizorni instrument (vidimo Oliviera da svira i očekujemo zvuk glasovira), a violine kao metadijegetski instrument (jer i Julie i Olivier u sebi čuju pravu boju zvuka, upravo onako kako je zapisana u partituri). Tako proces skladanja od početka postaje proces poigravanja zvukovnim bojama. Neke se instrumentalne boje dodaju, a neke oduzimaju, boje se kombiniraju i mijesaju, neke se nanose jedna na drugu, a neke ostaju blistati samostalno kao solo-dionice. Cijeli stvaralački proces usmјeren je prema nastojanju da se instrumentalnim bojama još više uljepšaju i bolje istaknu muzičke linije. Boja i linija suvereno vladaju filmskom slikom. To su slikarski pojmovi koji su sada u potpunosti stavljeni u zvučne okvire i pretvoreni u glazbene pojmove. Zato, bez bojazni da će nastati praznina, slika na trenutak može nestati i prepustiti svoju ulogu glazbi koja potpuno vlada svim osjećajima i osjetilima.

Glazba postaje primarni filmski element koji zaokuplja svu pozornost. Ona se sluša, gleda i zamišlja. Proces stvaranja glazbe toliko je pomno isplaniran, da nas Kiéślowski dovodi do stanja u kojem postajemo pravi obožavatelji glazbe, premda to u prethodnom trenutku možda nismo bili.

Plavo u Plavom

Isticanjem uske povezanosti glazbene i (s)likovne boje ne možemo više izbjegći sjećanje na Wagnerovu ideju o povezivanju svih umjetnosti u jednu, koju je on nazvao operom, a mi je možemo nazvati filmom. Kiéślowski je ideju *Gesamtkunstwerk* isprovocirao već sâmim filmskim naslovom, istaknuvši u njemu naziv jedne određene boje. Već je time uspostavljena veza između likovne umjetnosti i filma. A kako film govori o glazbi i kako glazba povremeno postaje njegov najvažniji element, nemoguće je ne zapitati se: gdje je granica između tri umjetnosti? Granice nema, jer se one spajaju u zajedničkim točkama kao što su boja, linija, oblik i harmonija.

Čujmo na trenutak riječi Branka Pražića: »Sama za sebe boja ne govori baš ništa i tek povezana za druge boje dobiva značaj i smisao te ostvaruje izraz. Nema umjetničke slike u kojoj bi boja bila sama sebi svrhom. Valja ju zapaziti, osjetiti, doživjeti.¹⁸ Zar se te rečenice ne mogu primijeniti baš na scenu skladanja u kojoj instrumentalne boje prste u skladateljskom zanosu Oliviera i Julie? Samo ako pojmom »slika« zamijenimo pojmom »glazba« Pražićeva teza dobiva novi smisao u drugoj umjetnosti.

Slici i glazbi u toj sceni odgovara i ova Pražićeva rečenica: »Dok oblik podlježe kontroli intelekta, boja otvara vrata emocijama.«¹⁹ Prema rječniku *Tri boje: Plavo* ta se rečenica prevodi ovako: Julie je cijeli film preplavljen emocijama, premda ih nastoji suzbiti. One izviru iz nje i kada sklada, ali upućujući ih u pravi oblik — glazbu, ona ih kontrolira i nije ma svjesno upravlja. Tek u trenutku kada forma obuhvati njezine osjećaje izražene glazbom, oni su sputani i sposobni da se uključe u svakodnevni život, odnosno sposobni su da se u obliku *Koncerta za ujedinjenje Europe* predstave publići i svijetu.

Slikarstvo i glazba, obje umjetnosti i obje usmjerene na jedno određeno osjetilo, morale su naći zajednički jezik u *Tri boje: Plavo*. A kako i ne bi, kada se pojmovi poput boje, linije, tonskog slikanja, forme, kromatike, harmonije i dvane-stodijelnog kruga koriste u obje umjetnosti. Možda baš zbog toga glazba u filmu »zvuči nekako plavo«.

Dakle, značenje plave boje nije vezano isključivo za francusku zastavu i za francuski nacionalni moto (sloboda). Krzysztof Kiéslowski i njegov stalni scenarist Krzysztof Piesiewicz ciljali su na dublje izricanje filmskog plavetnila kroz njegovu simboliku. O simbolici plave boje u slikarstvu piše Johannes Itten dvadeset godina prije nastanka trilogije *Tri boje*: »Plavo je uvijek hladno, crveno — toplo. Plavo djeluje introvertirano, kao da je povučeno u sebe... Plavo je poput prigušene sile koju posjeduje priroda zimi, kada sve klijanje, svaki rast, počivaju u tami i tišini. Plavo je uvijek sjenovito i u svojim najjačim nijansama nagnje tamnom. Ono je neopipljivo ništa, a ipak prisutno, kao što je prisutna i prozračna atmosfera.«²⁰ Nije li to upravo ono plavo koje titra na licu nesretne Julie ili ono plavo koje duboko psihološki boji unutrašnjost bazena? To je boja Juliene duše, ali ne i njezina lika (ona je sva crna i oblači se uglavnom u crno). Zato se plavom doima i glazba Zbignewa Preisnera, jer predstavlja dio filma i ideje, a time predstavlja i dio plave boje. Kroz glazbu slušamo zvuk te boje povučenosti koja »ispunjava dušu treptajima vjere u beskrajne daljine duha« i koja povremeno »pada u ambis strahovanja, praznovjerice, duševnog nemira i izgubljenosti«, a ipak »označava kraljevstvo nadzemaljskog i natprirodnog«.²¹

Hanslick, Kiéslowski i *Tri boje: Plavo*

Povezujući glazbu sa slikarstvom, s njezinom ulogom provodnih motiva i govoreći o njezinu »obojenosti« i »osjećajnosti« nadovezujemo se na Ittenovo shvaćanje stvaralačkog procesa koji kaže da »...u umjetnosti ne može od bitne važnosti biti ono što je racionalno stvoreno. Iznad toga stoji intuitivno osjećanje koje vodi carstvu iracionalnog i metafizičkog, a što se ne može izraziti nikakvim brojkama.«²²

Čini se da se slikarstvo prije glazbe uspjelo oslobođiti stega zadanih oblika te se prepustilo osjećajima čiji je umjetnost najvjerniji izraz. Jer, što ima kreativnog u slijedenju unaprijed zadane, uvijek iste forme? Ako je forma osnovni izraz lijepog, o čemu govori Eduard Hanslick, tada je kreativan samo onaj koji je prvi »izmislio« formu, a svi su ostali lažni umjetnici, kopiranti.

Kiéslowski je u *Plavom* uspio pomiriti stalni sukob sadržaja i forme, stvarno istaknuvši formu kao osnovni element lijepog u umjetnosti, ali ne podcjenjujući pri tom važnost sadržaja. Preisnerova je glazba u službi i forme i sadržaja, i unutarnje ljepote i vanjskog sjaja. Ona, doduše, nastoji glazbenim sredstvima prikazati izvangelbeni sadržaj (prema Hanslicku glazba izvan same sebe ne može prikazati ništa), ali se čvrsto drži filmske i vlastite unaprijed zamišljene arhitektonike, koja je u pravom smislu »simetrija dijelova u njihovom slijedu«.²³

Zapravo, »svako umjetničko djelo koje postoji u vremenu ima neki oblik, premda poznati uzorak ne mora biti očit. Dok neke forme (formalni dizajni) mogu biti ovisne o formalnoj shemi, forma kao proces odnosa je univerzalna procedura povezivanja koja je potrebna za slušateljevo smisleno razumijevanje.«²⁴ Izravno povezivanje forme s glazbenim smislim, moglo bi se prenijeti na filmove Krzystofa Kiéslowskog, čiji je osnovni smisao njihova forma, a njihov je sadržaj samo nužna spona među dijelovima.

Ako se na trenutak udaljimo od glazbe (ne zaboravljajući da je ova rasprava od nje potekla) i bacimo »pogled iz aviona« na sva tri filma *Tri boje*, shvatit ćemo da njihov smisao i bit leže ponajprije u poigravanju simbolikom, psihološkim i fizikalnim objašnjenjima slikarskog fenomena boje, te u poi-gravanju formom i njezinim povezivanjem sa sadržajem.

Slijed filmova *Plavo*, *Bijelo*, *Crveno* nije uvjetovan samo rasporedom boja na francuskoj zastavi. Naime, plava je boja hladna i ima tendenciju povlačenja prema unutra, bijela je neutralna, pa je statična, a crvena je topla i istupa prema van. Takvim promatranjem boja, bijela kao neboja ostaje u središtu, dok se ostale boje kreću. Statiku bijelog Kiéslowski je naglasio inzistirajući na sadržaju u *Bijelom*, koji je, za razliku od ostalih filmova trilogije, vrlo razvijen. *Plavo* i *Crveno* ne ostaju na površini kao *Bijelo*, nego se ističu ili svojom formom (*Plavo*) ili svojom simbolikom (*Crveno*).

Znači, ako promatramo trilogiju u cjelini, mogla bi joj se pripisati glazbena forma trodijelne pjesme A B A1. Nepravilno preklapanje dijelova A i A1, odnosno *Plavog* i *Crvenog* vidljivo je u rasporedu glavnih likova (u oba filma glavni je lik žena, dok je u *Bijelom* glavni lik muškarac). Pravilnu trodijelnu formu potvrđuju i statičnost, odnosno pokretljivost boja te odnos forme i sadržaja unutar svakog pojedinog filma.

Što se tiče važnosti forme u umjetnički lijepom, čini se da je Hanslick imao pravo kada je rekao da je lijepo gola forma. No, ne možemo reći da je imao isključivo pravo, jer se jednostrano i tvrdoglavu priklanjanja tezi čije pobijanje nije dopuštao. Kod Kiéslowskog Hanslickova teza funkcioniра ovako:

1. Dominacija forme u *Tri boje: plavo* dovela je ovaj film do estetskog vrhunca. Srećom, Kiéslowski nije prelazio granicu koja bi ga dovela do isticanja forme radi same sebe. Njegova je forma dominantna, ali je u funkciji sadržaja.
2. Dominacija sadržaja u *Tri boje: Bijelo* ostavila je ovaj film na periferiji spram ostalih.

3. U *Tri boje: Crveno* kroz simboliku sadržaja postignuta je ravnoteža između sadržaja i forme.

Zbog toga je *Tri boje: Crveno* film koji je zanimljiv i estetika i širokoj publici. Mnogima je taj film na prvom mjestu od tri, ali je nekima, koji ne mogu provariti simboliku svakog kadra, objekta i lika, to najlošiji film trilogije. U *Tri boje: Plavo* takvog kontrasta nema. Formom u službi sadržaja koji je sekundaran, film zadovoljava najsitnicičije estete, teoretičare i analitičare.

Vratimo se glazbi i njezinoj formi. Najčešće kritike upućuju se filmskoj glazbi zbog toga što ne slijedi klasične formalne obrase. Takve kritike proizlaze iz pukog nerazumijevanja, jer filmska glazba ima formu, ali ne onu klasičnu. Njezin oblik prije svega određuju slika i zbivanja na ekranu. To je slučaj i kod Kiéslowskog, premda je on često zahtijevao da glazba bude gotova prije filma, pa je film poslije montirao prema glazbi. U takvim se slučajevima skladatelj ravnao prema scenariju (ponovno je imao predložak), a zahvaljujući montaži slike prema glazbi, film je postao oličenje ideje *Gesamtkunstwerka*.

Razumijevanje forme filmske glazbe vrlo je važno za shvaćanje glazbe i slike kao cjeline. »Za razliku od slike na filmu koje su čak previše dominantne i koje, kao rezultat toga, imaju priliku za postupan organski rast, glazba nije stalni element u filmu. Dobra filmska glazba upotrebljava se povremeno i to samo na onim mjestima na kojima će biti najefektnejša. Ovo važno načelo dobre filmske glazbe predstavlja jedinstveni formalni problem za skladatelja. Forma u apsolutnoj glazbi, kao što su sonatni oblik ili rondo, ovisi prije svega o načelu repeticije i kontrasta, ali repeticije i kontrasta provedenih u razmjeru kratkom vremenu i bez prekidanja. U filmu, s druge strane, mogu postojati dugački odlomci bez glazbe u kojima publika ima dovoljno vremena zaboraviti glazbeni materijal koji je prije mogla čuti. Znajući za to, skladatelj ima nekoliko osnovnih formalnih izvora na raspolaganju da bi postigao neku vrstu formalnog jedinstva u svojoj glazbi.«²⁵

Ponekad stvarno postoji mogućnost da se skladatelj posluži tradicionalnim formalnim modelom. No, to je uglavnom slučaj s prizornom glazbom koja se percipira svjesno. Takav je slučaj i sa zborom iz filma *Dvostruki život Veronike*, u čijim se zvukovima lako prepoznaje forma trodijelne pjesme.

Što se tiče popratne glazbe, tu su tradicionalni formalni modeli rijetko upotrebljivi. Prema Royu Prendergastu osnovni formalni izvori koji filmskom skladatelju stoje na raspolaganju za stvaranje jedinstvene filmske partiture jesu:

1. monotematska partitura,
2. razvojna partitura i
3. upotreba *leitmotiva*.

Dok monotematska partitura upotrebljava samo jednu temu tijekom cijelog filma, razvojna partitura temelji se na tematskom radu, pa snažno podjeća na sonatni oblik.

Preisnerova partitura u *Tri boje: Plavo* gradi svoju formu upotrebom *leitmotiva*. Već smo prikazali o kojim se *leitmotivima* radi i koja im je funkcija u filmu. Ovdje bismo želje-

li istaknuti jednu neobičnost. U većini filmova gledatelj se upoznaje s *leitmotivima* odmah na početku kako bi ih mogao upamtiti i poslije lako prepoznavati. No, Preisner, u *Tri boje: Plavo* uvodi *leitmotive* postupno, tako da se s nekim upoznajemo na početku filma, a neke čujemo tek pred kraj. *Posmrtni marš* i »Juliena« tema zastupljeni su od početka, glazba uličnog svirača pojavljuje se negdje u sredini, a Olivereova tema tek u završnim scenama. Međutim, ta je glazba toliko snažna i melodična da i onih nekoliko taktova Olivereove teme odmah pamtimos i prepoznajemo u *Koncertu za ujedinjenje Europe* na kraju filma. Uloga *Koncerta* i jest da »komadiće« tema poveže i da iz mozaika stvari logičnu i nedjeljivu cjelinu.

Premda radi s glazbenim djeličima koje namjerno prekida i ostavlja nedorečenima, Preisner svoju glazbu, napisanu mnogo prije početka filma, fantastično uklapa u scenarij i ostale filmske elemente. Da se fotografija, montaža, slika, gluma, glazba, zvuk i boja međusobno dopunjaju i povezuju jasno je od početka filma, a čujno je već u prvoj pojavi popratne glazbe na ekranu.

Scena se dogada još u vrijeme kada se Julie u bolnici oporavlja od posljedica prometne nesreće. Julie spava u stolici na balkonu i odjednom ju obasja plava svjetlost. Ne zna se točno odakle ta plava svjetlost potječe, vjerojatno od plavog stakla s balkonskih vrata, ali moguće je da je to plava svjetlost upaljenog televizora (na kojem je mlada žena pratila pogreb svoga muža u prethodnoj sceni). *Posmrtni marš* počinje istodobno s pojmom svjetlosti, a kako se Julie naglo prene iz sna, dobiva se dojam da ju je probudila glazba. Tek ćemo kasnije vidjeti da ju je probudila novinarka koja ju je došla posjetiti. Dakle, plava je svjetlost potekla od odsjaja plavog stakla uzrokovanoj otvaranjem balkonskih vrata, a glazba ima isključivo ulogu popratne glaze.

Funkcija glazbe u sceni mogla bi se protumačiti i drugačije. Da na kraju scene nismo ugledali novinarku, mogli bismo reći da glazba i plava svjetlost potječu s televizora kojeg ne vidimo, ali kojeg smo vidjeli u prethodnoj sceni. Kako izvor svjetlosti i glazbe namjerno ostaje skriven i na kraju scene samo djelomično objašnjen, čini se da redatelj u gledatelju želi probuditi želju da se pomakne i zagleda što se događa iza ekranu. Ako je izvor glazbe stvarno bio televizor, tada bi *Posmrtni marš* bio u funkciji isticanja stvarnosti, ali ako je glazba popratna, tada ona ističe sjećanje na strašne događaje. Vještrom manipulacijom kamere Kiéslowski je uspio pobudit znatiželju gledatelja i povezati stvarno i nestvarno kroz malu igru s glazbenim izvorom.

Dok u prvom dijelu scene do izražaja dolazi čvrsta povezanost filmskih elemenata, u drugom će dijelu do izražaja doći filmsko-glazbena forma, postignuta sličnim sredstvima. Nakon budenja, gledatelji iz *offa* mogu čuti pozdrav (za sada još nevidljive) posjetiteljice: »Dobar dan«. Kako Julie polako počinje okretati glavu prema glasu (čiji izvor još uvijek ne vidimo), tako ju obuhvaća duboko crnilo kroz koje se ponovo čuju zvuci Posmrtnog marša. To je prva »crna rupa« u Juliju sjećanju. Glazba će nestati zajedno s otamnjenjem ekrana, Julie će bezvoljno odzdraviti »Dobar dan« i tek ćemo tada u kadru ugledati lice došljakinje.

ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI
JULIE DELPY

TROIS COULEURS

BLANC



UNE TRILOGIE DE
KRZYSZTOF KIESLowski



Posmrtni marš, koji počinje okretanjem Juliene glave a ne-staje zajedno s »crnom rupom«, u ovoj je sceni omeđen s dva »Dobar dan«, što znači da su u oblikovanju glazbene forme uz glazbu sudjelovali i drugi filmski elementi. Filmsko-glazbena forma je trodijelna te u potpunosti iscrtava shemu A B A. Realan zvuk (pozdravi) u funkciji dijelova A i slika (zatanjanje ekrana) u funkciji središnjeg, B dijela, dopunjavaju i ravnopravno sudjeluju u izgradnji glazbene forme, a ona prati sadržaj, ističe Juliejine emocije i naglašava tajanstvo (poigravanje s izvorom plave svjetlosti).

Primjeri takvog funkcioniranja slike u službi glazbene forme jednako su rijetki kao što su rijetki filmovi u kojima je glazba stvarno neodvojiva od filma i svakog njegova dijela. U *Plavom* se svi filmski elementi međusobno prožimaju u tolikoj mjeri da niti glazba (koja se često voli odvojiti i postati koncertnom ili popularnom) nikako ne može opstati samostalno. Pokušaj da se Preisnerova glazba odsluša s nekog nosača zvuka (a to možete i sami isprobati) doživljava neuспjeh: glazba postaje razočaravajuće rascjepkana i u njoj je teško uživati. Djelići teme, koji su motiv po motiv, frazu po frazu, rečenicu po rečenicu, postupno slagani do smislene cjeline čije ih je blještavilo okrunilo na najsvjećaniji mogući način, slušani samostalno i odvojeno od filma samo su nedovršeni komadići bez smisla i unutarnje ljepote. Film je unaprijed osmišljen kao cjelina te se njegovi dijelovi, zamišljeni da poput finog tkanja funkcioniraju zajedno, ne mogu percipirati odvojeno. Upravo zbog toga glazba izdvojena iz filma ne znači ništa, dok je u okruženju za koji je stvorena puna simbolike, značenja, misli i funkcionalnosti.

Izdvajanjem glazbe iz konteksta gubi se osjećaj slatkog isčekivanja trenutka kada će se pojedinačne linije postupno spojiti u savršenu cjelinu. Zapravo je film zamišljen da postupno raste i oblikuje se, kao što se postupno oblikuje glazbena kompozicija. Cijeli film i jest upravo to: jedan veliki proces skladanja koji započinje od malih motiva te se razvija preko rečenica, perioda, tema, odsječaka i stavaka do velikog koncerta.

Veza glazbe i slike vidljiva je na makro i na mikroplanu. Bit te veze nije samo u sadržaju i iznošenju dubokih emocija iz Juliejine nutrine. Ta je bit u tome što slika na indirektan, profinjen način (ponsjprije montažom, odabirom kadrova i kretanjem kamere) prati i otkriva strukturu svake teme. Preisnerova je glazba formalno jasna i gotovo konvencionalna u svome pravilnom nizanju dvotaktnih fraza i četverotaktnih rečenica. Zapravo je ta glazba vrlo obična, ali uz pomoć slike i boje postaje prelijepa, neobična, zanimljiva i privlačna. Tako slika dodaje glazbi jednu dimenziju koju glazba sama po sebi nema, a koju je teško nazvati nekim određenim imenom jer se ne radi samo o vizualizaciji.

Govoreći o vezi glazbe i slike, njihovu nadopunjavanju i vezi s ostalim filmskim elementima, dijelom smo potvrđili a dijelom pobili teze iz Hanslickove glazbene estetike »O muzički lijepom«. Tezu: »Ljepota glazbe leži u njezinoj formi« Kiéslowski je potvrđio ističući formu na neobičan način kroz sliku, vizualno kretanje i statiku, boju, liniju i vizualnu formu. Ljepota muzike kroz vlastite i filmske oblike u potpuno-

sti zaokuplja: glazba postaje još užvišenija i estetski još poželjnija.

No, kada Hanslick kaže da glazba ne može izraziti ništa a ponajmanje osjećaje, u nekim situacijama već sâm sebe pobija opravdavajući se kroz nejasno isprepletanje pojmove »osjet« i »osjećaj«. Njegovo pero napisalo je da »prikazivanje osjećaja nije sadržaj muzike«²⁶ ali i da »muzika djeluje na duševno stanje brže i intenzivnije nego bilo koje umjetničko djelo.«²⁷ Kako niti sâm autor nije siguran u ono što nastoji dokazati, mi ćemo ga »malo pogurati« u želenjem smjeru. Jer, kako drugačije objasnit glazbu u *Tri boje: Plavo* koja je glavni nositelj duboke tuge i boli, »crnih rupa« i sjećanja, bijega od stvarnosti, ali koja je i neka vrsta utjehe, nade i vjere, izraz sreće, mira, ljubavi te, napolijetku, duševne ravnoteže?

Naravno, Hanslickova razmišljanja mogla bi se primijeniti na apsolutnu klasičnu glazbu, koja se sklapa, sluša i doživljava potpuno različito od nekih drugih glazbenih vrsta. Opera, opereta, scenska i filmska glazba doživljaju se kroz vlastitu podređenost sadržaju, sceni i drugim elementima i vjerojatno ne bi mogle opstati bez svog utjecaja na osjećaje publike. Kada glazba ne bi mogla pobuditi emocije u slušatelja, skladanje filmske glazbe bilo bi vrlo riskantan a i nepotreban posao. Tada ne bismo mogli predvidjeti reakciju publike i glazbom je voditi u određenom smjeru.

Skladatelji se često služe stereotipnim muzičkim sredstvima koja sigurno pobuduju određene osjećaje i jamče odgovarajuću reakciju publike. Znači da u glazbi ipak nešto postoji što potiče tu osjećajnost, nešto što djeluje na naš nervni sustav i tjeri ga da reagira na određeni način. Naravno, glazbu svatko može drugačije doživjeti, ali razlike između subjektivnih doživljaja su minimalne. Glazba potpomognuta slikom usmjerava reakciju publike u točno želenjem pravcu te postaje nemoguće da tragična scena u filmu jednome djeli tragično, a drugome smiješno.

Na Hanslickovo ramišljanje nadovezuje se glazbeni teoretičar Pavel Rojko koji u svome djelu *Metodika nastave glazbe* govori da je glazba dovoljna sama sebi jer je ona sama sebi svrhom. Prema tome, nema potrebe niti smisla povezivati muziku s drugim umjetnostima jer je ona samodostojna i samoziva. Teza Pavela Rojka, pedantno razrađena i objašnjena, ipak ne funkcioniра kada je riječ o filmskoj glazbi. Na primjeru *Tri boje: Plavo* pokazali smo kako glazba iz filma u nekim slučajevima teško preživljava izvan svog konteksta, a pokušaj da živi samostalno i izvan filmskog spleta umjetnosti za nju rezultira velikim gubitkom. U *Plavom* je ona toliko upletena u filmsko tkivo da sâma i izvan njega gubi smisao, značanje i bit svoje opstojnosti.

Naravno, ovako pomno i precizno glazbu s ostalim umjetnostima ne može povezati svatko. Znamo kako je Kiéslowski radio sa svojim suradnicima i kako je od svakoga očekivao najviše. Ništa nije prepustao slučajnosti, pa je skladatelj morao naučiti kamermana da čita note i obučavati glumicu da »osjeća«, doživljava, čuje i stvara glazbu. Rijedak je slučaj tajke predanosti radu na filmu, ali rezultat je vrijedan truda.

U *Tri boje: Plavo* svaki je trenutak u svakom svom dijelu (likovnom, fotografskom, glazbenom, scenskom, glumačkom,

tehničkom itd.) pažljivo osmišljen, unaprijed isplaniran i misaono elaboriran. Iza svega stoji jedan fantastičan i neponovljiv način razmišljanja koji pruža neizreciv estetski i umjetnički užitak. Šteta što je njegov autor nestao zauvijek i što nećemo imati prilike za još. Kiéslowski svojim djelima otvara umjetnički apetit koji postaje nezasitan, a umiriti ga se može jedino činjenicom da više od toga stvarno neće biti i da je to jedino što postoji. Možda je i bolje tako, jer: jed-

no se više cijeni nego mnogo. Za njim ostaju njegovi filmovi i prekrasna glazba Zbignewa Preisnera kojoj se i on sâm divio. Možda nam je baš to Kiéslowski htio poručiti kada je *Tri boje: Plavo* završio riječima:

»Proročanstva mogu propasti, jezici nestati, znanje izbljediti. Ostaju samo vjera, nadanje i ljubav. A od svega najveća je ljubav.«²⁸

Bilješke

- 1 Bielas, Katarzyna, *Kompozitor, niestety Polak*, *Gazeta Wyborcza*, 6. I. 1993. (prijevod: Janina Welle)
- 2 Parkinson, Eric C., *Blue*, *Time Magazine*, 1995. (prevela autorica)
- 3 Barardinelli, James, *Red* (članak s interneta; prevela autorica)
- 4 Kad govorimo o proturječju crvene boje mislimo prije svega na rečenicu Johanna Ittena: »Od demonske, nesputane crvenonaranđaste na crnoj pozadini do sladunjava-andeosko-ružičastog, crveno može da izradi sve prelaze između paklenog i uzvišenog.« (ITDEN, Johannes, *Umetnost boje*, Beograd, 1973., str. 102.)
- 5 Macnab, Geoffrey, Drake, Chris, *Working with Kieslowski*, *Sight and Sound*, br. 5, str. 19. (prevela autorica)
- 6 Bielas, Katarzyna, ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Macnab, Geoffrey, Drake, Chris, ibid., str. 20.
- 9 Nenadić, Diana, *Tri boje: plavo* (recenzija), *Hrvatski filmski ljetopis*, II, ožujak 1996., br. 5, str. 106.
- 10 Kao potvrdu našeg zaključka moramo primijetiti da nakon prostitutkinog odlaska, u bazu trčeći ulazi skupina djece koja dolaze na trening, što ne može biti slučajnost. Isto tako nije slučajno Lucillino pitanje: »Bojiš se povratka?« Pri tom, Lucille misli: »u stan, gdje su zaklani miševi«, a Ju-lie misli: »u svijet, bez muža i kćeri« i kima glavom.
- 11 Miličević, Mladen, *Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu*, *Hrvatski filmski ljetopis*, listopad 1995., br. 3/4, str. 103 (cit. iz: Petrić, Vlada, *Oneanic Cinema: The Isomorphism of Film and Dreams*, ispis za predavanje *Oneanic Cinema*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University, Spring 1995., str. 1.)
- 12 Ibid, str. 103-108. — Miličevićevi pojmovi dijegetske i nedijegetske glazbe, kao izravne izvedenice iz engleskih rječi *diegetic* i *nondiegetic music*, odgovaraju pojmovima prizorne i popratne glazbe. On ih sâm definira ovako: »Tako se zvuk koji protagođnost ustaljeno percipira i shvaća može nazvat *dijegetski*, kao što je slučaj kod dijaloga, šumova i glazbe koja potječe iz dijegetskog prostora (prizora). Nedijegetski zvuk je suprotan dijegetskom: protagonisti nisu svjesni postojanja ovog zvuka, te ga stoga ne mogu čuti. To su na primjer: dodani govor (*voice over*), naracija i komponirana glazba.« (Ibid., str. 103.) Ja se pridržavam pojmljova koje je Hrvoje Turković naveo u pojmljniku zvuka u filmu (*Hrvatski filmski ljetopis*, II, ožujak 1995., br. 5, str. 80-86). U tom smislu Turković navodi pojmove: prizorni zvuk (engl. *indigenous sound; diegetic sound*), neprizorni zvuk (engl. *commentative sound, nondiegetic sound, sound-over*) i popratna glazba (takoder: *neprizorna glazba, dodana glazba, nanešena glazba; engl. score music, nondiegetic music etc.*).
- 13 Hanslik, Eduard, *O muzički ljestvici*, Beograd, 1977., str. 83.
- 14 Odyjetnica koja brani Dominique u *Bijelom* zapravo je ljubavnica Juliena mrtvog muža u *Plavom*; svi likovi iz trilogije nalaze se u pomorskoj nesreći na kraju *Crvenog*.
- 15 Scena u sudnici: rastava braka Karol Karola i Dominique pojavljuje se i u *Bijelom* i *Plavom*; scena pogrbljene starice koja pokušava baciti bocu u kontejner za recikliranje stakla pojavljuje se u sve *Tri boje*.
- 16 Evo teksta Poslanice Korinćanima (*Novi zavjet*, glava 13):
 1. Ako jezike čovječe i andeoske gorovim a ljubavi nemam, onda sam kao zvono koje zvoni i praporac koji zveči.
 2. I ako imam proroštvo i znam sve tajne i sva znanja, i ako imam svu vjeru da i gore premještam, a ljubavi nemam, ništa sam.
 3. (I ako razdam sve imanje svoje, i ako predam tijelo svoje da se sažeže, a ljubavi nemam, ništa mi ne pomaže.)
 4. Ljubav dugo trpi, milokrvna je; ljubav ne zavidí; ljubav se ne veliča, ne nadima se,
 5. (Ne čini što ne valja, ne traži svoje, ne srdi se, ne misli o zлу,)
 6. (Ne raduje se nepravdi, a raduje se istini,)
 7. Sve snosi, sve vjeruje, svemu se nada, sve trpi.
 8. Ljubav nikad ne prestaje, a proroštvo ako će i prestati, jezici ako će umuknuti, razuma ako će nestati.
 9. (Jer nešto znamo i nešto prorukujemo;)
 10. (A kada dove savršeno, onda će prestati što je nešto.)
 11. (Kad ja bijah malo dijete kao dijete gorovah, kao dijete mišljah, kao dijete razmišljayah; a kad postadoh čovjek, odbacih djetinjstvo.)
 12. (Tako sad vidimo kako kroz staklo u zagonetki, a onda ćemo licem k licu; sad poznajem nešto, a onda ću poznati kao što sam poznat.)
 13. A sad ostaje vjera, nad(a), ljubav, ovo troje; ali je ljubav najveća među njima.
 Stihovi stavljeni u zagrade nisu upotrebljeni u *Koncertu za ujedinjenje Europe*.
- 17 Macnab, Geoffrey, Drake, Chris, ibid., str. 20.
- 18 Pražić, Branko, *Vid i privid umjetnosti*, Zagreb, 1989., str. 20.
- 19 Pražić, Branko, ibid., str. 21.
- 20 Itten, Johannes, *Umetnost boje*, Beograd, 1973., str. 102.

- 21 Ibid., str. 102.
- 22 Ibid., 32.
- 23 Hanslik, Eduard, ibid., str. 173.
- 24 Wennestrom, Mary, *Form in the Twentieth Century Music* (obj. u: *Aspects of Twentieth Century Music*, ur: G: Wittlich), New Jersey, 1975., str. 2. (cit. iz: Gligo, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, str. 101.; prevela autorica)
- 25 Prendergast, Roy, M, *Film Music — a Neglected Art*, New York, London, 1992., str. 231. (prevela autorica) 26 Hanslik, Eduard, ibid., str. 55.
- 27 Ibid., str. 117.
- 28 *Novi zavjet*, Poslanica Korinćanima, glava 13, stih 13.

Literatura

- Adorno, Teodor, Ajzler, Hans, *Estetika* (obj. u: *Sineast*, ur: N. Stojanović), Sarajevo, 1980./81., br. 49/50, str. 25-32.
- Berardinelli, James, *Red* (članak s Interneta, objavljen bez bibliografskih podataka)
- Bielas, Katarzyna, *Kompozytor niesły Polak*, *Gazeta Wyborcza*, 6. I. 1993.
- Birren, Faber, 1967., *Color in Your World*; New York
- Corliss, Richard, When the Judge is Guilty, Volume 144, *Time Domestic*, December 5 1994., br. 23.
- Damjanov, Jadranka, 1984., *Likovna umjetnost*, I. dio, Zagreb, str. 8-9.
- Gligo, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb
- Hanslik, Eduard, 1977., *O muzički ljestvici*, Beograd
- Itten, Johannes, 1973., *Umetnost boje*, Beograd
- Kuntarić, Antun, *Ton* (obj. u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis), sv. II, Zagreb, MCMLVIII., str. 721.
- Kuntarić, Marija, *Boja tona* (obj. u: *Muzička enciklopedija*, ur. J. Andreis), sv. I, Zagreb, MCMLVIII., str. 173.
- Kurelec, Tomislav, *Kielsowski, Krzysztof* (obj. u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić); Zagreb, 1986., str. 686.
- Luketić, Željko, *Tri boje: crveno* (recenzija), *Hrvatski filmski ljetopis*, II., listopad 1996., br. 7, str. 49-50.
- Macnab, Geoffrey, Drake, Chirs, *Working With Kieslowski, Sight and Sound*, 5, str. 16-20.
- Miličević, Mladen, *Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu*, *Hrvatski filmski ljetopis*, listopad 1995., br. 3/4, str. 103-108.
- Nenadić, Diana, *Tri boje: plavo* (recenzija), *Hrvatski filmski ljetopis*, II., ožujak, 1996., br. 5, str. 105-106.
- Nenadić, Diana, *Tri boje: bijelo* (recenzija), *Hrvatski filmski ljetopis*, II., SRPANJ 1996., br. 6, str. 64-65.
- Parkinson C., Eric, *Blue*, *Time Magazine*, 1995.
- Peić, Matko, 1983., *Pristup likovnom djelu*, Zagreb
- Pražić, Branko, *Vid i privid umjetnosti*, Zagreb, 1989., str. 12-34.
- Rojko, Pavel, 1996., *Metodika nastave glazbe*, Osijek
- ..., *Biography of Krzysztof Kieślowski* (članak s Interneta bez bibliografskih podataka)
- Prendergarst, Roy, M., 1992., *Film Music — a Neglected Art*, New York, London,
- Warrack, John, *Leitmotif* (obj. u: *GROVE 10*, ur: S. Sadie), London, 1980., str. 644-646.
- ..., *Biography of Krzysztof Piesiewicz* (članak s Interneta bez bibliografskih podataka)
- ..., *Biography of Zbigniew Preisner* (članak s Interneta bez bibliografskih podataka)
- ..., *Boja* (obj. u: *Umetnost*, ur: S. Ružić), Zagreb, 1965., str. 45.
- ..., *Harmonija* (obj. u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis), Zagreb, MCMLVIII., str. 626-630.
- ..., *Glazbena akustika* (skripte Elektrotehničkog fakulteta), Zagreb, 1992.
- ..., *Kolorizam*, (obj. u: *Umetnost*, ur: S. Ružić), Zagreb, 1989., str. 135.
- ..., *Kromatika* (obj. u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis), sv. II, Zagreb, MCMLVIII., str. 64.
- ..., *Valer*, (obj. u: *Umetnost*, ur: S. Ružić), Zagreb, 1989., str. 267.

Irena Paulus

Three Colors — Blue

The Rhapsody in Blue Hues — Meditations of a Musician

UDC: 791.43-293 (438)
78.071 (438)

An interpretative study of compositional structures and narrative functions of Zbignew Preisner's music in the film Three Colors: Blue by Krzysztof Kieślowski.

Three Colors: Blue is actually a musical film, but not in a sense of a movie genre. The film was shot not only after the script but after the score too. Namely, Kieślowski required of the composer Preisner to compose music on the basis of the film script before the film was shot. So the film narration was not only scripted, but scored in advance. The task of the music was, according to the composer Preisner, »...to picture the film, but wisely. It means that it need not deal with external events we see on the screen, but with what is in people, in actors, and at the same time in ourselves, i. e. audience«, the task of music was »not meant to underline atmosphere and ambience. Krzysztof wanted music to have such power as to become a part of the film narrative... Sometimes, when he used my music, there was no need for words and dialogue«. The study traces the powerful and subtle interaction between Preisner's music and the crucial narrative moves in the Kieślowski's film.

Analytical content of the paper: *Unbreakable combination: Kieślowski and Preisner in the »Three Colors«; Blue; Oneiric value of the »Funeral March«; Metadiegesis: sound in mind; Theme in the role of Julie; »Fight« among the theme and the »Funeral March«; Mysterious composer Van den Budenmayer; Mystery of the street musician; The »Concert for the United Europe«; Blue in »Blue«; Hanslick, Kieślowski and »Three Colors: Blue«; Bibliography*

Nikica Gilić

Aliens (Tuđinci)

interpretacija



Uvod

Znanstveno-fantastični akcijski film strave *Aliens* (*Osmi putnik 2/Tuđinci*, 1986.) redatelja Jamesa Camerona jedan je od najrječitijih protuargumenata ne tako rijetkim predrasudama o nužnoj estetskoj nezanimljivosti nastavaka tržišno uspjelih filmova. Nama bi, pak, to ostvarenje bilo zanimljivo i kada ne bi bilo nikakav nastavak, jer je riječ o slojevitu i vješto uobličenu filmskom proizvodu, jednom od kreativnih vrhunaca svojeg vremena. No, kako se ipak radi o nastavku kulnog znanstvenofantastičnog filma strave, uputnim se čini početi razmatranje upravo od te činjenice.

1. Početak serije

Aliens preuzima junakinju, njezine neprijatelje i temeljne motive od filma *Alien* (*Osmi putnik/Tuđinac*, 1979., režija Ridley Scott), u kojem posada svemirskoga trgovačkog broda *Nostromo* pronalazi ostatke izvanzemaljske letjelice. Kao što je uglavnom poznato, jedan od svemiroplovaca prenosi na *Nostromo* parazitski zametak ubojita tuđinca koji vrlo brzo raste te, nakon uništenja domaćina, masakrirajući ostatak posade. Unatoč dobro razrađenom znanstveno-fantastičnom aspektu, u temeljnom je dojmu dominantan žan-

rovska segment horora (*horror, film strave*), s čudovištem koje progoni izoliranu ljudsku zajednicu. Zemaljski su trgovci, dakle, vođeni Kompanijom, zaboravili Božje zakone, pretvorivši čudesni svemir u prostor gospodarskoga iskoristavanja te, što je vjerojatno ipak najteži grijeh, stvorili umjetnoga čovjeka, varijaciju o temi Golema i Frankensteinova čudovišta. Tu se, naime, ne radi samo o androidu Ashu (Ian Holm), nego i o brodskom računalu koje, doduše, ne izgleda poput čovjeka, ali ima slične mentalne značajke. Slijedeći Kompanijine naloge podredivanja svih vrijednosti zarađi, ta se dva monstruma okreću protiv posade *Nostroma*, bez obzira na činjenicu da je riječ o pripadnicima rase koja im je udahnula život, a ta je »pobuna« konačni znak da je zakon profita potisnuo sve druge zakone, božanske i ljudske.¹

Spominjanje Frankensteinova u ovome okružju nije nimalo slučajno, jer ovo o čemu smo upravo razglabali vrlo je srođno toj gotskoj znanstveno-fantastično-hororskoj priči. Vrhunac napetosti *Alien* pak doseže u slijedeću žanrovskog podmodela horora u kojem izoliranu zajednicu napada iracionalno i nepoznato zlo koje (premda ne nužno) tek pri kraju priče zna postati potpuno vidljivo. Težište je ove priče smješteno baš u tom dijelu. Zbijenost u neudobne hodnike i izgubljenost u ljudima neprilagođenim skladištima trgovackog bro-

da, kao i svijest o izoliranosti sred svemirskih bespuća, uvećavaju grozu time što uvećavaju i retorički vrlo djelatno ističu izoliranost likova.

Brodsko računalo i Ash na prvi se pogled mogu protumačiti kao tipičan odvjetak konzervativne tradicije nepovjerenja u znanstvenike, s čim nije teško dovesti u vezu spomenute kršćanske konotacije vezane za problematiku tuđinca kao kazne. U ovom se slučaju, međutim, ti umjetno intelligentni negativci ponajprije trebaju shvatiti kao oruđe nehumanog društvenog sistema, kao plod podređivanja svega, pa tako i znanosti, spomenutim zakonima zarade. U takvome se društvu čovjek ni na koga ne može osloniti, a umjetni se ljudi podmuklo infiltriraju među prave ljude. No, kako smo ustvrdili da je u ovom filmu matrica horora prevagnula nad drugim dijelovima, vrijedi naša zapažanja ukratko dopuniti i postavkama što ih Friedrich Geyrhofer (1989.: 294-297) iznosi govoreći o društvenoj utemeljenosti žanra strave.

Riječ je, naime, tvrdi autor, o žanru koji izrasta na dvojstvu stvarnosti i iluzije, temeljnog svojstvu kartezijanskog (racionalističkog) poimanja svijeta. Gledateljstvo, prema toj teoriji, prepoznaje i adekvatno reagira na filmove strave, jer oni korespondiraju sa zakonitostima jezika koji je (kada mu se »pridruži brutalnost« — str. 294.) erotične prirode, pa se kroz jezik oslabadaju »seks i nasilje« (isto). Te postavke očito treba shvatiti kao plodove neofrojdističkoga stabla, jer se temelje na pretpostavci snažnoga utjecaja podsvjesnih poriva na ustroj i funkcioniranje jezika komunikacije, u što je, kao što je danas svima znano, još Freud znao utrpavati i umjetničku komunikaciju. Pojednostavnimo li Geyrhoferovu bujnu metaforiku, možemo dakle reći kako je horor izraz svega onog što je racionalizam, u nemogućnosti podvrgavanja svojoj suhoj logici, strpao u podrum svijesti, ali nije uspio osuditi na potpuni zaborav.

2. Aliens — nastavak koji je nadmašio začetnika serije

2.1. Strava u ulici znanstvene fantastike

Za razliku od filma *Alien*, u njegovu se nastavku žanrovske strukture znanstvene fantastike ne čine manje važnim od žanrovske strukture horora, a oba su ta elementa podređena završnoj sintezi. U ovoj fazi razmatranja možemo zato usporediti dva žanra, pa reći kako je, za razliku od horora, znanstvena fantastika zasnovana na vrlo očitim racionalističkim premisama. To je osobito vidljivo u njezinoj najtrivijalnijoj (i najčešćoj) inačici, u kojoj se SF često svodi na nešto naivne akcije upakirane u optimističku te racionalistički ute-meljenu ideologiju čovjekove nadmoći nad prirodom (stizanje do zvijezda!). Pošteno bi, doduše, bilo priznati kako je u kasnijim desetljećima razvoja taj žanr uspijevalo izbjegći tim ograničenjima, dosta često izlazeći iz žanrovskoga zabrana u maticu najcenjenijih umjetničkih djela, a film i strip su u tome imali možda i većega uspjeha od znanstvenofantastične književnosti. *Aliens* je, međutim, u žanrovskim stapanjima otisao korak dalje od svjeog prethodnika, no ipak se čini kako je riječ o procesu do te mjere temeljitom da je govorenje o spomenutim žanrovima korisno samo u analitičke sruhe.

2.2. Fabularna osnova

Radnja je *Aliensa* sljedeća: spašena nakon dugogodišnje hibernacije, junakinja *Aliena* Ripley (Sigourney Weaver) pridružuje se vojnoj ekspediciji poslanoj na planet na kojem je posada Nostromu bila pokupila tuđinca. Taj je planet, naime, za Ripleyne hibernacije koloniziran, ali je veza s naseljenicima naglo prekinuta. Kompanija iz prethodnoga filma i ovdje, naravno, vuče konce, a Ripley preuzima vodstvo nad šačicom vojnika koji su preživjeli sukob s velikim brojem tuđinaca. Skrbeći se o devojčici Newt, jedinoj preživjeloj kolonistici, Ripley dolazi u izravan sukob s maticom/kraljicom tuđinskoga roja.

2.3. Struktura i konotacije prologa

Odmah nakon špice koja ovaj film nedvojbeno vezuje s prethodnikom (naslovi im se, primjerice, razlikuju samo u jednom slovu), kapsulu s Ripley i njezinim mačkom pronalazi nepoznata letjelica, a tek na kraju scene doznajemo da je riječ o ljudskim spasiteljima. S obzirom na mjesto i vrijeme radnje, te na *Alien* u kojem su prikazane čak dvije vrste izzemaljskih stvorenja,² gledatelj se ima razloga pitati o rasi koja je pronašla Ripley, a očekivano prikazivanje posade nepoznatog broda k tome je odgođeno smještajem točke promatrana u unutrašnjost Ripleyjine letjelice. Zato se kao znak spasitelja isprva vidi laser kojim razvaljuju vrata, a zatim sonda koja svijetlećim zrakama istražuje unutrašnjost prostorije. Kad se nepoznati svemiroplovci napokon pojave u kadru, isprva su smješteni u polumrak i izobličeni svemirskim odijelima. Tek kada čelnii spasilac skine skafander možemo biti sigurni da je doista riječ o spasiocima, a ne o ljudodernim buljookim čudovištima, no čak ni tada ne nastupa olakšanje. Prve riječi koje čujemo u filmu izraz su razočaranja zbog toga što za pronalazak neće dobiti nagradu.

Svi su dijelovi scene usmjereni na izazivanje nelagode, od izbora točke promatrana do zvukova koji se čuju i tame u kojoj se sve odigrava. Jasno, osim nelagode, ta je scena izravno usmjereni i na gradnju napetosti, a razočarana reakcija po-plepnoga spasioca jasno upućuje da je iz *Aliena* preuzeta pesimistična vizija dehumaniziranog društva orijentiranog isključivo k zaradi. Duh svemoćne Kompanije prožima *Aliens* od samoga početka, a mračno raspoloženje toga, možemo se slobodno tako izraziti, prologa, prevladavat će u cijelom filmu. Svjetlo što prodire kroz tamu nađene letjelice (laser, sonda) samo produbljuje nelagodu, jer u režijsko-fabularnom kontekstu ima prijeteće značajke najave dolaska nepoznatih i potencijalno opasnih bića.

Sljedeću scenu, prema kazališnoj analogiji, možemo nazvati drugim prologom, jer se u njoj nastavlja istodobno pripremanje i prefiguracija ostatka priče. Naime, kao kontrast prethodnog tami, Ripley se budi u bijelom i opuštajućem svjetlu bolničke sobe, a prijazni joj predstavnik Kompanije donosi mačku. Ripley, zatim osjeti bolove kakve smo vidjeli u *Alienu*, u kulnoj sceni rađanja tuđinca iz utrobe nesretnog Johna Hurta, a gledatelj shvati da je riječ o noćnoj mori tek kad se Ripley zbilja probudi, ali ovaj put u mraku te iste bolničke sobe. Iz mraka se, dakle, očito ne može tako lako (ili čak uopće) pobjeći, a pravo je buđenje povezano s lažnim i



likom bolničarke, samo što je na javi ona u drugoj prostoriji, posredovana nekakvim monitorom.

Odnos tame i svjetla u tri uvodne scene očito je usmjeren na potkopavanje naizgled samorazumljivih konotacija simboličke dobra i zla koja se, kažu, još iz doba zoroastrijanskih vremena veže za opreku svjetla i tame. Ambivalentna (prijeteca!) priroda svjetla iz prve scene potcrtnata je lažnošću bljesavog buđenja, a pravo se buđenje odigralo u mraku. Baš kao i u slučaju izbora točke promatranja u prvoj sceni, takav raspored košmara i jave izrazito je namjeran te retorički težak, osobito kada se ima u vidu da je Ripley već prije košmara moralna biti budna da bi sanjala sobu, medicinsku sestruru i predstavnika Kompanije onakvima kakvi su na javi. Osim toga, ako je spašavanje tako nelagodno, svjetlo prijeteće, a buđenje lažno, te ako su ljudi nepouzdani ili prijetvorni (kakvima će se uglavnom pokazati u dalnjem tijeku priče), narrativni mehanizam lažnog sretnog svršetka poznat iz filma strave u ovom slučaju logično slijedi ne samo iz cjeline priče, nego i iz uvodnih scena. Taman kad čovjek malo odahne, nesreća mu se nužno prikradeiza leda.

Lažno je pak buđenje, znakovito za ostatak priče i iz drugih razloga; u uvodnoj smo se sceni već osvjedočili o pohlepi kao prevladavajućoj vrijednosti ljudskoga društva pa, kao što ništa u uvodnim scenama nije slučajno, ne može biti slučajno da se podmukli predstavnik Kompanije prvi put pojavi u kadru baš u toj lažnoj sceni. Zbog toga je, naime, gledatelj svjesniji svih aspekata junakinjina položaja nego što bi to ona mogla biti, jer mu je film priskrbio dodatne podatke i, što je još važnije, vrlo snažne sugestije. Napokon, mačak

koji tako dobro nanjuši tuđinca, u Ripleyjinu je snu potpuno spokojan u rukama kompanijina službenika, premda je taj u najmanju ruku jednako pogibeljan koliko i naslovni negativci. Ljudskoga je neprijatelja, dakle, očito teže prepozнатi.

Posljednja se napomena, jasno, nadovezuje na ono što smo rekli o Ashu iz *Aliena*, no ovdje je problematika prepoznavanja neprijatelja još razrađenija. Naime, zbog loših iskustava s Ashom, Ripley je nepovjerljiva prema androidu Bishopu (Lance Henricksen), premda bez njega ne bi preživjela nedaće što će je snaći. Tim napomenama ulazimo, doduše, duboko u područje onoga što je u prologu »samo« naviješteno i prefigurirano no, kada je sve već tako povezano, vrijedi reći i sljedeće: Ripley se može pouzdati samo u androidu, jer su njezini ostali suputnici ili zli ili nesposobni, ili naprosto nedorasli situaciji. No, premda je pred kraj priče Ripley po svoj prilici tu činjenicu sklona smetnuti s umom, Bishop je, poput Asha, ipak tek android koji bi se potpuno drugačije ponašao da je drugačije programiran.

U skladu s narušavanjem čvrstoće opreka o kojima smo već prozborili, *Aliens*, međutim, narušava i opreku čovjek-android (čitaj: čovjek-nečovjek). U sceni u kojoj se igra s nožem Bishop se, naime, doima nadmoćnijim svojim ljudskim suputnicima, no odmah nakon toga doznamo da se porezao u toj igri, te baš tim činom humanizirajuće nesavršenosti otkrio svoju umjetnu, surogatnu prirodu. Iz prsta mu, naime, poteče tekućina kakva je u prethodnom filmu u potocima tečila iz Asha. No, ako je ozlijedio sebe, Bishop je mogao ozlijediti i vojnika na čijoj je ruci bila njegova dok je zabadao

nož među svoje (umjetne) i njegove (prave) prste. U istoj se sceni Bishop uvrijedi kada ga nazovu androidom, te stavi do znanja kako mu je »umjetna osoba« puno draži termin. Nakon, kada mu Ripley spomene svoja iskustva iz *Aliena*, Bishop njezine nedaje dostojanstveno (umišljeno?) pripisuje činjenici da je Ash ipak bio stariji model. Baš kao što je opreka svjetlu i tame temeljito razoren, očito je temeljito razoren i opreka čovjek-nečovjek, a možda nije naodmet pripomenuti kako ni jedno ni drugo razaranje nije rijetko u filmu posljednjih desetljeća.³

2.4. Odiseja glavne junakinje

Nakon objašnjenja načina na koji početak filma priprema i najavljuje ostatak, netko bi se mogao zapitati čemu onda gledati cijeli film kada su glavni motivi ionako smješteni u prologu, vrlo reprezentativnom i za atmosferu i duh cjeline. No, čak kada ne bi bilo autonomne kinetike vješto ispričane priče, vrijedi napomenuti kako je u opisan beznadni svijet gurnuta jedna od najdoinljivijih junakinja u povijesti filmske umjetnosti. Njezini napori za dosezanjem sreće i spaša, dođuše, imajući sve u vidu, mogu nas možda podsjetiti i na bistranje Kafkinih junaka, no u ovom nam se slučaju ispravnjom prispopobom čini ona s tragičkim junacima i junakinjama. Oni, naime, nisu veliki zbog svojih općih vrlina nego zbog hrabrosti s kojom se nose s neumoljivom Sudbinom, silom jačom i od samoga Zeusa.

Razvoj Ripley iz osobe na rubu snaga (na početku filma) do odlučne ratnice koja snagu crpi ne samo iz novonađenih motiva, nego iz iste one situacije koja ju je prije tako nagrizala, možemo nazvati središnjim procesom filma. Premda bi se na prvi pogled, dakle, moglo kazati kako vješto izložena, a k tome i spektakularna priča uspijeva sebi podrediti i žanrovske sklopove i sve drugo što iz djela možemo analizom izdvojiti zapravo je akcijski segment podređen psihološkoj pri-

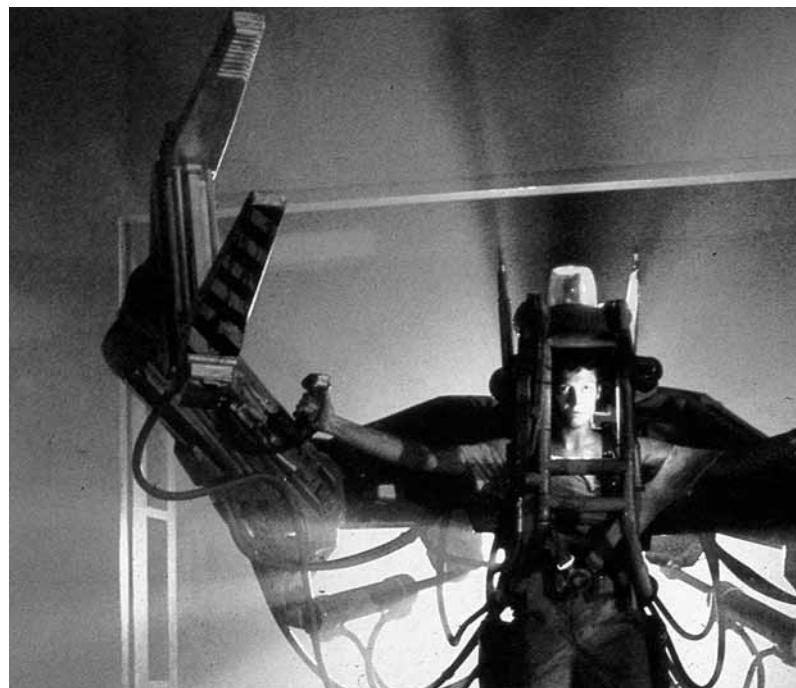
či o Ripleyjinu istjerivanju privatnih demona. Drugim riječima možemo reći kako tuđinci jesu strašni po sebi, ali su za *Aliens* bitni najviše zbog trauma koje su priskrbili glavnoj junakinji te, kako ćemo vidjeti, njezinoj štićenici Newt.

Kao što, naime, ističe i Mario Sablić (1991.: 11-12), Ripley odlazi u rizičnu misiju ponajprije da bi istjerala osobne demone, jer je svjesna da joj mirnoga sna nema dok slučaj izvanzemaljaca ne ostavi iza sebe. Nasuprot novoholivudske sklonosti za banalizirajućem objašnjavanjem psiholoških i ostalih motiva, *Aliens* to vrlo ekonomično sugerira time što Ripley dojavljuje svoj pristanak na sudjelovanje u pot hvatu nakon što se prenula iz ružna sna. Osim toga, mrak njezina skućenog prebivališta vrlo je nalik plavičastom mračku koji je prati od prve scene (kompliment snimatelju i onome tko je takvu motivaciju smislio!), pa je jasno kako borav kom daleko od tuđinaca ona nije izbjegla njihovu dohvatu. Svetmirski su joj paraziti, kako smo vidjeli u sceni lažnoga buđenja u bolnici, ušli duboko u um i pod kožu, pa se toga straha eventualno može riješiti samo ako se suoči s njim. Implicitna je pak strava, sadržana i u činjenici da planet na kojem je sve to počelo nije postojbina slinavih tuđinaca, pa još od *Aliena* znamo da takvih monstruma u svemiru (i susreta s njima) može biti još jako, jako puno. Ta je činjenica, naravno, izrazito privlačna i producentima kojima se nastavci *Aliena* povoljno odražavaju na debljinu lisnica, no ta komercijalna okolnost za nas nije važna.

2.4.1. Klasično prijavljivanje i nastanak ratnice

Premda je Ripley iz *Aliena* donijela vrijedno iskustvo, za borbenе zadatke filma potrebne su joj bile i neke dodatne vještine, pa Cameronova vješta redateljska ruka u razvoju priče postupno uklapa motive, situacije i zbivanja kojima se bez usporavanja ritma motivira njezina djelotvornost. Već na putu prema zlokobnom planetu Ripley, tako i pokazuje vještinu rukovanja viljuškarom (stečenu zbog potrebe zaradivanja za život), istodobno pripremajući završni obračun i stječući inicijalno poštovanje u očima komandosa. Scena u kojoj joj podčasnik (Michael Biehn) objašnjava rukovanje vatrenim oružjem služi dodatnoj humanizaciji borbe i pojačavanju motiva (ona i njega brani, a ne samo Newt), a za dodatnu motivaciju mogućnosti njihova sentimentalnog vezivanja nije bilo nikakve potrebe s obzirom na grdobni svijet u kojem se oboje pokušavaju snaći. Ljubavni je, dakle, sklop motiva ekonomično isprepletan s drugim motivskim sklopovima, a znatno obogaćuje cjelinu, jer je uspostavljanjem toga odnosa Ripleyjin napor za osnutkom obitelji postao sveobuhvatniji, zauzvrat osnažujući dodatno njezinu motivaciju i logičnom pretpostavkom da su veličina pot hvata i snaga motivacije za nj uglavnom u proporcionalnom odnosu (velik je pothvat skoro siguran znak snažne motivacije).

Veza Ripley i Newta, naime, jače je razrađena i za cjelinu presudnija od junakinjine veze s



dočasnikom, i to zbog kombinacije više čimbenika: ženske solidarnosti, razdvojenosti od najmilijih krivnjom tuđinaca, te Ripleyjina ulaganja nakupljene emotivne energije u majčinski nagon. Ne treba k tome smetnuti s uma da obje pate od noćnih mora, a važna je za čvrstoću toga odnosa i Ripleyjina briga o mačku preuzetom iz *Aliena*. Napokon, dok se Ripley brine o Newt, Newt se brine o svojoj lutki.⁴

Iz posljednjih je napomena sasvim jasno da Mario Sablić ima pravo kada Camerona ubraja u nastavljače američke prihvjetačke tradicije tridesetih (1991.: 13), no tome nije tako samo zbog do sada iznesenih zamjedbi. Kao što je poznato, fordovske tučnjave i hičkokovske virtuozno absurdne pošallice tek su najpoznatija utjelovljenja postupka prožimanja ozbiljne akcije humorom, čime je potican dojam realizma, a u *Aliensu* su likovi komandosa najzahvalnija žarišta humora. Mišićava je Vasquez, primjerice, u stalmnom verbalnom ratu sa svojim muškim kolegama, što možemo ilustrirati kratkim dijalogom:

*Hej, Vasquez, jesu li te ikada zamijenili za muškarca?
Nisu. A tebe?*

Geste i postupci imaju istu funkciju, pa se crni narednik, u sceni u kojoj odmah nakon buđenja iz hibernacije stavlja cigaru u usta, nužno doima potomkom simpatičnih, prepoznatljivo grotesknih likova kakve su, primjerice, kod Forda znali glumiti Ward Bond i Victor McLaglen.

Što se tiče Vasquez, nju smo mogli spomenuti i pri nabrajaju načina na koji je motiviran Ripleyjin preobražaj u vrhunsku ratnicu. Čak i kada je najagresivnija i najsmrtonosnija, Ripley, naime, zaostaje u mišićavosti i agresivnosti za ovom komandosicom, pa je junakinjin napredak učinjen manje drastičnim, te toga uvjernjivijim i vjerodostojnijim. Lik plačljiva komandosa također ima višestruku funkciju, jer istodobno uspijeva obogatiti najopasnije situacije humorističnim primjesama i dodatno motivirati Ripleyjinu čvrstinu. Zbog narativne je ekonomike, naime, jedan plačljivac sasvim dovoljan u skupini likova, a ako tu ulogu preuzme neki od komandosa, znatno je manja vjerojatnost da bi takvom mogla biti i Ripley, koja bi (kao amaterka) ipak bila vjerojatniji kandidat za tu ulogu od bilo kojeg vojnika. Napokon, spomenuta identifikacija Ripley i Newt funkcionalna je i u ovom smislu, jer one emocionalno podupiru jedna drugu.

Newt je, pak, vrlo korisna i za strategiju omekšavanja akcije u svrhu realizma, u što se lako možemo osvijedočiti uvidom u scenu planiranja odbrane od opsade tuđinaca. Suhoparni je strateško-vojni aspekt u filmu, naime razblažen praćenjem kretanja djevojčice među ozbiljnim odraslima, te njezinom interakcijom s njima. Kaciga na glavi djevojčice zgodan je znak toga postupka, a kada spomenuti komandos-paničar počne naricati o slabim izgledima uspjeha, Ripley mu skrene pozornost da je Newt bez ikakve obuke i oružja sama preživjela. Napokon, kao dodatni argument vještini ispreplitanja motiva u *Aliensu* možemo još pripomenuti kako je baš u interakciji Newt s odraslima u toj sceni snažno sugeriran dojam nastajuće obitelji.

2.5. Susret dviju majki

Do sada iznesene značajke ovog vrlo zanimljiva filma u određenom bismo smislu mogli nazvati i pripremom susreta Ripley s tuđinskom kraljicom. Vidjeli smo, naime, da premda tome snažno teži, Ripley nije ukopljena ni u kakvu društvenu zajednicu, pa zato pokušava skrpati surogatnu obitelj, a prijateljsko-partnerski odnos uspostavljen s komandosima, njihovom pogibijom samo ističe junakinjinu usamljenost. Ripley je, naime, tuđinac u komercijaliziranom ljudskom društvu, u koje se k tome vratila nakon desetljeća hibernacije. U prvoj pak sceni u kojoj se kraljica pojavi jasno se očituje njezin potpuno suprotan društveni položaj. Tudinci su, naime, svi njezina djeca, pa je zato slušaju i brane. Kad Ripley zaprijeti spaljivanjem izleženih jaja, matica tako kratkom gestom naredi povlačenje svoje djece. Ripley, međutim, u toj istoj sceni na rukama nosi Newt, pa je očito da se i junakinja i njena antagonistka bave istom rabotom spašavanja vlastite djece. Obje, dakle, slijede biološku nužnost, a sukob nastaje jer su njihove biološke nužnosti izravno suprotstavljene: da bi se matičino djete rodilo, Newt mora umrijeti.

No, kao što smo vidjeli, višezačnost i razaranje čvrstih oprema proces je koji je snažno zahvatio ovaj film,⁶ pa, premda su simpatije gledatelja nužno na Ripleynoj strani, opreka dobra i zla dodatno je uzdrmana. Ako je obitelj, naime, dobra, a samo najekstremniji svjetonazor unutar zapadnoga društva traže negativnu reakciju na tako postavljenu tvrdnju, ne možemo beznačajnom nazvati činjenicu da je tuđinska obitelj i veća i čvršća i stvarnija od Ripleyjine. Junakinji, na kraju, ostaje ranjen muškarac s kojim pravu vezu tek treba uspostaviti, traumatizirana djevojčica, jednak izgubljena kao i Ripley, te napokon Bishop koji, kao što znamo, uopće nije čovjek. Osim toga, matica se nakon lažnoga sretnog svršetka pojavi upravo u trenutku kada Ripley i Bishop uspostavljaju vrlo humaniziranu komunikaciju, a to »pojavljivanje« preciznije bismo mogli okarakterizirati kao raspolavljanje Bishopa. On se akcijom dokazao kao pozitivac u ovoj čudnoj prići, no tuđinska nas kraljica okrutno podsjeća kako je rijec samo o stroju. Ipak, čak i prepovoljen, Bishop uspijeva spasiti Newt od izlijetanja u svemir, pa se tako još jedanput dokazuje kako su u svijetu *Aliensa* stvari pouzdanije od ljudi. Možemo, napokon dodati kako je u nemoći Ripleyna potencijalnog partnera sadržana i Ripleyna nemoć da se snađe u društvu i nemoć tradicionalnih institucija pred komercijaliziranim logikom i »etikom« čovječanstva. To, naravno, ne znači da bismo u toj borbi trebali navijati za tudince, ali nedvojbeno znači da Ripleyna borba za konstituiranje staromodnog, tradicionalnog društva nema izgleda za uspjeh u vrlom novom svijetu kojim je okružena.

3. Od žanra do serije

3.1. Konvencija horora

Nakon iznošenja svih zapažanja ne čini se potrebnim posebno razrađivati tezu da su raznorodni žanrovski elementi u *Aliensu* upotrijebljeni, zajedno s nežanrovskim čimbenicima, za tvorbu samosvojne cjeline. No, vrijedi se, zaustaviti na konvenciji lažnoga svršetka, narativnom sredstvu ozloglašenom lošim filmovima strave. Od boljih horora u kojima se



nakon prividnog izbavljenja strašilo ponovo pojavljuje vrijedi svakako spomenuti *Halloween* (Noć vještica, 1978., režija John Carpenter), *Nightmare on Elm Street* (Noćna mora u ulici briještova, 1985., režija Wes Craven), te, naravno *Alien*.⁷ Već smo ustvrdili kako je uporaba spomenute konvencije u *Aliensi* motivirana okrutnim ustrojem svijeta toga filma u kojemu je sve lažno (svjetlost, spas, ljudi, obitelj...), pa onda lažan mora biti i (barem jedan) sretan svršetak, bez čega bi se pravi sretni svršetak, u usporedbi s ostatkom filma, doimao poput šećerne vodice.

U čistom filmu strave to bi narativno sredstvo imalo manje ovakvih društvenih i drugih racionalno objasnjujućih konotacija jer je, kako smo vidjeli (Geyrhofer, op. cit.) riječ o žanru koji iz svega glasa vrišti istinu o iracionalnoj prirodi čovjekova svijeta. Premda se toj konvenciji može, dakle, prigovoriti da često služi pukom plašenju publike, radije se zaptajmo zašto određeni dio publike uživa u tome. U skladu s iznesenim tvrdnjama o prirodi žanra strave, možemo reći da gledatelj uživa u strahu, a po mazohističkoj logici koja vodi ljubitelje toga žanra, gledatelj još više može uživati ako zna da je dodatni strah mogao izbjegći. Ljubitelj horora, naime, jako dobro može prepoznati kada bi se naizgled sretan svršetak naglo mogao pretvoriti u novu orgiju straha, nasilja, krv i ostalih divota, ali baš zato ne zatvara oči niti bježi iz kina, nego sa slatkom strepnjom očekuje dodatni šok. Ljepota je ovoga filma i u tome što, unatoč svim drugim konotacijama i dodatnim značenjima scene lažnoga svršetka, stvar ipak funkcionira i na žanrovskoj razini što smo je upravo opisali. Uobičajeni je perverzni užitak, međutim, obogaćen i značenjskom složenošću i furioznim ali potresnim ritmom u kojem gledatelj uživa tjemom priče. Kad matica raskomada Bishopa, gledatelj zna da je opet na redu vješto orkestrirana akcija, pa je taj užitak dodan žanrovskom užitku strave, a tome valja dodati i znanstvenofantastički užitak u izmišljotinama (let do udaljenih zvijezda) koje nam se zbog (pseudo)znanstvene komponente žanra čine na dohvati ruke.⁸

3.2. Paradigma serije

Premda smo uvjereni u iznesene postavke, razmatranje ovog lažnog svršetka ne bi moglo biti potpuno bez posebnog isticanja činjenice da već i sama primjena te žanrovske konvencije u filmu *Alien* u velikoj mjeri ne samo opravdava, nego i motivira isti postupak u filmu *Aliens*. Stvar je u tome što oba ta filma pripadaju istoj seriji, nadfilmsoj cjelini koja nije tako rijetka pojava u povijesti filma. Često kvalitativno neu jednačeni i različitog općeg dojma, filmovi neke serije tek ponekad nastaju pod istom autorskom kontrolom a, čak ako im je glavni lik isti, glumci se mogu mijenjati s lakoćom kakvu poznajemo u američkim televizijskim sapunicama. Ako kao kriterij za oblikovanje serije uzmem da je riječ o izvorniku i barem jednom nastavku koji se narativno, po likovima ili važnijim motivima (a i naslovu) veže za izvornik, možemo nasumice nabrojiti neke serije kojih smo dijelove posljednjih nekoliko desetljeća mogli vidjeti na našem filmskom tržištu: *Superman*, *Batman*, *Noćna mora u Ulici briještova*, *Kum*, *Goli pištolj*, *Policijaska akademija*, *Terminator*, *Umri muški*, itd.

Filmovi su u seriju povezani sponama jačim od žanrovnih, jer ih povezuju brojni motivi, likovi, a često i radnja. Ta činjenica manje upada u oči kod žanrovske manje-više čistih serija (*Zvjezdane staze*, *Goli pištolj*...), no osobito je upadljiva kod žanrovske mješovitih serija kakve su *Alien* i *Rat zvijezda* (bajka+SF), te kod žanrovske teže odredljivih fantastičnih tvorbi kao što su *Batman* i *Superman*. U tim se slučajevima, naime, ustaljeni repertoar žanrovnih paradigmi ne čini pretjerano pouzdanim oruđem ili supstratom iscrpne tipologije filmova, a vrijedi se prisjetiti i serijala *Kum* koji je iskazao znatan žanrotvorni potencijal. U takvim primjerima dakle, žanrovske strukture gube najveći dio žanrovnog identiteta, je su stavljene u službu gradnje iznadfilmske cjeline koju nazivamo serijom (serijski film!), za razliku od serijala (vidi u: *Filmska enciklopedija*, 1990.: 511-512).

4. Zaključak

Aliens, dakle, ima drugačiji tip priče od svojeg prethodnika, nešto je drugačije žanrovske građe, no u slučaju serije tradicija žanrovske kritike (shvaćene u smislu engleskoga termina »criticism«) podređena je raščlambi koja može analizirati cijelu seriju, ili pojedine njene filmove u svjetlu prethodnih. Naravno, u slučajevima kada se filmovi u nekoj seriji dosta razlikuju jedan od drugoga može se postaviti pitanje o dostatnosti motivsko-narativno-ikonografske sličnosti za govor o nekoj nadindividualnoj filmskoj cjelini. Konkretno: prva dva djela serije *Batman* međusobno su toliko slična, te istodobno toliko različita od druga dva djela, da se vrijedi zapisati nije li ipak riječ o dvije serije, o, recimo, »Burtonovu Batmanu« i o »Schumacherovu Batmanu«.

Naravno, poput žanrovske pripadnosti, ni pripadnost seriji po sebi nije nikakav kriterij za utvrđivanje vrijednosti pojedinoga filma, nego se naprsto radi o strukturi što filmotvorce može ograničiti u kreativnom stvaranju, ali ih, kao u slučaju *Aliensa*, nekada potiče na virtuozne varijacije polaznih prepostavki, te pretvaranje nastavaka u nešto samosvojno, a opet otprije poznato i obogaćeno sjećanjem na prethodne dijelove serije. Okršaj Ripley i tuđinske matice dobar je primjer za to. Junakinja se i u prvom i u drugom filmu brine o slabijem stvorenju prilikom obračuna (u prvom je slučaju to mačak, u drugom njezina zamjenska kćerka i potencijalni životni partner). Napokon, u oba slučaja tuđinsko stvorenje biva izbačeno u svemir, ali je završni obračun iz *Aliensa* razrađeniji, te obogaćen i naslijedem *Aliena* i *Ripleynim* razvojem u *Aliensu*. Elementarnoj je snazi matice suprotstavljena ništa manje elementarna »čovjekica«, beskrajno bogata ljudskim iskustvom osamljenosti te, naravno, željna topline ljudske zajednice. No, unatoč instinkтивno i emotivno snažnoj motivaciji, borba bi teško imala kraj povoljan za Ripley da joj na raspolaganju nisu ostali plodovi iste one tehnologije koja je dovela čovječanstvo i njegove astronaute u nepriliku u kojoj se svi skupa nalaze. Uvučena u viličkar (njeno oružje u konačnomet obračunu) Ripley se, ne doima ništa čovječnjom od Bishopa, pa je u ikonografiju njezine pobjede majstorski utkan i njezin poraz, jasan signal gledateljstvu u beznadnosti njezinih titanskih napora.

Ta se završna ambivalentnost savršeno uklapa u seriju više-značnosti o kojima je do sada bilo riječi, od prikaza junakinjinih spasitelja s početka, preko prikaza svjetla kao pojave koja ne može raspršiti tamu, do pohlepe kao načela ustroja Kompanije, jedine šire ljudske zajednice koju ovo djelo stavlja gledatelju na uvid. Napokon, kao što smo vidjeli, Ripley ni ne pokušava braniti čovječanstvo (dakle Kompaniju), nego svoju surrogatnu obitelj, dok tuđinska matica odista brani temeljna načela opstanka svoje vrste. Ta vrsta, doduše, jest parazitska, no takvim je ovdje prikazano i čovječanstvo, u jednoj od poznatih žanrovske paradigmi znanstvene fantastike. Zato se, u odnosu na prethodni film, u *Aliensu* bolje može zamijetiti inteligencija naslovnih »negativaca«, a društveni im sklad dodaje dodatni dignitet. Tuđinci su, naime, cizizmom prožeta slika čovječanstva u iskrivljenom zrcalu.

Na taj se film, jasno, s uspjehom mogu primijeniti i analitički mehanizmi autorske kritike, pri čemu bi u prvi plan došli

redateljevo klasicističko (klasično, realistično) fabuliranje, sklonost snažnim heroinama i ranjivim, razmijerno krhkim muškarcima, itd. (vidi u Sablić, op. cit., Pavićić, 1992.: 148-150). No ovaj se film dovoljno velikim i zaokruženim doima i bez prispetoda s drugim djelima istoga redatelja, pa bi se čak moglo reći kako bi preveliko inzistiranje na autorskim silnicama moglo zamagliti strukturnu složenost i više-značnost tog djela, dijelom prouzročenu i profinjenom značenjskom sraslošću s početnim filmom serije. To bi značilo da paradigm »kritike serije« u ovom smislu možemo držati ravnom paradigmama žanrovske i autorske kritike, također primjenjivim tek na određeni dio filmske produkcije. U slučaju kritike serije taj je segment, doduše, nešto manji, no vrijedi primjetiti kako se, bilo to nekom dragu ili ne, posljednjih desetljeća rada velik broj filmskih serija (odnosno serijskih filmova).

Predmet je naše analize, dakle, nezamisliv bez značenjske prtljage koju vuče od svoga prethodnika, bez kojega bi likovi bili manjega formata, zbivanja, kako smo vidjeli, manje nužna, a njihov značaj za junakinju i njezin svijet puno manji. Sretni su svršeci stoga samo iluzija i samozavaravanje jer gledatelj, vođen (i) iskustvom gledanja *Aliensa* kao dijela serije, zna da će se tuđinka pojaviti nakon naizgled uspjela bijega, a ipak se prestraši kada se to dogodi. No, koliko god obitelj, koju junakinja uspijeva izvući iz strašne pogibelji, bila patetično krpanje zavrpe na zakrpu (ranjeni komandos, raskomadani Bishop, duševno stanje svih preživjelih), njezina je borba ipak prikazana poput titanskoga okršaja, a ne poput batrganja kukca nabodenog na iglu. Djelovanje je, dakle, ono što čovjeku omogućuje život, pa makar borba ne imala izgleda za konačni uspjeh.

Unatoč tome što se Ripley stalno podiže i nastavlja borbu (pri čemu samo manjim dijelom mislimo na daljnje nastavke), taj film istražuje moduse egzistencije u krajnje neprijateljskom svijetu, pri čemu je upornost junaštva, bez puno filozofiranja, užnesena do patnje dostojeće tragičkih junaka i svetaca u crkvenim prikazanjima, ali s izrazito suvremenom zrelošću, dijelom naslijedenom od nekih egzistencijalističkih umjetničkih stvaratelja. (Kieslowskog, primjerice, unatoč oprečnim fabularno-stilskim sklonostima, možemo ovdje spomenuti kao autora koji stvara svjetove srodne egzistencijalne težine.) Mimetički iznimno bogat, a istodobno krajnje maštovit pri povjedački dojmljiv i kinetički snažan, ovaj film uspijeva sve te elemente splesti u tkanje nesvodivo na zbroj svojih sastavnih dijelova. Ta kreativna sinteza zato pulsira samosvojnim životom, prelivajući se u svim nijansama filmskoga spektra — žanru, seriji, autorskom opusu, dotjeranu pri povjedačkom stilu, razrađenu snimateljskom identitetu, preciznu mehanizmu grabljenja gledatelja za vrat buđenjem poistovjećenja s junakinjom bačenom u ralje najstrašnijih materijalnih zvijeri (tuđinaca) i unutarnje zvijeri zvane osamljenost, itd. Riječ je dakle, usudili bismo se napokon ustvrditi, o klasiku dostojećom zlatnih razdoblja u povijesti američke filmske industrije i umjetnosti.

Bilješke

- 1 Postoje, jasno, vjerske doktrine s kojima je zakon profita prilično uskladiv, no time se nećemo podrobnije baviti, nego ćemo samo dopustiti mogućnost prevelikog utjecaja rimokatoličkog kulturno-vrijednosnog okružja na ova zapažanja.
- 2 Osim tudinca iz naslova, u *Alienu* vidimo i mumificirana člana posade svemirskoga broda koji je svojim izvanzemaljskim signalima privukao Nostromu.
- 3 Uz filmove *Terminator 2* (režija J. Cameron) i *Robocop* (režija P. Verhoeven), vrijedi osobito istaknuti i opus redatelja Tima Burtona, te filmove *Interview s vampirom* i *High Spirits* redatelja Neila Jordana.
- 4 Motivi prepoznatljivi iz zbilje, kao što su djevojčica koja se brine o lutki i majka koja se brine o svojem djetetu, svojom poznatošću pridonose dojamu uvjerljivosti i vjerodostojnosti, realističkoj (mimetičkoj) snazi bez koje *Aliens* ne bi bio tako vrijedno ostvarenje.
- 5 Ta tradicija, razvijana i nakon tridesetih, očito nije bila samo američka. 6 Likovi Ripley i Vasquez mogli bi se, dodajmo i to, protumačiti i kao sredstvo razaranja tradicionalne opreke muške i ženske društvene uloge, tradicionalno povezane s teorijom o prirodnim ulogama spolova.
- 7 Koji, kako smo vidjeli, uopće nije čist žanrovske primjerak, ali je svejedno (i) vrlo dojmljiv film strave
- 8 Antiutopijskim segmentom ovaj se film naslanja na podmodel SF-a znatno inteligentniji od trivijalnoga modela žanrovske matrice znanog kao »space opera«, no baš su zato često spominjani antiutopijski romani Zamjatna, Huxleyja i Orwella dvojbenе žanrovske čistoće, pa čak i pripadnosti. Naravno, putovanje u svemir s kojim se i ovdje susrećemo proistječe ponajprije (ali ne i isključivo) iz spomenute trivijalne žanrovske matrice. No, dok je u svojoj jezgri (Asimov, Clarke) i iskopu (Verne) SF dominanto optimističan žanr, horor s kojim se u ovom serialu njegova paradigma stupa ne bismo, za razliku od paradigmе antiutopije/distopije, mogli nazvati pesimističnom strukturom. Žanr strave se, naime ne bavi budućnošću na izravan način, ali zato stvara svijet u kojem se optimizam mora doimati naivnim i prilično čudnim stajalištem prema životu.

Literatura

Filmska enciklopedija 2, Zagreb: 1990., ur. A. Peterlić JLZ »Miroslav Krleža«

Geyrhofer, Friedrich, 1989., »Horor-filmovi i vlast« u: Gavrić, Tomislav, ur., Moć imaginacije, Beograd: Rad.

Pavičić, Jurica, 1992., »Poetika mirovanja« u: *Quorum* br. 1/1992., VIII, Zagreb: Naklada MD.

Sablić, Mario, 1991., »James Cameron — Wagner 21. stoljeća«, *Kinoteka* br. 33/34, Zagreb: Filmoteka 16.

Nikica Gilić

Aliens — An Interpretation

UDC: 791.43-2 (73)

An interpretative study of Carpenter's film Aliens

Anti-utopian-SF-action-horror film *Aliens* (skillfully directed by James Cameron) is not merely a sequel, second part of a series, but also a completed and complete work of art. A classical tradition of film storytelling, several genre and sub-genre paradigms, as well as director's authorial interests have masterfully been melted into a single compact and ingeniously crafted structure, additionally supported by numerous elements developed on the basis of the film's predecessor, Ridley Scott's *Alien*.

First scenes of this sequel contain more or less all significant situations and motifs developed in the rest of the story, as well as the code, instructions for viewing. The viewer is therefore privileged by a deep insight into the nature of the film's world and the destiny the characters can hope for. The heroin's titanic combat thus becomes dramatic expression of her human loneliness. Furthermore, the convention of false happy ending not only supplies all the semantic potential and emotional impact it had in its horror genre origins, but is also an important segment of the narrative mechanism, creating the world of terrible and inevitable necessities.

However, *Aliens* is still a part of the serial that fuses some elements of genre, authorial and other structures into a new whole, only partially susceptible to the analytical procedures of authorial policy and genre criticism. In instances like this, we could talk of »series criticism« as being an analytical paradigm equal to the above mentioned. Needless to say, the essence of a great work of art (such as *Aliens*) can only partially be grasped by any single analytical procedure.

Bruno Kragić

Znanstvenofantastični film 50-ih

Rat svjetova (B. Haskin, 1953.)

Okvir za analizu

Klasični narativni znanstvenofantastični film doživio je u Hollywoodu u razdoblju od 1950. do 1959. svoj procvat. Razlozi za procvat ovog žanra koji do tada u Hollywoodu gotovo nije ni postojao bili su prije svega kontekstualno uvjetovani.

Science-fiction naglo se razvio i zbog odumiranja jednog drugog, dotad dominantnog žanra filmske fantastike — filma strave. Horor je u razdoblju od kraja četrdesetih do kraja pedesetih bio gotovo posve potisnut što zbog istrošenosti žanrovskih formula, što zbog cenzure. Zato je znanstvenofantastični film mogao preuzeti neke temeljne žanrovske preokupacije horora, prije svega tematizaciju straha.

Strah u američkoj znanstvenoj fantastici 50-ih predstavljao je strah od komunističke invazije, a izvanzemaljci i čudovišta koja su napadala američke gradiće bili su zapravo Rusi. Upravo iz te političke podloge proizlaze gotovo sve tematske i narativne strukture am. znanstvenofantastičnog filma 50-ih, ali i uopće — žanrovske paradigme mijenjaju se s promjenom međunarodne situacije šezdesetih kad dolazi do svojevrsne stabilizacije hladnog rata, te ponovno devedesetih zbog njegova završetka.

Prvo istaknuto ostvarenje u tom razdoblju bio je film *Odrediste Mjesec* (I. Pichel, 1950.). Sljedeće godine nastaju tri klasična filma razdoblja: *Dan kad se Zemlja zaustavila* (R. Wise), *Sudar svjetova* (R. Maté) i *Stvar* (Ch. Nyby). S uspe-

hom ovih filmova produkcija se povećava i raslojava pa tijekom desetljeća nastaje niz filmova od kojih su najistaknutiji *Rat svjetova* (B. Haskin, 1953.), *Došlo je iz svemira* (J. Arnold, 1953.), *Osvajanje svemira* (B. Haskin, 1955.), *Ovaj otok Zemlja* (J. Newman, 1955.) te *Zabranjen planet* (F. M. Wilcox, 1956.) i *Invazija tjelekradica* (D. Siegel, 1956.).

Nabrojeni filmovi nisu samo najreprezentativnija ostvarenja žanra, nego većina njih pripada i žanrovskom produkcjskom vrhu. To su, naime, jedini znanstvenofantastični filmovi 50-ih snimani s većim budžetom.¹ Veliku većinu žanrove sk produkcije činili su niskobudžetni filmovi koji su jasnije isticali komponentu trivijalnosti. Producija krajem pedesetih postaje isključivo niskobudžetna i posve otvoreno trivijalna.

Ponovni uspon filma strave i slabljenje hladnoratovske psihoze potiču oko 1960. gašenje jake znanstvenofantastične produkcije čiju poetiku (i budžet) preuzimaju televizijske SF-serije.

Znanstvenofantastični film 50-ih — moguće tematske i narativne klasifikacije

Mogućnosti tematske klasifikacije znanstvenofantastičnog filma 50-ih, kao i moguće tematske klasifikacije samog žanra u književnosti i filmu, vrlo su velike. Postoje, tako, općenite klasifikacije »s obzirom na polazišnu znanost, pa i odnos prema znanosti uopće (afirmativan, skeptičan, ironijski)« (*Filmska enciklopedija*, 1990.: 744). Možda najopćenitija klasifikacija s obzirom na glavnu temu, ali i na tip radnje jest podjela na »filmove putovanja kroz prostor i putovanja kroz vrijeme« (*Filmska enciklopedija*, 1990.: 744). S druge su strane pak detaljne klasifikacije glavnih tema i motiva u znanstvenoj fantastici, te pripadne klasifikacije žanrovske ostvarenja. Jedna je od takvih i klasifikacija M. Komada (1992.: 111-123) s podjelom na 20 temeljnih tematskih cjelina koje se dalje dijele na 93 uže grupe te na veći broj podgrupa. Premda sadrži i neke arbitrarne podjele (što se događa kod skoro svake klasifikacije) ova je podjela korisna za moguću tematsku analizu holivudskog *science-fictiona* 50-ih.

Što se pak narativne klasifikacije tiče, uz već spomenutu tematsko-narativnu podjelu na filmove putovanja kroz vrijeme i putovanja kroz prostor, spomenut ću mogućnost narativnih klasifikacija koje pruža pojam *novuma* kako ga izlaže i razmatra (u kontekstu narativne logike) D. Suvin.

Dakle, s obzirom na polazišnu znanost iz čijeg se sadržaja razvijaju hipoteze, u američkom znanstvenofantastičnom filmu 50-ih to su gotovo isključivo prirodne znanosti, što odgovara početnim fazama žanra u književnosti. Djelomičnu iznimku čini tek *Zabranjeni planet* čija osnovna hipoteza proizlazi iz Freudove psihanalize.

U tom odnosu prema znanosti filmovi variraju. Tako, je na početku razdoblja afirmativan odnos prema mogućnostima znanosti, a jaki su čak i elementi optimističke vjere u progres društva preko napretka znanosti, npr. u filmovima *Odredite Mjesec i Dan kada se Zemlja zaustavila*, jednom od rijetkih filmova sa simpatičnim i pozitivnim izvanzemaljcima.

Međutim, vrlo brzo odnos prema znanosti postaje skeptičan, što je očito već u *Stvari* koji neki drže čak i antiznastvenim filmom.² Premda se i dalje povremeno javljaju prema znanosti afirmativni filmovi, npr. *Osvajanje svemira*, upravo skepticizam prema mogućnostima i dostignućima znanosti postaje dominantan odnos filmova 50-ih. Taj će skepticizam postajati, kako desetljeće bude odmicalo, sve pesimističniji, npr. u *Zabranjenom planetu*, dok će dominantna niskobudžetna produkcija zauzeti ili otvoreno pesimistično i antiznastveno stajalište, ili ironičan odnos prema znanosti (npr. filmovi R. Cormana). Tematsko-motivski opseg znanstvenofantastičnih filmova 50-ih bio je poprilično uzak što se jasno vidi po klasifikaciji tih filmova prema Komadovim kategorijama. Dominantan tematski krug je rat i to, konkretno, invazija na zemlju budući da je upravo ta tema najjasnije očitavala društveni kontekst nastanka ovih filmova. Paradigmatično je ostvarenje *Rat svjetova*, ekrанизacija jednakog paradigmatičnog djela ove teme u književnoj produkciji. Tu ulazi velik broj filmova, od kojih većina ima riječi »invazija« ili »invazori« u naslovu — npr. *Invazija tjelekradica* ili *Invazori s Marsa* (W. C. Menzies, 1953.). Uz tematski ciklus rata i najeze na Zemlju, najistaknutiji je onaj o mutantima i simboličkim organizmima koji nastaju najčešće kao posljedica atomskog zračenja ili znanstvenih eksperimenta. Karakteristični su filmovi ove kategorije *Oni* (G. Douglas, 1954.), *Tarantula* (J. Arnold, 1955.), *Muha* (K. Neumann, 1958.) i *Ljudi-aligatori* (R. del Ruth, 1959.). Tu idu i svi filmovi o povećanim ili smanjenim ljudima čije su telesne promjene također posljedica atomskih zračenja. Oba se ova tematska ciklusa (rat odn. invazija i mutant) većim dijelom preklapaju s ciklusom u kojem je dominantna



Zabranjen planet (F. M. Wilcox, 1956.)

tema katastrofe. Uzroci katastrofe u tim su filmovima nijihove glavne teme — invazija izvanzemaljaca ili pak ljudski čimbenici, poput ludog znanstvenika kao uzroka katastrofe, ili, češće, radijacije. Naravno, neki od tih filmova podrazumijevaju katastrofu samo implicitno, odn. sadrže tek prijetnju katastrofe — npr. *Stvar*. S druge strane, postoji nekoliko filmova čiste katastrofe, npr. *Sudar svjetova*. Rjeđi su filmovi o putovanjima svemirom. Oni kojima je to glavna tema bave se tek putovanjima unutar našeg sustava npr. *Odredište Mjesec* ili *Osvajanje svemira*. U brojnoj produkciji mogu se naći i primjeri djela o izgubljenim svjetovima, npr. *Ljudi-krtice* (V. Vogel, 1956.) o podzemnom svijetu, zatim djela pripadna ciklusu o kiborzima i kibernetici npr. *Donovanov mozak* (F. Feist, 1953.), te utopije poput *Crvenog planeta Marsa* (H. Horner, 1952.) o kršćanskoj utopiji na istoimenom planetu. Prvim kontaktom i posljedicama bavi se (bez rata i katastrofe) *Dan kada se Zemlja zaustavila*, dok najambicioznija ostvarenja uzimaju elemente iz različitih ciklusa. To se odnosi prije svega na film *Ovaj otok Zemlja* koji sadrži motive iz ciklusa o ratu, i to svemirskom ratu izvanzemaljaca iz prvog kontakta i istraživanja svemira, te na *Zabranjeni planet*, s motivima iz ciklusa o istraživanju svemira, izgubljenim svjetovima te, što ga čini jedinstvenim u žanru ovog razdoblja, mijenama uma.

Iz znanstvenofantastične produkcije 50-ih potpuno su od-sutni ciklusi o alternativnoj povijesti, mitovima i religijama, galaktičkim carstvima i povijesti budućnosti. Također vrlo je rijetka tematika međuvjezdanih putovanja svemirom, a jedini film koji tematizira putovanje kroz vrijeme jest *Vremeplov* (G. Pal, 1960.), ekranizacija Wellesova romana, nastao uostalom na samom kraju razdoblja.

Dakle, s obzirom na temeljnu tematsko-narativnu podjelu znanstvenofantastičnih filmova na one putovanja kroz vrijeme i one putovanja kroz prostor, može se uočiti gotovo potpun izostanak prve skupine. No, ni putovanje kroz prostor ne funkcioniра uvijek u čistom obliku. Naime, putovanje ima ponajprije narativnu svrhu — ostvarenja pomaka stvarnosti između postojećeg svijeta i svijeta nove stvarnosti.³ U tu svrhu, uz putovanje, postoji i drugo sredstvo — »katalizator« koji okolinu preobražava u drugo mjesto.

Premda postoje filmovi koji uzimaju putovanje kao sredstvo dolaska do nove stvarnosti npr. *Crveni planet Mars* ili *Zabranjeni planet* (premda potonji tek djelomice), u većini filmova nova se stvarnost uvodi kroz raznovrsne katalizatore, kao što je slučaj u filmovima koji tematiziraju raznovrsne fizičke promjene na zemaljskim bićima. Sredstvo pomaka nešto je teže odrediti u filmovima koji prikazuju dolazak izvanzemaljaca. U tim filmovima putovanje postoji, putuju, međutim, izvanzemaljci koji dolaze iz nekog drugog prostora. Istodobno, oni funkcioniраju kao katalizator koji mijenja okolinu ljudskih protagonisti.

Sama potreba za sredstvima koja će ostvariti pomak stvarnosti jedna je od posljedica *novuma*. *Novum* je, pak, po tumačenju D. Suvina, *differentia specifica* znanstvenofantastične naracije, »SF se razlikuje po tome što je dominantni ili prevladavajući element naracije fikcijski novum (novina, inovacija) čiju valjanost potvrđuje spoznajna logika« (Suvin,

1982.: 19). Ta inovacija može biti različitih stupnjeva veličine, može se dakle razlikovati nekoliko njenih dimenzija. To može biti neki novi izum poput npr. seruma ili pojave, npr. povećavanja mravi ili paukova, nova okolina, npr. planet kao u *Zabranjenom planetu*, ili svijet pod zemljom, kao u *Putu u središte Zemlje* (H. Levin, 1959.), novi likovi, poput izvanzemaljaca u brojnim filmovima, ili novi odnosi. Prisutnost *novuma* kao ključnog faktora znanstvenofantastične naracije znači, u Suvinovoj interpretaciji, hegemoniju tog *novuma* u naraciji da bi ona uopće bila znanstvenofantastična. Suvin također za znanstvenofantastični optimum traži, s jedne strane, preciznu usmjerenu i sklad postupaka koji proizlaze iz središnjeg *novuma*, odn. konzistentno nagovješćivanje alternativnog svijeta, a s druge, protivi se neutralizaciji inovacije od strane dominantne ideloške paradigmе suprotno njenim prepostavljenim logičkim posljedicama.⁴

U skladu s ovakvim kriterijima može se reći da velika većina američkih znanstvenofantastičnih filmova 50-ih godina spada u žanrovske *pesimum* i to konkretno u banalni *pesimum* (vjerojatno najrašireniji tip *science-fictiona*). U takvom su *pesimumu* oni narativni elementi koji se bave *novumom* ili prerijetki ili previše ograničeni, pa prevladava npr. pustolovni ili akcijski aspekt priče. Također, gotovo svi ti filmovi neutraliziraju *novum* ili ga pak kooptiraju u vlastiti ideoološki kod koji je, alegorijski prikazujući hladnoratovski sukob, u krajnjoj instanci potvrđivao superiornost zapadne civilizacije.

Znanstvenofantastični film 50-ih u kontekstu povijesti američkog znanstvenofantastičnog filma

Činjenica da zapravo sva znanstvenofantastična produkcija 50-ih spada, po Suvinovim kriterijima, u žanrovske *pesimum* ne bi trebala previše zabrinjavati, budući da bi primjena tog kritičkog pristupa na američki znanstvenofantastični film uopće dovela do zaključka kako je možda jedini film koji potpuno ulazi u žanrovske optimum *2001: Odiseja u svemiru* (S. Kubrick, 1968.). Dakle, u kontekstu analize *science-fictiona* pojmom *novuma* i njegovih narativnih posljedica, filmovi 50-ih u temelju se ne razlikuju od žanrovske ostvarenja kasnijih desetljeća. Razlikuju se, međutim, u kontekstu šire analize koja uključuje razmatranje producijskih uvjeta i statusa tih filmova, njihov odnos prema glavnim temama i motivima žanra i njihovoj obradi, pa čak i prema uporabi specifičnih, uže filmskih izražajnih sredstava u prikazivanju tema samoga *novuma*.

U takvom povijesnom kontekstu može se zaključiti da znanstvenofantastični filmovi 50-ih predstavljaju svojevrsnu najvu žanra, da ostvarenja nastala od kraja šezdesetih do kraja osamdesetih čine vrhunac žanra (svojevrsnu žanrovska klasičku) dok bi znanstvenofantastični filmovi 90-ih oblikovali žanrovske manirizam.⁵

Pedesetih godina znanstvenofantastični filmovi bili su (uz nekoliko istaknutih iznimaka) niskobudžetna ostvarenja koja na zamišljenoj ljestvici najprestižnijih žanrova nisu zauzimala visoko mjesto. Tematika tih filmova bila je ograničena. Istodobno ti su filmovi »vjerovali« u sam žanr onakav ka-

kav su sami oblikovali — s *novumom* koji nije bio hegemoničan, ali je bio vrlo važan, s potrebotom njegove znanstvene utemeljenosti i neutralizacije ili uklapanja u idejnu paradigmu.

Većina filmova 50-ih služila se mimetičkim sredstvima kako bi uvjerila gledateljstvo u vlastitu ozbiljnost. Neozbiljnost nekih filmova proistjecala je koliko iz nesavršenosti produkcije i nenamjernih narativnih nelogičnosti, toliko iz intencionalne želje za neozbiljnošću.

Klasična ostvarenja žanra dijele s filmovima prethodne faze vjeru u sam žanr. Suprotno njima, ti filmovi imaju znatno ambivalentniji odnos prema znanosti, afirmativni i skeptični pristupi dolaze u svojevršnu ravnotežu. Ti su filmovi, također, u načelu visokobudžetne produkcije, a pojedina ostvarenja stječu i prestižan status. Najvažnije razlike između filmova ovih faza leže u tematici i tretiranju *novuma*. Filmovi od kraja 60-ih do kraja 80-ih imaju znatno širu tematiku, javljaju se djela o distopijama npr. *Paklena naranča* (S. Kubrick, 1971.), o putovanju kroz vrijeme poput *Planeta majmuna* (F. J. Schaffner, 1968.), o inteligentnim računalima npr. *Demonsko sjeme* (D. Cammell, 1977.) dok se najistaknutija ostvarenja bave putovanjima svemirom — *2001: Odseja u svemiru* i prvim (miroljubivim) kontaktom — *Bliski susreti treće vrste* (S. Spielberg, 1977.). Također, premda i u većini filmova ove faze *novum* ne uspijeva postići hegemoniju nad cjelokupnom narativnom strukturonom, to bi se ipak moglo ustvrditi za dva filma — *2001: Odiseju u svemiru* u potpunosti, te djelomice za *Bliske susrete treće vrste*.

Naposljeku, u ovoj fazi mali broj filmova neutralizira *novum*. U najvažnijim ostvarenjima dolazi do razumijevanja i prhvaćanja *novuma*, a u nekim *novum* jednostavno pobjeđuje.⁶

Devedesete pak donose gubitak vjere u žanr. To je i temeljna distinkcija između te faze i prethodnih dviju. Odnos prema znanosti postaje otvoreno ironičan ili pesimističan. Tema invazije ponovno postaje aktualna npr. *Dan nezavisnosti* (R. Emerich, 1996.) i *Mars napada* (T. Burton, 1996.) kao i prikazivanja katastrofa, npr. *Jurski park* (S. Spielberg, 1993.). *Novum* naravno nema hegemoniju nad narativnom strukturom, ali je za razliku od prethodnih faza često niti ne pokušava dosegnuti, a u nekim je filmovima poput *Mars napada* ili *Ljudi u crnom* (B. Sonnenfeld, 1997.) otvoreno ironiziran i parodiran. Za razliku od filmova 50-ih, neozbiljnost je sada isključivo namjerna, a ni »ozbiljni« znanstvenofantastični filmovi ne trude se uvjeriti gledatelja u vlastitu ozbiljnost nego funkcioniraju isključivo kao spektakli.

Temeljno distinkтивno obilježje znanstvenofantastičnih filmova 50-ih u odnosu na kasnije filmove možda je ipak njihova tematizacija straha. Nastali kao odraz hladnoratovskih psihoza ti se filmovi jasno uklapaju u tradiciju straha, a upravo je strah element koji su preuzeли iz filma strave (premda je strah i prirodnji element *science-fictiona*) čije su mjesto vodećeg žanra filmske fantastike u tom razdoblju zauzeli.

Znanstvenofantastični film 50-ih u kontekstu tradicije straha

Strah je, u načelu, cilj koji kod gledatelja želi postići horor. U skladu s tom svojom temeljnom orijentacijom, horor se zasniva na opoziciji objašnjivog i neobjašnjivog (nadnaravnog ili iracionalnog). S druge strane, osnovna opozicija na kojoj se temelji znanstvenofantastični žanr jest ona između poznatog, teoretski i empirijski utvrđenih činjenica i vjerovatnog, hipotetskih postavki. Znanstvena fantatsika traži znanstveno objašnjenje mijene stvarnosti. To je racionalistički žanr *par excellence* koji bježi od metafizike — sastavnog elementa žanra strave. Postoje naravno znanstvenofantastična djela koja izazivaju nedoumice oko statusa *novuma*, koja naime laviraju između fizičkog i metafizičkog objašnjenja *novuma*. Suvin takva djela svrstava u *invalidirani pesimum* (Suvin, 1992: 131). Bitno je, međutim, da je strah, premda karakterističan ponajprije za horor, u biti prirođan element *science-fictiona*. Pojava *novuma* nužno izaziva i strah kod protagonisti ovakvih djela, pa i kod publike, premda u manjoj mjeri nego kod horora. Strah je, dakle, stalni element znanstvene fantastike, a u znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih taj je strah zauzeo veće mjesto nego što ga ima u većini ostalih ostvarenja. Tako su ti filmovi mogli preuzeti (nakratko, doduše) mjesto filma strave, jasno se uklopivši u tradiciju straha u američkoj književnosti i medijima. Ta tradicija ima svoje korijene u doživljajima prvih doseljenika, bolestima i ratovima s Indijancima, u puritanizmu kao dominantnoj ideologiji američkog društva, te u puritanskoj književnosti koja je zrcalila i vlastite vjerske zasade i okolnosti života ljudi.⁷ Toj tradiciji pripadaju i slavni progoni vještica u Novoj Engleskoj, E. A. Poe, H. P. Lovecraft, film strave od svojih početaka, kao i brojna stripovska produkcija, te produkcija *pulp*-literature npr. poznati časpis *Weird Tales*.

U Hollywoodu je dakle horor predstavljao tu tradiciju sve do kraja četrdesetih. Tada dolazi do privremene stagnacije tog žanra kako zbog istrošenosti žanrovske formula, tako i zbog zamora publike, dijelom i zbog činjenice da horor u svom dotadašnjem obliku nije više mogao proizvesti istu grozu nakon otkrića koncentracijskih logora i spoznaje strahovitih mogućnosti atomske energije. Ovo je potonje, zajedno s brojnim svjedočanstvima o NLO-ma, pružilo solidan temelj procvatu znanstvene fantastike. Taj je žanr istodobno lako istaknuo element straha koji je u tadašnjoj situaciji bio jasan odraz »prvog« straha od komunističke najezde i zauzimanja Amerike, te mogućih katastrofalnih posljedica uporabe atomske energije. Odatle i dominacija tema o svemirskim invazijama i pojavama mutantskih čudovišta. Naravno, budući da se ipak radi o znanstvenoj fantastici, izvor straha se objašnjava racionalistički, a na isti se način i rješava straha. Važno je istaknuti da sama tematizacija straha postaje toliko dominantna da često utječe na narativnu strukturu priče i njezino razrješenje (u kojem strah zna implicitno i opstati).

Nakon nekih prvih optimističkih ostvarenja, strah postaje dominantan već u *Stvari*. Premda, na kraju, snage reda uspijevaju neutralizirati *novum*, ujedno i izvor straha, završni kadrovi neba i poruka o potrebi stalnog nadzora neba ukazuju na nemogućnost tako jednostavnog oslobođanja od nepoznatog i zastrašujućeg. Dok se u filmu *Došlo je iz svemira*

strah na kraju otkriva kao nepotreban jer se ustanovljava da je izvanzemaljac koji je prouzročio paniku samo turist, u većini je ostalih filmova strah itekako realan. U filmu *Oni* uzrokuje ga tako kolonija divovskih mrava, a u raznim drugim filmovima pauci, rakovi ili ljudi-aligatori. Posebnu vrstu straha izazivali su filmovi koji su tematizirali promjene veličine čovjeka poput *Nevjerojatnog čovjeka koji se smanjuje* (J. Arnold, 1957.) Strah od općeg uništenja našeg planeta postoji u brojnim filmovima o ostvarenim ili mogućim invazijama na Zemlju poput *Ovog otoka Zemlje*.

Zabranjeni planet prožet je nelagodom i stalno prijetećim užasom za koje se na kraju otkriva da su bili odraz straha od svemoće podsvjeti sposobne za uništenje svijeta. Osjećaj potpune bespomoćnosti (vidljiv u *Nevjerojatnom čovjeku koji se smanjuje*) i potpunog užasa pred prijetećom promjenom stvarnosti najočitiji je u *Invaziji tjemokradica*. Taj je film

vrhunac tematizacije preuzimanja ljudskih tijela od strane izvanzemaljaca. Spoznaja stanovnika gradića da ih izvanzemaljci redupliciraju dok spavaju i njihovo padanje u san svakako čine vrhunac osjećaja straha i užasa u američkom znanstvenofantastičnom filmu 50-ih. Da bi stvari bile još gore, kraj filma sastoji se u uspjehu junaka da susjedne vlasti uvjeri u postojanje opasnosti, dok o uništenju izvanzemaljaca, dakle izvora straha, nema ni govor.

S ponovnim usponom filma strave krajem pedesetih, element straha u opadajućem broju znanstvenofantastičnih filmova povlači se u drugi plan. U filmovima nastalim od 60-ih do 90-ih straha ili nema ili se nalazi duboko u pozadini.⁸ 90-ih se ponovo javlja, ali je poput ostalih tematsko-narativnih elemenata podgrygnut bilo spektakularnom (*Dan nezavisnosti*), bilo ironijskom i parodijskom kodu (*Mars napada*).

Bilješke

- 1 Naravno, taj veći budžet bio je u svim slučajevima manji od budžeta neke prestižne A-produkcije tako da se o visokobudžetnim znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih može govoriti samo uvjetno i isključivo u kontekstu samog žanra
- 2 To je mišljenje Vivian Sobchack. O tome vidi u Peary (1989: 250-254). Tvrdi se da film zagovara tezu kako u slučaju krize znanstvenici trebaju slijediti upute snaga reda (vojske).
- 3 Vidi u Suvin, 1982.
- 4 Vidi Suvinovu (1992.) interpretaciju Angenotovih teza.
- 5 Ova je klasifikacija u svom temelju arbitarna (kao uostalom i većina sličnih pokušaja), ali u svojoj osnovnoj premisi može funkcionirati.
- 6 Poznati primjeri za pobjedu *novuma* su *Planeta Majmuna* i *Zeleno sunce* (R. Fleischer, 1973.)
- 7 L. Daniels daje iznimno poticajan prikaz povijesti straha ne samo u američkoj, nego i europskoj kulturi. Vidi Daniels, 1977.
- 8 Naravno postoje neki filmovi s izrazitom ulogom straha. Radi se o remake-ima filmova 50-ih: *Invaziji tjemokradica* (Ph. Kaufman, 1978.) i *Stvari* (J. Carpenter, 1982.) te o filmovima *Osmi putnik* (R. Scott, 1978.) i *Osmi putnik 2* (J. Cameron, 1986.). Poticajnu analizu žanrovske strukture potonja dva filma daje N. Gilić u ovom broju *Ljetopisa*.

Literatura

- Daniels, Les, 1977., *Fear: A History of Horror in the Mass Media*, London, Toronto, Sydney, New York: Granada Publishing Ltd.
- Filmska enciklopedija* (2), 1990., ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«
- Komad, Mirel, 1992., »Glavne teme i motivi u znanstvenoj fantastici«, *Godine*, lipanj 1992., god. 2, broj 1.
- Peary, Danny, 1989., *Cult Movies 3*, London: Sidgwick Jackson
- Suvin, Darko, 1982., »Naučna fantastika i novum«, *Književna smotra*, broj 46.
- Suvin, Darko, 1992., »Narativna logika, ideološka dominacija i opseg znanstvene fantastike: hipoteza«, *Godine*, lipanj 1992., god. 2, broj 1.

Bruno Kragić

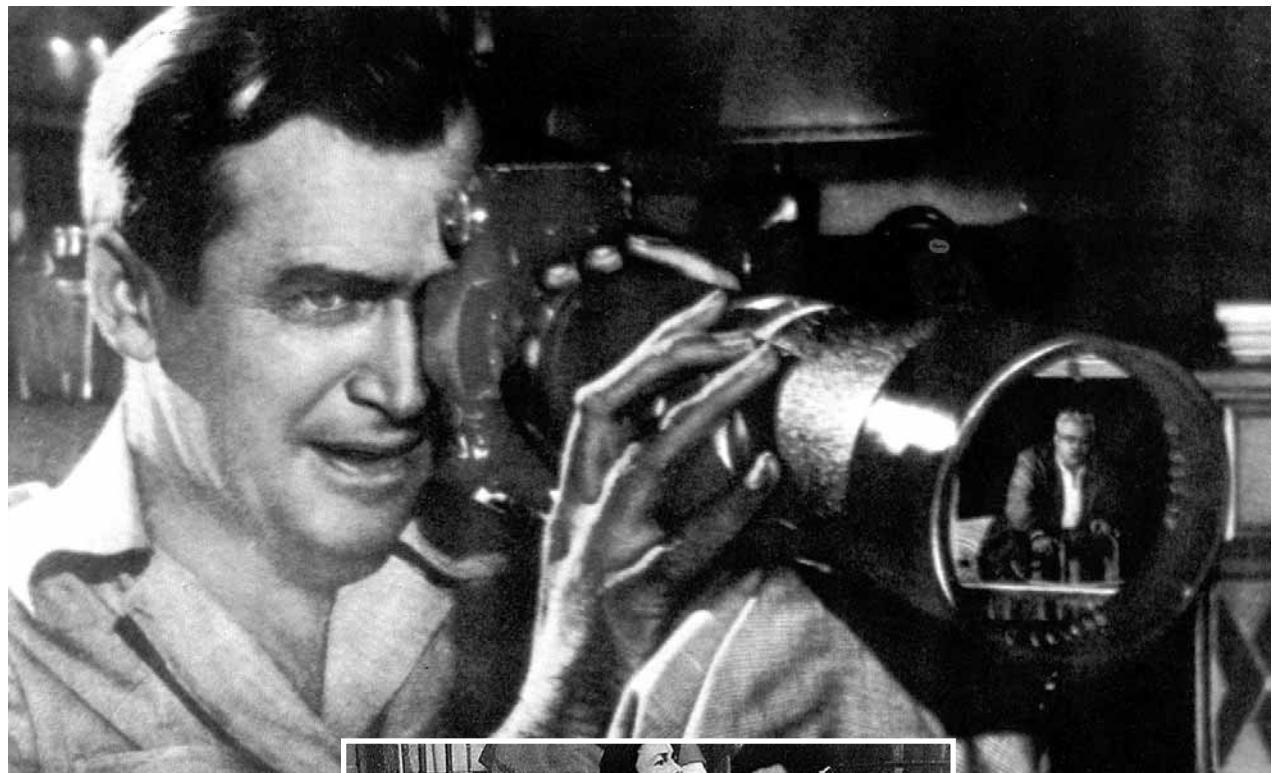
SF in the Fifties

The US Science-fiction film of the Fifties

UDC 791.43-2

The paper is an overview of possibilities of thematic and narrative classifications of Hollywood science-fiction films in the fifties, their place in the history of the genre in the USA, and in the history of the concept of fear in the mass media.

Temporary vanishing of horror in the late forties combined with the Cold War political antagonism and the advance of science caused an increased production of science fiction in the fifties. These films predominantly deal with the invasion on Earth and the appearance of various mutants and monsters as a result of radiation. The appearance of extraterrestrials or mutants functions also as a catalyst, which causes reality displacement, one of the main structural elements of science fiction. By their production status and the expression of main themes in the genre, the films of the fifties represent the naïvete of the genre, while the films from the late sixties to the late eighties form the classical phase. The films of the nineties form the manneristic phase of science fiction. The films of the fifties also easily fall in the tradition of fear, reflecting the contemporary fear of communist invasion. This element represents the main difference between the fifties and later phases of science fiction.



Alfred Hitchcock: Prozor u dvorište (Rear Window, 1954.)

Tomislav Pavlic*

Peeping Toms**

»Ne znam jesи li detektiv ili pervertit?« — zapita se Laura Dern u jednoj sceni filma *Plavi baršun* komentirajući sklonost Kylea MacLachlana prema otkrivanju čudnovatih događaja u njihovu susjedstvu. Upravo u toj rečenici očituje se motiv kojim se dvojica autora bave u svoja dva filma: motiv voajerizma. Riječ je o *Prozoru u dvorište* (*Rear Window*, 1954.) Alfreda Hitchcocka i već spomenutom filmu *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986.) Davida Lynch-a.

Iako se Lynch u svojim djelima dosta poziva na Hitchcockovo stvaralaštvo, to pozivanje i bliskost dvojice autora najočitije je upravo u filmu *Plavi baršun*. Dakako, u prvoj redu bliskost s filmom *Prozor u dvorište*, mada se u svojem filmu Lynch oslanja i na neka druga Hitchcockova ostvarenja (pot-gotovo glede »voajerskog« i voajerske prirode filmskoga međija).

U čemu se ogleda sličnost između ta dva filma? U prvoj redu, u Lynchovu stalnom citiranju Hitchcockova ostvarenja (riječ je, isključivo, o perifastičnim citatima, svojevrsnim varijacijama o temi, situacijama koje Lynch interpretira na svoj način i prema svojim potrebama). Zatim, što je možda i najvažnije, tu je spomenuti motiv voajerizma, odnosno ono što glavni likovi kroz predmete svog virenja otkrivaju o samima sebi. Taj je motiv u Hitchcockovu slučaju prisutan tijekom cijelog filma. Djeломice je tako i kod Lynch-a, ali u njegovu slučaju taj je motiv ipak najistaknutiji u jednoj dugačkoj sceni. Napokon, prisutna je i sličnost u izlagачkim postupcima (ponajviše se to odnosi na zaokruženost filmske cjeline). No, koliko god da je riječ o sličnostima, istodobno su prisutne i razlike, i to upravo u istim tim elementima kroz koje se te sličnosti ogledaju. Unatoč činjenici da su oba filma ne samo dobro poznata, nego u pravilu proglašavana remek-djelima, prije upuštanja u analizu valja za svaki slučaj podsjetiti na njihove sadržaje.

Prozor u dvorište

Foto-reporter L. B. Jefferies (James Stewart) leži nepokretan kod kuće s nogom u gipsu. Da ubije dosadu, promatra svoje susjede i njihove živote u dijelu zgrade preko puta svojeg prozora. Nakon nekog vremena učini mu se da je u jednom od stanova muž ubio svoju nepokretnu suprugu. O svojim sumnjama obavještava prijatelja, detektiva Toma (Wen-

dell Corey). Budući da je ovaj više nego sumnjičav prema takvoj verziji događaja, on svoju privatnu istragu nastavlja sa svojom djevojkom Lisom Freemont (Grace Kelly) i maserkom Stellom (Thelma Ritter). Slijed događaja pokazuje da je Jefferies imao pravo i u završnom obraćunu s ubojicom Larsom Thorwaldom (Raymond Burr) ubojica završava u zatvoru, a on s drugom slomljrenom nogom i zaručen s Lisom.

Plavi baršun

Student Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) dolazi u posjet bolesnom ocu u Lumberton, malo mjesto u američkoj provinciji. Prilikom šetnje, na jednoj livadi pronalazi odrezano ljudsko uho. Odnosi uho detektivu, i policija počinje istragu. No, Jeffreyjeva znatiželja tjera ga da i sam istražuje. Upoznaje detektivovu kćer Sandy (Laura Dern), koja preko oca saznaće da prvi trag vodi do pjevačice u mjesnom noćnom klubu, Dorothy Valens (Isabella Rossellini). Jeffrey ubrzo otkriva da Dorothyina sina i supruga kao taoce drži psihopatski kriminalac Frank Booth (Dennis Hopper) kako bi je mogao seksualno iskoristavati. Uz to, Jeffrey se zapetlja u ljubavne veze sa Sandy i Dorothy. Na kraju, Dorothyin muž biva ubijen, Jeffrey ubija Franka i ženi se sa Sandy, a Dorothy je ponovno sretna majka.

Ta dva očito različita sadržaja ipak već i na prvi pogled oduju određene zajedničke crte: lik detektiva, nimalo slučajna sličnost imena glavnih junaka, činjenica da obojica na kraju filma završavaju u braku (ili pred njim), i ono najvažnije: obojica njuškajući provode istragu na vlastitu ruku. No, da bi se otkrio ostatak, potrebna je malo preciznija analiza.

»Varijacije o temi«

Nabranjanje citata počet ću s već spomenutim sličnostima imena glavnih junaka. Time se Jeffreyja nedvosmisleno postovjeće s Jefferiesom u njegovim nastojanjima da razotkrije sumnjive događaje iz susjedstva.

Za Jefferiesa, prvi znak sumnje je neobjašnjiv vrisak iz jednog od susjednih stanova, za Jeffreyja je to pronalazak ljudskog uha. Obojica o svojim otkrićima obavještavaju policiju. Jeffreyjevo uho svakako je dovoljan povod za početak službenе istrage, dok i neka nova Jefferiesova otkrića ne uvjeraju detektiva u teoriju o ubojstvu. No, obojica detektiva

* Diplomski rad Damira Pavlica na Akademiji dramske umjetnosti, Odsjek filmske i TV montaže, veljača 1998.

** *peeping tom*, eng. voajer, virko, sladogled; mn. *peeping toms*.

poručuju isto našim »detektivima«: ne mijesaj se. Ni jedan ni drugi, naravno, nisu poslušali savjet.

Iako je Jeffrey u svojoj istrazi nešto samostalniji od Jefferiesa (ponajprije zbog toga jer se može kretati), obojica imaju pomagače u svojim vjernim pratilemama plavušama, Lisi i Sandy (Grace Kelly je profinjena njujorška dama iz visokog društva, a Laura Dern utjelovljuje idealnu tinejdžerku andeoskog izgleda iz američke provincije). Obje protagonistima otkrivaju adresu (Larsa Thorwalda i Dorothy Valens) osoba koje su predmet promatranja.

Prilikom ulaska u stan Lynch obrće Hitchcockovu situaciju: u *Prozoru u dvorište* Lisa (iako je samo trebala kopati po dvorišnom vrtu, tražeći ostatke leša) ulazi u stan, a Jefferies je na straži, a u *Plavom baršunu* Jeffrey sam ulazi u stan dok mu leđa čuva Sandy. Jefferies obećava u slučaju opasnosti dati znak fotografskom bljeskalicom, a Sandy će u istom slučaju trubiti Jeffreyju iz auta. No, Lisa svojevoljno ulazi u stan i ostaje izvan dometa bljeskalice. Za Jefferiesa još postoji mogućnost da je nazove (zna Thorwaldov broj), ali mora zvati policiju da ih obavijesti o pokušaju samoubojstva Usamljene (jedne od susjeda) pa ne primijećuje Thorwaldov povratak kući. Sandy, doduše, trubi Jeffreyju, no on je ne čuje od buke vodokotlića čija sadržina uklanja posljedice previše popijena *Heinekena*. Tako Lisa i Jeffrey nespremni dočekuju Thorwalda, odnosno Dorothy.

Završni obračuni junaka i negativaca u oba filma odigravaju se u ozračju isčekivanja dolaska policije koja kasni na poprište sukoba. Jeffrey, svjestan da dolazi Frank i da više nema vremena pobjeći iz stana, zove policiju pronađenim *walkie-talkiem*. Time čini grešku, budući da i Frank ima tu spravu. U tom primjeru Lynch objedinjuje dvije situacije iz Hitchcockova ostvarenja: Lisa, pokazujući Jefferiesu plod svoje potrage po Thorwaldovu stanu, prsten-dokaz, nesmotreno otkriva Thorwaldu iz čijeg je stana promatran i, u drugoj situaciji, Jefferies se javlja na telefon misleći da ga zovu iz policije i tako »javlja« Thorwaldu da je ostao sam u stanu. No, Lynchov junak, svjestan da je počinio grešku služi se lukavstvom koje je Jefferies koristio u ranijem dijelu filma (Jefferies zove Thorwalda i kaže mu da se moraju naći u kavani, kako bi ga izmamio iz stana): pretvarajući se da razgovara s policijom, u *walkie-talkie* daje pogrešne podatke o mjestu u stanu na kojem se nalazi, kako bi Franku trebalo više vremena da ga nađe. Time dobiva na vremenu do dolaska policije, dok Jefferies u tu svrhu rabi fotografsku bljeskalicu uprenu u Thorwaldove oči.

Kad smo već kod bljeskalice, zanimljivo je da Jefferies, iako fotograf po zanimanju (a i svoju strast za promatranjem susjedstva zadovoljava foto-aparatom s jakim teleobjektivom), ni u jednom trenutku ne pomišlja da snimi neki sumnjivi prizor kako bi fotografije kao dokaz predočio svojemu prijatelju detektivu. Za razliku od njega Jeffrey, koji nema nikakve veze s fotografijom (barem nije izričito naznačeno), u svojoj vojerskoj igri koristi se i fotoaparatom, te priskrbljuje detektivu itekako potrebne fotografije-dokaze.

Kad Frank zatekne Jeffreya kako izlazi iz Dorothyna stana, Dorothy uplašeno predstavlja Jeffreyja kao svojeg susjeda. Od tog trenutka Frank Jeffreyja sa sarkastičnim podsmije-

hom zove »susjed« i time Jeffreyja i sebe stavlja u odnos u kojem Jefferies i Thorwald iz *Prozora u dvorište* zaista jesu. Doduše, taj »susjedski« odnos Jeffreyja i Franka može se shvatiti i doslovce, budući da žive u malom gradiću, koji, kao i Jefferiesovo dvorište, funkcioniра kao »svijet u malom«, izolirana i skladna cjelina nagrižena iznutra.

Poseban slučaj je glazbena strana filmova. U oba ostvarenja, naime, postoje skladbe koje izazivaju snažne emocije kod likova. U Jefferiesovu susjedstvu živi usamljeni glazbenik sklon alkoholu. Tijekom filma on sklada jednu pjesmu (autor glazbe Franz Waxman) koja se razvija prema kraju filma. Lisa je više puta općinjena melodijom i govori: »Opet ta divna pjesma!«. Ta ista pjesma pri kraju filma zaokupi Usamljenu toliko da ona zbog snage emocija u toj pjesmi odustaje od svoje odluke da si oduzme život. Na kraju, te emocije povezuju Usamljenu i glazbenika, što predstavlja refleks konačnog i definitivnog povezivanja Jefferiesa i Lise. U *Plavom baršunu* pak, Dorothy Valens u noćnom klubu pjeva svojevrsni glazbeni lajtmotiv filma, pjesmu *Blue Velvet*. Pjesma, a još više njezina izvedba, fasciniraju mladog Jeffreyja koji zbog izvođačice postaje stalni posjetitelj kluba. No, prilikom jednog od svojih posjeta u publici ugleda Franka, koji izvedbu proživljava eksplicitnije izraženom emotivnošću, udišući pritom miris komadića plavog baršuna otргнутog s Dorothyina kućnog ogrtača. Ta prenaglašena Frankova emotivnost i osjetljivost na glazbu još više dolaze do izražaja poslije, u svojevrsnom karikaturalnom naličju te scene, kada Frankov prijatelj, homoseksualac Ben (Dean Stockwell) sinkrono otvara usta na Roy Orbisonovu *In Dreams*, priređujući grotesknu predstavu likovima kinopublici. Grotesknost te scene pojačana je činjenicom da su tom »performance« nazočni nasmrt preplašeni Jeffrey i potpuno utučena Dorothy (upravo je, u lošim okolnostima, vidjela zatočenog sina).

Ovim posljednjim, glazbenim primjerom »varijacija o temi« malo sam se udaljio od konkretnosti prethodnih, no on zapravo predstavlja prijelaz na sljedeće poglavlje, jer površno dotiče teme braka i odnosa protagonist — antagonist.

Vojerizam kao ulaz u drugi svijet

Raden, prema Hitchcockovim riječima, u skladu s Kulješovljevim načelima montaže (kombinacija subjektivnog kadra i kadra najave), film *Prozor u dvorište* predstavlja vjerojatno vrhunac uporabe subjektivnog kadra u funkciji maksimalne identifikacije gledatelja s glavnim junakom, čemu Hitchcock uvijek teži u svojim filmovima.

Jefferies se pred zidom nasuprot svojega stana nalazi u situaciji u kojoj je gledatelj pred kinoplatformom, gledajući isječke tudiš života. Tako smo i mi kao gledatelji uvučeni u igru — Jefferiesove oči postaju Hitchcockove oči, a Hitchcockove oči postaju naše oči. Ne treba, naravno, zaboraviti da nam je omogućeno biti vojera samo u onoj mjeri u kojoj nam Hitchcock to dopusti. U jednom trenutku filma dijelimo i moralne dvojbe glavnih junaka. Jednako nam je, naime, žao kao i njima što se ispostavlja (krivo) da Thorwald nije ubio svoju ženu. U početku filma Jefferies osjeća malu nelagodu kada prinosi dalekozor licu, no ta početna nelagoda postupno nestaje. Na kraju krajeva, sve nelagodnosti su nadidene

činjenicom da je zahvaljujući upornom promatranju susjedstva okriven počinitelj zlodjela.

U *Plavom baršunu* Jeffreyja tijekom njegove istrage ne muče moralni aspekti samog virenja i nepozvanog ulaska u tuđi stan (time, posredno, i u tuđi život), njega muče posljedice nastale tim virenjem (o tome nešto kasnije). U tom filmu jedna podulja scena zapravo funkcioniра kao paradigm za motiv izražen kroz cijeli *Prozor u dvorište*. To je scena u kojoj Jeffrey skriven u ormaru u Dorothynu stanu promatra Dorothy kako se svlači i sluša njezin telefonski razgovor. Dorothy ga zatim otkriva i svlači njega no, dolazi Frank i Jeffrey mora ponovno brzo u ormar. U drugom dijelu scene načoran je malo drukčijem prizoru, te promatra Frankovo izvljavanje nad Dorothy koje zapravo prerasta u njihovu sadomazohističku igru.

Prvi dio te scene zapravo neodoljivo podsjeća na scenu iz drugog Hitchcockova ostvarenja, filma *Psiho* (*Psycho*, 1960.) u kojoj Anthony Perkins kroz sićušnu rupicu promatra svlačenje Janet Leigh. Još jedna scena iz *Plavog baršuna* podsjeća na Hitchcockov pristup. To je scena u kojoj Jeffrey autom prati skupinu kriminalaca iz noćnog kluba do Frankova stana, što asocira na scene u kojima James Stewart (u drugoj ulozi) prati Kim Novak ulicama San Francisca u filmu *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958.). Cijela, pak, situacija (mali gradić u američkoj provinciji, čiji sklad remeti pojave zla) kao da je preuzeta iz još jednog Hitchcockova filma, *Sjenke sumnje* (*Shadow of a Doubt*, 1943.). Time Lynch (ne računajući posljednje spomenuti film) u svojem filmu zapravo objedinjuje tri najvažnija primjera vojerizma iz Hitchcockovih filmova.

No, bez obzira na asocijaciju na *Psiho*, scena u Dorothynu stanu ipak ima najviše zajedničkog s vojerizmom *Prozora u dvorište*. Oba protagonista, i Jefferies i Jeffrey, naime, svojim virenjem otkrivaju nove svjetove i ono viđeno na neki način reflektira njihove fantazije, koje ih svojom radikalnom manifestacijom šokiraju. Za Jefferiesa, svijet koji otkriva je svijet funkciranja, odnosno nefunkciranja bračnih odnosa, što nužno asocira na njegovo uporno odbijanje da stupi u bračnu zajednicu s Lisom. Za Jeffreyja, vojerizam je veza sa svijetom vlastite podsvijesti, svijetom nastrane i nasilne seksualnosti. U oba slučaja ti svjetovi su subverzivna alternativa »normalnom« svijetu.

Što je subverzivno u svijetu koji otkriva Jefferies? Veći dio života iz susjedstva nedužno ilustrira problem zajedničkoga života muškarca i žene, odnosno bolnu usamljenost izazvanu njegovim izostankom: tu je ostariji bračni par bez djece, koji svu svoju ljubav poklanja svom jedinom djetetu, psiću (čija smrt upravo zbog toga njima tako teško pada), zatim svježi bračni par čija ljubavnička neumornost zabavlja Jefferiesa, gospodica Poprsje koja čeka povratak svoje prave ljubavi, samotnjaci Usamljena i glazbenik i, napokon, bračni par Thorwald. Upravo muška polovica posljednjeg para predstavlja tu subverzivnost drugog svijeta. Thorwald svojim postupkom (ubojsvom žene) odražava brutalni refleks Jefferiesove želje: da se riješi Lise. Jefferiesa šokira sama ta izvanska surovost prepostavljenog slijeda događaja, ne šokira ga povezanost tog slučaja s vlastitim životom, budući da

je on nije svjestan. Lynch, s druge strane, taj »bračno-obiteljski motiv« (nazovimo ga tako) u svojoj sceni (samim tim i u cijelom filmu) pomalo iskrivljuje i postupa prema njemu površinski puno pomaknutije: Dorothy prije svlačenja razgovara preko telefona o svojemu mužu i sinu, na trenutak i s mužem, kad Frank ode iz stana ona Jeffreyja zove Don (imenom svojega muža), dok Jeffrey na odlasku pronalazi Dorothynu obiteljsku fotografiju i na njezinoj poledini zalijepljen bračni certifikat, a tu je i kapica Dorothyina sina. Pomaknutost tog »bračno-obiteljskog motiva« dolazi najverzniye do izražaja u prizoru samog seksualnog čina između Franka i Dorothy pri kojem jedno drugo (i sami sebe) nazivaju izrazima »mama«, »tata«, »beba«, a Franku osobiti ekstatični doživljaj predstavlja povezivanje s »mamom« Dorothy pomoću »pupčane« vrpce od plavog baršuna. Jeffrey također u prvom momentu ne uvida povezanost tog prizora sa sobom, no to će djelomice shvatiti kroz Lynchovo omiljeno psihološko stanje: snove.

Jefferies i Jeffrey su za vrijeme svojih promatranja obuzeti istodobno dvama suprotnim osjećajima: osjećajima nadmoći i nemoći. Nadmoć osjećaju zbog dojma da gospodare životima ljudi koje promatraju, jer oni ne znaju da su promatrani. No, ta iluzija se razbija u trenucima kada nisu u stanju poduzeti konkretnu akciju u situacijama koje to zahtijevaju. Jefferies ne može pomoći Lisi kada je u svojemu stanu zatiće Thorwald, a Jeffrey potpuno nemoćno promatra Frankovo izvljavanje nad Dorothy. Jefferies je, naravno, nepokretan zbog slomljene noge, a Jeffrey, iako zdrav, ostaje potpuno paraliziran strahom dva metra od događaja. Jefferiesov znak nemoći je nogu u gipsu, a Jeffreyjevu nemoć samo dodatno potvrđuje i ironično ilustrira činjenica da je u tim trenucima potpuno gol.

Jefferies, kao što sam već napisao, ne uviđa povezanost vlastite i Thorwaldove osobe, dakle, nije svjestan da Thorwald predstavlja, na neki način, neku vrstu mračnog, zlokobnog Jefferiesova alter-ega. Ni Jeffrey ne uviđa istu takvu vrstu povezanosti s Frankom, no s druge strane, Frank kao da je toga svjesniji od njega, te mu u jednoj sceni i kaže: »Ti si kao ja.« Jeffrey ipak do dijela spoznaje o tome dolazi kroz snove i flashbackove. Dorothy od Jeffreyja prilikom njihovih intimnih trenutaka traži da rade »zločeste stvari«, da je udari.

David Lynch: *Plavi baršun* (Blue Velvet, 1986.)

Jeffrey je u početku ne želi udariti, jer tvrdi da je želi zaštiti. U Jeffreyjevim snovima to izgleda ovako: Dorothy kaže: »Uđari me!« i iznenada se pojavljuje Frank koji je udara. Poslije, u istom rasporedu kadrova Frankovo mjesto zauzima Jeffrey i on tada poprima sadističke crte. Dorothy kaže Jeffreyju: »Tvoja bolest je u meni.« Možemo to protumačiti drukčije: Frankova »bolest« je u njoj, a preko nje je definitivno i u Jeffreyju. Tako se u snovima njih dvojica najjasnije poistovjećuju. Tu povezanost kroz snove najbolje dočarava sam Frank. Neposredno nakon što je Jeffreyju rekao: »Ti si kao ja.« izvodi ga iz auta i ponovno se javlja pjesma *In Dreams*. Dok Orbison pjeva, Frank usporedno recitira, zlokobno se unoseći Jeffreyju u lice: »U snovima ja koračam s tobom, u snovima ja pričam s tobom...«

U završnim obračunima obojica negativaca loše prolaze: Thorwald je uhičen, a Frank ubijen. Kada Thorwald dolazi na suočenje s Jefferiesom upita ga: »Što hoćeš od mene?«. Jefferiesova šutnja neobično je rječita — ne zna što da odgovori budući da ni sam ne zna odgovor — njegovi postupci bili su motivirani isključivo značajkom. U tom trenutku Thorwaldovo lice poprima izraz uplašene životinje i ta dimenzija koja ga čini potpuno običnim stvorenjem još više pojačava stravičnost prethodnih događaja. Iako baca Jefferiesa kroz prozor, policija stiže u posljednji trenutak i Thorwald je iza rešetaka. Frank u potrazi za Jeffreyjem u Dorothyynu stanu djeluje poput izgubljene zvijeri u potrazi za plijenom. Protiv iznenadnog i neočekivanog metka u čelo u tom stanju nije mogao puno učiniti.

Tako se obojica oslobađaju, svaki na svoj način, simbola zločnosti drugoga svijeta. To oslobađanje, nimalo slučajno, u ova filma korespondira s njihovom spremnošću na ulazak u brak s plavokosim simbolima »normanog« svijeta.

Izlagački postupci

Već sam spomenuo da *Prozor u dvorište* postiže jako gledateljevo poistovjećivanje s glavnim likom pomoću uporabe subjektivnog kadra. Hitchcock nastoji svoju priču ispričati iz jedne pripovjedačke perspektive i to perspektive glavnoga junaka. U filmu *Prozor u dvorište* takvo nastojanje dovodi do krajnjih konzekvenci: cijeli film (osim nekoliko kadrova) snimljen je iz sobe glavnog junaka, tako da je gledateljeva identifikacija s Jefferiesom maksimalna. Iako u svom pristupu nije toliko radikaljan, Lynch se u *Plavom baršunu* također trudi postići što veću identifikaciju s glavnim junakom, također priču izlaže iz jedne perspektive. Obojica autora, međutim, u po jednom kadru značajnije odstupaju od te pripovjedačke perspektive, svaki s različitim namjerama i posljedicama. Hitchcock svojim odstupanjem postiže da je gledatelj u spoznajnom pogledu korak ispred Jefferiesa veći dio filma, dok Lynch to služi da održi takvu vrstu napetosti samo do kraja scene. U *Prozoru u dvorište* to je kadar snimljen, doduše, iz Jefferiesova stana i ne bi se razlikovalo od ostalih Jefferiesovih subjektivnih kadrova da prije i poslije tog kadra ne vidimo Jefferiesa kako spava. U tom kadru vidimo Thorwalta kako izlazi iz svog stana u pratnji neke žene. Tim kadrom Hitchcock gledatelju želi sugerirati da je ta žena možda Thorwaldova supruga i postiže da se gledatelj u dalnjem ti-

jeku filma još više zapita o moralnosti Jefferiesova postupka koji taj prizor nije bio. U *Plavom baršunu* scena razgovora između Jeffreyja i Dorothy u njezinu stanu prekida se kadrom praznog stubišta snimljenim iz gornjeg rakursa. Nakon tog kadra ponovno smo u stanu i pratimo daljnji tijek razgovora. Tim kadrom Lynch zloslutno sugerira da je opasnost na putu, a da Jeffrey i Dorothy nisu toga svjesni. Taj kadar stvara vrhunsku napetost i odlična je priprema za prvi bliski susret Jeffreyja i Franka.

Zanimljivo je da Hitchcock sukobljava dva svijeta (Jefferiesov i onaj s druge strane zida) na jednostavan način: kad god Jefferiesa suočavaju s neugodnošću razgovora o bračnim temama, bilo Lisa bilo Stella, on izlaz traži u gledanju kroz prozor. Tako bijeg od neželenih tema ostvaruje promatrajući živote u dvorištu tražeći nesvesno u njima nedostatke i opravdanje za vlastito stajalište. Lynchovi prizori dva svijeta također se sukobljavaju izravno. Nakon scene u kojoj Sandy u autu priča Jeffreyju o svojem snu i dolasku crvendača kao simbolu ljubavi (scene u kojoj se njih dvoje definitivno zbližavaju) odmah slijedi scena u kojoj se Jeffrey i Dorothy ljube u Dorothynum stanu. Tako, odmah iza scene prvog poljupca između Jeffreyja i Sandy u mjesnoj kafeteriji dolazi scena vođenja ljubavi između Jeffreyja i Dorothy. Na taj način Sandyne scene pred crkvom (znak bračnog sakramenta) i u sunčevim svjetlim obasjanoj kafeteriji (ispred koje redovito prolaze kamioni s deblima sugerirajući, kao i zvuk rušenja debla na lokalnoj radio-postaji, ruralno, samim tim i patrijarhalno ozračje) u snažnom su kontrastu s opskurno osvijeljenim tamnocrvenim zidovima Dorothyina stana.

Oba autora svoje su filmske cjeline čvrsto zaokružili. I u jednom i u drugom ostvarenju krajevi su gotovo identični s početkom. Time tvorci kao da na žele reći: evo, dobili ste uvid u život jedne zatvorene cjeline čija je skladna egzistencija na trenutak bila ugrožena, no sada je opet sve na svom mjestu, kao što je bilo i na početku. No, nije baš sve kao što je bilo na početku. Hitchcock svoj film počinje opisnim kadrom: kamera klizi po dvorištu, upoznajemo neke likove i na kraju dolazimo do oznojenog lica L. B. Jefferiesa koji sjedi sam u stanu s nogom u gipsu, termometar pokazuje visoku temperaturu. U zadnjem kadru filma kamera ima gotovo identičnu putanju: vidimo upoznavanje Usamljene i glazbenika, gospodica Poprsje dočekala je povratak svoje ljubavi, stari bračni par ima novog psića, sveži bračni par proživljava svoju prvu svadu, temperatura je mnogo niža. Jefferies leži s obje slomljene noge, a pored njega je Lisa koja, kada se pogledom osigura da Jefferies spava, zamjenjuje putopisnu knjigu (kao simbol pomirljivosti prema Jefferiesovu pustolovnom duhu) modnim časopisom (simbolom svojega svijeta). Lynch, kao postmodernistički autor, svjesno se koristi tim stereotipom klasičnog fabularnog filma. Njegov film počinje idilično: uz zvučnu kulisu pjesme *Blue Velvet* redaju se kadrovi cvijeća žarkih boja, vrtnih ograda, vatrogasnih kola u prolazu s kojih nam maše dobrohotni vatrogasac, školarača koji prelaze ulicu, obiteljskih kuća... Lynch taj idilični početak naglo prekida prizorom srčanog udara Jeffreyyeva oca u vrtu. Cijelu situaciju najbolje ilustriraju dva krupna kadra: cijev za zalijevanje cvijeća zapinje u grmlju, a slavina »divlja« zbog zaustavljenog protoka vode. Začudnost prizora pojača-

na je bizarnim pojedinostima: pas ustima pokušava uhvatiti mlaz vode, dok kamera kroz travu ulazi u svijet kukaca. Cijeli prizor srčanog udara, ovako režiran, funkcionira kao estetička motivacija za sve što će se dogoditi u daljem tijeku filma. Kraj je gotovo isti kao početak: u njemu su gotovo svi kadrovi iz ekspozicije ponovljeni (mislim na kdrove prije scene srčanog udara). No, tu su i dvije nove scene. Prva prikazuje zajednički ručak Jeffreyjeve i Sandyne obitelji i u njoj se pojavljuju crvendači iz Sandyna sna, od kojih jedan, s kukcem u kljunu, dolazi na prozor (prema Lynchovim rijećima radi se o crvendaču — mehaničkoj igrački). U drugoj sceni, ujedno i zadnjem kadru filma, u *slow-motionu* vidimo Dorothy (očito izlječenu od Frankove/Jeffreyjeve »bolesti«) u sretnoj igri sa svojim sinom.

Ni Hitchcock ni Lynch, očito, ne misle nas ozbiljno uvjeriti da je sada sve u redu. Prvo, prijetnje iz filmova bile su pre-intenzivne da bi se gledatelj dao u tako nešto uvjeriti. Drugo, i u samom kraju autori rade otklon od idiličnog završetka. Tako svuda svježeg bračnog para u *Prozoru u dvorište* na-

javljuje neki novi mogući sukob, a Lisino potajno čitanje modnog časopisa sugerira nepomirljivost i budući težak suživot dvaju suprotnih životnih svjetonazora. U *Plavom barsunu* kukac u crvendačevom kljunu djeluje pomalo zastrašujuće, a nakon svega viđenog ni dobrohotni vatrogasac više nam ne djeluje tako dobrohotno. Hitchcock je u svojemu za-vršetku ciničan, a Lynch ironičan i sklon moralnom relativizmu. Zbog svega toga, i Hitchcockov i Lynchov *happyend* u ustima ostavljaju okus gorak puput okusa kukca sažvakanog u kljunu mehaničkoga crvendača.

Na kraju, treba vjerovati Lynchu kada kaže da je pri stvaranju filmova jedino što priznaje ono intuitivno. U tom slučaju sve ovo može se pripisati magiji filma. Njegovo recentno ostvarenje *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997.) pokazuje da i dalje ima potrebu interpretirati Hitchcocka. Ako je *Plavi barsun* na neki način bio *Prozor u dvorište* osamdesetih, onda je *Izgubljena cesta* na isti taj način *Vrtoglavica* deve-desetih.

Literatura

Gregor, Ulrich/Enno Patalas, 1977., *Istorija filmske umetnosti*, Beograd: Institut za film

Truffaut, Francois, 1987., *Hičkok*, Beograd: Institut za film

Turković, Hrvoje, 1986., *Citat, filmski*, u: *Filmska enciklopedija*, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža

Wood, Robin, 1991., *Hitchcock's Films Revisited*, London: Faber and Faber

Tomislav Pavlic

Peeping Toms

UDC: 791.43 (73)

An interpretative study: an analysis of the intertextual bonds between voyeuristic attitudes of the leading characters in Hitchcock's Rear Window and Lynch's Blue Velvet.

»I don't know whether you are a detective or a pervert?« Laura Dern asks Kyle MacLachlan. Jeffrey Baumont's voyeuristic attitude (Kyle MacLachlan) in *Blue Velvet* can be seen as an intertextual variation of Hitchcock's character L. B. Jefferies (James Stewart). There are definite similarities between the two films. There are similarities between the names of protagonists (Jefferies vs. Jeffrey), they both involve themselves into a detective role though they are not detectives, they both nose into other people's lives, they both have close female helpers, and their adventures are successfully closed and ended in marriage with female helpers. However, there are also marked differences in the same elements in which the similarities are found. *Blue Velvet* Jeffrey is mobile, while the *Rear Window* Jefferies is not; it is Jeffrey that enters the murderer's premises while his girl helper is on guard, it is reverse in *Rear Window*, etc. Their voyeuristic situations are again different: Jefferies is almost in a position of a movie viewer who watches the events on the screen in front of him; Jeffrey actively hides on the spot and peaks from his hiding place. Hitchcock's main protagonists have moral dilemmas about their voyeurism, while Lynch's Jeffrey does not have any moral qualms, but is worried only about the consequences produced by his voyeurism. Both are obsessed by the conflicting feelings: a sense of power, predominance, and a feeling of incapacity, powerlessness. In *Rear Window* there is no bondage between the murderer and Jefferies, while there is a positive connection between Jeffrey and Frank (Denis Hooper) in *Blue Velvet* (Frank says to Jeffrey: »You are like me«). Basically, in both films voyeurism is a means of entering another world, but also means of discovering things about oneself, though the things discovered are different in the two cases. Analytical content: *Introduction*; »*Theme variation*«; *Voyeurism as the entrance into another world*; *Discourse strategies*; *Bibliography*



Elia Kazan: Na dokovima New Yorka

David Bordwell

Tvorba filmskih značenja*

David Bordwell profesor je filma na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), te autor nekoliko knjiga iz područja kritike, povijesti i teorije filma: *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981); *Narration in the Fiction Film* (Methuen, 1987); s Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Knopf, 1985); s Janet Staiger i Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Routledge, 1985); *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989); s Noëlom Carrollom, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (University of Wisconsin Press, 1996).

»Ne znam«, primjećuje Roland Barthes, »nije li čitanje, u osnovi, mnoštveno polje raspršenih iskustava, nesvodivih utisaka, i nije li, kao posljedica toga, čitanje čitanja, meta-čitanje, samo po sebi tek provala ideja, strahova, želja, užitaka, potištenosti.«¹ Barthesova dvojba čini mi se pretjeranom; sustavna metakritika interpretacije uvjerljiv je projekt. Ipak, ta zadaća traži određeno razjašnjavanje predmeta.

Interpretacija kao konstrukcija

Govorenje o »interpretaciji« od početka izaziva nesporazum. Latinski *interpretatio* znači »tumačenje« i potječe od *interpre*, što znači pregovarač ili prevodilac ili posrednik. Interpretacija je, dakle, vrsta tumačenja umetnuta između dva teksta ili posrednika. Izvorno, interpretacija se shvaćala kao potpuno verbalan proces, no, u tekućoj uporabi termin može označiti gotovo svaki čin koji tvori ili prenosi značenje. Kompjutor tumači upute, dirigent tumači partituru. Prorok tumači volju bogova, dok tumač u Ujedinjenim Narodima prevodi s jednoga na drugi jezik. U kritici umjetnosti, interpretacija se može postaviti kao opreka deskripciji i analizi; kao alternativna, kritika u cjelini ponekad se identificira s interpretacijom. Psiholog koji se bavi percepcijom može opisati jednostavan čin slušanja ili gledanja kao interpretaciju osjetilnih podataka, dok filozof može govoriti o interpretaciji kao o vrhunskom činu rasudivanja. Naš prvi problem je, dakle, interpretirati »interpretaciju«.

Počeo sam uvjetovanjem nekih isključenja. Neki pisci smatraju da je »interpretacija« sinonim za svaku proizvodnju značenja.² Iza te široke uporabe leži osnovno shvaćanje da je svaki čin razumijevanja posredovan; čak i najjednostavniji čin percepcijskog prepoznavanja je »interpretativan« jer predstavlja nešto više od jednostavnog bilježenja osjetilnih podataka. Ako niti jedna vrsta spoznaje nije izravna, svaka spoznaja proistjeće iz »interpretacije«. Slažem se s premisom ali ne vidim nikakvog razloga da poduprem zaključak. U psihološkom i društvenom pogledu, spoznaja uključuje *izvođenje zaključaka*. U poglavljima koja slijede upotrebljavat će pojam *interpretacija* da bih označio samo odredene vrste zaključivanja o značenju. Iz gotovo istog razloga, *čitanje* neću rabiti kao sinonim za svako zaključivanje o značenju, čak ni za interpretativna zaključivanja o značenjima filmova. Termin 'čitanje' čuvam za interpretaciju književnih tekstova.³

Predstavljanje koncepta izvođenja zaključaka omogućuje nam da istaknemo opću konceptualnu distinkciju. Mnogi

kritičari prave razliku između *razumijevanja* filma i njegova *tumačenja*, premda će često sporiti o tome gdje treba povući graničnu liniju. Ta distinkcija slijedi klasičnu hermeneutičku podjelu između *ars intelligendi*, umijeća razumijevanja, i *ars explicandi*, umijeća tumačenja.⁴ Grubo govoreći, netko može razumijeti radnju filma o Jamesu Bondu a da istodobno uopće nije svjestan njegova apstraktnijeg mitskog, religioznog, ideološkog ili psihosexualnog značenja. Na temelju distinkcije razumijevanje/tumačenje, tradicija prepoznaće dvije vrste značenja ukratko izložene u definiciji Paula Ricoeura prema kojoj je interpretacija »djelo mišljenja koje se sastoji u odgonetanju skrivenog značenja u prividnom značenju, u otkrivanju razina značenja koje uključuje doslovno značenje.«⁵ Tako se razumijevanje bavi prividnim, očitim ili izravnim značenjima, dok se tumačenje bavi otkrivanjem skrivenih, nejasnih značenja.⁶

Govorenje o *skrivenim* značenjima, *razinama* značenja i *otkrivanju* značenja proizvodi dominantan okvir unutar kojega kritičari shvaćaju interpretaciju. Umjetničko djelo ili tekst shvaća se kao kontejner u koji je umjetnik natrpao značenja da bi ih promatrač izvukao van. Kao alternativa, arheološka analogija polazi od toga da tekst ima slojeve, s naslagama i nanosima značenja koji se moraju iskopati. U svakom slučaju, od razumijevanja i tumačenja se očekuje da otvore tekst, probiju njegovu površinu, te da na javu iznesu značenja. Kao što kaže Frank Kermode: »Moderna kritička tradicija, usprkos svojoj raznolikosti, ima jedan trajan element, traženje skrovitog smisla u tekstovima iz bilo kojeg razdoblja.«⁷

Pa ipak, tvrditi da se smisao nalazi »u« tekstu znači opredmetiti ono što može biti samo rezultat procesa. Razumijevanje i tumačenje književnog teksta, slike, drame ili filma čini djelatnost u kojoj promatrač igra središnju ulogu. Tekst je trom dok čitalac, slušalac ili promatrač nešto ne učine njeni ili s njim. K tome, u svakom činu opažanja, podaci »pre-malo ravnaju« dojmovima: ono što E. H. Gombrich naziva »udjelom opažača« sastoji se u odabiranju i strukturiranju perceptivnog polja. Razumijevanje se posreduje postupcima preobrazbe jednako »odozdo prema gore« — mandatnim, automatskim psihološkim procesima, i »odozgo prema dolje«, konceptualnim i strateškim. Osjetilni podaci filma koji se gleda pribavljaju građu iz koje zaključivalački procesi percepcije i spoznaje grade značenja. Značenja se ne pronalaze nego stvaraju.⁸

Razumijevanje i tumačenje tako uključuju *konstrukciju* značenja iz tekstualnih signala. U tom pogledu, tvorba značenja je psihološka i društvena aktivnost temeljno srodnja drugim spoznajnim procesima. Promatrač nije pasivni primalac podataka, već aktivni mobilizator struktura i procesa koji mu omogućuju da traga za informacijama koje su relevantne za zadaću i podatke pri ruci. Gledajući film, promatrač prepoznaće određene signale koji ga potiču da obavi više djelatnosti zaključivanja — u rasponu od obveznih i vrlo brzih aktivnosti opažanja vidljivog pokreta, preko »kognitivno prodorijeg« procesa konstrukcije, primjerice, veza među scenama, do još otvorenijeg procesa pripisivanja apstraktnih značenja filmu. U većini slučajeva, gledatelj primjenjuje strukture spoznaje na signale koje je prepoznao unutar filma.

Stvoreno značenje

Kad gledatelj ili kritičar tvore značenje filma, značenja koja grade imaju samo četiri moguća tipa:

1. Promatrač može izgraditi konkretni »svijet«, bio on otvoren fikcionalan ili navodno stvaran. U tvorbi značenja narativnog filma, gledatelj gradi neku verziju *diegesisa*, ili prostorno-vremenskog svijeta, te stvara tekuću priču (fabula) koja se unutar njega događa.⁹ Gledatelj može konstruirati nenarativne forme, kao što su retoričke ili taksonomske, predlažući tako svijet koji odaje strukture logičke i kategorijalne prirode.¹⁰ Gradeći filmski svijet, gledatelj crpi ne samo znanje filmskih i izvanfilmskih konvencija nego i koncepcija uzročnosti, prostora i vremena, te konkretnih informacija (primjerice, kako izgleda Empire State Building). Taj veoma opširan proces ima kao konačnu posljedicu ono što će nazvati *referencijalno* značenje s referentima koji su imaginarni ili stvarni. I o Ozu i o Kanzasu u filmu *Čarobnjak iz Oza* možemo govoriti kao o aspektima referencijalnog značenja: Oz je intertekstualni referent, Kansas ekstratekstualni.¹¹

2. Promatrač može podići razinu apstrakcije i pripisati konceptualno značenje ili »poant« fabuli i dijegezi koju konstruira. Da bi to učinio, može odabratи eksplisitne signale različitih vrsta, pretpostavljajući da »intencionalnost« filma pokazuje kako ga treba shvatiti. Smatra se da film »govori izravno«. Za verbalni pokazatelj kao što je rečenica: »Nijedno mjesto nije kao dom« na kraju filma *Čarobnjak iz Oza*, ili stereotipnu sliku kao što je vaga Pravde, može se reći da prijavljuju takve signale. Kad gledatelj ili kritičar smatra da film, na ovaj ili onaj način, »iznosi« apstraktна značenja, on konstruira ono što će nazvati *eksplicitno* značenje.¹² Referencijalno i eksplisitno značenje sačinjavaju ono što se obično smatra »doslovnim« značenjima.

3. Promatrač može također izgraditi prikrivena, simbolička, ili implicitna značenja. Za film se sada pretpostavlja da »govori neizravno«.¹³ Primjerice, može se poći od toga da se referencijalno značenje filma *Psiho* sastoji od njegove fabule i dijegeze (putovanje Marion Crane od Phoenixa do Fairvalea i ono što se tamo događa), a kao njegovo eksplisitno značenje uzeti ideja da ludilo može svladati zdrav razum. Potom se može tvrditi da se implicitno značenje *Psiha* sastoji u tome da se zdrav razum i ludilo ne mogu lako razlikovati. Jediničce implicitnog značenja obično se zovu »teme«, premda se

također mogu identificirati kao »problemi«, »predmeti« ili »pitanja«.¹⁴ Gledatelj može ići za tim da konstruira implicitna značenja kada ne može iznaći način da nepravilan element pomiri s referencijskim ili eksplicitnim aspektom djele; ili se može unijeti »simbolički impuls« da bi se opravdala hipoteza kako svaki element, bio nepravilan ili ne, može služiti kao osnova implicitnih značenja. Nadalje, kritičar može poći od toga da su implicitna značenja, na određenoj razini, u skladu s referencijskim i eksplisitnim značenjima koja se pripisuju djelu. Ili, kao kod postupka ironije, može se pretpostaviti da implicitno značenje proturječi ostalim vrstama značenja. Na primjer, ako se uzme da završni govor psihijatra u *Psihu* eksplisitno povlači liniju između zdravog razuma i ludila, implicitno negiranje takva razgraničenja u filmu može se doživjeti kao stvaranje ironičnog učinka.

4. U tvorbi značenja gledatelj pretpostavlja da film manje više »zna« što čini. No, promatrač može također izgraditi *potisnuta* ili *simptomatska* značenja koja djelo iznosi na vidiđelo »nehotično«. Osim toga, smatra se da su takva značenja u raskoraku s referencijskim, eksplisitnim i implicitnim značenjima. Ako je eksplisitno značenje poput prozirne odjeće, a implicitno poput poluprozirnog vela, simptomatsko značenje može se usporediti s maskom. Shvaćeno kao individualni izraz, simptomatsko značenje može se smatrati posljedicom umjetnikovih opsesija (primjerice, *Psiho* kao ponavljanje Hitchcockovih fantazija). Shvaćeno kao dio društvene dinamike, ono se može pripisati ekonomskim, političkim i ideološkim procesima (primjerice, *Psiho* kao skrivanje muškog straha od ženske seksualnosti).

U onome što slijedi, poći će od toga da djelatnost razumijevanja gradi referencijska značenja, dok proces tumačenja tvori implicitna i simptomatska značenja. Nemam namjeru stvarati analogiju između para razumijevanje/tumačenje i distinkcije između »nevinog gledanja« naivnog gledaoca i »aktivnog« ili »kreativnog« čitanja obrazovanog gledaoca. Gledatelj koji prvi put vidi film u »normalnim« uvjetima lako bi mogao ići za tim da stvara implicitna i simptomatska značenja, dok kritičar koji interpretira, razmišljači o filmu nakon gledanja još uvijek može zaključiti da su referencijska i eksplisitna značenja relevantna. Ipak, u ovoj se knjizi neću mnogo baviti razumijevanjem.¹⁵ Moj naglasak je na interpretaciji koju shvaćam kao spoznajnu djelatnost što se odvija unutar pojedinih institucija.¹⁶

(...)

Treba naglasiti da su te četiri kategorije tvorbe značenja *funkcionalne i heurističke*, a ne samostalne. Korištene u procesu razumijevanja i tumačenja, one tvore distinkcije s kojima promatrač prilazi filmovima, one su pretpostavke koje mogu stvoriti hipoteze o zasebnim značenjima. Istom tekstualnom elementu, različiti kritičari pripisuju ne samo različita značenja nego i različite vrste značenja. Seksualno značenje nebodera ili bušilice u filmu *Buntovnik (The Fountainhead)* može se smatrati eksplisitnim, implicitnim ili simptomatskim, ovisno o argumentaciji kritičara.

To je jedan od razloga zašto interpretacija može stvoriti ciklus proizvodnje značenja. Kritičar A može određena referencijska i eksplisitna značenja uzeti kao doslovna značenja

i nastojati tumačiti film kao da on ima druga, implicitna značenja. Kritičar B može uzeti ista implicitna značenja kao polazišnu točku i izgraditi simptomatsku interpretaciju o tome što implicitna, referencijska i eksplisitna značenja potiskuju. No, sljedeća interpretacija može progutati onu kritičara B. Kritičar C može ponuditi novi niz simptomatskih značenja, možda smatrajući da interpretacija kritičara B zatomljuje stvarnu dinamiku teksta. Ili, kritičar C može cijelu konfiguraciju značenja smatrati implicitnom, tako da djelo hotimice simbolizira vezu potisnutog s manifestnim sadržajem.¹⁷

Razmotrimo kontroverzu koja je nastala 1955. oko kritike u kojoj se Lindsey Anderson bavi svršetkom filma *Na dokovima New Yorka* (*On the Waterfront*). Premda najavni natpis najavljuje da film prikazuje kako »vitalna demokracija« može poraziti »samoinvenovane tirane«, Anderson tvrdi da film zapravo slavi nedemokratsku akciju. On tvrdi da tijekom filma Terry u potpunosti djeluje po svome, gonjen sebičnošću i osvetom. Anderson također tvrdi da završna scena, koja govori o tome kako pretučeni Terry ljudi s doka vodi natrag na posao, skriva fašističko značenje, ono o potrebi da se slijedi jaki vođa. Anderson gradi eksplisitno značenje (demokratski moral) koje pripisuje »osviještenosti« filma i potisnuto značenje (totalitarna vjera u nadčovjeka) koje radi protiv prvoga. Potonje značenje pojavljuje se u završnom prizoru kada se spušta velika čelična ograda koja ljudi odvaja od svjetine. »Bio on hotimičan ili ne«, zamjećuje Anderson, »simbolizam je jasan«. Ljudi su zaključani u mračnom svijetu oruđa, a Terryjeva žrtva nije im donijela nikakvo stvarno oslobođenje.¹⁸

Nekoliko čitatelja časopisa *Sight and Sound* javilo se pismom kako bi osporili Andersonovu simptomatsku interpretaciju. Neki su njegove podatke preinačili u referencijske kategorije: radnici slijede Terryja jer priznaju njegovo pravo na posao; oni ga prihvataju kao svoga predstavnika i puštaju ga da ide naprijed »iz učitosti i poštovanja«. Drugi su predložili implicitna značenja: Terryjevo koračanje simbolizira njegov ponovno rođeni moral i priziva Kristov Via Dolorosa.¹⁹ Najopsežnije pobijanje ponudio je Robert Hughes koji smatra da Terryja psihički razvoj vodi izolaciji od skupine Johnnaya Frendleya i drugova radnika. Hughes ističe da prije klimatične borbe Terry odgovara na ujedljivo bockanje skupine radnika riječima: »Stojim tu upravo sada«. Hughes dodaje: »Njegovo se stajalište promijenilo.« To jest, Hughes se igra riječju *stajalište* da bi u Terryjev psihički razdor uključio »psihičku neovisnost...«.²⁰ Tako Terryjevo završno koračanje ne postaje maršem vode gomile, nego signalom da je on odbacio skupinu, odlukom koja potiče dokere da se okupe oko njega. Hughes pobija Andersonovu simptomatsku interpretaciju onom koja počiva na implicitnim značenjima. Oduvijek znamo da kritičari mogu mijenjati fokus interpretacije s podatka na podatak (u ovom slučaju sa slike željezne ograde na važnu rečenicu dijaloga); trebali bi uočiti da oni također mogu mijenjati tipove značenja.

(...)

Nadalje, kao što slučaj filma *Na dokovima New Yorka* pokazuje, ne postoji uvijek konsenzus o eksplisitnim i referencijskim značenjima filma. Većina gledatelja kao da se slaže da

film *Invazija tјelokradica* (*Invasion of Body Snatchers*) nudi »poruku«, no postoji priličan spor baš o tome je li on antikomunistički, antamerički ili antikonformistički. Što je još gore, gledaoci se također mogu ne složiti oko toga »što se događa« u dijegezi — oko konkretnih zbivanja, motiva likova, jasnoće raspleta i mnogih drugih aspekata. Kritičar može podržati svoju tvorbu bilo traženjem informacija izvan teksta, kao što su intervjuji s redateljem, bilo traženjem više dokaza na referencijskoj razini. Nijedan pravac neće nužno urođiti čvrstim rezultatima. Filmski gledatelj piše kolumnistu:

»Dragi Pat,

Gotovo sam dobio srčani udar kada je pisac u filmu *Ostani uz mene* (*Stand By Me*) kojega igra Richard Dreyfuss, isključio kompjutor a da prethodno nije pritisnuo tipku »SAVE« da sačuva priču. Prijatelj tvrdi da bi to trebalo imati simbolično značenje, jer on time briše svoju prošlost. O čemu je riječ?«

Hacker, Marnie del Roy, California

»Dear Hacker,

Riječ je o neznanju a ne o filozofskim motivima. Ni redatelj Rob Reiner ni Dreyfuss ne upotrebljavaju kompjutore — a po svemu sudeći, ni nitko drugi povezan s filmom.²¹

Hackerov prijatelj slijedi kritičarevo priručno pravilo prema kojemu referencijske nepravilnosti daju valjane signale za implicitno značenje. U jednakom uobičajenom protupotezu, Pat traži izvantektualne izvore kako bi objasnio referencijsku neizvjesnost. Prva taktika potiče kritičara na pitanje: Što referencijska nepravilnost pridonosi tekstu? (Je li to, na primjer, pozivanje »simboličke« ili »filozofske« refleksije?) Druga taktika izaziva kritičara na pitanje: Kako se ta anomalija ugurala u tekst? (Je li umjetnik napravio grešku? Jesu li se umiješali cenzori?) Riječ je o opreci između funkcionalnih i uzročnih objašnjenja i, još poznatijoj, između »formalističke« i »povijesne« kritike.

Shvaćenje tvorbe značenja kao konstruktivne djelatnosti vodi nas svježem modelu interpretacije filmova. Kritičar ne ruje po tekstu, ne iskušava ga, ne ulazi iza njegove fasade, ne kopa da bi razotkrio njegova skrivena značenja; metafora površine/dubine ne zahvaća proces zaključivanja u interpretaciji. Za račun konstruktivizma, kritičar počinje s aspektima filma (»signalima«) kojima se pripisuju određena značenja. Tumačenje se gradi prema izvoru, dobivajući čvrstoču i stupnjevitost dok se uvode drugi tekstualni materijali i odgovarajući potpornji (analogije, vanjski dokaz, teorijske doktrine). Drugi kritičar može se pridružiti, dodati improvizaciju i priču, odvojiti dijelove za uporabu u drukčijem projektu, ili izgraditi veću građevinu koja kani uključiti onu prijašnju, ili oboriti prvu i ponovo započeti. Ipak se svaki kritičar, kao što će pokušati pokazati, poziva na zanatske tradicije koje propisuju kako se gradi pravo tumačenje.



Čarobnjak iz Oza

Rutine i prakse

Koncept konvencija podrazumijeva da društvenu skupinu, široko govoreći, instituciju — zanima definiranje zajedničkih ciljeva i, prema tome, ravnanje akcijama članova. Kao djelatnost koja je ograničena konvencijama, tvorba filmskih značenja može se smatrati institucionalnim procesom. Filmsku kritiku, kao i kritiku drugih umjetnosti ili medija u ovom stoljeću, razmatrat će kao kritiku kojom upravljaju tri »makroinstitucije«: novinarstvo, eseistika i akademski stipendij.²² Svaka od njih ima svoje karakteristične »podinstitucije«, i formalne i neformalne.

Sociološko istraživanje je izvan mojih sposobnosti, no trebalo bi biti jasno da je svaki od ovdje naznačenih faktora, u jednom ili drugom vremenu, oblikovao razvoj filmske kritike. Na primjer, formalne institucije poput sveučilišta Columbia u četrdesetim godinama ili Britanskog filmskog instituta (BFI) od 60-ih, služile su za poticanje ili širenje važnih kritičkih ideja.

Krugovi suradnika, poput onih okupljenih oko časopisa *Cahiers du cinema*, *Screen* i *Jump Cut*, podupirali su interpretativne projekte. »Nevidljivi kolege« također su odigrali veliku ulogu: ovdje se prijatelji, studenti i poznanici povezuju u krug koji ne treba poštovati zemljopisne, teorijske i metodološke granice. Posebno u akademskom području, krajnji stranci mogu pripadati istoj »školi« na temelju toga što dijele istu kritičku teoriju ili metodu. Koncept »škole« korisno pokazuje kako su određena implicitna i simptomatska značenja dragocjena, živa i vidljiva samo određenim intrepretima.

Različiti stupnjevi čvrstine koji se mogu pronaći među institucijama, trebali bi nas podsjetiti da makroinstitucija može udomiti skupine koje slijede znatno različite interese. Srećnjovjekovnu kršćansku crkvu kidali su sporovi između redovničkih škola. Samosvjesnija »demokratska« institucija, kao što je suvremena književna kritika, pretpostavlja da unutarnja složenost građe koja se istražuje i nemogućnost da joj se konačno odredi značenje, dopuštaju širok raspon tumačenja. Osim toga, budući da se »škole« natječu u proizvodnji tumačenja, ono što ih uvezuje u jednu instituciju nisu stroga

i izričita pravila, već prije prešutna i pragmatična načela. (Da su pravila bila izričita, netko bi već zacijelo osnovao novu školu utemeljenu na njihovu narušavanju.) Kritičari koji se razlikuju po teoriji i metodi ostaju srodni po konkretnim rutinama koje primjenjuju.

Interpretacija, s oganičenim jamstvom

Filmska je kritika nastala iz osvrta, a najraniji prototipi »filmskog kritičara« bili su novinari koji su, na dnevnoj ili tjednoj osnovi, raspravljali o tekućoj produkciji filmske industrije. Prikazivač je mogao biti profesionalni novinar ili intelektualac slobodnog statusa kao što su bili Louis Delluc, Riccioto Canudo, Sigfried Kracauer, Otis Ferguson, James Agee, Parker Tyler ili Graham Greene. Tijekom prvog desetljeća i dvadesetih godina ovoga stoljeća, također su se pojavili filmske novine koje su se obraćale filmofilskoj publici i objavljivale beletrističke eseje. Nakon Drugog svjetskog rata, najznačajnije nove škole teorije i interpretacije proizašle su iz takvih koterijskih časopisa: *L'ecrain français*, *La revue du cinema*, *Raccords*, *Cahiers du cinema*, *Positif* i *Cineteque* u Francuskoj; *Sequence*, *Sight and Sound* i *Movie* u Engleskoj i *Artforum* u Americi. Negdje prije 1970., unatoč važnosti obrazovnih odjela Britanskog filmskog instituta u Londonu tijekom kasnih 60-ih, većina trendova u interpretaciji filma javila se izvan akademskih krugova.

No, kako su se filmski tečajevi počeli pojavljivati u nastavnim planovima škola visokoga ranga, pojavile su se profesionalne udruge filmskih predavača kao što su Društvo za filmsku i televizijsku naobrazbu (SEFT) u Engleskoj i Društvo za filmologiju (SCS) u Sjedinjenim Državama. Tijekom 70-ih godina, obrazovni i akademski časopisi poput britanskog *Screena* (koji je izdavao SEFT) i američkog *Cinema Journal* (u izdanju SCS-a) i *The Journal of the University Film Association* počeli su se sve više usredotočavati na teoriju i kritiku. Godine 1973. Arno Press pokrenuo je seriju pretiska američkih doktorskih disertacija iz područja filma, a kada su te serije propale, UMI Research Press nastavio je s projektom, osiguravajući tako stabilan optjecaj stručnih monografija. Negdje istodobno, američki sveučilišni nakladnici počeli su se više zanimati za film, ne samo zato što je knjiga o filmu obećavala prodaju većeg broja primjeraka od obične akademске titule. Sad je autor knjige o filmu akademski obrazovan stručnjak čija profesionalna karijera zahtijeva publikacije koje nose stručnu dozvolu za tiskanje. Sve u svemu, akademizacija filmskog nakladništva stvorila je široku institucionalnu osnovu za interpretativnu kritiku.

Tako dugo dok je filmska kritika bila vezana za masovno novinarstvo, interpretacija u smislu u kojem upotrebljavam taj pojam, nije mogla procvasti. Novine i popularni magazini nisu trpjeli tumačenje. No, na stranicama časopisa kao što je *Cahiers du cinema* ili *Movie* ili *Film Culture*, kritičar je mogao igrati ulogu tumača. Uglavnom su postojala dva modela pisanja: refleksivni beletristički eseji (koji su uglavnom njegovali francuski časopisi) i »temeljito čitanje« (kao u radu skupine oko *Movie*-ja). I kao što su književne revije poput *La Nouvelle revue française*, *The Criterion*, *Scrutiny*, *The Sewance Review* i *Partisan Review* ugošćavale eseje akadem-

skih znalaca i poticale razvoj novih škola kritike, tako su filmski časopisi odjednom selektivno oponašali akademski diskurz i utjecali na pojavu akademskih škola interpretacije.

Pojavu su poticali mnogi materijalni uvjeti, kao što je ekspanzija akademskog nakladništva nakon Drugog svjetskog rata, brojčani rast i prestiž koji su uživala sveučilišta u Zapadnoj Europi i Sjevernoj Americi, te šira pristupačnost međijske tehnologije kao što je 16mm filmska projekcija u 50-ima, Steenback montažni stolovi u 60-ima i videokasete u 70-ima. Određenje, neki aspekti akademske institucije gurnuli su kritiku ka bavljenju interpretacijom. Kao što sam sugerirao na kraju prethodnog poglavlja, istraživanje filma na sveučilištima pojavilo se unutar odjela za književnost, dramu i povijest umjetnosti, disciplina koje su se već posvećivale objašnjavanju i tumačenju. Istodobno se također pojavio kanon koji je mogao poslužiti kao referentna točka za akademski diskurz.²³ Sve veća dostupnost 16mm kopija klasičnih filmova koje su distribuirali Muzej moderne umjetnosti i privatna poduzeća kao što je Audio-Brandon, učinile su predavanja izvedivijima. Počeli su se pojavljivati priručnici o interpretativnim tehnikama, a jedna od najuspješnijih bila je otvoreno naslovljena *Kako čitati film*.²⁴ Nastavnik filma, ograničen budžetom i vremenom za projekciju, uskoro počinje primjenjivati obrazac predavanja o jednom ili dva filma tjedno. Kada je pojedinačni film postao jedinicom proučavanja, interpretacija je postala najpogodnija djelatnost. Ako je imao malo sreće, profesor je mogao testirati neke ideje na predavanjima, dobiti reakciju studenta, a potom se u vlastitom filmskom eseju usredotočiti na pojedinačni film. Poput *Nove kritike*, akademska filmska kritika pokazala se lako prilagodljivom sveučilišnim zahtjevima za nastavnim tehnikama, profesionalnom specijalizacijom i brzom produkcijom publikacija.²⁵

Svaka institucija, podsjeća nas Mary Douglas, mora stvoriti stabilan kontekst za uvjerenja svojih članova. Ona mora temeljiti ta uvjerenja na prirodi predmeta i argumentima; mora osigurati čvrste kategorije; mora stvoriti selektivnu javnu memoriju; i mora voditi svoje članove prema rutinskih analogijama.²⁶ Povjesna situacija angloameričke Nove kritike osigurala je takav kontekst za filmsku interpretaciju.

(...)

Za akademskog znalca koji djeluje u sjeni *Nove kritike*, kao i za filmskog analitičara, predmet proučavanja je tekst ili skupina tekstova koji posjeduju skrivena značenja. U tim značenjima leži važnost jednog ili više djela. Interpretacija želi biti nova i pokazati kritičarevo vladanje vještinama pomnog, obično »potankog« razmatranja.²⁷ Tumačiti djelo znači proizvoditi »čitanje« koje opravdava zanimanje djela za nas danas, a jednakost tako brani kritičareve sveukupne tvrdnje o njemu. Najbolji dokaz da svatko, od kritičara mita do dekonstrukcionista, prihvata ove prepostavke kao prirodne i prihvatljive, jest u tome što gotovo nitko s njima ne spori. One su postale temeljem književne kritike kao takve.²⁸ Te prepostavke oblikuju razmještaj specijalizacija u području, prirodu odjela, obrasce akademskih konferencija, vrste knjiga i časopisa koji se izdaju, način na koji ljudi pronalaze posao te dobivaju dotacije i stimulacije. S istim opsegom, iste

prepostavke i institucionalne snage su na djelu u akademskoj filmskoj kritici.

Svaka institucija piše svoju vlastitu povijest, pa se tako i akademska filmska kritika ugleda na svoj književni pandan. Zanemarujući mjeru u kojoj je Nova kritika postala, naprsto, kritika, studiji književnosti konstruiraju povijest »pristupa« — manje ili više razradene teorijske doktrine o tome što tekstovi mogu značiti i kako se o njima može govoriti. Trenutno dominantna verzija ide ovako: Najprije je postojala *Nova kritika* (u užem smislu), koju su slijedili kritika mita, psihanalitička kritika, marksistička kritika, feministička, kritika usmjerena na reakciju čitaoca, dekonstrukcija, postmodernistička kritika, i tako dalje. Za svaki se pristup prepostavljalo da će stvoriti »školu«, zajednicu unutar institucije kritike, koja ima svoje vlastite časopise, specijalizirane konferencije i društvene mreže.

Legitimacija institucije, također sugerira Mary Douglas, zahtjeva uporabu analogije.²⁹ Na razini književnih škola, to je lako zamijetiti: kritičar koji se bavi »biti« djela, uspoređuje pjesmu s organizmom, kritičar mita odnosi se prema njoj kao prema sastavnom dijelu folklora, fajdovci je uspoređuju s potanko ispričanim snom pacijenta. Ali temeljnije analogije često se ne prepoznaju. Književna interpretacija rijetko priznaje u koliko mjeri se oblikuje (...) prema mitološkoj i biblijskoj egezezi. Na mnogo načina ona je svjetovna verzija biblijske kritike.³⁰ Na sličan način, interpretacija filma slobodno priznaje da posudi od ovog ili onog književnog pristupa, ali zanemaruje mjeru u kojoj njezine premise proizlaze iz fundamentalnih analogija koje je postavila poslijeratna književna kritika.

Institucija mora iz dana u dan stabilizirati uvjerenje svojih članova, a to se prije postiže preko konkretnih čimbenika, nego zakletvom privrženosti apstraktnoj doktrini skupine. Interepretov egzemplar³¹ kanonska je studija — esej ili knjiga koja utjecajno kristalizira pristup ili strategiju iznošenja argumenata. U književnoj kritici, primjeri su djela kao što je esej Iana Watta *The First Paragraph of the Ambassadors* ili *Seminars on 'The Purloined Letter'* Jacquesa Lacana ili Bartesovo djelo *S/Z*. Drugi primjeri će se ponovo pojaviti kroz stranice koje slijede: Kracauerov o njemačkom filmu, Bazinov o Renoiru i Wellesu, Woodov o Hitchcocku, Wollenov o autorskoj teoriji, urednika *Cahiers o Mladom g. Lincolnu*, Laure Mulvey o reprezentaciji spolova. Egzemplarni se esej često antologiziraju, naširoko podučavaju i stalno citiraju. Ako egzemplarna knjiga izade iz tiska, ona vodi podzemni život, ljubomorno je čuvaju u profesorskim uredima, revni postdiplomanti je fotokopiraju. Egzemplar pokazuje »čime se područje bavi«: ako je progresivan, on oblikuje budući rad, ako ga se učinilo bespredmetnim, još uvijek ga se mora priznati, napadati i s njime polemizirati. Esejistički i akademski kritičari pišu u sjeni egzemplara.

Većina kritičara ne stvara egzemplare. Oni prakticiraju ono što nazivamo »običnom kritikom«. Poput »normalne znanosti« T. S. Kuhna, to je tekući program skupine istraživača koji rabe potvrđene rutine rješavanja problema da bi proširili ili popunili područje poznatog.³² Obična kritika nije nepromišljen jednoličan rad. U znanosti, dobro rješavanje za-

gonetke zahtijeva sposobnost opažanja relevantnih sličnosti između novog problema i paradigmatskog slučaja koju daje znanstvena izobrazba. Slično, kritikatika uobičajene kritike je analogija, koja se često naziva »primjenom«. Unutar filmologije, objašnjavanje vesterna pomoći levi-straussovske dijalektike prirode i kulture ili sljubljivanje filmova Douglasa Sirk-a s inačicom Brechtova »udaljavajućeg učinka«, na primjeru pokazuje kako analogije izvučene iz drugih područja mogu biti uspješne u kategorijama koje definira institucija. Snažno semantičko polje, kao što je ono refleksivnosti, može stvarati širok krug analogija (gledanje se izjednačava sa snimanjem, zrcala s kadriranjem, itd.) koje se beskrajno mogu projicirati na filmove. Što je film neposlušniji, veći je trijumf kada se on podredi poznatoj interpretacijskoj shemi. Bez obzira na to o kojoj se kritičkoj školi i pristupu radilo, protokoli interpretacijske aktivnosti se potvrđuju kada se razjasni novi slučaj, a članstvo interpreta u zajednici istraživača se potvrđuje iskazivanjem interpretativne ingenioznosti.

Egzemplari i rutinske procedure prenose se kroz naobrazbu. Nova kritika dobila je pobjedu tako što je izrazito podesna za podučavanje, a ovdje opet nalazimo da akademsku filmologiju oblikuje njezin litererni analogon.³³ Američki ili britanski filmski kritičar vjerojatno je imao književnu naobrazbu. U srednjoj školi, učio je da je razotkrivanje implicitnog značenja središnja djelatnost u razumijevanju literature. Fakultetska naobrazba pojačava i usavršava interpretacijske vještine. »Čitanje engleskog« na britanskom sveučilištu često uključuje učenje oponašanja Richardsa, Empsona i Leavisa. Tijekom 50-ih jedan američki brukoš naišao je na ovaj odломak:

Student će dobro pročitati svaku priču ako sebi postavi pitanja kako slijede:

1. Kakvi su likovi?
2. Jesu li oni stvarni?
3. Što žele?
4. Zašto čine to što čine?
5. Proizlaze li njihovi postupci logično iz njihove naravi?
6. Što njihovi postupci govore o njihovim karakterima?
7. Kako su pojedinačni dijelovi radnje — posebne epizode — međusobno povezani?
8. Kako su međusobno povezani likovi?
9. Što je tema?
10. U kakvoj su vezi likovi i događaji s temom?³⁴

Čak i bez takvih eksplisitnih uputa, studenti su mogli postupno ovladati interpretativnim vještinama pisanjem kritičkih eseja i prilagodbom svojih pothvata standardima čitanja koje su postavili nastavnici i udžbenici.³⁵ Institucionalna naobrazba kao što ističe Barry Barns, intezivno se oslanja na jasnou definiciju i prepustanje neverbalnom, čak nerazjašnjivom ponašanju.³⁶ U književnim studijima, student se uči prešutnim rutinama. S kojom god se kritičkom »školom« student susretao, on stječe temeljnu logiku kritičke prakse. Povijesno je dokazano da nema velikih poteškoća u premještanju takvih interpretativnih vještina u film. Danas desetine tisuća

polaznika gimnazija i dodiplomske studije uči »kako čitati film« iz udžbenika, predavanja i pismenih zadaća.

Svakidašnja, krajnje strukturirana priroda svih tih aktivnosti, i eseističkih i akademskih, čini primamljivim da se prisjetimo kako je John Crowe Ransom opisao književni studij kao »kritiku s ograničenim jamstvom«.³⁷ Interpretacija je postala unosan pothvat koji treba održavati pod svaku cijenu. Dakle, smjene u vladajućim filmskim teorijama ne mijenjaju temeljito logiku interpretativne prakse. Većina kritičara su »praktični kritičari«, što znači »pragmatični kritičari«. To nas ne bi trebalo iznenaditi: znanstvenici se ne obaziru na teorije koje mogu biti ispravne, nego ostavljaju zajednici da učini ono što se može učiniti, te se mogu držati implikacija teorija koje ne prihvaćaju svjesno.³⁸ U interpretaciji filma, kao i u drugim područjima, teorija se rijetko konstruira zbog sebe same. Teorijske doktrine se pokazuju na egzemplarima, a onda se apsorbiraju i preispituju na način koji podupire obična kritika.

(...)

Kao što ćemo vidjeti, čak i navodno najradikalnije teorije filma konvencije filmske interpretacije ostavljaju netaknutima. Konstrukcija implicitnih ili simptomatskih značenja je rutinska institucionalna djelatnost, skup trajnih zanatskih postupaka koji se poziva na apstraktne doktrine na *ad hoc*, utilitaran i »opportunistički« način.

Logika otkrića ili rješavanje problema

Općenito uvezvi, institucija kritike postavlja interpretu filma sljedeći cilj: Proizvedi novo i uvjerljivo tumačenje jednog ili više odgovarajućih filmova. Taj cilj će oblikovati mentalni sklop, pretpostavke i očekivanja s kojima kritičar prilazi zadatu. Određenije, kritičar se suočava s četiri problema:

1. Kako će odabrani film učiniti pravim uzorkom kritičke interpretacije? Malo kritičara analizira trilere, pornografske filmove ili industrijske dokumentarce; kada to čine, moraju argumentirati njihovu važnost. Nazovimo to problemom *prikladnosti*.
2. Kako će prilagoditi svoje kritičke koncepte i metode specifičnim značajkama filma? Je li film prikidan za primjenu određenog pristupa? Kako će se aspekti filma, isprva nepodatni za interpretaciju, na prihvatljiv način učiniti prikladnima? Nazovimo to problemom »neposlušnih« podataka.
3. Kako će dati interpretaciji dostatnu novost? Institucija odvraća kritičare od ponavljanja čitanja drugih kritičara (premda se to može dozvoliti studentima kao vježba). Od interpreta se očekuje ili da a) pokrene novu kritičku teoriju ili metodu; b) da preispita ili dotjera postojeću teoriju ili metodu; ili c) da »primjeni« postojeću teoriju ili metodu na svježem primjeru; ili da d) ako je film poznat, istakne važne aspekte koje su prethodni komentatori zanemarili ili prikazali nevažnima.
- 4) Kako će interpretaciju učiniti dostatno uvjerljivom? Premda sva tri prethodna problema imaju retoričke dimenzije, ovaj je nadasve retoričke prirode.

Ti problemi su čak više zastrašujući nego što se može činiti. Ono što kognitivni psiholozi nazivaju »dobro definiranim« ili »jasnim« problemima specificira početno stanje problema, željeno ciljno stanje i teoretski određenu metodu za povezivanje potonjeg. Šahovski problem daje dobar primjer. Dijagram položaja predstavlja početni položaj, instrukcija prijavlja ciljni položaj (»Mat u dva poteza«), a metoda stizanja do rješenja sastoji se od praćenja šahovskih pravila. No, četiri interpretacijska problema koje sam upravo prikazao su nejasna. Kritičar mora utvrditi početni položaj (biranjem filma ili pristupa). Željeni ciljni položaj je neodređen: institucija ne navodi potanko na koji bi način tumačenje trebalo biti novo i uvjerljivo. I ne postoji nikakvo teorijski određeno sredstvo povezivanja problemskog položaja i ciljanog stanja, budući da, strogo uvezši, ne postoje nikakva pravila filmske interpretacije. Ipak, kritičari svakodnevno rješavaju takve nejasne probleme. Što im omogućava do to čine?

Bez ulaženja u složenost onoga što je bilo jedno od najuzbudljivijih područja rasprave u suvremenoj kognitivnoj psihologiji, može se reći ovo: interpreti, poput većine onih koji svakodnevno rješavaju probleme, konstruiraju problem pridržavajući se normi institucija kojima pripadaju.³⁹ Oni i dalje upotrebljavaju pragmatične strategije koje im dopuštaju da izvedu odgovarajuće kritičke zaključke.⁴⁰ Te strategije sastoje se od nekih općih induktivnih sklonosti i načela, te određenih strategija koje su specifične za područje interpretacije. Dopustite mi da skiciram kako to može djelovati u pojedinačnom postupku interpretacije.

Odlučujem se, iz bilo kojeg razloga, za tumačenje filma. Moram izgraditi svoj vlastiti početni položaj. To se može učiniti na samo dva načina. Mogu uočiti *kompatibilnosti* koje film pruža s obzirom na koncepte koji su trenutačno u optjecaju u kritici. Mogu, primjerice, uvidjeti da on ilustrira ili potvrđuje prikaz analognih filmova kod drugih kritičara. Potom bih mogao postaviti hipotezu da je moj film primjer općih značajki koje su već prihvaćene kao relevantne unutar institucije interpretacije. Ili, mogu se uskladiti prema *anomalijama*. Scena ili neko ponašanje unutar filma možda u početku kao da nisu u skladu s ostalima; ili su možda prijašnje kritičke interpretacije zanemarile ili previdjele nešto što sam pobratio; ili možda film u cjelini nije u skladu s nekim tekuciim koncepcijama žanra, stila ili forme.⁴¹ Tad mogu postaviti hipotezu da će film nekako opravdati svoju različitost na temelju nekih drugih osobina koje su institucionalno prihvatljive (primjerice, unutarnje logike zapleta, tematske koherencije, ili ideoloških aspekata). Strategija anomalije suočava se s problemom *neposlušnih podataka* izravno, dok će pristup kompatibilnosti naići na njega prije ili poslije; no, oba pristupa daju kritici manje ili više konačan položaj inicijalnog problema iz kojeg treba izgraditi rješenje interpretacije.

Konstrukcija tumačenja uključuje temeljni kognitivni proces provjere hipoteza, na primjer, ako ta scena znači to i to, neće li ova pojedinost u sceni preuzeti simboličku funkciju? Na bilo kojem mjestu mogu se suočiti s problemom neposlušnog podatka. Da bih ga riješio, mogu se pozvati na područje empirijske spoznaje — na druge filmove koji se mogu us-



Psycho

porediti s ciljanim filmom, na kritičke tekstove koji mogu poslužiti kao egzemplari za moju interpretaciju, na apstraktnejše koncepcije žanra ili forme ili narativne strukture, na još apstraktnejše teorijske doktrine (feminizam, psihanalizam), te na teme i semantička polja (aktivan/pasivan, moćan/nemoćan) važna publici kojoj se obraćam.

Pozivajući se na te podatke, također koristim različite vrste vještina. Primjerice, ako trebam usporediti film s drugim filmom istoga žanra, trebat ću upotrijebiti temeljni spoznajni sadržaj da bih povukao analogije. Također pristupam filmu sa specijaliziranim vještinsama. Učili su me da tražim *značenje* — drugim riječima, pretpostavljam da svaki film vrijedan interpretacije ima nešto važno za reći. Nadalje, pretpostavljam da to što film govori nije »doslovno« na površini, već je naprotiv značenje implicitne i simptomatske vrste; to jest, tražim mogućnost tumačenja. Također sam učio da tražim *cjelovitost*, ne jednostavno površna svojstva (kao što je zapis), nego također prikrivenih značenja. Čak i kada moj kritički pristup vrednuje razjedinjenost i simptomatska značenja, takve kvalitete mogu uhvatiti samo ako se uskladim prema bilježenju cjeline. Kao interpret također razabirem *obrascе* — ponavljanja, varijacije, inverzije — koji se mogu investirati u značenje. I trebao bih se izvještiti u odabiru *istaknutih mjesta* »ključnih dijelova« koji najjasnije ili najživopisnije pokazuju na primjeru značenja koja pripisujem filmu. Pretpostavka specifičnog područja je, primjerice, da su počeci i svršeci istaknuti segmenti za interpretaciju. Rabeći takve vještine, tvrdoglove podatke mogu učiniti značajnima. Mogu pretpostaviti da takvi podaci djeluju implicitno i simptomatski, te mogu pokazati kako oni sudjeluju u sjedinjenim obrascima ili kako djeluju u povlaštenim trenucima.

Sve su to interpretacijske vještine koje mi je prenijela institucija, uglavnom preko pokazivanja i oponašanja. One nisu, naravno, specifične za filmsku kritiku. Potječu iz kritike dvadesetog stoljeća općenito, a posebno iz interpretacije književnosti — što je vjerojatno razlog da većina filmskih kritičara ima književnu naobrazbu i da studenti književnosti brzo nauče proizvoditi prihvatljive interpretacije filmova.⁴²

Tijekom istraživanja »problemorskog prostora« u filmu, oblikovat će svoje mišljenje tako da do krajnosti povećam mogućnosti postizanja odgovarajućih stupnjeva novosti i ujerljivosti. Tako, ako su prethodni kritičari zanemarili scenu za koju mislim da je važna, ja ih mogu kazniti (blago ili oštro), istaknuti ulomak i povezati ga s drugim aspektima filma, stvorivši tako temelj za novu interpretaciju. Ako mogu istražiti kontinuitet između svojeg interpretacijskog pothvata i vrijednosti ili ideja koje cijeni moja pretpostavljena publika, bit će bliže uvjerljivoj interpretaciji (rješenje za problem 4). Sve u svemu, čak i ako je moj problem neodređen, mogu formulirati početni položaj, postavljati hipoteze iz njega, iskoristiti odgovarajuće empirijsko znanje i mobilizirati stručne vještine kako bih uokvirio novu i uvjerljivu interpretaciju (...)

Logika opravdanja ili retorika

(...) Kritičar, za razliku od običnog »čitatelja«, djeluje u skladu s konvencijama koje postavlja institucija interpretacije, te upotrebljava vještine rješavanja problema da bi došao do tumačenja. Treba skicirati još jednu etapu djelatnosti kritičara: postavljanje interpretativnih argumenata.

(...)

Retorika je, za moje potrebe, prije svega područje jezika, struktura i stil kritičkog govora.

Filmska interpretacija može se analizirati određenim procesima koji su karakteristični za svu retoričku djelatnost: *inventio*, *dispositio* i *elocutio*. Kako bih predstavio ove antičke kategorije i njihove sastavne dijelove, te ilustrirao kako kritička retorika djeluje, izvući će svoje primjere iz načina pisanja koji neće odigrati gotovo nikakvu ulogu u ostatku knjige, ali je zanimljiv diskurzu stvorenom oko filma. Taj model je novinarsko prikazivanje tekućih filmova.

(...) Sve što želim ovdje pokazati jest to da određeni aspekti konvencionalnosti čine institucionalnu retoriku. Prikazivanje filmova je dio masovnih medija, te funkcioniра kao izdanak reklamiranja filmske industrije: recenzije daju publicitet filmovima i podupiru naviku odlaganja u kino. Kao sastavni dio novinarstva, recenzija djeluje u diskurzivnoj kategoriji »novosti«; kao grana reklame, ona se poziva na građu iz diskurza filmske industrije; kao tip kritike, poziva se na određene jezične i konceptualne forme, posebice na one koje uključuju opis i vrednovanje. A kao retorika, ona jasno koristi tradicionalne strategije i taktike.

Ono što su antički pisci nazivali *inventio*, ili smišljanje samostalnih argumenata, uključuje tri zasebne vrste dokaza. *Etički* dokazi pozivaju se na vrline govornika. U prikazivanju filmova, etički dokazi služe stvaranju privlačne uloge koja će opravdati kritičare sudove. Recenzent se može predstaviti kao revan vodič u potrošnji filmova, savjetujući čitaocu ili gledaocu što je najbolje ili najlošije u ponudi (primjerice Gene Siskel i Rober Ebert, dva televizijska recenzenta). Ili, prikazivač može imati duh strastvenog odvjetnika čudnih ili zanemarenih filmova (primjerice, J. Hoberman iz *Village Voice*). Recenzent se može predstaviti kao prost ali pravičan poklonik filma (Pauline Kael) ili kao kulturni učenjak sa

strogim standardima (John Simon). U najmanju ruku, prikazivač mora igrati ulogu ili dobro upućenog stručnjaka ili predanog amatera, a svaki od njih nudi idealiziran nadomešetak za čitaocu. U svakom slučaju, privlačni aspekti kritičara duha djeluju kao jamstvo njegovih prosudbi.

Patetični dokazi počivaju na emocionalnim obraćanjima publici. U želji da film predstavi kao »novosti«, prikazivač će isticati kvalitete za koje misli da će privući pažnju publike. Film koji se usredotočuje na svježe novinske naslove, vrlo cijenjeno uporište u originalnom izvoru; povratak stare zvijezde na ekran ili sjajan debi nove zvijezde — sva ta i druga svojstva mogu izazvati zanimanje. K tome, kritičar će sročiti svoj prikaz i prosudbu tako da podigne emocije, simpatično ističući emocionalne kvalitete filma ili dramatično prikazujući manjkavost, besmislenost ili pretenzije filma.

Argumente koji se odnose na samu prirodu slučaja, klasična je retorika nazvala »logičnim« ili »umjetničkim« dokazima. Zbog jednostavnosti, logične dokaze ćemo podijeliti na *pri-mjere* i *entimeme*. Primjeri su induktivni ili pseudoinduktivni argumenti koji podupiru tvrdnju. Prikazivač filma može odabratи ulomak filma (bilo u verbalnom prikazu, bilo u televizijskim emisijama puštanjem odlomka nabavljenog od producenta)) te tvrditi da je taj uzorak tipičan za cijeli film. Slično, ako prikazivač presuduđu da je film loš, tvrdnju će poduprijeti oprečni primjer dobre izvedbe iz drugog filma. U prikazivanju filmova, takav dokaz ne pokazuje sklonosti da se organizira u suvisli skup spoznaja; on djeluje na stručan način; tako da ukus i iskustvo intuitivno vode prikazivača prema pravim primjerima.

Entimeme su deduktivni i pseudodeduktivni argumenti. U prikazivanju filmova, kanonska entimema glasi ovako:

Dobar filma ima osobinu *p*.

Ovaj film ima (ili nema) osobinu *p*.

To je dobar (ili loš) film.

Samo nekoliko osobina može popuniti mjesto *p*: važna tema, realistička obrada teme, logični razvoj priče, neobičan prizor, intrigantni likovi, pravomoćna poruka, novost unutar ponavljanja (obnovljene prerade filmova, važni nastavci).

Unutar područja entimeme, Aristotel izdvaja *topoi* kao zasebne stereotipne argumente koje će publika prihvati bez pitanja. Neki topoi prikazivača poprimaju oblik projenjivačkih maksima:

»Ako već trošiš novac, stavi ga na ekran.«

»Treballi bi brinuti o likovima.«

»Dobra gluma djeluje prirodno.«

»Neki su filmovi samo zabava, ali drugi hrane mišljenje.«

Naravno, poput svih retora, prikazivač mogu u različitim prilikama privući logički proturječni primjeri, entimeme i topoi.

Dispositio se sastoji od razmještanja tih argumenata u privlačan poredak. Filmski se prikaz gradi od četiri komponente: zgušnutog sinopsisa radnje, s posebnim naglaskom na važne trenutke bez otkrivanja svršetka; skupa popratnih informacija o filmu (njegovu žanru, izvorima, redatelju ili glumcima,

anegdotama o snimanju i recepciji); skupa skraćenih argumentata, sažetog suda (dobar/loš, lijep pokušaj/pretenciozna katastrofa, jedna do četiri zvjezdice, ocjena od jedan do deset) ili preporuke (palac gore/palac dolje, gledati/ne gledati). Prikazivač može razmjestiti te komponente bilo kojim redom, no čini se da je naraširenja struktura ova: Počni sa sažetkom suda; unesi sinopsis radnje; nabavi niz zgusnutih argumenata o glumi, logici priče, neobičnom prizoru, ili drugim točkama koje se odnose na primjer; sve to ukrasi po pratnom informacijom; te dovrši prikaz ponavljanjem ocjene. Organizacijskih opcija ima zapravo tako malo da je prikazivač teško na toj osnovi stvoriti osebujnost.

Mnogo više obećava treće područje retorike, ono koje nazivamo *elocutio*, ili stil. Dok je stil akademskog kritičara često na granici anonimnosti, veliki recenzenti — Baudelaire, Shaw, Virgil Thompson uglavnom su trajali. Stil je ono što potiče prikazivača na uporabu vremenom posvećenih trikova, kao što je pisanje prikaza u obliku pisma, ili potanko pričanje filma u žargonu lika. Zajedno s vještinom argumentiranja i opsegom znanja, stil je glavno sredstvo prikazivača u stvaranju ugledne osobe — amatera ili stručnjaka, elitista ili demokata — i osobnosti — zajedljive (Rex Reed), zdravorazumski ironične (Siskel i Ebert), zlobne (Simon), temperamentne (Kael), i tako dalje. Za čitatelje dnevnih novina, pisac može njegovati brz, telegrafski stil,⁴³ no, u tjednim publikacijama, mora pokazati veću verbalnu spremnost, jer se ovde prikaz čita više zbog svojih unutarnjih interesa, kao primjer stila. Prikazivač se mora okretati od igre riječi i epigrama do prostih detalja, od metaforičkih ideja do metafizičkih izjava, od okrutne denuncijacije do lirične pohvale. Ako s godinama postane »karakter« ili čak slavna osoba koju intervjuiraju, to je nagrada dodijeljena nekome kome je impersonalna institucija dopustila da njeguje slikovit stil.

(...)

Shvaćanje interpretacije kao zaključivalačke i retoričke prakse, trebalo je, do sada, pokazati zašto ne dijelim Barthesovu sumnju da je »čitanje« nesvodivo heterogena djelatnost. Interpretacija je jedna od najkonvencionalnijih stvari koje kritičari rade. Čak i onda kada treba proizvesti »neobuzdanu« interpretaciju, kritičar će ne samo koristiti standardne strategije, nego će vrlo vjerojatno proizvesti krajnje rutinizirano

čitanje, kao što se pijanist koji improvizira često utječe najbanalnijim melodijama i akordima.

Ne kažem, međutim, da želja da se interpretira nema razlike izvore. Kritika nedvojbeno pruža užitke onima koji je upražnjavaju. Ona donosi intelektualno zadovoljstvo u rješavanju problema, užitak potpunijeg upoznavanja voljenog umjetničkog djela, vladanje vještinom i sigurnost pripadanja zajednici. Manje nevine interpretacije interpretacije predložila je optužba Susan Sontag da je interpret nešto poput sadista: »Interpretacija je osveta intelekta nad umjetnošću... kompliment koji mediokritet daje geniju.«⁴⁴ Interpret se može pokazati pomalo mazohističnim, kada koristi kritičku instituciju da bi potvrdio interpretativnu nedostatnost na koju ukazuje Frank Kormode: »Svijet i knjiga... su beznadno mnoštveni, beskrajno razočaravajući.«⁴⁵ Čini se očitim, dakle da mračniji nagoni kritičara ostaju uglavom sublimirani u svakoj institucionalno prihvatljivoj interpretativnoj djelatnosti.

To ne znači da treba potcenjivati kritičare jer se pokoravaju normama. Bez obzira o kojem je stvaralaštvu riječ, rješavanje zagonetke i uvjerenje bit će njegov dio. Ni jedna interpretacija se ne proizvodi napamet. Novak se uči konstrukciji institucionalno važnog problema. Vješt kritičar pronalazi svježu analogiju, proizvodi egzemplar ili izvlači moćan retorički učinak. U svim takvim slučajevima, vidimo kako se kreativnost ne ograničava, nego omogućuje institucionalnim praksama jezika i zaključivanja. Usporedba kojoj će se često vraćati je usporedba sa zanatljom. Postoje nevjesta električari, dobri lončari i krajnje kreativni kuhari. Poput njih, kritičar vježba vještinu, a u tome nema ničeg što je po sebi nisko.

Vještina interpreta sastoji se uglavnom u pripisivanju implicitnih i simptomatskih značenja. *Pripisivanje* ovdje obuhvaća nekoliko važnih značenja: izvedena značenja se *imputiraju* filmu, ali se ona također (i načelno) »pišu«, opisuju, artikuliraju jezikom. Čin pripisivanja odigrava se unutar referentnog okvira institucije, koji određuje, obično prešutno, kako pisac treba postupati. Cilj koji se postavlja pred interpretu je da proizvede uvjerljivu i novu interpretaciju u procesu koji je istodobno psihološke, društvene i diskurzivne naravi.

(Prijevod: Diana Nenadić)

Bilješke

- * Odabrani dijelovi iz prva dva poglavlja Bordwellove knjige *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989).
(Tri točkice u zagradi označavaju izostavljene dijelove teksta ili dijelovi rečenica u kojima autor upućuje na druga poglavlja knjige.)
- 1 Roland Barthes, *On Reading* (O čitanju), citirano iz *The Rustle of Language* (New York: Hill and Wang, 1986), str. 33
- 2 Vidjeti, za primjer, John Reichert, *Making Sense of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), str. 114-115.; Cf. Paul Kiparsky, *On Theory and Interpretation*; u *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, ured. Nigel Fabb (Manchester: Manchester University Press, 1987) str. 195
- 3 Nastaviti će se, dakle, odnositi prema predmetu interpretacije kao »tekstu«, bio to pisani tekst, slika ili film. Radije bih ga nazvao »radom«, no taj je termin previše dvosmislen, jer može značiti zadača ili rad. (...)
- 4 Vidi, za objašnjenje, E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), str. 19
- 5 Paul Ricoeur, *Existence and Hermeneutics*, u *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, ured. Josef Belcher (London: Routledge and Kegan Paul, 1980), str. 245
- 6 Suvremeni primjer ove dihotomije je suprotnost između strukturiranog i »gramatičkog« prijenosa poruke u filmu (doslovno značenje) i prekršajnog »iskakanja iz tračnica« jasnog značenja (figuracija) koji ističe Dudley Andrew. Vidjeti *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984) str. 158, 167-169, 188
- 7 Frank Komode, *The Art of Telling: Essays on Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), str. 24
- 8 Ono što slijedi razmotreno je opširnije u mojoj knjizi *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), str. 30-40 9
Vidi Bordwell, *Narration in the Fiction Film* str. 48-62
- 10 Ovi tipovi forme razmotreni su u David Bordwell i Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: Knopf, 1985), str. 44-81
- 11 Moja dvosjekla uporaba termina — i intratekstualno i ekstratekstualno upućivanje — ravnala se prema tekućim razmišljanjima u lingvistici i književnoj semantici. Vidi Keith Allan, *Linguistic Meaning*, I svezak (London: Routledge and Kegan Paul, 1986), str. 68 i eseji objavljene u *On Referring in Literature*, ured. Anna Whiteside i Michael Issacharoff (Bloomington: Indiana University Press, 1987)
- 12 Za razmatranje načina na koji se eksplisitna značenja mogu izvesti iz referencijalnog značenja, vidi Gerald Prince, *Narrative Pragmatics, Message and Point, Poetics* 12 (1983): 530-532
- 13 Za detaljne i sveobuhvatne rasprave o implicitnom značenju (iz različitih teorijskih perspektiva), vidi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite* (Paris: Colin, 1986), i Dan Sperber i Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition* (Cambridge: Harvard University Press, 1986)
- 14 Može biti da samo s eksplisitim značenjem kao modelom možemo izgraditi shvaćanja o implicitnom značenju. Tako u životnoj prići pojedinca, učenje uočavanja pouke priče ili poante bajke može nužan korak u spoznavanju načina pronalaženja podrazumijevane teme u »visokoj« umjetnosti.
- 15 Model razumijevanja za fikcionalni film skiciram u knjizi *Narration in the Fiction Film*, str. 29-47
- 16 Druge institucije interpretacije ne ulaze u moj vidokrug, no čini se da bi se one mogle proučavati uporabom istih kategorija značenja. Na primjer, cenzura kao interpretativna djelatnost mogla bi pripomoći u konačnom definiranju referencijalnih i eksplisitnih značenja filma
- 17 Kao u tvrdnjbi o Godardovom filmu *Bježi tko može* (»Sauve qui peut (la vie):« Epizode prevara su jasno prikazane kao ritualna ponizavanja, simptomatski primjeri opće depresije.« Robert Stam, *Jean-Luc Godard's Sauve qui peut (la vie)*, *Millennium Film Journal* 10/11 (1981): 197
- 18 Lindsay Anderson, *The Last Sequence of On the Waterfront*, *Sight and Sound* 24, 3 (siječanj-ožujak 1955), str 128.
- 19 *On the Waterfront: Points from Letters*, *Sight and Sound* 24, 4 (proleće 1955), str. 216 20 Robert Hughes, *On the Waterfront: A Defense*, *Sight and Sound* 24/4 (proleće 1955), str. 215
- 21 Pat Hilton: *Ask Pat*, *TV Week, Wisconsin State Journal*, 16. studenog 1986, str. 35
- 22 Vidi C. J. van Rees, *Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts: The Institutional Approach*, *Poetics* 12(1983): 285-310. Druge društvene skupine koje prakticiraju filmsku kritiku su cenzura i obožavatelji. Ni jedna nije unutar mojeg vidokruga, premda bi proučavanje njihovih interpretativnih normi bilo korisno.
- 23 Janet Steiger razmatra razvoj akademskog kanona u proučavanju filma u članku *The Politics of Film Canons*, *Cinema Journal* 24, 3 (proleće 1985): 4-23.
- 24 James Monaco, *How to Read the Film* (New York: Oxford University Press, 1977)
- 25 Vidi: Steven Mailloux, *Rhetorical Hermeneutics*, *Critical Inquiry* 11, 4 (lipanj 1985): 634-637, i incident B. Leitch, *American Literary Criticism from the 30s to the 80s* (New York: Columbia University Press, 1988), str 109-114, 150-151.
- 26 Mary Douglas, *How Institutions Think* (Syracuse: Syracuse University Press, 1986), str. 112
- 27 Vidi Richard Levin, *New Reading vs Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), str 2-5
- 28 Vidi: William E. Cain, *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), str. 106
- 29 Douglas, *How Institution Think*, str. 48
- 30 O razvoju estetičke kritike iz biblijske kritike, vidi: Stephen Prickett, *Words and the Word: Language, Poetics, and Biblical Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
- 31 Barry Barnes, *Scientific Knowledge and Sociological Theory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1974), str. 87-97

- 32 Vidi: Barry Barnes, *T. S. Kuhn and Social Science* (New York: Columbia University Press, 1982), str. 45-46
- 33 Cain, *Crisis in Criticism* str. 101
- 34 Cleanth Brooks i Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1959), str. 28
- 35 Teorija i ideologija književne naobrazbe proučavala se u Francuskoj nekoliko godina. Za pregled i bibliografiju, vidi: Clement Moisson, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* (Paris: Presses universitaires de France, 1987), str. 96-154, 242-265)
- 36 Barnes, *Scientific Knowledge* str. 21
- 37 John Crowe Ransom, *The World's Body* (New York: Scribner's, 1938)
- 38 Barnes, *Scientific Knowledge*, str. 39, 62
- 39 Vidi: Sylvia Scribner, *Thinking in Action: Some Characteristics of Practical Thought*, u *Practical Intelligence: Nature and Origins of Competence in the Everyday World*, ured.: Robert J. Sternberg i Richard K. Wagner (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), str. 21
- 40 Tekuća gledišta su dobro obraden u Dan Sperber and Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition* (Cambridge: Harvard University Pres, 1986), i John H. Holland, Keith J. Holyoak, Richard E. Nisbett i Paul R. Thagard, *Induction: Processes of Inference, Learning, and Discovery* (Cambridge: MIT Press, 1986)
- 41 Nepravilnost kao povod za interpretaciju može temeljiti tvrdnju Dudleya Andrewa da određeni trenuci »blokiraju« naše kretanje kroz film i izazvati »aktivnu interpretaciju«. Vidi njegov rad *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), str. 168
- 42 Teoretičari književne kritike izložili su konvencije slične onima koje su ovdje navedene. Vidi: Johnathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1975), pogl. 6-9; Ellen Schaubert i Ellen Spolsky, *The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Texts* (Stanford: Stanford University Press, 1986), pogl. 6 i 7; Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), pogl. 2-5
- 43 Za analizu stila prikazivanja, vidi veseli članak *The Poetics of Affirmation: Signification and Mimesis in the Works of Lyons, Siegel, and Shalit, Village Voice*, 12. siječanj 1988, str. 70
- 44 Susan Sontag, *Against Interpretation* u *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Delta, 1966), str. 7 i 9
- 45 Kermode, *Genesis*, str. 145

David Bordwell

Making Films Mean
(a translation Diana Nenadić)

UDC: 791.43.01

The paper (excerpts from two chapters of David Bordwell's book *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*) deals with the definition, logic and an anatomy of film interpretation. Bordwell shows how critical institutions, such as journalism, essay writing and academic scholarship shape and constrain film interpretation and film criticism in general.

U rubrici *Suvremena teorija u prijevodu* (Hrvatski filmski ljetopis br. 6/1996.), objavili smo tekst Glorije Withelma: *Citat u filmu*, koji je preveo Sead Ivan Muhamedagić.

Nažalost greškom je kod prijeloma ispušteno ime prevoditelja, zbog čega se gospodinu Muhamedagiću iskreno ispričavamo.

Također se moramo ispričati što s tako velikim zakašnjenjem objavljujemo ispravak greške na koju smo trebali odmah reagirati.

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film*

Kazalo

Predgovor

Uvod

ODREĐENJE OBRAZOVNOG FILMA I NJEGOVA KLASIFIKACIJA — Višezačnost pojma: odgojni i obrazovni film — Odgojno dje-lovanje filma — Komunikacijsko-spozajne i strukturne značajke obrazovnog filma — Vrste obrazovnih filmova — Školski film i njegova standardizacija

PROMICANJE PROIZVODNJE I PRIKAZIVANJA ODGOJNOG I POUČNOG FILMA — Obrazovni filmovi u prvim filmskim projekcijama — Obrazovne potrebe uoči 20. stoljeća i širenje pučke prosvjete — Film u radu znanstvenih društava

POČECI PRIMJENE ODGOJNOG FILMA U HRVATSKOJ — Prve informacije o filmu u Hrvatskoj — Izložbe »staklenih fotografija« i »geografske panorame« — Prve filmske predstave (1896.-1897.): pohvale i osporavanja — Umjetno znanstveno kazalište Ura-nija (1900.-1903.) — Pučko sveučilište (1907.) — Dječji kinematografi (1918.-1923.) — Prvi obrazovni filmovi hrvatskih snimatelja

FILM U HRVATSKOJ PEDAGOŠKOJ TEORIJI I ŠKOLSKOJ PRAKSI — Stanje hrvatskog školstva do 1918. godine — Napisi o filmu u pedagoškom tisku — Osvrti pedagoga na obrazovnu vrijednost filma

MEĐUNARODNE AKCIJE POTICANJA RAZVOJA OBRAZOVNOG FILMA POSLIJE PRVOG SVJETSKOG RATA — Širenje obrazovnog filma poslije prvoga svjetskog rata — Društvo naroda i film — Europska komora za poučni film — Odjeci u Hrvatskoj — Obrazovni film u školama europskih zemalja i u SAD — Prva znanstvena istraživanja odgojne i obrazovne vrijednosti filma

FILM U HRVATSKIM ŠKOLAMA OD 1919.-1941. — Školski kinematografi (1926.) — Opremanje škola projekcijskim aparatima — Zagrebačka posudionica obrazovnih filmova — Prve metodičke upute za primjenu filma u nastavi

FILM KAO SREDSTVO U BORBI PROTIV ZAOSTALOSTI I SOCIJALNIH BOLESTI — Socijalne posljedice prvog svjetskog rata — Pokret socijalne medicine i primjena filma u edukaciji — Pokret socijalne medicine u Hrvatskoj — Zdravstvene ustanove i kinematografi

POČETAK SUSTAVNE PROIZVODNJE OBRAZOVNIH FILMOVA U HRVATSKOJ — Osnutak Škole narodnog zdravlja (1927.) — Organizacija filmske proizvodnje — Periodizacija filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja i značajke pojedinih razdoblja

STRUKTURA INFORMACIJA FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

DRAMATURŠKI OBLICI I FILMSKI JEZIK FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

KULTUROLOŠKE I SOCIJALNE OSNOVE FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

PROŠIRIVANJE PROIZVODNJE I DISTRIBUCIJE OBRAZOVNOG FILMA — Osnivanje Zore, zavoda za nacionalno-edukativni film (1935.)

ZNANSTVENI FILM U HRVATSKOJ KINEMATOGRAFIJI — Medicinski film — Film u etnološkim istraživanjima — Neformalni oblici: obiteljski film i dokumenti neprofesijske kinematografije

FILM U IDEOLOŠKIM OKVIRIMA — Obrazovni film 1941.-1945. godine — Stanje hrvatske kinematografije poslije drugog svjetskog rata — Film u narodnom prosvjećivanju — Proizvodnja uskog filma (1946.)

POSEBNA PROIZVODNJA NASTAVNIH FILMOVA — Poduzeće Nastavni film (1947.-1950.)

FILM U PEDAGOŠKOJ TEORIJI POLOVICOM STOLJEĆA

AFIRMACIJA OBRAZOVNOG I DJEČJEG FILMA — Zora film (1952.-1964.) — Širenje zanimanja na područje dječjeg animiranog i igranog filma — Znanstvenopopularni film — Filmovi o umjetnosti

NOVI OBLICI AUDIOVIZUALNIH MEDIJA U OBRAZOVANJU — Element film — Televizija, video i računala — Multimedijski centri: posebno filmsko i videoizdavaštvo

* Tekst doktorske disertacije obranjene na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 30. VI. 1997. pred komisijom prof. dr. Stjepko Težak, prof. dr. Ante Peterlić (mentor) i prof. dr. Aleksandar Stipčević

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film – I.

Predgovor

Obrazovni film u Hrvatskoj ima dugu tradiciju kontinuirane proizvodnje koja se od 1927. godine razvijala u ustanovama poput Škole narodnog zdravlja, Nastavnog i Zore filma ili Filmoteke 16, a danas se nastavlja u obrazovnim programima Hrvatske televizije i u multimedijskim centrima koji su povezani ili djeluju u sklopu obrazovnih ustanova. Ta je proizvodnja okupljala i okuplja velik broj filmskih autora, umjetnika i stručnjaka s različitim područja kulture i znanosti, a u pojedinim je razdobljima bila jedini oblik postojanja hrvatske kinematografije.

Unatoč utilitarne namjene, ta je filmska proizvodnja ostvarila vrlo vrijedna filmska djela, najčešće na polju dokumentarnog filmskog izraza, ali je važnu ulogu imala i u razvoju igranoga filma i kao preteča stvaranja umjetničkog izraza na polju filmske animacije. S druge strane, taj veliki fond snimljenih obrazovnih filmova ima značajnu kulturnopovijesnu vrijednost, jer svojom tematikom i filmskoizražajnim sredstvima otkriva mnogostruku povezanost filmske djelatnosti sa socijalnim, kulturnim i političkim prilikama u kojim su pojedina filmska djela nastajala. Ta djelatnost uvijek je bila u sjeni dominantne kinematografije i drugih kulturnih zbivanja i do danas je tek djelomice istražena, sistematizirana i valorizirana u sklopu hrvatske kinematografije i ukupne hrvatske kulture. Nažalost, što se duže čeka, to manje ima sačuvanih filmova i podataka o njima. Zato bi ovaj rad, sistematizirajući sačuvanu filmsku gradu i istražujući podatke o filmovima koji nisu sačuvani, trebao upozoriti na kontinuitet proizvodnje obrazovnih filmova u Hrvatskoj, na njihovu kulturnopovijesnu vrijednost i povezanost s konkretnim društvenim uvjetima u kojima su nastajali kao dio hrvatske filmske i ukupne kulturne povijesti.

Tijekom istraživanja i u prikupljanju podataka, služio sam se — uz dostupnu literaturu — u najvećoj mjeri filmskim fondom Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu, te arhivskim fondovima u Hrvatskom državnom arhivu, Povijesnom arhivu Zagreba, Povijesnom arhivu i Naučnoj biblioteci u Zadru, te Hrvatskom školskom muzeju u kojima su sačuvani dragocjeni podaci o temi koju sam obrađivao.

Sljedeći važan izvor bile su informacije u suvremenom tisku i periodičnim publikacijama, u filmografijama i katalozima, te razgovori s osobama koje su u pojedinim razdobljima sudjelovale u stvaranju obrazovnih filmova.

U prikupljanju informacija o razvoju edukativnog filma u svijetu, osobito mi je bila korisna pomoć Vladimira Opele, direktora Filmskog arhiva u Pragu i Naška Križnara iz Slovenske akademije nauka i umjetnosti u Ljubljani, koji su mi osigurali dopunsku literaturu o razvoju obrazovnog filma u svijetu.

Određenje obrazovnog filma i njegova klasifikacija

(Višezačnost pojma: *odgojni i obrazovni film — Odgojno djelovanje filma — Komunikacijsko-spoznajne i strukturne značajke obrazovnog filma — Vrste obrazovnih filmova — Školski film i njegova standardizacija*)

Određenje pojma obrazovnog filma, a posebno njegova klasifikacija s obzirom na višestruko moguće varijacije oblika i sadržaja dosta je neodređeno i podložno subjektivnim procjenama s obzirom na povjesno iskustvo, promatralački pristup i izabranu metodologiju razvrstavanja. Nesporazum unosи već početno definiranje u kojem se mijesaju izrazi odgojni, obrazovni, prosvjetni, odnosno edukativni film (neke druge pojmove, primjerice nastavni i školski film, namjerno izostavljam jer nisu koordinativna značenja s navedenim pojmovima).

Zato treba opisno odrediti sadržaj i opseg pojma obrazovni u korištenoj sintagmi obrazovni film. Pod tim pojmom u ovome tekstu podrazumijevamo:

1. filmsko djelo koje svojim sadržajem i izvedbom prenosi određene vizualno-predstavljene podatke gledateljima sa svrhom da djeluje na postojeće stanje znanja i stvaranje novih znanja, vještina i navika kod gledatelja (obrazovni film u užem smislu);

2. filmsko djelo koje svojim sadržajem i specifično filmskim sredstvima gledatelju na konkretni način prenosi određene apstraktne pojmove (ljubavi, dobrote, pravde, humanosti, marljivosti) i, često snažno emotivno djelujući, svojim porukama utječe na stvaranje pozitivnih stajališta, motivira gledatelja za prihvatanje određenih moralnih vrijednosti i djelatnu njihovu provedbu (obrazovni film u širem smislu).

Prema tome, sintagmom obrazovni film obuhvatit ćemo obje (zapravo i teško razlučive) komponente svakog (formalnog i neformalnog) odgojno-obrazovnog procesa, čemu su najbliži pojmovi odgojni i prosvjetni film.



Dokumentarni filmski prizori otkrivaju svijet: Ulažak cara Wilhelma II. u Jeruzalem 1898.



Biblijski sadržaji: Život Mojsijevo (Life of Moses), Stuarta Blacktona i Charlesa Kenta, Vitagraph 1909.

Obrazovni film u užem smislu poznat je od početaka povijesti filma u prvim filmskim programima sastavljenim od niza nepovezanih »prizora« u kojima su snimljene razne pojave u kretanju, dok se obrazovni film u širem smislu (s izraženom odgojnom komponentom) treba staviti u kontekst razvoja filmskog jezika i širenja njegovih izražajnih mogućnosti.

U povjesnom slijedu prvi prošireniji pojam rabljen za određivanje odgojne i obrazovne kategorije filmova, koji je u europskim zemljama prihvaćen, bio je izričaj kulturni film. U svome prvotnom značenju kulturni je film obuhvaćao filmske prizore objektivne (običnom oku vidljive ili nevidljive) stvarnosti, koji su gledatelju pružali neku novu, dotad nepoznatu, ili pak na nov, jasniji način izrečenu informaciju, stvarajući time u recipijenta novo stanje znanja. Takvo shvaćanje obrazovne vrijednosti filma kao niza vizualnih podataka koji utječu na spoznaju, blisko je prvim filmskim autorima (Lumière, Matuszewski). Tom definicijom obuhvaćeni bi bili svi oni filmovi koji — korištenjem registracijskih mogućnosti filmske kamere — dokumentarno bilježe pojave prirodnih i ljudskih krajolika i događaja. U starijoj hrvatskoj filmskoj literaturi kulturni film izjednačavao se s pojmom prosvjetni film (v. Mirko Cerovac: *Slikopis (Film)*, 1943.). Kulturni ili prosvjetni film u tome je značenju općeobrazovni film, namijenjen prikazivanju širokoj publici u kinematografima (te mora biti zanimljiv raznim strukturama gledatelja i imati elemente zabavnog filma), za razliku od obrazovnog filma (ili školskog filma) koji mora biti temeljen na znanstvenim spoznajama, ne smije imati elemente zabavnog filma, nego treba, kao pomoćno sredstvo poučavanja biti primjerjen nastavnom gradivu.¹ Za razliku od dokumentarnog filma koji je definiran kao film sniman bez posebnih priprema na mjestu događaja, obrazovni (prosvjetni, kulturni) film je djelo za koji se unaprijed zadaje ideja, izrađuje scenarij, u njemu mogu sudjelovati i glumci, a često se snima u umjetnom (atelieu), a ne u prirodnom prostoru. Iako se pretežno odnosi na putopisne filmove i filmove iz prirode, obrazovni (prosvjetni) film ima i dakle može, imati i elemente igranog filma.

Međutim, razvitkom fikcionalnog filma, složenijih oblika filmske naracije koji prelaze puku registraciju objektivnog svijeta i stvaraju vlastiti inteligenibilni filmski jezik, pojam kulturnog filma proširio se i na sva filmska djela koja su promicala određene moralne vrednote i time mogla odgojno djelovati na gledatelja. Posebice u ranom razdoblju fikcionalnog filma, u vrijeme kada se (oko 1910. godine) film nastojao približiti kazalištu, književnosti, slikarstvu i glazbi i time se potvrditi kao njima ravnopravna umjetnost, često je bilo isticanje upravo ovih odgojnih, općehumanističkih odlika filma.

S prvotnog stajališta koje možemo utvrditi kao didaktički materijalizam, razmatranje filma proširilo se na njegovo formalno djelovanje. Sadržajno je s dokumentarnog filma proučavanje njegova pedagoškog djelovanja prošireno na cijelu filmsku proizvodnju. S takvog stajališta razvila se kritika filma, koja je obuhvaćala negativno određenje filma ako filmsko djelo nije imalo pedagoških kvaliteta, i pozitivnih ocjena onih djela koja su bila u skladu i promicala pozitivne općih prihvaćene ideje i moralne norme vremena u kojem su nastala.

Na temelju psiholoških i drugih empirijskih istraživanja recepce filmskog djela, koja su rano otkrila sugestivnu snagu medija, emocionalno djelovanje filmske slike koje je moglo imati snažno motivirajuće djelovanje na gledatelje (dakle, utjecaj na stvaranje pozitivnih stavova i navika, na svrhovitu promjenu ponašanja, a ne samo na spoznaju sferu), javio se svojevrsni filmski panpedagogizam, optimistično povjerenje u odgojnu svemoć masovnog filmskog medija, prema kojem je posve opravданo nastojanje da film u prvome redu treba biti u skladu s pozitivnim moralnim normama, idejama i da treba biti sredstvo odgoja, jer i nehotice djeluje na oblike ponašanja velikog broja posjetitelja kinematografa. Ovakvo shvaćanje filma više je pozornosti posvećivalo i estetskim osobinama filmskog djela, kao jednom od čimbenika njegova utjecaja na masovnu publiku i podizanja razine njene opće kulture. Prema ovakvim razmišljanjima svako umjetničko djelo koje u sebi nosi pozitivan estetski i humanistički kontekst jest i sredstvo odgojno-obrazovnog djelovanja. Ti-

pičan primjer takvoga filma mogao bi biti Griffithova *Netrpeljivost* u kojem autor apstraktni pojam konkretizira u umjetničkom djelu, povezujući vizualni jezik filma s jezikom književnosti i programatske glazbe u epsku filmsku formu, koja u svojoj strukturi nosi neke elemente didaktičkih (edvardijanskih) romana kraja 19. i početka 20. stoljeća.²

S tako široko shvaćenim pojmom obrazovnog filma, svaki film potencijalno bi mogao ući u ovu kategoriju, što je situacija karakteristična za razdoblje nijemoga filma (kao i za shvaćanje uloge filma u totalitarnim ideologijama).

No, očito je da se najveći dio filmskih djela (osobito od 20-ih godina dalje) kojima je cilj da odgojno i/ili obrazovno djeluju, odlikuje nizom specifičnih postupaka u ostvarivanju željene komunikacije s gledateljima, pa i svojim komunikacijskim i strukturalnim značajkama slijede put što djelotvornijeg prenošenja poruka i stvaranja uvjeta za njihovo prihvaćanje. Obrazovni se film prema tome razlikuje od ostalih filmskih djela i time što ima potencirani obrazovni cilj, kojemu podređuje sve ostale sadržajne i fomalnoizražajne mogućnosti medija. Jedna od osobina njegova sadržaja jest jednostavnost i pravolinijsko odiravanje radnje koja je svedena na postizanje zadanog obrazovnog cilja, te su tome podređena i sva filmskoizražajna sredstva. Ekonomičnost izraza i jasnoća prikazanoga utjecat će na izbor samo tipičnoga i karakterističnog za neku pojavu, uporabom mimetičkih mogućnosti filma u dugim smirenim kadrovima, uz kratka govorna objašnjenja, te posezanje za raznim grafičkim oblicima (diagrami, sheme, crtež) koji će gledatelju još više približiti bit snimanog.³

Komunikacijsko-spozajne i strukturalno-funkcionalne značajke postaju razlikovnom osnovom obrazovnog filma prema svim ostalim filmskim djelima koje tih značajki nemaju. Stoga filmski teoretičari u suvremenim kategorizacijama svrstavaju obrazovni film u zaseban filmski rod. U *Filmskoj enciklopediji JLZ* predložena je tako šesteročlana podjela na filmske robove (discipline) koja obuhvaća: igralni, dokumentarni i animirani film, te propagandni, obrazovni i eksperimentalni film. Očito ovakva podjela ne počiva na jedinstvenim kriterijima određenja filmskih robova jer svaki od njih članova može biti i nadređeni i podređeni pojmu pojedinom rodu. Može se govoriti o — najmanje — dihotomnoj podjeli u kojoj su kriteriji za određenje igralnog, dokumentarnog i animiranog filma različiti od onih kojim su kao rod određena ostala tri člana, ali ta je podjela praktična upravo zbog navedenih specifičnih strukturalno-funkcijskih i spozajno-komunikacijskih postupaka koji opravdavaju ovakvu razdiobu.⁴

Osnovni kriterij — jednostavno izraženo — prema kojem obrazovni film spada u zaseban filmski rod (slično kao i propagandni od kojeg je često teško djeljiv), bila bi namjena filma, čime oprekovni par namjenski — nenamjenski postaje nadređen pojmu filmskog roda. Time bi obrazovni film bio svaki film u kojem namjenski (utilitarno-obrazovni) elementi prevladavaju, pretežu, nad ostalim (najčešće estetskim) značajkama (čime se obrazovni film a priori smješta u izvanestetsko (ili manje estetsko?) filmsko područje).

Dalje genološko razvrstavanje obrazovnog filma prema vrstama i podvrstama također je zbog nejedinstvenih kriterija dijelom nesigurno, pa će se dio edukativnih filmova naći i u drugim filmskim rodovima (primjerice u dokumentarnom filmu). Najčešće se ove dalje podjele temelje na komunikacijskim osobitostima ili obrazovnom cilju; prema području obrazovanja i prema profilu gledatelja kojemu su namijenjeni.⁵

Prva razvrstavanja edukativnih filmova lučila su podjelu prema području obrazovanja i obuhvaćala su najčešće zdravstvenoobrazovne, kirurške, prirodopisne, biološke, zemljopisne, povjesne, umjetničkoobrazovne i slične filmove. U Hrvatskoj, primjerice, Pajo Radosavljević 1913. godine, komentirajući Edisonovu izjavu, spominje nastavu povijesti, zemljopisa, prirodnih znanosti i gospodarstva pomoću filma. Rano se pojavila i podjela prema njihovoj svrsi ili obrazovnom cilju, koja se čini najkonzistentnijom i danas se najčešće koristi. S toga gledišta obrazovni filmovi najčešće se dijele na znanstvene, popularnoznanstvene, nastavne i instruktivne filmove.⁶

Prema praktičnim pojavnim oblicima filmskih djela kojima je primarni cilj djelovanje na postojeće stanje znanja potencijalnog gledatelja i njegovo mijenjanje, jedna od praktičnih podjela bila bi na:

- znanstveni film
- znanstvenopopularni film i
- obrazovni film u užem shvaćanju pojma, prilagođen određenom odgojno-obrazovnom procesu.

S povijesnog gledišta, znanstveni filmovi spadaju među najranije filmove. Pokretna je slika i nastala iz znatiželje znanstvenika, a prvi protofilmovi Jannsena, Mareya, Muybridge-a i drugih pionira koji su razvijali filmsku tehniku, zapravo i jesu uporaba pokretne slike radi potvrđivanja teza provedenih istraživanja. Razvitkom filmske tehnike, filmsko snimanje postalo je oblik komunikacije među znanstvenicima, sredstvo koje je omogućilo egzaktno dokumentiranje istraživačkog rada (primjerice tijeka nekog eksperimenta), ali je postalo i posebnim tipom znanstvenog istraživanja kojim se vizualno mogu registrirati pojave ljudskom oku nevidljive ili nedostupne.⁷

S obzirom na namjenu, znanstveni je film ponajprije činjenični film. Znastveni film u pravilu nije uobičen kao drugi filmovi, nego može biti sačinjen kao niz mehanički povezanih snimaka, koji punu sadržajnost dobivaju usmenim i pisanim obrazloženjima.⁸ Takav film u pravilu nije atraktivan običnu gledatelju, no, unatoč tome, prvi znanstveni filmovi (primjerice röntgenski snimci, prikazivani u putujućim kinematografima početkom stoljeća), izazivali su oduševljenje gledatelja.

Popularnoznanstveni film koji zadržava određenu vezu s područjem znanosti, obično je manje ili više estetski uobičen. Činjeničnu građu koja mu čini osnovu nadograđuje komentarom, subjektivnim opisom, iznošenjem stajališta, često i emocionalnim pristupom, a jezik ovih filmova može se približiti vizualnoj složenosti drugih vrsta umjetničkih filmova.

Koristeći prirodnu ljudsku značajku, ova vrsta filmova povezuje obrazovni cilj (diseminaciju znanja) s komercijalnim interesom — što se često pokazuje korisnim. Iako mogu biti naglašenije ili manje naglašeno didaktični, obrazovni cilj nije kod ovih filmova u prvom planu, pa ih se često svrstava i u druge rodove (dokumentarni, igrani film). Prototip su takvih filmova putopisni i etnografski filmovi. Oni mogu imati i elemente igranog filma, mogu se naći i u animiranom filmu, a često se odlikuju i visokom umjetničkom vrijednošću. Uopće je pitanje kada popularnoznanstveni film prelazi iz područja obrazovnog (znanstvenog) u popularno (zabavno) ili estetsko i obratno. Tako će neki film koji pokazuje svakodnevnicu početka stoljeća, danas izazvati oduševljenje geografa, etnologa ili povjesničara, a neki bezazleni amaterski obiteljski film koji je nezapažen bio desetljećima postati izvorom pouke, znanstvenih ili estetskih spoznaja.

Širenjem primjene filma u nastavi, sadržajna i formalna struktura filmova obrazovne namjene sve se više uskladivala s didaktičkim načelima, poprimajući utilitarniji i metodički djeleotvorniji oblik prilagođen konkretnim odgojnoobrazovnim zadacima. Ta vrsta filmova rabi se u raznim oblicima nastave, pa se uobičajilo da se obrazovne filmove prilagođene (podređene) definiranom nastavnom planu i programu i zadacima određene metodske jedinice naziva nastavnim ili školskim filmovima, s time da bi taj naziv trebalo shvatiti u najširem smislu (svakog oblika svrhovitog i definiranog ostvarenja određenog nastavnog programa u redovitim i izvrednim školama i oblicima obrazovanja djece i odraslih). Ovaj oblik obrazovnog filma posebice se razvio 30-ih godina, kada je došlo do tehnološke i metodičke standardizacije nastavnog školskog filma (16 mm filmska vrpca, dužina do 10 minuta, sadržaj povezan s konkretnim gradivom). Pedagoški zahtjevi utvrđeni 30-ih godina nisu se bitno mijenjali sve do danas, pa Roy Paul Madsen 1973. u svojoj definiciji obrazovnog filma nema što novog dodati:

»Films are held to a length of five to ten minutes to match the attention span of young viewers, with each scene held a long time on the screen because of the relatively low film literacy level of children. Narration is minimal, with short sentences, few new words and each concept repeated several times. As much as possible, the content is visualized rather than explained.« (Madsen, 1973.: 442).

S obzirom na metodičko izlaganje sadržaja i namjenu, jedna od podvrsta ili oblika nastavnog filma (često se smatra i posebnom vrstom) instruktivni je film, koji ima izrazito pragmatičan karakter, a cilj mu je da gledatelju objasni neku jednostavnu radnju (da složenu radnju razloži na jednostavne dijelove) ili učvrsti neku naviku (primjerice kod higijenskih filmova).

U nekim podjelama kao podvrsta nastavnog filma navodi se i element film — nastavni film specifičan po svojoj tehnički i načinu primjene, koji na određeni način mogu utjecati i na njegove strukturalne i komunikacijske osobine.⁹

Prema načinu primjene u nastavi (obrazovanju), filmovi mogu biti do kraja razrađene metodske jedinice, gotova predavanja koja zamjenjuju živog predavača, no najčešće nastavni filmovi služe kao pomoćno, dopunsko sredstvo ili

obrade, ili ponavljanja i utvrđivanja gradiva. Takvi filmovi koriste se kao uvod u metodsку jedinicu, ilustracija glavnog dijela sata ili pomažu koncentraciji u završnom dijelu nastavnog sata prigodom ponavljanja i utvrđivanja obrađenoga gradiva. Najbolje je kad film pokriva metodsку jedinicu ili njen dio, no mnogi filmovi mogu se koristiti i kao uvod u šire nastavne teme. Oni obično osvjetljavaju pozadinu neke pojave koja će biti obrađena (primjerice povijesni ili biografski filmovi), služe uvođenju u neku nastavnu temu i ne moraju neposredno biti vezani za obradu pojedine metodske jedinice. Za razliku od prethodnih filmova čije je mjesto unutar nastavnog sata, ovi filmovi pogodni su za gledanje izvan nastavnog sata ili izvan škole. Patrick Meredith koji u knjizi *Visual Education and the New Teacher* (1946.), navodi takvu podjelu, gotova filmska predavanja naziva *prefabricated lesson*, a filmove koji proširuju znanje o pozadini neke teme *background films*. (Mužić, 1952.: 64)

Prihvatajući tezu da svaki film odgojno djeluje (bez obzira da li ima odgojnu namjeru), dio suvremenih teoretičara vizualnih komunikacija i pedagoga skloniji su razmatranju pedagoškog utjecaja audiovizualnih medija u cjelini, bez obzira na specifičnu didaktičko-metodičku obradu ili isticanje obrazovnog (odgojnog) cilja u vizualnim djelima. (Dale, 1954., Madsen, 1973., Greenfield, 1984.).

Edgar Dale, ističući važnost filma u izgrađivanju točnih i jasnih pojmova, omogućavanju individualizacije nastave i stjecanju realnog iskustva, preporučuje u nastavi projekcije dokumentarnih (činjeničnih) filmova, reklamnih filmova (uz oprez) i umjetničkih (zabavnih filmova), a kao posebno pogodne navodi adaptirane umjetničke filmove (tzv. T. F. C. filmove).¹⁰ No posebno je zanimljivo da ovaj znanstvenik, koji se obrazovanjem pomoću filma bavi od 20-ih godina ovoga stoljeća, dolazi na kraju do toga da su najvjerdniji u obrazovnom procesu oni filmovi koje snimaju sama djeca. Te učeničke filmove Dale naziva školskim filmovima. Omogućavajući djeci da sama snimaju (školske) filmove prevladava se pedagoški problem dječje aktivnosti i otvara jedno novo poglavlje vizualnog dječjeg izražavanja, koje je u drugoj polovici stoljeća (zajedno s drugim oblicima dječjeg izvornog stvaralaštva) dobilo značajno mjesto u izvanškolskim i izvannastavnim aktivnostima djece.

Madsen doduše rabi termin *teaching film*, ali više u smislu primjene filma i televizije u procesu obrazovanja nego li u izdvajaju posebnih audiovizualnih djela isključivo obrazovne namjene. Prelazeći u suvremeni svijet multimedijiskog obrazovanja, posebno mjesto vizualnih komunikacija u obrazovnom procesu ističe Patricia Greenfield, koji suvremene oblike ovih medija (televiziju, računalna) smatra snažnim formativnim faktorima odgojno-obrazovnog procesa, čimbenicima stjecanja realnog životnog iskustva i najboljeg načina povozivanja škole i života. Patricija Greenfield dapače izričito govori o potrebi korištenja javne televizije u obrazovnom procesu i poticanju djece na samostalno gledanje programa uz oprezno vođenje pedagoga, koji se neće ponašati kao da djeca kod kuće ne provode sate pred malim ekranom, nego će ih upozoravati na pojedine emisije i time poticati ulaganje određenog intelektualnog napora u pretežno pasivno



D. W. Griffith: *Netrpeljivost* (1916.)

prepuštanje magiji medija. Polazeći korak dalje u korištenju medija, zauzima se za koordinaciju škole (pedagoga), autora televizijskih emisija i televizijskih programera u (terminskom i sadržajnom) kreiranju televizijskog programa, razgovore o televizijskim emisijama u školi i obradu dijelova gradiva koji se mogu povezivati s televizijskim programima.

To je jedan aktivan odnos prema audiovizualnom okruženju kojim se istodobno postižu odgojni i obrazovni zadaci, razvija kultura gledanja i kritičnost prema ponuđenim programima kao preduvjetu razvitka potrebe za aktivnim sudjelovanjem u kreiranju politike javnih medija, utjecaja na njihov sadržaj i kvalitetu programa, a ne pasivno prihvatanje ponuđenih sadržaja.

Povijesno je obrazovni film prošao tri faze razvoja. U prvom razdoblju do početka 20-ih godina (odnosno do kraja prvog svjetskog rata) u obrazovanju korišteni su prigodimice filmovi iz redovite filmske proizvodnje. Naglašavao se njihov općeobrazovni i odgojni karakter, a postojala je samo negativna selekcija u odnosu prema dobnoj i spolnoj strukturi gledatelja. U tome razdoblju, film je kao tehnička novina bio izvor informacija o novostima u znanosti, o prirodi i društvu (primjerice o razlicitostima ljudskih običaja). Film je u to doba u velikoj mjeri služio upoznavanju svijeta, njegovu smanjivanju i međusobnom povezivanju, ali i uočavanju razlicitosti, razbijanju starih moralnih vrijednosti i izgradenih stereotipa. Dijelom se slike svijeta i nove informacije o njemu koje je donosio novi medij nisu poklapale s mentalnim stereotipima (kao uostalom ni stereotipima dotadašnjeg vizu-

alnog iskustva) i stoga je nailazio na otpor i kritiku konvencionalnih društvenih središta moći. Međutim, između dva rata pod utjecajem socijalnih i ekonomskih promjena, te novih potreba industrijskog društva, proširuje se uporaba filma u obrazovnim akcijama velikih razmjera. U to doba, dolazi do međunarodne organizacije proizvodnje i distribucije odgojnog filma, provode se sustavna istraživanja utjecaja filma, u mnogim državama pruža se zakonska i finansijska potpora države velikim obrazovnim akcijama pomoći filma, stvara se zasebna organizacija proizvodnje, distribucije i prikazivanja te vrste filmova, a metodički se obrazovni film počinje dijeliti na andragoški i nastavni (školski). Školski film dobiva posebne karakteristike: podređen je školskom programu, obrađen kao svaka druga metodska jedinica (u njegovoj izradi sudjelju pedagozi, metodičari), dužinom je prilagođen dječjoj dobi i nastavnom satu. Takva standardizacija potaknuta je već na prvom kongresu odgojnog filma u Baselu 1927. godine, a metodičke upute definirane su na temelju pedagoških, didaktičkih i metodičkih, te psiholoških zahtjeva potkrijepljenih nizom empirijskih istraživanja dječje reakcije filma.

Obrazovni film koristio se s manje ili više uspjeha kao sredstvo općeg i specijalističkog odgoja i obrazovanja u programima kinematografa i u posebnim oblicima kinematografskih filmskih projekcija, i kao nastavni film u školama, sve do 60-ih godina, kad njegovu ulogu u većoj mjeri počinje preuzimati televizija, koja u svojim programima njeguje različite obrazovne sadržaje namijenjene različitim dobnim, socijalnim i interesnim skupinama, a emitira i zasebne emisije.

sije u sklopu školskog programa, s nastavnim televizijskim filmovima (ili drugim televizijskim oblicima) primjenljivim u okviru nastavnog sata.

Sve su to pratile i tehnološke promjene, pa prvo razdoblje obilježava korištenje 35 mm filma snimljenog na zapaljivoj filmskoj vrpci, što za posebne oblike prikazivanja izvan kontroliranih uvjeta u kinematografima nije bilo pogodno, a školama je bilo preskupo.

Od 20-ih godina razvijala se tehnologija izrade filmske vrpcе uskog formata na nezapaljivoj podlozi koja se bez opasnosti mogla koristiti u školama, u prostoru koji nije posebno opremljen i prilagođen filmskim projekcijama, a tržište je nudilo razne formate uskog filma (16 mm, 9. 5 mm, 8 mm, S/8 mm, element film u kasetama) koji je bio jeftin (u odnosu na 35 mm filmsku vrpcu i za nju potrebnu aparaturu), jednostavniji za manipulaciju i nije bio opasan za okolinu. Skoro jedno desetljeće, u Hrvatskoj su u školama i obiteljima bili popularni uski 9. 5 milimetarski filmovi koje je proizvodio francuski Pathé. Kamera i projektor za tu vrpcu zvali su se Pathé baby, a postojala je i posebna produkcija nastavnih filmova pod nazivom *Pathé Scolaire*. Međutim, u razvijenijim zemljama pretežno se ipak koristila 16 mm vrpca i oprema koja je omogućavala kvalitetniju projekciju, pa je na kraju ta tehnologija i prevladala. (Već 1927. godine kongres u Baselu preporučio je školama da koriste uski filmski format, a kongres u Budimpešti 1936. godine donio je zaključak da školski filmski format treba biti isključivo 16 mm film). No, tada je već bio u optjecaju 8 mm film (i potrebna oprema za njega), koji je nakon drugoga rata postupno ipak prevladao (s kvalitetnijom varijacijom pod nazivom *super 8* i na kraju pojednostavljenom verzijom pod nazivom *element film*).

Treće razdoblje nastupilo je razvojem televizije, koja danas nudi ne samo televizijske programe vremenski i odašiljačima determinirane emisije, nego i prenosive videovrpce koje se uz pomoć videorekordera mogu jednostavno koristiti u bilo koje vrijeme i na bilo kojem mjestu, a daljnji korak u širenju multimedijiskih mogućnosti — s kojim krećemo već u svijet budućnosti — snažan je razvitak računalne tehnologije i računalnih mreža, koje omogućuju neslućene razmjere prijelosa i postizanja dostupnosti vizualnih i audiovizualnih informacija — čija je posebna vrijednost u vremenskoj i prostornoj raspoloživosti, te potpunoj demokratizaciji i individualizaciji pristupa informacijama.

Promicanje proizvodnje i prikazivanja odgojnog i poučnog filma

(Obrazovni filmovi u prvim filmskim projekcijama — Obrazovne potrebe uoči 20. stoljeća i širenje pučke prosvjete — Film u radu znanstvenih društava)

U cilju razdvajanja odgojno-obrazovne od ostalih sadržaja i vrsta filmskih projekcija, vrlo rano u svijetu se priređuju posebne filmske priredbe namijenjene isključivo pouci kako učenika, tako i odraslih posjetitelja.

Te projekcije vlasnici kinematografa posebno oglašavaju, za njih traže potporu svjetovnih, školskih i vjerskih vlasti, a u svrhu popularizacije pojedini kinematografi priređuju besplatne ili projekcije uz posebne popuste, kako bi istaknuli njihovu vrijednost, a ne svoju novčanu zainteresiranost.

U čemu je obrazovna vrijednost prvih filmskih prizora?

U prvom redu to je upoznavanje tehničke novine, stroja koji može snimati, odnosno prikazivati pokretne slike. Na to upućuje i najava prve filmske projekcije u Zagrebu 1896. godine u kojoj se ističe da je u dvorani Kola izložen kinematograf koji se može razgledati. Prvi osvrti na gostovanje kinematografa odnose se na opis načina njegova djelovanja, dok o samim prikazanim filmovima ima tek usputnih podataka. Postupno se veća pozornost posvećuje samom programu koji svojom raznovrsnošću omogućuje usporedbu i zapožanje značajki i različitosti pojedinih snimaka (prigodom gostovanja *Cinématographe Lumière* u Zagrebu 1897. godine, u desetak dana prikazano je oko 40 naslova filmskih prizora, što znači da se tijekom gostovanja program više puta mijenja). U tim osvrtima također se naglašava obrazovna vrijednost filmova koja se sada najčešće povezuje s reproduktivnom sposobnošću filma da prikaže stvarnost u njenoj pokretnoj dimenziji, te mogućnost upoznavanja različitih, često egzotičnih krajeva i udaljenih događaja i običaja (već u prvim filmskim prizorima Lumiereovih snimatelja publika je mogla vidjeti razglednice Pariza, Beča, Venecije, udaljene krajeve Afrike, bitke u Kini i Južnoj Africi, dolazak ruskog cara u Pariz). Tek poslije toga dolaze pokušaji otkrivanja i estetske dimenzije novoga medija (o čemu će se još dugo vremena pisati vrlo maglovito, općenito i neargumentirano).

Međutim, već vrlo rano izdvojila se jedna vrsta filmova, prvi fikcijskih filmova, koji su novim medijem afimirali tradicionalne katoličke vrijednosti, a tematikom su nametnuli svoju odgojnu, moralnu i obrazovnu vrijednost. Bili su to prikazi Isusova rođenja, života i smrti koji su nastavljali pučku tradiciju srednjovjekovnih prikazanja i pasijskih igara.

Prve filmske dramatizacije pasijskih igara, po svojoj strukturi bile su prave kopije pučkih prikazanja, mirakula i misterija. Sadržajem i načinom dramatizacije teme, ta filmska uprizorenja sastavljena od niza slika, neposredno su slijedila baštinu srednjovjekovnoga kazališta, a nastavljala su se dijelom i na raniju tradiciju prikazivanja živih slika istoga sadržaja u salonima voštanih figura, na slikama putujućih panorama i ranim skioptičkim i stereografskim projekcijama. Prvo od tih filmskih uprizorenja bio je film *Muke Kristove (La Passion du Christ ili Passion de Horitz)*, snimljen 1897. godine, kada je snimatelj Société Lumière filmskom kamerom zabilježio pasijski pučki igrokaz izvodjen u češkom mjestu Horicama.¹¹ Prvi podatak o prikazivanju filmske pasije u Hrvatskoj iz 1899. je godine, kada je zabilježeno da je putujući kinematograf Jochanna Bläsera prilikom gostovanja u Rijeci (1. travnja) i nešto prije u Puli, prikazivao film *Muke Kristove u 12 slika*. Popularnost pasije bila je vrlo velika. Osim što su sadržajem bili vezani za najdublje religijske osjećaje miličuna vjernika, svojom dramatičnošću prikaza boli, patnje i oslobođenja (uskršnjuća), te scenografijom i često pridruženim učinkom boje i glazbe, snažno su djelovali na gledatelje

diljem svijeta.¹² Zbog toga su filmovi takva sadržaja bili redovito na programu svih putujućih, a poslije i stalnih kinematografa i pod nazivom *Jesus Geschichte, Pasionski ciklus, Pasije ili Muka Kristova*, prikazivani su i u našim krajevima pred Božić, u vrijeme Korizme i u vremenu izmedju Uskrsa i Duhova sve do 20-tih godina ovoga stoljeća. Posljednja takva velika svečanost priređena je u Zagrebu 1. lipnja 1919. godine, kada je, prema najavi u *Kinematografskom glasniku*, poduzeće Urania film reklamiralo kolorirani film *Muka i smrt Isusa Krista*.¹³

Korištenje biblijskih motiva i sadržaja evanđelja, blisko je filmskim autorima i isplativo bez obzira na umjetničku snagu, autentičnost i uvjерljivost sadržaja. Na takvim sadržajima nastala je opsežna filmska literatura od ranog talijanskog spektakla, do suvremenih autora koji još uvijek s manje ili više umjetničke uvjерljivosti pristupaju ovoj temi, bilo radi mogućnosti raskošne ilustracije sadržaja, bilo radi kritičkog suočavanja s vječnim temama čovjekove egzistencije. I djelo koje stoji na razmeđu djetinjstva i zrelosti filmske umjetnosti (na razmeđu registracije zbilje i stvaranja vizualne stvarnosti jezikom filmske umjetnosti), *Netrpeljivost* D. W. Griffitha, u jednom od paralelnih svojih tokova sadrži *Pasiju*. No možda indikativnije od toga, postupak je Griffithov da u strukturu filma uključuje citate iz *Biblike i Evandelja*, kao napomene u knjizi — čime očito asocira na kontinuitet komunikacijskog kanala umjetničkog izražavanja bez obzira na promijenjeni medij — i pojačava didaktičnost svoga djela.

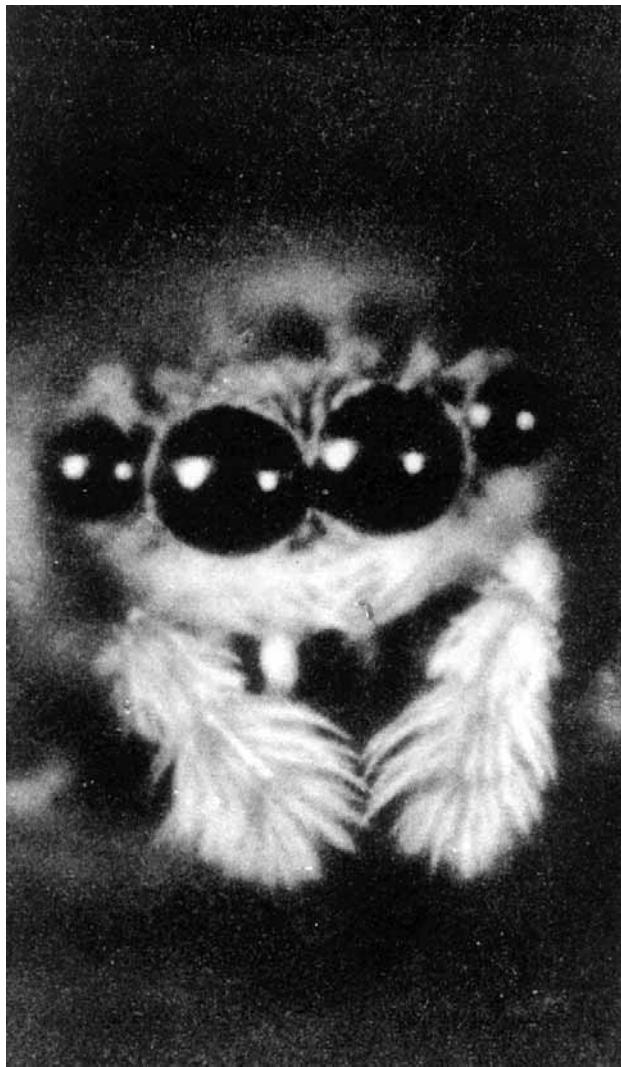
No, *Pasije* i njihovo emocionalno djelovanje na gledatelje ipak je nešto što pripada diskursu proteklih stoljeća i drugih medija, dok se film početkom 20. stoljeća afirmira prije svega kao medij koji donosi duh znanosti industrijskog doba.

Europski gradovi od 50-ih godina 19. stoljeća postaju jezgre moderne industrijske civilizacije, gubeći postupno svoj feudalno-aristokratski mir. U njima se provodi užurbana urbanizacija temeljena na otvaranju modernih prometnica, arhitekture od čelika, betona i stakla, te otvaraju novi pogledi na estetiku i funkcionalnost životnog prostora. *Londonska Kraljica* Josepha Paxtona iz 1851. godine, pariški metro, parostroj i benzinski motor, fotografija, film i brzglas znakovi su toga doba. Haussmann pretvara Pariz u moderan velegrad između 1853. i 1870. godine, Beč ruši svoje srednjovjekovne bedeme 1859. godine i dobiva moderni Ring, a Otto Wagner koji će s Adolffom Loosom označiti graditeljstvo početka stoljeća, 1895. godine projektira svoju prvu poznatu zgradu (osiguranja). Novo doba zahtijeva nova znanja. Tehnika svakodnevno napreduje i donosi novosti koje treba upoznati. Film, taj umjetnički medij tehničkog doba, postaje prenositelj upravo takvih informacija. Odgovarajući na pitanja koja su izazivale sve ubrzanje promjene, krajem 19. stoljeća osnivaju se u gradovima znanstvena društva koja se žele prilagoditi novim obrazovnim potrebama, a u svome radu u svrhu pouke i promicanja znanosti, osim klasičnih oblika prenošenja znanja rabe i suvremena vizualna sredstva — fotografiju, dijapoitive i film.

Tako se prvi put uz zabavne i komercijalne kinematografare javljaju i posebna društva koja film koriste isključivo u poučne svrhe. U Srednjoj Europi takva se znanstvena društva za

širenje obrazovanja često nazivaju Urania. U Beču je npr. Volksbildungshaus Wiener Urania osnovana 1897. godine po uzoru na još stariju Berliner Uraniju, a u Budimpešti je djelovalo obrazovno društvo (The Public Education Society) istoga naziva, koje se bavilo i snimanjem filmova, a njen je osnivač bila Mađarska akademija znanosti.¹⁴ U Zagrebu je 1900. godine Isidor Kršnjavi u sklopu Društva umjetnosti osnovao Umjetničko-znanstveno kazalište Urania, koje je u tri godine svojeg djelovanja (1900.-1903.) organiziralo niz predavanja uz dijapoitive i projekcije poučnih filmova u Zagrebu, Karlovcu, Rijeci i drugdje. Godinu dana nakon zagrebačke, u Ljubljani je osnovana Kranjska Urania, koja je kratkotrajno djelovala sa sličnim programom kao i zagrebačka. (Traven, 1992.: 71)

Bečka Uranija prvi je film prikazala 1898. godine, 1901. godine imala je oko 500.000 m kulturnih i obrazovnih filmova, a 1910. nudila je obrazovnim ustanovama i školama oko 2.000 različitih filmskih programa. Po uzoru na bečku Uraniju u Austriji osnovano je oko 60 sličnih društava koja su u



Jean Painlevé: začudnost života u prirodi — uvećani snimak sičušnog pauka

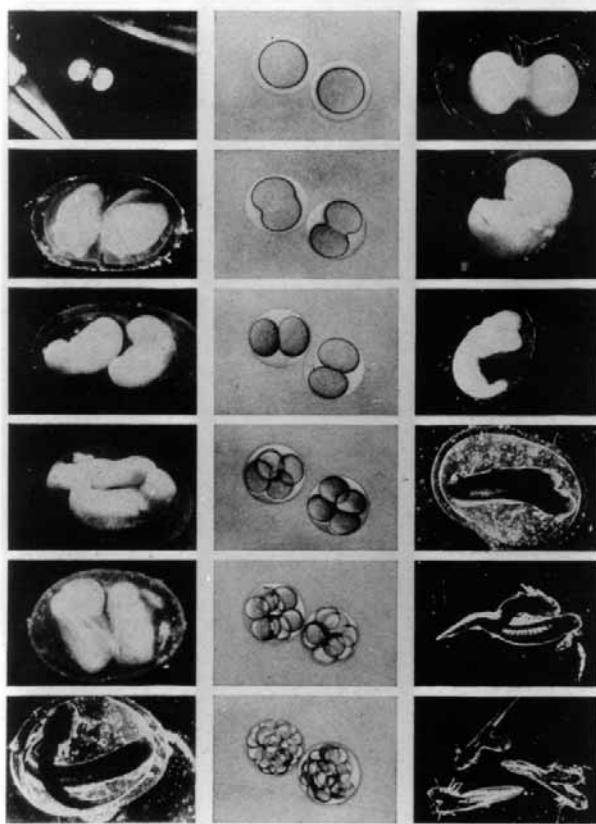
svome obrazovnom radu koristila film. S Uranijom je usko surađivao bečki učiteljski savez, Das Schulkinobund, pa su pedagozi mogli utjecati na njezine programe namijenjene školama i ujedno stjecati iskustva u praktičnoj primjeni filma u obrazovnom procesu. (Trnka, 1935.: 30)

Znanstvena društva ovoga tipa uspješno su djelovala do završetka prvoga svjetskog rata, dok još nije bilo posebne proizvodnje obrazovnog filma, kinematografi su isključivo gradsko pojava, a država ne pokazuje zanimanje za primjenu filma u obrazovanju. Poslije ih češće zamjenjuju pučka svećilišta, specijalizirani kinematografi i različiti neformalni oblici masovnog obrazovnog djelovanja koji dobivaju podršku državnih i raznih nevladinih organizacija. Osnivane u doba optimističnog prosvjetiteljskog zanosa na prijelomu stoljeća, u vrijeme brzog tehničkog napretka i obećavajućih promjena koje su novi izumi pobudivali u svijetu, ova su društva utaživala znatiželju i pružala nužne informacije srednjem, tradicionalnom, građanskom sloju i proširivala školske obrazovne sadržaje (još pretežno četverogodišnje obvezne škole) suvremenim znanstvenim dostignućima, ubrzavale transfer suvremenih znanja, stvarajući pri tome (uz ostvarivanje određenih odgojnih i obrazovnih ciljeva) stručne i tehnološke preduvjete za prihvaćanje filma kao korisnog nastavnog sredstva. Vrijeme nakon prvoga svjetskog rata koji je drastič-

no prekinuo ovaj optimistični zanos, poremetio tradicionalne vrednote i u svoj surovosti iznio na javu nagomilane socijalne probleme, zahtjevalo je drukčije oblike obrazovnog djelovanja u otklanjanju posljedica krvavog svjetskog sukoba. Siromašenje sela zbog napuštanja zemlje, problemi narašle nove industrijske sirotinje gradskih periferija bez tradicije gradskog života, razaranje — dotad čvrstih — obiteljskih zajednica, masovne pojave gladi i bolesti zahtjevale su i radikalne mjere koje će brzim i djelotvornim sredstvima pružiti masama potrebna utilitarna znanja, motivirati ih na promjenu načina života i prihvaćanje novog radi osiguranja egzistencije i uklapanja u nove društvene odnose. Tek se tada i film, u to doba prikazivan tek u kinematografima smještenima u većim gradovima potpuno demokratizira i postaje masovnim medijem dostupnim u sve većoj mjeri, ne samo establishmanu i gradskoj sirotinji, nego i seoskom puku.

Počeci primjene odgojnog filma u Hrvatskoj

(Prve informacije o filmu u Hrvatskoj — Izložbe »staklenih fotografija« i »geografske panorame« — Prve filmske predstave (1896.-1897.): pohvale i osporavanja — Umjetno znanstveno kazalište Uranija (1900.-1903.) — Pučko sveučilište (1907.) — Dječji kinematografi (1918.-1923.) — Prvi obrazovni filmovi hrvatskih snimatelja)



97—99. Kulturfilme. (Erläuterung S. 304.)

DER KULTURFILM ENTHULLT GEHEIMNISSE DES LEBENS

Tajne života (Mysterium des Lebens, UFA, oko 1930.) — prikaz embrionalnog razvoja

Tehnička unapredjenja povezana s fotografijom i novim oblicima društvene razonode i vizualnih senzacija koje su pružala, kao preteče pokretnih slika, zabilježeni su i u Hrvatskoj prije prvih kinematografskih projekcija. Najstariji takav pisani trag nadjen je u *Pozoru (Obzoru)* br. 15 od 20. siječnja 1879. godine. To je osvrt na izložbu »fotografija na staklu«, koju autor teksta preporučuje zagrebačkom općinstvu kao kulturnu, poučnu i estetsku zabavu. Iz opisa se može zaključiti, da se radi o određenoj vrsti panorame, preteče kinematografa i jednoj od koraka na putu do pokretne slike, za koje se u zagrebačkom tisku sve do 1900. godine uobičajio naziv »staklene fotografije«. U tome prikazu pod naslovom *Izložba fotografija na staklu*, autor izmedju ostalog navodi:

»...solidan čovjek izložio (je) fotografije na staklu, koje prikazuju najljepše gradove i okolice Evrope i Egipta, i to toli plastično, da se dojimlju našeg oka kao žive slike. Povećala su izvrstna i za udoblje gledaoca je skrbljeno, da nemora hodati od slike do slike, već se slike s nadpisi same pomiču kraj njega. Ovih dana bijaše na redu Rusija svojim divnimi gradovima: Moskvom, Petrogradom i Kievom. Iza Rusije doći će na red sjeverna Italija. Baš s toga što naše Zagrebčane često puta uplaše svakojake Izabellske memani, preporučamo to u istinu solidno i poučno poduzeće, koje će i najizobraženijeg čovjeka zabavljati.«

Bile su to priredbe uobičajene tada u europskim gradovima, koje su imale draž novosti i projekcijom (posebnim efektima dobivenim osvjetljavanjem fotografija i njihovim povećanjem) i svojim sadržajem (najčešće prikazom gradova i pejzaža), ali i pričama ispričanim nizom crteža. Takvim priredbama svoj put k filmu počeo je i Max Skladanowsky. Iste godine, kada je u Zagrebu prvi put zabilježena izložba »stakle-

nih fotografija«, Max Skladanowsky je sa svojim ocem počeo prikazivati *Glasdiapositiven* berlinskoj publici. Iz opisa te priredbe — doduše atraktivnije od zagrebačke — možemo steći uvid u tehničku izvedbu projekcije:

»Begonnen hatten sie gemeinsam mit ihrem Vater Carl am 18. November 1879. in der Berliner Flora mit der Vorführung von Nebelbildern, die zum grossen Teil von ihnen selbst hergestellt wurden... Nebelbilder sind bemalte Glasdiapositive. Unter Verwendung mehrerer Projectoren und durch das Auf- und Abblenden verschiedener Lichtquellen wird eine Bewegung vorgetäuscht. Die Nebelbildvorstellungen, das waren Märchenprogramme für die Kleinsten, geographische und wissenschaftliche Entdeckungen, Reisebilder und Humoriges für Schüler und Erwachsene, blieben bis 1896. der gewohnte und gesicherte Broterwerb.

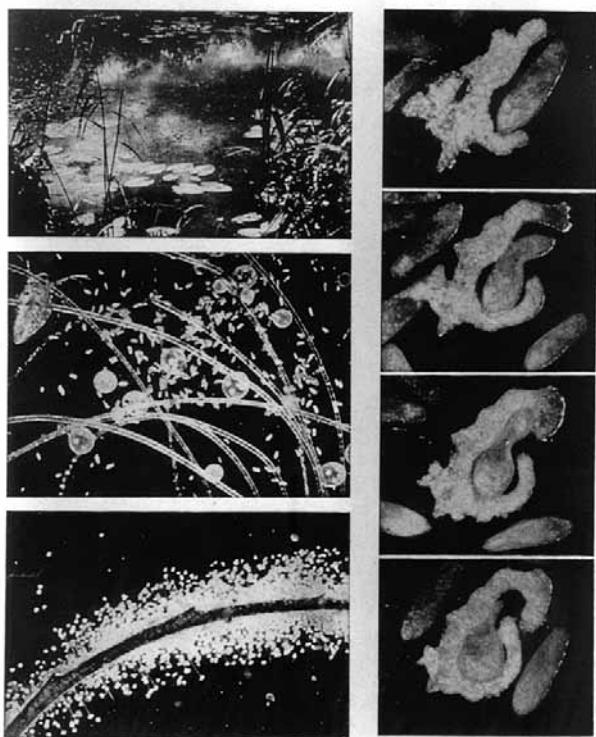
Zusätzliche akustische und optische Effekte wurden bei den Aufführungen mit dem Hamilton-Theater, dem Elektro-Pyrotechnischen-Marine-Wasser-Schauspiel-Theater und der Wandeldekoration *Von New York bis San Francisco* eingesetzt.« (Völschow, 1995.: 74)

Pozor (Obzor) redovito donosi oglase s aktualnim sadržajem panoramskih izložbi, a prigodom promjene programa i komentari, kritiku i preporuku naročito uspješnih projekcija.¹⁵

Uz strane panorame, zabilježeno je nekoliko domaćih priredivača te moderne zabave, kao npr. Eduard Kastian, vlasnik Geografičke panorame, autor mape fotografija o Zagrebu i priličnog broja stereoskopskih fotografija, koji je kao zagrebački fotograf djelovao između 1888. i 1890. godine.¹⁶ Gjuro Szabo navodi podatak o nekom Jakovu Badelu, koji je diroramu Krapinskih toplica kupio 1869. godine i prikazivao je još 1891. godine u posebnom paviljonu (Szabo, 1939.: 80), a u katalogu jubilarne gospodarsko-šumarske izložbe u Zagrebu 1891. godine, zabilježen je podatak o fotografu Hiniku Krapeku iz Karlovca, koji je uz fotografije Slunja, Plitvičkih jezera i Hrvatskog primorja na izložbi imao i automat sa stereoskopskim staklenim fotografijama. Najduže se ovim poslom bavio neki Ivo Težak koji je s panoramom putovao po cijeloj Hrvatskoj, sve do Dubrovnika.

O popularnosti panorama posredno govori podatak da su se zadržale i više godina nakon pojave filma i da su se panoramske priredbe uspješno održavale usporedo s kinematografskim. Tako je stalna zagrebačka panorama u Gundulićevoj ulici 4 još između 1900. i 1901. godine svakodnevno oglašavala svoje priredbe u zagrebačkom tisku, a podatke o školskim posjetama ovim priredbama susrećemo sve do 1910. godine. U *Školskoj spomenici* za Djevojačku nižu pučku školu na Kaptolu, u izvještaju za školsku godinu 1908./1909. stoji: »...osim toga polazila su djeca panoramu i kinematografske poučne predstave«, a isti podatak ponovljen je i školske godine 1910./1911.¹⁷

Iz novinskih oglasa zagrebačke panorame može se rekonstruirati dio njenog programa. Tako su u razdoblju od 15. svibnja do 24. prosinca 1900. godine prikazani sljedeći sadržaji: *Pariz i njegove znamenitosti; Porinuće njemačke oklopnače Car Vilim Veliki; Putovanje po Danskoj; Dalmacija i Primorje; Dalmacija i Istra; Bavarski kraljevski dvorci; Put*



100, 101. Kulturfilme. (Erläuterung S. 304/305.)

DER KULTURFILM MACHT UNSICHTBARES SICHTBAR

U carstvu Liliputanaca (Im Reiche der Liliputianer, Terra Film-UFA, oko 1930.) — nevidljivi svijet prirode

od Caira do Aleksandrije, Smyrne i Malte; Švicarska, St. Gotthardska željeznica; Karlovi Vari, Marienbad i kupališta Elster.

Iz tih podataka može se zaključiti da stalna zagrebačka panorama ide u red onih panorama specijaliziranih za putopisne izložbe slika, koje su se nazivale »geografičkim panoramama«, a sadržaj joj je bio usmjerен upravo na pouku.

Od prvih filmskih predstava koje je zagrebački fotograf Rudolf Mosinger organizirao u dvorani zagrebačkog Kola od 8. do 18. listopada 1896. godine, film je u hrvatskoj javnosti izazivao pozornost koju prati tisak redovitim prikazima i ocjenama kvalitete i zanimljivosti priredaba putujućih kinematografa u raznim gradovima.

Već od 1897. godine u tisku su zapaženi pozivi učenicima da posjete filmske priredbe zbog obrazovnog značenja filma:

»Školska djeca i Cinématographe Lumière

Jučer u jutro posjetila su mnogobrojna djeca zagrebačkih škola pod vodstvom svojih učitelja dvoranu »Kola«, u kojoj je izložen kinematograf. Razumljivo je da su ti mali posjetnici uživali gledajući naravno gibanje i metež na slikama, a buru smjeha posebno su prouzročili razni humoristički prizori, koji se svidaju i odraslima, a kako se nebi svidjeli djeци. Intresantno je bilo promatrati nevina lišca iz kojih je odsevala radost, gledajući kako čarobnjak na slici izvadja svoje

umjeće, kako drugi prevrće svoj šešir na deset načina, kako poljevač polje dječaka, koji mu je iz obiesti stao na ciev i zatvorio vodu, napokon nabacivanje sniegom, što su djeca sama već toliko puta u naravi vidjela i izvadjala, pa kako da se nenasmiju od srca, kada gledaju na običnoj slici onu navrnu živahnost?

Zdrava je to i poučna zabava, osobito za djecu, kojoj bi trebalo razumljivo raztumačiti sastavak kinematografa i zakone kojima se kretanje na slikama postizava.«¹⁸

Bilo je to četvrtogostovanje kinematografa u Zagrebu (drugo u dvorani Kola), koje je potrajal »njekoliko nedjelja«, kako kaže izvjestitelj *Obzora* (14. rujna 1897.), a prikazano je oko četrdesetak filmskih naslova, koji su se nekoliko puta izmjenjivali. Posljednjeg dana gostovanja kinematografa (vjerojatno tršćanskog predstavnika Lumièreove lyonske tvrtke Heinricha Pagana), vlasnik je načinio izbor iz programa namijenjen upravo školskoj djeci. Iz opisa predstave mogu se identificirati Lumièreovi filmski prizori *Poliveni poljevač*, *Mnogolični šešir*, *Čarobnjak*, *Snježni boj*, a iz najave jedne druge predstave (14. rujna) saznajemo i druge naslove: *Odlazak koturaša*, *Preskakivanje ograda*, *Strka dječice*, *Dolazak carskog para k odkriću spomenika Vilima II.*, *Dolazak vlaka*, *Rušenje zida* i jedan prizor koji pomaže lokaliziranju ovog kinematografa: *Stovarište drva u Trstu*.

Usporedno s pohvalama novom mediju, kao i drugdje u svijetu, stalno i u hrvatskoj javnosti postoje otpori, nepovjerenje, osude površnosti ove zabave i lascivnosti pojedinih filmskih programa. Rudolf Oertel u knjizi *Filmspiegel. Ein Breveier aus der Welt des Films*, navodi naslove 15 knjiga izdatih u Njemačkoj u razdoblju od 1909. do 1927. godine koje govore o filmu i kinematografu kao najvećem suvremenom dječjem i narodnom neprijatelju. Karakteristični su naslovi iz tog popisa npr. *Die Schule im Kampfe gegen Schmutz in Wort und Bild*, Düsseldorf 1909., ili *Neprijatelj naše djece. Neprijatelj našeg naroda*, Verband der dt.-schweiz. Frauenvereine, Aarau 1912. (Oertel, 1941.: 110-111) U vrijeme putujućih kinematografa ove rasprave u Hrvatskoj imat će još bezazlen karakter, ali će poslije poprimiti i ozbiljnije oblike u osudama stručnih udruženja i odredbama državne cenzure.

Najznačajniji pokušaj primjene filma kao sredstva pouke prije otvaranja stalnih kinematografa,¹⁹ spomenuti je osnutak Umjetno znanstvenog kazališta Uranija 1900. godine u okviru Društva umjetnosti. Ovo znanstveno kazalište (smješteno u donjim prostorijama Umjetničkog paviljona), prethodnik Pučkog sveučilišta koje je dr. Albert Bazala osnovao sedam godina kasnije, organiziralo je niz predavanja uz projekcije skioptičkih slika (dijapozitiva), a imalo je i filmsku aparatuру za prikazivanje poučnih filmova (prigodom otvorenja Uranije prikazan je dokumentarni film *Pokretni pločnik u Parizu*).

Odjel za bogoštovlje i nastavu Kraljevske hrvatsko-slavonsko-dalmatinske vlade podupro je osnutak Uranije i okružnicom od 1. studenog 1900. godine preporučio školskoj mladeži pohađanje njenih priredaba. U točki dva i tri spomenute okružnice stoji:

»—da učenici svih srednjih te ovim ravnih zavoda kao i učenici svih drugih školskih zavoda osim nižih pučkih škola mogu te predstave polaziti u vanškolsko vrijeme i samo takove prestave koje ne traju dulje od 9 satih na večer; koliku će ulazninu učenici za takove predstave plaćati, to se prepusta da ustanovi uprava Uranije;

— da učenici nižih pučkih škola pod vodstvom svojih učitelja mogu te predstave polaziti za vrijeme školske obuke, nu pod uvjet da djeca siromašnih roditelja nisu dužna plaćati ulaznine za te predstave, dočim će djeca imućnih roditelja imati platiti ulazninu po mogućnosti ali samo do maksimalnog iznosa od 40 filira.«²⁰

Uranija je namjeravala predstave održavati i izvan Zagreba »...u provincijalnim gradovima u Dalmaciji, a eventualno u Bosni i Hercegovini. Za Dalmaciju dobilo je već družtv koncesiju.«²¹

Slijedeće dvije godine znanstveno kazalište bilo je vrlo aktivno i održalo niz priredaba u Zagrebu i mjestima Hrvatskog primorja i Slavonije (Karlovac, Ogulin, Sušak, Koprivnica, Križevci, Sisak, Petrinja, Gradiška, Požega, Đakovo, Brod, Petrovaradin)²² koje je komentarom pratio tadašnji tisk.²³

U osvrtu na prvu zagrebačku priredbu 5. 12. 1900. godine *Obzor* (uz pohvale skioptičkim slikama), vrlo kritički piše o filmskoj projekciji: »Ima doduše i slabije jasnih reprodukcija, a napose kinematograf kvari dojam cjeline...«

Međutim, u drugom osvrtu u povodu održanih priredaba Uranije u Karlovcu, Ogulinu i Sušaku kaže se: »U obćinstvu hvale slike i predavanja, a gg. učitelji vide u tim predavanjima liepo sredstvo za unapređivanje obuke.«²⁴ Objave u novinama dosta su općenite, pa se samo djelomice može rekonstruirati sadržaj rada Uranije. Na otvorenju Uranije, predavanja su imali Isidor Kršnjavi i Oton Kučera, a sadržaj je bio: *Prolog*, *Astronomija*, *Pariška izložba*, *Šetnje kroz Pariz* i *Glazbeni program*.

U prologu su korištene slike iz astronomije, mikroskopske i röntgenske slike, slike iz burskog rata i Kine, s ledenog mora, s izložbe u Parizu i sa šetnje Parizom.²⁵

Iako u programu nigdje izravno nisu spomenute kinematografske slike, iz tiska i iz teksta Z. Kostelskog u objavljenog u časopisu *Zvono* 27. veljače 1909., neprijepono je da su uz statične korištene i pokretne slike, a za potrebljeno osvjetljenje korištene su plinske Auerove svjetiljke. U *Napretku* se i konkretno u najavi početka rada Uranije navodi: »Strojevi za prikazivanje, naručeni su iz Düsseldorfa.«²⁶ O pripremi vlastitog vizualnog materijala, govore podaci u dnevnom tisku: »Pojedini snimci predjela i objekata iz naše zemlje priugotovljeni su od domaćih fotografa, a kolorirani su po našim zagrebačkim umjetnicima.«²⁷ O planovima govori napis u *Obzoru* od 10. prosinca 1900.:

»Drugi put kad će se održati posebna predavanja o našoj domovini, prikazivat će se slike svih naših znamenitih gradova i mjesta, koje će Uranija budućeg ljeta dati sistematicno snimiti. Slika iz Dalmacije već ima gotovih.«

Novosadska *Zastava* od 5. siječnja 1901. godine prigodom gostovanja Uranije u Petrovaradinu, navodi da će predavanja

biti popraćena živom riječi, slikama u prirodnjoj veličini i »kinematogramom«, a bit će prikazani Marconijev bežični telegraf i pretvaranje uzduha u led, a u »živim pojavama« burski rat, kineski rat, pariška izložba, putovanje na sjeverni pol, slike iz astronomije, röndgenske zrake i dr. (Kosanović, 1985.: 198-199) Iako Kostelski, navodi da je Uranija imala projekcijski aparat, koji je služio i kao kamera za snimanje,²⁸ nema nikakvih utemeljenih podataka, da bi se za te namjene aparat i koristio.

Nekoliko godina nakon likvidacije Uranije, Znanstveno vijeće Sveučilišta u Zagrebu, odobrilo je (1907. godine) na molbu Alberta Bazale osnutak Pučkog sveučilišta, po uzoru na istovrsne ustanove koje su se u Europi osnivale od kraja 19. stoljeća s težnjom da suvremena znanost i umjetnost dopre do šireg kruga građanstva. Pučko sveučilište nekoliko je godina čekalo službeno odobrenje vlasti, te je zapravo počelo raditi tek 1912. godine. Od tada su pučka sveučilišna predavanja (sveučilišne ekstenzije) ubrzo postala jednim od najsvestrnijih oblika diseminacije informacija širem krugu slušatelja iz različitih područja kulture, umjetnosti, društvenih i prirodnih znanosti, te primjene znanstvenih dostignuća u praksi. Već od 1913. godine Pučko sveučilište imalo je ogranke u Vukovaru, Osijeku, Zemunu, Gorici, Trstu, Dubrovniku, Zadru, Varaždinu, Sušaku, Mitrovici, Brodu, Rumi, Karlovcu, Petrinji, Opatiji, Splitu, Rijeci i Puli. (Horvat, 1932.: 16)

Iako nema neposrednih podataka o korištenju filma u radu Pučkog sveučilišta do 1918. godine, iz popisa predavanja u razdoblju od 1912.-1918. godine vidi se da je održano 13 predavanja s pokusima ili projekcijama.

Poslije sloma Austro-Ugarske obnovljen je rad Pučkog sveučilišta u dvorani kemijskog laboratorija, a u izvještaju se sada spominje i projekcijski aparat: »Dvorana je snabdjevana svim najnužnijim tehničkim pomagalima (projekcioni aparat i slič.).« (Horvat, 1932.: 18)

O praktičnom korištenju filma u radu Pučkog sveučilišta i dalje nema pouzdanih podataka, ali o orijentaciji ovog učilišta na suvremene medije i transfer znanja o novim tehnologijama svjedoče naslovi predavanja koja su (između ostalih) održana 20-ih i ranih 30-ih godina. Čest gost Pučkog sveučilišta bi je Ljudevit Šplajt (autor prve knjige o fotografiji i filmu u Hrvatskoj²⁹), koji je održao predavanja *Kinematograf u praktičnom životu i u nauci* (1923./24.), *Radiotelegrafski prijenos slika* (1926.), *Teorija i praksa radiotelefona* (1927.), *Foto i kinematografija u bojama* (1930.). Njemu se pridružuje i Josip Lončar, autor prve hrvatske knjige o televiziji, s predavanjem *O električnom gledanju na daljinu* (1931.).³⁰

Otvaranje prvih stalnih kinematografa u gradovima (poslije 1906. godine), značilo je i drukčiji položaj filmske djelatnosti, koja prestaje biti samo sajmišna atrakcija. Stalne dvorane i svakodnevni programi pretvaraju film u stalni oblik zabave, dio dnevnog društvenog događanja i jedno od obilježja modernog gradskog života.

Kinokazališta više pozornosti posvećuju stvaranju vlastita ugleda tehničkom kvalitetom projekcija, njihovim sadržajem i promicanjem kulturnih i obrazovnih vrijednosti filmskih programa.



Promicanje znanosti — Emil Jannings u filmu *Robert Koch* (UFA, 1939.)

U Zagrebu se kinokazališta grade u novom gradskom središtu koje se ubrzano urbanizira: Union (1906.) u Gajevoj ulici, kraj središnjeg gradskog trga; Kino Cirilometodskih zidara (1907.) u Samostanskoj ulici; Apollo (1912.) u Ilici; Hellios (1916.) u Frankopanskoj, nedaleko hotela Imperijal; Metropol (1916.) na Preradovićevom trgu; Music Hall (1921.) u Nikolićevu. Pa iako su kinokazališta do 20-ih godina dosta skromno opremljena i neudobna sa svojim drvenim klupama i neobilježenim sjedalima, čarolija pokretne slike privlači sve slojeve građanstva.

Kinematografska djelatnost u ovlasti je Odjela za bogoslovje i nastavu Zemaljske vlade, pa i to potiče vlasnike kinematografa da surađuju s gradskim i prosvjetnim vlastima, da nastoje svojim programima otkloniti često nepovjerenje javnosti spram čudorednosti ovog oblika zabave. Pri tome najosjetljivije pitanje bilo je uvijek kako najmladim gledateljima omogućiti pohadjanje kinematografa, a pri tome izbjegći negodovanje javnosti i vlasti zbog štetnog utjecaja filmova na njihov uzgoj. Stoga se dosta rano javljaju ideje o osnivanju posebnog dječjeg kinematografa. Prvi takav specijalizirani kinematograf otvorila je zadnjih mjeseci prvoga svjetskog rata Ružica Kraus pod nazivom Urania kino za mladež, koji je kratko vrijeme (svibanj/lipanj 1918.) djelovao u Apollo kinu.

Osnutak dječjeg kinematografa primljen je sa zadovoljstvom u javnosti, kako se to vidi

iz prve najave pred otvaranjem kinematografa, objavljene u *Novostima*:

»Dječji kino u Zagrebu.

Kako se je odavna pokazala u Zagrebu nužda da se osnuje jedno takvo kinokazalište, koje će se baviti specijalnim prikazivanjem takvih komada, koji imaju naučnu, uzgojnju i šaljivu stranu odgovarajuću mlađenčkoj dobi, to je kako s pouzdane strane doznajemo gdje. Ružica Kraus odlučila da ovakav kino za mladež uredi u Apolo kinu gdjeće se dnevno prikazivati od 9 do 12 sati prije podne i od 2 do 5 poslije podne. Kino je dobio dozvolu od zemaljske vlade a samo otvorene bit će ovih dana.«³¹



Dječji film: Junaci Pavlove ulice (Astra film studio, Budapest, 1917.)

Oporbeno socijalističko glasilo *Pravda* iskoristilo je prigodu otvorenja dječjeg kinokazališta, da uputi jetku kritiku vlasti zbog nemara spram odgoja mladeži, te da izrazi svoj općeniti negativni stav o odgojnem djelovanju javnih kinematorgrafova:

»Urania — kino za mladež. Zagreb je dobio davno potrebnu instituciju, pa je za pozdraviti. Što nisu oblasti provere, a zvane su, provela je gospoda Kraus. Kinematografi kakovi su danas, dјeluju štetno na odrasle i neiskusne, a vrlo pogubno na djecu. Podhvati gospodje Kraus je hvalevrijedan i nužan potpore od svih faktora, a po gotovo onih, koji su zvani voditi skrb nad odgojem djece i mladeži. Ta podpora mora ići poglavito onamu, da se djeci u opće zabrani polazak u druge kinematografe, jer će se na taj način smanjiti broj budućih kriminalnih delikvenata i moralno djelovati... Roditeljima preporučamo Urania-kino u interesu dobrog odgoja njihove djece.«³²

Tijekom svoga kratkog djelovanja od 13. svibnja do sredine lipnja 1918. godine, Urania dječje kino imalo je na programu četiri tjedna filmska rasporeda, posebno birana za dječji uzrast. Prema najavama u dnevnim listovima, bili su to programi složeni od kratkih zabavnih igrokaza, šala, te putopisnih i poučnih filmova. Prema najavi u Novostima od 12. svibnja 1918. godine, prvi program sastojao se od 7 filmskih prizora:

1. Ozalj, dvor Krsto Frankopana. Krasna naravna snimka.
2. Industrija porcelana. Poučno!
3. Akrobari. Zabavno!
4. Put oko zemlje. III. dio. (Amerika).
5. Hrabra željezničarka. Dramatski igrokaz.
6. Golubi listonoše.
7. Vojnički konj. Šala.³³

Raspored od 30. svibnja bliži je ratnoj stvarnosti i aktualnim političkim događajima u Monarhiji:

1. Zimski šport u Monakovu.
 2. Friček i bankar.
 3. Krunidbene svečanosti u Budimpešti.
 4. Vojne vježbe na ratnom brodu Voltaire.
 5. Petrica kao ulični pjevač.³⁴
- Filmski raspored prikazivan od 3. do 9. lipnja u većoj mjeri je čisto obrazovnog karaktera:
1. Ebensee u Koruškoj. Geografička naravna snimka.
 2. Život cvijeta. Iz botanike.
 3. Gušter. Kolorirana slika iz zoologije.
 4. Sve se lijepi. Komično!
 5. Proizvodnja staklene umjetničke robe. Industrijalna slika.³⁵

Svoj kratki vijek Urania dječje kazalište završilo je projekcijom popularnog filma za djecu snimljenog prema romanu *Dječaci Pavlove ulice* mađarskog pisca Feranca Molnara, tada jednog od najpopularnijih književnika i filmskih scenarista. U novinama je ova premijera najavljenata:

»Dječaci Pavlove ulice, napeta dјačka dramatska radnja u 4 velika dijela. Za kinopozornicu sjano inscenirano prema glasovitom romanu pjesnika F. Molnara.«³⁶

Za vrijeme kratkotajnog djelovanja, Urania dječje kino nije moglo ostvariti neki sustavniji obrazovni program i na temelju njega povezati se sa zagrebačkim školama, niti se afirmirati kao dodatni činitelj uzgojnog djelovanja na mladež. Međutim, što je njegova kratkotrajna pojave pred kraj rata znacila osiromašenom gradu i njegovim malim stanovnicima, najbolje govori napis u *Novostima* o dječjoj recepciji filmskih predstava:

»Tko je bio samo jednom u našem dječjem kinokazalištu... morao je primijetiti kako su nam dječica željna ne samo kruha svagdašnjega nego i malo, barem malo — bombona. Rat je i svi uzdišemo... ali one crne i plave glavice, one lijepe oči i draga ustaša... ne poznaju rata, ne priznaju ga.«³⁷

Nekoliko godina nakon završetka rata, zagrebački je industrijalac i filmski poduzetnik Alfred Müller osnovao novo dječje kino koje je pod nazivom Urania, omladinski i prosvjetni kino, djelovalo 1922. i 1923. godine.³⁸ O dramaturgu tog kina, kao i sadržaju programa nema sačuvanih podataka, ali iz navedenih arhivskih dokumenata vidljivo je da je Alfred Müller surađivao s prosvjetnim vlastima i tražio od

njih novčanu potporu za rad dječjeg prosvjetnog kinematorafa. Kad je zapao u financijske teškoće, a traženu potporu nije dobio, 1923. godine i formalno je ovaj kinematograf prestao raditi.

To je posljednji poznati pokušaj organiziranja zasebnih javnih dječjih kinematografa u Hrvatskoj. Od sada će programi za djecu biti sastavnim dijelom redovitih programa javnih kinematografa, koji 20-ih godina postaju pravim gradskim kulturnim središtima, bolje se opremaju, dobivaju posebne dramaturge i glazbene voditelje, osim filmskih predstava priređuju glazbene priredbe, a neka od njih postaju domaćini ma lutkarskih predstava. Zagrebačko Marionetsko kazalište tako gostuje u Helios kinu, a neko vrijeme stalna mu je pozornica Metropol kino. Uz ovo kazalište koje je okupljalo niz hrvatskih kulturnih djelatnika, vezan je još jedan pokušaj korištenja kina u odgojne svrhe. Naime, u veljači 1920. godine, Ljubo Babić, scenograf Marionetskog kazališta, uputio je molbu Ministarstvu prosvjete da Teatru marioneta odobri

»prikazivanje živih slika i to putem kinematografa. Film za kinoprodukciju sadržavat će samo stvari za djecu i to poučne, šaljive i skroz nacionalne, tako da odgoj naše mlađe bude tim putem uplivisan kroz cjeo život.« (Bogner-Šaban, 1988.: 33)

Podataka o realizaciji ove zamisli nema, ali je indikativno, da je upravo iz ovog kazališta potekao Mladen Širola koji će 30-ih godina postati prvim autorom hrvatskih dječjih obrazovnih filmova.

Razdoblje prvoga svjetskoga rata i neposredno nakon njega, doba je, kad se — nakon prvih filmskih snimanja Josipa Halla i Josipa Karamana (1910. i 1911. godine) — organizira profesionalna hrvatska kinematografija. Filmska poduzeća Croatia (1917.) i Jugoslavija film (1919.) uz snimanje igračkih filmova razvijaju i dokumentarnu filmsku produkciju u kojoj značajno mjesto imaju i popularnoznanstveni (putopisi) filmovi, koji imaju bolji finansijski efekt od skupljih igračkih filmova. Iz prvih godina te — u cijelosti izgubljene — kinematografije doprle su do nas samo djelomične informacije kroz suvremenih tisak iz kojih ne možemo dobiti pravu sliku uloge dokumentarnog, namjenskog filma. Tako iz proizvodnje Croatije tek je oskudni podatak o filmu *Ozalj, dvor Krsta Frankopana* (koji je zabilježen u programu dječjeg kinematografa 1918. godine, a u tisku je poznat i pod imenom *Grad Ozalj*), a iz produkcije Jugoslavija filma, prvi su dokumentarci snimke atraktivnih izletišta u Sloveniji *Bled na jezeru i Vintgar kraj Bleda* (vjerojatno Josip Halla, 1919.). Nešto je više podataka o kasnijoj proizvodnji 20-ih godina, koja ambicioznosć projekata pokazuje na usmjerenost namjenskoj filmskoj proizvodnji. To je primjerice dugo reklamirani film *Lijepa naša domovina* (1921.), namijenjen prodaji u inozemstvu, o povijesnim, prirodnim i etnografskim ljepotama zemalja i krajeva koji su ušli u novu državu i očito se trebao sastojati od serije filmova, jer je najavljen u ukupnoj dužini od 20.000 m; ili planirana serija etnografskih filmova *Narodni život i običaji* od koje je snimljen samo film *Seljački svatovi iz Sunje* (1922.). Naknadno je taj film pronađen u Etnografskom muzeju, te pohranjen u Hrvatskoj ki-

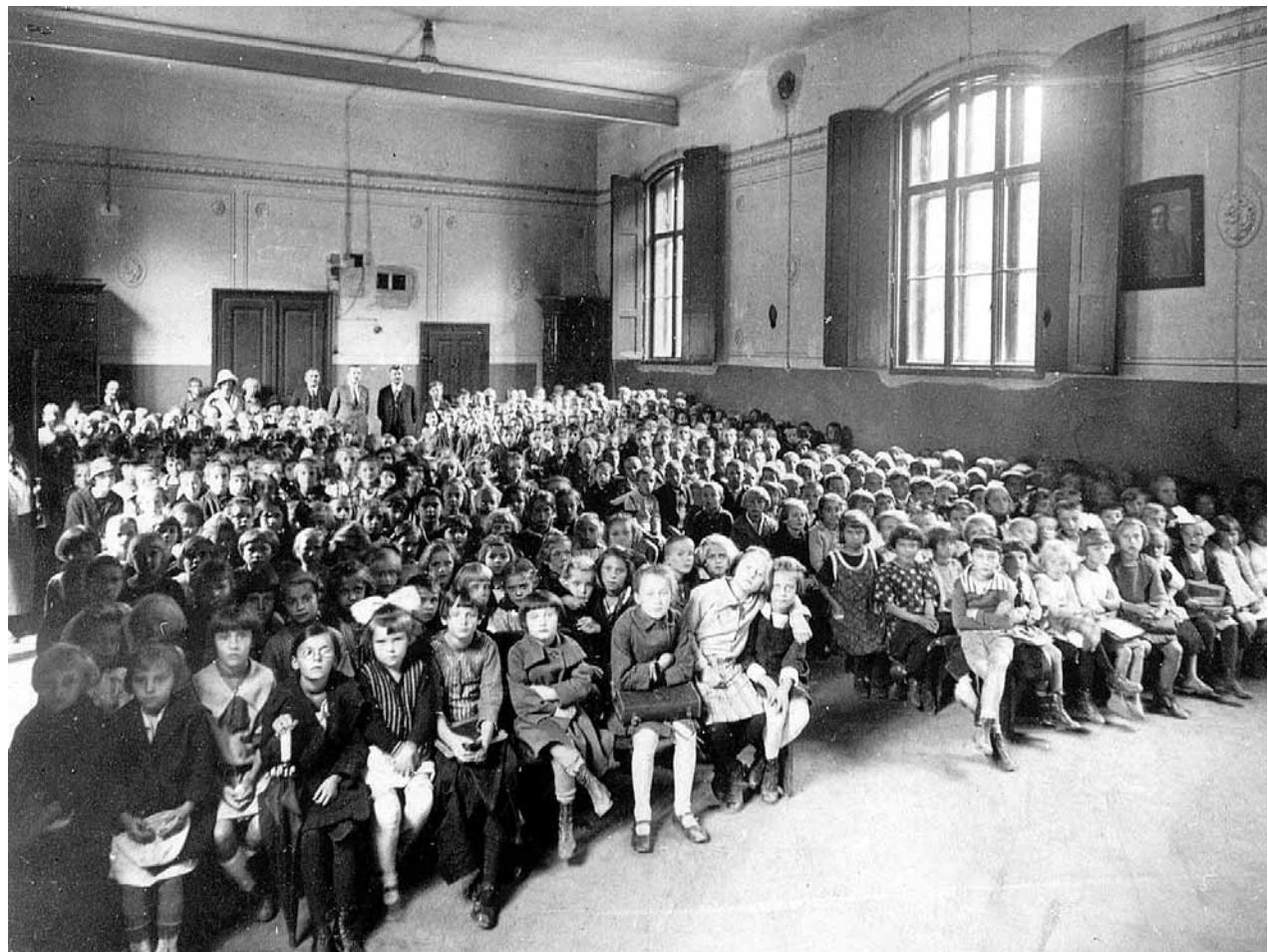
noteci, tako da o njemu imamo više podataka. Snimljen je uz stručnu suradnju ravnatelja Etnografskog muzeja, profesora Vladimira Tkalcica, redatelj je bio Anatolij Bazarov, a snimatelj (vjerojatno) Josip Halla. Malo filmsko poduzeće zagrebačkog industrijalca Alfreda Müllera Balkan film 1924. godine organiziralo je sa snimateljem Viktorom Rybakom snimanje filma *Dalmacija* dugog 1.500 m, a iste je godine Rybak snimio i pedagoški film *Dječji dom u filmu* — o radu dječjeg doma na Britanskom trgu. Oba su filma i prikazivana u Zagrebu, ali do danas nisu sačuvana.

Film u Hrvatskoj pedagoškoj teoriji i školskoj praksi

(*Stanje hrvatskog školstva do 1918. godine — Napis o filmu u pedagoškom tisku — Osrti pedagoga na obrazovnu vrijednost filma*)

Prihvatanje novoga medija nije bilo jedinstveno niti jednoglasno. Kao i u svijetu, tako i u Hrvatskoj uz afirmativne glasove i prihvatanje novog medija, česte su kritike filma kao jeftine zabave koja je (zbog titranja slike) zdravstveno štetna, a zbog sadržaja pokretnih slika najčešće moralno opasna. U svezi s raspravama o koristi ili štetnosti filma, u suvremenom tisku često se objavljuju tekstovi o toj temi i posebno razmatra utjecaj kinematografa na čudoredni odgoj mlađe. Rasprave o filmu i odgojnem utjecaju kinematografa dugo vremena vode se povremeno samo u javnom tisku, dok ih stručna pedagoška glasila ne spominju. Zanimljivo je primjerice da članica hrvatskog učiteljskog izaslanstva na budimpeštanskoj milenijskoj izložbi, učiteljica i književnica Jelica Belović-Bernadzikovska³⁹ u svome javljanju *Napretku* s izložbe, opisuje veliku panoramu Koscinskoje pobjede kod Raclawice 1794. godine, slikara Jana Stike i Wojtjeha Kossaka, izloženu na toj izložbi, dok ni riječju ne spominje pokretnе slike koje su Lumiereovi snimatelji prikazivali na istoj izložbi, kao tehničku novinu primjerenu duhu kraja 19. stoljeća. (Belović-Bernadzikovska, 1896.: 474) No, panorame su još u prvima godinama novoga stoljeća imale ugled u pedagoškom svijetu. Međunarodnu panoramu na budimpeštanskoj izložbi posjetio je primjerice i kralj Franjo Josip, a njemačko ministarstvo prosvjete nešto je kasnije na međunarodnoj izložbi u Chicagu izložilo panoramu s njezinim projekcijskim aparatima u odjelu učila. (Traven, 1992.: 72) U Zagrebu je međunarodna panorama usješno djelovala i poslije 1900. godine, a sve do početka prvoga svjetskog rata povremeno su je u sklopu nastave posjećivali učenici zagrebačkih škola.

Dolazak prvih kinematografa u Hrvatsku iste godine, privlači pozornost javnosti, ali ne i pedagoga. U velikoj mjeri to se može pripisati teškom stanju hrvatskog školstva na prijelomu stoljeća, koje je razjedinjeno na građansku Hrvatsku pod upravom Hrvatskog sabora i bana, te Istru i Dalmaciju koja je u ingerenciji austrijskog školskog zakonodavstva. Organiziran učiteljski pokret usmjerjen je rješavanju osnovnih egzistencijalnih pitanja učitelja, a povrh svega, na prijelomu stoljeća još uvijek i borbi za ostvarivanje prava na nastavu na hrvatskom jeziku. Škole su siromašne, bez nastavnih sred-



Projekcija u školskoj dvorani — Gradski školski kino, Zagreb, 1924. (škola Kaptol?) (Hrvatski školski muzej)

stava, školovanje i položaj učitelja nezadovoljavajući. U nastojanju da se unaprijedi nastava u nižim (obveznim) četverogodišnjim pučkim školama i opetovnicama koje su (prema školskom zakonu iz 1880. godine), trebala kao dopunsko obrazovanje pohađati djeca koja nisu nastavljala školovanje, pokušavaju se uvesti oblici praktične nastave usmjereni najprije unapređenju seoskog gospodarstva. Uz prevladavajuću Herbartovsku pedagogiju, razvijaju se razni oblici radne škole i ručnog rada, a nastojanjem Ise Kršnjavog, naročito će popularni biti švedski slöjd i moderni oblici tjelesnog odgoja koje uspješno propagira Franjo Bučar.

Međutim, škole su općenito slabo opremljene i najjednostavnijim nastavnim sredstvima i didaktičkim materijalom, učitelji — tamo gdje ih ima — skromnog društvenog i materijalnog položaja, a pedagoška teorija tek se počinje razvijati. Iste godine kad film počinje svoj medijski život, osnivač hrvatske pedagoške teorije, Stjepan Basariček (1848.-1918.) počinje (s Ljudevitom Modecom i Tomislavom Ivkancem) objavljivati *Pedagogijsku enciklopediju* koja izlazi do 1916. godine. Pa iako je to već i u Hrvatskoj doba novih medija, u njoj će od zornih sredstava obuke biti spomenuta samo slika, a u oblicima popularizacije znanosti (prosvjećivanju) samo predavanja u pučkim sveučilištima, beletristica i

umjetničko slikarstvo, a ne i film. Pedagozi su zaokupljeni praktičnim problemima ogromne materijalne i duhovne zastalosti i potrebama brzih promjena u životu naroda koje se moraju provesti realno dostupnim sredstvima.

Stoga i prva nastojanja da se novi medij približi školi u gradovima (gdje je to jedino i bilo moguće), dolaze od vlasnika kinematografa, pokojeg novinara, a ne od školskih vlasti i pedagoga (osim podrške Uraniji 1900. godine). Ustaljivanjem kinematografskih priredaba otvaranjem stalnih kinematografa poslije 1906. godine, novi medij postaje zastupljeniji u urbanim sredinama, teže se zaobilazi njegova popularnost, pa se javljaju i prve reakcije na njegovu ulogu i procjenjuju mogućnosti njegova odgojnog djelovanja. Prvi takav osvrt (zapravo nepotpisana bilješka), zanimljiv zbog toga što pokazuje da njegov autor prati korištenje filma u odgojne svrhe u svijetu i povezuje ga s prosvjetnom ulogom koju je kinematograf imao u djelovanju već likvidiranog Umjetno-znanstvenog kazališta Uranija, objavljen je pod naslovom *Kinematograf u službi pučke prosvjete* u časopisu *Zvono* Milana Marjanovića 1909. godine — cijelo desetljeće nakon prvih filmskih projekcija u Hrvatskoj:

»Drugdje se već iz svih sila nastoji, da se za širenje pučke prosvjete upotrebe sva sredstva, pa i kinematograf. U vanj-



Projekcija u školskoj dvorani — Gradske školske kine, Zagreb, 1924. (Škola Kaptol?) (Hrvatski školski muzej)

skom svijetu — naročito u Njemačkoj — priredjuju se sistemički kinematografske predstave za djecu i odrasle uz predavanje. Tako se prosvjeta uz zorno prikazivanje dogodaja, pojava i predmeta znatno širi. Mi smo nekada imali nešto slično. Bila je to *Uranija*. Međutim je sve srećno zaspalo. A ne bi loše bilo, da se interesirani krugovi pobrinu i za to, da i kinematografe učine sredstvom narodnjega blagostanja³⁰

U pedagoškom časopisu *Napredak* prve reakcije na širenje kinematografa oslanjaju se također na iskustva drugih zemalja i prije svega su konzervativno oprezna upozoravanja na štetnost novog medija. Prvi spomen projiciranih slika kao sredstva zorne obuke, pri čemu autor ne luči pokretnu od neprekretne projicirane slike, pa i nije posve jasno poziva li se uopće na film, nalazi se u članku Josipa Biničkog *Zornost u obuci*, koji je u *Napretku* objavljen 1903. godine u šest nastavaka. U tome članku posve kratko Binički spominje i projicirane slike:

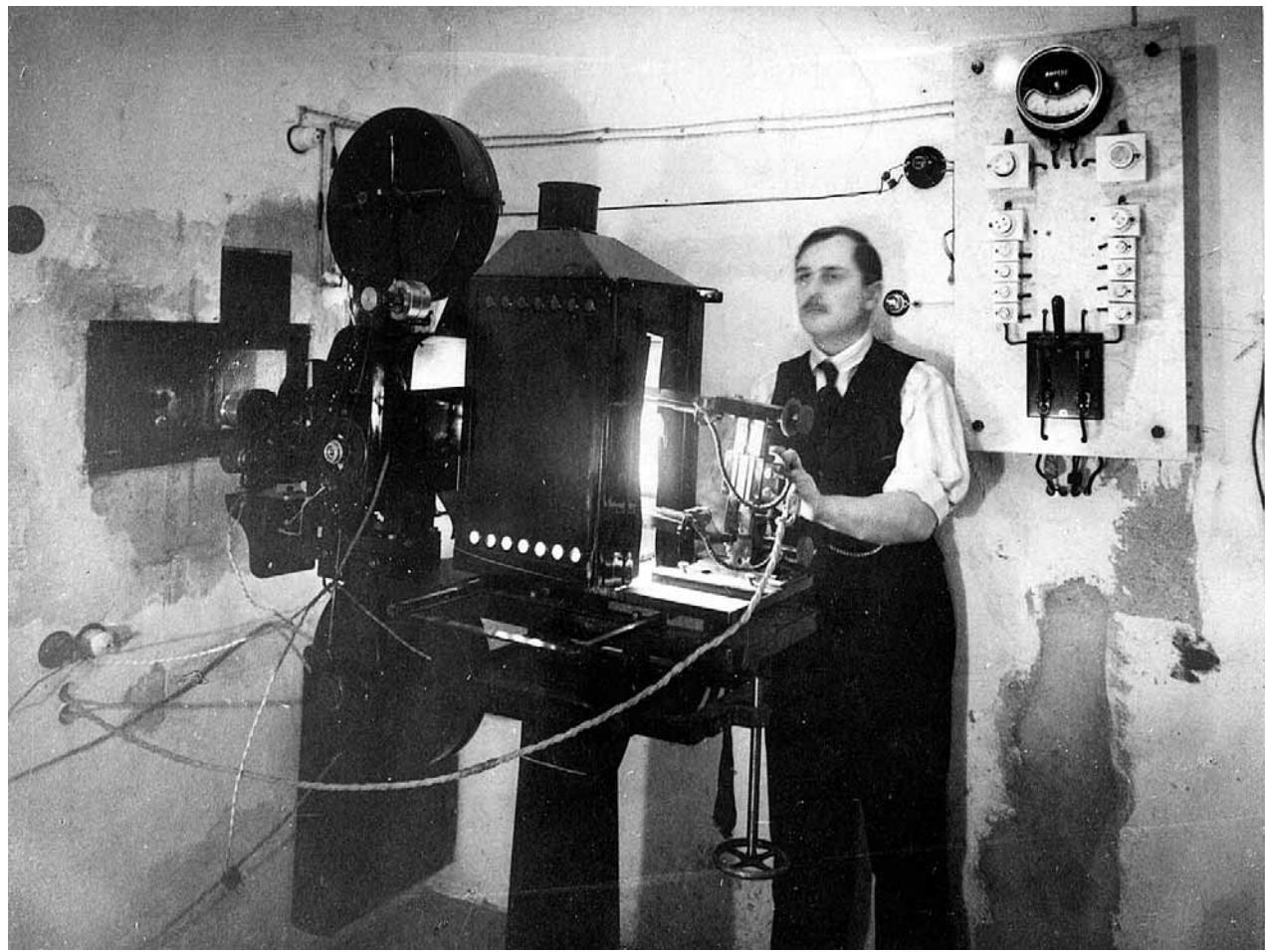
»Upotrebljavajući slike i aparate u obuci slijedimo praktične Engleze, Francuze, Američane, pa i Nijemce... Stoga su stali upotrebljavati male slike i aparate za projiciranje, kojima se postiže i to da se stvari prikazuju plastično.« (Binički, 1903.: 69)

Binički navodi i nekoliko tvrtki koje se bave proizvodnjom opreme za projiciranje fotografija: u Engleskoj Newton Comp. London, u Belgiji Societe pour la propagation de l'Enseignement scientifique par les projections photographiques luminenses i u Austriji Skioptikon (prema ovom posljednjem nazivu, moglo bi se zaključiti da se radi o projiciranju dijapositiva).

Prvi veći osvrt na film kao novi medij i njegovu ulogu u odgojno-obrazovnom procesu objavljen je u *Napretku* 1910. godine. Nepotpisani autor u povodu odluke središnjeg odbora za širenje narodnog prosvjećivanja u Njemačkoj o korištenju filma u svome radu, daje opću ocjenu djelovanja kinematografa:

»Kinematograf ponajviše ne služi uzgojnim svrhama, jer se u njemu često iznose trivijalne slike, koje nesamo da ne djeluju povoljno na um i srce, nego upravo kvare i jedno i drugo. Poradi toga je u mnogim zemljama mladeži pučke škole zabranjen polazak javnih kinematografa, ili im je dopušteno, da ih polaze samo u pratnji roditelja.

Centralni odbor društva za širenje narodnog obrazovanja u Njemačkoj odlučio je stoga, da u svoje ruke uzme prikazivanje kinematografskih slika. Poslije podne priredivat će se



Kinooperater u projekcijskoj kabini Gradske školske kine 1924. (Hrvatski školski muzej)

prikazivanja za školsku djecu, a uveče za narod u društvima za narodno obrazovanje.⁴¹

Pred prvi svjetski rat javljaju se i u pedagoškim krugovima prva sustavnija razmišljanja o odgojnem i obrazovnom djelovanju filma. Iako ti pojedinačni napisi u pedagoškom tisku nisu izazvali šire reakcije niti u većoj mjeri utjecali na praktično stanje u školama, ipak pokazuju postupno prihvatanje medija i pripremu uvjeta za njegovu primjenu u nastavi. Učestaliji osvrti pedagoga u to doba povezani su s razmatranjem općeg stanja moralnih vrednota u predvečerje velikog sukoba. Širenje tehničkih pronalazaka, razvoj industrije, očito je i u Hrvatskoj najavljuju radikalne socijalne promjene, a do tada čvrsti teleološki pogledi pedagoga kojima je odgovarao tradicionalni građanski konzervativizam i oslanjanje na sada već ugrožene nepromjenljive društvene vrijednosti, dolazili su pod sumnju. Povezano s time je i otvaranje masovne publike prvo prema tradicionalnim medijima (knjizi, novinama) kroz razne oblike jeftine literature koja je od početka stoljeća u nevidenom porastu, (Stipčević, 1985.) do kinematografa koji postaju sve popularniji oblik zabave masa i uglavnom se svojim sadržajima ne razlikuju od jeftine šundliterature. Posebno je to osjetljivo pitanje školnicima, koji u školama, unatoč nastupajućem previranju, nastoje održati

tradicionalne vrijednosti ne nalazeći još nove vrednote koje bi ih mogle zamijeniti i biti osnovom budućeg uređenja društva. Stoga će u razmatranjima odgojnog djelovanja film biti povezan sa šundliteraturom i zajedno s njome često negativno ocjenjivan.

Prva potpunija analiza filma kao uzgojnog sredstva u Hrvatskoj objavljena je u *Smotri Dalmatinskoj* 1913. godine. U dva uzastopna opsežna nastavka, zadarski pedagog i školski upravitelj J. Grčina, povezao je suvremena dostignuća na području vizualnih medija s pedagoškom teorijom i nastavnom praksom u mnogim zemljama, prihvatajući film kao vrijedno nastavno sredstvo uz upozorenje o mogućoj zlorabi i negativnom utjecaju, ovog, prema njegovu mišljenju, moćnog odgojnog sredstva. Iako općenitim naslovom upućuje na slične tekstove površna sadržaja, članak je — s obzirom na vrijeme nastanka — iznenadjujuće zrela pedagoška rasprava o mogućnostima vizualizacije nastave i predstavlja jednu od najcijelovitijih suvremenih pedagoško-didaktičkih analiza novog medija kao audiovizualnog sredstva koje na nov način omogućuje spoznaju objektivnog svijeta, povezujući zahtjeve za zornošću u nastavi s pedagoškim načelima tradicionalne pedagogije od Jana Amosa Komenskog i Johna Lockea do suvremene pedagoške teorije.

U članku J. Grčina između ostalog kaže:

»U današnje doba pojавio se veoma znatan i snažan faktor, koji svojom zabavnošću, očiglednošću i privlačivošću duboko utiče na um, srce i volju ne samo djeteta, već i odraslih, tako da ih uprav nuka na nasljedovanje. Taj novi faktor jest kinematografija, koja je ujedno upravo i nova zasebna industrija. Ona je često moderne tehnike i optike, koju su Edison i Lumière prvi iznijeli svijetu. Kinematografija pomoću celulojdnih vrpci ponavlja život na trgovima i ulicama, prikazuje naravno jurenje parnih brodova i užasne nesreće brodoloma, živo predočava velike historične ratove, kao i običaje primitivnih naroda i prirodne krasote najudaljenijih tačaka naše zemlje; u jednu riječ kinematografija je u stanju da svaki zbiljski dogogaj živo ponovi, a uz to i one dogogjaje, koje mi hoćemo da naumice izmislimo. Zato svagdje, kamo se okrenemo, opažamo veliko zanimanje, veliko oduševljenje za kinematografiju. Svaki je omanji grad ima; dapače su i male varoši njom providjene. U Americi zanimanje za kinematograf došlo je do vrhunca. Tu je na svakoj željezničkoj stanici postavljen kinematograf, da putnike ne osvoji čuство dosade i zijevanja. Engleška je pače providjela svaki luku-susni vlak kinematografskim pozorištem, da se lordovi i bogataši mogu na putovanju zabavljati. Kinematografija se strašno svagdje razvija i napreduje; ona svakoga zabavlja: djecu i starce, siromaka i bogataša. Njezin je dakle uticaj na dušu gledalaca veoma velik i dubok, jer čak publika preko prikazivanja daje oduška svojim čuvtvima burnim iskazima povlagljivanja ili osugjivanja. Upravo radi ovoga uzroka, što se kinematografija svagdje ugnijezdila i što svakoga privlači i oduševljava, njezino je djelovanje postalo time od odsudne važnosti po uzgoju i prosvjetu naroda. Hoće li dakle ona da širi prosvjetu i nauku u narodu, njezine snimke treba da odgovaraju narodnom mišljenju, čuvtvovanju i etičkom hotnjku.

Radi ove njezine psihološke i pedagoške vrijednosti u nekim su državama stavljenе u službu školske nastave. U Americi poučavaju u pojedinim predmetima kinematografskim snimkama, a postizava se neobičan uspjeh. U Engleskoj kao i u Francuskoj popularna i znanstvena predavanja prate se kinematografskim prikazivanjem. Nije teško pojmiti stručnjaku, kako bi i kod nas povijest postala pravom učiteljicom života, kada bi se ona predavala kinematografskim prikazivanjem, a kako bi se opet i u ostalim predmetima, kao geografiji, botanici, zoologiji i drugim naukama postigli veliki uspjesi, kada bi se oni tumačili pomoću živih slika.

Ne sjećam se sada imena, ali je neki znameniti pedagog kazao, *da se u školi budućnosti neće više poučavati rijećima, već živim slikama* (podcrt. aut.). Ovo je mnjenje ovoga umnika duboko osnovano na poznavanju djeće duše, a ujedno je i priznato kao bitni uvjet za valjan napredak škole. Ram i Baco, znameniti predstavnici realizma, proglašili su načelo, 'da se svako poznavanje treba da osniva na pomnijivu razmatranju i razumno shvaćenu iskustvu. Rečenice i predstave naprosto naučene pouke su zablude i tašte utvare.' Iz ovog mnjenja ovih učenjaka poniklo je veliko didaktičko načelo očiglednosti u nastavi. Očiglednost je temelj svakog duševnog poznavanja; bez nje nema jasne predodžbe ni poj-

ma. Živa prikazivanja najbolje odgovaraju ovom načelu; ono su najjače uzgojno-obrazovno sredstvo, pošto ovim dječja svijest stječe prava poznanja i po obliku i po sadržaju o vanjskom svijetu i njegovim pojavama. Dosadašnje ilustracije ne mogu nikako da zamijene žive slike, jer su one što i lješine prema životom organizmu. Ima više puta i takovih dogogjaja, koji se ne mogu ni riječju, ni kistom opisati, kao n. pr. erupcija vulkana, gibanje topovskog taneta itd.; ali kinematografija to može krasno i istinski da prikaže, jer njezina je suština u gibanju. Radi ove velike uzgojne i didaktične važnosti, koju neposredno gledanje ima na dječji duševni život, svi su najznamenitiji pedagozi sviju vremena zahtijevali i najenergičnije zagovarali, da se uvede u uzgojni sistem, kao stožer cijelog obučnog rada, načelo očiglednosti. Osim toga Komenski, a za njim Locke, zahtijevali su, da škola ima da postane djetetu mila i privlačna, a pouka zabavna i vesela, ako se hoće da ona odgovara svome uzvišenom pozivu. Ovo načelo dade se upravo sada najbolje izvesti, ako se pouka bude pratila kinematografskim snimkama. Žive fotografije oživljuju i najhladniju i najsuhoparniju pouku, a snažno obrazuju maštu i estetičko čuvstvo, te je čine zabavnom. Najsavršeniji opis je nepotpun, ako ga ne prati kinematografsko prikazivanje, jer ovo ljepše govori i jače uvjerava od najveštijeg učitelja, pošto se tu predodžbe i pojmovi pokazuju očiglednim načinom. Montaigne je opet preporučivao kao uzgojno sredstvo razgovor s ljudima i putovanje u strane zemlje. Ovo isto načelo zagovarali su Locke i Rousseau. Savremena pedagoška znanost bila je nazvana ovaj princip utopijom s obzirom na njegovu neizvedivost, dok je sada kinematografija dokazala, da je ova utopija postala realnošću. Poznata je psihologija uobrazilje kod djeteta i kako je ona živa i budna, pak kako radi ove sposobnosti dijete umije svaku stvar pozlatiti i mijenjati, te na primjer štapić pretvoriti u vilovitu šarca. Kinematografskim prikazivanjem snimaka o putovanjima dijete doista dobije obmanu, da zazbilj putuje i, obuzeto ugodnim čuvtvima, vidi pred sobom kako se mijenjaju raznoliki krajevi, prirodne krasote, nošnje i običaji najprimitivnijih naroda kao i najkulturnijih; sve to ono neposredno gleda i sve se živo i duboko dojmlje njegove duše. Osim toga dijete po svojoj dobi i po svom duševnom razviku nije u stanju, da steče ono iskustvo, koje bi mu bilo od potrebe za vladanje, jer da bi ga steklo, moralno bi proživjeti odnosne slučajeve; kinematografija mu pak brzo i prije vremena namiče to iskustvo. Dakle žive kinematografske slike pružaju djetetu jasne i razgovjetne predodžbe i pojmove iz raznih područja ljudskog znanja i umjenja, te postaju očiglednima i one predodžbe o prostoru i vremenu, koje je do sada radi nestašice očiglednih sredstava bilo teško predočiti. Kinematografija se uzvisila do uzgojno-obrazovnog sredstva, i sa druge strane utiče blagotorno na dušu djeteta, jer mu vježba i usavršava sve duševne sposobnosti. Krasnim snimkama iz prirode i umjetnosti razvijaju se estetična čuvtva i u velike se obrazuje stvaralačka mašta, pomoću koje dijete lako pojimle i nadosjetne stvari. Prikazivanjem uzora dobrote, pravde i istine, uzbgajaju se etička čuvtva, koja su temelj moralnosti. Uz to kinematografija znantno utiče na razvitak dječjeg interesa, koji je bitan uvjet svake nastave. Interes čini, da poznanja, koja dijete prima, ne leže hladna u pamćenju, već bacaju toplinu na srce i na volju... Mislim, da

nijedno uzgojno-obrazovno sredstvo ne djeluje više, bolje i dublje na ove interese do kinematografske žive fotografije, samo ako snimke odgovaraju duševnoj snazi djeteta, t. j. njegovim perceptivnim stupnjevima razvitka. Iz ovog se jasno vidi od koje bi velike koristi bilo za pouku, kada bi se službeno uvrstila kinematografija u moderni uzgojni sistem i ona poslužila pomagačem nastavniku pri uzgojnem poslu u školi.« (Grčina, 1913.: 6/1, 7/1-2)

Drugi dio članka Grčina posvećuje ocjeni negativnog djelovanja filma, s nizom praktičnih primjera moralno štetnog djelovanja filmova koji se prikazuju u javnim kinematografi ma na povodljivu dječju psihu, zbog čega nekritično njihovo gledanje često završava u kriminalu. Stoga Grčina hvali upravo donijetu ministarsku naredbu o cenzuri filmova i zabranji pohađanja javnih kinematografa djeci do 16 godina starosti. (Grčina, 1913.: 7/1-2)

Međutim, to ne umanjuje njegov pozitivan odnos spram filma, čemu se vraća na kraju članka oduševljenim opisom najnovijeg Edisonova izuma *kinetophona*, kod kojeg su žive slike pomoću fonografa povezane u jedinstveni doživljaj slike i zvuka:

»Na kraju moram spomenuti, da se upravo ovih dana čita po novinama, da je Edison, taj genij u tehničkim izumima, usavršio kinematograf, spojivši ga s fonografom. Stroj koji je izumio za ovo spajanje zove se *kinetophon*. Ovaj u isti čas prima sliku i glas, te oboje savršeno ponavlja. Ovaj izum spada u najdomišljatije i najoštoumnije, što ih ima na svijetu, jer ponavlja i glas one žive slike, što gledamo na platnu kinematografije, tako da ćemo odsele slušati govor junaka velikih svjetskih drama, gruhanje topova, grmljavini oluje, šum vodopada, žuborenje potoka, riku lavova i drugo. Da će u buduće ovako usavršena kinematografija još većma djelovati na uzgajanje i prosvjećivanje mladeži, ne treba ni spominjati, jer je o tom svako uvjeren, pošto živoj slici sada pridolazi i njezin glas, koji je čini još življom, očiglednijom i naranjijom, tako da će se gledaocu činiti, da je ona još dobila i dar govora. Zato nastaje sada još veća potreba, da vlasti i stručnjaci svrate svu svoju pažnju i uznaštoje zakonskom snagom, da ovaj kulturni faktor što skorije uvrsti u uzgojni sistem jer će samo tada preko škole on postati pomoćnim sredstvom narodnoga uzgoja.« (Grčina, 1913.: 1-2)

Nekoliko mjeseci nakon članka J. Grčine u *Smotri Dalmatinskoj*, najvažniji pedagoški hrvatski časopis *Napredak* objavio je opširnu studiju Stjepana Eugena Tomića pod naslovom *Kinematograf u uzgajanju i obuci*. Dok Grčina svoje razmišljanje o mogućnosti uporabe filma u nastavi (koja su uglavnom pozitivna), temelji na vlastitom iskustvu filmskog gledatelja i informacijama do kojih je došao putujući svijetom i čitajući suvremenih tiskovina, pa svoja razmišljanja povezuje i utemeljuje u pedagoškoj teoriji i didaktičkim načelima zornosti nastave poznatih od Komenskog i Bacona do Rousseaua i Pestalozzija, Stjepan Eugen Tomić polazi od praktičnog vlastitog iskustva primjene filma u nastavi (to je ujedno i prvi podatak o korištenju kinematografa u nastavi neke hrvatske škole, pa i tim vrjednji). Tomić započinje članak objašnjenjem kako je uopće došao do toga da film upotrijebi u nastavi:

»U katalogu učila čuvene bečke firme A. Pichlers Witwe nalazimo i kinematograf. Modeli su to različne veličine i različne cijene; međutim već sami po sebi dosta su skupi ne uračunavši pri tome i filmove, kojih treba da bude više i koje valja često mijenjati. Nađe se ipak poduzetnih učitelja i požrtvovnih općina, koje ne gledaju na znatne troškove. Jedan takav školski kinematograf, ali najmanji model, nabavio je jedan naš drug, pa ga je jednom prilikom, posudio i meni, te sam pred svojom djecom s vrlo povoljnim uspjehom demonstrirao. Kinematograf došao je dakle i u školu, pa stupio u službu uzgajanja i obuke.« (Tomić, 1913.: 435-436)

Slično Grčini, i Tomić se ograđuje od štetnog djelovanja javnih kinematografa, navodeći u većem dijelu teksta primjere porasta kriminala kod mladeži potaknutog gledanjem filmova:

»Tko je pratio pažljivo posljednji godina kriminalne rasprave, u kojima su bili mladenački zločinci optuženici, mogao je opaziti da su čestoput kinematografi bili uzrokom počinjenih nedjela.« (Tomić, 1913.: 436)

Za razliku od Grčine koji ističe zanimljivost, zornost i psihološko djelovanje filma, prihvata ih kao nemjerljive pozitivne prednosti novog medija, te se zauzima samo za ograničenje pohađanja kinematografa mladeži do 16 godina, Tomić u prvome dijelu članka oštro osuđuje negativno djelovanje javnih kinematografa, analizirajući s psihološkog stajališta negativan utjecaj sadržaja filmova pojačan brzim izmjenama prizora u kinematografskim programima na nekritičnu, podatnu i osjetljivu dušu mladeži:

»Ne treba međutim zaboraviti, da se kinematografi kao uzrok zločinstva prihvaćaju kao otrovni bacili ponajviše one mladeži, koja u duši svojoj imade prirođenu naklonost za zločinstva.

No golemi broj sustavnih i raznovrsnih opažanja i pokušaja na mladeži svagdašnje i ponovne škole (opetovnice, prim. a.) pokazao je, da su kinematografi i kod sasvim normalne djece činili vanredno jake utiske na duh i čud, pa da je šteta od kinematografskih prikazivanja mnogo veća nego li korist, što je mogu da dadu.« (Tomić, 1913.: 437)

Analizirajući negativno djelovanje kinematografa, Tomić nabraja tri skupine filmskih sadržaja koji negativno utječu na mladež:

»To zlo nalazi se poglavito u građi, koja se prikazuje u kinematografima. Tu građu, koja čini na dječju čud najdublje utiske, možemo razdijeliti na tri glavna skupa.

U prvi skup dolaze tako zvani senzacionalni događaji, a to su vanredno uzbudjujući slučajevi nesreće, na pr. sukob vlakova, gdje slika prikazuje strahotne ruševine vagona, iskapanje mrtvaca i ranjenika itd. Drugo su različni bojevi, često s indijanskim plemenima, gdje se vrlo živo prikazuje užasni akt skalpiranja i slično; napokon dolaze zločinstva á la Gar El Hama (u dijelu teksta, Tomić ranije analizira negativno djelovanje filmova o orijentalnom razbojniku Gar El Hamu, op. a.). Sve je to upravo ono, što se nalazi i u detektivskim ili šundromanimi.

U drugi skup dolazi takozvana sentimentalna građa, koja prouzrokuje patvoreno i neukusno gauće, gdjekad upravo najgadnije vrste.

U treći skup dolazi humoristička građa, prikazana ponajviše najbudalastijim sredstvima. Takvi humoristički prizori prikazuju se gdjekad u tolikoj množini, u koliko i junaštva ili zločinstva u šundromanima.

Prikazivanja te vrste upravo pustoše po čistoj duši dječjoj, pa je zanimljivo pogledati, u kojem se pravcu to pustošenje najjasnije pokazuje.

Dječja čud vrlo je prihvatljiva, pa jednako prihvatača kako istinu, tako i laž. U spomenutim prikazivanjima sve vri od psihoških neistina događaja, a ovi onda prouzrokuju u dječjoj duši zbrku.« (Tomić, 1913.: 437-438)

Navodeći prizore iz viđenih filmova od detektivskih i ljubavnih, do komedija komičara Lehmana, Tomić zaključuje poglavje o štetnosti kinematografa:

»Kako je to nagla izmjena čuvstava, a sva manje više uzrujavaju. Koliko je najraznovrsnijih utisaka. Nema sumnje, da će takvi utisci nabrzo otupiti u djece osjetljivost za druge finije podražaje. S druge pak strane mogu takvi snažni utisci raspaliti i razdražiti u živahne djece čuvstva, predodžbe i nagonne više negoli najstrašniji detektivski roman. Iz svega, što je navedeno, slijedi, da su kinematografi sredstvo za to, da se pobrkaju estetični i etični pojmovi u naše mladeži. Radi toga trebalo bi dječi zabraniti, da polaze kinematografe.« (Tomić, 1913.: 437-440)

Nasuprot oštре kritike filmova u javnim kinematografima, koja obuhvaća gotovo sve vrste fikcionalnih filmova (rani vestern, detektivske i ljubavne priče, te komedije), zbog moralno štetnog djelovanja njihova sadržaja, zbog uzbudujućeg djelovanja na maštu i emocije mladih gledatelja, zbog pojmovne i emocionalne zbrke koju u psihi djece ostavlja brza izmjena različitih sadržaja, Tomić s oduševljenjem piše o prirodoznanstvenim filmovima, o filmovima koji se temelje na reproduktivnim mogućnostima filmske kamere da vjerno reproducira pojave u prirodi i zorno prikaže određene predjele, primjere ljudskog rada i tehničkih dostignuća koji neposredno mogu dopunjavati ili se povezivati s obučnim sadržajima. Stoga u primjerima gdje kinematograf ima nenadoknade prednosti pred ostalim metodama i sredstvima nastave, autor nabraja filmove o prirodi (putopisne filmove), a fikcionalne samo tada, kad predstavljaju rekonstrukcije povijesnih događanja ili ljudskog rada:

»Staro je pedagoško načelo, da je obuka samo onda uzgojna ako je zanimljiva. Prema tome je kinematograf jako uzgojno, ili recimo obučno pomagalo, ako se program udesi onako, kako to zahtijeva obučna svrha.

Kako bi bilo od velike koristi, kad bi učenici niže pučke škole uz mnoge prirodne krasote naše domovine mogli vidjeti još recimo: postojnsku spilju na prvi dan Duhova; tršćanski zaliv i puljsku ratnu luku; penjanje turista po snježnim vrhovima Alpa, uspinjanje željeznice po Semeringu, nedjeljni život u bečkom Prateru; Karlove vari; Vjeličku i Bohinju itd.; kad bi dalje gledali živu sliku, kako su Hrvati prvi put ugledali

dali naše sinje more, zatim dogovaranje hrvatskih velikaša s Kolomanom, provalu Zrinskog iz Sigeta itd.; kad bi vidjeli hvatanje tune, ispiranje zlata, kopanje i izvoženje kamenoga uglja, taljenje željezne rudače itd.« (Tomić, 1913.: 441)

Tomić u većoj mjeri nego li Grčina zanemaruje i odbacuje film kao medij koji pruža mogućnosti umjetničkog izražavanja, svodeći ga i usporedujući sa šundom u književnosti. On se ne snalazi najbolje u vizualnom jeziku fikcionalnog filma, film shvaća u biti kao poboljšanu skioptičku sliku (dijapozičiv — s kojom ga u dijelu teksta i uspoređuje), kao panoramu (čije vrijeme je prošlo), kao vizualno pomagalo koje će gledatelju zorno približiti prostorno i vremenski udaljene krajeve i događaje i biti emocionalno motivirajućom podlogom određene intelektualne spoznaje, a ne njenim neposrednim izvorom. To je razmišljanje u skladu s Herbartovom formalno-spoznavnjom pedagogijom, prevladavajućom pedagoškom teorijom toga doba u Hrvatskoj. Međutim, Tomić je našao izlaz iz ambivalentnog odnosa prema filmu (odnosu spram javnih kinematografa i mogućoj korist od filma), utvrdivši — prvi u nas — potrebu snimanja posebnih filmova namijenjenih nastavi (podcrt. aut.). U dijelu teksta u kojem suzuje svoje promatranje na film kao nastavno sredstvo, iznio je nekoliko tvrdnji koje su se potvrdile u praksi, kao što je primjerice psihološko doživljavanje pokretnih slika, emocionalna i visokomotivirajuća vrijednost filma u spoznavnjom procesu, kao i spomenuta potreba snimanja posebnih filmova namijenjenih nastavi koji će biti usko povezani s naučnom osnovom (nastavnim programom, op. a.) i konkretnim školskim gradivom, čime afirmira vrijednosti novog medija i ohrabruje pokušaje njegova korištenja u školi. Posebno to do izražaja dolazi u zaključku članka u kojem na osnovi europske prakse razvija čitavu koncepciju primjene filma u odgojno-obrazovnom procesu:

»Hoćemo li da kinematografi budu u službi uzgajanja i obuke, onda bi valjalo nabaviti za škole onakve malene modele (projektora, prim. a.), kao što ih prodaje tvrtka, koju spomenimo na početku ovoga članka. U gradovima pak i u većim trgovištima, gdje su stalni kinematografi, valjalo bi osnovati društva, koja bi sklopila s vlasnikom kinematografa ugovor, da od vremena do vremene udesi takva prikazivanja za školsku mladež i puk tako, da se upotrijebi takve slike, koje je društvo ili samo naručilo, ili dalo izraditi filme, ili je odobrilo filme, koje već ima vlasnik kinematografa. U prvom i trećem događaju društvo bi biralo takve filmove, koji su podobni blagotvorno utjecati na čud i čudorednost gledalaca, a u drugom događaju dalo bi izraditi filmove, koji bi prikazivali prirodne krasote domovine i svijeta, prizore iz hrvatske i svjetske povijesti, razvitak industrije itd.

Takvih društava imade već u inozemstvu dosta. Poznato mi je djelovanje društva Bild und Wort. Deutsche Gesellschaft zur Verbesserung der Kinematografie u Drezdenu. To društvo postizava kinematografom goleme uspjeha, mnogo veće, no što recimo Pučka prosvjeta i slična naša društva.« (Tomić, 1913.: 442)

Dva mjeseca poslije, u *Napretku* je objavljen članak Davorina Trstenjaka o odgojnoj ulozi filma pod naslovom *Šund-film*. (Trstenjak, 1914.: 92-93) Maleni razmak između ovog



Kadrovi iz prvog hrvatskog etnografskog filma: *Hrvatska seljačka svadba*
(stručni suradnik Vladimir Tkalčić, redatelj Anatolij Bazarov, snimatelj Josip Halla, Jugoslavija film, 1922.)

teksta i članka Stjepana Eugena Tomića, kao i sličan pristup temi, navodi na pomisao da je Trstenjaku pobudu za pisanje o utjecaju filma dao upravo prethodni članak, s time da Trstenjak, ocjenjuje kinematografske programe i suvremenu filmsku produkciju (koju proglašava moralno opasnim šundom) sa širem kulturološkog stajališta, a ne razmatra pitanje uporabe filma kao nastavnog sredstva i mogućnosti koje film pruža u odgojno-obrazovnom procesu, vjerojatno i zato jer dobro poznaće stvarno stanje hrvatskog školstva.

Iznoseći primjere mladih zločinaca koji su to postali pod utjecajem kinematografa, Trstenjak konstatira:

»Kinematografi su spekulacija, i glavni im je dobitak, pa gledaju da zadovolje svoju publiku, i da namame što više svijeta. Zato ugađaju njegovu ukusu, koji je uopće slabo razvijen. Tako se slab ukus još više kvari. Oni, koji prave filmove, idu za istom svrhom, pa ih udešavaju tako, kako će ih što više prodati. Što veći spektakl, stim bolje. I ti ljudi dobro poznaju dušu širokih slojeva.« (Trstenjak, 1914.: 92)⁴²

Trstenjak, slično Duhamelu, film ocjenjuje kao beskorisnu zabavu bez duha:

»U kinematografu najlakše i najrazumljivije prikazuju se čini, a teško misli. Što se čini brže mijenjaju, to su uopće zanimljiviji, pa se prema tome udešava i film. Ljudi trče, guraju se, padaju, ruše se stolovi, ormani, suđe, stropovi u svim mogućim varijacijama, a publika uživa. Nigdje duha, nigdje uksa, nigdje smisla, ali fukara se smije i iskazuje svoje zadovoljstvo. Stvar je i surova i gruba, ali se dobro prima.« (Trstenjak, 1914.: 92)

Kao i Tomić, Trstenjak se ograjuje od toga da će samo film od moralno zdrave osobe učiniti zločinca, ali zaključuje:

»Ali je i to istina da šund-roman, šund-film i svaki zao primjer budi i jača zločinačke nagone, a dobre malo po malo slabi... Šund literatura kvari svoje čitatelje, kojima se svida. Čovjek rđava ukusa i niskih misli ne će ni da čita pravo umjetničko djelo. Slika u kinematografu mnogo jače djeluje na gledaoca nego čitanje, pa šund-film više kvari mladež, nego zlo štivo, osobito pak psihopatičke i moralno degenerovane mlađiće, koji nemaju moralne volje ni moralnih čuvstava.« (Trstenjak, 1914.: 93)

Stoga uz poziv roditeljima da ne vode djecu u kinematografu gledati filmove koji nisu za njih, već samo one filmove »na kojima će se zabaviti, nasmijati i plemeniti,« zaključuje:

»Kolikogod kinematograf širi civilizaciju, toliko, ako ne i više, širi i zločinstvo, nemoral.« (Trstenjak, 1914.: 93)

Na sličan, iako blaži način, film karakterizira i Miloš B. (Bo-rojević?) u članku *Iluzije i halucinacije kod kinematografskih prikazivanja* u kojem prenosi rezultate istraživanja talijanskog psihologa Ponzoa o izazivanju različitih osjetilnih utisaka djelovanjem kinematografske slike. Empirijskim istraživanjem, Ponzo je utvrdio istodobno javljanje iluzija zvuka i mirisa izazavnih sugestivnom moći pokretnе slike. Taj sinkretizam osjeta (ili osjetilne opsjene, kako ih autor naziva), jest doduše privremen i kod duševno zdravih osoba nestaje nakon gledanja filma, ali je autoru dovoljan dokaz sugestivne moći pokretnih slika i potrebe da se ograniči njihovo gledanje, pa citira njemačkog pedagoga Alberta Hellwiga:

»Od posljednjih deset godina stalo se sve jače isticati veliku sugestivnu moć kinematografskih prikazivanja, što je dalo povoda zahtjevima, da se sa svim dopuštenim represivnim mjerama stane na put prikazivanju kinematografskih filmova, koji štetno utječu na uzgajanje mladeži i odraslih, pa da se ta prikazivanja tako udese, kako bi bolje nego dosad, mogla da posluže uzgajanju naroda i školskoj nastavi.« (Miloš B., 1915.: 91)

Ovim zloslutnim mislima o negativnoj ulozi filma u suvremenom svijetu i potreboti obrane od njegova štetna utjecaja u rušenju moralnih vrednota, za neko vrijeme uminut će rasprava o filmu, pa i ona pozitivna razmišljanja pedagoga o odgojnoj vrijednosti filma i one povremene oduševljene poruke, prisutne u tekstovima Grćine i Tomića, o mogućnostima korištenja pokretnih slika kao didaktičkog sredstva u školskom radu.

Rasprave u javnosti i podijeljena mišljenja o utjecaju novog medija na mladež, zaključnu su ocjenu dobine 1916. godine, kada je na inicijativu Odjela za bogoslovje i nastavu, organizirana u Zagrebu — prva službena — rasprava o utjecaju filma na mladež u kojoj su sudjelovali stručnjaci iz različitih djelatnosti (pedagozi, liječnici, pravnici).⁴³ I dok se istodob-

no u uvodniku filmskog časopisa *Kino*, optimistički konstata: »Kinematografija se uz muke probila od sajmova u na-učenjačke krugove,alone i sve pore života.«⁴⁴ — zaključi toga stručnog skupa bili su vrlo kritični glede odgojne koristi kinematografa o čemu svjedoče napis (jednog poznatog) sudionika te rasprave Gjure Basaričeka (upravo imenovanog sucem kotarskog suda u Zagrebu), o štetnim utjecajima šund literature i filmova u svjetlu kriminalne psihologije, koje je objavio u podlistku *Narodnih novina* i u *Napretku*.⁴⁵ Ovim tekstovima Basariček se uključio u vrlo živu raspravu koja se u Europi i Americi godinama vodila u stručnim krugovima pravnika, psihologa, pa i policijskih djelatnika o neposrednom štetnom utjecaju filma na porast kriminaliteta kod maloljetnika.⁴⁶

Sve te rasprave imale su odjeka u hrvatskoj javnosti, što ilustrira podatak da su vlasnici kinematografa, u strahu od neraspoloženja dijela javnosti i predstavnika vlasti prema kinematografima i uvođenja zabrana filmskih projekcija nakon tih kritičkih ocjena, održali hitan sastanak, na kojem su preuzeli stroge obveze glede izbora filmova, organizirali niz dobrovornih filmskih projekcija za ratne stradalnike, kako bi odobrovoljili prosvjetne vlasti i otklonili prijeće opasnost, a u časopisu *Kino* — glasilu udruženja kinovlasnika — objavljeno je nekoliko pozitivno intoniranih analitičkih tekstova o filmskoj umjetnosti, kao protuargumentacija prevladavajućim negativnim kritikama radu kinematografa.

Između javnih kinematografa i vlasti dugo će još trajati nerazumijevanje koje će dovoditi do raznih oblika cenzure i zabrana prikazivanja pojedinih filmova ili zabrana posjećivanja kinematografa određenim dobnim populacijama, kako to ilustrira npr. mišljenje kinoprosvjetne sekcijs zagrebačkog *Oblasnog odbora Podmlatka Crvenog krsta* iznjeto deset godina poslije (1926. godine): »Eto, film je apsolutno otiašao stranputicom... Njima (mladeži do 18 godina, prim. a.) treba apsolutno zabraniti pristup u javne kinematografe uopće...«⁴⁷

Sve ove pedagoške rasprave o ulozi filma u obrazovanju, osim ostalog govore i o tome koliko je težak bio prijelaz s do tada isključivog tiskovnog, na novi medij pokretnih slika, a s današnjom zasićenošću audiovizualnim medijima, treba pozorno zapaziti koliki je šok osjetilima naviknutim samo na tiskovnu informaciju prouzročio prvi doživljaj siline, robušnosti i brzine informacije s filmskog platna. Prag osjetljivosti nenevaknutih osjetila očito je bio vrlo različit od današnjega.

Međutim, prvi svjetski rat i njegove posljedice usmjerit će ove rasprave o profesionalnoj kinematografiji i filmova u javnim kinima, sve više u smjeru traženja mogućnosti inten-

zivnijeg korištenja vizualnih medija, posebno filma, kao masovnog odgojnog i obrazovnog sredstva.

Posebna se važnost pripisivala ovom mediju kao pogodnom sredstvu u masovnoj edukaciji širokih slojeva obrazovno i socijalno najzapostavljenijeg dijela pučanstva, radi poticanja mijenjanja njihova socijalnog i gospodarskog položaja.

Takva razmišljanja osobito su potaknuta širenjem siromaštva, neishranjenosti i haranja zaraznih bolesti među civilnim pučanstvom i povratnicima s fronta tijekom i neposredno nakon I. svjetskog rata.

U ostvarivanju takvih širokih društvenih ciljeva, vizualni mediji, posebno namjenski film, dobit će u svijetu i u Hrvatskoj posve novu ulogu, koju će razni pojedinci i udruženja često razvijati posebnim oblicima djelovanja mimo profesionalne filmske industrije.

Najznačajniju od tih inicijativa pokrenut će u praksi pokret socijalne medicine koji će svojim djelovanjem biti okrenut pretežno neobrazovanom seoskom stanovništvu. Taj će se pokret snažno razviti poslije I. svjetskog rata i potican Higijenskom organizacijom Društva naroda razviti snažnu edukativnu djelatnost među najzaostalijim i najpotrebnijim dijelovima stanovništva. Okrenut najsiročašnjima i neobrazovanim slojevima pučanstva, u velikoj je mjeri temeljio svoj rad na korištenju audiovizualnih medija, posebno filma kao komunikativnog sredstva pogodnog za odgojno djelovanje u najrazličitijim sociokulturnim sredinama. Zbog toga je najplodnije razdoblje edukativnog filma nastupilo neposredno nakon prvog svjetskog rata, kada se namjenska proizvodnja podučavajućih filmova iznimno razvila, stvarajući pri tom posebne oblike proizvodnje, distribucije i prikazivanja mimo ustrojenih oblika dominantne kinematografije. U tome razdoblju uz humanitarne zaklade i udruge, stručna udruženja i razne nevladine organizacije i državne institucije počinju izdvajati posebna sredstva za poticanje snimanja i prikazivanja edukativnih filmova, a u mnogim zemljama stvaraju se zakonska osnova i organizacijske pretpostavke za unapređenje ove djelatnosti. Dolazi do međunarodnog povezivanja proizvodnje, distribucije i širenja obrazovnih filmova i njihove prilagodbe doboj, intelektualnoj i socijalnoekonomskoj strukturi gledatelja kojima su filmovi namijenjeni. Obrazovni film u tome razdoblju postaje posebnim dijelom kinematografije i namjenske filmske proizvodnje, razvijaju se različite vrste obrazovnih filmova, a cijela produkcija počinje se prema namjeni dijeliti u dvije velike skupine, andragoški film koji se koristi u sustavnim obrazovnim akcijama u najširim slojevima stanovništva i nastavni (metodički razrađeni) film koji se sve više rabi kao nastavno sredstvo na svim stupnjevima školovanja.

Bilješke

- 1 Sličnu definiciju u novijoj filmološkoj literaturi iznosi Roy Paul Madsen, koji u posebnu skupinu izdvaja povijesni (*historical compilation documentary*), etnografski i prirodnoznanstveni (*natural history*) film koji pruža informaciju, ujedno je i instruktivan, te se može koristiti u školi, a od njega razlikuje obrazovni ili školski film (*Teaching Film*) koji je didaktički, metodički i sadržajno vezan za konkretni školski program (gradivo) — (Madsen, 1973.: 368; 441-447).

Ruski teoretičari Nečajeva i Ratnikov u obrazovnom filmu razlikuju znanstveni i znanstvenopopularni film. U kategoriji znanstvenog filma razlikuju:

- znanstveno istraživački film koji služi ciljevima znanosti i
- školski, obrazovni film (*učebnoe kino*) koji služi obrazovnom procesu u školi i profesionalno-tehničkom usavršavanju (poseban oblik obrazovnog filma je instruktivni film). (Nečaj, Ratnikov, 1978.: 99-100)

Znanstvenopopularni film nalazi se na razmedu između znanstvenog i umjetničkog filma; to je sinteza znanosti i umjetnosti, racionalne i emocionalne strane života: znanstvenost u maksimalno jasnoj i logičnoj formi, a umjetnost u načinu predstavljanja grude. (Nečaj, Ratnikov, 1978.: 100)

- 2 Znakovito za filmsku umjetnost i suvremeno neshvaćanje ovog umjetničkog djela epske šrine, sudska je toga filma koji je doživio radikalna kraćenja i najčešće nije bio prikazivan u cijelovitom obliku, nego razbijen na pojedine priče koje su u kinematografima reklamirane kao samostalni filmovi. Nakav način, rascjepkan, prikazivan je ovaj film i u Zagrebu 1923. godine (prema informaciji u uvodniku časopisa American Co.), a cijelovitu premjeru doživio je tek 1995. godine na programu Hrvatske televizije.

- 3 Što je obrazovni cilj uži i namijenjen konkretnoj obrazovnoj grupi, to će i film biti jednostavniji, neposredni i konkretniji u svojim strukturalno-komunikacijskim elementima. To se može ilustrirati strukturalno-komunikacijskim i filmskoizražajnim sredstvima u odnosu znanstvenopopularnog, namjenskoobrazovnog i instruktivnog filma.

Znanstvenopopularni film računa na prirodnu ljudsku značitelju i u pravilu je namijenjen najširem krugu (nepoznate) publike različite dobi, spola, svjetonazora i predznanja. Stoga on mora zadovoljiti različite interese i privući gledatelja različitim poticajima, te je i najmanje utilitaran u korištenju filmskih izražajnih sredstava, a kako su mnogi povjesničari i teretičari filma zapazili, osim spoznajnih i estetskih, takav film ima i određene zabavne elemente. Pouka u tim filmovima prigušena je i posredna. Karakteristično je za te filmove dominantnost slikovnog materijala, njegova estetska dorađenost i često odsutnost potrebe da se slika dopuni riječima, te povećana uloga glazbe i boje.

Film, uvjetno ovdje nazvan namjensko-obrazovnim, određeniji je sadržajem i ciljem koji želi postići, te publikom kojoj je namijenjen (određenoj socijalnoj, doboj ili obrazovnoj grupi). Obrazovni cilj u ovoj vrsti filmova puno je određeniji i uži, a u filmu je ekplicitno iskazan i sadržajnim elementima slike i sadržajem popratnog teksta. U formalnom dijelu češća su ponavljanja (kao element trajnog zapamćivanja), a poruka se izriče ne-posredno, jasno i izričito. Uz pokazivanje česta će biti usporedba (valja — ne valja), a način izricanja javljat će se u raznim varijacijama od prijateljskog i nagovaračkog, do prijetećeg i imperativnog. Za razliku od znanstvenopopularnog i instruktivnog filma, vrlo je pogodan i često korišten za diseminaciju ideja, a ne samo određenih znanja, te se u tim slučajevima može izjednačiti s promidžbenim filmovima.

Instruktivni film najuži je i najkonkretniji oblik obrazovnoga filma kojemu je cilj da na što racionalniji način pokaže tijek određene radnje ili pojavе u cilju stjecanja konkretnog znanja, svladavanja određene vještine ili stvaranja navike i najčešće je povezan s određenom profesijom. Time je sadržajno najuži jer prikazuje jednu radnju razloženu na elemente. Računa na određenu usku skupinu gledatelja kojima je upravo to znanje potrebno. Strukturalno-komunikacijski najjednostavniji je i najracionalniji. Cilj mu nije da zainteresira, nego da pruži konkretnu pouku koja je ne-posredno vezana za neku praktičnu potrebu gledatelja. Zato nema priče (intrige) koju obilno rabe prethodni oblici obrazovnog filma, niti propagiranja ideja, ne brine o estetici, nego u što kraćem vremenu što neposrednije i jednostavnije predaje poruku u čemu najčešće koristi samo nijemu sliku i govorno objašnjenje.

- 4 *Filmska enciklopedija*, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1990., članak *Rodovi, filmski*, H. Té. (Hrvoje Turković), str. 443.

Pojedini autori u filmskoj literaturi različito razvrstavaju filmove. Mirko Cerovac u knjizi *Slikopis (Film)*, 1943., navodi klasifikaciju Paula Rothe (objavljenu u djelu *Movie Parade* 1936.) koji filmove dijeli na:

- filmove fikcije;
- filmove stvarnosti (u koje uz filmske novosti, dokumentarne i putopisne filmove kao posebne vrste ubraja instruktivni (poučni) film) i
- avantardistički (eksperimentalni film).

Sam Cerovac preuzima podjelu njemačke provenijencije 30-ih godina prema kojoj se filmovi dijele na dvije vrste (skupine):

- filmovi namijenjeni javnom prikazivanju u kinematografiji (Theaterfilme) i
- filmovi koji se snimaju s posebnim ciljem i ne prikazuju se u kinematografskoj mreži (Nichttheaterfilme).

U prvu skupinu Cerovac uvrštava zabavne, prosvjetne (kulturne), dokumentarne i reportažne filmove, a u drugu skupinu: školske, znanstvene, staleške (strukovne), promidžbene i sve ostale filmove snimljene s nekom posebnom svrhom. (Cerovac, 1943.: 27-29.)

- 5 *Filmska enciklopedija*, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1990., članak *Vrste, filmske*, H. Té. (Hrvoje Turković), str. 693-695.

- 6 *Filmska enciklopedija*, II. dio, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1990., članak *Obrazovni film*, An. Pet. (Ante Peterlić), str. 259, vidi i Nečaj, Ratnikov, str. 1978.: 99-100.

- 7 Primjerice, Olga Fedorovna Nečaj i Gennadij Vasiljevič Ratnikov u knjizi *Osnovi kinoiskusstva* (1978.) navode današnje mogućnosti filmske kamere koje se koriste u znanstvenom istraživanju:

»U sadašnje vrijeme koriste se sve dostupnije mogućnosti kinosnimaka rendgenskim, ultraljubičastim i infracrvenim zracima, pod zemljom, pod vodom i u svemiru. Da bi se snimile pojave koje se događaju vrlo sporo, koriste se usporeni snimci s intervalom snimanja od jednog kvadratiča u 24 sata. Najbrži fizički procesi mogu se vidjeti na ekrantu ubrzanim snimcima fantastične brzine — do jedne milijarde kvadratiča u sekundi« (nav. djelo, str. 98, prijevod aut.).

- 8 *Filmska enciklopedija*, II. dio, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1990., članak *Obrazovni film*, An. Pet. (Ante Peterlić), str. 259.

- 9 *Filmska enciklopedija*, II. dio, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1990., članak *Obrazovni film*, An. Pet. (Ante Peterlić), str. 259.

- 10 S oznakom T. C. F. (*Teaching, Film, Custodians* — čuvari nastavnog filma), pojedini su producenti izdavali kondenzirane verzije holivudskih filmova na 16 mm filmskoj vrpci.
- 11 *La Passion du Christ* ili *Passion de Horitz* bio je dug 250 metara, komponiran u 13 prizora, a bio je ustvari dokumentarni snimak tradicionalne pučke igre. Projekcija je trajala petnaestak minuta i to je prvi put (u vrijeme kada su snimani filmovi u trajanju od svega nekoliko minuta), da je na filmu ispričana tako duga priča.
- Poslje su na isti način snimljene i poznatije pasijske pučke igre u bavarskom mjestu Oberammergau, kao i (1907. godine) film *Porod Isusov* koji je snimljen prema tradicionalnim igrama u Bayruthu.
- Osim ovih filmova koji su dokumentarnim načinom prenosili pučke svečanosti, javile su se početkom stoljeća i prve filmske dramatizacije muke i smrti Isusa Krista. Tako je Lear (pravim imenom Kirchner), koji je snimao filmove za katoličko izdavačko poduzeće La Bonne Presse, snimio jednu pasiju, a vlasnik muzeja voštanih figura Holleman, kada nije mogao otkupiti Lumièreovo pasijsko uprizorenje, finančirao je u Americi snimanje Muke prema scenariju Morse'a, izvorno napisanom za prikazivanje u kazalištu. Redatelj ovog filma koji je trajao oko trideset minuta bio je direktor Niblo's Theatra J. I. Vincent, a glavni glumci Frank Russel, Frank Gaylor i Fred Strong. (Majcen, 1992.: 59-61)
- 12 O recepciji pasija u dalmatinskim mjestima piše Duško Kečkemet u knjizi *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*: »Biblijski filmovi, a naročito Muka Isusova neobično su privlačili gledaoca prvih decenija kinematografije. Odazilo se tada na Muku kao na neku pučku ili crkvenu svečanost. Dolazili su seljaci iz bliže i dalje okolice da bi vidjeli živoga Isusa. Reakcije te pučke publike bile su vrlo spontane i žive. Prokljinjalo se glasno »žudije«, križalo se pred pojavorom Kristovom, a plakalo i padalo u nesvijest pred prizorima muke i smrti. To su bili jedini časovi kad su se kinodvorane naših primorskih mjesta poistovjećivale sa srednjovjekovnim katedralama i crkvama.« (Kečkemet, 1959.: 53.)
- 13 Poslje je popularnost pasija doživio još jedino spektakl *Kralj kraljeva* Cecila B. de Millea (*King of Kings*, 1927.), koji je u Hrvatskoj prikazivan 1928. godine, a svečana premjera u Zagrebu (ožujak ili travanj 1928.) održana je uz sudjelovanje velikog orkestra i više zborova, za koje je oratorijsku glazbu pripremio kompozitor Slavko Canić. (Majcen, 1992.: 59-61)
- 14 Budimpeštanska Urania producent je prvog mađarskogigranog filma *Dancing* (Béla Zitkovszky, 1901.), no za nas je važnije da je Béla Zitkovszky za Uraniju 1902. i 1903. godine snimio dva veća putopisna filma u Hrvatskoj (*Na vodama Kvarnera i Dalmacija*).
- 15 Od 25. siječnja do 28. veljače u Vernićevoj kući, Ilica 36 održavale su se izložbe staklenih fotografija sljedećeg sadržaja: *Put po Švicarskoj i uspon na Montblanc; Pariz i parižka svjetska izložba* (»slike iz pariške Eksposicije 1878.«); *Italija i Savoy; Francuska, Tunis Alger i Marocco; Španija i Portugalska; Egipat; Java i Amerika* i »k tome 24 šaljivih slika od Hoberta u Parizu«; *Engleska, Belgija i Hollandija; Car Aleksandar pred Plevnom* (autor Veresčagin); *Živovanje i muke Isusove* u 24 slike; *Engleska i Škotska; Njemačka; Rusija; Norvežka; Turska; Palestina; Austro-Ugarska (Rijeka)*. O izvedbama ove »estetičke zabave«, koja je našla na velik odziv općinstva, novinar Obzora piše: »...fotografična je radnja sa najnovijimi aparati tolikom oštrinom izvedene, da je sva plastična krasota bezprimjerna.« (Podaci iz Obzora od 25. siječnja do 28. veljače 1882.)
- 16 *Narodni list* Zadar, 18. svibnja 1889.
- 17 *Povijesni arhiv Zagreba, Školska spomenica za Djevojačku nižu pučku školu na Kaptolu*.
- 18 *Obzor* br. 213, subota, 18. rujna 1897.
- 19 Stalni kinematografi uredeni na sličan način kao i kazališta (pa se u Hrvatskoj dugo vremena i zovu kinokazališta), počinju se u svijetu osnivati oko 1905. godine. Prvi stalni kinematograf u Zagrebu (Pathé-bioskop, električno kazalište, poznatiji pod kasnijim imenom Union u Gajevoj ulici), otvoren je 1906. godine, deset godina nakon prve filmske projekcije održane u dvorani Kola. (Majcen, 1995.)
- 20 Okružnica Odjela za bogoslovje i nastavu od 1. XI. 1900. u svezi osnivanja Uranije i Obrazloženje o umjetno znanstvenom kazalištu Uranija; HDA, Zemaljska vlada, Odjel za bogoslovje i nastavu, br. 16532/1900., sv. IX; 1900/47 kut. 488.
- 21 *Obzor*, br. 263, od 16. studenog 1900.
- 22 *Obzor*, br. 263 od 16. studenog, br. 279 od 5. prosinca, br. 282, od 10. prosinca, br. 289 od 18. prosinca 1900.
- 23 Nakon kratkotrajne intenzivne djelatnosti Umjetničko znanstveno kazalište Uranija našlo se u financijskim teškoćama, zbog kojih je 1903. godine prestalo radom. Prema podatku Z. Kostelskog (objavljenom u članku Kinematograf, *Zvono* br. 5 od 27. veljače 1909. godine, str. 148/149), filmski aparat za snimanje(!) od Uranije je nakon prestanka njena rada otkupio Čirilo-Metodski kinematograf koji je 1912. godine snimio jedan od prvi filmove o Zagrebu.
- 24 *Obzor* br. 282 od 10. 12. 1900.;
- 25 *Umjetno znanstveno kazalište Uranija*, program otvorenja, NSB.
- 26 *Napredak*, br. 44 od 28. studenog 1900., str. 712.
- 27 *Obzor* br. 263, od 16. studenog 1900.
- 28 Prvi kinematografski projektori bili su ujedno i kamere za snimanje filmova. Takav je bio i Lumièreov projektor na prvoj filmskoj projekciji 1895. godine, a uobičajeni su bili do kraja prvoga desetljeća 20. stoljeća. Takav aparat (17. 5 mm), primjerice, koristio je jedan od pionira slovenskog filma Karol Grossmann 1905. i 1906. godine, dok je hrvatski snimatelj Josip Karaman 1910. i 1911. godine, svoje filmove već slao na razvijanje u filmski laboratorij.
- 29 Ljudevit Šplajt: *Osnovi kinematografije*, Zagreb 1939.
- 30 Josip Lončar: *O suvremenoj televiziji. Osnovni problemi, današnje stanje i smjernice razvoja*, Zagreb 1937.
- Podaci prema redu predavanja u *Spomenici Pučkog sveučilišta 1907.-1912.-1932.*, Izdao odbor za priređivanje pučkih sveučilišnih predavanja na Univerzitetu kraljevine Jugoslavije u Zagrebu 1932.
- 31 *Novosti*, od 27. travnja 1918., str. 3.
- 32 *Pravda*, 16. svibnja 1918.
- 33 Od filmova na ovome rasporedu, prvi film *Ozalj, dvor Krsto Frankopana*, dokumentarni je film prve hrvatske tvornice filmova Croatiae.
- 34 *Novosti* br. 138 od 30. svibnja 1918.
- Od objavljenih filmova, u Hrvatskoj kinoteci sačuvan je film *Krunidbene svečanosti u Budimpešti*, koji prikazuje krunidbu Karla VI. za Ugarsko-hrvatskog kralja, krajem 1916. godine.

- 35 *Novosti*, br. 144 od 5. lipnja 1918.
- 36 *Novosti* br. 152. od 13. lipnja 1918.
- 37 *Novosti* br. 138 od 30. svibnja 1918.
- 38 HDA, Pokrajinska uprava — prosvjeta, kazalo IV/1923. V-Ž, br. 17330/1923. i 37237/1923.
- 39 Jelica Belović-Bernadzikovska, rođena u Osijeku 25. siječnja 1870. godine, učiteljica u Slavoniji, muzejska djelatnica (Muzej za umjetnost i obrt) i književnica.
- 40 *Kinematograf u službi pučke prosvjete*, Zvono, god. III., br. 21, 9. listopada 1909., str. 576;
- 41 *Napredak*, tečaj 51., sv. 8, listopad 1910., str. 383.
- 42 Desetak godina poslje, u drugim okolnostima, u vrijeme kada će nijemi film iza sebe već imati velika umjetnička djela Griffitha, njemačkih ekspresionista, francuskih nadrealista i sovjetske revolucionarne avangarde, na pragu zvučnog filma, na sličan će način 1927. godine, suvremenu filmsku produkciju ocijeniti René Claire u jednom svome predavanju:
»Kinematograf danas boluje od sve jačeg uspjeha. Uspjesi koje je pobratio, zahtijevali su širenje neprekidno sve većih filmova. Da bi postigao ove uspjehe film je morao da svoju umjetničku stranu niveliра na niveau najmanje razvijenih mozgova, da se ispolji u najnižim formama. Kaže se da to zahtijeva uspjeh filma. A ja kažem da će ova umjetnost koja se je već u svome početku moralna osloniti na novac zbog novca propasti ako se ne osloboди svog tiranskog zaštitnika.
- Ako kino ne može više biti drugo, nego jedan stroj, koji čini dobročinstvo on će morati neprestano silaziti prema najvulgarnijem ukusu i prema svome koncu.« (*Kinematograf protiv duha*, predavanje René Claire, *Obzor* br. 15 od 17. siječnja 1927.)
- 43 Prema informaciji u časopisu *Kino*, br. 1/1916.
- 44 *Kino*, br. 1/1916.;
- 45 Gjuro Basarićek: *Kinematografska prikazivanja u svjetlu kriminalne psihologije*, Narodne novine LXXXII./1916. br. 103-105 (slično i tekst *Kako da se suzbije kriminalitet u nedoraslib*, Napredak, LVII./1916, br. 5. str. 177-197;)
- 46 Tu problematiku opširno obraduje primjerice dr. Albert Hellwig u tekstu *Kinematograph und Kriminalwissenschaft* u časopisu Internationale Lehrfilmschau, ožujak 1930., str. 270-287;
- 47 *Prosvjetni kinematografi Podmlatka Crvenog krsta*, Biblioteka Oblasnog odbora Crvenog krsta, kino-prosvjetna sekcija, svezak br. 5., str. 4;

Literatura

- Belović-Bernadzikovska, Jelica: S milenijske izložbe, Napredak, tečaj 37., broj 30 od 12. kolovoza 1896.
- Binički, Josip: Zornost u obuci, Napredak, 1903.
- Bogner-Šaban, Antonija, 1988 *Marionete osvajaju Zagreb*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa
- Dale, Edgar, 1954., Audivizualne metode u nastavi (Audio-Visual Methods in Teaching, New York: The Dryden Press (Zagreb, s. d., Zavod za unapređenje nastave i općeg obrazovanja NRH, šapirografirani prijevod)
- Greenfield, Patricia Marks, 1984., Mind and Media, The Effects of television, computer and video games, London: Fontana
- Filmska enciklopedija I., II., 1990., (urednik Ante Peterlić), Zagreb: JLZ Miroslav Krleža,
- Grčina, J.: O uticaju kinematografije na uzgoj mladeži. Smotra Dalmatinska, XXVI/1913., br. 6
- Hellwig, Albert: Kinematograph und Kriminalwissenschaft, Internationale Lehrfilmschau, ožujak 1930.
- Horvat, Ivo, 1932., Pučko sveučilište u Zagrebu, u Spomenici Pučkog sveučilišta 1907.-1912.-1932., Zagreb: Sveučilište u Zagrebu
- Kečkemet, Duško, 1969., *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji* (1897.-1918.), Split: Muzej grada Splita
- Madsen, Roy Paul, 1973., *The impact of Film*, New York-London: Macmillan Publishing Co.
- Majcen, Vjekoslav: Pasijske igre i prikazanja u hrvatskim kinematografima početkom stoljeća, Kinoteka br. 37/1992.
- Majcen, Vjekoslav: Zagrebački kinematografi, Hrvatski filmski ljetopis, 1-2/1995.
- B., Miloš: Iluzije i halucinacije kod kinematografskih prikazivanja, Napredak, tečaj 56./1915.
- Cerovac, Mirko, 1943., *Slikopis (Film)*, Zagreb: Državni slikopisni zavod Hrvatski slikopis
- Mužić, Vladimir: G. Patrick Meredith: Visual Education and the New Teacher, The Visual Education Centre, Exter, 1946. (pričak), Pedagoški rad, VII./1952., br. 1-2
- Nečaj, Olga Fedorovna-Ratnikov, Gennadij Vasiljevič, 1978., *Osnovi kinoiskusstva*, Minsk: Izdатeljstvo Višejšaja škola,
- Oertel, Rudolf, 1941., *Filmstrial. Ein Brevier aus der Welt des Films*, Wien: Wilhelm Frick Verlag,

- Stipčević, Aleksandar, 1985., *Povijest knjige*, Zagreb: NZMH,
- Szabo, Gjuro, 1939., *Kroz Hrvatsko zagorje*, Zagreb
- Tomić, Stjepan Eugen: *Kinematograf u užgajanju i obuci*, Napredak, tečaj 54., br. 10, prosinac 1913.
- Traven, Janko, Nedić, Lilijana, Šimenc, Stanko, 1992., *Pregled tazvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918.)*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej
- Trnka, Tomáš, 1935., *Kulturní a školní kinematografie v cizine a u nás*, Prag
- Trstenjak, Davorin: *Šund-film*, Napredak, tečaj 55., sv. 2., veljača 1914.
- Völschow, Undine: *Max Sladanowsky (1863.-1939.)* in Mitteilungen aus dem Bundesarchiv, 1/1995 (3. Jahrgang)

Vjekoslav Majcen

Croatian Educational Film

UDC: 791.43.05:37] (497.5) (091)

A historical survey of the development of educational film in Croatia.

This is a historical survey of the development of educational film and its production by specialized film companies (Škola narodnog zdravlja, Nastavni film, Zora film, Filmoteka 16 and the educational programmes of Croatian television) from the beginnings of film production to the newest development of new electronic media and digital systems of transmission of audio-visual information. The development of educational film has been observed ever since the first film reception at the end of the nineteenth century. Different kinds and subjects of educational films, the means of expression that they use, cultural and historical importance of existing films have been analysed. Also, it is pointed to the multiple connection of this practical branch of film with economic, social, cultural and political conditions under which certain works were produced. Special attention has been paid to health promotion films, ethnographic films and travelogues, to their reception, social evaluation of educational contents, special forms of educational films made for particular educational goals, and the attitude of pedagogical theory to the use of new media in the process of education. For this purpose, pedagogical texts on the use of motion pictures in education have been researched and analysed; from the first pedagogical reflections (J. Grčina, S. E. Tomić, D. Trstenjak, 1913/1914), the interwar and postwar period (M. Demarin, A. Štampar, S. Pataki), to the formation of modern approach to audio-visual communications in educational process that appears as »film and audio-visual pedagogy«, and a special analysis of teaching-method approach to audio-visual media (M. Vrabec, S. Težak).

O suradnicima u ovom broju

David Bordwell, profesor filma na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), te autor više knjiga iz područja kritike, povijesti i teorije filma.

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i englesku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

Hrvoje Hribar (Zagreb, 1962.), filmski redatelj. Završio filmsku i televizijsku režiju na ADU u Zagrebu. Autor je radiodrama, kratkometražnih filmova, te cijelovečernjeg filma *Puška za uspavljanje* (1997.). Bavio se i filmskom publicistikom, te objavljivao u *Gordogantu*, *Studentskom listu* i *Kinoteci*, Zagreb.

Silvester 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 snimanja na ADU, Zagreb.

Goran Kovac (Zagreb, 1975.), student komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Bruno Kragić (Split, 1973.), diplomirao francuski jezik i komparativnu književnost, na poslijediplomskom studiju amerikanistike u Zagrebu, književni recenzent u *Vijencu* i na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940.), diplomirao na FF u Zagrebu. Filmski autor, filmski kritičar i eseist. Urednik filmskih emisija na HRT i suradnik u više časopisa, Zagreb. Urednik u ovom časopisu.

Zivko Krstičević (Zagreb, 1954.-Turanj kod Karlovca, 1991.), filmski snimatelj, fotograf i producent, snimatelj brojnih spotova, i TV-emisija. Bio je apsolvent ADU i FF u Zagrebu, kad je poginuo kao ratni reporter.

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.

Ozren Milat (Zagreb, 1972.), apsolvent Fakulteta elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filmski kritičar u *Glasu Slavonije*, *Heroina nova*, *Kult*.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju i Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), samostalna publicistkinja, redovita je suradnica *Vijencu i Kola*, urednica filmske emisije 3. programa Hrvatskog radija. Urednica u ovom časopisu.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), diplomirala montažu, studentica dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala na muzikološkom odsjeku Muzičke akademije u Zagrebu. Nastavnica glazbe. Redovito suraduje u filmskim emisijama III. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Tomislav Pavlic (Zagreb, 1973.), diplomirao filmsku i TV montažu na ADU (1998.).

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973), student je Fakulteta političkih znanosti, Zagreb i povremeni suradnik filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, Zagreb.

Jasminka Piršić, filmska kritičarka, povremena suradnica 3. programa Hrvatskog radija.

Jasna Posarić (Zagreb, 1965.), diplomirala na FF u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1995. godine, suradnica *Vijenca i Novog lista*, Zagreb.

Sergej Goran Pristas (Banja Luka, 1967.), filmski scenarist (*Noć za slušanje*, J. Rajković, 1995.), diplomirao dramaturgiju na ADU, gdje od 1994. predaje Analitičku drame. Urednik časopisa *Frakcija*, zaposlen u Centru za dramsku umjetnost, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF u Zagrebu. Zaposlen u *Studio* kao urednik TV-programa, filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* u ediciji Hrvatski biografski leksikon, Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Rada Šesić (Belovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu, filmska kritičarka u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito suraduje u filmskim emisijama HRTV-a. Autorica je više kratkometražnih filmova, Amsterdam.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvent montaže na ADU, filmski kritičar Radija 101, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Harvoje Turković (Zagreb, 1943.), filmolog, docent na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, suradnik časopisa *Hollywood*, prevodi s engleskog, Zagreb.

Denis Vukoja (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 redovito izlaženje časopisa i održavanje visoke kvalitete njegova sadržaja.

Radi što bolje daljnje suradnje, molimo suradnike da po mogućnosti poštuju sljedeće upute:

1. Prilozi za *Hrvatski filmski ljetopis* mogu biti pisani pisaćim strojem, ali preporučujemo da se uredništvu, kad god je to moguće, dostavljaju na disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta*.

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu napisu 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 formiratiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije 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 gledje duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštjuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u dosadašnjim brojevima *Ljetopisa*).

Popis literature treba biti u sljedećem obliku: autor, godina, naslov, mjesto, izdavač (primjerice: Franklin, J., 1983., *New German Cinema*, London : Columbia Books). Kod navođenja izvora (citiranja) u tekstu, treba u zagradama navesti autora, godinu i, prema potrebi, stranicu citiranoga djela (primjerice: Franklin, 1983.: 35).

5. Posebice molimo autore da uz svoj stručni rad prilože sažetak (abstract) na hrvatskom (ili engleskom) jeziku. Sažetak ne smije biti duži od 30 redaka.

6. Uz tekst treba po mogućnosti priložiti i fotografije (koje vraćamo na zahtjev). Opis i redni broj slike treba biti označen na poleđini fotografije i na posebnom listu koji se prilaže uz tekst.

Abstracts

Nikica Gilić

Prolonged agony

UDC: 791.66 (497.5)

A review article about the film production presented at the national short film festival Days of Croatian Film.

Hrvoje Turković

Derogatory Reforms of the Days of Croatian Film

The article is a polemic with the changing conceptions of the festival of national films — Days of Croatian Film.

Hrvoje Turković

The Reviews and Counter-Proposals of the New Cinema Law Draft

The three articles or responses to the draft of the new Cinema Law presented by the Croatian Ministry of Culture are brought together: »A Contribution to the Discussion about the Croatian Film« by the Society of Croatian Film Directors, »Face to Face: the New Cinema Law«, a conversation broadcast on the Croatian Radio, and »An Analysis of the Cinema Law Draft« by Hrvoje Turković.

Vjekoslav Majcen

Cinema Chronicle

January-March '98

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Damir Radić

Croatian Film Magazines by Vjekoslav Majcen

A review of a historical study on film magazines in Croatia from 1910-1945 written by the film historian Vjekoslav Majcen.

Damir Radić

Marina Vuletić, Oscar

Oscar — Between tradition and progress: 1927.-1997. by Marina Vuletić

A review of the book on the history of American Academy Awards written by a young writer Marina Vuletić.

Rada Šešić

The Rotterdam International Film Festival

UDC: 791.61

An overview. A description of Rotterdam International Film Festival profile, and a review of the main films and authors presented there.

Silvestar Kolbas

Not »Without a Color«, but Black & White

UDC: 778.534
791.43

An essay on the new trend of Black & White films.

Dragan Rubeša

Serial Killers and Media

UDC: 791.43-21

An essay on the treatment of serial killers in contemporary films.

Damir Radić

Zoran Tadić's The Third Woman

UDC: 791.43-3 (497..5)
791.44.071 Tadić, Z.

An analytical review of the new film, a postmodernist »remake« of Green/Reed The Third Man, by Zoran Tadić.

Cinema Repertoire

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters during the period from January to March '98.

Video Premieres

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover a selection of the video editions of films that were released during the period from January to March '98.

Petar Krelja

Jelena Rajković

UDC: 791.44.071 Rajković, J.

A portrait of the recently deceased young filmmaker Jelena Rajković. The main text is supplemented by the list of her complete works on film, and an interview with her close collaborator and friend S. G. Pristaš about the two posthumous postproductions of Jelena's films.

Živko Krstičević

Television of High Resolution

UDC 621.397.65

The author analyses the development of video technology, the differences that exist today between particular systems (PAL, NTSC, SECAM), the new possibilities that video technology offers to film industry, as well as the differences that still separate film technology from video technology. He particularly analyses new possibilities of high resolution television (HDTV), different solutions that are evident in the development of European, American and Japanese approaches to the development of HDTV, and also a need for standardization of the development which includes the standardization of the production of HDTV technique.

Irena Paulus

Three Colors — Blue

The Rhapsody in Blue Hues — Meditations of a Musician

UDC: 791.43-293 (438)
78. 071 (438)

An interpretative study of compositional structures and narrative functions of Zbignew Preisner's mu-

sic in the film Three Colors: Blue by Krzysztof Kieślowski.

Nikica Gilić

Aliens — An Interpretation

UDC: 791.43-2 (73)

An interpretative study of Carpenter's film Aliens

Bruno Kragić

SF in The Fifties

The US Science-fiction film of the Fifties

UDC 791.43-2

The paper is an overview of possibilities of thematic and narrative classifications of Hollywood science-fiction films in the fifties, their place in the history of the genre in the USA, and in the history of the concept of fear in the mass media.

Tomislav Pavlic

Peeping Tom's

UDC: 791.43 (73)

An interpretative study: an analysis of the intertextual bonds between voyeuristic attitudes of the leading characters in Hitchcock's Rear Window and Lynch' Blue Velvet.

David Bordwell

Making Films Mean

(a translation by Diana Nenadić)

UDC: 791.43.01

The paper (excerpts from two chapters of David Bordwell's book Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema) deals with the definition, logic and an anatomy of film interpretation. Bordwell shows how critical institutions, such as journalism, essay writing and academic scholarship shape and constrain film interpretation and film criticism in general.

Vjekoslav Majcen

Croatian Educational Film

UDC: 791.43.05:37] (497.5) (091)

A historical survey of the development of educational film in Croatia.

Hollywood

MAGAZIN ZA KINO I VIDEO

Broj 30. travanj 1998.
20,00 kn 600 SIT 6 DEM

PRE PREMIJERE
asteroidi
Armageddon
& Deep Impact

Stanley Kubrick
Život, djelo i... "Odiseja"

Zvijezde '98.
Matt Damon
& Ben Affleck

70. Oscar
Titanic dostigao Ben Hura

SPECIJALNI PRILOG
DreamWorks
Noćne more studija snova



A pobjednik je... **James Cameron**



U KINIMA OD 30. TRAVNJA

+ ! Gus Van Sant + Ashley Judd + Leonardo DiCaprio ...