

Sadržaj / Contents

TEMA: FILMSKA NARACIJA

- Hrvoje Turković: RAZLIKA IZMEĐU OPISA I NARACIJE 3
Nikica Gilić: NARATOLOGIJA I FILMSKA PRIČA 13
Josep LLuis Fecé: FOKALIZACIJA I TOČKA GLEDIŠTA U FIKCIJSKOM FILMU 29

FESTIVALI

- Hrvoje Turković: IZAZOVI STEGE 35
Diana Nenadić: POTREBA, MODA ILI UMJEĆE DUGOGA KADRA? 45
FILMOGRAFIJA I NAGRADA ONE TAKE FILM FESTIVALA 48
Nikica Gilić: STRUKTURE I DOJMOVI, POETIKE I RODOVI 51
FILMOGRAFIJA I NAGRADA 35. REVIZE FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA 56

KLASICI HRVATSKOGA FILMA

- Jurica Pavičić: ŽANR I IDEOLOGIJA U FILMU NE OKREĆI SE SINE BACK, SON 63

TUMAČENJA

- Damir Radić: BARTON FINK — KAFKIJANSKA PRIČA 73
Elvis Lenić: JEDAN DAN ANDREJA ARSENJEVIĆA (dok. film C. Marker) 78

REPERTOAR

- Gostujuća urednica: Katarina Marić
KINOREPERTOAR 81
VIDEOIZBOR 121

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

- Miroslav Sikavica: U TRAGANJU ZA VLASTITIM IZRAZOM 139
Midhat Ajanović: CRTANA 'PERESTROJKA' PRIITA PÄRNA 154
Saša Vojković: ŠTO ONA MOŽEZNATI I KAMO MOŽE OTIĆI? (serijal *Alien*) 162

U POVODU KNJIGA

- Nenad Polimac: POVRŠNOST I NEDOSTATAK UREDNIČKE DISCIPLINE (*Filmski leksikon*) 175
Vladimir C. Sever: FILMSKA GLAZBA — RIJEČ STRUČNJAKINJE (I. Paulus: *Brainstorming*) 181

LJETOPISOV LJETOPIS

- Marcella Jelić: KRONIKA 183
BIBLIOGRAFIJA 192
HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE 196
LEKSIKON PREMINULIH (Hubek, Ivančević, Krstulović, Lhotka, Marti, Millot) 198
ISPRAVAK 199

SAŽECI 201

O SURADNICIMA I UREDNICIMA 221

THE THEME: NARRATION IN CINEMA

- Hrvoje Turković: THE DIFFERENCE BETWEEN DESCRIPTION AND NARRATION 3
Nikica Gilić: NARRATOLOGY AND FILM STORY 13
Josep LLuis Fecé: FOCALIZATION AND POINT OF VIEW IN FICTION FILM 29

FESTIVALS

- Hrvoje Turković: CHALLENGES OF DISCIPLINE 35
Diana Nenadić: NECESSITY, FASHION OR THE ART OF LONG TAKE? 45
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF ONE TAKE FILM FESTIVAL 48
Nikica Gilić: STRUCTURES AND IMPRESSIONS, POETICS AND GENRES, REVJA '03 51
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE 35TH CROATIAN REVUE OF AMATEUR FILM AND VIDEO. 56

CROATIAN CINEMA'S CLASSICS

- Jurica Pavičić: GENRE AND IDEOLOGY IN THE FILM DON'T LOOK BACK, SON 63

INTERPRETATIONS

- Damir Radić: BARTON FINK — A KAFKIAN TALE 73
Elvis Lenić: ONE DAY IN THE LIFE OF ANDREJ ARSENIEVICH by C. Marker 78

FILM REPERTOIRE

- Guest editor: Katarina Marić
MOVIE THEATRES 81
VIDEO AND DVD 121

STUDIES AND RESEARCH

- Miroslav Sikavica: IN SEARCH OF PERSONAL EXPRESSION — CROATIAN FEATURE FILM MODERNISM 139
Midhat Ajanović: PRIIT PÄRN'S cartoon 'PERESTROIKA' 154
Saša Vojković: WHAT CAN SHE KNOW, WHERE CAN SHE GO? (*Alien* films) 162

DISCUSSING BOOKS

- Nenad Polimac: PERFUNCTORINESS AND THE LACK OF EDITORIAL DISCIPLINE (*Film Lexicon*) 175
Vladimir C. Sever: ON FILM MUSIC: THE WORD OF AN EXPERT (I. Paulus: *Brainstorming*) 181

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Marcella Jelić: CHRONICLE 183
BIBLIOGRAPHY 192
CROATIAN FILM WEB PAGES 196
LEXICON OF THE DECEASED (Hubek, Ivančević, Krstulović, Lhotka, Marti, Millot) 198
CORRECTION 199

ABSTRACTS 201

ON CONTRIBUTORS AND EDITORS 221

Hrvatski filmski
LJETOPIS 37/2004.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 10. (2004), br. 37
Zagreb, ožujak 2004.

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

Utemeljitelji:

Hrvatsko društvo filmskih kritičara,
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka,
Filmoteka 16

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

Nikica Gilić (izvršni urednik), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (glavni urednik), Katarina Marić (gostujuća urednica)

Likovni urednik:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Prijevodi na engleski:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisk:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

Godišnja pretplata: 150.00 kn
Žiro račun: Zagrebačka banka,
br. računa: 2360000-1101556872

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €

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: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Cijena oglasnog prostora: 1/4 str. 5.000,00 kn
1/2 str. 10.000,00 kn
1 str. 20.000,00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb

Na naslovnoj stranici: *Sjever-sjeverozapad* (A. Hitchcock, 1959)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 10 (2004), No 37
Zagreb, March 2004

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

Founders:

Croatian Society of Film Critics,
Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,
Filmoteka 16

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Nikica Gilić (executive editor), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor), Katarina Marić (guest editor)

Design:

Luka Gusić

Language advisor:

Saša Vagner-Perić

English translations:

Mirela Škarica

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price of each copy: 18 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €

Account Number:
2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association

Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

Web site: www.hfs.hr

Hrvatski filmski ljetopis (The Croatian Cinema Chronicle) is indexed in the 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

Cover photo: *North by Northwest* (A. Hitchcock, 1959)

Hrvanje Turković

Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi

Problem temporalnosti opisa: opis stanja i opis zbijanja

Opis se, standardno, određuje kao vrsta *izlaganja*,¹ ona u kojoj se sukcesivno pripisuju *zamjetljive osobine* tematiziranim pojavama svijeta:

Opis donosi osobine stvari — tipično, iako ne nužno, predmeta vidljivih ili predočljivih osjetilima. On 'portretira', 'ocrtava' ili 'prikazuje'. (Chatman, 1990: 9)

Većinom se ističe kako se opisom definiraju prostorno raspoložive, kontiguitetne, prostorno dodirne osobine (npr. Biti, 1997: 250; Chatman, 1990; Gelley, 1992: 375; Genette, 1985: 93; Metz, 1973: 116), opisuju se entiteti, a ne zbijanja. Zato ponekad analitičari poriču da u opisu postoji neka 'unutarnja vremenska dimenzija' (Chatman, 1990: 31). Thomas i dr. pri definiciji opisa reći će da se opisuju — 'predmeti u trenutku počinka'.² Opisu se pripisuje stanovita atemporalnost, dok zbijanje obilježava temporalnost.³

Primjer takva opisa postojanog 'entiteta' bez neke temporalne perspektive (poslovog centra nekog grada) može se pronaći u uvodnoj sekvenci, zapravo podšpici⁴ filma *Sjever-sjeverozapad* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, SAD, 1959):

PRIMJER 1. Podšpica u *Sjever-sjeverozapad*:

1. Na podlozi crteža perspektivno postavljena linijskog rastora po kojem su raspoređena slova špice (naslov filma NORTH BY NORTHWEST) pretapanjem se pojavi identičan raster staklene fasade zgrade (FASADA ZGRADE. EXT. TOTAL. GR). U staklu se održava automobilski promet ulice pokraj koje se, očito, nalazi zgrada. U desnom donjem kutu kadra vidi se dio pločnika i ljudi koji prolaze. (I nadalje se pojavljuju slova špice po rasteru fasade zgrade. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (48 sekundi)

POLAGANO PRETAPANJE NA:

2. (ULAZ U ZGRADU I PLOČNIK. S. EXT.) Pobočno pločnikom užurbano prolaze ljudi, a iz ulaza u zgradu užurbano izlaze ljudi i razilaze se. (Slijeva nadesno ulazi tekst koji tumači kako su sva lica i događaji izmišljeni. Nastavlja se dramatična glazba špice.) (22 sekunde)

3. (ULAZ U PODZEMNU ŽELJEZNICU. S. EXT. Jaki GR) Ljudi užurbano ulaze u ulaz podzemne željeznice.

(Još se vidi tekst iz prethodnoga kадra, tik prije reza na sljedeći kadar tekstu se počne pomicati udesno. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (3 sekunde)

4. (PJEŠAČKI PRIJELAZ NA RASKRIŽJU. Širi S. EXT.) Ljudi užurbano pobočke prelaze ulicu na raskrižju. U pozadini se vidi autobus, automobilski promet. (Na početku kadra nastavlja se klizanje teksta iz prethodnih kadrova udesno, brzo isklizne iz kadra. Prije kraja kadra javlja se novi tekst špice /Associate producer/. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (2 sekunde)

5. (STUBE ŽELJEZNIČKE POSTAJE. Širi S. INT.) Ljudi silaze razvedenim stubama koje vode na nižu razinu. (I nadalje traje prethodni tekst špice. Ubrzo odmiče, a slijeva se počne pojavljivati novi tekst špice, ime redatelja Hitchcocka. Nastavlja se dramatična glazba špice.) (3 sekunde)

6. (ULICA. S. EXT.) Dvije žene utrčavaju dajući znak takšiju, koji baš kreće, da se zaustavi, potom objašnjavajući se međusobno odustaju. (Zajedno s njima nastavlja ulaziti u kadar tekst špice, najava redatelja Hitchcocka. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (2 sekunde)

7. (ULIČNO RASKRIŽJE. POLUTOTAL. EXT.) U prvoj planu narezane glave ljudi koji prolaze pobočke u perspektivi se vidi mnoštvo koje prelazi na drugoj strani raskrižja, a između se naziru automobili. U pozadini se vide visoke uredske zgrade. (I nadalje se vidi tekst imena redatelja. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (2 sekunde)

8. (AUTOBUSNA POSTAJA. S. EXT.) Pobočke se vidi autobus koji stoji na postaji, a u pozadini se vidi gradска ulica. Čovjek upravo ulazi kroz otvorena vrata autobusa. U kadar ulijeće odebli čovjek /sam Alfred Hitchcock/ kojemu se pred nosom zatvaraju autobusna vrata, autobus odlazi dok se čovjek ogledava za drugim autombusom. (Preko kadera i dalje ime redatelja. Kad slova počnu putovati udesno iza njih se slijeva pojavljuje sam lik Hitchcocka. Nastavlja se dramatična GLAZBA špice.) (5 sekundi)

9. (ISTO KAO I 2.). (Nastavlja se dramatična GLAZBA špice, ali sa završnim tonovima. Završni se zvuk prevlači preko reza na sljedeći kadar, ali tada se naglo prekida i javljaju se ambijentalni ŠUMOVI.) (2 sekunde)



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.a



10.b

Opis stanja — uvodna opisna sekvenca ('podšpica') *Sjever-sjeverozapada* (North by Northwest, 1959) Alfreda Hitchcocka. Posljednje dvije slike (kadar 10.a-10.b) pripadaju prvoj kadru sljedeće 'čisto' narativne scene. (Presnimio: Goran Tribuson)

(U sljedećem kadru frontalno se vide zatvorena vrata dizala /S. INT./, ona se otvaraju i kamera počne vožnjom unatrag pratiti glavnoga junaka i njegovu sekretaricu.)

Ono što se ovdje opisuje jest *tipično stanje* u kojem se nalazi poslovno središte grada u vrijeme odlaska s posla, odnosno u vrijeme *prometne špice* ili *prometne gužve* (engl. *rush hours*). Pri nizanju kadrova uopće nije relevantno da li je ono što u svakom sljedećem kadru vidimo doista vremenski naknadno od onoga što vidimo u prethodnom kadru ili je vremenski slijed nekako drukčiji. Pojedini kadrovi pridonoše razradi osnovne predodžbe o *tipičnim karakteristikama* prometne špice, doprinose *specifikaciji* te predodžbe, bez nekih obvezujućih implikacija po razumijevanje vremenskog slijeda zbivanja koja pratimo u pojedinim kadrovima.

No, dobru pamtitelju (i proučavatelju opisa) vrlo je teško ne uzeti u obzir kako se u filmu i književnosti ne opisuju samo pojave 'u zastanku' (kako je to pretežito slučaj u slikarstvu) nego se vrlo često opisuju i *procesi*, tj. opisuju se i *zbivanja*.

Primjer *opisa zbivanja* jest (III) sekvenca pripremanja, kuhanja i objedovanja u *Tunolovcima*:

PRIMJER 1. Početne sekvence iz kratkog dokumentarca *Tunolovci* Branka Belana (Hrvatska, 1948):

I. SEKVENCA. MORE. EXT. DAN

ODTAMNJENJE SA ŠPICE NA:

1. (T. GR.) *More pred Rabom. Isplavljuju ribarski brodovi* (nalijevo). (GLAZBA, koja je tekla prije špice, nastavlja se.) (31 sekunda)

KOMENTAR (OFF): *Iz Raba je jutros isplovilo desetak tunolovaca u lov na tune.*

(pauza)

KOMENTAR (OFF): *Jedan od tunolovaca...*

2. (T. GR. DAN) *Cijeli brod se vidi pobočke kako plovi nalijevo* (GLAZBA se nastavlja.) (12 sekundi)

NATAVAK KOMENTARA (OFF): ...nosi ime Kornat. To nije ni najveći ni najbolji među tunolovcima. Upravo radi toga isplovit ćemo s Kornatom.

II. SEKVENCA. BROD/MORE. EXT. DAN

3. (PB.) *S broda: preko ruba ograda i kose užadi od jarbola što su u prvoj planu vidi se more i u pozadini obala.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

4. (POLUTOTAL JARBOLA I KRME.) *Iza jarbola koji se vidi s desnoga ruba kadra i preko ruba krme dolje vidi se more i u pozadini brdovito kopno.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

5. (DET. PRAMCA. GR.) *Rub broda. Sa strane viri sidro, a ispod se vidi zapjenjeni val koji reže pramac broda.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

6. (DET. RUBA BRODA. GR.) *Rub boka broda. S lijevoga ruba kadra vidi se pjenušavi val koji brod ostavlja za sobom.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

III. SEKVENCA. BROD. EXT. DAN

7. (AM. GR.) *Tri ribara sjede i krpaju mreže.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

KOMENTAR (OFF): Za vrijeme vožnje lovci sa Kornata krpe mreže i pomažu kuharu...

8. (AM. GR.) *Dva ribara čiste ribe.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

NASTAVAK KOMENTARA (OFF): ...i vrše mnoge druge potrebne poslove.

9. (AM. GR.) *Druga dva ribara sjede uz zid kabine i čiste mahune.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

10. (AM. GR.) *Treća dva ribara sjede sa suprotne strane kašete i gule krumpire.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

IV. SEKVENCA. KABINA. INT. DAN

11. (B. blagi GR.) *Kuhar miješa jelo.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

12. (AM.) *Kroz okno kabine vidi se nasmiješeni ribar kako plete mrežu i gleda prema oknu.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

13. (ISTO KAO I 11. KADAR.) *Kuhar ukuhava nešto u čorbu.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

14. (DET. ČORBE. GR.) *U loncu se krčka čorba.* (GLAZBA se nastavlja.) (3 sekunde)

V. SEKVENCA. KABINA. INT. DAN

15. (AM.) *Tri ribara jedu i piju (jedan se vidi s leda, druga dvojica s lica).* Kroz okno iznad njih vani se vide se još dvojica kako jedu. (GLAZBA se nastavlja.) (7 sekundi)

VI. SEKVENCA. BROD. EXT. DAN

16. (ISTO KAO I 6. KADAR.) *Rub boka broda i valovi.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

KOMENTAR (OFF): A Kornat...

17. (S. GR.) *Rub broda, vidi se lanac sidra i zapjenjeni val kojeg ostavlja brod.* (GLAZBA se nastavlja.) (4 sekunde)

NASTAVAK KOMENTARA (OFF): ...plovi dalje.

(Dalje se nastavlja s opisom otoka pokraj kojih prolaze, susreta s drugim brodovima itd. Vidi slike na sljedećim stranicama.)

Svaki od tih segmenta (opisnih podsekvenca) donosi jednu fazu ukupnog i povezanog *zbivanja*. Dijelom se opisuju 'prostorne komponente' *zbivanja*, ali i *vremenska struktura zbivanja*, tj. *fazni redoslijed* što identificira baš taj tip *zbivanja* ('prehranjivačke' aktivnosti). Vremenski je redoslijed tu identifikacijski važan i opis ga predočavalački slijedi: prvo pratimo pripreme namirnica za kuhanje, potom samo kuhanje uz podrazumijevanu uporabu tih namirnica, potom objedovanje (podrazumijeva se onoga što se prethodno kuhalo), a to je redoslijed kojim se taj proces i inače tipično odvija.

Zapravo, cijeli su *Tunolovci* opis jednog identifikabilnog *zbivanja* složene *procesne (dijakronijske) strukturiranosti*, tipične procesne strukture jednoga radnog dana tunolovaca.⁵

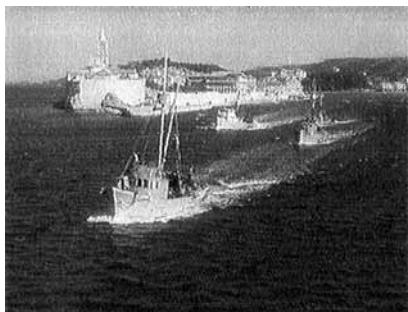
Problem je što se takvim, iskustveno itekako opravdanim, uvođenjem posebna tipa opisa — *opisa zbivanja* — među pretežito statične opise — *opise stanja* — dovodi u pitanje važna i uporno isticana odredbena razlika između *naracije* i *opisa*: da je naracija *prikazivanje zbivanja*, a opis *prikazivanje stanja*, tj. postojanoga, promjenom neobilježenih prostorno-dodirnih odnosa u stanovitu *stasisu*, nepromjenjivu identitetu, istovjetnost tijekom vremena.

Pitanje sinkroniteta i dijakroniteta: 'narativni opis'

Metz (pa i Chatman) pokušava 'spasiti' razliku između naracije i opisa tako da vremenski protok smješta unutar kadra, ali ne i na razinu montaže, tj. u odnose između kadrova u slijedu.

Iako svaki kadar opisa, kaže Metz, može u sebi sadržavati neko *zbivanje*, i to obično i sadržava (npr. svaki kadar opisne sekvence *Sjever-sjeverozapada* pokazuje neko *zbivanje* — kretanje automobila, kretanje ljudi, pomiče se pogled preko prizora...), ta se *zbivanja* od kadra do kadra međusobno ne povezuju vremenskim slijedom, nego se povezuju prema načelu 'prostorne koegzistencije', stanovite *istodobnosti postojanja* (Metz, 1973: 116). Upravo je takav slučaj s opisnom sekvencom *Sjever-sjeverozapada* — tu imamo dojam *parallelizma*, odnosno *vjerljatne tipske istodobnosti* *zbivanja* koja u uzastopnim kadrovima pratimo. Podrazumijeva se da sve to što gledamo u svakom opisnom kadru odvija *načelno istodobno*, tj. da je smješteno u sklop jednog konzistentnog 'vremenskog odsječka', upravo onako kako se podrazumijeva da su ambijenti svakoga kadra ovog opisa tek *dijelovi* zajedničkog ukupnog ambijenta — gradskog uredskog središta. Zato i nije osobito važno da li redoslijed kojim gledamo pojedine uzorke prizora iskazuje i redoslijed *zbivanja*, kao što nije ni osobito važno je li se to što gledamo u danome kadru zbilo nešto ranije ili nešto kasnije od onoga što smo gledali prije ili što ćemo gledati poslije — jer podrazumijevamo da je sve to *otprilike istodobno*.

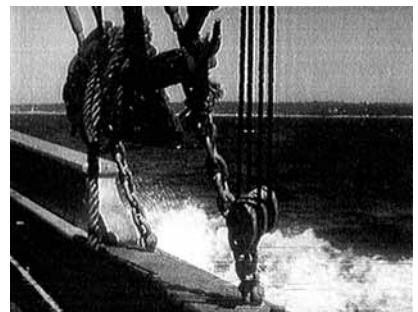
Međutim, to i nije neki naročiti 'spas' za povlačenje razlike između opisa i naracije prema opreci *stanje/zbivanje*. U navedenu slijedu u *Tunolovcima* ('priprema namirnica — kuhanje jela — ručanje') opis prati *vremenske faze* jednog pro-



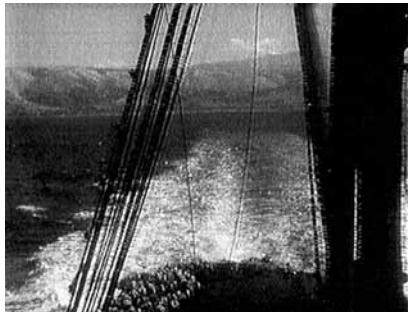
1.



2.



3.



4.



5.



7.



8.



9.

cesa. *Izlagачki redoslijed* tih faza indikacija je njihova prizorno-vremenskog pa i teleonomsko-kauzalnog slijeda, odnosno podrazumijeva taj slijed. Jedna faza uvjet je druge, a sve slijede kao nužni preduvjeti (pripreme) za svrhu jedenja premljena jela. Vremenski slijed faza *ključan* je za *identifikaciju* baš tog procesa ('prehrane').

Upravo zato jer se opisuje *vremenski obilježeno zbivanje*, takav se opis može nazvati *narativni opis* (ili *dinamični opis*; usp. Turković, 1988: 52-53; Turković, 1996: 21-22; Peterlić, gl. ur., 1990: 271), i može se razlikovati od *opisa stanja* ili *statičnog opisa* (tj. opisa statičnog, razmjerno postojanog stanja, *situacije*).

Očigledno je da je *naracija* preširoko određena ako se zadrži na njezinoj proširenoj teorijskoj odredbi kao *predočavanja zbivanja*, jer se navedenim podtipom 'narativna opisa' također 'predočavaju zbivanja'. *Predočavanje zbivanja* zajedničko je i narativnom opisu i 'čistoj' narativnoj sceni, pa tako nije dostatno da ukaže u čemu bi bila, ipak, i među njima razlika, koji bi bio motiv da ih ipak razlikujemo i različito nazivamo. Po čemu bi neko 'predočavanje zbivanja' bilo ipak nadasve 'opisom', a drugo nadasve 'naracijom'?

Opis kao identifikacija

Očito je ovdje važno utvrditi *svrhu* (temeljnu funkciju) svakog od tih izlagачkih pristupa. Nije dostatno reći da je posrijedi tek *predočavanje zbivanja*, nego koja je svrha i koji svrhoviti ustroj što razlučuje *opisno predočavanje zbivanja* od *narativnoga predočavanja zbivanja*.

Pozabavimo se prvo opisom. Opis se javlja redovito na onim *mjestima izlaganja*, odnosno dominira u onim *tipovima izlaganja* u kojima nas se treba *upoznati* s nama nepoznatim ili prigodno nedovoljno poznatim pojavnama. A 'upoznaje' nas se, redovito, s *identitetom* dane pojave.⁶ Opis je usmjerjen na *identifikaciju neke pojave*, a posebno je usmjerjen na *razrađenu identifikaciju*, odnosno na *karakterizaciju* neke pojave.⁷

Kako i zbivanje ima svoj *identitet* (*priprema obroka* zbivanje je različita identiteta od *slikanja*, a *slikanje* od *odlaska na posao...*) i njega se može opisivati. Stoga Schiffrin (1994) i može ustvrditi da se i zbivanje može uzeti kao svojevrstan 'entitet'.

'Posjedovanje' identiteta podrazumijeva da pojava, dakle i zbivanje, mora imati neke *postojane crte* koje nam omogućuju da ga prepoznamo baš kao neko *određeno zbivanje*, re-



10.



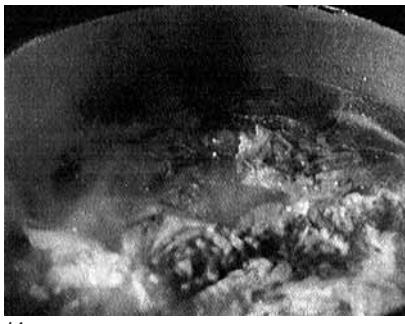
11.



12.



13.



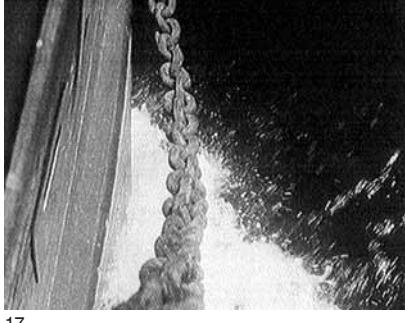
14.



15.



16.



17.



18.

Uvodna sekvenca u *Tunolovce* (1948) Branka Belana — ona uključuje 'dinamičan opis' pripreme namirnica, kuhanja i ručanja (kadrovi 7-15). (Presnimio: Goran Tribuson)

cimo, *pripremu ručka*, a ne *slikanje slike* ili *izlov tuna*. Poredrazumijeva se da su te postojane crte konstitutivne po njegov identitet, te da se opisom upravo razrađuje *identifikacijska predodžba o zbivanju*.

'Atemporalnost' opisa, dakle, ne leži u tome što bi tijek zbijanja bio irelevantan u opisu, pa bi time i 'vremenitost' tog tijeka bila isključena. Iako tijek zbijanja može biti irelevantan u *opisima stanja* (jer 'stanja' identificira upravo odsutnost ključnijih promjena, tj. promjena koje bi mijenjale opažljiv *identitet danoga stanja*), tijek zbijanja nije irelevantan u *opisima zbijanja*.

Identitet nekog zbijanja određuje se vezanom trojakošću.

(1) Prvo, identitet nekog zbijanja određuje se *u kontrastu spram onoga što pojavi prethodi i slijedi* te u odnosu na ono što se uz nju odvija, dakle na temelju njezine granice (*razlučivosti*) spram okružujućih zbijanja. Primjerice, u *Tunolovcu* pripremanje se objeda i objedovanje razgraničava od njemu prethodno pokazana 'isplovljavanja iz luke', odnosno od na-

dovezujućeg 'susreta s drugim tunolovcima', odnosno samoga 'ribolova' kojeg se poslije pokazuje...).

(2) Drugo, ta suksesivna, dijakrona, razlika ujedno je i sinkrona razlika: *razlika u prirodi* (temeljnoj strukturi i funkciji zbijanja): *pripremanje ručka* razlikuje se načelno od *susreta s drugim tunolovcima* i od samog *ribolova* bez obzira da li graniče u izlaganju ili ne, a i bez obzira slijede li neposredno jedno nakon drugog ili ne u životu.

(3) Treće, ono što vrsno razlikuje pojave međusobno, bez obzira jesu li konkretno nadovezujuće ili nisu, jest *unutarnja funkcionalna strukturiranost* i drukčija *ukupna funkcionalnost* — drukčija je struktura (sastav izvršnih postupaka i njihov slijed) *pripremanja ručka* od strukture *susreta s drugim tunolovcima*, odnosno od *ribolova*. Drukčijeg su identiteta pojedine faze, faze imaju drukčiju lokalnu i globalnu funkciju (guljenje krumpira razlikuje se od njegova bacanja u zdebru s očišćenim krumpirima), a i globalna je funkcija svakog od nabrojanih tipova zbijanja različita (različit je cilj pripremanja objeda, različit susret s tunolovcima, odnosno sama

izlova tune). Zapravo, zbivanja se i *sinkrono* i *dijakrono razlikuju* upravo po karakterističnoj *funkcionalnoj strukturiranosti, faznosti*, koja je opet određena vlastitom osobitom *funkcionalnošću* (teleološkošću, ciljnošću ili osobitom *te-leonomičnošću*, zakonomjernošću). Taj kompleks sastavnih dijelova zbivanja (faza) i posebnih funkcija svake čini ga 'jedinstvenim', 'cjelovitim' — identifikabilnim među drugim takvim zbivanjima.

Identitetne crte su, utoliko, 'nadvremene' — jer hvataju 'tipski', 'vrsni', 'nadtrenutačni' identitet pojave. Pa i onda kad se odnose na vremenski definirano zbivanje. Predočene identifikacijske faze i obilježja faza događajnog ciklusa: *pri-prema namirnica — kuhanje jela — ručanje* karakteriziraju, i teže karakterizirati, brojne takve cikluse sličnog slijeda i sličnog sastava što se odvijaju gotovo svakoga dana na brodu koji plovi, ali i u 'obalnim' kućanstvima, a ne samo pojedinačnu idiosinkratičnu situaciju konkretno predloženu.

Upravo je upoznavanje s tim postojanim (kategoriskim, popravljajućim), razmjerno 'nadvremenskim', karakteristikama takva zbivanja i cilj tipična opisa.

Vremensko-promatračka koherencija opisa: promatračka vremenitost

'Nadvremenost' ne ispisujem uzalud u navodnicima. Naime, pri bilo kojem opisu — bilo *opisu stanja* ili *opisu zbivanja* — stanovita se *vremenitost* opisa ne gubi. Metz ima pravo kad opis svrstava u *kronološke sintagme* (Metz, 1973: 116). I *opisi stanja* — razmjerno statične situacije — ispunjavaju stanovite *temporalne uvjete*.

U prvoj redu, opis prizora, kako smo to prije naveli, podrazumijeva ne samo prostorni nego i *vremenski kontiguitet*: ono od čega se sastoji prizor mora biti ne samo 'prostorno na okupu' nego i 'vremenski na okupu' — opisom razgledani prizorni 'fragmenti' ili 'vidovi' podrazumijevano su *istodobni* ili barem pripadni jednom *'kompletnom' razdoblju*.

Primjerice, razni pojedini prizori s kojima se upoznajemo u opisu *Sjever-sjeverozapad* ne samo da, prepostavno, pripadaju poslovnom središtu istoga grada, nego prepostavno pripadaju i istom razdoblju: razdoblju prestanka radnog vremena i odlaska s posla. Kadrovi krpljenja mreža, čišćenja riba i čišćenja mahuna u *Tunolovcima* ipak implicira da se sve te radnje odvijaju u nekom specifičnom razdoblju, 'ot-prilike istodobno' (da pripadaju stanovitoj *protežnoj istodobnosti, protežnoj uzajamnoj suvremenosti*), iako njihov slijed ne mora indicirati vremenski slijed tih aktivnosti, ni njihovu *točnu* istodobnost.

Zapravo, većina filmskih opisa prizora podrazumijeva da među kadrovima postoji tzv. *atmosferska kompatibilnost*, tj. da tip prizornog osvjetljenja i prizornog 'zvučanja' (ambijentalnog zvuka) bude u granicama varijacija mogućih u danome ambijentu, pod danim meteorološkim uvjetima u danomu koherentnom rasponu promatranja. Kadrovi u opisu podrazumijevano indiciraju da dijelovi zbivanja prizora u uzastopnim kadrovima pripadaju *istom dobu* (istom dobnom

rasponu). A to se podrazumijevanje podjednako odnosi i na *opise stanja* i na *opise zbivanja*.

U drugome redu, i sam *proces identifikacije* tipično je vremenski vezan: mi redovito težimo identificirati neku prizoru pojavi u nekome ograničenom vremenu, u određenom *roku*. Perceptivno temeljena identifikacija je, najčešće, trenutačan ili pregledno kratak događaj (onaj u rasponu tzv. *kratkoročnoga, radnog pamćenja*; usp. Bruce, Green, George-son, 2000: 167-169), te mi i očekujemo da bude takav. Izvor je najveće frustracije kad ne možemo trenutačno, ili barem u razumno ograničenu vremenu, identificirati neku imajuću važnu pojavu.

Zapravo, funkcija *opisnog izlaganja* jest, upravo, da nam u sabranu vremenu (nekom vremenski kontinuiranu *rasponu razgledavanja*) omogući pravovremenu i dostatnu identifikaciju relevantnoga predmeta opisivanja. I sam *procesualni* postupak *razgledavanja* koji se podrazumijeva *filmskim opisom* ima svoju *temporalnost*, i ta je temporalnost vezana uz *temporalnost* same prizora koji se razgledava: *vremenska koherencija razgledavanja* implicira *vremensku koherenciju zbivanja*.⁸

Na što cilja opis, a na što naracija — tipičnost nasuprot idiosinkratičnosti zbivanja

Kako onda stoji s razlikom između 'temporalnosti' narativnoga predočavanja zbivanja i 'temporalnosti' opisnoga predočavanja zbivanja?

Očito, ne može biti *bit naracije* tek 'praćenje zbivanja', jer to čini i opis zbivanja.

Ono što je za naraciju ključno jest — *praćenje jedinstvena, idiosinkratična zbivanja*, razabiranje kakvo je ono *upravo u trenutku praćenja*, u tom jedinstvenom povijesno-promatračkom trenutku. Za *narativno praćenje* ključna je povijesno-ambijentalna *jedinstvenost* nekog zbivanja, njegovo *jedinstveno odvijanje*, jedinstven tijek zbivanja, i dosljedno — promatrački vezano praćenje toga slijeda.⁹

Za razliku od *narativnoga predočavanja zbivanja*, za *opis zbivanja* ključno je da uzima raspoložive sastojke danoga zbivanja (i njegove faze) kao *ilustraciju* strukture *tog tipa zbivanja*, dakle kao uzorak nekih općenitih (načelnih) identitetnih crta tog zbivanja, onih koje nam omogućuju da baš to zbivanje prepoznamo kao zbivanje *te vrste* — u bilo kojim okolnostima promatranja, tj. da odredene radnje ribara da prepoznamo kao *pripremu ručka*, druge kao *izlov ribe*, a treće kao *susret s drugim tunolovcima*, i to u svakom trenutku (odnosno u bilo kojem trenutku) u kojem smo došli u prijiku da gledamo te radnje.

Opis izdvaja *tipične crte zbivanja* (ma koliko te tipične crte uočavali baš pri praćenju određenog idiosinkratičnog zbivanja u opisnom nizu kadrova), a naracija stavlja naglasak upravo na *idiosinkratičnost zbivanja*, na one crte koje su jedinstvene za promatrano zbivanje u danome trenutku promatranja, i ni za koje drugo.

Iako, dakako, opis može pratiti jedinstveno zbivanje u njegovu jedinstvenu toku (primjerice, u jednome elaboriranome kadru), činjenica je da je *u opisu* naglasak na *tipičnosti*



'Narativni' opis — dio uvodne sekvence u *Marnitosti* (Frenzy, 1972) Alfreda Hitchcocka. Iako je po srijedi kontinuirana scena govornikova izlaganja — te po tome sliči svakoj narativnoj sceni — raskadriravanje je izrazito opisno sve do trenutka kad se uzvikom i blizu planom čovjeka koji je nešto opazio (kadar 12) ne veže pažnja uz 'narativni problem'. (Presnimio: Goran Tribuson)

strukture tog jedinstvenog zbivanja, a ne toliko na njegovoj jedinstvenosti, neponovljivosti.

A takav naglasak uvjetuje da se i *tipičan opis zbivanja* može izlagački sastavljati od dijelova zbivanja koja izvorno ne pripadaju istom idiosinkratičnom procesu. Primjerice, u *Tunolovcima* snimke čišćenja ribe i čišćenja krumpira mogle su biti snimljene u različite dane snimanja (i različite dane kuhanja) — dakle svaka je predočena radnja možda bila dijelom drugoga povjesno-idiosinkratičnog procesa pripremanja ručka. Ali, ovdje su se ti potencijalno raznодobni 'uzorci' spojili u jedinstven, jednodoban opis — u izgradnju koherentne predodžbe o tipičnim komponentama (fazama) zbivanja i njihovoj uklapljenosti u globalan slijed (cjelinu *prehranjuvačke djelatnosti* na brodu). Bilo je to moguće jer dani sastojci definiraju *tipičnu strukturu* pripreme ručka te pritom nije važna njihova *idiosinkratična istinitost*, odnosno vjernost baš danoj pojedinačnoj cjelini zbivanja.

Zato dokumentarci koji ocrtavaju *tipičnu strukturu zbivanja* mogu biti *rekonstruktivni*, odnosno ne moraju snimati jedan

proces u njegovu jedinstvenu odvijanju pred ekipom, nego mogu za svaki kadar 'namjestiti' prizor tako da se za snimanje obavi tipična sastavna radnja, bez izvorna radnog kontinuiteta.¹⁰ Također, svaka se faza za sebe može 'atemporalno' tretirati — uzastopno pokazivanje čišćenja mahuna, krumpira i riba može se uzeti kao indikacija da se faza *priprema namirnica za ručak* sastoji od čišćenja mahuna, krumpira, čišćenja riba i čišćenja mahuna (odnosno od 'priprema različitih namirnica'), bez obzira kojim se to vremenskim redoslijedom čini, da li se doista sve tako odvijalo u vremenu snimanja... U takvu opisivanju nije važno kako je stvar pred kamarama izvedena, kojim redom, ni kojim se redom pripremaju namirnice, nego koliko *prikladnu* (tipski točnu, cjelovitu i dostatno razlučenu) *predodžbu* dobivamo o *tipičnoj strukturi zbivanja* i njegovih faza.

Za razliku od toga, pri promatranju tipične narativne scene nadasve je važno *očevidačko svjedočenje* konkretnu jedinstvenu tijeku u danu trenutku promatranja. Ne pratimo tek tipsku strukturu zbivanja (iako i nju htjeli-ne-htjeli razabire-

mo i težimo razabratiti), nego smo *usredotočeni na jedinstvenost* tijeka zbivanja u danome trenutku.

Opis zbivanja i priopovijedanje zbivanja očito imaju različite ciljeve.

Kognitivni temelji opisa i naracije — razgledavanje i praćenje

Ti različiti ciljevi imaju psihološko, kognitivno utemeljenje. Korijen je toj razlici u psihološkoj razlici između pozorna, usredotočena *praćenja* i *razgledavanja* (*pretraživanja*).

Pozorno pratimo onda kad nam je pažnja već usredotočeno vezana uz neki za nas trenutno važan predmet, kad nam je pažnja *fokalna, centrirana*, i kad je taj predmet u pokretu ili promjeni te ne želimo opažalački propustiti ništa od onoga što se dogada s njime. Pozorno praćenje, stoga, podrazumijeva, prvo, *usredotočenost*, usredotočenost na *promjenjivu* prizornu pojavu, a potom i težnju za *netremičnost*, neispuštanju te pojave iz vida. Upravo se *naracijom* izlagачki rekonstruira i razrađuje takva *pratilačka pažnja vezana za važne promjene u prizoru* i zato je tipična jedinica naracije na filmu — *scena* (usp. Turković, 2000: 109-165).

Razgledavamo (*pretražujemo*), međutim, u onim situacijama u kojima još nemamo specifično utvrđeno središte interesa u okolini ili na nekom području, kad još nemamo na što biti usredotočeni ili što vezano pratiti, kad tek pokušavamo pronaći (mogući) predmet od interesa, ili onda kad tek trebamo shvatiti u kakvom smo se prizoru i pred kakvom prizornom pojmom zatekli — prije no što počnemo išta usredotočeno raditi (opažati). Također, razgledavamo onda kad imamo definirano područje interesa (pozornosti), recimo čovjeka ili ambijent ili neko zbivanje, ali se s njime nismo dostačno perceptivno-spoznajno upoznali. I tome slično.

Razgledavanje se tipično sastoji od *skokovita* prelijetanja pogledom po okolini ili po području od polazna interesa, od letimična pabirčenja karakteristika, tj. onih detalja i crta što mogu upotpuniti našu identifikacijsku predodžbu o okolini ili pojavi. Žato je ono *distributivno*, 'raspršeno', odnosno 'sakupljačko', *kolektorsko*. Jednostavno 'pribiremo' podatke za identifikaciju i za bolje poznavanje situacije. Takvo pribiranje podrazumijeva *cjelovitost* područja, odnosno pojave pretraživanja, te podrazumijeva da pojedine letimično zamjedbeno pobrane osobine *pripadaju cjelinu, čine cjelinu*, ali svejedno čuva svoju 'fragmentarističku', skokovitu, eliptičnu narav.¹¹ Opisno izlaganje kao da rekonstruktivno slijedi tu razgledačku logiku ljudi. Osnovni cilj opisa nije praćenje

nego razgledavanje (ili razgledačko praćenje — pratimo, ali s razgledačkom skokovitošću).

Već se razabire da iz ovako različitih ciljeva proizlaze i tipične strateško-izлагаčke te taktički-strukturne razlike između narativnog i opisnog predočavanja.

Kad je u pitanjuigrani — dakle prevladavajuće *narativni* — film, opisi će se tipično javiti tamo gdje još gledatelj ne mora ništa *usredotočeno pratiti*, nego se tek treba orijentirati u pogledu nečega — ambijenta, lika, tipa situacije. Čim neki određeni lokalni tijek (u sklopu 'razgledavanja') zaokupi pozornost, natjera nas da se na njega usredotočimo i da ga usredotočeno *pratimo* (bilo unutar kadra ili od kadra do kadera), u tom se trenutku filmsko izlaganje iz opisnog 'pretvara' u narativno.

Praćenje je čin izrazito vremenski vezan — pratimo (nastojimo pratiti) *jedinstven kontinuitet zbivanja*. Kako kontinuitet podrazumijeva stanovit obrazac odvijanja, podrazumijeva i stanovitu *anticipaciju* nastavka zbivanja, donekle određenih *očekivanja*, koja se praćenjem provjeravaju. Zato je u narativnom pristupu vremenski slijed (*kontinuitet*) i zbivanja i *promatračkog praćenja* toliko važan. *Razgledavanje*, s druge strane, ima stanovitu vremensku neobvezatnost: mora se odviti u stanovitu roku, ali unutar tog roka ima 'temporalnu slobodu' nad distribucijom pogleda, odnosno 'tematsku slobodu' nad 'biranjem' predmeta promatranja, pa se zato doživjava 'atemporalnim' ili 'nadvremenskim'.¹²

Dakako, treba imati na umu i prije naznačene razlike između *tipske orijentiranosti opisa* i *idiosinkratičnosti naracije*. *Tipske (rutinske) anticipacije* tijeka nekog rutinskog zbivanja (recimo pripreme svakodnevnog objeda) u danoj sceni (a to znači da anticipiramo cilj čišćenja riba — a to je objed; anticipiramo da se osim čišćenja riba još ponešto mora očistiti te da se sve to očišćeno mora ukuhati i skuhati da bi bilo ručka...) ne čini praćenje takva zbivanja *narativnim*, nego tek *opisnim*. U zbivanju mora biti nešto *idiosinkratično neizvjesno* da bi anticipacije *uvjetovale usredotočeno i vezano praćenje* (podrazumijeva se stanovita fabulistička struktura samih zbivanja; usp. Turković, 1990).

Dakako, ni te razlike — ovako iskazane — nisu bez razumjevalačkih problema. Ali one ipak, vjerujem, daju temelj utvrđivanju razgovjetnije razlike između opisa i naracije, odnosno nešto preciznijoj odredbi narativnoga predočavanja od one, očito preširoke — da je riječ o *predočavanju zbivanja*, odnosno da je stvar u nespecificiranoj opreci 'temporalnost/atemporalnost'.

Bilješke

1 Pod *izlaganjem* ovdje se misli isključivo na (a) *sekvencijalno* priopćenje (ono koje nam obavijesti podastire vremenskim slijedom, postupno), (b) na nekako sekvencijalno strukturirano priopćenje, tj. *segmentalno*, ono koje je sastavljeno od sekvencijalno poredanih *podcjelina*. Utoliko taj pojma odgovara pojmu *diskursa*, kako se koristi u lingvističkoj teoriji koja razmatra strukturiranje cjeline iznad rečenične razine (rijec je o tzv. *lingvistički diskursu*, odnosno o *tekstualnoj lingvistici*).

2 Cijela odredba glasi ovako: »*Opisom, koji se bavi predmetima kako se oni javljaju u danom trenutku počinka, namjerava se proizvesti u umu čitatelja ili slušatelja isti dojam o predmetima koji bi dobio od samih predmeta.*« (»*Description, dealing with objects as they appear at a single moment in repose, is intended to produce in the mind of the reader or of the listener the same impressions of the objects which he would get from the objects themselves.*«; Thomas, Howe i O'Hair, 1917: 239).

- 3 Schiffrin koja, uspoređujući obilježja *popisa* (opisa) i *naracije*, upozrava da naracije 'pokreću unaprijed vrijeme na koje se upućuje' dok spisak donosi tek 'bića', entitete ('pojedinačnosti, skupove, sudove') o kojima se nešto može reći, ali koji nemaju takvu *vremensku perspektivu* kao što je imaju zbijanja (Schiffrin, 1994: 297).
- 4 'Podpšica' je špica, tj. naslovica s (uglavnom) ispisanim verbalnim podacima o naslovu filma, sastavu ekipe koja ga je uradila, proizvođaču i sl., ali pri čemu slova idu 'preko' kadrova prizora, tj. vide se i slova na pozadini prizora koje pratimo. Ti su prizori tipično opisni, iako ponekad mogu biti i dijelom priče filma.
- 5 Nije tako samo s filmom. I u književnosti postoje opisi tijeka zbijanja. Tomaševski, primjerice, upozorava kako su *kronike* posebna književna vrsta koju određuje upravo opis zbijanja i njihove vremenske smjene. A takve kronike nisu *fabularno izlaganje* nego upravo *opis*. Kronike ocrtavaju vremenski protok, ali, prema Tomaševskom, ne prate »*sustav događanja koja jedan iz drugog proističu*« kako se to čini u *fabuli* (Tomaševski, 1998: 10). Doduše, nije ni to prikladna odredba razlike između opisa zbijanja i narativnoga predložavanja zbijanja, jer i opis može pratiti, odnosno podrazumijevati, uzročne veze kao i naracija (primjer je upravo opis zbijanja u *Tinolovcima*: pripremanje namirnica uzročnim je *antecedentom* kuhanja, kuhanje je kauzalnim antecedentom objedovanja). Poznavanje i rekonstrukcija tih *antecedentno-rezultantnih*, tj. kauzalno-teleonomskih odnosa *podrazumijevaju* se u tom opisu.
- 6 O tome što sve psihološki podrazumijeva čin *identifikacije* usp. Turković, 2002: 112-140.
- 7 Za širu raspravu o pojmu opisa usp. Turković, 2003a.
- 8 Iako se može činiti da to ne vrijedi za književni opis, interpreti se slazu da je 'vremenska koherencija' razgledavanja indikativna za 'valjaniji' književni opis. Tako Bal u njezinoj analizi tzv. *fokalizacije* u jednom Flaubertovu opisu prati na koji se način u tom opisu specificira promatrački redoslijed: opis prati postupne vizure koje podrazumijeva kretanje promatrača opisanim ambijenton (Bal, 1989). Također i Thomas i dr. pažljivo analiziraju specificiranje 'fizičke točke promatrana' pri strukturiranju opisa kao slijedenja kretanja 'fizičke točke promatrana' u predložavanju prizoru (Thomas, Howe, O'Hair, 1917: 278-284). Podrazumijeva se da *slijed prizornih specifikacija* (tzv. *vizualizacija*) često zapravo rekonstruira 'vremenski redoslijed' kojim podrazumijevani tjelesni gledatelj *razgledava* prizor, upravo kao pri filmskome opisu.
- 9 Tu osobinu naratologzi, koliko imam uvida, uopće ne uočavaju. Razlog je tome što nemaju na umu važan *kontrastivan* primjer. Teško je valjano shvatiti jedan tip izlaganja, recimo naraciju, ako se nema na umu njemu kontrasne tipove, recimo opis zbijanja. Tek tako razbistranje odnosa između naracije i opisa može iznijeti na viđelju i ovakvu razliku: razliku između *praćenja* zbijanja (koje je vezano uz idiosinkratičnost zbijanja, i usredotočeno na nju), i *razgledavanja* zbijanja (koje je usredotočeno na tipične crte zbijanja). Chatman je, doista, u pravu kad smatra da naratologija neće imati osobita uspjeha bez komparativnog proučavanja različitih, drukčijih tipova izlaganja: »*Naraciju, kao mnogošta drugog, najbolje se razumije u kontrastu spram onoga što nije. Naracija se može smjestiti u granice koje bi je razdvojile od tekstova druge vrste.*« (Chatman, 1990: 6), a te druge vrste upravo su tipovi izlaganja što ih naziva *argumentacijom*.
- 10 Usp. za *rekonstruktivni* odnosno *priredivački* dokumentarizam: Turković, 1996: 57-61.
- 11 Psiholozi koji proučavaju mehanizme pažnje, a osobito ponašanje očiju pri pozornom gledanju, utvrđili su dva tipa pomaka očiju. Usmjerenjavanje pažnje tipično podrazumijeva i takvo usmjeravanje oka kojim se predmet interesa optički dovodi u vrlo usko područje osobite osjetljivosti i razlučivosti na našoj očnoj mrežnici (retini), u tzv. *središnju žutu pjegu (foveu)*. Međutim, postoje dva tipa pomicanja oka pri opažanju, tj. pri pažnjom vođenju gledanju. Jedno je *klizno micanje očiju*, glatko, bez skokova, koje se javlja kad je usredotočeno pratimo neko lokalno kretanje pred sobom, to su tzv. *pokreti praćenja* (engl. *pursuit movement*), a drugo su *skokovite pretrage* (engl. *saccadic movements*), tj. brzo premještanje oka (oko 30 milisekunda) uz kratkotrajno zadržavanje (oko 300 milisekunda) na jednoj točki (usp. Palmer, 1999: 522-526). Mogli bismo grubo reći da kontinuirana montaža koja se javlja u sklopu naracije rekonstruira ove prateće, klinzne (glatke), pokrete očiju, tj. usredotočeno praćenje, dok opisno razgledavanje rekonstruira te skokovite pretrage.
- Važno je naglasiti da je na filmu riječ tek o 'rekonstrukciji'. Iako ne znam za istraživanje stvarnih pomaka oka pri praćenju filmske slike, sa sigurnošću mogu pretpostaviti da su pomaci očiju po montažnom prijelazu skokovito-pretraživački, a ne glatko *prateći*, pa su takvi i pri kontinuiranoj montaži kojom se prati kretanje nekog lika iz kadera u kader. Iako takva montaža 'rekonstruira' *prateće — klizno — kretanje oka*, ipak se po rezu moramo snaći u kadrui i pronaći centar pažnje, a to sigurno zahtijeva skokovite očne pretrage, barem tik po rezu. Naravno, ako je pri praćenju kretanja s kadra na kadar montažni kontinuitet dobar — ako je rez 'gladak' — to vjerojatno znači da su naše polazne skokovite pretrage po rezu bile kratke i da smo brzo pronašli na koji kretanje da fiksiramo, usredotočimo pažnju i da to pratimo. Vrijedno bi bilo istraživati kretanje očiju pri gledanju filma, i posebno pri montažnim promjenama različita tipa, ali, nažalost, ne znam postoje li takva istraživanja (filmsko-psihološka literatura koja mi je dostupna nema nikakvih uputnica na takva istraživanja).
- 12 Doduše, u ponekim se opisnim dijelovima može *pratiti* nečije kretanje ili vezano zbijanje (recimo u opisnom uvodu u Hitchcockovu filmu *Mahnitost / Frenzy*, SAD, 1972, prati se izlaganje govornika i slusalčke reakcije publike), ali ako to zbijanje dopušta da 'slobodno' razgledavamo različite dijelove i detalje situacije — bez nekih anticipativnih 'vodiča' — i takvo čemo praćenje zbijanja držati tek opisom zbijanja. Čim u praćenju nekog zbijanja osjetimo da postoji neki cilj kretanja, da se moraju povući neki sustavni potezi da bi se ostvario taj cilj — čim dobijemo temelje za *anticipativno praćenje* — takvo će izlaganje postati *narativno*. Uvodni opis političke govornice u *Mahnitosti* pretvara se u narativno praćenje u trenutku kad se jedan od slušalaca okreće i vikne »*Pogleđaj!*«. Od tada pa nadalje jedinstvenost zbijanja postaje iznimno važna, a mi pratimo s ponekad frustriranim anticipacijama kako će se sve to dalje odvijati. Dakako, i takvo anticipativno praćenje jedinstvena zbijanja mora slijediti stanovite *opisne norme*, ali one su tu pomoćne, a ne središnje. (Za *opisnost naracije* usp. Turković, 2003b.)

Bibliografija

- Bal, Mieke, 1989. (1977), 'Opisi (za jednu teoriju narativnog opisa)', u Kramarić, ur., 1989.
- Bal, Mieke, 1999. (prvo izd. 1985; drugo 1997), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press
- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Bruce, Vicki, Patrick R. Green i Mark A. Georgeson, 2000. (treće izd., prvo 1996), *Visual Perception, Physiology, Psychology, and Ecology*, Hove: Psychology Press
- Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell University Press (usp. prijevod poglavla o opisu: S. Chatman, 1996, 'Što je opis na filmu', prev. H. Turković, *Hrvatski filmski ljetopis* 5/1996)

- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U.P.
- Gelley, Alexander, 1992. (1987), 'Premise za teoriju opisivanja', u Biti, ur., 1992.
- Genette, Gérard, 1992. (1972), 'Tipovi fokalizacije i njihova poštovanost', u Biti, ur., 1992.
- Metz, Christian (Kristijan Mez), 1973, *Ogledi o značenju filma I*, (prev. s franc. G. Velmar-Janković, S. Lukić, B. Kaćura), Beograd: Institut za film
- Palmer, Stephen E., 1999, *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge, SAD, London, UK: A Bradford Book, The MIT Press
- Schiffrin, Deborah, 1994, *Approaches to Discourse*, Oxford, UK, Cambridge, SAD: Blackwell
- Thomas, Ch. S., W. D. Howe, Z. O'Hair, 1917 (1908), *Composition and Rhetoric*, New York: Longmans, Greeen, and Co.
- Tomaševski, Boris, 1998., *Teorija književnosti. Tematika*, prev. Josip Užarević, Zagreb: Matica hrvatska
- Turković, Hrvoje, 1990., 'Privlačnost fabulizma', *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika (vidi ovdje)
- Turković, Hrvoje, 1996., *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2000. (drugo izd; prvo 1994), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje, 2003a, 'Što se čini kad se filmski opisuje?', *Zapis*, posebni broj (*Škola medijske kulture*), god. XI, ljeto 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2003b, 'Opisnost naracije — temeljna opisna načela', *Hrvatski filmski ljetopis* 35/2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Nikica Gilić

Naratologija i filmska priča*

Mirjana Bohanec, Mia Oremović i Relja Bašić u *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970)

U naratologiji¹ se na više mesta može pronaći zapažanje kako je (verbalno) pripovijedanje moguće i bez upućivanja na prostorne odrednice zbivanja (npr. Prince, 1987: 88), jer je dovoljno istaknuti, primjerice, aktanta / lik i neku radnju, ili čak samu radnju. No, u filmu se prostori uglavnom vide, čak i tada kada nisu od velike važnosti za priču. U tom je smislu važno ustvrditi i bitnu razliku u tehniци opisivanja (vidi primjerice u Chatman, 1990: 22-38; Poppe, 1994: 379-380; Peterlić, 2000: 197-205): sasvim su mogući (čak

se često koriste) oblici filmskoga zapisa koji mogu biti ekvivalentni opisivanju, primjerice vožnje i panorame koje postupno otkrivaju izgled nekoga čovjeka² ili predmeta.

Film uvijek i stalno ima izrazitu osobinu koju bismo mogli nazvati pokaznom snagom, u istom onom smislu u kojem i gledatelji kazališne predstave vide izvođače i scenografiju, no uz dodatne upadljive elemente medijske posredovanosti (u klasičnoj filmologiji obično obuhvaćene terminom *čimbe*-

* Tekst je prilagođeni i preradeni ulomak autorova magistarskog rada.

nici razlike). Mogli bismo, dakle, reći da je u filmu pokazna snaga još izrazitija nego u kazalištu, pa film ne može izbjegići precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta. U filmsku sobu tako ne ulazi 'čovjek', nego konkretno i precizno određen čovjek (vidi i u Chatman, 1980: 30), primjerice mršavi bijelac srednje visine, zalizane crne kose, odjeven u sivo odijelo.

Emile Poppe, ne bez razloga, čak tvrdi kako Chatman zbog književnih temelja svoje teorije donekle uzima ovo filmsko svojstvo specifičnosti kao nedostatak u odnosu na verbalnu mogućnost opisivanja, a ne ističe u kolikoj je mjeri ta zornost istodobna prednost filma u odnosu na književnost (Poppe, 1994: 379-380). Nema toga verbalnog stilista koji bi bio kadar ostvariti spektakl prizora u kojem, prema poznatom (Chatmanovu!) primjeru, Orson Welles izlazi iz automobila u *Dodiru zla*.

Dakako, film ima i mogućnost neprikazivanja likova i događaja — bilo da je ključni lik u dubokoj sjeni, ili je cijeli prizor u mraku, ili je pak točka promatrana tako izabrana da ne omogućuje nikakav pregled nad zbivanjima.³ No, čak i tada film ima svoju pokaznu snagu, retoričke učinke nedostupne književnosti: gledatelj očekuje razabirljivost prizora, pa se djelovanje izostanka opisa u književnosti ne može uspoređivati sa snagom djelovanja nedovoljno informativna prizora (primjerice u Hitchcockovu *Psihu* ili Bressonovu *Novcu*).



Fabijan Šovagović u filmu *H-8...* (N. Tanhofer, 1958)

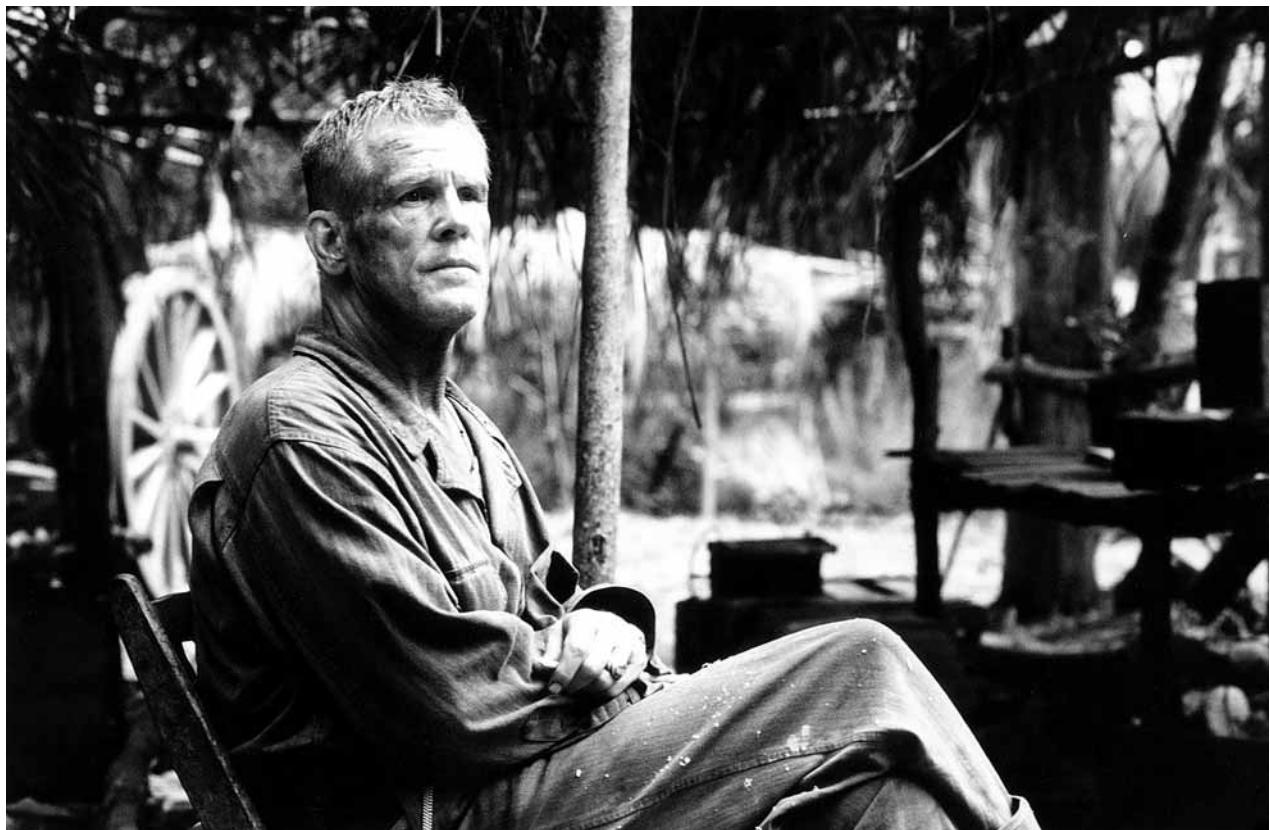
Konstrukcija prostora

Međutim, sve ono što se može reći o funkcijama književnih opisa ili nagovještaja prostora za radnju i karakterizaciju likova u načelu se može primijeniti i na ulogu filmskoga prostora za razvoj radnje i karakterizaciju likova — deformirani prostori i sjene u njemačkom ekspresionističkom filmu, ili u Wellesovu *Dodiru zla* (širokokutni objektiv, kompozicija kadra...), motiviraju ponašanje likova i svjedoče o njihovim osobinama, baš kao što se mentalno stanje ili raspoloženje junaka vrlo često očituje u njihovu tjelesnom izgledu — nepočesljanosti, neurednosti ili neobrijanosti. S druge strane u stiliziranom prostoru Babajina *Careva novog ruha* i likovi se doimaju poput izrazito simbolički koncipiranih tekstualnih figura (za razliku od, primjerice, likova kao psihološki produbljenih narativnih konstrukcija).

Kao što je govorio još Pudovkin, jedna od najvažnijih razlika između kazališta i filma leži u tome što se u kazalištu glumci (dakako, zajedno s gledateljima) nalaze u istome prostoru, koji se podvrgava zakonima fizike. Stoga glumac, ako želi prijeći s jedne strane pozornice na drugu, mora doslovce (i fizički) prijeći taj prostor. Filmski pak redatelj stvara filmske predstave prostora iz komada filmske vrpce⁴ (Pudovkin, 1970: 83-4), pa montažom nastaje specifičan filmski prostor. Taj prostor, dakako, može biti sastavljen od snimki nastalih u različitim zbiljskim prostorima, koji se (gledanjem) povezuju u jedan, cjelovit filmski prostor. U teoriji se često spominje primjer iz sovjetske montažne škole u kojem Pudovkinov mentor Lev Kulješov snimku washingtonske Bijele kuće umjeće kao subjektivni kadar⁵ likova snimljenih (i prikazanih) kraj Gogoljeva spomenika i Boljšoj teatra, pa se ti lokaliteti spajaju u jedan filmski prostor (Pudovkin, 1970: 87-9).

Pudovkin, nadalje, ističe filmsku mogućnost analitičkoga prikazivanja i najsitnijih te najrubnijih dijelova nekoga prizora, pa je jasno zašto se u njegovoj filmskoj teoriji govori o *idealnom* promatraču (1970: 91). Ukratko, prema Pudovkinovu se mišljenju gledateljsko promatrano filma očito bitno razlikuje od promatrana u zbilji te se filmski gledatelj ne može svesti na zbiljsko gledanje zbiljskog čovjeka od krvi i mesa. Moraju se, dakle, naglasiti medijske specifičnosti filmskoga gledanja — kako one imanentne naravi medija (npr. okvir), tako i one relativno konvencionalno određene (npr. takozvano montažno razlaganje, odnosno montažna rascjepkanost prizora i uporaba montažnih spona, primjerice pretapanja za oznaku protoka vremena). Takvo mišljenje, možemo slobodno reći, prevladava kao jedna od temeljnih teza, a možda čak i preduvjet suvremene filmologije.

Dakako, na ekstremnim primjerima kao što je Woodov *Plan 9 iz svemira* najjasnije se može pokazati kako filmska mogućnost konstruiranja prostora nije tek područje beskrajne slobode, nego i (kako je to slučaj u svakom umjetničkom, ali ne samo u umjetničkom mediju) splet složenih mogućnosti reguliranih brojnim normama, konvencijama i preferencijama. Naime, pri gledanju *Plana 9 iz svemira*, za razliku od scena na brodu ili na odeskim stubama u Ejzenštejnovoj *Oklopniča Potemkin*, odnosno pod tušem u Hitchcockovu *Psihu*, ne dolazi do konstrukcije novoga filmskog prostora o kakvoj govorii Pudovkin. Gledajući *Plan 9 iz svemira*, gledatelj bez poteškoća može uočiti kako su pojedini kadrovi u



Nick Nolte u filmu *Tanka crvena linija* (T. Malick, 1998)

sceni snimljeni ne samo na različitim mjestima nego i u potpuno različito doba dana, a te izmjene neskladnih prostorno-vremenskih signala doživljava kao grubu grešku, kršenje pravila filmskoga izlaganja.

Pri gledanju *Plana 9 iz svemira* ne dolazi do tvorbe cjelovitoga, specifično filmskog prostora (ni vremena), nego se pojedine snimke slažu u puki akronološki ili djelomično kronološki, prostorno neskladan i uzročno posljedično slabo povezan slijed,⁶ u kojem su logičke zakonitosti filmskoga svijeta donekle nagoviještene, no potom grubo narušene.

U povijesti filma vrlo su cijenjena ostvarenja koja nisu dominantno organizirana kao slijed događaja, primjerice *Tratinčice* Väre Chytilove, u kojima junakinje (često doslovno) skakuju iz prostora u prostor, ne obazirući se na zakone fizike, ili *Do posljednjeg daha* u kojem se junak izravno obraća kamери, a prikaz događaja isprekidan je takozvanom skokovitom montažom. Ovdje je riječ o načinima organizacije prostora i vremena različitim (s različitom ulogom filmske forme, stila) od načina kojim je organiziran (odnosno načina kojima neuspješno teži biti organiziran) *Plan 9 iz svemira*, pa možemo reći kako je film Eda Wooda loš prema parametrima klasične naracije jer smo ga, kao gledatelji, pozvani sumjeravati s parametrima klasične naracije. To što je *Plan 9 iz svemira* k tome i prilično smiješan, čini nam se, ne umanjuje lošu kvalitetu toga filma, jer, za razliku od žanrovskih poigravanja u filmovima Woodyja Allena (primjerice glazbena kome-

dija *Svi kažu volim te* u kojoj glumci uglavnom loše pjevaju), u filmovima Eda Wooda nema signala strukture u nezgrapnostima, gledatelj ih doživljava kao neprekidan niz grešaka.

Za narativne je filmove dakle tipično konstruiranje specifično filmskog prostora, no to konstruiranje vrlo često teži ostaviti dojam prostora nalik zbiljskom prostoru, s nenarušenim pravilima fizike, uključujući, dakako, vremenske odrednice teško odvojive od prostora. Ovdje je očito riječ o izlagačkim stilovima što ih MacCabe (1986: 180-2 i dalje) naziva realističkim, a tim je terminom obuhvaćen i talijanski neorealizam i tzv. zlatno doba Hollywooda, kao i klasični fabularni stil u europskim kinematografijama.

Filmski je prostor, dakle, sličan zbiljskom, što vrijedi čak i za većinu filmova fantastike, kao što su Miliusov *Conan* i Caprin *Divan život*. No, koliko god takva shvaćanja filmskoga prostora imala znatnu normativnu snagu tijekom većega dijela povijesti filma, čak i u nekim razdobljima kada su osobito jaki bili i drukčiji modusi organizacije filmskoga prostora, ne možemo ih proglašiti isključivim i općevažećim pravilima.

Filmski prostor katkada naliči, primjerice, kazališnom umjetu zbiljskom prostoru, i to ne samo u situacijama kada film služi registraciji kazališne predstave, i ne samo u ranom razdoblju nijemoga filma kada su događaji vrlo često prikazivani pomoću statične kamere, te plana dovoljno široka za pri-

kaz svih sudionika događaja te uz izrazito artificijelnu scenografiju. U (modernističkom) filmu Ante Babaje *Carevo novo ruho* prostor je tako upadljivo artificijelno osvijetljen, snimljen (te laboratorijski obrađen) da likovi ne bacaju sjene na sjajnu bijelu podlogu po kojoj se kreću, a scenografija samo nagovješće pojedine prostore, sasvim nalik konvencijama kakve poznajemo iz mnogih razdoblja kazališne scenografije.⁷ Slične primjere možemo pronaći i u Antonionijevu opusu, pa u *Crvenoj pustinji* boja i opći izgled ambijenta izravno svjedoče o junakinjinim raspoloženjima i (nezadovoljnim) potrebama, dok u filmovima poput Malickove *Tanke crvene linije* privlačni prizori prirode (primjerenoj dokumentarcu o prirodnim ljepotama nego ratnom filmu) zadbivaju simboličku težinu, paralelno djelujući na konstrukciju likova (njihovih raspoloženja i vrijednosnih sustava).⁸

Filmsko vrijeme

Dok gledamo djela organizirana prema načelima tipičnim zaigrani, dokumentarni, a često i eksperimentalni filmski rod (prema Peterlić, 2000: 232-243), gotovo uvijek imamo snažan dojam postojanja prostorno-vremenskoga sklopa nalik prostorno-vremenskome sklopu što ga poznajemo iz izvanfilmskog iskustva. Dakle, dojam postojanja filmskoga prostora i filmskoga vremena (fenomena sličnih fenomenima prostora i vremena u uobičajenoj percepciji svijeta što nas okružuje) tipičan je za gledanje filma.

Filmski likovi i predmeti kreću se u prostorima, uronjeni su u vrijeme; čak i u slučaju apstraktnog (eksperimentalnog i animiranog filma) često možemo govoriti o iskustvu prostora, a vrijeme je u takvim filmovima čak jedna od najčešćih glavnih tema. No, u slučaju narativnoga filma, u kojem su prostor i vrijeme nezaobilazno okružje zbijanjima, problematika vremena možda je čak i složenija te važnija nego u drugim tipovima filmskoga izlaganja. Jer, vrijeme je neodvojiva sastavnica (preduvjet te nerazdruživi aspekt) odvijanja događaja, a izloženi organizirani slijed događaja čini priču.

Nije dakle stvar samo u tome što su prostor i vrijeme u našoj svijesti i recepciji filmskoga medija snažno povezani⁹ (Peterlić, 1976: 8) — priča je svojom vremenitom naravi vrlo primjerena mediju filma, a film je, svojim jedinstvenim spojem čimbenika sličnosti i čimbenika razlike, njezin vrlo pogodan medij.¹⁰ Napokon, vrijedi napomenuti kako se i raširenost, te snažno normativno djelovanje igranoga filma (na kulturu općenito te na recepciju filmskoga medija) mogu smatrati razlozima česta bavljenja problematikom filmskoga vremena u filmologiji.

No, kao što je kod filmskih fenomena često slučaj, i vrijeme je važno ne samo stoga što sliči zbiljskom (dakle izvanfilmskom) vremenu, nego i po tome što se od zbiljskog vremena razlikuje, pa i o tome treba voditi računa. Pudovkin, primjerice, kaže kako je filmsko vrijeme, nastalo spajanjem komada filmske vrpce, uvjetovano *samo brzinom percepcije i kontrolirano brojem i trajanjem odvojenih elemenata izabranih za filmsko predstavljanje akcije* (Pudovkin, 1970: 87). Montaža, dakle, kao i u slučaju tvorbe filmskoga prostora, često služi kao temeljno oruđe tvorbe specifično filmskih temporalnih značajki, no filmovi kao što je Hitchcockov *Konop* jasnoukazuju kako film ima i posve drukčijih mogućnosti od-

nosa prema vremenu. U *Konopu* je, naime, pokretima kamere dostojno zamijenjena većina efekata što ih, primjerice, u *Psihu*, *Pticama*, *Tuđincima* ili *Oklopniči Potemkin* učinkovito postiže montažna rascjepkanost prizora (što ne znači da i u tim filmovima nećemo naći primjera vrlo funkcionalne dinamične kamere).

Trajanje

Theorija filma među značajkama filmskoga vremena osobito često ističe njegovo strojem određeno, nepromjenjivo trajanje. Filmsko djelo traje onoliko koliko je predviđeno da traje, a to pak znači da film traje onoliko dugo koliko je potrebno standardiziranom projektoru da (pri standardiziranoj brzini) odvrti cijelu duljinu vrpce na koju je pohranjen filmski zapis (Peterlić, 2000: 190). Dakako, u slučaju digitalne pohrane filmskoga zapisa (DVD i drugi, noviji nosači zvuka i slike) češće je odustajanje od načela linearnosti, precizno određena trajanja, te neprekinutosti prikaza filma, no tim se odustajanjem ocrtava i granica filma prema novijim medijima.

Koliko je, dakle, ta strojem uvjetovana vremenska fiksiranost bitna za filmsko vrijeme? Peterlić je označava terminom projekcijsko vrijeme (2000: 196), ističući je kao temeljnu, nezaobilaznu sastavnici (tj. polazište) za estetske rasprave o filmu (1976: 33-42), Bordwell upravo tom značajkom započinje poglavlje o filmskoj naraciji i vremenu (1986: 74), a i Chatman, razlikujući *diskurzivno vrijeme* (*discourse-time*; Chatman, 1980: 62), vrijeme potrebno za konzumiranje diskurza te vrijeme priče (prepostavljenog trajanje događaja), postavlja neka zanimljiva pitanja.

Kategorija trajanja za recipijenta filma neodvojiva je od osobitosti njegove psihe, od kognitivnih struktura pomoću kojih se suočava s filmskim medijem, a subjektivni se doživljaj vremena ne može u potpunosti obrazložiti kategorijom projekcijskoga vremena. U narativnim strukturama, primjerice, brzina izmjene događaja ili specifični izbor oblika filmskoga zapisa (npr. tempo montaže ili dinamična kamera) mogu snažno djelovati na gledateljev doživljaj vremena. Peterlić (1976, 2000) veliku pozornost posvećuje upravo toj karakteristici, kako u načeljivo usmjerenim poglavljima, tako i u razmatranju pojedinih oblika filmskog zapisa. Primjerice, ističe on, »*dok se prava sadašnjost u filmu izražava pomoći 'dulje linije' vremena, najkonkretnije, duljinom što znatno prelazi jedinicu temporalnog iskustva (0,75 s), vječnost se može izraziti i 'doživjeti' i minimalnim produžavanjem prizora u kojemu se ništa ne mijenja kad mu se grada predočuje kao nešto što nema kvalitativno različit početak i svršetak*« (Peterlić, 1976: 199).

Uostalom, Bordwell na samu početku poglavљa o filmskome vremenu iznosi vrlo uvjerljivu tezu kognitivistički orientiranih psihologa prema kojoj brzina zaključivanja (na temelju informacija osjetilno podaštrih umu) ovisi o brzini odlučivanja što je zahtijeva okolina, dakle ovisi o brzini kojom pristizu informacije — osjetilni podražaji (1986: 76). Izlaganje događaja važan je dio filmskih izražajnih mogućnosti i kada narativna organizacija nije od presudne važnosti, pa se Peterlićeva koncepcija dramskog vremena, kako on naziva »*omjer trajanja filma i prepostavlјivog 'ispričanog' trajanja prikazi*

vane radnje u realnosti« (2000: 196), odnosi i na filmove koji nisu dominantno narativni, i to, dakako, u onoj mjeri u kojoj jesu narativni. Peterlić pod pojmom *realnosti*, dakako, podrazumijeva realnost filmskoga svijeta.

Situacije u kojima se projekcijsko vrijeme poklapa s (prepotstavljenim, filmskim izlaganjem sugeriranim) trajanjem vremena priče za ovu prigodu nećemo razrađivati, no čini nam se vrijednim ukratko upozoriti na važan aspekt naratologije na koji čitatelj naratoloških studija katkada može zaboraviti. Naime, čak ni kada je u pitanju književna priča, mjerjenje kategorija kao što su trajanje ili vremenski poređak u različitim djelima ima različitu važnost u značajnskoj strukturi. Mnogi se, naime, učinci pojedinih narativnih ulomaka (dakako, i narativnih cjelina) lakše mogu objasniti, recimo, stilom, ritmizacijom montaže (u verbalnom pripovijedanju, dakako, ritmizacijom rečenice itd.) ili, uostalom, asocijativnim povezanostima nego naratološkim kategorijama kao što je trajanje.

U filmološkoj se literaturi kao primjer ekspanzije vremena diskurza u odnosu na vrijeme priče najčešće spominje čuvena scena pokolja na odeskim stubama iz Ejzenštejnova filma *Oklopniča Potemkin*,¹¹ a najupadljiviji je postupak vremenske ekspanzije vjerojatno tehnika usporenoga pokreta. Spomenuta 'ejzenštejnova' montažna rascjepkanost prizora dovodi i do vremenskoga preklapanja, pri čemu isti dogadjaj (primjerice, eksploziju) vidimo iz više kutova, a u akcijskim filmovima (npr. onima redatelja Jamesa Camerona i Johna Wooa) montažno razlamanje prizora (često popraćeno ne samo ekspanzijom vremena nego i vremenskim preklapanjem) veže se i uz tehniku usporena pokreta, pri čemu događaji dobivaju posebnu retoričku težinu, kakvu im scenarij, gluma i razni oblici filmskoga zapisa ne mogu dati.

Dakako, preklapanje se javlja i u drukčijim stilskim kontekstima, primjerice u Resnaisovu filmu *Proše godine u Marienbadu*, kada se junakinja u crnoj haljini baca na krevet, prije no što uđe muž i zapita je za fotografiju snimljenu proše godine rukom njezina (upitnog?) ljubavnika. Rani je primjer vremenskoga preklapanja Mélièsov znameniti *Put na Mjesec*, u kojemu prvo vidimo (u totalu) kako zemljin vjerni satelit dobiva raketu u oko, a potom u nešto bližem planu, kako ista ta raketa slijede na lunarnu površinu. No, u Mélièsovo se vrijeme još nije bila razvila konvencionalnost kontinuiranoga (linearnog) montažnog izlaganja, pa ne treba njegov (formalno sličan) postupak funkcionalno izjednačavati s postupcima tipičnim za novovalovske generacije.

Nadalje, jedan od najvažnijih postupaka vremenskoga sažimanja u filmu, a istodobno i jedan od najvažnijih postupaka u filmskome pripovijedanju uopće, svakako je elipsa. Peterlić je definira kao montažni spoj u kojemu se »prikaže početak neke radnje«, pri čemu se u istome kadru »istakne i njezin cilj«, a u idućem se kadru »odmah prikaže ostvarenje toga zakazanog cilja« (2000: 157). Prilično su rijetki oni narativni filmovi (osobito cjelovečernji) u kojima pripovijedanje nije na taj način organizirano, u kojima se na taj način ne izostavljaju 'suvišni' (nebitni ili narativno nefunkcionalni) dijelovi događaja ili događajnoga slijeda. Kada junak kreće u spas voljene, ili kada shvati da je njegov život u opasnosti, ne moramo nužno vidjeti kako grabi kvaku na vratima te se

spušta niz stotinjak stuba — često je dovoljan kadar u kojem kreće prema vratima te, s njim montažno povezan, kadar u kojem izlazi na ulicu ili stiže blizu mjesta opasnoga zbivanja.

Termin elipsa, međutim, može imati i značenje šire no što to dopušta Peterlićeva definicija. Hrvoje Turković, primjerice, elipsu definira kao »izostavljanje iz vidnog polja dijela onog zbivanja koje je u središtu pažnje« te pojašnjava, između ostalog, kako možemo razlikovati određene elipse (u kojima znamo što je ispušteno) od neodređenih elipsi, u kojima ne znamo »što je točno izostavljeno i u kojem trajanju« (*Filmska enciklopedija* 1, 1986: 369). Dakle, neodređena elipsa može obuhvaćati načelno neograničen broj događaja i vremenski raspon (ti su rasponi ograničeni samo pravilima koje postavlja i pravilima na koje upućuje svaki pojedini film) pa se takva elipsa ne može svesti na izostavljanje događaja unutar scene.

Susan Hayward, primjerice, elipsom (*ellipsis*) naziva »razdoblje izostavljeno iz priče« (Hayward, 2002: 97), što dakle uključuje vrijeme između odlaska i povratka iz Engleske na slovnoga junaka u Bressonovu *Džeparu*, te bilo koji drugi neprikazani vremenski isječak u nekom filmu. Bordwell upozorava kako se u filmološkoj literaturi katkada elipsama nazivaju i neke rjeđe vrste vremenskoga sažimanja (1986: 81-3), navodeći primjer Tatijeva filma *Vrijeme igre* u kojem se cijelonoćno razaranje u restoranu prikazuje u projekcijskom vremenu (*screen time*) od četrdeset i pet minuta, pri čemu se ne može ukazati na trenutak u kojem je došlo do elipsi i sažimanja (1986: 82). Drugi navedeni primjer je Ozuov film *Jedini sin* u kojem se kadrom »kraćim od devedeset sekundi projekcijskoga vremena fabula pomiče od trenutka oko deset sati navečer do zore« (isto).

Valjalo bi svakako istražiti u kojoj se mjeri slična vrsta sažimanja (dakako, neopazice) rabi u filmovima klasičnoga narativnog stila. Na filmovima redatelja kao što je Alain Resnais (*Hirošima, ljubavi moja*, *Proše godine u Marienbadu*, *Moj ujak iz Amerike*) mogla bi se k tome napraviti vrlo složena tipologija odnosa vremena diskurza i vremena priče, te svih ostalih vremenskih odnosa, koji mogu imati vrlo zanimljivu uporabu u tvorbi filmske cjeline; Peterlić (2002), primjerice, analizira složene vremenske strukture u *Proše godine u Marienbadu*, no u ovoj čemo prigodi još samo natuknuti kako nam se čini da i fascinantni događaji te stilске bravure u Hitchcockovu *Konopu* kriju slično vremensko sažimanje.¹²

Dakako, i ubrzani pokret djeluje kao sažimanje vremena (na isti način na koji usporeni pokret ekspandira vrijeme) — primjerice u mnogim komedijama, osobito onima koje se trude aludirati na nijemi film. Kako bismo ilustrirali i geografsku raširenost toga postupka, možemo spomenuti poznati indijski film V. Shantarama *Dva oka, dvanaest ruku* u kojem, uz elipse (prema Peterlićevoj definiciji) vidimo i tipičan primjer ubrzana pokreta u kadrovima u kojima se, nakon što mu glavni junak Adinath (glumi ga sam redatelj Shantaram) predaje oruđe za rad, svaki robijaš posebno prisjeća svojih zločina, pa prianja na posao tolikom silinom da mu je i pokret ubrzan. Osim toga, u sceni u kojoj Adinath zatvoren u celiji iščekuje vijesti od policijske ophodnje koja je krenula za njegovim štićenicima, protjecanje čitava dana prikazano je u nekoliko sekundi prizorom Sunčeva svjetla koje se kreće

preko čelije (bacajući sve veću sjenu), a sličnu scenu nalazimo i u de la Iglesijinom filmu *Susjedi* — kada junakinja pobegne u stan iznad svoga i umorna se sruši na pod, promjena osvjetljenja i kolorističkoga spektra iskaz je protoka vremena (odspavala je do jutra).¹³

Svoju široku definiciju elipse Hayward vjerojatno nasljeđuje iz naratologije, gdje se i o Homerovu izostavljanju velikih dijelova Odisejeva života govori kao o elipsi (Genette, 1983: 61-2). Chatman značenje termina elipsa usredotočuje na vremenska izostavljanja (1980: 70-2), no utjecajni naratološki rječnik Geralda Princea (1987: 25, 69), upućujući, dakako, opet na Genettea (primjerice, Genette, 1983: 51-2), elipsom naziva i izostavljanje informacija ključnih za razumijevanje situacije — primjerice informacije da je pripovjedač počinitelj zločina o kojem je u priči riječ, a takvu definiciju predlaže i Biti (2000: 105). Stoga je, pri korištenju termina elipse, potrebno precizirati govorimo li o (montažnom) izostavljanju dijela radnje ili o nekom drugom, ne nužno vremenskom, tipičnom narativnom izostavljanju.

Napokon, vrijedi dodati kako, kada je o trajanju događaja riječ, i film ima mogućnost zaustavljanja događajnoga slijeda nenarativnim razmatranjima, tipičniju za književno izlaganje. U literaturi se kao najpoznatiji primjer navodi zaustavljeni pokret (zaustavljeni kadar, stop-fotografija) iz Mankiewiczeva filma *Sve o Evi*, kada filmska snimka postaje fotografija, a glas komentara lamentira o junakinji.

Poredak i učestalost

Poredak događaja izloženih u pripovjednome tekstu (siže) može dakako slijediti logiku uzročno-posljedičnih veza priče (fabule), no moguće su i sve druge kombinacije — u Wellesovu *Gradaninu Kaneu* (još jedan često spominjan primjer), na početku siže (odnosno projekcijskog vremena) naslovni junak umire, a razni svjedoci rekonstruiraju njegov život, povremeno prepričavajući isti događaj iz raznih perspektiva.

Ne treba, međutim, smetnuti s suma da se prikazani događaji iz prošlosti ne nalaze na istoj pripovjednoj razini kao i junakova smrt — dio su tzv. intradijegetičkog pripovjedanja (pripovijedanja likova). Nakon Kaneove posljednje riječi slijedi istraža, u sklopu koje filmsko djelo vizualizira svjedočanstva, priče Kaneovih životnih suputnika. Dakle vremenski poredak nekada je u diskurzu poremećen u odnosu na očekivanja linearног (kauzalnог!) vremena u smjeru prošlosti, a Chatman predlaže da se za takvu, ženetski rečeno analepsu (odnosno retrospekciju) koristi se terminom *flashback*¹⁴ (u široj se uporabi može pronaći i izraz *flešbek* — pokušaj prilagodbe hrvatskom glasovnom sustavu i pravopisu). Za prolepsu, tj. prikaz događaja budućih u odnosu na glavni događajni slijed, trebalo bi stoga koristiti termin *flashforward* samo kada je riječ o filmskim prolepsama (Chatman, 1980: 64).

Nolanov *Memento* je odličan primjer diskurzivne slobode u rasporedu događaja, te bi bio idealan primjer za razlikovanje siže i fabule kod Tomaševskog. No ovaj se film prema kriteriju vremenskog poretka, odnosno poretka izlaganja događaja, razlikuje od goleme većine narativnih tekstova. Junak zbog oštećenja dugotrajnoga pamćenja ne bi mogao pratiti

nikavu fabulu, no unatoč tome stalno traga za logičnim slijedom događaja te za dosljednom karakterizacijom i motivacijom likova oko sebe. Konkretno, on traga za ubojicom svoje žene, a glavna se pripovjedna linija filma stalno vraća unatrag — scene su poredane u smjeru suprotnom od vremenskoga pravca.¹⁵ Siže, bližeći se svome kraju, približava se početku fabule. *Memento* je vrlo zanimljiv za naratološka ogledanja i stoga što događaji u dva paralelna izlagačka slijeda imaju suprotan smjer; *obrnuti* slijed događaja (prikazan u boji) naizmjence se prikazuje s monokromatskim prizorima junakova telefonskog razgovora, u kojima se događaji kreću u uobičajenom smjeru, iz prošlosti prema budućnosti. No, tijekom najvećega dijela trajanja filma ti naizgled linearni, kronološki manje-više neupitni prizori imaju nejasan i nedređen vremensko-prostorni odnos prema glavnom događnjom slijedu.

Dakako, prikaz (ustrojavanje) vremena djelomično je vezano i uz žanrovske odrednice priče, primjerice, u filmovima kao što su Pasolinijev *Kralj Edip*, Boormanov *Excalibur* ili Miliusov *Conan* vremenski poredak, vremenski smjer i ostale karakteristike kao da su definirane vremenskim osjećajem usporedivim sa vremenskim odrednicama (verbalnog) mitološkog pripovijedanja, dok se, primjerice, vrijeme u akcijskim filmovima, trilerima ili hororima (npr. *Invasija tјelokradica*, *Tudinci*) doima bitno drukčijim, izraženje linearnim. Određenje pojedinoga žanra ne može se, dakle, svesti tek na ikonografiju, pa čak ni na tipične događaje ili tipične likove. Uz poznato razlikovanje biblijskog (linearног) od homerskog (cirkularno-mitoloшког) tipa vremena možemo, primjerice, govoriti i o ustroju vremena u dramama i romanima Samuela Becketta (npr. *U očekivanju Godota i Malone umire*), u kojima su i likovi i događaji nestabilne i labave konstrukcije, bez čvršće semantičke socijalne ili psihološke usidrenosti, pa nema dovoljno uputnica za konstrukciju čvrstog i relativno jasno određena linearног, ali ni cirkularnog vremenskog slijeda.

Kada je, dakle, riječ o vremenskom poretku, čini se da su filmske mogućnosti prilično slične mogućnostima književnosti, pa se mogu koristiti brojne kategorije najiskušnije na književnim primjerima. Glavna je, međutim, razlika u tome što (zbog spomenute strojne uvjetovanosti, fiksne linearnosti projekcije) nema govora o slobodi izbora poretka dijelova filma kakav, primjerice, nudi roman *Školice* Julija Cortázara. No, ako DVD-plejer nudi mogućnost manipuliranja filmskom građom, takvo gledanje narušava medijske pretpostavke filma, a *Školice* ipak nisu samo književno djelo nego i roman. Uostalom, čak i u najklasičnijim, najlinearijim izloženim romanima čitatelj ima slobodu vraćanja i ponovnog proučavanja omiljenih ili najzamršenijih dijelova priče.

Filmolozi spominju još neke specifičnosti filmskoga vremena vezane uz poredak. Tako, za razliku od književnosti, film nema izravnih signala temporalnosti kakve su jezične (tzv. deiktičke) oznake (*prije, poslije...*), a nema ni oznaka vremena koje bi bile u onoj mjeri standardizirane i precizirane kao što su to riječi *jučer, danas, sutra* (Bordwell, 1986: 77). No, već i iz Bordwellove razrade problema filmskoga vremena može se zaključiti kako film može prikazati manje-više sve vremenske odnose što ih može prikazati i književnost — ne



Donald Sutherland u *Invaziji tjelokradica* (P. Kaufman, 1978)

samo posebnim filmskim postupcima sugestije i nagovješta-ja nego i preuzimanjem verbalnih i drugih standardiziranih znakova vremena.

Film gledateljskoj recepciji može podastrijeti i čovjekov (i, primjerice, strojni, sintetizirani) glas, te zapis bilo kojeg jezika u bilo kojemu zvučno ili vizualno kodiranom pismu. Ovino o poetici i potrebama pojedinog filma, slova na ekrantu mogu upućivati na neodredenu, često daleku prošlost ili budućnost (*nekada davno, u udaljenoj galaksiji...*) ili, često uz dodane brojke, točno određivati ne samo dan u tjednu i mjesto radnje nego i minutu u kojoj se prikazani dogadaji odvijaju, no određivanje minute i sekunde ne mora biti popraćeno smještanjem u širi vremenski okvir (npr. *Phoenix, Arizona, 13h 35 min.*).¹⁶

Kao općenitiju napomenu o filmskom prikazu vremena možemo još napomenuti kako film bez problema prikazuje, primjerice, stranice kalendara, brojčanike satova (i to ne samo u filmovima o vremenskim putovanjima), a sadržaj nekih kulturno-kalendarski manje kodificiranih verbalnih odrednica (»*sljedeće jeseni*«; »*tijekom boravka u obiteljskoj kući*...«) zadovoljavajućom se lakoćom može sugerirati izražajnim sredstvima filma (prizori u kojima opada lišće sa stabala, a laste lete, valjda, na jug; montažna sekvenca u kojoj se, često pretapanjem, povezuju prizori iz dugoga razdoblja...). Glavna razlika u odnosu na književnost je tada, dakako, zornost (prostorno-vremenska) prikazanost, predočenost događaja.

Napokon, u ovim vremenskim relacijama ne smijemo zaobići ni učestalost. Chatman u ovom području, najblaže rečeno, ne dodaje mnogo Genetteovim sistematizacijama (Genette, 1983: 113-160, Chatman, 1980: 78-9). Zapravo, uspored-bom navedena dva izvora, možemo doći do zaključka da Genetteovo razmatranje učestalosti Chatman sažima tako da ga malo i zamčuje, što je osobito neobično ako imamo na umu

Chatmanovu ambiciju da ženetovski tip naratologije učini transparentnim i primjenjivim i na filmsko izlaganje priče. A čak i Genette u ovom poglavljtu spominje filmsko pripovijedanje.

Najčešći je i najtipičniji odnos učestalosti (tzv. singulativno) izlaganje u kojem je jedan događaj samo jednom izložen u diskurzu. Ako je više puta izložen veći broj istovrsnih događaja — primjerice, ako se prepričava više odlazaka u krevet, ali se svaki odlazak prepričava samo jednom, riječ je još o prvom slučaju (Genette, 1983: 114-5). Poseban je slučaj, međutim, kada se više puta izlaže događaj koji se dogodio samo jednom (za što nije potrebno upasti u vremensku petlju u znanstveno-fantastičnom putovanju).

Robbe-Grilletove proze najčešće se spominju kao primjer, no Genette naglašava i situaciju poznatu iz Kurosawina *Rašomona*, u kojoj se isti događaj prepričava iz različitih perspektiva (Genette, 1983: 115), premda je poenta *Rašomona* baš u tome što s pomoću različitih (izlagачkih) perspektiva dobivamo bitno različite događaje, s različitom karakterizacijom likova, motivacijom događaja, i tako dalje. Stoga je bolji primjer film *Svjedoci* (2003) Vinka Brešana, u kojem isti događaj (razgovor susjeda s inspektorom) vidimo u različitim fokalizacijskim varijantama. U pripovijedanju se (osobito književnom) isti događaj izlaže više puta češće nego što bi se na prvi pogled moglo pomisliti, a tu pripadaju i vremenska preklapanja na kakva smo već uputili (*Put na Mjesec*).

Napokon, često je i tzv. iterativno izlaganje, u kojem se samo jednom izlaže događaj koji se zbio više puta. Preciznije rečeno, riječ je o mogućnosti da se u izlaganju jednokratno izloži odvijanje većega broja sličnih događaja (Genette, 1983: 116-7).¹⁷ Najčešće je riječ o izlaganju podređenu glavnim, singulativno izloženim događajima; Flaubert je, kažu naratolozi, prvi emancipirao iterativnost, a na posebnu razinu razrađenosti razvio je to izlaganje Genetteov omiljeni predmet

proučavanja Proust (isto). Genette čak tvrdi kako je zbog ne razumijevanja iterativnog izlaganja Sartre cijeli život vjero vao kako je gospoda Bovary samo dvaput (!) vodila ljubav — jednom s Rodolphemom i jednom s Léoneom (Genette, 1990: 38, bilj. 3). Prilično je međutim očito da je Emma vrlo senzualna i putena žena, baš kao što je očito da Marko Požgaj, junak *Ponedjeljka ili utorka* svako jutro piće kavu, ide na posao, a dosta često sastanči i redovito plaća alimentaciju, pa se u silnom ponavljanju (samo jednom prikazanih) događaja izgubi pojam o vremenu (takvo tumačenje potkrepljuje i naslov filma: *Ponedjeljak ili utorak*).

I Bordwell razrađuje tu problematiku (govoreći o odnosima između fabule i sižeja), razlikujući (verbalno) prepričavanje (*recounting*) te prikaz (*enactment*) događaja i radnje u izlaganju. No, kada ističe slučaj 'nulte učestalosti', u kojem događaj nije ni prepričan ni izведен, nego je, primjerice, samo najavljen ili sugeriran (Bordwell, 1986: 79-80), zapravo ne govori o učestalosti, nego o onom tipu izostavljanja informacija što ga, kako smo već istaknuli, naratolozi često zovu elipsom.

Točka gledišta i fokalizacija

Iznimno utjecajan francuski naratolog Genette ističe kako ranija teorija pripovijedanja nije dovoljno jasno razlučivala pitanje 'tko gleda' — »*koji je to lik čije gledište usmjerava narativnu perspektivu*« — od pitanja 'tko govori' — »*tko je pripovjedač*« (Genette, 1992: 96). Dakako, kada je riječ o gledištu koje usmjerava narativnu perspektivu, može biti riječ o bilo kojoj restrikciji ili izboru informacija, a ne samo o onome što neki lik vidi. Stoga, da bi izbjegao pretjerano vizualne konotacije (a ta je nakana osobito zanimljiva kada naratološke termine pokušavamo primijeniti na film), Genette se umjesto terminom kao što su gledanje ili gledište koristi terminom fokalizacija (1992: 98),¹⁸ s određenim modifikacijama prihvaćenim i u filmskoj teoriji pripovijedanja (npr. Branigan, 2001: 100-7).

Čini nam se korisnim započeti razmatranje problema pod sjećanjem na utjecajnu Genetteovu tipologiju pripovijedanja s obzirom na fokalizaciju,¹⁹ pri čemu ćemo napomenuti i neke probleme s tim konceptom, posebno probleme specifičnih značajki filmskoga pripovijedanja:

Prvi je tip pripovijedanja *nefokalizirani pripovjedni tekst* (*klasični pripovjedni tekst*; Genette, 1992: 99) — tekst s takozvanim sveznajućim pripovjedačem, kakve je pisao Fielding.²⁰ No, Prince, primjerice, s pravom kritizira uporabu termina 'sveznajući' citirajući primjere iz Balzacovih i Hugo ovih narativnih tekstova: u njima 'sveznajući' pripovjedač izravno kaže kako mnoge stvari ipak ne zna — dakle, ne može biti sveznajući. Stoga Prince govori o »*neograničenom pripovjednom gledištu*«, zbog kojeg pripovjedač može govoriti o svemu što lik radi, osjeća, te što će mu se dogoditi, sa stalnim i načelno neograničenim mijenjama u tipu znanja (1982: 50-1) i rasponu informativnosti što nam je pripovijedanje donosi.

U slučaju filma situacija je nešto složenija kada je riječ o konstrukciji 'sveznajućeg pripovjedača', pa makar govorili i o 'neograničenom pripovjednom gledištu', jer je neverbalnom pripovijedanju manje dostupan sav onaj intelektualni i afek-

tivni aspekt likova i događaja što ih književni pripovjedač bez poteškoća verbalizira (izlaže). No, filmski su likovi konstrukcije nastale djelovanjem vizualnih i zvučnih aspekata filmskoga medija — time kako izgledaju, što rade, što i kako govore, kako se prema njima odnose drugi likovi, itd., a u golemom broju filmova možemo vidjeti medijski vrlo specifične (te prije izuma filma često nezamislive) sugestije, pa čak i prikaze osjećaja, razmišljanja i raspoloženja. Nadalje, konvencija literarnog izlaganja podsvijesti, snova i struje svijesti ipak je samo konvencija, a film je kroz svoju povijest uvjernjivo demonstrirao (od nadrealizma do vrhnaca klasičnoga muzikla, od ekspresionizma do postmodernizma) da su mu dostupni i sadržaji čovjekove duše.

Pripovjedačev je izbor u tom smislu načelno neograničen — primjerice, razmišljanja i strahove pijanista Adama u *Amerikancu u Parizu* vidimo u očito 'nerealnoj' te snažno fokaliziranoj sceni koncerta u kojem on sam svira klavir i prateće instrumente, dirigira, te iz publike traži bis, a s podjednakom nam je živošću i zornošću (i sa još većom stilizacijom) predstavljen i unutarnji život naslovnoga junaka u trenucima kada misli da ga je draga zauvijek ostavila (rijec je o čuvenoj sceni filmskoga baleta na Gershwinovu glazbu potkraj filma). U *Amerikancu u Parizu* ima još tako očitih primjera približavanja pripovijedanja perspektivi likova, no zapravo su u većem dijelu trajanja toga filma događaji prikazani na taj način da je stilizacijsko svjedočenje o raspoloženjima likova predstavljeno dojmljivim provalama glazbe, pjesme i plesa u svakodnevne događaje, premda u mnogim scenama i pomoću oblika filmskoga zapisu, a ne samo glume, doznajemo raspoloženja i misli likova.

Pripovijedanje se u tom slučaju stalno udaljava i približava perspektivi pojedinih likova, sasvim na tragu početka filma u kojem se izmjenjuju glasovi komentara pripadni različitim likovima. Dakako, premda to nije jedini način razlikovanja tipova fokalizacije, ipak je od velike važnosti to što film može bilježiti i jezik, pa nas, primjerice, impersonalni pripovjedačev glas u trećem licu vrlo podrobno izvješće o raspoloženjima, mislima i osjećajima likova u *Nedjelji na selu*. Taj se film u naratologiji navodi kao jedan od paradigmatskih primjera filmskog 'sveznajućeg' pripovijedanja (vidi o tome u Chatman, 1999: 330-3).

Mogućnosti su očito brojne; u filmu *H-8...* Nikole Tanhoffera tragične događaje vidimo isprva iz (izvanske) perspektive filmskih žurnala i policijsko-novinskih izvješća, vrlo slične zanimljivom filmskom žurnalnu, blizu početka *Gradanina Kanee*. Potom se pripovjedač doima sveznajućim dok u prikazu događaja izmjenjuje prostore, prateći likove u doživljajima i radnjama u kojima će se najjasnije ocrtatiti njihov karakter, raspoloženja i stajališta, objašnjavajući pritom prilično precizno njihove motivacije (dakako, podaci o tome često nisu verbalizirani). Filmska je sugestija takozvane sveznajuće pripovjedne perspektive i u ovome filmu ostvarena kombinacijom različitih oblika filmskoga zapisu, s vrlo razrađenim te lucidnim izborom planova, izmjeničnom montažom i komentarom.

Drugi je tip pripovijedanja obilježen *unutrašnjom fokalizacijom* (fokalizacijom kroz neki lik). Ona, kao prvo, može biti fiksna, za što Genette navodi kao primjere Jamesov roman

Ambasadori, te vrlo očiti primjer, *Damu u jezeru* Roberta Montgomeryja, koja je gotovo cijela²¹ prikazana u subjektivnim kadrovima (u kojima je prikazano ono što vidi junak, no subjektivni kadrovi često prikazuju i viđenje sporednih likova, neprijatelja i slično).

Mi bismo dodali kako je u većem dijelu Fincherova *Kluba boraca* fokalizacija fiksna, premda umjesto subjektivnih kadrova prevladavaju autorski kadrovi; naše su informacije o događajima pod velikim utjecajem junakove svijesti, pa vidimo njegova zamišljenoga prijatelja Tylera u kadru zato što ga i on vidi. Tek nakon što junak (žarište fokalizacije) shvati kako Tyler u (filmskoj) zbilji ne postoji²² gledatelj može biti potpuno siguran u ono što je prije eventualno mogao naslutiti: veći dio filma izložen je kao potpuno krivotvorena, iskrivljena (*nepouzdano* ispriovijedana) filmska zbilja.

To što je glavnina događaja predstavljena kao junakova priča, započeta dok mu vlastita izmišljotina Tyler drži pištolj u ustima, samo osnažuje fokalizaciju prisutnu i nakon te ispriovjedi, jer nepostojecig Tylera vidimo sve dok ga Pripovjedač/junak ne ubije. Nadalje, u glavnini filma u kojoj je Pripovjedač lik koji unutar filma pripovijeda, žarište je fokalizacije njegovo prošlo ja; Pripovjedač koji priča zna da Tyler zapravo ne postoji, ali nam to ne želi reći kako bismo se saživjeli sa svješću njegova (autobiografski) označena junaka.

Nadalje, moguća je i promjenjiva unutrašnja fokalizacija, a kao tipičan primjer Genette navodi roman *Gospoda Bovary*. U filmu *Nevjerna žena* redatelja Claudea Chabrola, dok suprug sumnja u nevjeru, on je žarište fokalizacije, no nakon što ubije ljubavnika žarište se seli na njegovu suprugu, koja počinje sumnjati da je on doznao za preljub i počinio zločin. Prilikom se fokalizacija postavlja kao važno dramaturško oruđe, bitan element strukture filma, jer su i muž i žena predstavljeni kao ravnopravni, aktivni likovi, dostajni fokalizacije, subjektivnih te polusubjektivnih kadrova. Njezina je akcija (potaknuta, recimo, nezadovoljstvom buržoaskom egzistencijom) pronalaženje ljubavnika, na što muž reagira akcijom, a ona tada ima izbor želi li muža zbog zločina kazniti ili nagraditi. Promjena fokalizacije dijelom (kompozicijski) motivira, a dijelom retorički pojačava novonastalu vezu među bračnim partnerima: ako zločin omogućuje narativno oživljavanje davno zamrla građanskog braka, promjenjiva fokalizacija omogućuje umjetničku uvjerljivost takva raspleta zbivanja.

Napokon, unutrašnja fokalizacija može biti i mnogostruka, s višestrukim evociranjem raznih događaja. Čak i naratolozi koji se izravno ne bave filmom spominju Kurosawin *Rašomon*, u kojem su pojedine priče sudionika zbiranjem prepričane s potpunim prepustanjem gledištu junaka odnosno junakinje koja u tom trenutku priča, a i u *Gradaninu Kaneu* čini se da je naslovni junak posve različit iz priče u priču, kako se mijenjaju pripovjedači, što je samo dijelom vezano uz različita razdoblja na koja se dijelovi priče odnose. Kao primjer mnogostrukne unutrašnje fokalizacije mogli bismo navesti *Tanku crvenu liniju* u kojoj se 'poetske', 'lirske' pripovjedne sekvencije motiviraju osjećajima različitih likova, pri čemu je često teško točno atribuirati porijeklo takve motivacije u konkretnom liku. Treći tip na taj način sistematizirana pripovijedanja naziva se pripovijedanjem s *vanjskom fokalizacijom*, a kao primjeri obično se navode Hemingwayeve

novele *Ubojice* (*The Killers*) i *Brda poput bijelih slonova* (*Hills Like White Elephants*), u kojima pripovijedanje uskraćuje ključne podatke o razmišljanjima i raspoloženju likova, onome što znaju i osjećaju. No, čitatelj ne dobiva ni dovoljno informacija na osnovi kojih bi zaključio kako točno izgledaju likovi iz *Ubojica*,²³ a i ambijenti su izrazito šrto naznačeni — neki čak nisu ni naznačeni. Dijalog je glavna pripovjedna tehnika, a opisi su rijetki i škrti, premda nedvojbeno doznajemo kakav je slijed događaja: ubojice dolaze u restoran u gradiću Summit postaviti zamku Oleu Andersonu, no on se ne pojavi, pa odlaze neobavljena posla. Nick iz restorana odlazi upozoriti Olea koji ne želi bježati. Nick se vrati na posao i komentira kako želi otići iz gradića. Glavni razlog zašto tu novelu možemo smatrati klasičnim primjerom vanjske fokalizacije nisu, dakle, škrti opisi, nego pripovjedačka distanca od unutarnjeg života likova, a manjak opisa retorički podcrtava hladnoću i distanciranost pripovijedanja o u načelu iznimno emocionalno napetim situacijama.

U pripovijedanju *Brda poput bijelih slonova* možda je još upadljivija vanjska fokalizacija: na početku (opisom) doznađemo u kakvu se ambijentu junaci nalaze te kamo žele otići. No, junak i junakinja ne imenuju ono o čemu razgovaraju niti iskazuju svoje prave osjećaje, pa ni adresat nema izravnih informacija o tome. Dakako, tamo gdje nema izravnih informacija ohrabreno je naslućivanje, špekuliranje i pogadanje. I tu, dakle, leži glavna razlika između pripovijedanja s vanjskom i pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom: kod vanjske fokalizacije adresat pripovijedanja ne raspolaže ni sa jednom informacijom koju ne bi imao lik koji bi sjedio pokraj junaka i slušao njihove razgovore.²⁴ Dakako, za razliku od toga hipotetičnog lika, adresat k tome može ne vidjeti junake (a u tim su dvjema novelama k tome opisi često iznimno škrti).

Vanjska fokalizacija, međutim, ne podrazumijeva nužno takvo ekstremno suzdržavanje od opisa, pa ono malo opisa što ih nalazimo u *Ubojicama* i *Brdima poput bijelih slonova* ne umanjuje izrazitost vanjske fokalizacije, jer se i opisi zadržavaju na onome što je izvanjsko likovima (odnosno njihovim psihičkim procesima). Kao primjer vanjske fokalizacije u naratološkoj se literaturi često navode i tzv. trivijalni romani, npr. *romani intrige*, u kojima je bitno ne razotkriti ono što bi čitatelju bilo važno znati ako bi htio razumjeti likove i zbijavanja (Genette, 1992: 99-100), a u trivijalnoj književnosti, čini nam se, opisa često ima više nego u spomenute dvije novele, pa makar ti opisi bili shematisirani i umjetnički nefunkcionalni.

Dobar dio polemike o terminu fokalizacije (npr. kritike Mieke Bal) odnose se na nerazmjer između unutrašnje i vanjske fokalizacije, odnosno Genetteovo nedovoljno razjašnjavanje veza tih dvaju narativnih fenomena, u kojima se mijesaju problemi 'gledanja' i problemi 'znanja' — no, kao što se, nadamo se, može vidjeti iz našega izlaganja funkcionalnim nam se čini usvojiti takvo shvaćanje ženetske teorije u kojem i unutarnja i vanjska fokalizacija uključuju i gledanje i znanje (uostalom, gledanje je samo jedan način dolaženja do informacija — u narativnim tekstovima i inače), pa čak i kada vidimo ono što lik vidi, ne moramo znati sve što on zna (i obratno)...

Edward Norton i Brad Pitt u filmu *Klub boraca* (D. Fincher, 1999)

Film, dakako, za razliku od književnosti stalno nešto pokazuje, pa je teže naći filmski ekvivalent *Ubojica i Brda* (...). Možemo, međutim govoriti o brojnim filmskim pričama u kojima likove vidimo, no zapravo ne znamo ništa ili gotovo ništa o njima — primjerice u talijanskim su vesternima (Sergio Leone i društvo) junaci često svedeni na funkcije (dobar, zao...). Već u klasičnom fabularnom stilu nijemoga filma vidimo snažno razvijene mehanizme fokaliziranja pripovijedanja (primjerice, ubrzana montaža i drugi retorični oblici filmskoga zapisa u trenucima posebnog uzbudjenja lika), a uvođenjem zvuka te su se mogućnosti još proširile — glazbom, govorom i šumovima, njihovom montažnom obradom, dovodenjem u specifično filmsku sintezu s vizualnim oblicima filmskoga zapisa i tako dalje. Ipak, kao prilično uvjerljive filmske primjere vanjske fokalizacije mogli bismo istaknuti brojne scene iz komedija Bustera Keatona te iz Bressonovih filmova (*Džepar, Novac...*), u kojima junaci djeju hladno i nepronično, a zbivanja se najčešće doimaju kao da su prikazana iz perspektive kojoj je unutarnji život likova nedostupan.

Dakako, različiti tipovi filmskoga pripovijedanja na različite načine koriste se oblicima filmskoga zapisa pa, primjerice, filmovi Howarda Hawksa često izbjegavaju krupne planove kako bi izbjegli pretjerano naglašavanje emocionalnog stanja likova (kako bi se, dakle, odmknuli od pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom), pa je nekakav srednji plan norma za mnoga njegova redateljska ostvarenja. Filmovi Michelangela Antonionija pak osobito vješto koriste se daljim planovima (total i polutotal) kako bi u samu izlaganju sugerirali mučninu, tjeskobu i osamljenost kao svojstva likova, sa svim analogno primjerice, sintaktički isprekidanim književnom pripovijedanjem kod lika o kojem se (u trećem licu!) pripovijeda.

Takva se tipologija pripovijedanja može prilično učinkovito primijeniti i na književne i na filmske priče, ali i na strip, kazalište, u svim se medijima narativne transmisije može govoriti o nefokaliziranom pripovjednom tekstu, o pripovjednom tekstu s vanjskom fokalizacijom i pripovjednom tekstu s unutarnjom fokalizacijom (promjenjivom i fiksnom).

No, kada, primjerice, film prikazuje više likova u istome prizoru, čak i same informacije što nam ih prenose njihovi po-

gledi²⁵ (primjerice kada junakinja i njezina sestra promatraju Fulira u *Tko pjeva zlo ne misli*) u znatnoj mjeri svjedoče o unutrašnjem životu likova, pa istodobno vidimo događaje iz neke izvanjske perspektive, a opet nam se sugerira širok spektar (načelno neprikazivih) unutarnjih sadržaja. I iz vrlo vješta audio-vizualnog orkestiriranja malogradanskoga neuksusa²⁶ u tome filmu teško je analitički razabrati udio utjecaja perspektive pojedinih junaka na pripovijedanje (odnosno na pripovjedača), ali ga je teško i poreći.

Napokon, kako bismo se uvjerili u važnost fokalizacijskih razmatranja filmskih priča, te u pogrešnost izjednačavanja subjektivnoga kadra s unutrašnjom fokalizacijom,²⁷ na trenutak ćemo se vratiti na primjer iz *Kluba boraca*. Kada Tyler i družina zaskoče u zahodu šefa policije kako bi ga zastrašili, nasilnike vidimo u vrlo znakovitom subjektivnom kadru, montažnim slijedom i izborom točke promatranja (primjerice, rakursom), nedvojbeno pripisanom otetom šefu policije. Isprva ne vidimo Tylera, a u dubini prizora nalazi se Pripovjedač (Edward Norton), no uskoro Tylerova glava prijeđe granicu okvira te u prizoru zakloni Pripovjedača.

Premda točka promatranja nije junakova (nego očito pripada šefu policije), pripovijedanje je još fokalizirano i kroz junakovu svijest — kroz ono što junak zna, vidi i vjeruje: taj subjektivni kadar šefa policije (koji Tylera nije video) prikazuje nepostojećega Tylera umjesto Pripovjedača. Riječ je dakle, o kadru koji je (barem) dvostruko fokaliziran: i kroz sporedni lik (kojem pripisujemo točku promatranja s poda) i kroz junaka nepouzdane autobiografske retrospekcije čije viđenje svijeta 'iskriviljava' sadržaj subjektivnoga kadra!

Poslije Pripovjedač shvati kako nitko drugi ne vidi razliku između njega i Tylera zato što je Tyler jedna od njegovih osobnosti, pa vidimo nekoliko prizora (montažno postavljenih kao autorski kadrovi Pripovjedačevih spomena) koji nam prikazuju događaje koje smo već vidjeli, ali ovaj put onako kako su se u svijetu filma doista zbili (bez Tylera uobičajena pomoću glumca Brada Pitta). U tom slijedu vidimo i kako bi spomenuti subjektivni kadar zaplašenoga šefa policije izgleđao da nema obrazloženog fokalizacijskog mehanizma — bez Tylera, s Pripovjedačem u prvome planu, na istom onom mjestu u prizoru na kojem smo prije vidjeli nepostojećega karizmatičnog vođu podzemne organizacije. Kako bi što uvjerljivije bila ocrtna važnost razlikovanja subjektivnoga kadra od fokalizacije, vrijedi spomenuti i primjer iz filma *Invasija tjelokradica*, u kojem izvanzemaljske kukuljice proizvode kopije ljudi, težeći zavladati cijelim svijetom.

U pretposljednjoj sceni filma vidimo naime Matthewa (Donald Sutherland) kako se kreće među izvanzemaljskim kopijama ljudi s kojima je radio, a među tim je kopijama i lažna Elizabeth (Brooke Adams). Gledatelj, međutim, ne može znati koliko je točno vremena prošlo između te scene i posljednje scene u kojoj susreće prijateljicu s kojom je pokušavao pobjeći pred lažnim ljudima, baš kao što ne može znati ni koliko je točno vremena proteklo između pretposljednje scene i prethodne, noćne scene u kojoj Matthew uništava radosnik kukuljica.

Zbog izostavljanja informacija, ali i zbog dramaturške opravdanosti junakove emocionalne suzdržanosti²⁸ već u pretposljednjoj sceni ne možemo biti sasvim sigurni da li je i

on asimiliran. U posljednjoj sceni začujemo ženski glas koji Matthewa zove po imenu; on se okreće, a gledatelji potom vide Nancy (V. Cartwright), prikazanu u Matthewovu subjektivnom kadru. Nancy kreće prema njemu (potom vidi-mo njega u njenom subjektivnom kadru), no svejedno ne možemo govoriti o osobito snažnoj fokalizaciji, jer unatoč tome što vidimo ono što Matthew vidi, nemamo pojma što misli, niti da li je doista riječ o Matthewu ili o njegovoj izvanzemaljskoj kopiji. Jer, tek kada *Matthew* izobliči lice, upre prstom u Nancy i zavrišti, doznamo da je i on bio asimiliran i kopiran, o čemu nam subjektivni kadar ništa nije rekao.

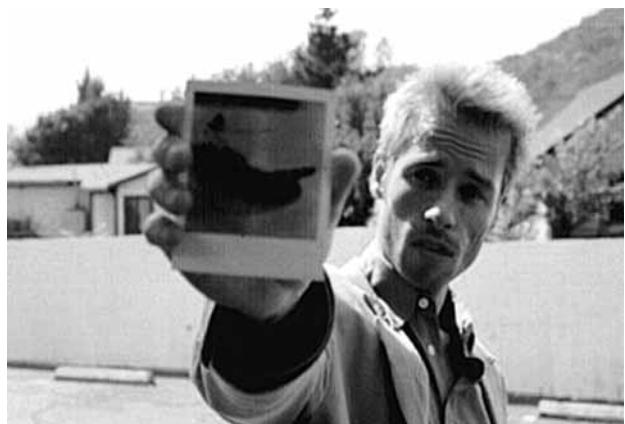
Dakako, kao što smo već napomenuli, film, za razliku od jezik,²⁹ ima iznimnu pokaznu snagu, svojstvo stalnog prikazivanja i pokazivanja zbog kojeg je teže (i retorički mnogo upadljivije) snimiti film u kojem ne znamo kako junak izgleda. No, zato se film lako može zadržati na pojavnoj fasadi zbilje, gledatelj čak može vidjeti ono što junak vidi, a ne znati da gledač kojemu pripada subjektivni kadar nema emocija, da Matthewova ličnost i sve što je znao postoje samo kao dio uspomena izvanzemaljskog čudovišta koje ga je ubilo.

U posljednjoj je sceni filma *Invasija tjerokradica*, čini nam se stoga, fokalizacija dominantno vanjska, unatoč subjektivnim kadrovima kao važnom elementu unutrašnje fokalizacije, a zbog drukčijeg stila glume V. Cartwright te režijsko-dramaturško-scenarističke postave njezina lika možemo se donekle suživjeti s njezinim duševnim stanjem u trenutku kada se približava prijatelju Matthewu (u njegovu subjektivnom kadru!), ne znaјući da je on zapravo izvanzemaljsko čudovište (to dozna tek kad on uperi prst u nju i izobliči se pozivajući svoju čudovišnu braću i sestre). S druge pak strane, blizu početka filma znakovita je scena nakon noći u kojoj je (zaključujemo poslije) Elizabethin muž asimiliran — Elizabeth ga zbumjeno promatra i pokušava shvatiti što on radi, a gledatelj vidi njezine subjektivne kadrove s upadljivom unutrašnjom fokalizacijom — mi, skupa s junakinjom, ne znamo što se zbiva, a film nas i emocionalno vezuje uz njezin lik i njezinu situaciju (čemu pridonose i elementi trilera — gledajući film od početka doznavali smo da je cvijet što ga je donijela u kuću izvanzemaljskoga podrijetla).

Naime, izbor točke promatranja (i njezine trzave dinamičnosti) informacijski je blizak junakinjinoj 'točki promatranja' (i u autorskim, a ne samo subjektivnim kadrovima), pa nam



Sabine Azéma i Louis Ducreux u filmu *Nedjelja na selu*
(B. Tavernier, 1984)



Guy Pearce u filmu *Memento* (Ch. Nolan, 2000)

teško uspijeva zagledati se u muževu lice, a baš nas ono zanima, kao što zanima i Elizabeth, zabrinuta njegovim čudnim ponašanjem. Kadrovi u kojima vidimo Elizabeth (kadrovi najave za njezine subjektivne kadrove) k tome su retorički naglašeni izborom bližih planova za prikaz nje, a daljih za prikaz njega, što, uz asimetrično kadriranje, dinamičnu (dijelom prateću) kameru i zlokobne šumove približava gledateljevu recepciju događaja onome što Elizabeth vidi i osjeća.

No, ta je fokalizacija osnažena i onim što nije dio subjektivnoga kadra, a uklapalo bi se u Peterlićevu (2000) definiciju autorskoga kadra, odnosno kadra komentara (npr. vožnja prema naprijed, prema suprugu koji stoji na ulici prije javljajnja sata). U sceni u kojoj se Elizabeth i Matthew voze u autu ona mu priča kako je cijeli dan pratila muža kroz grad (približno oko 25. minute filma). *Vidimo* scenu koju Elizabeth prepričava prijatelju Matthewu, scenu u kojoj se šeta gradom i sve joj je čudno, pa su i oblici filmskoga zapisa (zvučni i vizualni) podjednako očuđeni i u njezinu subjektivnom kadru i u kadru najave tog subjektivnog kadra. Dakle, ne samo da subjektivni kadar nije uvijek fokaliziran kroz lik kojem gledanje pripada: čak kada jest na taj način fokaliziran, subjektivni kadar nije nužan za unutarnju fokalizaciju. Usput možda nije naodmet napomenuti kako (zbog kombinacije navedenih režijsko-dramaturško-glumačkih elemenata, s pridodanim karakterizacijskim kontrastom para junaka i para njihovih prijatelja) *Invasija tjerokradica* možda sugerira kako su manje-više svi ljudi hladni, beščutni i osamljeni i izvan žanrovske okvire priče filma.

Aspekti fokalizacije

Već spominjane vizualne metafore u proučavanju su filma vjerojatno još štetnije nego u književnosti baš zbog važne vizualne sastavnice filmskoga medija. Jer, osim onoga što likovi vide, važno je i ono što likovi, primjerice, osjećaju i ono što vole (npr. u filmu *Tko pjeva zlo ne misli*), a nikako ne treba podcijeniti ni informacije kojima likovi raspolažu, tj. ono što likovi znaju. Naime, lik kao narativna figura od gola me je važnosti za organizaciju narativnih struktura,³⁰ ne samo književnih i filmskih priča nego, primjerice, priča izloženih u mediju strip, radijskom mediju (tzv. radiodrama),

itd. Kao što to sistematizira Gajo Peleš, lik u čitanju narativnoga teksta (dakle, u percepciji priče) nastaje kao svojevrsno sjedište kodova ili skup različitih *distinkтивnih značajki*,³¹ kao što su ime, položaj prema ostalim likovima, potom karakterne osobine te funkcije, radnje lika (radnje vezane uz taj skup) (Peleš, 1999: 229-243). Dakako, lik nije isto što i čovjek, premda pripovjedačke konvencije i unutarnja logika većine priča nalaže neku vrst usklajivanja narativnih figura prema pravilima koja reguliraju naše kontakte s ljudima u svakodnevnom iskustvu. No, likove određuju i žanrovske strukture i logika dramaturgije.

Prijerice, nije dovoljno tek načelno ili (konkretnije) mimentički pitati se da li su u filmu *Tuđinci* uvjerljive prisebnost i borbene vještine časnice s trgovackog broda Ripley i djevojčice Newt (njih su dvije, naime, superiorne nekim profesionalnim vojnicima). Taj problem korismijim se čini promatrati s pomoću konkretnog ustroja likova te njihovih međusobnih odnosa (uočljivih pri gledanju filma), a neke od karakterizacijskih ili dramaturških odnosa možemo obrazložiti i time što su *Tuđinci* filmski 'nastavak' *Tuđinca* redatelja Ridleyja Scotta.

Junakinja Ripley je, naime, postulirana kao osoba koja je u *prethodnom* filmu već ubila jednoga Tuđinca (dokazavši se time kao borac). S druge pak strane Newt u *Tuđincima* već načinom na koji je uvedena u priču dokazuje sposobnost preživljavanja najgorih pogibelji, a ostali likovi podupiru uvjerljivost njihove snalažljivosti. Među marincima je, naime, mišićava Vasquez vrlo uvjerljiv dokaz kako žene mogu biti akcijski junaci, unatoč kulturalnim stereotipima i žanrovsко-ikonografskim konvencijama koji se obično vežu uz vojničke narativne strukture (u pričama ostvarenim u raznim medijima).³²

Dramaturški promatrano, u grupama je poželjno postojanje najslabije karike, kako bi lakše i preglednije mogle biti raspoređene uloge u narativnoj organizaciji akcijskih priča — kada takve karike u *Tuđincima* ne bi bile upadljive, postojala bi mogućnost gledateljskog padanja pod utjecaj kulturnih predrasuda te sumnje u vjerodostojnost akcijskih pot hvata Ripley i snalažljivosti Newta. Stoga su takvom karikom u ovome filmu vrlo (upadljivo i izrazito) prikazani muškarci: nemoralni službenik kompanije, nesposobni zapovjednik i plačljivi marinac. Njih trojica ili sabotiraju ili padaju u nesvest ili kukaju stvarajući paniku, pa je nepotrebno da još neki lik radi to isto. Kada bi još i Ripley, Newt i Vasquez bile nesposobne ili kukavice, razvoj akcijske priče bio bi ometen, pa bi, primjerice, umjesto nastanka relativno ravnomerne mješavine akcije, horora i znanstvene fantastike nastao film dominantno hororske strukture u kojoj čudovišta love jednu po jednu žrtvu.

Dakle, kao što se već iz ovih nabačenih obrazloženja i primjera vidi, likovi su vrlo složene strukture, istodobno zasnovane i na onome što gledatelj i čitatelj neke priče unosi u čitanje iz izvannarativnog iskustva i na onome što rađa logika svakoga medija, odnosno logika žanrova i drugih nadmedijskih tvorbi.³³ No, s druge strane, u recipijenata priče velik je interes za likove, pa narativna tradicija izrazito često, rado i snažno organizira informacije što ih dobiva recipijent priče putem njihova prelamanja kroz narativne figure spomenute

na početku ovoga potpoglavlja. U početnim scenama filma *Memento* gledatelj je, primjerice, posve neupućen o karakterizaciji likova i razlozima pojedinih zbivanja zato što je pri povijedanje fokalizirano kroz (metaforički rečeno) 'gledište' junaka.

On zbog oštećenoga (zapravo, nepostojećega) dugotrajnog pamćenja na početku scene ne zna ništa o događajima nakon traume i ozljede glave, pa nema pojma s kim se susreće, zašto mu netko pomaže te komu treba vjerovati. Gledatelji, dakako, uglavnom imaju neoštećeno dugotrajno pamćenje, pa je adekvatno gledateljsko neznanje omogućeno siženim rasporedom događaja.

Pojedine scene uglavnom traju otprilike onoliko dugo koliko junak može zadržati uspomene, a gledatelj na početku većine scena ne zna uzroke ni jednog događaja, jer svaka scena započinje dublje u prošlosti koja mu nije dostupna. Ali, kako se *Memento* bliži kraju, s porastom gledateljeva znanja slabli uloga junakove svijesti kao žarišta fokalizacije, pa bi se vjerojatno moglo reći kako zbog velike gledateljske kognitivne investiranosti u radnju postupno (te naizmjence) jača utjecaj na pri povijedanje svijesti (znanja i raspoloženja) junakovih *pomagača* — bivšega policijaca Teddyja i mafijaševe djevojke.

No, gledateljski osjećaj uvida u svijest sumnjivih pomagača nije u tolikoj mjeri ostvaren učinkom pojedinih oblika filmskoga zapisa, koliko (ponajprije dramaturški motiviranim) slabljenjem fokalizacije kroz glavni lik, koja je inače u velikoj mjeri zasluzna za početno vezivanje gledateljeve pozornosti. Naime, ta je fokalizacija zasnovana na junakovu neznanju, a kako je znanje od početka *Memento* postavljeno kao ključ razumijevanja pri povijedne strukture, po dramaturškoj nam se logici stvari čine jasnijima jer su nam bliži likovi oko junaka — premda je odnos uzroka i posljedice zapravo suprotan! Stoga junaka na kraju filma gledatelji u načelu ne doživljavaju više kao, recimo, običnog čovjeka u neobičnoj situaciji, nego kao pomalo smiješna, a pomalo zastrašujućeg čudaka (takvim ga vidi većina ostalih likova).

Dakako, kada bi radnja *Memento* od početka bila izložena junakovim subjektivnim kadrovima, tada bi osjećaj fokaliziranosti kroz junakovu svijest (kao žarište fokalizacije) možda mogao biti još jači. No, kritike *Dame u jezeru*, u kojoj je upravo takav postupak proveden, često su ukazivale kako je pri povijedanje, sustavno subjektivizirano metodom subjektivnoga kadra, umjesto približavanjem perspektive lika gledatelju urodilo dojmom intencionalnosti i artificijelnosti, izvandogađajne motiviranosti takva postupka, uz dodatni bonus gledateljskoga zamora.

S druge pak strane subjektivni kadrovi nisu nužni za fokaliziranost kroz neki lik kao žarište. Tako, primjerice, junakinje filmova *Muriel se udaje* P. J. Hoggana i *Plesačica u tami* Larisa von Trier u konvencije svojih privatnih maštovitih mjužikalala zajedno s gledateljem filma, jer se filmski svijet izobličuje te stilizira i u zvučnom i vizualnom komunikacijskom kanalu, uključujući i narativnu logiku i zakonitosti svijeta. Takva je stilizacija glazbenih scena, dakako, primijenjena u klasičnim remek-djelima mjužikla, kao što su *Amerikanac u Parizu* ili *Pjevajmo na kiši*, pa se vrijedi prisjetiti kako za razumijevanje fenomena fokalizacije nisu ključni

samo konkretno glazbeno i koreografsko organiziranje pjesme i plesa. Naime, već i gola činjenica razrješavanja dramaturških situacija baš na taj, žanrovske vrlo specifičan način, svjedoči o ograničavanju priopćenih informacija perspektivom lika — njegovim ukusom, raspoloženjima i slično.

No, glazbeno-plesno-scenografske konvencije toga žanra samo su najupadljiviji primjeri fokalizacijskih potencijala filma. To što su u mjuziklima često razni likovi (uz bitno rijedu primjenu subjektivnih kadrova nego u nekim drugim žanrovima) žarišta fokalizacije dodatno usložnjava problem, ali i čini problematiku fokalizacije još važnijom za gledanje filma. Primjerice, u spomenutom prizoru iz *Amerikanca u Parizu* vidimo Adama u ulozi dirigenta, pijanista, svih članova orkestra i publike na koncertu, a očito je kako se taj prizor nije nigdje i nikada dogodio; teško je vjerovati i da se dogodio u Adamovo glavi. Narativna logika te čudne scene nije objašnjiva samo činjenicom da Adam razmišlja o svom statusu bivšega čuda od djeteta i (bes)perspektivnoga pijanista, nego je riječ o izlaganju (fantastičnih) događaja snažno fokaliziranih kroz Adamovu svijest, *metaforički* organiziranih kao vizualno-zvučna, tipično filmska sugestija junakovih raspoloženja i razmišljanja. Takve audio-vizualne metafore, čini se, jedno su od snažnijih signala filmske fokalizacije.

S druge pak strane u sceni u kojoj Adam nenadano doznaže da Jerry i Henri imaju vezu s istom djevojkom, živčani pijanist nije fokalizacijsko žarište, nego je (tek) središte narativnog interesa. On uznemireno promatra Jerryjevo i Henrijevu prijateljsko savjetovanje oko ljubavnih jada ne znajući što učiniti i da li im reći kako stoje stvari, a kada u toj sceni započne sjajni duet pjesme *S'Wonderful*, žanrovska je stilizacija fokalizacijski vezana uz sreću pjevača i plesača (Jerryja i Henrija), dok je Adam u tim trenucima silno nesretan.

Dakako, glazbeni su filmovi jako privlačan primjer fokalizacije, utjecaja raspoloženja (sreće, tuge, nervoze) i razmišljanja likova na pripovijedanje, podjednako konvencionaliziran³⁴ i dojmljiv. No, brojni su primjeri filmske fokalizacije i izvan toga žanra, pa i bez subjektivnoga kadra tako vidimo da se junak *Zlatne groznice* naglo pretvorio u kokoš jer ga takvim vidi izgladnjeli prijatelj (prikazan u istom tom fokaliziranom kadru). Na književnome primjeru Marcela Prousta (1992: 102), Genette ističe vrlo složene odnose glasa (tko pripovijeda?) i *gledišta* (tko vidi, zna, osjeća, misli?) u ulomcima u kojima junak *U potrazi za izgubljenim vremenom* pripovijeda o sebi. Pripovijedač i lik takve priče mogu se vrlo upadljivo razlikovati ne samo po životnoj dobi, iskuštu, znanju i stavovima, nego i stečenim iskustvom u proteklom vremenu.

Nadalje, u Prousta se mogu naći dijelovi teksta u kojima se naizmjence izlažu misli junaka i još jednoga lika, te dijelovi u kojima se događaji i viđenja izlažu iz junakova gledišta, no izložene misli pripadaju drugome sudioniku (zapravo sudionici) scene (1992: 112-114). Jasnim se čini kako se filmskim ekvivalentom tako složene narativne situacije može nazvati spomenuta scena iz *Kluba boraca* sa subjektivnim kadrom pripisanim jednome liku (šefu policije), no snažno fokaliziranim kroz svijest drugog (Pripovijedača), a vrijedi podsjetiti i na dobro znana filmološka zapažanja o subjektivnim kadrovima koji pripadaju dvojici likova, koji su manje-više po-

djednako važni za izlagački slijed, a u kadru najave (koji u većini slučajeva prethodi subjektivnomu kadru) gledaju u istome smjeru (npr. u Bordwell, Thompson, 1990: 311 navodi se primjer iz filma *Sjever-sjeverozapad*).

To svojstvo istodobne dvostrukosti te, dakako, višestrukosti fokalizacije, odnosno svojstvo polimodalnosti, Genette smatra ključnim za Proustovu umjetnost, a mi možemo opet dodati kao primjer film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* u kojem se suptilnim scenografsko-kolorističko-glazbeno-verbalnim oznakama, potom izborom točke promatranja, razrađenom tematizacijom pogleda, fokalizacija veže ponajviše uz mamu i maloga Pericu, ali i uz druge likove, kako gospona Fulira, tako i tetu Minu. Majstorsko prožimanje pripovijedanja neukusom pripisivim likovima, kao i njihovim niskim strastima, vjerojatno je ključ uspjeha tog djela u iste one publike kakvu naznačena struktura, čini se, ismijava.

Naizgled banalni prikaz Minina snena i plaha pogleda u Fuširovu smjeru snažno sugerira njezinu seksualnost i mašt, osobito ako se prisjetimo koliko je Mina proždrljiva, te koliko je čitava struktura filma *Tko pjeva zlo ne misli* zapravo struktura žudnje sublimirane kroz malograđanski kič što ga junaci dijele kao ono što ih najjače vezuje. U tom je smislu cijela narativna struktura i vizualno-zvučna ikonografija filma pod snažnim utjecajem likova, pa se Minina potisнутa seksualnost očituje u svim fokalizacijskim mehanizmima što smo ih već nabrojali te u napetoj potisnutosti što je uz izbor oblika filmskoga zapisa sugerira sjajna gluma Mije Oremović.

Pogled nekoga junaka često nije tek predmet prikazan u filmskome prizoru. U filmu se, naime, za razliku od književnosti doista vidi gledanje, a kako taj proces i u izvođenju likova jako nalikuje gledateljevu gledanju — dobar dio onoga što vide i gledatelj i lik gledatelj je, čini nam se, sklon pripisati utjecaju perspektive lika.³⁵ Subjektivni kadar, viđenje nekoga lika (vidi u Peterlić, 1995), ali i takozvani polusubjektivni kadar (u kojem vidimo i gledača i ono što on vidi) vrlo su raširene konvencije filmskoga izlaganja, vrlo važne za strukturu brojnih filmskih priča. Nadalje, sastavni su dio većine filmova i najavna te odjavna špica (najavnica i odjavnica), tijekom kojih često započinje radnja, ili se barem izlažu informacije važne za njezino razumijevanje. Zbog intervencije slova (ili, katkada, glasa koji čita imena i funkcije) špica jednostavno ne može biti u podjednakoj mjeri i na isti način fokalizirana kao kadrovi koji slijede, u kojima nema takvih ekstradijegetičkih intervencija u sliku i zvuk — zbog upadljivih znakova metatekstualnosti kakve nudi špica, znakovi fokaliziranosti, u najmanju ruku, gube na važnosti.

Dakako, 'točka gledišta' nije kategorija koja bi se mogla povozati samo s narativnim umjetničkim strukturama, niti s naratologijom francusko-američkoga tipa. Josip Užarević, primjerice, pronalazi srodnost između Lotmanove kategorije 'točke gledanja' s »pojom rakursa u slikarstvu i u kinematografiji« (Užarević, 1991: 29),³⁶ a teoriju gledišta Andreja Uspeškog, koja je utjecala i na zapadnu naratologiju, prema Užarevićevu je (dodali bismo: ispravnom) mišljenju u određenom smislu moguće primijeniti i na liriku (Užarević, 1991: 31).

Bilješke

- 1 Naratologijom nazivamo teoriju pripovijedanja utemeljenu na strukturalističkim postavkama, za razliku od psihanalitičke, marksističke, kognitivističke ili feminističke teorije pripovijedanja.
- 2 Osobito kada se lik prvi put pojavi, ili se, primjerice, pojavi neočekivano odjeven
- 3 O filmskom prikazivanju, uskraćivanju prikazivanja i o specifičnim filmskim figurama opisa vidi u Turković, 2003.
- 4 Veći je dio Pudovkinovih zapažanja primjenjiv i na snimke nastale digitalnom tehnologijom.
- 5 Subjektivnim kadrom (eng. *point of view shot*, ili *subjective point of view shot*; katkada *POV shot*) uobičajeno se naziva kadar koji pripada vidjenju nekoga lika. Obično mu prethodi kadar najave (u kojem vidimo lik koji gleda), no najave ne mora biti; gledača možemo vidjeti i u kadru koji slijedi nakon subjektivnoga, a ne moramo ga vidjeti (npr. u brojnim filmovima strave).
- 6 Izlagačku strukturu narušenih prostornovremenskih odrednica gledatelj, međutim, često ipak može dijelom prepoznati (i u izlaganju pratiti) kao 'djelomično' narativnu strukturu.
- 7 Dakako, tzv. ambijentalno kazalište približava kazališne izvedbe filmskim normama 'mimetičnosti', jer je prostor u takvim predstavama više konkretni i manje simboličan u odnosu na dominantne kazališne norme.
- 8 To se djelovanje, dometnimo usput, kod nekih likova odvija na načelu analogije, a kod nekih na načelu kontrasta.
- 9 Događaji i prostor, čini se, nisu tako snažno povezani kao događaji i vrijeme. Definicija događaja kao promjene stanja neodvojiva od vremena ne isključuje događaje smještene na, uvjetno rečeno, neprostornim poprištima psihičkih procesa, čak ne nužno jasno atribuiranih bilo pojedinim likovima bilo instanci pripovjedača (vidi Beckettove romane).
- 10 O uzajamnim afinitetima priče i filma vidi u Peterlić (2000: 223-5).
- 11 Premda nam se čini kako se pritom katkada brka diskurzivno usporavanje s razlikom između gledateljskog dojma veličine filmskih stuba i izvanfilmskog znanja o veličini stuba u zbiljskoj Odesi.
- 12 Projekcijski iznimno kratka zabava i većina njezinih gostiju podređeni su temeljnemu zapletu, a mrak koji neopazice pada na raspadanje zabave podređen je likovnim i ritmičkim učincima (vidi neonke reklame u završnoj sceni).
- 13 Učinak ubrzana pokreta podjednako učinkovito može se postići usponjem snimanjem i ubrzanom projekcijom, ali i normalnim snimanjem krećućeg umjetnog izvora svjetla.
- 14 Vrijedi napomenuti kako je ovaj termin isprva označavao kratke kadrove prisjećanja likova (vidi, primjerice, junakinjine uspomene u *Hirošima, ljubavi moja*)
- 15 Unutar scene vrijeme teče u očekivanu smjeru.
- 16 I kada oznaka točnoga dana i sata smješta zbivanja u ograničen vremenski raspon, značenje filmske priče može svejedno upućivati na dugotrajnost ili stalno ponavljanje sličnih zbivanja, a tipičnost može u značenjskoj strukturi filma nadjačati akcidencijsku zanimljivost pojedinih događaja.
- 17 Jer, strogo gledano, nema pravoga ponavljanja događaja — postoje samo slični događaji.
- 18 U primjerima koje rabi kao da i sam Genette (koji se filmom proklamirano ne bavi) pomalo postaje žrtvom vizualizacijske metafore — za fiksnu unutrašnju fokalizaciju u filmu navodi samo najbanalniji primjer, *Damu u jezeru* (čuveni pokušaj dosljedne primjene subjektivnoga kadra).
- 19 Za drugačiju koncepciju fokalizacije vidi kod Mieke Bal (1999).
- 20 Genette ističe kako Balzac, nasuprot mišljenju nekih ranijih teoretičara pripovijedanja, baš i nije pisao uzorne primjere naracije sa sveznačućim pripovjedačem (Genette, 1992: 101).
- 21 Na početku ipak vidimo junaka; teško je naći primjere čiste primjene potpuno fiksne fokalizacije.
- 22 Tada vidimo i prizore koje smo prije vidjeli, ali sada neiskriviljene junakovim mentalnim poremećajem. U kakvu su točno odnosu ti kadrovi prisjećanja sa svijetu lika čija ih spoznaja izravno motivira? Niye baš vjerojatno da junak, primjerice, sebe zamislja u blizini planu, u kadru vrlo sličnu kadru u kojem smo u fokaliziranoj naraciji vidjeli njegov alter-ego, i to u subjektivnom kadru šefu policije. Možemo stoga reći kako je opet riječ o narativnom izlaganju fokaliziranom kroz svijest lika (u tzv. autorskom kadru).
- 23 Doznajemo kakve ogrtatre i šešire nose ubojice te da je Sam Crnac, a Ole visoki Švedanin (s tragovima boksačke karijere na licu), no to je otprilike sve.
- 24 Amerikanac bi htio nagovoriti Jig na pobačaj bez postavljanja ultimata, dok bi ona, čini se, htjela roditi dijete, no još više od toga želi njegovu ljubav. To pretpostavljamo na osnovi škrtilih informacija iz njihova dijaloga, bez tragova unutarnje fokalizacije.
- 25 Pritim je, uz glumu, važan i, primjerice, izbor planova (jer nije jednako dojmljiv pogled snimljen u totalu i onaj snimljen u krupnometu planu), kao i drugih oblika filmskoga zapisu.
- 26 Možemo, samo ilustracije radi, spomenuti ikonografiju licitarskih srdača i *neadoljive* šlagere.
- 27 Ova se greška vjerojatno može objasniti dominantno književnim, a nedostatno filmološkim obrazovanjem većine teoretičara i kritičara koji se bave i filmom.
- 28 Naime, u *Inviziji tјelokradica* neasimiliran čovjek može zavarati izvanzemaljce ako se ponaša hladno i bezosjećajno — oni ga neće prozrijeti dok se ne oda izljevom emocija.
- 29 Primjer su spomenute Hemingwayeve novele.
- 30 Dakako, ova se zapažanja odnose na sve narativne strukture, a ne samo na umjetničke.
- 31 Ovaj termin Peleš preuzima od Jurija Lotmana, no navodi i prinose drugih teoretičara.
- 32 Čak ni Ivana Orleanska ne narušava to pravilo, jer mora obući mušku odjeću ako želi voditi vojsku.
- 33 Žanrovi (melodrama, horor, vestern, itd.) funkcioniраju u raznim medijima — na filmu, televiziji, u književnosti, stripu, kazalištu...
- 34 Različit od izvanfilmskog iskustva emocionalnosti i od verbalnih narativnih struktura, ali ne toliko različit od konvencija glazbenoga kazališta.
- 35 Na pitanju ovoga filma mogu se nazrijeti neki veoma zanimljivi problemi, na koje inače upućuje Edmiston, 1989.
- 36 Dakako, rakurs nije ni približno jedini oblik filmskoga zapisu s kojim se može uspoređivati točka gledišta.

Bibliografija

- Bal, Mieke (1992), *Prema kritičkoj naratologiji*, u *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 313-340.
- Bal, Mieke (1999), *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press — 2. izdanje (prvi put tiskano 1997, prvo izd. iz 1985).
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bordwell, David (1986), *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen (prvo tiskanje 1985).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (1990), *Film Art, An Introduction*, 3. izdanje, New York itd.: McGraw-Hill Publishing Company (prvo izd. 1979)
- Branigan, Edward (2001), *Narrative Comprehension and film*, London, New York: Routledge. (prvo tiskanje 1992)
- Carroll, Noël (1996), *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment*, u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur. D. Bordwell i N. Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press, str. 37-70.
- Chatman, Seymour (1980), *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press (prvo tiskanje 1978).
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1999), *New Directions in Voice-Narrated Cinema* u *Narratologies*, ur. David Herman, Columbus: Ohio State University Press, str. 315-340.
- Edmiston, William F. (1989), *Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory*, u *Poetics Today*, vol. 10, No. 4, str. 729-744.
- Filmska enciklopedija 1-2 (1986 — 1990), ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža.
- Genette, Gérard (1983), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, prev. Jane E. Lewin, Ithaca and New York: Cornell University Press. (prvo tiskanje 1980; izvornik iz 1972.)
- Genette, Gérard (1990), *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York: Cornell University Press. (prvo tiskanje 1988, prijevod Genette, 1983b).
- Genette, Gérard (1992), *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost u Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 96-115.
- Hayward, Susan (2002), *Cinema Studies, The Key Concepts*, London, New York: Routledge (prvo tiskanje 2000).
- Hemingway, Ernest (1966), *Hills Like White Elephants*, in E. Hemingway, *The Short Stories*, New York: Charles Scribner's Sons, str. 273-8.
- Hemingway, Ernest (1966), *The Killers*, in E. Hemingway, *The Short Stories*, New York: Charles Scribner's Sons, str. 279-289.
- MacCabe, Colin (1986), *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*, u *Narrative, Apparatus, Ideology — A Film Theory Reader*, ur. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, str. 179-197.
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Zagreb: ArtTresor naklada.
- Peterlić, Ante (1976), *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb: Školska knjiga.
- Peterlić, Ante (1995), *Subjektivni kadar I*, u *Hrvatski filmski ljetopis*, I, 3-4, str. 98-102.
- Peterlić, Ante (2000), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 3. izdanje.
- Peterlić, Ante (2002), *Alain Resnais: Prošle godine u Marienbadu*, u *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 133-150.
- Poppe, Emile (1994), *The rhetoric of an author in search of a theory*, u *Semiotica*, vol. 98, 3/4, str. 373-386.
- Prince, Gerald (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Prince, Gerald (1987), *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press.
- Pudovkin, V. I. (1970), *Film Technique and Film Acting — Memorial Edition*, prev. i ur. Ivor Montagu, New York: Grove Press.
- Turković, Hrvoje (2000), *Teorija filma* Zagreb: Meandar, 2. izdanje (prvo izdanje 1994).
- Turković, Hrvoje (2003) 'Opisnost naracije — temeljna opisna načela' u *Hrvatski filmski ljetopis IX*, 35/2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Užarević, Josip (1991), *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Filmografija

- Amerikanac u Parizu (An American in Paris)*, 1951, r: Vincente Minnelli, gl: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Nina Foch, Georges Guétry.
- Carevo novo ruho*, 1961, r: Ante Babaja, gl: Zlatko Madunić, Stevo Vujatović, Ana Karić, Vanja Drach.
- Conan (Conan the Barbarian)*, 1981, r: John Milius, gl: Arnold Schwarzenegger, James Earl Jones, Mako.
- Crvena pustinja (Il deserto rosso)*, 1964, r: Michelangelo Antonioni, gl: Monica Vitti, Richard Harris, Carlos Chionetti.
- Dama u jezeru, (Lady in the Lake)*, 1946, r: Robert Montgomery, gl: Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan.
- Divan život (It's a Wonderful Life)*, 1946, r: Frank Capra, gl: James Stewart, Henry Travers, Lionel Barrymore, Donna Reed.
- Dodir zla (Touch of Evil)*, 1958, r: Orson Welles, gl: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Marlene Dietrich.
- Do posljednjeg daha (À bout de souffle)*, 1960, r: Jean-Luc Godard, gl: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville.
- Dva oka, dvanaest ruku (Do Ankhen Barah Haath)*, 1957, r: V. Shantaram, gl: V. Shantaram, Shankarrao Bhosle, Chandarkar.
- Džepar (Pickpocket)*, 1959, r: Robert Bresson, gl: Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie.
- Excalibur / Mač kralja Arthura*, 1981, r: John Boorman, gl: Nigel Terry, Helen Mirren, Nicol Williamson.
- Gradjanin Kane (Citizen Kane)*, 1941, r: Orson Welles, gl: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane.
- H-8..., 1958*, r: Nikola Tanhofer, gl: Antun Vrdoljak, Boris Buzančić, Mia Oremović, Pero Kvrgić, Marija Kohn.
- Hirošima ljubavi moja (Hiroshima mon amour)*, 1959, r: Alain Resnais, gl: Emmanuele Riva, Okada Eiji.
- Invazija tjelekradica (Invasion of the Body Snatchers)*, 1978, r: Philip Kaufman, ul: Donald Sutherland, Brooke Adams, Veronica Cartwright.
- Izgubljena cesta (Lost Highway)*, 1997, r: David Lynch, gl: Sam Neill, Patricia Arquette, Robert Loggia, Balthazar Getty.
- Klub boraca (Fight Club)*, 1999, r: David Fincher, gl: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf.
- Konop (Rope)*, 1948, r: Alfred Hitchcock, gl: Farley Granger, John Dall, James Stewart, Joan Chandler.
- Kralj Edip (Edipo Re)*, 1967, r: Pier Paolo Pasolini, gl: Franco Citti, Silvana Mangano, Carmelo Bene, Julian Beck.
- Memento*, 2000, r: Christopher Nolan, gl: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano.
- Moj ujak iz Amerike (Mon oncle d'Amérique)*, 1980, r: Alain Resnais, gl: Gérard Depardieu, Nicole Garcia, Roger Pierre, Henri Laborit.
- Muriel se udaje (Muriel's Wedding)*, 1994, r: P.J. Hogan, gl: Toni Colette, Bill Hunter, Rachel Griffiths.
- Nedjelja na selu (Un dimanche à la campagne)*, 1984, r: Bertrand Tavernier, gl: Louis Ducreux, Jacques Aumont, Sabine Azéma, Monique Chaumette.
- Nevjerna žena (Une femme infidele)*, 1968, r: Claude Chabrol, gl: Michel Bouquet, Stéphane Audran, Maurice Ronet.
- Novac (L'Argent)*, 1983, r: Robert Bresson, gl: Christian Patey, Vincent Risterucci, Caroline Lang.
- Oklopniča Potemkin (Bronenosec Potemkin)*, 1925, r: Sergej M. Ejzenštejn, gl: Aleksander Antonov, Vladimir Barskij, Grigorij Aleksandrov.
- Pjevajmo na kiši (Singin' in the Rain)*, 1952, r: Gene Kelly, Stanley Donen, gl: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jean Hagen.
- Plan 9 iz svemira (Plan 9 from Outer Space)*, 1958, r: Edward Wood, gl: Tor Johnson, Gregory Walcott, Mona McKinnon.
- Plesačica u tami (Dancer in the Dark)*, 2000, r: Lars von Trier, gl: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare.
- Ponedjeljak ili utorak*, 1966, r: Vatroslav Mimica, gl: Slobodan Dimitrijević, Pavle Vujić, Gizela Huml.
- Prošle godine u Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad)*, 1961, r: Alain Resnais, gl: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff.
- Psiho (Psycho)*, 1960, r: Alfred Hitchcock, gl: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin.
- Ptice (The Birds)*, 1963, r: Alfred Hitchcock, gl: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy.
- Put na Mjesec (Le voyage dans la Lune)*, 1902, r: Georges Méliès, gl: Georges Méliès, Bluelle Bernon, Victor Andre.
- Rašomon*, 1950, r: Kurosawa Akira, gl: Mifune Toshiro, Kyo Machiko, Mori Masayuki, Shimura Takashi.
- Sjever-sjeverozapad (North by North-West)*, 1959, r: Alfred Hitchcock, gl: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason.
- Susjedi (La Comunidad)*, 1999, r: Alex de la Iglesia, gl: Carmen Maura, Eduardo Antuna, Maria Asquerino, Jesus Bonilla, Manuel Tejada.
- Sve o Evi (All About Eve)*, 1950, r: Joseph L. Mankiewicz, gl: Anne Baxter, Bette Davis, George Sanders, Celeste Holm.
- Svi kažu volim te (Everyone Says I Love You)*, 1996, r: Woody Allen, gl: Woody Allen, Julia Roberts, Drew Barrymore, Tim Roth, Alan Alda, Goldie Hawn.
- Tanka crvena linija (The Thin Red Line)*, 1998, r: Terrence Malick, gl: Jim Caviezel, Adrien Brody, Elias Koteas, Sean Penn.
- Tko pjeva zlo ne misli*, 1970, r: Krešo Golik, gl: Relja Bašić, Mirjana Bohanec, Franjo Majetić, Mia Oremović.
- Tratinčice (Sedmikrásky)*, 1966, r: Věra Chytilová, gl: Jitka Cerhova, Ivana Karbanova.
- Tudinac (Alien)*, 1979, r: Ridley Scott, gl: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, John Hurt, Ian Holm, Veronica Cartwright.
- Tudinci (Aliens)*, 1986, r: James Cameron, gl: Sigourney Weaver, Michael Biehn, Lance Henricksen, Paul Reiser.
- Vrijeme igre (Playtime)*, 1968, r: Jacques Tati, gl: Jacques Tati, Barbara Dennek.
- Zlatna groznica (The Gold Rush)*, 1925, r: Charles Chaplin, gl: Ch. Chaplin, Mack Swain, Georgia Hale.

Joseph Luis Fecé

Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu*

Uvod

Posljednjih dvadeset godina teorija filma općenito te semiotika filma pojedinačno prolaze kroz plodno razdoblje u kojemu dominiraju velike teorijske rasprave. Nakon te faze — u kojoj su, nedvojbeno, postavljeni temelji današnjih teorijskih razmatranja — moramo se zapitati jesu li ta epistemo-loška nastojanja urodila kvalitetnim rezultatima na području konkretne analize. Tako na početku ovoga desetljeća opažamo pojavu rastućega zanimanja za film te za praktičnu provjeru ideja i koncepcija formuliranih u prethodnom razdoblju. Počesto se javljaju radovi o nacionalnim kinematiografijama, žanrovima, autorima i povijesnim razdobljima, koji su istodobno primjer stanovite konceptualne inflacije nastale kao plod spomenutih teorijskih razmatranja, konceptualnih struja unutar semiotike, ali i ovisne o specifičnostima geografskog područja. Isto se događa i s pojmom 'točka gledišta' (*point of view*), koji u sebi obuhvaća mnogostruke aspekte; svi su ti aspekti neki oblik 'točke gledišta', ali svaki sadrži različit skup problema: kažemo da se sekvenca pripovijeda iz točke gledišta nekog lika, ili da se snima s određene točke gledišta. Također kažemo da je autorova točka gledišta u nekom filmu dvojbena, i tako dalje. Kako je u naratologiji i književnoj kritici točka gledišta važan pojam, u filmu je on dvostrukou važniji upravo zbog svoje neodređenosti te stoga što potječe iz romana, medija koji je posve različit od filma.

Mnogi teoretičari zacijelo smatraju da tek u filmu izraz 'točka gledišta' prestaje biti metaforom i zadobiva pravo značenje. Tu je vrijednost lako uočiti na površinskoj razini teksta. Možda je i to jedan od razloga što se opći pojam točke gledišta često miješa s pojedinim kinematografskim oblicima, kao što je subjektivni kadar (*point-of-view shot*). Upravo sam naveo jednu od mogućih zabuna. Konflikt nastaje i kad treba ugraditi taj skup problema unutar nekog općenitijega, kao što je iskazivanje (*énonciation*; prema Caselli 1986). Na taj način reproduciramo zbrku koja već postoji na polju teorije književnosti: postavljamo pitanje kao problem 'lica' (glasa) kad je to zapravo pitanje 'modusa'. Držim da je tom nizu poteškoća moguće pristupiti preko ideje fokalizacije onako kako ju je formulirao Gérard Genette (1972, 1983),

obuhvaćajući mnoge aspekte općenitoga pojma točke gledišta.

Neke definicije točke gledišta

Jacques Aumont (1983) razlikuje četiri definicije pojma 'točka gledišta'. Prva definicija (TG1) označava topološku točku u kojoj je neko viđenje predstavljeno na ekranu. Druga (TG2) označava TG predstavljenu na ekranu u kategorijama koordinata perspektive. Treća definicija (TG3) odnosi se na naratološku točku gledišta, gdje se izražava pogled. Četvrta (TG4) opisuje mentalno stajalište (ideološko, moralno, itd.) koje se pripisuje TG3. Počevši od te definicije, Elena Dagrada (1986) ilustrira zbrku između pojmove točka gledišta (*point of view*) i subjektivni kadar (*point-of-view shot*). Osim što, međutim, konstatira tu znatnu razliku, što je, po mome mišljenju, sasvim umjesno, ona naglašava i povlašteni položaj što su ga teorijska razmatranja podarila trećoj definiciji (TG3), a na štetu prethodne dvije, izražene u terminima perspektive. Na taj način nastaje opreka na koju često nailazimo između pojmove prikazivačka i pripovjedna točka gledišta. To razlikovanje, manje ili više eksplicitno u većini radova koji govore o točki gledišta, za posljedicu ima precjenjivanje vizije (*vision*), viđenja, ograničeno poimanje vizualne percepcije. Tako se zaboravlja da viđenje nije samo vizualni fenomen; baš suprotno, to je proces sličan obradi podataka.

Na taj način viđenje ovisi o kognitivnom radu. Tako dobivamo povlaštene tehnike ili elemente kao što je kamera — koja se poistovjećuje s viđenjem i okom (Jost 1986) — a zaboravljamo da točku gledišta možemo izraziti i drugim tehnikama: dijalogom, montažom, rasvjetom, glazbom, itd. U tom se smislu slažem s tvrdnjom Davida Bordwella da »sve filmske tehnike, čak i one koje uključuju profilmični događaj, funkcioniraju pripovjedno, gradeći svijet iz mašte kako bi postigle konkretnе efekte« (1985:12). Uzmem li kao polazište tu ideju, moguće je pristupiti pitanjima točke gledišta i fokalizacije bez podizanja nepremostive barijere između 'viđenja' kamere i 'viđenja' ili znanja lika — drugim riječima, nadici dijalektiku promatrača i promatranog.

* © Walter de Gruyter. All rights reserved.

Izvorni tekst 'Focalization and point of view in fiction film' preveden je iz časopisa *Semiotica* (1990, vol. 81-3/4, 305-314), prijevod se objavljuje uz dopuštenje izdavača. Sva prava pridržana. Autor je u *Semiotici* bio potpisani španjolskom verzijom svoga imena (José Luis Fecé) jer španjolska vlada nije priznavala katalonska imena u službenoj uporabi.



Zamrzuto vrijeme: Eve (Anne Baxter) prima glumačku nagradu u *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950)

Pripovjedni čin

Prije nego što krenem dalje, potrebnim se čini uvesti malu digresiju kako bih ukratko objasnio podjelu i terminologiju pripovjednoga čina. Slijedom tradicije europske naratologije (Barthes, Todorov, Genette, Greimas, itd.), razlika između pojmove *récit* (pripovjedni tekst), *histoire* (priča) i *narration* (pripovijedanje) široko je prihvaćena, premda je pomalo neprecizna. Pojam *récit* označava izgovoren, oralni ili napisan govor, koji ukratko prikazuje odnos niza dogadaja; pojam *histoire* označava pripovjedni sadržaj ili skup pripovjednih događaja; i naposljetku, *narration* označava pravi ili fiktivni čin koji tvori diskurs (Genette, 1972, 1983).

To je donekle neprecizno, jer je *narration* istodobno i proizvođač i proizvod *récita*. Takva trodioba nema izravnu paralelu u američkoj naratologiji. Tako neki autori poput Chatmana (1981) počinju s temeljnom distinkcijom Emilea Benvenistea između pojmove *histoire* i *discours*, te prvi prevode kao 'priča' (*story*), ali pritom zaboravljaju što je Benveniste podrazumijevao pod pojmom *récit historique*. Problem zapravo nije u tome, nego u činjenici da je spomenuti autor postulirao dvije vrste funkcija: jednu diskursivnu, koju je nazvao *histoire*, čija je glavna osobina uporaba aorista; te drugu, *discours*, čija je glavna osobina uporaba prezenta ili perfekta. U svojoj studiji o primjeni pojma 'iskazivanje' (*enunciation*) na proučavanje filma, Bordwell (1985) svoju raspravu temelji na Genetteovu djelu *Figures II* (1969) i *récit* prevedi kao 'priča'. Poslije, pišući o Genetteovoj raspravi *Nouveau discours du récit* (1983), Bordwell shvaća da je prenaglieno zaključio kako je Benvenistev pojmov *histoire* isto što i *récit*, te izjavljuje da par *récit-histoire* nema smisla bez pojma *narration*.

S druge strane, Gerald Prince (1982) rabi pojma *narrative* (narativ/pripovijest) u sličnom kontekstu kao Genetteov *récit*. Branigan (1984:3) također uspostavlja razliku između naracije — »lingvističkog i logičkog odnosa što ga postavlja tekst kao uvjet svoje razumljivosti... načina mjerjenja prikaza i percepcije objekata« — i pripovijesti kao jezičnog objekta. Premda različiti autori u terminologiju unose različite nijan-

se značenja, ja držim da je Genetteov *récit* bliži Princeovoj ili Braniganovoj 'pripovijesti' nego Chatmanovoj ili Bordwellovej 'priči'. Ta razlika bit će važna pri rasvjetljavanju pitanja fokalizacije.

Fokalizacija

Razlikovanja između problema modusa (*mode*) i glasa (*voice*) općeprihvaćena su u analizi pripovjednih tekstova. Prvi od njih odnosi se na regulaciju pripovjednih podataka, a drugi na proučavanje narativne instancije. Suočeni smo s dvjema skupinama problema, različitim, ali ne i suprotstavljenih. Modus odgovara pitanju tko vidi (tko je ili tko su lik ili likovi koji posreduju percepciju u okviru pripovijesti), a glas pitanju tko govori (tko je govornik ili što je narativna instancija). Mogli bismo pomisliti da ta distinkcija u filmologiji neće biti odveć korisna; zapravo, narativnu instanciju u filmu obilježuje njezina sposobnost da vidi, a povlašteni instrument koji posreduje tu sposobnost jest kamera. Sve to postaje još paradoksalnije uzmemli u obzir da Genetteov pojam 'fokalizacija' nastoji izbjegći vizualne konotacije pojma 'točka gledišta'. Ako smatramo da i jedan i drugi pojam imaju veze s regulacijom narativnih podataka, onda je jasno da se ti podaci ne otkrivaju isključivo uz pomoć perceptivnih sposobnosti ili vizualne percepcije likova. I sam Genette navodi da se podaci u pripovijesti mogu regulirati »prema znanju koje posjeduju, ili prema tome koji dio priče (lika ili grupe likova) od ovih će prisvojiti ili se pretvarati da prisvajaju ono što je općepoznato kao vizija ili točka gledišta, koja nazigled, s obzirom na priču, poprima ovu ili onu perspektivu« (1972:184). Upravo kroz znanje lika pripovijest filtrira svoje podatke; u ovom slučaju, podaci ne uključuju samo sposobnost viđenja, nego i *flashbackove*, halucinacije, monologe itd. Tako pojam fokalizacije ima prednost nad točkom gledišta jer se ne obraća isključivo vizualnim pitanjima.

Postoje tri vrste fokalizacije: prva, nulta fokalizacija, ili nefokusirana priča, odnosi se na sveznajućeg pripovjedača, koji u odnosu na događaje i likove priče može zauzeti unutarnju ili vanjsku točku gledišta. U drugoj vrsti, unutarnjoj fokalizaciji, pripovjedač zna ono što zna i lik; u filmu bi to



Pripovjedačev pogled? Bette Davis u filmu *Sve o Evi* (J. L. Mankiewicz, 1950)



Fotograf (David Hemmings) traži istinu u filmu *Povećanje* (M. Antonioni, 1966)

bila fokalizacija kroz lik; u tom bi slučaju za to bila zadužena *caméra subjective* (subjektivni kadar). Treći tip jest vanjska fokalizacija, u kojoj pripovjedač opisuje likove kao da ih promatra izvana, i ne mijesha se u njihov unutarnji život.

Moramo imati na umu da tri opisana tipa fokalizacije nisu čisti tipovi. Zapravo, kriteriji za fokalizaciju ne moraju se nužno primijeniti na cijelu priču, i unutar priče mogu variirati. U slučaju filma *Sve o Evi* J. L. Mankiewicza, u kojem možemo govoriti o fokalizaciji niza likova prema drugom liku (Evi), različite fokalizacije znače prava 'ograničenja polja' u odnosu na ono što glavni pripovjedač (Addison De Witt) zna; i samo putem pripovjedača možemo saznati pravu priču o Evi.

Nakon svega što je ovdje izneseno pojам fokalizacije mogao bi nam djelovati pomalo proizvoljno i neprecizno. Za početak, i zbog činjenice što se javlja kao dodatak pojmu točke gledišta — upravo kako bi se izbjegle čisto vizualne konotacije — i stoga što nema veze sa snažnim poimanjem (baš na protiv, naglašava se njegova vizualna relativnost), koje je fa-

voriziralo taj dojam. U uvodnome dijelu članka izrazio sam svoje ograde prema brojnim pojmovima sklepanima tijekom posljednjih godina u pokušajima da se stvore neki konkretni gramatički modeli koji će se moći primijeniti na svaki značenjski skup neovisno o njegovoj konkretnoj manifestaciji.

Ako je cijelokupan narativni film samo jedan oblik *récita*, i priznamo li, kako to čini Ricoeur (1984), da *récit* postaje važan do te mjere da privlači *la mise en intrigue*, tragove vremenskog iskustva, bit će teško svestri filmsku priču na logičnu semantičku strukturu, budući da je zadaća *mise en intrigue* povezati niz beznačajnih ili raznorodnih epizoda kako bi im se podarilo novo značenje, koje ne odgovara značenju koje imaju u prirodnom jeziku. Točno je da Genette ne kreće od istih postavki; njega više zanima narativna logika nego fikcionalno iskustvo koje bi uključilo i proučavanje čitatelja, ili recepcije.

Ne smijemo, međutim, misliti da se ta logika dade izvesti iz niza zakona imanentnih svakom narativnom tekstu. Možemo reći da fokalizacija nije pojam u pravom smislu te riječi.

Ona ne označava kategoriju; ona se tiče procesa, procesa regulacije narativnih podataka, koji istodobno potiče drugi proces: proces interpretacije od strane čitatelja. Za razliku od drugih aproksimacija u kojima prepoznajemo važnost promatrača — čak i ako je on tek pasivan pojedinac ili simbolično mjesto — ideja fokalizacije kompatibilna je s aktivnošću promatranja, shvaćenom kao dinamički proces razumijevanja i konstrukcije priče.

Fokalizacija i promatračka aktivnost

Neki semiotičari, poput Sola Wortha (1969) i Rogera Odina (1983), razvili su ideju prema kojoj film sam po sebi ne proizvodi značenje; to čini promatrač. Film nudi niz otpora svoje čitanju, koji bi trebali potaknuti promatrača da izvede niz daljih operacija. Općenito uvezvi, svi teoretičari slažu se pri definiranju promatrača na osnovi kompetencije; varira tek značenje koje se pridaje obama pojmovima. Tako možemo proučavati dvije mogućnosti: prema prvoj, promatrač se promatra kao konstrukcija filma ili simbolična struktura. To ima veze s modelom idealnog čitatelja (Eco 1979). Tako se tvrdi da film smješta promatrača u određeni položaj, prisilivši ga da uloži svojevrstan trud (Casetti 1986). Prema drugoj, promatrač je iskustveni subjekt i analitičara zanima promatračka aktivnost; ne govorimo toliko o čitanju koliko o percepciji. U vezi s tim drugim shvaćanjem zanimljivo je spomenuti Bordwellovu ideju percepcije kao procesa aktivnog testiranja hipoteza (1985:31).

U tom smislu moramo se sjetiti da bi ideja fokalizacije kao ograničenja polja (Genette 1972) bila nekompatibilna s idejom promatrača kao 'pozicije'. No, s druge strane ona se može izvesti iz perspektive teorije hipoteze. Ograničenje polja isto je bez obzira propusti li da kroz likove prođe više ili manje podataka; to obvezuje promatrača da 'djeluje' unutar priče, posebice kad ona ne teče kronološki. Stoga vrednovanje podataka mora početi od dijegetskog konteksta.

Fokalizacija, točka gledišta, kamera

Nema dvojbe, prije iznesena definicija tipova fokalizacije ograničena je vrijednosti kad je riječ o filmu. Zapravo, u Genetteu ta je ideja postavljena u odnosu na znanje (u književnosti 'viđenje' ne može postojati u strogom smislu te riječi), i počinje od odnosa između znanja pripovjedača i znanja lika. Tako smo suočeni s nizom problema koji se tiču teorije filma. Kao prvo, činjenica da usvajamo pojam čija je glavna zasluga to što izbjegava vizualne konotacije točke gledišta može djelovati kontradiktorno. U filmu nije uvijek lako otkriti vanjsku fokalizaciju (pripovjedač kao lik). U nekim filmovima pripovjedač se jasno vidi, bilo da je prisutan kao lik (*Sve o Evi*), ili u obliku anonimnog off-glasa, neutjelovljena ni u jednom liku, koji ih opisuje izvana, ali i iznutra. Takav je slučaj u filmu *The Killing* Stanleyja Kubricka ili *T-Men* Anthonyja Manna. U ovom drugom filmu glas predstavlja lik koji bi trebao biti šef Državne blagajne Sjedinjenih Država; taj nas lik, u maniri voditelja, upoznaje s pozadinom priče koju će nam ispričati. Sam zaplet počinje s off-glasom; tako bismo mogli reći da je to primjer izvanske fokalizacije.

U filmu *Sve o Evi* situacija je manje jasna jer istodobno imamo off-glas i pripadni mu lik. Prvi prizor filma, gdje glas uvodi situaciju, primjer je vanjske fokalizacije,¹ jer saznajemo da je glas koji pripada Addisonu De Wittu upućen ne samo u događaje iz priče nego i u unutarnji život likova. Istodobno, čim nam je kamera prikazala Addisona De Witta, idući kadrovi (niz subjektivnih kadrova) drugih likova omogućavaju nam da govorimo o unutarnjoj fokalizaciji koja počinje s likom Addisona De Wittta. Ako je ta činjenica s teorijske točke gledišta nejasna, takva dvosmislenost nestaje čim uzmemu u obzir aktivnost promatrača. Zapravo, ključna ideja fokalizacije jest regulacija pripovjedačevih podataka, a ne etiketa koja se može mijenjati od slučaja do slučaja; u tom smislu off-glas (pripovjedač) i De Witt (lik-pripovjedač) nalaze se u sličnoj situaciji. Ako glas iz pozadine poznaće unutarnji život likova, onda režija De Witta obdaruje istom tom moći; scena se gradi počevši od točke gledišta, kamera prikazuje De Witta koji će, uz pomoć niza pogleda nadesno ili nalijevo od kadra, omogućiti izmjenu kadrova u kojima će se pojaviti pojedini likovi. Promatrač nema nikakvih uputa o prostornom razmještaju. Teško je naslutiti kakva je De Wittova pozicija u odnosu na druge. Nema dvojbe, ti drugi likovi 'promatraju' se iz točke gledišta prvoga.

Prvi zaključak koji iz ovoga primjera možemo izvući jest taj da promatrač može pripisati viđenje (te znanje) nekom liku, a da kamera nije u blizini (ili na istome mjestu). Tako razlika između viđenja kamere i viđenja / znanja lika — ili drugim riječima, razlika između narativne točke gledišta i točke gledišta kamere (ne zaboravimo Bordwellovu ideju iznesenu na početku ovoga članka) — ovdje ne stoji. Ne kanim uz pomoć ovih razlikovanja ustvrditi da je smještaj kamere nevažan, ali kad je riječ o shvaćanju priče, ona ne sudjeluje kao fizički objekt, jer je kamera konstrukcija promatrača (Brangan 1984), i njezina pozicija nije nužno uvjet za shvaćanje fenomena točke gledišta. Eksplicitna narav čina promatranja u pripovijesti ne odgovara uvijek suvisloj konstrukciji na površinskoj razini teksta. Primjer se može pronaći u prizoru iz filma *Povećanje* (*Blow up*, M. Antonioni 1966), u kojemu glavni lik, profesionalni fotograf, neopažen slika niz fotografija para u parku. Prizor se konstruiru u nizu prema načelu kadar — protukadar (*shot reverse shot*), u kojima se uvođe različite razine dvosmislenosti. S jedne strane, nije jasna pozicija fotografa u odnosu na fotografirani par, a s druge u svakom protukadru para mi čujemo zvuk koji proizvodi fotoaparat (jasno je da se pozicija fotoaparata ne poklapa s pozicijom filmske kamere). Uza sve to treba razmotriti i smjer pogleda dvoje zaljubljenih, koji u određenom trenutku osjećate da ih netko promatra: njihovi pogledi nikad nisu usmjereni prema središtu prizora, što bi bilo logično.

Poslije, kad fotograf razvije slike, nestaju te nejasnoće. Povećanje pokazuje da u jednom slučaju pogled fotografiranih likova nije bio usmjerjen prema pretpostavljenoj poziciji fotografa, nego prema drugoj lokaciji, na kojoj ćemo zahvaljujući još jednom povećanju u grmlju otkriti prisutnost tajanstvene mrlje (poslije ćemo otkriti da je to pištolj). Na početku je scenu u parku fokalizirao fotograf; otkriće mrlje navodi nas da shvatimo kolebanje pogleda para: promatrala su ih dva promatrača.

Zaključci

Pri uvodenju ideje fokalizacije u proučavanje različitih aspekata općenitih problema točke gledišta moj glavni cilj bio je konkretizirati te probleme. Zapravo, mi preispitujuemo definicije Jacquesa Aumonta te analiziramo kako svaka od njih, premda umjesna, ne stoji u jasnu odnosu prema drugima. Konkretno, čini se da postoji nepremostiva barijera između onoga što autor naziva izravnom figuracijom (u slici) i neizravnom figuracijom (u pripovijesti). Budući da uvodi promatrač koji je raspet između viđenja i praćenja priče, ta opreka otežava proučavanje promatračke aktivnosti.

Pojam točke gledišta u filmu po svojoj je naravi protuslovan. S jedne strane, on nastavlja dugu raspravu o teoriji slikarstva, posebice onu o renesansnoj perspektivi. Neprecizno rečeno, točka gledišta mjesto je gdje se na slici spajaju okomite linije, i tako simbolički predstavlja oko slikara. Rasprava o perspektivi, posebno intenzivna tijekom protekloga desetljeća, dovela je do precjenjivanja kamere (čiji objektiv mehanički reproducira albertijansku perspektivu) i shvaćanja promatrača u kategorijama 'pozicije'. Ostanemo li pri ideji da promatrač postaje iskustveni subjekt,(2) i zainteresiramo li se za način na koji je sklopljena kombinacija kadrova, niz, sekvenca, itd., tada ćemo vidjeti da je ono što tvori te kadrove ili sekvence neovisno o ustroju koherentne točke gledišta (pozicije kamere); takav je bio slučaj i s prvom sekvensom filma *Sve o Evi*.

Naveli smo, s obzirom na narativne aspekte, da je razlikovanje pojedinih razina fenomena narativnosti nužno ako ne želimo pomiješati različite probleme. Ja sam (premda uz ogragu) usvojio Geneteovu trodiobu *récit — histoire — narration*. Također, razlikovanje između modusa i glasa omogućava nam da definiramo ulogu fokalizacije kako je ne bismo pomiješali s pripovijedanjem ili iskazivanjem.

Poznato je da u filmu, za razliku od književnosti, nije moguće precizno razlikovati objektivno viđenje lika i njegov unutarnji život (misli, *flashbackove*, halucinacije, itd.); izbjegavajući konotacije pojma 'točka gledišta' koje se odnose na čisto vizualnu percepciju, pojam fokalizacije može biti vrlo koristan pri proučavanju prikazivanja unutarnjega života na filmu.

Budući da je fokalizacija pitanje modusa i regulacije narativnih podataka, nije je praktično dijeliti na pojmove fokalizator/fokalizirano, kao što to čine neki autori.³ To ukazuje na zanimanje za narativnu instanciju — pitanje koje nije posve strano modusu, ali koje valja jasno razlikovati. Vidjeli smo da se ideja fokalizacije može primijeniti na sekvencu ili jedinicu koja se sastoji od više od dva kadra (stoga ju je nemoguće pomiješati s pojmom subjektivnoga kadera). Podjela fokalizator/fokalizirano neizostavno nas vodi u slijepu ulicu kad pokuša odgovoriti na pitanje 'tko koga fokalizira?'.

Prevela a engleskog: Maja Tančik

Bilješke

- 1 Premda je Addison lik, njegovo poznavanje unutarnjega života drugih likova čini ga sveznajućim pripovjedačem pa bi se ovđje vjerojatno prije radilo o nultoj fokalizaciji. Uostalom, kod vanjske fokalizacije pripovjedač je *kao lik* (jer zna samo ono što bi lik vidio), a nije sam lik (op. ur.).
- 2 Kad je riječ o proučavanju filmskoga promatrača, osim Bordwella (kojega smo već citirali), i Michel Colin rabi različite priloge koji su prethodno pripadali kognitivnoj znanosti i proučavanju umjetne inteligencije. U eseju 'La semiótica como ciencia cognitiva' (*Estudios Semióticos* br. 12, Barcelona 1987), Colin analizira sekvencu iz Maniewiczeve *Bosonoge grofice* i pokazuje da točka gledišta nije nužan uvjet za promatračeve razumijevanje prostornih odnosa između likova.

- 3 Slijedeći takvo shvaćanje, neki autori predlažu razlikovanje između okularizacije i fokalizacije (Jost 1986) ili, drugim riječima, između pojmove *focalisation interne caméra* i *focalisation interne* (Lagny, Ropars i Sorlin, 1984), koji se dadu izvesti iz zapažanja Mieke Bal (1985) kao odgovora na ženetski pojmom fokalizacije. Mieke Bal prigovara Genetteu što ne razlikuje predmet fokalizacije od fokalizatora (*>for not distinguishing between focalized and focalizer object<*). Prema Genetteu, ta napomena nema smisla jer on pojmom 'fokalizirano' primjenjuje na priču; bavljenje fokalizatorom vrlo je slično problemu glasa. U filmu takav pretpostavljeni fokalizator nije ništa drugo doli sama kamera, a već smo vidjeli da ona kao predmet ne intervenira u regulaciji narativnih podataka. (Položaji kamere pripadaju filmskome prostoru, a ne dijegezi.).

Literatura

- Aumont, Jacques (1983). Le point de vue. *Communications* 38, 3-29.
- Bal, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Bordwell, David (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. Branigan, Edward (1984). *Point of View in Cinema*. The Hague: Mouton.
- Casetti, Francesco (1986). *Dentro de lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- Chatman, Seymour (1981). *Storia e discorso*. Parma: Pratiche Editrice.
- Colin, Michel (1987). »La semiótica como ciencia cognitiva«, *Estudios Semióticos* 12, 101-114.
- Dagrada, Elena (1986). The diegetic look. Pragmatics of the point of view shot. *Iris* 7, 111-124.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1969). *Figures II*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Jost, François (1986). *L'oeil caméra*. Lyon: Presses Universitaires de France.
- Lagny, M., Ropars, M.C. i Sorlin, P. (1984). Le texte saisi par le film. *Hors Cadre* 2, 109-123.
- Prince, Gerald (1982). *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. The Hague: Mouton.
- Odin, Roger (1983). »Pour une sémiopragmatique du cinéma.« *Iris* 1, 62-82.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Worth, Sol (1969). »The development of a semiotic of film«. *Semiotica* 1(3), 269.

*Hrvose Turković***Izazovi stege****One Take Film Festival (Festival filmova u jednome kadru), 14-16. studenoga 2003, Zagreb**

Suprotno ukorijenjenu mnijenju da, što je stega jača, to je kreativnost sputanija, čini se da je najčešće upravo suprotan slučaj: što je disciplinarno ograničenje veće, to će veći biti izazov kreativnosti, jači će biti poticaj da se razgiba mašta i stave na kušnju dometi svoje vještine. Stroga sonetna forma ili štura stega japanskog haikua još je i dandanas izazov pjesnicima, a sputavajući elementi svakodnevna dizajna temelju su jednoj od stvaralački najdosjetljivijih disciplina likovne umjetnosti.

Nije stoga neobično da dva festivala s jakim apriornim formalnim ograničenjem — onaj *jednominutnoga filma* u Požegi i ovaj novopokrenuti festival *filmova u jednom jednom kadru* u Zagrebu¹ — djeluju toliko privlačno-izazovno stva-

rateljima, a intrigantno gledateljima, otkrivajući domišljajne čari koje sa sobom donose slobodno izabrane granice.²

Kako prijavljeni i izabrani filmovi ovoga festivala pokazuju, formalno ograničenje jednog kadra nimalo nije vrsno ograničavajuće — ispunjavanje 'zadane forme' posve je neformalno. Među filmovima prikazanim na festivalu gotovo da i nema poznatoga filmskog modusa koji ne bi imao svoje 'zastupnike' u filmu od jednoga kadra (osim animacije, koja je izostala). Vrsna šarolikost filmova bila je posvemašnja.

Ali u toj šarolikosti ipak se, uz malo introspektivnog i malo spekulativnog napora, ipak mogu razlučiti dva globalna stvaralačka uvjerenja. S jednog se kraja 'uporan kadar' koristi za predano promatranje, a s druge kao poticaj koncentriranoj, ali vrlo spekulativnoj kombinatornosti.



Glenn Miller 2000 (Tomislav Gotovac)



Bespomoćan (Paul Lloyd Sargent)

Dakle, razmotrimo — uz pregled većine predočenih filmova³ — koji su temeljni tipovi rješenja za temeljne izazove koje postavlja 'utrpavanje' cijelog filma u jedan kadar? A za bolju percepciju raznolikosti koju potiče svaki od tih postupaka u prikazanom skupu filmova primijenit ću vrlo prigodnu (dakle i podosta proizvoljnu) klasifikaciju.

A. Kadar kao prostor pomnosti

Prvi odvojak 'jednokadarskih' filmova kao da je uzeo ispunjavati Bazinov ideal filma.

Prema tome idealu, film je *snimka* (registracija) onoga što je *zatečeno* pred kamerom u zbilji. Ali, riječ je o *otkrivačkoj* snimci, ona *zatječe*, tj. hvata ono 'slučajno' u svijetu, otkriva ono što je tipičnom pogledu *sakriveno* ili pak *zanemareno*. 'Otkrivanje' se postiže *usredotočenim, pomnim promatranjem* — po mogućnosti *kontinuirano*, bez dizanja pogleda, bez ispuštanja prizora iz pažnje. Tj. po mogućnosti — *u jednome kadru*. Jest da je polazno autor taj koji priređuje kadar; redatelj je taj koji birajući prizor i vizuru na prizor sve to *nudi* gledatelju. Ali, funkcija je otkrivačke snimke da dade tek *plođan povod* da gledatelj sâm u snimci otkriva stvari — film gledatelju pruža *polje za razgledanje*, prostor kojega, ulaganjem vlastita senzibiliteta, valja istraživati, u njemu otkrivati svakovrsnu 'stvarnost', spoznavati je. Jedan otkrivački senzibilitet, onaj autorov, daje mogućnost drugome otkrivačkome senzibilitetu, onom gledateljevu, da se slobodno ogleda u ponuđenome.

U sklopu eksperimentalističke tradicije, ali i naglašeno 'umjetničke' tradicije narativnoga filma koja gotovo da graniči s eksperimentalizmom, postoji jedno uporno krilo koje njeguje ovaj pomno-promatrački pristup temeljen na uvjerenju kako se ustrajnim promatranjem, bez dizanja pogleda, bez otpisivanja iz promatranja bilo čega 'kao nebitnoga', dadu otkriti neslućene nijanse i u najpoznatijoj, 'najtrivialnijoj' zbilji, a time i neslućene nijanse u vlastitoj promatračkoj osjetljivosti.

Riječ je o filmovima koji traže meditativno, opušteno, rokovima nepritisnuto, *prepuštanje* osjetilima i raspoloženjima.

Ukoliko nema u gledatelja sklonosti takvu stavu, 'promatrački filmovi' pokazuju se naprsto 'gnjavitorskom besmisli-

com'. Zato su oni rijetki i — zahtjevni. Traže osobit tip 'uživljavanja', posve netipičan za tip uživljavanja na koji smo naučeni u standardnim kinima (i televizijskim ekranima) suočeni sa standardnim repertoarom filmova (odnosno emisija).

Konceptualistička pomnost. Jedno je krilo ovoga pristupa — 'konceptualističko'. Prije izvedbe filma utvrđuje se 'u glavi' — glavni 'koncept', a taj se odnosi na izbor temeljnoga postupka — apriornoga vizurnog pristupa i okvirnog tipa prizora kojemu će se pristupiti takvim postupkom. Recimo, fiksira se kamera pred izabranim prizorom i pusti da uporno snima što god se zadesi u njezinu vidnome i slušnome polju (takvi su prikazani *Endart 2*, *Auditorij*, i neprikazan *Poreč*).⁴ Ili izabere jedan razmjerno jednostavan tip varijantne vizure i nju dosljedno provodi do kraja filma (takav je film *Glenn Miller 2000*). Ovakvi se filmovi doimaju vrlo promišljeno, snažna polaznoga stava, ali takvi su kako bi dali šansu slučajnosti, zatečenom — i to ne samo zatečenome u prizoru nego podjednako zatečenome u samoj vizuri, u otkrivanju nijansi vrijednosti koju zadobiva zadani postupak pod utjecajem sama zatečenoga idiosinkratičnoga tijeka i nijansi prizora. Takvi filmovi ne moraju biti nužno osobito uspješni u tom otkrivačkom pothvatu, ali u stvaralački sretnim slučajevima, takvi se filmovi doista pokazuju bazenovskim otkrićem i stvarnosti i vlastita promatračkog senzibiliteta.

Prema mojojmu vrlo osobnome afinitetu, jedan od najboljih, najuspješnijih, filmova tog opredjeljenja (a i među najboljima na festivalu prema mojojmu sudu) film je Tomislava Gotovca *Glenn Miller 2000* (Hrvatska, 2001). 'Koncepcija' filma jednostavna je: voziti po kružnome toku vrlo pomno izabrana križanja u Novom Zagrebu, gdje je ujedno i okretište tramvaja ispod nadvožnjaka što je završetkom savskog mosta. Pri tome je Gotovac odredio da se kamera užurbano okreće (neujednačeno, prema trenutačnom impulsu snimatelja — Vedrana Šamanovića, odnosno same autora koji daje signale snimatelju), i to da se okreće poprečnom plohom, pobočke na vožnju (lateralno na vožnju — vrti se kao propler, usmjerena na van). Snimano je predvečer — tijekom



Endart No. 2 (Ivan Ladislav Galeta)

dvadesetak minuta svjedočimo polaganu dizanju sumraka i paljenju gradskih svjetala, a okretanjem kamere dobivaju se fascinantno neočekivane i povremeno naglavačke izokrene te vizure na betonske perspektive nadvožnjaka, kockaste zgrade Novog Zagreba, naobljačeno nebo, jata ptica u prevečernjem rojenju, neujednačena automobilskog i tramvajskog prometa. A sve to u nepredvidivu kliženju vidnim pojmom, ponekad mirnu, kontemplativnu, ponekad vrtoglavlju.

Ivan Ladislav Galeta iz svojega je ciklusa filmova *Endart* izdvojio epizodu s puževima (*Endart No.2*, Hrvatska, 2003). Općenito, u tome ciklusu Galeta svoj poman pogled unosi najbliže što može nekom detalju i tjera nas da zajedno s njime otkrivamo oblikovni, koloristički, ali i prikriveno značenjski svemir prirode. U ovoj, gotovo mikrofotografskoj, četverominutnoj crticici, sporo se kretanje puževa gotovo čini kao filmsko usporenje, a kontrasno brza povlačenja ticala ukazuju na potisnut, ali vrlo elaboriran ritualni dinamizam odnosa dvaju puževa.

Sjajna je i šestominutna 'čekalačka' studija Stevena Eastwoda *Auditorij* (*Auditorium*, Velika Britanija, 2002). U statičnom kadru gledamo skupinu ljudi koji za oblačna vremena očito nešto čekaju. Snimljeni su u širem srednjem planu, čuje se kako čavrlijaju, meškolje se, gledaju u nebo kao da će se odatile svakoga časa nešto spustiti. I najzad shvatimo što čekaju — cijeli se prizor zamrači od pomračine sunca, a kad se ponovno vrati svjetlost, tu je kraj filma. Čvrsta statičnost kamera 'omekšana' je opuštenim stavom ljudi, njihovim neobvezatnim micanjem, a njihova radoznalost budi našu radoznalost, jednako opuštenu kao i njihovo čekanje.

Kad je već riječ o ovakvu tipu *real time* filmova — filmova s odvijanjem u *punome*, neubrzanome i neskráenome, *vremenom* — moram spomenuti film koji, opravданo, nije ušao u konkurenčiju, ali je dojmljivo hrabre zamisli. Kažem da 'opravданo' nije ušao u natjecanje jer bi u festivalski ipak podosta napregnutoj situaciji izrazito 'izludio' ljude svojim trosatnim trajanjem statična prizora s minimumom zbivanja. Milan Bukovac i Milan Bunčić pustili su, naime, fiksiranu kameru da više od tri sata snima mali starogradski primorski trg u filmu *Poreč. Trg F. Supila oko 19 sati* (Hrvatska, 2003). Slabo prometnim trgom malo tko prolazi, a prema kraju spušta se noć i odgledavamo nešto noćnog motanja ljudi i rijetkog prometala. Hrabra i načelno izvrsna koncepta, film ipak upozorava da je za djelotvornost takva filma potrebno i nešto više od 'koncepta'. Tek navođenje na dugotrajno, a područno usidreno promatranje nije dostatno: ipak čovjek ima potrebu za većim dobitkom od onoga koji nudi ovaj film — ipak bi volio biti vizurom bliže ljudima, da bolje promatra njihove reakcije, ili bi volio da je promet ljudi gušći, pa da ima više dobitka od uočavanja obrazaca kretanja i ponašanja, ili bi volio da je mikrofon bliže, pa da bolje čuje povremene dijaloge i šumove ulice... 'Minimalizam' po nude ovoga filma odveć frustrira da bi se izdržao. Očito, nije svaki načelno dobar postupak i postupak djelotvorne kretne primjene.

Prigodne filmske bilješke. Komunikacijski pritisak na sva javna djela, osobito na film i televizijska djela — da se snimaju

važne stvari, i to postupcima koji tu važnost poštuju i ističu, oduvijek je izazivao marginalnu, ali vrlo snažnu struju otpora. Kako u životu često upravo slučajna raspoloženja, nadahnute trenutka, usputni stjecaj nasumičnih i 'beznačajnih' prijika... znaju biti temeljem duboka zapamtljiva doživljaja, to su i umjetnici često pomislili zašto ne bi sretne bilješke takvih trenutaka ponudili javnosti, bez potrebe da to smještaju, 'transponiraju' u neki osobito važan i posebno organiziran filmski kontekst. I doista, priličan broj filmova na ovome festivalu nudi opuštenе — dnevničke, putopisne, vrlo personalne — filmske zapise, svojevrsne osobne (privatne) promatračke 'marginalije'.

Primjerice, u filmu *Bespomoćan* (*Powerless*, SAD, 2003) autor Paul Lloyd Sargent zapućuje se u pedalini prema sredini jezera negdje na granici s Kanadom i pritom bilježi što mu u danome trenutku 'puhne' — malo svoje noge, malo šire jezero, ili pak ovo ili ono u okolini jezera. Pri tome čavrila, malo govoreći, poput prigodna vodiča, o onome što vidi i snima oko sebe, malo samorefleksivno objašnjavajući svoju situaciju. Govorom nas upozorava kako je trenutak 'isplovljavanja' neobičan — nestalo je električne struje na potezu od New Yorka do Kanade (hrvatski prijevod naslova zapravo bi trebao biti *Bez struje*, iako bi se onda izgubila blaga asocijacija na bespomoćnost, što engleski naziv može također značiti) i ne zna se zašto ni koliko će trajati. Ovaj 'dnevnički film' i po svojem vizualnom i govornom 'čavrjanju' doista je paradigmatski primjer 'dnevničke' tradicije njegovane u eksperimentalnome filmu, ali tradicije koja je, kako dokazuje ovaj film, dosegnula očito nove stupnjeve opuštenosti i nestidljive privatnosti.

Slično je vrijedan 'dnevničko-putopisni', vrlo osoban zapis *Porto Torres* Tatjane Božić i Vjerana Pavlinića (Hrvatska, 2003). U dokolici vožnje brodom, zagledanom se kamerom bilježi prvo kako vjetar čudljivo lista odbačenom revijom, potom se prijede pogledom na psa koji se zainteresirano kreće između svojih ljudi — mladića koji sjedi na podu palube i snimateljice kojoj vjetar unosi pramenove kose u izrez kamera. Vizualno dojmljiv, sjajne vjetrovite atmosfere, film je čista slava promatračke opuštenosti.

Opušten je i nježan zapis *Večernja molitva* Vlaste Žanić (Hrvatska, 2003). Majka (autorica) s troje djece leži u krevetu i zajedno mole večernju molitvu. Kadar miran, kompozicija kao na romantičko-simboličkim slikama s kraja pretprošlog stoljeća. Da snimka nije kolebljive oštirine kvareći promatračko usredotočenje na sam prizor, likovnost i konstalaciju likova, film bi bio uzorno jednostavna i dojmljiva minijatura.

Dakako, nisu svi filmovi toga usmjerenja uspješni. Recimo, *Odlazak Emme Tod* (*Departure* Velika Britanija, 2002) bilješka je vožnje širokom rijekom s udaljenim stupovima što vire iznad prostrane vode, ali je slikovno bledunjav i nejasne sugestivnosti.

Promatrani iskazi. U procjenama članova žirija i u ponekim komentarima gledatelja najlošije prolaze filmovi u jednome kadru koji nisu drugo do uporni zapisi govornika koji nešto pripovijedaju. Mnogo se (često i prilično motiviranih) pre-



Tomislav Gotovac u filmu *Rubikon* (Željko Radivoj)

drasuda nakupilo oko takvih filmova. Ako cijeli film naprosto daje iskaz pokazana govornika, prigovara im se da su 'radioemisije', ili pak da su *talking-heads*, 'glave koje govore' — što je pogrdan naziv za televizijske emisije u kojima ništa drugo ne gledamo nego ljude koji u bližim kadrovima nešto tandrču. No, zlouporabe ili slabe uporabe jednog postupka nisu dobrim argumentom protiv njega. Štošta ovisi o zanimljivosti pripovijedane priče, ali i nadasve o zanimljivosti pojave govornika (zanimljivosti njegove fizionomije, kako se drži tijekom pričanja, kakvim mimičkim i gestualnim signallima barata), zanimljivosti načina na koji priča (kojom intonacijom, kojim emotivnim ulogom), odnosno stvar može ovisiti i o slikovno-atmosferskoj zanimljivosti (tipu osvjetljenja, sugestijama vremenskih promjena, dojmljivosti u pozadini nazirana ambijenta i zbivanja).

Svjedočanstvo visoke izvrsnosti takva *talking-head* pristupa, prožeta suptilno razrađenim prizornim dinamizmom, jest *Rubikon* Željka Radivoja (Hrvatska, 2002). U tome filmu Tomislav Gotovac, svojom ritualnom, ali i intenzivno angžiranom, samorefleksivnom maniom pripovijeda o svojedobnoj akciji u kojoj je gol prohodao središtem Zagreba. Radivoj uporno drži Gotovca u kadru, pretežito u krupnometu planu, povremeno se sporazumijeva s njime o trenutnim okolnostima snimanja, a sve je to natopljeno 'zadešenom', atmosferom oblačnoga dana, kiše, mokre svjetlucave ceste, pozadinskoga prometa tramvaja i ljudi. Osim što je vrijednim svjedočanstvom o povijesnoj akciji, film odiše gotovo taktilnom jedinstvenošću trenutka u kojem je sniman — osebujnom individualnošću Gotovčeva naratorskog nastupa u tom trenutku snimanja, intrigantnim njegovim opisom i komentaram svojedobne akcije, anamorfniim reljefom Gotovčeva lica u krupnometu planu, kapljicama kiše na objektivu kamere...

Da je posrijedi nešto drugo, filmski zapis *Sustav za pisanje zahvalnica* (A System for Writing Thank You Notes, Neil Goldberg, 2001) doista bi se mogao držati primjerkom 'najtupljenog' *talking-head* filma. Naime, starac, u statičnom ka-

dru, u blizu planu, za kameru i 'javnost' opisuje, vrlo ceremonijalno, način na koji je po pogrebu svoje žene pisao zahvalnice za iskaze sućuti i za sudjelovanje na sprovodu. Suprotno od apriornih procjena, čudesna ritualnost starca, bizarna sustavnost njegova nabralačkog pristupa čini taj film sjajnom antropološkom studijom; s jedne strane svjedočanstvom tipa socijalnih običaja koji izumiru, a s druge strane svjedočanstvom o socijalnoj predodžbi s kakvim se držanjem treba nastupiti 'pred očima javnosti'. Jest da je kadar fiksan i posve jednostavan, ali starac se naprsto mora *promatrački* slušati da bi se konkretno osjetila cijela društvena institucija koja stoji iza toga.

Iznimno je glumački izведенigrani sedmominsutni film *Glas tišine* (Tystnades Röst, Gunnar Bergdahl, 2003). Film je također vizurno posve jednostavan: na početku vidimo u širem planu kako bolničarka hodnikom bolnice dovozi ženu na bolničkom pokretnom krevetu, a nakon što žena zatraži da telefonira bolničarka je ostavi da to učini te u ostatku filma, u krupnometu planu, 'prisluškujemo' njezinu stranu razgovora s mužem. Njoj je život ugrožen od moguće moždane kapi, ima potrebu za muževom potporom, ali očigledno je upala u stupicu krivice —ispada da samo opterećuje muža koji očito ništa ne želi shvatiti. Izvrsno pisan scenarij, psihološki izvrsno koncipirane reakcije žene, sjajno iznijansirana gluma Lene Endre Gustavson čine film podjednako prodornom socio-psihološkom studijom, ali više emotivno snažnim doživljajem, gotovo na rubu dokumentarističkog uhođenja u najintimnije i najtajnije, izrazito mračne, psihološke kutke privatnih međuljudskih odnosa.

B. Kadar kao kombinatorni prostor

Iako je pomno promatranje važan odvojak 'jednokadarskog' pristupa, očigledno se standardno drži *stvaralački izazovničim* drugo krilo, ono koje u ovome zadatku vidi enigmatsku priliku — priliku da se 'otkvači mašta', bilo 'vicmaherski' bilo 'akrobacijski', da se ispitaju 'sugestivske' mogućnosti, odnosno mogućnosti 'učitavanja' metaforičkih i metafizičkih 'viših' značenja u taj prizorno-vizurno skučen prostor jednoga kadera. Slobodna kalkulativnost kreativne kombinatorike, odnosno njezina slobodna spekulativnost, uvijek se činila primjerenog poželjnim i najkarakterističnjim područjem kreativnosti. Ponekad sa začudnom istaćanošću ili inspirativno zaskočilačkim efektom dosjetke, počesto naprosto kao parada praznoglave snobovštine, statusna samodokazivanja.

Sinegdohalna domišljjanja. Velike srodnosti s pomnim promatranjem ima jedno sinegdohalno krilo 'kalkulativna' pristupa. Načelno ograničenje vizure kadera i njegova trajanja uzme se kao uputa za *korjenito ograničenje*, ograničenje *ad absurdum*: svođenje snimke na strogi i često bizaran detalj na osnovi kojega bismo onda morali pojmiti ne samo širi prizorni kontekst nego i šire (ili neizravne) značenjske implikacije.

Najbliži metafizički neopterećenom sinegdohalnom promatračkom pristupu bio je film *Myeyeye* Riccarda Iaconoa (Velika Britanija, 2000). Usredotočio se na detalj uha čovjeka



Uspavana djevojka (Corinna Schnitt)

koji hoda — i njega uporno drži u kadru sve vrijeme tromi-nutna hoda očito raznolikim ambijentima. Usredotočen na uho, čovjek je prisiljen uočavati njegovu teksturalnost i konfiguraciju, posebno naglašenu svjetlosnim i kolorističkim promjenama koje donose promjene ambijenta kojim se čovjek kreće. Poput Galetinih mikrosnimaka iz *Endarta*, i ovaj fragmentaristički pristup — sad na osnovi tako 'neindikativna', pomalo bizarno izabrana detalja — tjera na otkriće vizualnoga bogatstva 'običnih detalja', a pritom čuva jasnu sugestiju šire okoline što se odražava u ovom svedenome 'mikrokozmosu'.

Mnogo su usiljenije — jer su naglašenije simboličke, metaforičke — varijante istovrsnoga *sinegdochalnog pristupa* (gledamo dio, a moramo zaključivati o cijelini) djela — *Photo Finish* (Yosi Artzi, Izrael, 2002) i *Tamo* (La bas, Jean Counet, Francuska, Belgija, Latvija, 2002). U oba filma fiksiramo se na detalj, u *Photo Finishu* na zrcalnu sliku u naočalima, a u *Tamo* na zrcalnu sliku u oku. U prвome filmu, što izravnim snimanjem refleksa prizora što digitalnim upisivanjem tih prizora, sugerira se — nijemo, bez ikakva dijaloga — sentimentalna situacija rastanka. U drugome, *Tamo*, sadržaj nam pak telefonskoga razgovora u *offu* daje temelj za zaključivanje o nostalgičnome emotivnome stanju osobe čije oko najzad i zasuzi. Oba su filma snimateljski vrlo vješto izvedena, ali s primitivnim ciljem — usiljavanjem na domišljjanje o čemu je riječ uz pomoć stereotipskih prizornih signala (suze-nja oka, ukоčenosti oka). Riječ je naprosto o odveć nametljivu i nimalo suptilnu pokušaju da se 'detrivizalizira' tipična tema klasične narativne tradicije — jaka emotivna stanja što obilježavaju neke tipične životne situacije ljudi.

Metaforičke kontemplacije. Oduvijek je vizurno ograničen izrez filma bio zahvalnim temeljem za sugeriranje *odsutnog*, i to ne samo *fizički odsutnog* (a indicirana onime što se vidjelo ili vidi u kadru), nego i *značenjski odsutnog*, onoga što nije izravno iskazano u vidljivu prizoru u kadru, ali se preko nekih prisutnih indikacija i uzorka dade snažno nagovijestići, iz vidljivoga zaključiti uz prikladan domišljajni i suživljavalacki napor.

Naime, nasuprot čestu shvaćanju da je snaga filma nadasve u njegovoj prezentacijskoj doslovnosti i podrobnosti (pa jest i to, kako smo u prvome dijelu analiza filmova vidjeli), modernistički je film osobito zapeo dokazivati kolike su 'metaforičke' i 'filozofske' moći filma — koliko može biti sav, u svojoj cjelini, metaforičan, alegoričan, globalno filozofski nadahnut. Drugim riječima — koliko film može biti '*globalnom metaforom*'.⁵

Koliko, doista, mogu biti dobri dometi takva pristupa filmu, svjedoči *Uspavana djevojka* Corinne Schnitt (*Das Schlaufende Mädchen*, Njemačka 2001). Taj devetminutni film počinje kadrom broda koji plovi uz obalu, no uskoro, udaljujući se od njega i imajući dovoljno vremena da poslažemo dojmove, shvatimo da je riječ tek o modelu broda koji plovi priogradskim kanalom. Dalje udaljavanje otkriva uredno bijelo prigradsko naselje obiteljskih kuća okruženih vrtovima, društvenim prostorima (npr. dječjim igralištem) — ali sve bez ijedne žive duše. Takav prizor — nerealno uredna rasporeda i bjeline kuća i ispržanjениh javnih prostora bez ikakvih naznaka života u kućama — počinje stvarati dojam da je cijelo to naselje također samo maketa koju je minuciozno izradio neki pedantan i utopijski urbanist. Najzad nas se nakon oduljeg razgledačkog prelazeњa pogledom preko naselja vizualno veže uz jedna otvorena dvorišna vrata jedne od kućica, unosi nas se prema unutrašnjosti kuće uz rubne zavjese koje lepršaju na vjetru, ulazi se i u tamnoj unutrašnjost zau stavljaju na slici na zidu, na žanr slići djevojke što je zaspala uz stol s namirnicama. Dok gledamo tu sliku, čuje se uključivanje automatske telefonske sekretarice koja počne bilježiti nagon prodavača životnog osiguranja. Odsutnost ljudi, maketarska urednost ambijenta, spora panorama i vožnja, sve nas to združeno prisiljava da uzmemo k srcu emotivni efekt tako pokazana ambijenta — osamljeničku depresivnost, ali i da sve to globalno vrijednosno protumačimo — kao obezduhovljeno, otudjuće civilizacijsko stanje. Pomalo stereotipno tumačenje na koje nas finalno tjera film nimalo ne potire izravnu metaforički nabijenu sugestivanost razgledačko-dojmovnoga tijeka filma.



Tamo (Jean Counet)



Glazbeni stolci (Marc Tobias Winterhagen)

Koliko je god metaforičnost prethodnoga filma izrazito oplemenjena, čovjek se može osjetiti izrazito nelagodno nametljivom poručivalačkom simboličnošću drugih filmova sličnoga tipa. *Drugi dan* (Another Day, Ofer Ben Shabat, Izrael, 2002) uz dojmljivu računalnu obradu slike zlorabi tipičnu osjetljivost gledatelja za sudbinu djece kako bi 'snažno prenio poruku' o dešperatnoj poziciji terorizmom ugrožene izraelske svakodnevice. Visokoestetska sugestivnost ovđe je u izrazito propagandističkoj službi i, koliko god takav film motivirala mučna stvarnost, teško se može prihvati ovakav estetizantan-propagandni atak na emocije tamo gdje je izravnost i izričitost umjesnija.

Simbolistički su trivijalni i *Glazbeni stolci* (The Musical Chairs, Marc Tobias Winterhagen, Njemačka, 2002), u kojima klaun u prvome planu pokreće i zaustavlja gramofon, djeca se u pozadini veselo igraju zauzimanja stolaca na znak zaustavljenе ploče (uvijek je jedan stolac premalo), a oni koji ostanu bez stolca veselo odlaze u daljinu da tamo budu strijeljani. Vizualno izvrsno postavljen kadar, samo naglašava primitivnost poruke i jednolikost.⁶

Vrlo sličnu 'poruku' otuđenja kao i *Uspavana djevojka* ima i *Kuhinja* (The Kitchen, 2003) Australca Bena Ferrisa, ali na daleko eksplicitniji i izveštačeniji način od prvospomenutoga filma. Autor se sada pozabavlja unutrašnjošću kuće, prostranom kuhinjom, i članovima obitelji, pripadnicima više generacija, koji se vrlo nesučutno i hladno, većinom bez ikakva međusobna kontakta ili s vrlo reduciranim i neprijaznim dodirom, mimoilaze.

Performanse u kadru. Jedan kadar zahvalan je za 'hvatanje' kontinuirane predstave u njezinoj jedinstvenoj (singularnoj, unikatnoj) izvedbi — bila tu riječ o kazališno-pozorničkoj predstavi ili o ambijentalnoj umjetničkoj performansi ili akciji. Pripremljena predstava, performansa ili akcija već nosi svoju zadanu vlastitu strukturu, a vizualna obrada može ili dalje razraditi vizualno-zvučne potencijale izvorne predstave kako je to slučaj u prvome filmu koji će ovde istaknuti (*Ništa se ne događa dvaput*) ili dati izvorno dokumentarističko svjedočanstvo jedinstvenosti dane izvedbe (*Točno u podne*).

U *Ništa se ne događa dvaput* (Nothing Ever Happens Twice, Andrea Božić, Adnan Hasović, Nizozemska, 2003) autori su statičnom kamerom snimili plesačku izvedbu što se odigrava ispred golema, u sebi umnogostručena ekrana, a u svakome manjemu ekranu ponavlja se polazna izvedba s vremenskim odgađanjem. Tj. ono što plesačica, Silke Hunedry makr, izvodi ispred ekrana, ponavlja se u svakome ekranu, ali u svakome s malim zakašnjenjem. Pri izvedbi koristi se fiksnim ograničenjem kadra — plesačica izlazi iz kadra, ulazi u neočekivanome planu, u kadru se tu i tamo pojavi kruna ruka. S druge strane, zakašnjelo umnožavanje pokreta stvara čudesnu koreografiju varijantne repetativnosti i preklapanja suvremenosti s prošlošću. Naprsto se, dijelom sinkrono, prati prostorno-vremenski raspon plesnih oblika i pokreta, uz povremeno neobičnu kontrasnu razliku između izvorne izvedbe u prvome planu i posve drukčije, zakašnjele, pozicije u pozadini. Umanjuje li dojmljivost cijele izvedbe činjenica da je posrijedi snimljena 'multimedjiska predstava'? Nimalo; ono što se računa jest izvornost dojma, a domišljanje kojom da se metodom to postigne pripada u diskrečijske vještine umjetnika.

Kao što je i izvorna izvedba morala biti iznenadenje živim promatračima, tako je ona i snimalački pripremljena u *Točno u podne* (Silvestar Kolbas, Igor Mirković, Tomislav Gotovac, Hrvatska, 2002). Tomislav Gotovac, koji je bio najprisutniji autor festivala bilo svojim filmom bilo svojim nastupima u filmovima, u ovom se radu pojavljuje, odjeven u crno, s dugačkom mudračkom bradom i bijelim cipelama, na Trgu bana Jelačića. Približava se fontani Manduševac, na trenutak se zagleda u Zle bubenjare koji proizvode paklene ritmove, ode do Manduševca i uz pojačano bubenjanje — baci se odjeven u vodu. Akciju jednostavne, ali djelotvorne dramaturgije Silvestar Kolbas snimio je finom izravnošću vizurno očuvavši začudnost cijele te situacije. Čisti, najizravniji i najdjelotvorniji dokument.⁷

Konceptualističke zafrkancije i vic-filmovi. Strogost formalnih ograničenja rado izazovu zafrkantske reakcije u filmu, bilo tako da biraju smiješno absurdne teme za zadanu formu, bilo da zadano vizurno ograničenje pretvore u vizualni geg. Primjerice, u filmu statičnoga kadra Elke Karnik iz Engleske (*Nikad ne sudi čovjeka po njegovu kišobranu* / Never Judge a Man by his Umbrella, Engleska, 2001) autorica je izaranžirala plosnatu figuralnu simulaciju čovjeka (svojevrsnu likovnu 'instalaciju'), provukla konopac iz srca simulacije, na konopac montirala kišobran i njime u trominutnom filmu ponavljano probadala figuru uz ironičnu zvučnu pratnju. Iako u popratnome tekstu piše da 'autor izaziva u nama atmosferu straha i nevjericu', prije je riječ o dojmu grotesknoga nasilja prepoznatljivo zafrkantske namjere. Slično je absurdistički bio i 'sinegdohalan' *Puni nos* (Full Nose, Johanna Reich-Ziegenthaler, Njemačka 2002), u kojem u ispaljenome kadru u detalju gledamo ružičaste nosnice s dva sjajnotamna ovala u njima. Ono što pratimo u tom jednominutnom filmu jest istiskivanje tih ovala micanjem nosnica — film završava kad oba ispadnu.

Nešto je konvencionalniji kratkiigrani film *Prestani čitati* (Stop Reading, Meike Walcha, Njemačka, 2001) — muž čita

uz, čini se, uspavalu suprugu, ali ga iritira muha koja leti. Nakon gegovski karikirana proganjanja muhe i njezina uspješna ubijanja ponovno legne, ali se odnekud ponovno javi muha. Lov i hvatanje ponavlja nekoliko puta, da bi se konačno otkrilo da to pritajena supruga, nevidljivo za svog muža, pušta jednu po jednu muhu iz teglice u koju su uhváćene, očito osvećujući se za njegove bezobzirne čitalačke seanse. Film duhovite poente, ali odveć trapavo razvučene, i ne odveć zanimljivo karikirane središnje akcije.

Vicmaherski je jednominutni film *Protiv vjetra* (Motwind, Trond Arntzen, Norveška, 2003), koji se već javio na jednominutnom filmu u Požegi. U statičnu kadru gledamo čovjeka koji se neuspješno bori s vihornim vjetrom dok pored njega prolaze prolaznici bez ikakva znaka da uopće ima vjetra.

Igrane zavrzlame. U načelu, kad je riječ o igranome filmu, jedan je od tipičnih izazova filmašima da u taj jedan kadar 'utrpanju' što je moguće više što raznovrsnijih zbivanja te da postignu što složeniju koordinaciju između kontinuirane vizure i zapetljana zbivanja. Kao da silom žele kompenzirati izostanak složene montažne prezentacije zbivanja posvemašnjim usložnjavanjem odnosa vizure i zbivanja. Bizarna dosjetljivost i tu doživljava pobjednosne trenutke, ali i promašaje.

Primjerice, u srednjometražnom igranome izraelskom filmu *Vjetrovka* (Windbreaker, Eyal Sibi, Izrael, 2003) pokušano je gotovo sve što se može kako bi se iskušale kalkulativne sposobnosti koordinacije prostornoga kretanja kamere po raznovrsnim gradskim ambijentima uz hvatanje konca višestrukih linija zbivanja. Kamera polazno, u maniri gotovo dokumentarističkog uhođenja, prati mladića kojeg opsjeda očito ne baš uspješna ljubavna veza, potom na način Buñuelova *Fantoma slobode* pušta da je odvuce neko drugo zbivanje na koje se usput naide, pa onda neko treće, da bi se u tome kretanju gradom ponovno nailazilo na narušene linije. Sve je to hipertrofično opteretio, potkraj filma, još i borhesovskom situacijom, u kojoj polazni lik raspravlja sa, vjerojatno, autorom-scenaristom koji junaku kazuje i demonstrira kako je sve scenaristički poznato unaprijed. Ova studentsko iskušavačka narativno-tehnička kalkulacijska hipertrofija nije nesimpatična, ali previše je pretjeranih 'mirisa radionice' u



U sjeni drugog (Gilson Vargas)



Protiv vjetra (Trond Arntzen)

njoj da bi se mogla računati uspjelom (neodmijereno su po-mna neka praćenja, druga tek ovlašna, a sve je zajedno doista pretrpano za prepričanje gledanje; ima izvrsnih glumačkih rješenja, ali ima ih i dosta trapavih — sve u svemu zanimljivije je 'kako je sve to postavljeno', nego što je postavljeno i zašto).

Nešto je drugčiji slučaj — iako slično 'zavrzlamski' — s brazilskim filmom *U sjeni drugog* (A sombra do outro, Gilson Vargas, 2002). Uz meditativno-ispovjedan, pretenciozan ispojedni komentar (s izvorom izvan kadra) kamera se tražilački kreće interijerom prostrana stana i pritom zatječe goli patnički lik glavnoga junaka u različitim statičnim pozicijama na nemoguće različitim mjestima u tome ambijentu, a da nema nikakve naznake njegova kretanja. Dosjetljiva izvedba potrošena je na bezveznu metafiziku.

Dva su filma — nije slučajno da su oba glazbeni spotovi (*Mi smo lijepi, mladi i pametni*, Feđa Isović, Bosna i Hercegovina, 2002 i *Stil / La chomba*, Maximiliano Ruiz, Argentina, 2003) — 'natrpavanje' jednoga kadra gomilom prizora shvatili kao vježbu iz *serijelnosti* — izmišljanje komprimirane serije najraznovrsnijih 'indikativnih životnih situacija'. Naime, vizualno pratimo lik koji se kreće u jednome smjeru i u gustome redoslijedu susreće se s kapitalnim dogadjajima koji su inače raspoređeni u velikim razmacima tijekom cijelog čovjekova života. Ni jedan od tih filmova — 'nije loš, a kamo-li dobar', kako već ide omiljena formulacija u mojoj obitelji.

Cjelovečernje-igrani izazov. Nije baš nimalo začuđujuće što se na festivalu, u natjecanju, pojavio tek jedan cjelovečernji igrani film u jednome kadru, a sveukupno je pokazano tek dva takva na cijelom festivalu — uračunavajući 'počasnu' projekciju *Ruske arke*. Cjelovečernje trajanje nije tako teško postići prije naznačenim 'fiksacijskim' eksperimentalističkim putem, ili kakvim načinom koji *izigrava* klasičnu naraciju (poput serijelnog pristupa *Vjetrovke* ili glazbenih spotova, primjerice). Ali, čuvati tipične složenosti glavnostručke narativnosti — brojnost ambijenta, psihološki razlučivih likova, razrađene njihove psihološke motivacije i karakterizacije, hvatanje i povezivanje tipičnih narativnih podzapleta... — a pod uvjetima jednoga kontinuirana kadra, dakle tjele-



Pobjednik festivala cjelovečernji *Real Time* (Fabrizio Prada)

sno sputane vizure — sve to podrazumijeva jaku unaprijed razrađenu logistiku izvedbe, veliku prizornu uvježbanost glumaca i veliko opterećenje na kamermanu — koji se mora, bez mogućnosti 'popravka', snaći u brojnim prigodno iskrslim problemima pri snimanju.

U takav se zadatak upustio Fabrizio Prada iz Meksika u glavnog nagrađenu filmu festivala — *Real Time* (Meksiko, 2002). Autor se odlučio za doista izazovnu zadaću, čak i mnogo izazovniju od Sokurovljeva filma *Ruska arka*, kojeg 'vadi' favoriziranje slobodnih asocijacija, praćenja 'posredničkih' likova a ne uvijek samo glavnih, te niz poetskih 'vizurnih' digresija koje daju vremena za izvankadrovno 'preslaganje' prizora za novu sekvencu. Fabrizio Prada odlučio je pratiti posve 'linearnu' fabulu u kojoj kontinuirano prati skupinu ljudi, a ta fabula ima sve što i standardan kinofilm: brojne ambijente — od raznolikih interijera (unutrašnjosti različitih zgrada, unutrašnjost kombija) do vrlo raznolikih eksterijera. Film ima pravu akcijsku fabulu sa svim tipičnim sastavnim situacijama — razgovornim razmjenama i svadama, kadrovima akcije i promatračke reakcije te čisto akcijskim situacijama (borbama i potjerama). K tome, odlučio je sve to pratiti prema svim načelima narativnog raskadriravanja: tj. sa svom raznovrsnošću planova naciljanom na prikladnu distribuciju i vođenje pažnje, uz, također, povremene retoričke naglaske (npr. sinegdohalno praćenje nogu koje energično koračaju).

Cijeli taj zadatak velikim je dijelom izведен zadivljujućom tehničkom vještinom: kamera doista u velikom broju zahtjevnih situacija uspijeva gotovo posve simulirati onu vizurnu raznovrsnost koju inače omogućava montažno planiranje narativnoga praćenja, a pritom se premještati na začuđujuće

'spontan' (tj. neodgonetljiv) način. Moguće nespretnosti u takvoj izvedbi lukavo se pokušalo unaprijed 'neutralizirati' osobito izabranim stilom: 'nemirno-uhodeće-dokumentarističkom kamerom i naturalističkom, improvizatorskom glurom, tj. onim stilom kakav je 'posvetila' danska Dogma '95. Sve je to indikacijom doista velika i lukava planiranja i truda.

Ali, kao i izraelski srednjometražni film, i ovaj plaća danak prezahtjevnu zadatku. Fabula nije neki primjer inventivnosti, pa tu činjenicu ne može prikriti ni ustrajavanje na protodokumentarističkom 'naturalizmu'. Kad se, nakon uspjele pljačke, banda počne međusobno tamaniti, stvar postaje odveć predvidiva, a kako su psihološki profili tek funkcionalno naznačeni, ali ne i učinjeni autonomno zanimljivim (takvim da se možemo unijeti u njihovu situaciju), to cijeli taj proces gubi vredniju psihološku intrigantnost. Nadalje, kako posve tjelesni zahtjevi kretanja kamere povremeno traže stanovitu 'odgodu' razvoja radnje kako bi se vizura preselila na novi pogodniji položaj za praćenje važnog nastavka fabule, to glumci u kadru (oni koji služe kao 'premosnice' radnje) takva mesta često popunjaju psihološki besmislenim, bescilnjim 'motanjem'. Također, očigledno dobrano improvizirana gluma, odnosno improviziranje konkretna razvoja situacije, donosi prilično ponavljanja glumačkih usmenih i gestualnih reakcija, podosta nasumičnih, a nimalo uvjerljivih kretanja i kretanja, tj. ne baš motivacijski uvjerljivih reakcija, a s time u vezi i mjestimičnih psiholoških nejasnoća, a često i psihološki posve krivih rješenja (primjerice, potkraj filma, jedan od preostalih lopova za cijele scene seksualnog nabacivanja žene svojeg ubijenog bivšeg prijatelja, stalno se 'makinano' hvata pištolja, iako je, tobože, seksualno privučen i nema nikakva znaka njegove trenutne ugroženosti u danoj situaciji).

Doduše, taj se film može pratiti onako kako pratimo rutinske akcijske filmove neambiciozne proizvodnje u kojima se odveć i ne obaziremo na povremeno glumatanje, psihološke naivnosti, povremeno nespretno aranžirane situacije, a ne muči nas ni činjenica da fabula i nije baš odveć napeta, samo ako u njoj ima nekog nadmetanja i rizičnog nasilja.

Ali to i nije baš najbolja pohvala očigledno metodološki vrlo ambicioznu autoru — onomu koji se usudio upustiti da sve to riješi u jednome kadru. Nagrada žirija više je bila nagrada smjelosti pothvata i povremenim naznakama prikladne vještine, negoli konačnoj uspješnosti filma.

Bilješke

1 Međunarodni festival nazvan *One Take Film Festival* zamislio je i organizirao Kinoklub Zagreb u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom te Teatrom Exit, British Councilom i s Institut Français de Zagreb. Glavne koncepcione i organizacijske osobe bili su Vedran Šamanović, direktor festivala i Goran Kovač, umjetnički direktor. Selekciju filmsova za natjecateljski dio festivala obavili su Tanja Golić, Nikica Gilić i Goran Kovač, a međunarodni žiri sačinjavali su Tilman Büttner (snimatelj *Ruske arke*), Njemačka; Ahmed Imamović (snimatelj mnogih SAGE-inih filmsova, te redatelj nagrađena kratkog filma *Deset minuta*) BiH, i ja, iz Hrvatske. Festival je subvencioniralo Ministarstvo kulture RH i Gradska ured za kulturu Grada Zagreba. Projekcije su se odvijale na različitim mjestima u gradu: u Teatru Exit, u dvorani Croatia, u Multimedijalnom centru Studentskog centra i u Kaptol centru. Glavni program festivalske konkurenije pratio je zanimljiv program dugometražnih filmsova *Umijeće dugog kadra*, retrospektiva izvrsnog turskog autora Nurija Bilgea Ceylana, program *Kratki britanski film*,



Umetnički direktor festivala Goran Kovač i direktor Vedran Šamanović (u prvom planu)

program Lumiereovih filmsova, kao podsjetnik, i još ponešto. Prvog dana razmjerno slaba posjeta, najvjerojatnije zbog nejasnih najava početka festivala, tijekom se festivala brojčano povećala puneci dvorane, a one manje i prepunjajući.

2 **BRZOPOTEZNA POVIJEST FILMOVA U JEDNOM KADRU.** Snimati cijeli film u jednome kadru mnogoće se učiniti bizarnim izborom. 'Bizarnim' se, međutim, čini tek iz vizure dominantnog igranog filma u kojem je montažni pristup tijekom duge povijesti njegove primjene postao normativan, naizgled bez suvisle alternative. Zato su organizatori, posebno nadahnuti eksperimentalističkom tradicijom, i sami s dosta čuđenja 'otkrili' kako je film prikazivački startao djelima 'u jednom kadru' — filmsovima Edisonove radionice i svjetske 'radionice' Lumièreovih. Njihovi prvi filmsovi bili su od jednog malog namotaja koji bi se snimio u svojem punom trajanju — svaki je film bio u jednome kadru i tako se vrtio na javnim projekcijama.

No, to se polazno ograničenje razmijerno brzo napustilo u korist tada zahtjevnije i razvojno poticajnije višescenske naracije, pa onda, osobito važno, u korist unutarscenske montaže — mali su se namotaji filma, uz pomoć škara i lijepljenja, sklapali u jedinstvenu vrpcu, u 'montažni sklop'. 'Razvoj filmskog jezika' i 'stvaralačkih mogućnosti filma' postao je nerazdvojivo vezan uz montažu te su u poletu otkrivanja montažno-konstrukcijskih mogućnosti filma tek sirove snimke po montažnim sobama ostajale u jednome kadru. Doduše, ovaj *montažno orijentiran* tip filma pratila je i postojano podupirana sklonost da se njeguje i sam kadar, pa da mu se povremeno 'puste uzde', tj. da bude razraden i da traje preko standarda kratkoče kadra koje je uspostavio montažni pristup. Dugački i vizurno razrađeni kadrovi-scene, kadrovi-sekvence bili su omiljeli retorički otkloni u nekih protagonisti klasične naracije (Lubitscha, Murnaua, Wellesa, pa i kasnijeg Hitch-

cocka...). Ali, iako je bilo 'dugih kadrova', cijeli film 'strpati' u jedan kadar zadugo se osjećalo posve 'anahronim', gotovo prinudom da budе 'kazališan'.

Bilo je doduše i povijesnih 'digresija'. Animacijsko krilo 'prve avantgarde' dvadesetih godina prošlog stoljeća, nadasve avangardnih filmsova u Njemačkoj (filmsova Ruttmana, Eggelinga, Fischingera te potom Lena Lya u Britaniji i Kanadi) uočilo je film kao uokvirenu sliku, kao *likovni medij* s mogućnošću oslikavalaca razvoja, slika s 'dynamičnim' formama. Doduše, granice između dinamične slike u jednom kadru i naprosto serije dinamičnih slika što će se i montažno smjenjivati tu i nije bila osobito njegovana — filmsovi su mogli biti u jednom kadru ili u više kadrova s 'djaprojektorskom' smjenom pojedinih 'pokretnih slika'. Utoliko su neki od njih s užitkom otkrili, osim 'likovnog pokreta', i čari montažne konstrukcije, osobito kad su prešli s animacijom na 'živi film' (npr. Ruttman i Richter).

Tek u sklopu 'druge avantgarde', od šezdesetih nadalje, počeli su se demonstrativno, programatski, javljati filmsovi u, koncepciji, jednom kadru (najrazglaseniji su oni Warholovi, *Spavanje/Sleep*, 1963. i *Empire*, 1965., iako su zbog smjene kolotova vrpece ipak bili 'slijepljeni' od tehnički više kadrova). Već učestalost filmsova u jednome kadru bila je tada sprečavana ograničavajućom tehnologijom — uporabom 16mm i 8mm kamere na oprugu što su imale svoj 'rok' odvijanja opruge, te ograničenja kapaciteta kaseta na kameri, te čak ni električni pogon nije uvijek pružao mogućnost tražene duljine kadra). Iako su mnogi avangardisti svoje filmsove koncipirali, načelno, kao filmsove u jednom kadru (npr., u nas je Tomislav Gotovac svoj *Pravac i Kružnicu* zamislio u jednemu kadru), izvodili bi ih najčešće u više kadrova, ponekad tek sa zamaskiranim ili 'zafrkantski' obilježenim montažnim spojevima.

Nakon dugačkoga razdoblja montažno-naracijske klasične animacije — osobito one holivudske — modernistička je animacija u individualaca iz četrdesetih i pedesetih (npr. Alexeieff i McLaren), a osobito ona šezdesetih godina prošlog stoljeća povremeno iskušavala i filmsove u jednemu kadru/slici kao prirodno svojstvo činjenice da je film tipično prostorno fiksirana *slika* unutar koje se može smjestiti cijeli prizor, ne samo u prostornoj nego i u njegovoj vremenskoj protežnosti (u nas je takav očit primjer *filma-slike* antologijska *Znatiželja Borivoja Dovnikovića*, ali ima ih dosta 'jednokadarskih' u zagrebačkoj animaciji).

Do prave 'invazije' djela u jednom kadru došlo je u sklopu novouvezelog *umjetničkog videa* (s polazno zanemarivim tehničkim mogućnostima montaže, odnosno montažnoga 'miksanja' slike). I tu je djelelo od jednog kadra, zamisljeno poput jednokratne slike s dinamičnim prizorom i dinamičnim pristupom prizoru, bilo prirodan izbor likovnim umjetnicima koji su se radoznalo upuštali u videosnimanje, te su, primjerice, naši pioniri videa svoje prve videoradove radili isključivo u jednom kadru (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak i dr.). Ali i oni su — čim su uzmogli — obratili pažnju mogućnostima montažno konstruiranih videa, te je tako video u jednome kadru ostao tek nenaglašena opcija. Elektronsko snimanje uživo, potom mogućnost snimanja kamerama koje mogu raditi satima, uz pomoć kaseta napunjениh vrpcama za višesatno snimanje, a potom i digitalna tehnologija velikih 'pamtilačkih' kapaciteta, tehnološki su otvorile nesputane mogućnosti višesatnoga dugoga kadra. Time su, osobito u mediju videa, djela od jednog kadra postala standardan izbor koji se čak i ne zapaža kao neka posebna 'disciplina' ili 'grana'.

Ovaj je festival odlučio pridonijeti kulturnome naglašavanju ove pozdravljivane disciplinarne opcije. Predočava film u jednome kadru kao osobitu vrstu, kategoriju filmsova koja — mimo spontanog, prirodnog interesa autora — može dobiti i svoju širedruštvenu 'standardizaciju', tj. postati izlučivom disciplinom s mogućnošću uspostave 'aktivne tradicije', one u kojoj se filmsovi i autori nadovezuju, bilo da se ugledaju u prethodna i okolna djela, da dalje razvijaju neke naznačene mogućnosti, bilo da se uzajamno osporavaju i svoja djela kontrastiraju jedni od drugih. Trenutna 'tradicija' filmsova u jednome kadru tek je povjesničarski 'rekonstruktivna', sastoji se u rekonstrukciji izoliranih i rasutih, singularnih pokušaja, uglavnom nije riječ o 'aktivnoj tradiciji'.

- 3 Nisam baš sve filmove razmotrio u ovome pregledu, naprsto jer nisu tipski posebno zanimljivi, a individualno i nisu vrijedni posebna osvraća u takvu, ipak tek globalno-preglednu, tekstu.
- 4 Pokojni jugoslavenski filmski teoretičar Dušan Stojanović, uočivši jaku prisutnost takva pristupa osobito u filmovima zagrebačkih eksperimentalista neko vrijeme radenih pod krilicom 'antifilma', nazvao je takav pristup *fiksacijom, filmom fiksacije*. Evo njegovih izvornih odredaba toga tipa postupka kao i načelnog 'efekta' takva pristupa:

Redukovanje bilo kakve nadgradnje osnovnog materijala medijuma dovodilo je do optičke i zvučne fiksacije na određeni objekt. 'Antifilm' se bio predao staticnom posmatranju. Trebalо je da se potone u vreme-prostor. Trebalо je da se ispita smisao umrтljenog bitisanja. Trebalо je da se u ograničenom vidu naše percepcije čulnog sveta, tako podložene nesavršenosti čula, otkrije sveopštа kretanje koje strui u njihovim venama nedostupnim našem oku, neprekidno pulsiranje koje slabim ubom nismo u stanju da razaznamo. 'Antifilm' je želeo da koncentrisanim prodorom duha u materiju nadoknadi ograničenost čula. Postigao je više od toga.

Fiksacija kao osnovno načelo 'antifilma' odvela nas je u oblast transcedentnoga onog trenutka kad smo [...] u 'slučajnim' vezama nepomičnoga fenomenološkog sveta počeli da otkrivamo duboki smisao bitisanja. Dijalektički princip što leži u osnovi kinematografa: dinamično u staticnome i obrnuto, apsolutno u relativnome i obrnuto, privoleo nas je da gledamo ne nervoznim trzajima živog i živahnog oka preko ovog ili onog delića sveta koji nas okružuje, već upornom, tvrdoglavom koncentracijom na usamljeni objekt što drsko odbija od sebe svaki smisao prividom slučajnosti svog položaja i oblika.

Sve je drugo u subjektu. Otkrivamo svoje žive svetove u nepokretnim, mrtvim svetovima predmeta — i ljudi! — što su izvan nas. Empatija, otkrivanje sopstvenoga ja umesto otkrivanja sveta, trijumf spirituelnoga u nečemu što spirituelno nije.

Tako fiksacija, putovima dijametralno suprotnim od tradicionalnih puteva dinamičkog filma, stiže ponovnom velikom cilju duha. Upiremo pogled ne da bismo saznali, već da bismo doživeli.

(Dušan Stojanović, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: Vlastito izdanje pisca, str. 155-156)

5 Ovu je sintagmu istaknuo beogradski kritičar Slobodan Novaković, promotor 'novoga jugoslavenskog filma' i modernističkog filma uopće, kako bi upozorio na tu detektiranu — i hvaljenu — osobinu jednog krila modernističkog filma (posebno na filmove Antonioniјa i Felliniјa, ali i na ondašnje 'novojugoslavenske' filmove, podjednako kratke i cjelovečernje).

6 Ovaj je film umalo dobio glavnu nagradu festivala. Kod mene, kao člana žirija taj film, kako je očito iz moje karakterizacije, nije imao никакve šanse da uopće bude i izdaleka razmatran za nagradu, a ipak smo njega polazno nagradili. Naime, kako ni jedan od mojih favorita nije imao nikakvu šansu za nagradu u ocima mojih kolega u žiriju, odluke o nagradi posve sam prepustio njima — jer su se oni međusobno visoko podudarali u preferencijama. No, već donesena odluka o nagradi *Glazbenim stolicama* promijenjena je odmah po proglašenju, i to na intervenciju gledatelja i participirajućih autora, jer je verzija filma prikazana na službenoj projekciji festivala bila sastavljena od više kadrova, ne od samo jednog. Umjesto *Glazbenih stolica*, nagrada je potom dodijeljena filmu *Real Time*, koji je otpočetku diskusije bio ozbiljna alternativa za nagradu, Büttner i Imamović su se ionako kolebali bi li njega nagradili ili *Glazbene stolce*. Naravno, svi smo se pitali, i publiku, i članovi žirija i organizatoru, kako je uopće mogao biti selektiran, a još k tome istaknut za nagradu, film koji krši propozicije natječaja. Kako to da ni selekcijska komisija, ni vrlo strukovni žiri (dva snimatelja, od kojih je Imamović i redatelj, i jedan teoretičar montaže — ja) nije vidio da je riječ o filmu u više kadrova? No moje ponovno pregledavanje kaseta za potrebe ovoga osvrta uputilo je na činjenicu da su se *Glazbeni stolci*, očito, javili u dvije varijante. Jedna je varijanta bila na oglednoj vrpici za selekciju, i nju je gledala selekcijska komisija zajedno s organizatorima, a i nju je gledao žiri na posebnoj projekciji posljednjeg dana (jer je odluku trebalo donijeti ranije). Najzad, to je bila vrpca koju sam i ja ponovno pregledavao za potrebe pisanja ovoga teksta. Međutim, druga je ogledno bila verzija koju je autor poslao za službenu projekciju. Ogledna verzija doista je u jednome kadru. Ona, koja je službeno prikazana, očito je bila u više kadrova. Poduka za sljedeći festival očita je: filmovi se moraju višekratno kontrolirati — ne samo na temelju oglednih kaseta za selekciju, nego i onda kad stignu vrpce za službeno prikazivanje.

7 Akcija je snimljena za film Igora Mirkovića *Sretno dijete* (zato je naveden kao koautor i Igor Mirković), iako snimka nije ušla u konačan Mirkovićev film, nego se pojavila ovako osamostaljeno).

Diana Nenadic

Potreba, moda ili umijeće dugoga kadra?

Uz selekciju Umijeće dugoga kadra na One Take Film Festivalu, Zagreb, 14-16. studenoga 2003.

Kada su Bélu Tarra, prigodom splitske retrospektive njegovih filmova, pitali kako objašnjava svoje duge kadrove u *Sotonskom tangu*, mađarski redatelj, i inače poznat po ekstremno dugim kadrovima, hitro i pomalo nervozno odgovorio je protupitanjem: »A što je to uopće dugi kadar?« Ta reakcija mogla je podrazumijevati odgovor da za njega ne postoji podjela na dugi i kratki kadar ili možda da ni jedan kadar nije dovoljno ili previše dug.

Bilo bi, međutim, zanimljivo čuti od današnjih prosječnih kinoposjetitelja što je za njih dugi kadar u filmu. Naviknuti na pretežito američku (holivudska) produkciju, koja se najčešće svodi na formulu 'brzi filmovi brzog reza', a potom i televizijski distribuirane glazbene spotove, vjerojatno bi najprije uključili 'unutarnju' štopericu i njome subjektivno odmjerili kadar koji bi 'trebao' biti dug. Što bi pritom pokazivalo 'objektivni' mjerač vremena, odnosno prava štoperica, teško je predvidjeti. Jer što je to dugi kadar, doista je osjetljivo govoriti u doba kada se brzina kadrova vrtoglavu smanjuje, a njihov broj u filmu standardne duljine geometrijskom progresijom raste. Prateći razvoj toga trenda u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća, a osobito od kraja 1960-ih godina, filmski teoretičar David Bordwell, primjerice, iznosi i nevjerojatne statističke podatke. U odnosu na holivudski film klasičnoga razdoblja, kojima su kadrovi (u prosjeku 300-700 po filmu) prosječno trajali 8-11 sekundi, već filmovi s kraja 1960-ih bili su vrlo brzi (6-8 sekundi), a neki, primjerice *Divlja horda* s 'divljačkim' prosjekom od 2,3 minute po kadru. Ta se duljina još smanjivala, pa je na prijelazu u novo tisućljeće dosegnula prosjek od 3-4 sekunde, s tim da su, primjerice, *Armageddon* (1999) s 2,3 sek. i *Grad tame* (Dark City 1998) s 1,8 sek. nadmašili i taj prosjek. Dakako, brzina izmjene kadrova utjecala je i na ukupni vizualni stil filmova i na njihovu percepciju.¹

Kada bismo, dakle, sudili po dominantnu dijelu suvremenoga repertoara i pritom se rukovodili samo kazaljkama, dugi kadar bio bi već i onaj što traje, recimo, 30 sekundi. Tada bi i veliki dio 'konvencionalne' suvremene kinematografije izvan hiperkomercijalne, populističke i tehnološki potkožene holivudske matrice, bio uglavnom kinematografijom dugoga kadra. No kako i povjesničari i teoretičari filma (ponajprije André Bazin), pa i redatelji koji su mu osobito skloni, poput spomenutoga Tarra, dugi kadar definiraju 'ontološkim' i strukturalnim, a ne samo matematičkim, odnosno metričkim argumentima, mogućnost takva relativiziranja 'duljine' / trajanja bitno se umanjuje. Tim više što na drugom, ras-



Deset (Abbas Kiarostami)

pršenjem 'polu' neholivudske i svjetske kinematografije trenutno cvate drugi 'ekstrem'. S jedne strane, dakle, sve je više filmova koji neumjernim *découpageom* komadaju i prostor i vrijeme i ljudski lik u njemu do nerazaznatljivih detalja. S druge, sve je više filmaša koji su redateljski stil izgradili na iznimno dugim kadrovima, u kojima su prostor i lik(ovi) u njemu najčešće sačuvani barem u svom fizičkom integritetu, a vrijeme u kontinuitetu, ali s drugim, 'ontološkim' implikacijama. Danas ih ima posvuda, pa čak i u Americi (među 'otkлонаšima'), ali ponajviše dolaze sa samih rubova Staroga svijeta (primjerice, ruski baštinici Tarkovskog — elegičar Aleksandar Sokurov i Andrej Zvjagincev, panonski 'metafizičari' Miklos Jancsó i Tarr ili Grk Theo Angelopoulos) ili iz središta tzv. Trećeg svijeta s poduljim popisom imena od Srednjega do Dalekog istoka.

Upustimo li se u Bordwellovu 'metričku' zanimaciju, možemo lako ustanoviti da, primjerice, tajvanski film *Rijeka* (Tsai Ming-Liang, 1997) ima 'jedva' sto četrdesetak kadrova, a pojedini (uglavnom statični) kadrovi toliko su dugi da stvaraju iznimno tjeskobne učinke (dakako, i zbog sadržaja i drugih stilskih elemenata). Jednako tako možemo 'izmjeriti' da vremenske ekstenzije u Kiarostamija (primjerice, prvi kadar vožnje kroz masline i završni total filma *Kroz stabla masline*) dosežu tri i pol do četiri minute, dok su u Bele Tarra (osobito u 'pakleni' dugu *Sotonskom tangu*) višestruko du-

lje, dok, primjerice, Sokurovljevoj *Ruskoj arci* neće trebati štoperica, jer je cijeli film tek jedan dugi kadar.

Je li riječ o pukom trendu, novom senzibilitetu koji traži svoj izraz u 'starom' postupku dugoga kadra ili tek novom nastavku vječne dijalektike između montaže s jedne strane i dugoga kadra, s druge, koja prati kinematografiju od ranoga nijemog razdoblja, odnosno od otkrića montaže? U svakom slučaju, može se govoriti i o trendu, jer je pojava filma koji se utječu dugome kadru dosegla učestalost kada je trend moguće dijagnosticirati. Postoje i teze da je riječ upravo o stilskom 'kontriranju' holivudskoj maniji skraćivanja kadrova i frenetične montaže, odnosno da je taj trend reakcija na suprotni trend, kao što je to svojedobno Zavjet čistote Dogme 95 bio reakcija na *high-budget* i *hi-tech* kinematografiju. Drugo, govoreći opet o holivudskom i neholivudskom filmu, Bordwell kao mogući razlog duljih kadrova izvan holivudske matrice objašnjava 'prizemnijim' argumentima, odnosno znatno manjim budžetima koje imaju ti filmovi, jer svaki kadar više i košta (kao potvrdu navodi američki opus Jima Jarmuscha, kojemu su se s rastom budžeta 'skraćivali' dugi kadrovi, karakteristični za njegov raniјi film), pa bi se sklonost 'neameričkih' filmaša dugom kadru, vulgarnom analogijom mogla protumačiti relativnim 'siromaštvo' neameričkih kinematografija, što je manje vjerojatan razlog.

Ma koji bili drugi razlozi suvremene prisutnosti te pojave, ostaje ipak temeljna činjenica da se dijalektika montaže i dugoga kadra nastavlja u ništa manje intenzivnu obliku nego u doba kada je, izazvan stilskim (a prije toga tehnološkim) promjenama u kinematografiji, a naročito pojmom novih autora koji su im bili skloni (primjerice, Wyler), Bazin kovao svoju teoriju realizma, zasnovanu i na dugom kadru, kao reakciju na ejzenštejnsovku teoriju montaže.

* * *

Opsjednutost dugim kadrom, odnosno 'sporim' filmom, ilustriralo je donekle i prvog izdanje One Take Film Festivala. 'Slaveći' povratak (djela) kinematografije njezinim limijevskim izvorištima i jednostavnosti (što se ne mora tumačiti i kao 'primitivizacija' filmskog izraza), Festival je istodobno 'pokriva' dva srodnna trenda. Jedan se događa na eksperimentalnom krilu kratkoga filma, gdje se ispituju potencijali, izdržljivost i sve moguće inačice artikulacije filma u jednom kadru. Drugi je prisutan u igranofilmskoj matici, gdje se kao jedan od bitnih gradivnih elemenata nameće i dugi kadar, ne uvijek izazvan i eksperimentalnim pobudama. Selekcija *Umijeće dugoga kadra*, posvećena tom drugom rukavcu, a to može biti i simptomatično, posve je zaobišla angloamerički svijet, prikazavši filmove Japanca Takeshija Kitana, Tajvanca Tsai Ming-Liang, Iranca Abbasa Kiarostamija te Meksikanca Carlosa Reygadasa, uz retrospektivu filmove turskog redatelja Nurija Bilgea Ceylana. Pridodamo li tome i Sokurovljevu cjelovečernju *Rusku ark*, prikazanu na otvaranju festivala izvan ovoga programa, dobit ćemo mali, ali vrijedan uzorak redatelja 'dugokadraške' orientacije iz A-lige svjetskog *art-housea*. Možda ne i reprezentativni uзорak filmova te vrste, jer očigledno je da su se sastavljači pro-

grama više vodili autorskim 'preporukama' i dominantnim značajkama njihova stila (među kojima je i dugi kadar) te novijim godištima, nego striknim prianjanjem svakoga filma uz 'stilistiku' dugoga kadra.

Festival je također obuhvatio i povjesno naslijedene distinkcije u samoj uporabi dugoga kadra koje primjereno sažima Mark Le Fanu² pišući o 'metafizici' dugoga kadra. Le Fanu razlučuje primjere u kojima se, osobito nakon uvođenja dinamične kamere i otkrića dubinske perspektive, dugim neprekinitim kadrom manifestira virtuoznost snimatelja i redatelja (ekstremni primjeri su dugi početni kadar-sekvenci u Wellesovu *Dodiru zla*, u novije doba repliciran, primjerice, u De Palminim *Zmijskim očima*, ili Hitchcockov *Konop*), od onih u kojima je važan 'integritet i intenzitet pogleda' te kontemplativno sudjelovanje. U potonjima se kao povjesno referentne točke nameću filmski modernisti u rasponu od Dreyera i Mizoguchija, preko Antonionija i Satyajita Raya do Tarkovskog. Dakle, autori koji su, svaki u svoje doba, bili skloniji 'prostornom realizmu' i 'izravnoj percepciji vremena', u konačnici, refleksiji i kontemplaciji. Le Fanu također navodi i drugu, ali s prvom povezanu distinkciju — između statičnih dugih kadrova i *long takea* postignuta dinamičnom kamerom.

Aleksandar Sokurov s *Ruskom arkom* (2002) na zagrebačkom je festivalu prije zastupao 'dinamične' virtuoze, premda bi s ranijim filmovima, poput meditativnoga *Majke i sina*, prije pripadao drugoj kategoriji 'intenzivaca', odnosno 'metafizičara' dugoga kadra ili redatelja koje delezovci povezuju s kategorijom 'slika-vrijeme'. Postupak kojim se obično preslikava i 'materijalizira' realno vrijeme Sokurov u *Ruskoj arci* rabi za artikulaciju konzervativnog gradiva: u nostalgičnoj i teatraliziranoj evokaciji trostoljetne rojalističke povijesti svoje zemlje, koja se, implicira autor, s Oktobarskom revolucijom zaustavila i ostala na rubu Europe. Dok je u *Majci i sinu*, kako bi kazao Tarkovski, 'izravno percipirao vrijeme' oprštanja umiruće majke i sina, ispunjeno subjektivnim (zvučnim) projekcijama, ovdje je u jednom kadru, sudjelovanjem oko tisuću kostimiranih statista i kontinuiranom šetnjom 90-minutnom šetnjom kamere kroz muzej, dijakronijski 'historizirao' prostor Ermitaža. Muzejske sobe, niže i sličarske eksponate pretvorio je u rukavce povijesti, a dva ki-



Ruska arka (A. Sokurov)

lometra duge kuloare u neprekinitu nit (nacionalne/rojaličke) evolucije, zaustavivši se tik pred dverima Revolucije. Iako *Ruska arka* implicite 'esejizira' o ruskoj carskoj povijesti, ona je ponajprije njezina kostimirana, ilustrirana i nostalgično intonirana ilustracija, odveć površno, zavodljivo i vlastitog (nestandardnog!) postupka svjesno štivo, premda odvažno elaborirano, da bi se moglo nazvati i (historičističkom) refleksijom. Drugim riječima, Sokurovljev dugi kadar ne zadubljuje se u povijest ispitivački, nego njome jednostavno nostalgično 'prošetava' tvoreći od filma konceptualni vremeplov.

Pogledamo li pak selekciju predstavljenu u *Umijeću dugoga kadra*, vidjet ćemo u većini slučajeva drukčiji pristup, bliži bazenovskom 'realističkom' idealu, a osobito modernističkom nasljeđu dugog kadra gdje se on pojavljuvao kao formalni 'okvir' egzistencijalnih motiva, psiholoških napetosti i intimnih raspoloženja (tjeskobe, osamljenosti, udaljenosti).

Najpoznatiji iranski redatelj Abbas Kiarostami u tom je smislu imao i uvjerljivijih trenutaka, premda njegov noviji film *Deset* (2002), snimljen digitalnom kamerom i u automobilu, ima nekih sličnosti s prethodnicima poput *Kroz stabla maslina* ili *Okus trešnje*. Sastavljen od deset sekvenci, odnosno deset vožnji i razgovora pet suvozača/ica (sin, sestra, prijateljica, starica i prostitutka) s mladom iranskom 'raspuštenicom' za volanom, bolji je kao primjer transgresivne programatske improvizacije feminističkog predznaka nego kao izraziti uzorak uporabe dugoga kadra. Gradeći od deset (igrano-dokumentarnih) epizoda portret suvremene iranske žene i prikaz njezina statusa / percepcije u tradicionalističkom iranskom društvu (koje ovdje predstavlja sinčić), Kiarostami takav postupak primjenjuje nedosljedno, improvizirajući na mjestima s (hotimično) skokovitim rezovima, a mjestimice dijaloge nastoji raskadrirati po predlošku plan-kontraplan. No, tamo gdje se ipak sustavnije koristi dugim kadrom, fokusirajući primjerice dječaka koji se u vožnji prepiri s majkom, a da se sama majka pritom samo čuje, ali i ne vidi, ili pak ženu koja pripovijeda o svojem ljubavnom razočaranju, a onda skine rubac i otkrije sveže obrijanu glavu kao znak emancipiranosti, svojim 'običnim' razgovorima uspijeva dati intenzitet neposredna i životvorna dijalogu, a nadasve simptomatična kada je riječ o posredno predstavljenoj iranskoj zbilji.

Na Kiarostamijeva prethodna djela, osobito *Kroz stabla maslina*, podsjet je, međutim, meksički film *Japan* (2002), ponajprije temom, ali i izborom ambijenta — pustare, kao svojevrsna 'predsoblja' smrti ili 'purgatorija' (civiliziranog) protagonista koji je odustao od življenja. U filmskom debiju samouka filmaša Carlosa Reygadasa susrećemo se s dalekim rođakom Kiarostamijeva 'samoubojice' Badija iz *Okusa trešnje*, samotnim slikarom (Alejandro Ferretis) koji se odlučio ubiti, pa se zaputio u ruralnu meksičku zabit, gdje će se, slikajući krajolike, pripremiti za taj čin. No slikovita divljina što se otvara pred kamerom i 'guta' protagonistov lik te životna mudrost i ljudska toplina stare domorotkinje (Magdalena Flores), umjesto suicidalnih nagona pojačavaju njegovu želju za životom. Poput staričine rustične nastambe, koja u bizarnoj intimnoj epizodi filma oslobađa putenost gorštač-



Dalek (Nuri Bilge Ceylan)

koga para, Reygadasov film, lijeno i 'neuredno' klizeći po brdskom krajoliku i reljefnim licima glumaca (natruščika), vajerskom radoznalošću oslobađa puninu tog drukčijeg života. Premda se u rukopisu meksičkoga redatelja osjeća improvizacija i intuitivno, rudimentarno prepustanje dražima zatečene prirode, on je funkcionalno 'uposlio' unutarnji ritam dugoga kadra u preslikavanju ritma pustinjačkog 'života' i buđenja, ponovne 'inicijacije' protagonista, koju su potaknuli taj surovi ambijent i jedna starica.

Turski redatelj Nuri Bilge Ceylan zaokupljen je, čini se, sličnim preokupacijama kao i njegov meksički kolega, što se moglo vidjeti i iz kratke retrospektive hvaljena autora. Posebnu pozornost izazvala su dva filma *Svibanjski oblaci* (1999) i *Dalek* (*Uzak*, 2003). U oba slučaja redatelj tematizira odnos između ruralne (stare) i urbane (moderne) Turške, te kidanje rodbinske i ljudske prisnosti. Zbog čehovljevskih motiva, a osobito sjete koja prati okupljanje obitelji na selu i pokušaj carigradskoga redatelja Muzafera da s obitelji snimi film, u tome su izričitiji *Svibanjski oblaci*. Iznimno sporim ritmom i dugim kadrovima, film daje važnost banalnoj obiteljskoj svakodnevici seoske zabiti, u koju se sin vraća kao parazitski promatrač i polustranac.

U posljednjem i najcjenjenijem Ceylanovu filmu, *Dalek*, otudnost se prenosi u intimnu sferu. 'Dalek' je sredovječni istanbulski fotograf (Muzaffer Özdemir), koji neželjenu prisutnost rođaka sa sela u svojem gradskom stanu doživljava kao napad na vlastiti mir i intimu, metaforički podcrtan prebivanjem još jednog 'ilegalnog' podstanara u njegovoj blizini — maloga kućnog miša. Gradeći paralelno (i osjetnom crtom benigne ironije) portrete dvaju oprečnih temperamenata, Ceylan se priklanja minimalističkim rješenjima. Dijalozi su mu (funkcionalno) šrtki, ali je iznimno sugestivan u kompozicijama dugih kadrova i 'dubinskih' mizanscena, u kojima se 'gost' nikako ne uspijeva približiti svojemu mrzovoljnog i nekomunikativnom 'domaćinu'. Te komunikacijske pukotine i praznine u interijeru, kao i majstorski uokvirene vedute promrzlih i pustih carigradskih ulica s osamljenom figurom protagonista, intenziviraju antonionijsku nelagodu i tjeskobu koja se s likova prenosi na gledatelje i traži njihovo kontemplativno sudjelovanje. Ovdje se Ceylan uspijeva predstaviti i kao jedan od spiritualnih baštinika Tarkovskog, na što simbolično aludira dokona 'zadubljenost' protagonista u prizore iz *Stalkera* na malome ekranu. No, dok se nje-

gov protagonist oslobađa velikog (ljudskog) i sitnog (životinjskog) uljeza, postajući svjestan emotivne praznine vlastita života, Ceylan srećom ne razmišlja o tome koliko bi kadrova trebao imati cijelovečernji film. Ali, 'transcendentnim' zamahom svojega rastegnutog kadra uspijeva izmjeriti dimenzije tjeskobe i samoće te barem na trenutak skratiti udaljenost koja nas, okružene 'oštrim rezovima', dijeli od suvišla i moćna uzorka neameričkog celuloida.

S istom motivacijom do nas stigle i japanske *Lutke* (2002) Takeshija Kitana, koje tek uvjetno pripadaju 'reprezentaciji' dugoga kadra. No Kitana 'iskupljuje' minuli rad u kojem se dokazao i kao majstor ugodajnih kadrova u gangsterskim (*yakuza*) poemama. Začudno stiliziran i liričan film donosi tri usporedne priče o prokockanim ljubavima, čežnjama i tragičnim ljubavnicima, no vizualni i transcendentni pečat filmu daje priča o mladiću koji, iznevjerivši djevojku 'prora-

čunatom' udajom za drugu, izazove njezino ludilo, a potom se pokajnički opsesivno vezuje uz nju kao njezin vječni pratitelj. Iz te priče izlazi 'crvena nit' i bizarni, teatralni lajtmotiv filma: slika dvoje mladih uzajamno vezanih debelim crvenim užetom, koji poput beživotnih lutaka lutaju svijetom. Škrrost dijaloga, minimalizam i izričito pozivanje *Lutaka* na tradiciju lutkarskoga kazališta *bunraku* stilski definiraju smiren, melankoličan i turoban, odveć teatralan i simboličan, ali okrepljujući Kitanov film.

Jednoličnost hrvatskoga kinoreertoara, kojemu su neshvatljivo nedostupni i Kitano i drugi autori predstavljeni u okviru One Take Film Festivala, nalažu nam da procjenjujući selekciju *Umijeće dugog kadra* ipak zanemarimo duljinu kadrova, a više cijenimo širinu iskustva i doživljaja koju nam umijeće i dubina 'sporosti' s tih nepoznatih kinematografskih 'rubova', nažalost, tek nakratko i jednokratno donose.

Bilješke

1 Usporedi, Bordwell, David, 'Intensified continuity: visual style in contemporary American Film', *Film Quarterly*, Spring 2002.

2 Usporedi, Mark Le Fanu, 'Metaphysics of the 'long take': some post-Bazinian reflections', *P.O.V.* No. 4, <http://imv.au.dk/publikationer/pov/POV.html>

Nagrade

One Take Film Festivala, Zagreb, 2003.

Žiri u sastavu Tilman Büttner, Ahmed Imamović i Hrvoje Turković prvobitno je donio odluku da se festivalski *Grand Prix* dodijeli filmu Marca Tobiasa Winterhagens *Glazbeni stolci (The Musical Chairs)*.

Naknadno je utvrđeno da navedeni film ne udovoljava strogom pravilniku One Take Film Festivala, točnije, nije

realiziran u jednom kadru. Stoga je ocjenjivački sud pristupio ponovnom glasovanju i donio odluku da se

Grand Prix

dodijeli filmu *Real Time*, autora Fabrizija Prade

Posebna nagrada

dodijeljena je Aleksandru Sokurovu, redatelju filma *Ruska arka*.

Filmografija

One Take Film Festivala, 2003

Glavni program

500.000 LJUDI PROTIV VLADE HONG KONGA /
 500.000 AGAINST THE HONG KONG GOVERN-
 MENT / Hongkong: 2003. — autor: Duncan Cheng
 AUDITORIJ / AUDITORIUM / Velika Britanija:
 1999/2002. — autor: Steven Eastwood
 AUTOPORTRET / SELF PORTRAIT / Italija: 2002. —
 autor: Pedro Oliviera
 BESPOMOĆAN / POWERLESS / SAD: 2003. — autor:
 Paul Lloyd Sargent
 DRUGI DAN / ANOTHER DAY / Izrael: 2002. — autor:
 Ofer Ben Shabat
 ENDART No.2 / Hrvatska: 2003. — autor: Ivan Ladislav
 Galeta
 GLAS TIŠINE / TYSTNADENS RÖST / Švedska: 2003.
 — autor: Gunnar Bergdhal
 GLAZBENI STOLCI / THE MUSICAL CHAIRS / Nje-
 mačka, Indija: 2002. — autor: Marc Tobias Winterha-
 gen
 GLENN MILLER 2000 / Hrvatska: 2001. — autor: To-
 mislav Gotovac
 GRANICA / Hrvatska: 2002. — autor: Danijel Miličić
 HIKSAR POD UDAROM SARS-a / HIKSAR UNDER
 SARS / Hongkong: 2003. — autor: Schumann F.Tang
 KUHINJA / THE KITCHEN / Australija: 2003. — autor:
 Ben Ferris
 MI SMO LIJEPI, MLADI I PAMETNI / Bosna i Hercego-
 vina: 2002. — autor: Feđa Isovčić
 MYEYEYE / Velika Britanija: 2000. — autor: Riccardo
 Iacono
 NIKAD NE SUDI ČOVJEKU PO KIŠOBRANU / NEVER
 JUDGE A MAN BY HIS UMBRELLA / Velika Britani-
 ja: 2001. — autor: Elke Karnik
 NIŠTA SE NE DOGAĐA DVAPUT / NOTHING EVER
 HAPPENS TWICE / Nizozemska: 2003. — autori:
 Andrea Božić i Adnan Hasović
 OBRIŠI USTA / WIPE YOUR MOUTH / SAD: 2002. —
 autor: Meg Mingione
 ODLAZAK / DEPARTURE / Velika Britanija: 2002. —
 autor: Emma Todd
 PARADA / PARADE / Hong Kong: 2003. — autor: Alex
 Wong
 PHOTO FINISH / Izrael: 2002. — autor: Yosi Artzi

PORTO TORRES / Hrvatska: 2003. — autori: Tatjana
 Božić i Vjeran Pavlinić
 PRESTANI ČITATI / STOP READING / Njemačka:
 2001. — autor: Meike Walcha
 PROTIV VJETRA / MOTVIND / Norveška: 2003. — au-
 tor: Trond Arntzen
 PUN NOS / NASE VOLL / Njemačka: 2003. — autor:
 Johanna Reich — Zeigenthaler
 REAL TIME / Meksiko, 2002. — autor: Fabrizio Prada
 RENT-A-CAR / Hrvatska: 2003. — autori: Dinko Rupčić
 i Maja Sviben
 RUBIKON / Hrvatska: 2002. — autor: Željko Radivoj
 STIL / LA CHIMBA / Argentina: 2003. — autor: Maxi-
 miliano Ruiz
 SUSTAV ZA PISANJE ZAHVALNICA / A SYSTEM FOR
 WRITING THANK YOU NOTES / SAD: 2001. —
 autor: Neil Goldberg
 TAMO / LA-BAS / Francuska-Belgija-Latvija: 2002. —
 autor: Jean Counet
 TOČNO U PODNE / Hrvatska: 2002. — autori: Silve-
 star Kolbas, Tomislav Gotovac i Igor Mirković
 U SJENI DRUGOG / A SOMBRA DO OUTRO / Brazil:
 2002. — autor: Gilson Vargas
 USPAVANA DJEVOJKA / DAS SCHLAFENDE
 MÄDCHEN / Njemačka: 2001. — autor: Corinna
 Schnitt
 VEČERNJA MOLITVA / Hrvatska: 2003. — autor: Vla-
 sta Žanić
 VJETROVKA / WINDBREAKER / Izrael: 2003. — au-
 tor: Eyal Sibi

Popratni program**Opening Take**

RUSKA ARKA / Rusija, Njemačka: 2002. — Aleksandar
 Sokurov. — 96'

Last Take

TIMECODE / SAD: 2000. — Mike Figgis. — 97'. —
 boja

UMIJEĆE DUGOG KADRA

DALEK/ UZAK / Turska: 2002. — Nuri Bilge Ceylan. —
 110'.
 DESET/ TEN / Iran: 2002. — Abbas Kiarostami. — 94'.

JAPAN/ JAPON / Meksiko: 2002. — Carlos Reygadas. — 139'.

KOJE JE VRIJEME TAMO?/ WHAT TIME IS THERE? / Tajvan: 2001. — Tsai Ming-Liang. — 116'

LUTKE/ DOLLS / Japan: 2002. — Takeshi Kitano. — 113'

RETROSPEKTIVA — NURI BILGE CEYLAN

ČAHURA / KOZA / Turska: 1995. — 20'

GRADIĆ / KASABA / Turska: 1997. — 82'

SVIBANJSKI OBLACI / MAYIS SIKINTISI / Turska: 1999. — 131'

DALEK / UZAK / Turska, 2003. — 110'

PONOĆNI VLAK ZA GRAND CAFÉ

Filmovi braće Lumiere

IZLAZAK IZ TVORNICE / SORTIE D'USINE

POLIVENI POLJEVAČ / ARROUSEUR ARROSÉ

DOLAZAK VLAKA U STANICU PARRACHE / AR-
RIVÉE D'UN TRAIN A PARRACHE

LOV NA CRVENE RIBE / PECHE AUX POISSONS RO-
UGES

BEBINA UŽINA / LE GOUTER DE BÉBÉS

MAČKIN RUČAK / DÉJEUNER DU CHAT

NATJECANJE BEBA / CONCOURS DE BÉBÉS

CARICA MAJKA I VELIKA VOJVOTKINJA EUGENIJA
U KOĆIJI / L'IMPERATRICE MERE ET LA GRAN-
DE-DUCHESSE EUGENIE EN CAROSSE

CAR I CARICA ULAZE U CRKVU UZAŠĆA / CZAR ET
CZARINE ENTRANT DANS L'EGLISE D L'ASSOM-
PTION

ULICA CVERSKAJA U MOSKVI / RUE TVERSKAIA A
MOSCOU

KRATKI BRITANSKI FILM

Ciklus 1: Diplomski radovi National Film and TV School

ALABAMA / 1990. — r: Jim Shields. — 34 min, 16 mm,
boja

ALEX / 1990. — r. Beeban Kidron. — 32 min, 16 mm,
boja

ARRIVEDERCI MILLWALL / 1990. — r. Charles McDou-
gall. — 50 min, 16 mm, boja

THE BROOCH PIN AND THE SINFUL CLASP / 1989.
— r. Joanna Woodward. — 18 min, 35 mm, boja

THE CANDY SHOW / 1989. — r. Pete Hewitt. — 30
min, 16 mm, boja

SECOND-CLASS MAIL / 1984. — r. Alison Snowden.
— 2 min, 16 mm, boja

THE RIVETER / 1986. — r. Michael Caton-Jones. — 33
min, 16 mm, boja

CARELESS TALK / 1985. — r. Noella Smith. — 40 min,
16 mm, boja

FACTS OF LIFE / 1988. — r. Laura Sims. — 33 min, 16
mm, boja

A GRAND DAY OUT / 1989. — r. Nick Park. — 23 min,
35 mm, boja

GRAND NATIONAL / 1989. — r. Susan Loughlin. — 8
min, 35mm, boja

THE HILL FARM / 1988. — r. Mark Baker. — 18 min,
35 mm, boja

HOME FROM THE HILL / 1984. — r. Molly Dineen.
— 53 min, 16 mm, boja

MY LITTLE SISTER'S GOT A MOTORBIKE / 1988. —
r. Anne Parisio. — 53 min, 16mm, boja

PASSING GLORY / 1986. — r. Gilles Mackinnon. — 40
min, 16mm, boja

RARG / 1988. — r. Tony Collingwood. — 18 min, 35
mm, boja

Ciklus 2: Pomicanje vratnica (Moving the Goalposts)

THE SUNNY SIDE OF THE STREET / 1996. — r. Ri-
chard Clark. — 12 min, 16 mm, boja

LIVERTONIAN / 1998. — r. Johnny Maginn. — 11
min, 16 mm, boja

THE WORST JEWISH TEAM IN THE WORLD / 1999.
— r. Gary Ogin. — 9 min, 16 mm, boja

WHEN THE REDS COME MARCHING IN / 1996. —
redatelj: Laura Baylem. — 13 min, 16 mm, boja

BALLS / 1997. — r. Sam Morrison. — 6 min, 16 mm,
boja

SEE YOU AT WEMBLEY, FRANKIE WALSH / 1986. —
r. Mark Herman. — 28 min, 16 mm, boja

EIGHT / 1998. — redatelj: Stephen Daldry. — 13 min,
16 min, boja

AWADAY / 1994. — redatelj: Simon Blake. — 8 min,
16mm, c/b

THE HEART OF FOOTBALL / 1999. — r. Glen Carwit-
hen. — 8 min, 16 mm, boja

DO IT YOURSELF FOOTBALL CLUB KIT / 1998. — r.
Ben Cadwallader. — 4 min, 16 mm, boja

THIS BOY'S STORY / 1998. — redatelj: John Roberts.
— 50 min, 16 mm, boja

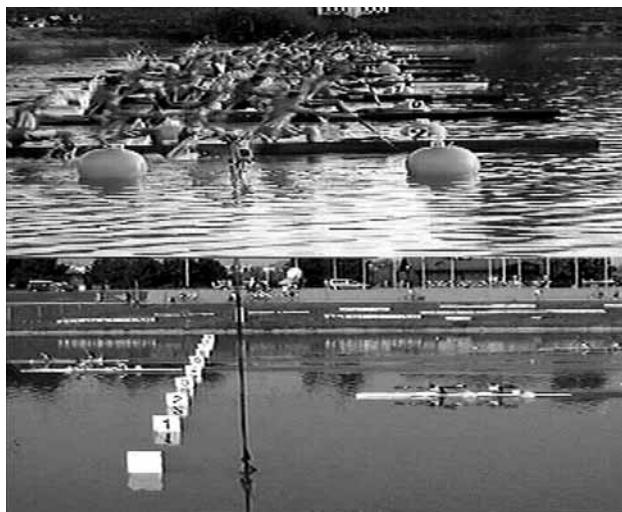
Nikica Gilić

Strukture i dojmovi, poetike i rodovi

35. revija hrvatskoga filmskog i videotvaralaštva, Zagreb, 27.-30. studenoga 2003.

Govoreći iz pozicije člana seleksijskoga vijeća i žirija nekoga festivala, čovjek se teško može oteti dojmu da svaku eventualnu kritiku upućuje samomu sebi i svojim kolegama, odnosno da, hvaleći prikazana djela i nagrađene filmove, diskretno sam sebi diže spomenik. No, s druge strane, žiriji su organizmi veći od svojih članova, nesvodivi na zbroj svojih elemenata, a ove nas je godine za stolom na javnom žiriranju u zagrebačkom kinu 'Jadran' sjedilo četvoro, dok nas je u selekciji bilo petoro. Zbog takva broja, potom zbog kombinacije različitih naraštaja, različitih obrazovanja, filmskih iskustava i ukusa, čak i član žirija ipak može biti kritičar te se od njega može očekivati relativno objektivna (ili barem stručna) vizura.

Dakle: ovogodišnja Revija, u obljetničkom ruhu organizirana u okrilju Kinokluba Zagreb, nije, čini nam se, donijela revolucionarnih novosti u filmskom i videotvaralaštvu. No, zadaća ovakve revije i nije u tome da svake godine iznova stvara audio-vizualnu revoluciju — visoka razina ostvarena u različitim tipovima izlaganja može se smatrati (barem) prihvatljivim uspjehom. Primjerice, među eksperimentalnim je filmovima dosta pozornosti privukao prvonagrađeni *Circle* Milana Bukovca, ostvarenje koje, riječima uvaženog kolege u žiriju Mihovila Pansinija (jednoga od najuglednijih veterana eksperimentalnog i neprofesijskog filma u Hrvatskoj) tematizira »sam smisao pokreta, iz faze konkretnog predmet-

*Circle* (M. Bukovac)*Uterus* (M. Prusina)

nog gibanja u fazu apstraktnog simboličkog kretanja, koje Bukovac ostvaruje gradacijom slike i zvuka, eksplozivnim polaskom, veličinom i jačinom zaveslaja, zapjenjenom vodom i snažnim zvukom.«

Naime, prikaz veslača (njihovih polazaka i dolazaka) toliko se puta i na takav način ponavlja (sa sitnim varijacijama) da se derealizira, pa prikazani sadržaji gube na smislu (sadržajnosti) i postaju dokaz neke druge, skrivene (transcedirajuće? transcendentne?) istine. Drugim riječima, postaju dokaz izrazito artificijelne umjetničke strukture, ili barem umjetničke nakane, pomalo poput uvodnih kadrova slijetanja zrakoplova u esejističkom dokumentarnom filmu *Fatamorgana* Wernera Herzoga. Pritom u *Circleu* do jačeg izražaja nego u *Fatamorgani* dolazi omiljeni koncept svih studenata filmolo-

*Fašnikdan* (D. Juričan)



Djevojčica sa šibicama (J. Lopatić)

gije u Hrvatskoj — čimbenici razlike, zbog čega je *Circle* neupitno eksperimentalni film, ostvarenje poetike posve suprotne *zabilježbenoj* poetici velikoga dijela dokumentarizma. Osobito je u tom smislu uočiv okvir slike koji se u *Circleu* unutar filmskoga prizora¹ multiplicira i, zajedno sa samom umetnutom slikom, smanjuje, te pretvara u sve prazniji i prazniji označitelj — okidač konotacija i onih klizalačkih značenja tako dragih tumačima umjetničkih djela i konceptuale² od nastanka dekonstrukcije do danas.

Krugovi strukture, žensko pismo

Dakako, Bukovac je sada već prilično iskusan i cijenjen autor, a njegovi filmovi i videoradovi osvajali su brojne nagrade, pa su bili i predmetom javne potpore i poohvalnih kritika; ne čudi nas stoga to što je njegovo ostvarenje promišljeno na više razina. Naime, ravne crte unutar prizora — velačke staze, oznake startne i ciljne linije, sami čamci... — ikonografski osnažuju, a po svoj prilici i semantički obogaćuju vizualnu strukturu, kojoj dakako treba pridodati i adekvatan tretman zvuka. Uz sve histeričniji ritam montaže slike (i slike unutar slike) i zvučni zapis postaje sve kaotičniji, pridonoseći isprva derealizaciji, a potom i apstraktizaciji prikazanog. Teoretičari poezije, dodajmo usput, za ovakvu strukturu, koja se ogleda i na razini linearногa slijeda (u ovome slučaju montažnoga sklopa) i na razini pojedinih motiva (kompozicija kadr) znaju koristiti termin zrcaljenje.

Dakako, kada se umnožene slike rastope u vodi kojom je Bukovčev film započeo kao jednom od, recimo, tema, istodobno su tematizirani i sastavni dijelovi (video)slike. Dakle, kada se zatvori krug strukture *Circlea*, gledatelj pamti eksploziju konotacija iz dotadašnjega tijeka djela, a ovom prigodom nećemo pokušati odgovoriti na pitanje idu li te konotacije nužno do egzistencijalnih i ontoloških pitanja... Možda je, naime, taj krug strukture slike i njezine materijalnosti usporediv s razinama sna/privida/ludila i budnosti/znanja/normalnosti u igram (iigrano-eksperimentalnim) filmovima kao što su primjerice, horor omnibus *Gluho doba noći* Cavalcantija, Hamera, Deardena i Chrichtona, zname-

nita Buñuelova *Ljepotica dana*, Verhoeveno *Potpuno prisjećanje*, Lynchova *Izgubljena cesta* ili Carpenterov *U raljama ludila* (o *Matrixu* da i ne govorimo)...

Napokon, usput bismo spomenuli i to da podložnost i pogodnost tumačenjima ne mora biti dovoljno opravданje nagrađama, da interpretabilnost sama po sebi ne jamči umjetničku vrijednost. Koliko god ovaj film bio vrijedan i hvaljen, ipak nam se naime čini da je Bukovac ranije znao vizualno atraktivnijim postupkom nadograditi svoje audiovizualne strukture, odnosno da je u nekim starijim ostvarenjima znao obogatiti konceptualnost i strukturalnost većom ljepotom i ritmičkom suptilnošću.



Hlad i mir (J. Kosir, N. Dubović i A. Krajnović)

Bukovčevi su poetički srodnici s ove revije svakako i neki splitski eksperimentalisti, nasljednici svijetle neprofesijske filmske i videotradicije. Marija Prusina tako u svom intimističkom radu *Uterus* na zanimljiv način kombinira asocijativnu strukturu i ugodljnu ljepotu, izravnije od Bukovca sugerirajući skrivena značenja bogatstvom i raznolikošću oblika filmskoga zapisa i prikazanih motiva — promatranja, uspomena, vode, metaforike gluhoće... Autoričin se prikaz — emotivnošću, pristupom tempu i strukturi — vjerojatno može nazvati 'ženskim' (baš kao i filmski rukopis u kompliacijskoj *Ambienti* Spličanke Jelene Nazor, ali i u intimističko-voayerskom *For 2 Ane Hušman*), no od takva ćemo se (u novije vrijeme već pomalo staromodna) imenovanja suzdržati. Naime, traženje ženskoga pisma moglo bi se, nakon svih feminističkih i postfeminističkih čitanja, činiti potencijalno osjetljivom, tj. politički nekorektnom interpretativnom praksom, koja razdvaja umjetnice od umjetnika, no samo naizgled afirmirajući specifično žensko izražavanje. Interpretant ženskoga pisma time umjetnice zapravo izolira u zbrane, u kojima će, izolirane i bezazleno angažirane, biti bezopasne za mušku supremaciju.

Muško i ostala pisma

S muške strane ovog eksperimentalističkog spektra stoji pak jedan profinjeni dokumentarni film (znam, znam... kritičari

opet unose rodovsku zbrku). *Remi* Jere Grujića djelo je supitne dokumentarističke fiksacije, koje trajanjem kadrova i neuobičajeno efektnom crno-bijelom fotografijom u ovo vrijeme šarenih atrakcija i histerične montaže odise finim mirisom tradicije splitske filmske škole. Dakle, duljina kadrova Grujiću je osobito važna, a *Remi* ostavlja fini dojam govorenja o neizrecivom ostvaren naglašavanjem forme, ali i pomoću potencijalno izrazito kontemplativnog sadržaja, između ostalog, činjenicom da šahisti razmišljaju, šute, pozorno gledaju u ploču sa šahovskim figurama (dakako, crno-bijelim) koje ih dijele. *Remi* ostavlja dojam govorenja ne samo o životu nego i onome nakon života, što je lijep uspjeh za film relativno suzdržanih iskaza kontemplativnosti, djelo koje se ne stidi zasnivanja strukture (između ostalog) na konotacijama. Suptilan je premda nešto manje dojmljiv, *Move me/nt*, istoga autora, klasično autotematizacijsko eksperimentalističko ostvarenje, pa je očito da je Grujić jedno od ključnih imena ove revije, a Split jedno od važnih žarišta neprofesionalnog stvaralaštva.

No, poetike nisu tako jasno regionalno odvojene, kao što se Ana Hušman može smatrati srodnicom ženske struje splitskog eksperimentalizma, na ovu se školu umjetničkog stvaranja nadovezuje i eksperimentalni (animirani) *Nightvision* samoborca Frana Sokolića, sa simpatičnim asocijacijama na slikarstvo, Maljevića i suprematizam. Dakako, ako ta likovna asocijacija i nije 'namjerna', time nije manje vrijedna te zanimljiva. Nadalje, kad smo već kod eksperimentalnoga filma, *Ritam* Darka i Marka Bejića, Gorana Petrekovića i Mišela Rašića iznenadjujuće je spojio jednostavnu ideju, jednostavan postupak i jednostavan sadržaj u simpatičnu strukturu koja u zarazno zabavnoj igri pokretnim slikama ne prestaje biti prikaz domaćice koja se pojavljuje i nestaje. Zaigrani žar toga ostvarenja videoumetnjici baštine još od staroga dobrog Georges-a Méliesa, a pribrojimo li tu i *F 20.0* Mladenu Burića, *Martu* Darija Juričana i *Lifeline* Jelene Bračun (donekle doslovan, no svejedno sugestivan esej o životu i njegovim zakonitostima), slika o eksperimentalističkoj crti ovogodišnje produkcije još je jasnija i pozitivnija.

U dosadašnjem smo prikazu revije evidentno miješali dokumentarne filmove s eksperimentalnima, a i animirani se rod/medij ukazao kao tema, no ovo priznanje, iskaz svijesti o prelasku granica, ne znači da nećemo istim tempom nastaviti i dalje.



Održavanje vrste (T. Vujić)

Naime, *Fašnikdan* Darija Juričana ostvarenje je dojmljive dokumentarističnosti, film o posjetu karnevalskoga ludila građanima od kojih hladna okolina, zbog životne dobi i zdravstvenog stanja, čini se (izrazit ćemo se više nego pristojno) očekuje još samo jedno... No umetanje paralelnih prizora u okvirni (tamni) prizor, s morbidnim i privlačnim slikama u oba prozora u prikazani svijet stvara strukturu koja postupkom — zapravo radikalno suprotnim od Bukovčeva ili Grujićeva — odaje podjednako eksperimentalističku zaokupljenost skrivenim smislovima i (gledateljskim) interpretacijama prizora.

Takav (eksperimentalistički) pristup dokumentarnom filmu njeguje i šarmantni *Kako je krenuo festival u Velenom Mistu 22. rujna 2003.* Željka Radivoja (s efektnim dugim kadrom i efektnim montažnim finalom), dok je, s druge strane, *Welcome to Split* Jere Grujića i Zorana Ercega, baš kao i *Grand hotel Goli otok* Morane Komljenović pao u procijep između eksperimentalizma i senzacionalističkog dokumentarizma na prvu loptu. I taj prvoloptaški dokumentarizam doduše, nekada urodi vrhunskim strukturama, no to se nešto rijede događa kada se šok dokumentarne senzacije zadržava na socijalno netipičnim, a dokumentaristički preočitim (i izrazito simboličkim) motivima.

Slike stvarnosti — ružne i šokantne

Navijačka simfonija *Totalna šteta* Ivice Čotića, s druge strane, pravi je filmski ekvivalent ritualima i silini navijaštva, koji promišljenom montažnom organizacijom navijanja više upućuje na reprodukciju dojma nego na probleme 'što i kako', tj. tko navija za koga i čemu, pa je šteta što se suptilna i silovita struktura lomi na dvije polovice pomoću uvođenja poznate glazbe mjesto zvučnoga zida navijanja koji podsjeća na takozvani zvučni zid eksplozivnoga jazz-bubnjara Arta Blakeya (za neupućene — ova je usporedba vrlo poхvalna). Čotićevskoj je silovitosti svakako ravna i *Prašćina* Elvisa Lenića, a njezin je temeljni motiv spektakl klanja svinja (koju će nam, kažu, Europa zabraniti, ne bi li nas zaštitila od nas samih).



Moj Nevidljivi neprijatelj (M. Majerski)

Praščina, rekli bismo, angažirano i lukavo cilja na 'večinsku' publiku, za razliku od brojnih angažiranih i provokativnih filmova (pa i performansa, romana, pjesama), koje mogu isprovocirati samo publiku koja ih neće nikada vidjeti jer, primjerice, ne ide u kino (a vjerojatno ništa ni ne čita). Lenić i njegovi vrijedni suradnici udaraju na znatno širi krug, kojem pripada i vaš kritičar, u kojem je svinjsko meso neupitna vrijednost, a pomisao o činu klanja tabu... Šteta je samo što ova okrutna etnografija nije vizualno ujednačenja u interijerima i eksterijerima, jer slike dvorišta imaju grubu (gotovo bismo rekli, franžijevsku /Franju/) ljepotu, a grubost (podsvijetljenost) slike u prizorima unutrašnjosti kuće nema



Praščina (E. Lenić)

tu grubu ljepotu pa su u radu na prizorima interijera vjerojatno mogle malo više raditi montažne škare, montažni miš odnosno montažna tipkovnica.

Slična je žanra i *Održavanje vrste* Tomislava Vujića, jednominutni film u kojem je vrlo funkcionalno stalno sažimanje vremena kakvo se u nekim novijim radovima može doimati prenategnutim. Naime, jednominutni je film u nas u modi, pa ga autori katkada prakticiraju i ako možda imaju materijala za barem dvije minute, no Vujićeva kratka forma upadljivošću osnažuje prikazani sadržaj. Naime, prisilno razmnožavanje konja, u ovoj ubrzanoj varijanti, s jasnim početkom i poentirajućim krajem, može nam sugerirati dosta toga i o životu ljudi koji tim konjima upravljaju, no važnijim nam se čini dojam dovršenosti i bogatstva kojim gledanje ovog kratkog ostvarenja rezultira (ili je barem rezultiralo kod vašeg kritičara). *Morska bolest* Marija Papića zanimljiv je dokumentarni videoputopis jednoga od hvaljenijih autora mlađe neprofesijske generacije, u kojem se turizam provlači kroz prizmu 'marginalnog' iskustva mladih ljudi koji u modusu šaljivoga kućnog videa parodiraju audio-vizualne žanrove i autoironično mistificiraju vlastitu marginalnu poziciju, definiranu suprotnom dominantnoj turističkoj kulturi. Još uspjelijom nam se čini *Voda Dine Zjače*, konvencionalniji dokumentarni film neupitne siline, velike 'istraživačke' vri-

jednosti, neupitne koherencije i začudne suptilnosti u nizanju šokantnih detalja protagonistova života. Osobito je zgodno i to što u hrvatskoj šumi dokumentarnih ostvarenja o ljudima s društvene margine baš na neprofesijskoj margini kinematografije nastaje ovako svjež rad na tu 'zadanu' temu.

Na Trideset i petoj je reviji neprofesijskoga filmskog i video-stvaralaštva bilo još dosta vrijednih djela u domeni takozvana konvencionalnog, klasičnog (recimo, kreljinskoga) dokumentarizma, primjerice *Velika obitelj* Marije Ratković, film o štićenicima dječjeg doma, *Elixir* Marine Zlatarić u kojem prikaz postupka nastajanja rakiye uspješno sugerira dublji smisao i cijelog postupka i uloge rakiye u našoj kulturni, a šteta bi bilo ne spomenuti i *Šupljanje* (još jedan etnografski film) Slavice Šafar i Dražena Pleška i 12/24 12/48 Ri ječanke Ane Kutleša...

Animirani iigrani svjetovi

I animirani film (kojega smo se dotaknuli pod natuknicom eksperimentalizma) pružio je gledateljima Revije neka vrlo zanimljiva ostvarenja. Primjerice, *Djevojčica sa šibicama* Jadranka Lopatića na zanimljiv način varira suptilnu vizualnu stilizaciju, na razmedu slikarske i crtačke struje u crtanoome filmu, no možda je najviše osvojilo konciznom duhovitošću i suptilnim cinizmom (još jedan film kojem kratkoča trajanja nije na smetnji) u premještanju narativnog interesa s djevojčice koja siromašna i promrzla prodaje šibice na njezinu nešuđenog kupca. Lopatić je podjednako vješt i na svjetlu i u mraku (u kojem duhovito koristi zvuk), pa je ovaj naizgled tako jednostavan film (ni približno interpretabilan kao Buvkovčev *Circle*, ali na približno istoj razini kvalitete) jedan od vrhunaca Revije.

U animiranom je filmu vrijedan pozornosti i *Hlad i mir* Julijane Kosir, Nikole Dubovića i Andelka Krajinovića, no umjesto da mu ipak, uz priznanje vizualnoj kultiviranosti, prigovorimo zbog vukotičevsko-meklarenovskog scenarija (apstraktna dvojica zarate se oko hладa pod stablom i uniše i stablo i hlad i sami sebe, tj. jedan drugoga), iznijet ćemo malo formalističko opažanje: čini nam se da je *Hlad i mir* mnogo efektniji i ritmičniji na malom formatu (dakle na televizijskom ekranu) nego na filmskom platnu te nam se čini da nije dobro isplaniran za kino prikazivanje. Oba ova filma, napomenimo i to, dolaze na Reviju iz Zaprešića, još jednog važnog žarišta neprofesijskoga filmskog i video-stvaralaštva (uz, dakako, Zagreb, Samobor, Požegu, Split...).

Dok je u tzv. profesionalnoj produkciji iigrani film kruna i perjanica, ambicija svih filmaša i studenata filma (dobro, ambicija većine djelatnika spomenutih grana), kao da je u ovom neprofesijskom filmskom i video-društvu iigrani film malko zanemaren... No, *Moj nevidljivi nepriјatelj* Marka Majerskog jedan je od kandidata za krunu u ovoj kategoriji — naizgled vrlo jednostavan film o dječaku kojem nevidljivi (ne)priјatelj želi oteti njegove igračke zapravo je dovoljno sugestivan da, kada dječak mora ostaviti igračke, gledatelj očekuje da nevidljive ruke doista potrgaju njegove tenkiće i kamione. Drugi je, dakako, kandidat popularni *Bariša Tomislava Krištofića* (vjerojatni dobitnik hipotetične nagrade pu like, o kojoj bi vrijedilo razmisiliti na idućim revijama), šar-

mantni *jednokadarni* film koji simulira dokumentaristički razgovor s mladića (vlasnika kamere) s djevojkom koja ne želi tek tako spavati s njim samo zato što on odlazi u Švicarsku. Sugestivan i duhovit, *Bariša* je čini nam se, u nekim reakcijama malko precijenjen, jedan od onih filmova koji su prezabavni za svoju kvalitetu, no odaje nedvojben talent i filmsku crtu autorova razmišljanja. Uz nezanemarivu autorsku zamišljajno izvedbenu razinu, napomenimo i to, valja pohvaliti i glavnu glumicu.

Svoje su vrijedne priloge ovome rodu dali i prokušani neprofesijski autori igranih filmova Milan Bunčić i Ivica Brusić, no generalno gledajući, kao da se ponavlja stara priča — ili neprofesijski filmaši većinom ne vole igrani film ili su im njegova (čvrsta?) pravila zagonetnija od pravila najsimboličkijeg i najapstraktnejeg eksperimentalizma ili najrazbarušenijeg dokumentarizma? Zaboga, čak je i *Bariša* fikcija u dokumentarističkom rahu, a *Moj nevidljivi neprijatelj* tek je jednominutan, a k tome pripada i tangencijalno dokumentarističkom krilu igranoga filma!

Dakako, u ovaku se prikazu Revije nećemo truditi popisati sve filmove s Revije, jer ih je bilo još zanimljivih i šarmantnih, primjerice *Ruke* Miroslava Klarića i Jadranka Lopatića, *Veni, vidi, vincimus* Željka Baloga, nekoliko ostvarenja Marijija Papića, ili *U žravnju* Krunoslava Ptičara... Zaključno



Remi (J. Grujić)



Voda (D. Zjača)

ćemo još jednom iskazati zadovoljstvo viđenim — u eri u kojoj filmski kritičari često zagovaraju ukus prosječnog kino-gledatelja, a čak i najrafiniranije zagovornici elitne kulture ne kriju svoju zatravljenost privlačnošću glumačkih zvijezda, pravo je osvježenje prisustvovati nezavisnom tipu razmišljanja i filmskog stvaranja.

Svakako se, nadalje, nadamo da će uz izлагаčke tipove koji su se na ovoj reviji iskazali najplodnijima dogodine na Reviji u Osijeku biti još ugodnih iznenadenja i novih pravaca stvaralaštva. Novi One Take film festival, primjerice, u mnogih je autora potaknuo istu ideju stvaranja lažnoga filma u jednom kadru, pa se čini da bi, nakon jednominutnog trenda iniciranog u Požegi, a vidljiva i na ovogodišnjoj zagrebačkoj Reviji, uskoro mogli vidjeti još jedan 'formalistički' trend — filmovima u kojima se u jednom kadru snima ekran s filmom u više kadrova, ili se prizori digitalnom intervencijom prelivaju jedan u drugi... A kao što nas iskustvo uči, nekakva poetika bolja je od nikakve, pa i iz naizgled banalne polazne pretpostavke može nastati ne samo dobar film već i poticajan filmski (i, dakako, video) žanr.

Bilješke

- 1 Dobro, ne filmskog nego videoprizora — nećemo na ovome mjestu valjda cjeplaćiti!
- 2 Nekomu se može činiti izlišnim razdvajati konceptualnu umjetnost od umjetnosti, no ako je konceptualna umjetnost po definiciji 'metaumjetnost', problematizacija okvira unutar kojih 'tradicionalniji' umjetnici (umjetnici u užem smislu?) stvaraju, čini nam se primjerenim i vrednovanje drukčije od vrednovanja djela nastalih unutar okvi-

ra umjetničkog stvaranja (analogija između dekonstrukcije i strukturalizma sama se ovdje nameće, koliko god takve analogije treba s oprezom rabiti). U tom nam se smislu čini da kritika konceptualnih umjetnina (ili 'umjetnina') češće nego kritika klasične umjetnosti biva ponajprije opis (meta)strukture i društvenih učinaka, s relativno malo pokušaja razlikovanja dobre akcije od loše metaumjetničke akcije, dobroga performansa od lošega performansa i tako dalje...

Nagrade

35 revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Zagreb, 2003.

Prosudbeno vijeće: Nikica Gilić, Sanja Ivezović, Mihovil Pansini (predsjednik), Zoran Tadić

1. nagrada

CIRCLE, autor: Milan Bukovac

2. nagrada

DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA, autor: Jadranko Lopatić
UTERUS, autorica: Marija Prusina

3. nagrada

VODA, autorica: Dina Zjača
FAŠNIKDAN, autor: Dario Juričan
TOTALNA ŠTETA, autor: Ivica Čotić
MORSKA BOLEST, autor: Mario Papić
PRAŠĆINA, autor: Elvis Lenić
ODRŽAVANJE VRSTE, autor: Tomislav Vujić
BARIŠA, autor: Tomislav Krištofić

Diploma:

HLAD I MIR, autori: Justina Kosir, Nikola Dubović i Andrejko Krajinović

AMBIENTA, autorica: Jelena Nazor

ELIKSIR, autorica: Marina Zlatarić

WELCOME TO SPLIT, autori: Zoran Erceg i Jere Gruić

LIFELINE, autorica: Jelena Bračun

Posebne nagrade članova ocjenjivačkoga suda:

Nikica Gilić: REMI, autor: Jere Gruić

Sanja Ivezović: KOMUNALNO DRUŠTVO VIŠKOVO — TRAGEDIJA APSURDA U 3 ČINA, autorica: Martina Čip

Zoran Tadić: VELIKA OBITELJ, autorica: Marija Ratković

Filmografija

35 revije hrvatskoga filmskog i videotvaralaštva, Zagreb, 2003.*

Seleksijsko vijeće: Nikica Gilić, Sanja Ivezović, Mihovil Pansini (predsjednik), Ante Peterlić, Zoran Tadić

1. 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, autor: Vedran Maslovara, 1 min., Mini DV, animirani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *2. 0502969310045, autor: Dražen Kranjec, 2 min. 25 sec., BETACAM SP, žanr, 2003, samostalni autor, Bjelovar
3. 1000 DM, autor: Zoran Zekanović, sc., m.: Zoran Zekanović, k.: Hili Leimgruber i Jens Woernle, t.: Peter Balz, g.: Jozza Fran, Zdenko Katić, Joey Zimmermann i Branko Rogić, 29 min. 13 sec., Mini DV,igrani, 2003, samostalni autor, Zürich
4. 1132915, autor: Zoran Boban, sc. i m.: Zoran Boban, k.: Zoran Boban i Zela Luša, g.: Zoran Boban, Danči Bauk i Zela Luša, 2 min. 26 sec., Mini DV,igrani, 2003, Kinoklub Split, Split
- *5. 12/24 12/48, autorica: Ana Kutleša, sc.:Ana Kutleša, k.: Iva Kelentrić, Ana Kutleša, Radmila Ristić, Loreda Simčić i Daniel Žuvela, m.: A. Kutleša i L. Simčić, 27 min. 31 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Filmaktiv — Dom mladih, Rijeka
- *6. 2002: A SPACE ODYSSEY, autor: Mario Papić, 4 min. 45 sec., Mini DV, žanr, 2002, FAG Enthusia Planck, Samobor
7. 71-98, autor: Fran Sokolić, 1 min., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
8. 9 x 4, autor: Vedran Maslovara, 36 sec., Mini DV, animirani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
9. AJMO NAŠI, autor: Dario Lonjak, sc. i m.: D. Lonjak, k.: Vinko Plazibat, t.: Miroslav Tukša, Dina Zjača, gl.: Ivan Granić i Goran Katušin, 2 min. 41 sec., Mini DV,igrani, 2003, Kinoklub Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac
- *10. AMBIENTA, autorica: Jelena Nazor, 9 min. 20 sec., Mini DV, žanr, 2003, Umjetnička akademija, Split
11. AMEN, autor: Ivan Škoc, 1 min., Mini DV, animirani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
12. AQUARIAN, autor: Mario Papić, 3 min. 15 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor

- *13. BAKA, autor: Tomislav Vujić, 1 min., Mini DV,igrani, 2003, ZOO Company, Požega
- *14. BARIŠA, autor: Tomislav Krištofić, sc. i k.: Tomislav Krištofić, g.: Iva Krizmanić, 11 min. 4 sec., Mini DV, žanr, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
15. BODY PIERCING STUDIO »KYNG«, autor: Vedran Maslovara, sc., k., m. i t.: V. Maslovara, gl.: Cold, Rammstein, g.:Andrej Tomljenović, 57 sec., Mini DV, videospot, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
16. BRUNO intervju, autor: Dragutin Hušman, k.: D. Hušman, m.: Jelenko Bantić, sudjeluje: Bruno Bjelinski, 19 min. 24 sec., VHS, dokumentarni, 2003, Kinoklub Zagreb — SF, Zagreb
17. CHIRONOV SAN, autor: Saša Stanić, sc.: Boris Ružić, Marija Tomić, Biljana Maljković, k.: M. Tomić, m.: B. Ružić, g.: B. Ružić, Saša S., B. Maljković, 2 min. 27 sec., VHS,igrani, 2003, Dom mladih, Rijeka
- *18. CIRCLE, autor: Milan Bukovac, sc., m. i t.: M. Bukovac, k.: M. Bukovac i Andrej Hanžek, 11 min. 18 sec., DVCAM, žanr, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- *19. CLAUSTROPHOBIC MACHINE, autor: Mladen Burić, sc. i k.: M. Burić, m., gl. i t.: Siniša Burić Dugi, 3 min., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
20. CRUCIFIXION, autori: Aleksandar Muhamremović i Damir Tomić, sc., k., m. i t.: A. Muhamremović i D. Tomić, g.: Hrvoje Seršić, 2 min. 11 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
21. CRVULJAK, autori: Justina Kosir, Nikola Dubović i Andelko Krajinović, 1 min. 55 sec., Mini DV, animirani, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić
22. ČETIRI GODIŠNJA DOBA, autorica: Irena Škorić, sc. i t.: Irena Škorić, k. i m.: Vinko Kovačić, 1 min., VHS,igrani, 2003, D' Company, Zagreb
23. ČISTOĆA JE POLA ZDRAVLJA, autori: Vjekoslav Šarić, Emanuel Matijević i Marko Tucaković, sc.: V. Šarić, E. Matijević i M. Tucaković, k.: Leon Pohilj, m. i t.: Dino Paškvan, 1 min., Mini DV,igrani, 2003, GFR film-video, Požega

* Navedeni su svi prijavljeni filmovi, a zvjezdicom su označeni filmovi prikazani u konkurenciji. Kratice: a. = animacija, g. = glumci, gl. = glazba, k. = kamera, m. = montaža, sc. = scenarij, t. = ton.

24. DEČKI S IGRAČKAMA, autor: Željko Mesing, 1 min. 24 sec., VHS, žanr, 2003, K.O.O. Production, Zagreb
25. DETALJ FILM, autor: Vedran Maslovara, 50 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
26. DIKTAT MISLI BEZ RAZUMSKE KONTROLE, autor: Kristijan Jenko, 9 min. 13 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
- *27. DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA, autor: Jadranko Lopatić, 1 min., Mini DV, animirani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
28. ECKO, autor: Igor Lušić, sc.: Igor Lušić i Jelena Dukarić, k., m. i t.: Igor Lušić, 1 min. 30 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Split, Split
29. ECLIPSE, autor: Mladen Burić, sc. i k.: M. Burić, m.: Matko Dodig, 6 min., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
- *30. ELIKSIR, autorica: Marina Zlatarić, sc., k. i t.: M. Zlatarić, m.: Mladen Magdalenić, 9 min. 40 sec., DVCAM, dokumentarni, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
31. EVEN PUSSYCATS GET THE BLUES, autorica: Nataša Dorić, sc.: N. Dorić, k., m. i t.: Aleksandar Muharemović, 4 min. 55 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *32. EVOLUCIJA, autori: Dario Črepak i Kristian Žeinski, 1 min. 17 sec., Mini DV, animirani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
- *33. FAŠNIKDAN, autor: Dario Juričan, 2 min. 45 sec., Mini DV, žanr, 2003, Blank, Zagreb
- *34. F 20.0, autor: Mladen Burić, sc., k. i t.: Mladen Burić, m.: Igor Lušić 2 min. 10 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Split, Split i Kinoklub Zagreb, Zagreb
35. FINI MRTVI DEČKI, skupina autora, k.: Sandra Stanec, m.: Fran Sokolić, 29 sec., Mini DV, igrani, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
- *36. FOR 2, autor: Ana Hušman, 6 min. 44 sec., Mini DV, animirani, 2003, Samostalni autor, Zagreb
- *37. FREE AS A BIRD, autorica: Irena Škorić, sc., k. i t.: Irena Škorić, m.: Bruno, 1 min., VHS, žanr, 2002, Kinoklub Zagreb, Zagreb.
- *38. FROGSDAY, autor: Tomislav Vujić, 1 min., Mini DV, dokumentarni, 2003, ZOO Company, Požega
39. GIFT, autor: Vedran Maslovara, sc., k., m. i t.: V. Maslovara gl.: TAPROOT, g.: Marijan Malčić, Ivana Kravacica, 3 min. 4 sec., Mini DV, videospot. 2003, Videoklub Mursa, Osijek
40. GLUP FILM, autori: Vedran Maslovara, Nastasja Sailović i Sandra Šarčević, sc.: V. Maslovara, N. Sailović i S. Šarčević, k., m. i t.: V. Maslovara, g.: S. Šarčević i N. Sailović, 2 min., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *41. GRAND HOTEL GOLI OTOK, autorica: Morana Komljenović, sc. i m.: M. Komljenović, k.: Jusuf Hadžifejzović, Sven Stilinović, Marijan Molnar, Deni Šesnić, M. Komljenović, Damir Čargonja i Vladi Bralić, gl.: Hrvoje Radnić, 27 min. 30 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Filmaktiv — Dom mladih, Rijeka
- *42. HA? AHA!, autor: Ivica Brusić, sc., k., m. i t.: I. Brusić, g.: Aleksandar i Saša Udina, Branimir Crnčić, 8 min. 35 sec., VHS, igrani, 2003, samostalni autor, Rijeka
- *43. HLAD I MIR, autori: Justina Kosir, Nikola Dubović i Andelko Krajnović, sc.: N. Dubović, a.: J. Kosir, N. Dubović i A. Krajnović, 6 min. 32 sec., Mini DV, animirani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
44. ILUZIJA, autorica: Irena Škorić, sc., m. i t.: I. Škorić, k.: Pero Orešković, g.: Frano Domitrović, 1 min., VHS, igrani, 2001, Kinoklub Zagreb, Zagreb
45. I NA ZEMLJI..., autor: Neven Dužanec, 2 min. 49 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
46. IN MEMORIAM, skupina autora, sc.: Kristina Kajinić, Andreja Sivinski, Marko Pojatina i Iva Dilber, k.: Ardijana Idrizi i Marijana Orlović m.: Morana Studak i M. Orlović, g.: Ivana Nikolić, 6 min., Mini DV, igrani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
- *47. INVAZIJA, autor: Igor Krainović, 1 min., Mini DV, animirani, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
- *48. I TO JE SPORT, autori: Ervin Debeuc, Damir Debeuc i Zoran Ventin, 3 min. 7 sec., VHS, animirani, 2003, KVK Liburnija-film, Rijeka
49. IVIČAK — MOJ POP STAR, autor: Andelo Jurkas, sc.: A. Jurkas, k.: Danilo Brozović i A. Jurkas, m.: Konrad Mulvaj, t.: D. Brozović, 22 min. 34 sec., VHS, dokumentarni, 2003, SKIN29 d.o.o., Koprivnica
50. IZA VRATA..., autor: Tomislav Vujić, 27 min., Mini DV, igrani, 2003, ZOO Company, Požega
51. JA TO NE SMIJEM, autori: Vedran Maslovara i Sandra Šarčević, sc., m. i t.: V. Maslovara, k.: Marko Karanović, 6 min. 11 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
52. JAZZ, autor: Kristijan Jenko, 2 min. 25 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
- *53. JEDAN DAN, autori: Tvrto Mandić i Slaven Hrkač, sc.: T. Mandić, k.: T. Mandić i S. Hrkač, m. i t.: Ante Galić, 1 min. 37 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, samostalni autori, Zagreb
54. JMBG 0812983385073, autorica: Irena Škorić, sc. i t.: I. Škorić, k. i m.: Vinko Kovačić, g.: Petra Kovačić, 1 min., VHS, igrani, 2003, D' Company, Zagreb
- *55. JOHN ^a, autor: Ivica Brusić, sc., m. i t.: I. Brusić, k.: Sanjin Srok, g.: Ivica Brusić i Darko Duda, 1 min., VHS, igrani, 2003, samostalni autor, Rijeka
- *56. KAKO JE KRENUO FILM FESTIVAL U VELOM MISTU 22. RUJNA 2003, autor: Željko Radivoj, 9 min. 22 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Zagreb — SF, Zagreb
57. KOMUNALNO DRUŠTVO VIŠKOVO — TRAGEDIJA APSURDA U 3 ČINA, autorica: Martina Čip, sc. i m.: M. Čip, k.: Maša Drndić, Andrea Kustić, Marija Maksimović, Sanjin Sabljak, M. Čip, 22 min., Mini DV, dokumentarni, 2003, Filmaktiv — Dom mladih, Rijeka

58. KONTRAPUNKT, autor: Željko Radivoj, 14 min. 26 sec., Mini DV, dokumentarni, sudjeluje: Tomislav Gotovac, 2003, Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb — SF, Zagreb
- *59. 'KO PIJE, 'KO PLAĆA, autorica: Daria Jadreškić, k.: Iva Lukić i Jasmina Kovačić, m.: Jan Hyrat, Leonard Petranović i Daria Jadreškić, 3 min., VHS, dokumentarni, 2003, Dom mladih, Rijeka
60. KORAK MRTVOG ČOVJEKA, autor: Vedran Maslovara, sc., k., m. i t.: V. Maslovara, g.: Nastasja Sailović, 4 min. 38 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
61. KRUH, autorica: Julijana Kosić, sc. i k.: J. Kosić, m.: Aleksandar Muhamremović i Mihaela Rikert, 7 min. 25 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
62. KUĆA, autorica: Ana Hušman, 22 min. 28 sec., Mini DV, žanr, 2003, samostalna autorica, Zagreb
63. KURAC OD OVCE, autor: Miljenko Popović, sc.: M. Popović, k.: Amor Feuš, m.: Đuro Mitić, t.: Branko Kordej, 1 min. 45 sec., VHS, žanr, 2003, K.O.O. Production, Zagreb
64. LAYERS, autor: Aleksandar Muhamremović, 6 min. 6 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *65. LIFELINE, autorica: Jelena Bračun, sc., m. i a.: J. Bračun, gl. i t.: Stanko Kovačić, 1 min. 30 sec., VHS, animirani, 2003, samostalna autorica, Zagreb.
66. LIGA PRVAKA, autor: Zoran Pisačić, sc.: Z. Pisačić, k.: Milan Bukovac i Andrej Hanžek, m.: Matija Iveković, t.: A. Hanžek, g.: Luka Bulić, Koraljka Jelić i Kruno Ljubanović, 4 min. 51 sec., DVCAM, igrani, 2002, Autorski studio — FFV, Zagreb
67. LOBOTOMIJA, autori: Maja Mihajlović, Vedran Maslovara, Jovana Mićunović, Marko Todorović, Marijan Malčić i Sandra Šarčević, sc.: M. Mihajlović, V. Maslovara i J. Mićunović, k.: M. Todorović i V. Maslovara, m. i t.: V. Maslovara, g.: V. Maslovara i J. Mićunović, 3 min. 7 sec., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
68. LUKA, autor: Mladen Magdalenić, sc. i m.: Mladen Magdalenić, k.: Mislav Kršulović, g.: Luka Stamać, 1 min., DVCAM, igrani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- *69. LJEPOTICA I ZVIJERI, autor: Vedran Maslovara, sc., m. i t.: V. Maslovara, k.: V. Maslovara i Sandra Šarčević, g.: S. Šarčević, Nastasja Sailović, Bernard Šarčević i V. Maslovara, 3 min. 51 sec., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *70. MAJMUN PRED OGLEDALOM, autor: Danijel Nožinić, sc. i t.: D. Nožinić, k. i g.: D. Nožinić i Mirna Linčić, m.: Boris Rakamarić, 2 min. 50 sec., VHS, igrani, 2003, KVK Liburnija-film, Rijeka
71. MALIN-PAPRICA-MUKA, autori: Davor Kopajtić i Dario Kopajtić, sc. i m.: Davor Kopajtić i Dario Kopajtić, k.: Davor Kopajtić, gl.: Andrej Baša, t.: Antonija Šarlja, 7 min. 7 sec., VHS, dokumentarni, 2003, Dom mladih, Rijeka
- *72. MARTA, autor: Dario Juričan, sc., k., m. i t.: D. Juričan, g.: Marta Sinković, 9 min. 27 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Blank, Zagreb
73. MASTER BAIT, autori: Sandra Šarčević, Marko Todorović, Vedran Maslovara, Maja Mihajlović i Jovana Mićunović, sc.: S. Šarčević, M. Todorović, M. Mihajlović, V. Maslovara i J. Mićunović, k., m. i t.: V. Maslovara, g.: M. Todorović, J. Mićunović, S. Šarčević, V. Maslovara, M. Mihajlović, Martina Filipović i Antonija Ćorić, 5 min. 52 sec., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
74. MOBITELI, autori: Mladen Magdalenić i Luka Stamać, sc. i m.: Mladen Magdalenić, k. i t.: Luka Stamać, g.: ekipa s Jaruna, 1 min., DVCAM, igrani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
75. MOJ GALEBE, autor: Neven Dužanec, 1 min. 41 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
- *76. MOJ NEVIDLJIVI NE PRIJATELJ, autor: Marko Majerski, sc., k. i m.: M. Majerski, g.: Marcijan Mlinarić i Marijan Mlinarić, 1 min. 53 sec., Mini DV, igrani, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
77. MOJE OMILJENO JELO, autori: Vedran Maslovara i Dalija Dozet, sc.: V. Maslovara i D. Dozet, k.: Bjanka Dozan i V. Maslovara, m. i t.: V. Maslovara 4 min. 25 sec., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *78. MORSKA BOLEST, autor: Mario Papić, sc. i m.: M. Papić, k.: M. Papić i Krunoslav Ptičar, 19 min. 30 sec., VHS, dokumentarni, 2002, FAG Enthusia Planck, Samobor
79. MOOVES, autorica: Liza Žufić, sc. i m.: L. Žufić, k.: Nikša Rušić, 6 min., Mini DV, žanr, 2002, Samostalna autorica, Split
- *80. MOVE ME/NT, autor: Jere Gruić, 3 min. 20 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Split, Split
81. MUHA KAKI, autor: Vedran Maslovara, sc., m. i a.: V. Maslovara, t.: Nastasja Sailović, 1 min. 4 sec., Mini DV, animirani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *82. NIGHTVISION, autor: Fran Sokolić, 2 min. 50 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
83. NIŠTA NE VJERUJEM, autori: Maja Mihajlović i Vedran Maslovara, k.: M. Mihajlović i V. Maslovara, m. i t.: V. Maslovara, 9 min. 38 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
84. NIŠTA NE ZNAM, autori: Maja Mihajlović i Vedran Maslovara, k.: M. Mihajlović i V. Maslovara, m. i t.: V. Maslovara, 3 min. 28 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
85. NO CUT [nokat], autor: Marko Vuković — Chupa, sc.: Marko Vuković — Chupa, k.: Marko Brkan, m.: Josip Petrić, Marko Brkan i Marko Vuković, g.: Marija Soldić, 6 min. 30 sec., Mini DV, žanr, 2003, GFR film-video, Požega
86. NOIR, autor: Vedran Maslovara, 1 min. 22 sec., Mini DV, igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek

- *87. ODRŽAVANJE VRSTE, autor: Tomislav Vujić, 1 min., Mini DV, dokumentarni, 2003, ZOO Company, Požega
- 88. OD TRNJA DO ZVIJEZDE, autor: Mladen Magdalenić sc. i m.: Mladen Magdalenić, k. i t.: Luka Stamać, 6 min. 20 sec., DVCAM, žanr, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- 89. OKO ZA OKOM, PASTA ZA ZUBE, autori: Vedran Maslovara i Nastasa Sailović, sc. i g.: V. Maslovara i N. Sailović, k., m. i t.: V. Maslovara, 59 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- 90. OM, autor: Neven Dužanec, sc., m., gl., g. i t.: N. Dužanec, k.: Ana Škugor i N. Dužanec, 4 min. 34 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
- 91. OTOKULTIVATOR 03, autorica: Ana Hušman, k.: Ana Hušman, Damir Gamulin i Srđan Kovačević, m.: Ana Hušman, t.: Tomislav Domes, 11 min. 31 sec., VHS, dokumentarni, 2003, samostalna autorica, Zagreb
- 92. OTUĐENJE, autor: Mladen Burić, sc. i k.: M. Burić, m. i t.: Siniša Burić — Dugi, 14 min. 22 sec., Mini DV, žanr, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
- 93. OVISNOST 2, autorica: Barbara Perše, sc.: B. Perše, k.: Leon Pohilj, m.: Josip Matić, t.: Marko Brkan, g.: B. Perše, 1 min., Mini DV,igrani, 2003, GFR film-video, Požega
- *94. PAKLENI STROJ, autori: Jan Hyrat i Leonard Petranović, sc. i k.: J. Hyrat, m.: J. Hyrat i L. Petranović, g.: Iva Lukić, Jasmina Kovačić i Daria Jadreškić, 1 min., VHS,igrani, 2003, Dom mladih, Rijeka
- 95. PAS, autor: Tomislav Vujić, 1 min., Mini DV, dokumentarni, 2003, ZOO Company, Požega
- 96. personA orestes, autor: Vedran Maslovara, sc., k., m. i t.: V. Maslovara, g.: Nastasa Sailović, 5 min. 18 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- 97. PODNE U TOČNO, autor: Mario Papić, 3 min. 23 sec., Mini DV,igrani, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
- 98. P.O.J.M.O.V.N.I.K., autori: Vedran Maslovara i Sandra Šarčević, sc., m. i t.: V. Maslovara, k.: V. Maslovara i S. Šarčević, 1 min. 3 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- 99. POKRET OPSTAJE, autori: Iva Lukić, Jasmina Kovačić, Daria Jadreškić i Jan Hyrat, sc. i k.: I. Lukić, m.: J. Hyrat, 59 sec., VHS, žanr, 2003, Dom mladih, Rijeka
- 100. POPREKO PREĆE, NAOKOLO BLIŽE, autor: Zvonimir Krajina, sc., k. i m.: Z. Krajina, g.: Ana Dujanović, Filip Đurek, Gordana Mišković, Alen Tomašević, 3 min. 20 sec., VHS,igrani, 2003, Videodružina Bezvize je Zajednice tehničke kulture, Slavonski Brod
- 101. PORTRET, autori: Aleksandar Muhamremović i Damir Tomić, sc., k. i m.: A. Muhamremović i D. Tomić, t.: Goranka Pavlinić, g.: Đurđica Zarić i Ksenija Kralić, 4 min. 26 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *102. PRAŠĆINA, autor: Elvis Lenić, sc.: Darko Pekica, k. i t.: Elvis Lenić i Sven Stilinović, m.: Mladen Lučić, gl.: Livio Morosin i Dario Marušić, g.: Darko Pekica, Mauro Macan, Srećko Pekica, Ivan Šaina, Andela Pekica, Ana Sergović, 20 min., VHS, dokumentarni, 2002, Šikuti Machine, Svetvinčenat
- 103. PREVEDITE KAKO HOĆETE, autori: Vedran Maslovara, Maja Mihajlović, Martina Podboj, Sonja Žarić, Tanja i Vanja Lalić, sc.: M. Podboj i S. Žarić, k., m. i t.: V. Maslovara, g.: M. Mihajlović, M. Podboj, 12 min. 32 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- 104. PRIČA IZ 1991, autor: Ivica Božić, sc.: I. Božić, k.: Lovro Vukić, m.: Josip Perica, g.: Tomislav Milutin, Antonela Božić, Josip Velčić, Ante Božić, Leonid Predovan, Robert Predovan i Ante Jordan, 13 min. 9 sec., Mini DV,igrani, 1992-2003, Vrsi film, Vrsi
- 105. PRIVID, autor: Željko Radivoj, 4 min. 54 sec., Mini DV, žanr, 2003, Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb — SF, Zagreb
- *106. REMI, autor: Jere Gruić, 6 min. 26 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Split, Split
- *107. RITAM, autori: Darko Bejić, Marko Bejić, Goran Petreković i Mišel Rašić, 3 min. 21 sec., Mini DV, žanr, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
- *108. RUKE, autori: Miroslav Klarić i Jadranko Lopatić, 3 min. 27 sec., Mini DV, žanr, 2003, FKVK Zaprešić, Zaprešić
- *109. SAN, autor: Tomislav Topić, sc. i m.: Tomislav Topić, k.: Andrej Hanžek t.: Tomislav Topić i Andrej Hanžek, gl. i g.: Marin Zadro 13 min. 26 sec., DVCAM,igrani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- 110. SANJAM, autor: Dragutin Hušman, k.: D. Hušman, m.: Željko Radivoj, 7 min. 25 sec., BETACAM SP, dokumentarni, 2003, Kinoklub Zagreb — SF, Zagreb
- 111. SEKS, autor: Luka Stamać, sc., k. i a.: Luka Stamać, m.: Mladen Magdalenić, 42 sec., DVCAM, animirani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- 112. SJAJ I BIJEDA KUME BATINUŠE, autorica: Irena Škorić, sc. i t.: I. Škorić, k.: Vinko Kovačić i Ante Čaleta, m.: Vinko Kovačić, 17 min. 18 sec., VHS, dokumentarni, 2003, D' Company, Zagreb
- 113. SRETNO MALO PRASE, autori: Aleksandar Muhamremović i Nataša Dorić, sc.: A. Muhamremović i N. Dorić, k., m. i t.: A. Muhamremović, g.: N. Dorić, 10 min. 7 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- 114. STAV NEODOLJVOSTI, autor: Luka Stamać, sc. i k.: L. Stamać, m.: Tomislav Topić, t.: Alen Bejtović, 15 min. 32 sec., DVCAM, dokumentarni, 2002, Autorski studio — FFV, Zagreb
- 115. STOLAC, autor: Luka Stamać, sc., k. i a.: L. Stamać, m.: Mladen Magdalenić, 58 sec., DVCAM, žanr, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- 116. STORY ABOUT DREAM WHICH MAY BECOME A NIGHTMARE, autorica: Liza Žufić, sc., k. i m.: L. Žufić, autor teksta: Jelena Đanko, g.: Dubravka Brajko-

- vić i Julia Žufić, 12 min. 30 sec., Mini DV, žanr, 2001. samostalna autorica, Split
117. SUĐENJE JURI, autor: Ivica Božić, sc.: Milan Perković, k. i m.: Josip Perica, gl.: Miklos Rozsa, g.: Jašo Milic, Milka Nemarić, Sara Vukić, Leonid Predovan, Eugen Bubić, Gabrijel Božić, Denis Predovan i Mario Miliutin. 49 min., Mini DV,igrani, 2003, Vrsi film, Vrsi
118. ŠTO ŽENA MOŽE, autorice: Danijela Prpić i Katarina Starčević, sc.: D. Prpić i K. Starčević, k.: Leon Pohilj, m. i t.: Daniel Franjić, g.: D. Prpić, Emanuel Matjević, Vjekoslav Šarić, Marko Tucaković i Josip Bagarić 1 min., Mini DV,igrani, 2003, GFR film-video, Požega
- *119. ŠUPLJANJE, autori: Slavica Šafar i Dražen Pleško, sc.: S. Šafar i D. Pleško, k. i t.: D. Pleško, m.: D. Pleško i Milan Bukovac, 9 min. 33 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb i Dom učenika srednjih škola, Bjelovar
120. TAXI DRIVER, autor: Mario Papić, 1 min., VHS, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
121. TECHNICOLOR, autori: Sandra Šarčević i Vedran Maslovara, sc., k. i g.: S. Šarčević i V. Maslovara, m. i t.: V. Maslovara, 3 min. 41 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
122. THE END, autor: Fran Sokolić, 2 min. 50 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor.
123. THE MAN WITHOUT A NAVEL YET LIVES IN ME, autorice: Azra Svedružić i Helena Scultheis, sc.: A. Svedružić i H. Scultheis, k.: H. Scultheis i Demirel Pašalić, m., t. i gl.: H. Scultheis, g.: Azra Pašalić, Demirel Pašalić, Dinka Visković i Tonko Visković, 4 min. 38 sec., VHS, žanr, 2003, samostalne autorice, Zagreb
124. TIKVICE VS. JABUKE, autori: Vedran Maslovara i Maja Mihajlović, sc.: V. Maslovara i M. Mihajlović, k., m. i t.: V. Maslovara, g.: M. Mihajlović, 4 min. 12 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
125. TIŠINO, MOŽEŠ LI ME ČUTI?, autor: Mario Papić, 5 min. 19 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
126. TKO RANO RANI, DVIJE SREĆE GRABI, autori: Vedran Maslovara i Nastasja Sailović, sc.: N. Sailović, k., m. i t.: V. Maslovara, g.: N. Sailović, 2 min. 49 sec., Mini DV,igrani, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *127. TOTALNA ŠTETA, autor: Ivica Čotić, sc. i m.: I. Čotić, k.: I. Čotić i Zoran Boban, 8 min. 48 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Split, Split
128. TRACK 05, autor: Mladen Burić, sc.: M. Burić i Igor Lušić, k.: svi (FAGEP, KKS i KKZ), m.: I. Lušić, 57 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, .FAGEP, KKS i KKZ
- *129. TRAŽEĆI IZLAZ U TAMU, autor: Marko Majerski, sc., k., m. i t.: M. Majerski, g.: Seid Ružić, 3 min. 21 sec., Mini DV,igrani, 2003, Kinoklub Zagreb, Zagreb
130. TZE GUAN, autor: Fran Sokolić, 4 min. 6 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
131. U BOJ, autor: Zoki Zorić-Zozon, sc., m. i t.: Zoki Zorić-Zozon, k.: Đemaludin Perajić, 1 min., VHS, dokumentarni, 2003, K.O.O. Production, Zagreb
132. UMRI KELTSKI 1, autori: Jan Hyrat i Silvia Vlaše, sc.: J. Hyrat, k.: Blanka Krivičić, J. Hyrat i Saša Stanić, m.: J. Hyrat i S. Vlaše, g.: Matko Cerniar, Diana Dušandžija, Boris Ružić, S. Stanić, Leo Petranović, J. Hyrat, 9 min. 30 sec., VHS,igrani, 2003, Dom mladih, Rijeka
- *133. URBANIJADA, autor: Mario Papić, 4 min. 55 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor
- *134. USPAVANKA (MANTRA), autor: Vedran Maslovara, 4 min. 28 sec., Mini DV, žanr, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *135. UTERUS, autorica: Marija Prusina, 9 min. 49 sec., Mini DV, žanr, 2003, Umjetnička akademija, Split
- *136. U ŽRVNJU, autor: Krunoslav Ptičar, 18 min. 10 sec., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor.
- *137. VELIKO IŠČEKIVANJE, autorica: Dijana Bošnjak, sc.: D. Bošnjak k.: Leon Pohilj, m.: Dino Paškvan, g.: Sanja Mraović i Siniša Veir, 1 min., Mini DV,igrani, 2003, GFR film-video, Požega
- *138. VELIKA OBITELJ, autorica: Marija Ratković, sc. i m.: M. Ratković, k.: Vinko Plazibat i Tatjana Kubinski, t.: Nuša Stanojević, gl.: Goran Katušin i Vedran Rapo, 14 min. 8 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac
- *139. VENI, VIDI, VINCI MUS, autor: Željko Balog, sc., k. i t.: Željko Balog, m.: Ž. Balog, Zvonimir Karakatić i Tomislav Vujić, 7 min. 35 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, GFR film-video, Požega
140. VJEŽBA 6. U 5, autor: Tomica Horvat, sc. i t.: Tomica Horvat, k. i m.: Andrej Hanžek, g.: Zoran Pisačić, Tomica Horvat i Marina Zlatarić, 57 sec., DVCAM, žanr, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb
- *141. VODA, autorica: Dina Zjača, sc.: D. Zjača, k.: Nataša Borčić, m.: Marija Ratković, t.: Tatjana Kubinski, gl.: Goran Katušin, 6 min., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac
142. ZADOVOLJSTVO U PUTOVANJU, autorica: Marija Ratković, sc. i m.: M. Ratković, k.: Vedran Rapo, t.: Nuša Stanojević i Sanja Zanki, 4 min. 42 sec., Mini DV, žanr, 2002. Kinoklub Karlovac i Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac
143. ZA SVA VREMENA..., autori: Vedran Maslovara i Sandra Šarčević, sc., k., m. i t.: V. Maslovara, g.: Darija Fabijanac, Nastasja Sailović, Ivan Lovro — Sabo..., 10 min. 38 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Videoklub Mursa, Osijek
- *144. ZAŽMIRI, UMRIJET ĆU, autori: Jasmina Kovačić, Daria Jadreškić, Iva Lukić i Jan Hyrat, sc., k. i m.: J. Kovačić, g.: D. Jadreškić i Iva Lukić, 7 min. 34 sec., VHS,igrani, 2003, Dom mladih, Rijeka
145. ZDRAVA HRANA SVAKOG DANA, autorica: Iva Kelentrić, sc.: I. Kelentrić, k.: I. Kelentrić, Ana Kutleša,

Radmila Ristić i Loredana Simčić, m.:R. Ristić i Iva Kelentrić, 7 min. 35 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Filmaktiv — Dom mladih, Rijeka

*146. ZLATNI PIR, autor: Milan Bunčić, sc.: M. Bunčić, k. i m.: Milan Bukovac, t.: M. Bunčić i Siniša Škokić, g.: Marija Javornik i Stjepan Vidaković, 1 min. 24 sec., DVCAM,igrani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb

*147. ŽORŽ, autor: Mario Papić, sc., k., m. i t.: Mario Papić, g.:Tomislav Jazvić, 5 min. 1 sec., VHS, igrani, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor

148. YOU'VE GOT MAIL, autor: Zoran Pisačić, sc.:Z. Pisačić, k.: Milan Bukovac i Z. Pisačić, m.: M. Bukovac,

g.: Siniša Škokić i Milan Bunčić, 1 min. 12 sec., DVCAM,igrani, 2003, Autorski studio — FFV, Zagreb

149. YOUNG — OLD? (SPRF), autor: Vedran Maslovara, 40 sec., Mini DV, žanr, 2002, Videoklub Mursa, Osijek

150. W-R, autor: Goran Lehpamer, sc. i t.: G. Lehpamer, m.: G. Lehpamer i Fran Sokolić, 2 min. 45 sec., VHS, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor

151. W W W, autor: Mario Papić, 1 min., Mini DV, žanr, 2003, FAG Enthusia Planck, Samobor

*152. WELCOME TO SPLIT, autori: Zoran Erceg i Jere Gruić, k. i t.:Z. Erceg i J. Gruić, m.:J. Gruić, 17 min. 9 sec., Mini DV, dokumentarni, 2003, Kinoklub Split, Split

Jurica Pavrić

Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*

NE OKREĆI SE SINE, 1956. Režija: Branko Bauer, scenarij: Branko Bauer i Arsen Diklić po ideji Branka Bauera, snimatelj: Branko Blažina, glazba: Bojan Adamić, montažer: Boris Tešija, scenograf: Željko Zagotta, uloge: Bert Sotlar (Neven Novak), Zlatko Lukman (Zoran Novak), Mladen Hanzlovsy (Ivica Dobrić), Lili Andres (Vera), Stjepan Jurčević (otac Dobrić), Greta Kraus-Aranički (majka Dobrić), Radojko Ježić (Leo), Zlatko Madunić (agent)

Sinopsis: Neven Novak pripadnik je pokreta otpora kojeg ustaše vlakom transportiraju u logor. S ostalim deportiranim Novak razbijanja podnice vlaka i bježi. Prebacuje se u Zagreb. Kuca na vrata bivšoj ljubavnici Veri, koja se sada viđa s njemačkim oficijrom što joj nabavlja luksuznu robu. Vera Novaku priopćuje da su mu sina smjestili u dječje 'Poglavnikovo odgajalište'. Kako izgleda poput klošara, Novak od-

lazi starim prijateljima, Dobrićima. Sin Dobrićevih Ivica ustaški je bojnik koji se tog dana treba vratiti s bojišta. Ipak, Dobrićevi pomognu prijatelju, daju mu novaca i odi-jelo. Preodjeven u električara Novak se uvlači u dom i kontaktira sa sinom. Izvede ga iz internata, ali otkriva da je dječak ideološki posve zasljepljen. Zato mu krije da namje-rava prieći partizanima. U međuvremenu, Ivica (koji je spazio Novaka) izvješćuje ustašku Nadzornu službu o tome da je Novak u Zagrebu. Time nauđi roditeljima, koje ustaše privedu na ispitivanje. Novakovi se skrivaju kod prijatelja, slikara Židova Lea. Kad ustaše upadnu u Leov stan, otac i sin Novak bježe. Ilegalci ih prebacuju preko Save. Uz sam rub šumarka koji nadziru partizani, dostignu ih ustaše. U pucnjavi otac gine i na samrti viće sinu: »Ne okreći se, sine!«.

Nastanak i recepcija filma

Nastao nakon dva omladinsko-pustolovna filma (*Sinji galeb*, 1953, i *Milioni na otoku*, 1955), *Ne okreći se sine* (1956) treći je cijelovečernji film Branka Bauera. Tim filmom Bauer je u filmskim krugovima tadašnje Jugoslavije stekao puni redateljski ugled. Do tog trenutka Bauer je slovio za vješta redatelja, ali specijalista za omladinske naslove. Prema riječima sama redatelja, tek nakon *Ne okreći se sine* filmski su ga krugovi priznali za 'normalna režisera'.¹ Nakon toga filma uslijedit će razdoblje od nepunih deset godina u kojem će Bauer biti jedan od najplodnijih jugoslavenskih redatelja, kad će raditi u gotovo svim zemljama bivše SFRJ i biti cijenjen kao najveštiji zanatlija tadašnjega jugoslavenskog filma.

Ne okreći se sine snimljen je u veljači 1956. u Zagrebu i okolicu Velike Gorice. Sniman je 38 dana, za budžet od 32 milijuna dinara, a premijerno prikazan na Trećem pulskom festivalu istoga ljeta. Te je godine u konkurenciji cijelovečernjih filmova u Puli bilo jedanaest naslova (Munitić, 1978: 38-40). Tadašnja je kritika prema produkciji prikazanoj na festivalu bila razmjerno kritična te je u generalno negativnoj slići domaće produkcije isticala Bauerov film kao rijetku iznimku i favorita za nagrade.² Ukus kritike u tom se slučaju poklopio s onim žirija: na kraju festivala *Ne okreći se sine* dobio je priznanje kao najbolji film, Bauer je nagrađen *Velicom zlatnom arenom* za režiju, a Bert Sotlar podijelio je *Arenu* za najbolju mušku ulogu s Ljubom Tadićem. Scenograf Željko Zagotta dobio je drugu nagradu za scenografiju, s tim

da prva nije dodijeljena. Bauerov film dobio je i nagradu žirija kritike za najbolji film (Munitić, 1978: 40-1).

Unatoč pulskom uspjehu, te činjenici da je *Ne okreći se sine* ratni triler — dakle, film s populističkim potencijalom — gledanost Bauerova filma diljem Jugoslavije bila je manja od očekivane. Film je imao pristojnu, ali ne i doista dobru gledanost, dok je negdje i posve podbacio, kao u Ljubljani, gdje je igrao svega četiri dana. Poluuspjeh je izazvao i uzajamno optuživanje producenata i distributera, a tisak je čak napao beogradске prikazivače što su filmu dali neutraktivne dvorane.³ Ipak, film je na kraju godine u anketi kritike časopisa *NIN* proglašen najboljim filmom godine.⁴ Uz povoljne je recenzije prikazan na Tjednu jugoslavenskog filma u Londonu. Prodan je za distribuciju na dvanaest inozemnih teritorija, što je uspjeh danas nezamisliv za bilo koji hrvatski film. Znatan dio tih teritorija činile su zemlje komunističkoga bloka, ali film je distribuiran i u Italiji, Sjedinjenim Državama, Norveškoj i Izraelu.

Unatoč razmjerno povoljnu suvremenom prihvatu, efekt i važnost *Ne okreći se sine* ponajviše se očituje u utjecaju koji je taj film imao na onodobnu hrvatsku i jugoslavensku produkciju. Pod Bauerovim utjecajem, kasnih pedesetih i početkom šezdesetih, komorni će ratni triler postati dominantnim žanrom domaće kinematografije. U sljedećim godinama u tom će žanru biti snimljen niz filmova, uključujući *Naši se putovi razilaze* (1957) Šime Šimatovića, *Osma vrata* (1959)

i *Dvostruki obruč* (1963) Nikole Tanhofera, *Kota 906* (1960) Mate Relje te danas najcjenjeniji *Abeceda straha* (1961) Fadila Hadžića. (Škrabalo, 1998: 230-231) Zahvaljujući tom trendu, ratni film u Jugoslaviji prelazi iz krute so-crealističke epike u područje zapadnih (mahom angloameričkih) žanrovske utjecaja, a jugoslavenski film usvaja dramaturške, žanrovske i izvedbene standarde stranoga komercijalnog filma. Stoga ne bi bilo pogrešno reći da filmom *Ne okreći se sine* hrvatski film izlazi iz razdoblja socrealizma u razdoblje zreloga klasičnog narativnog stila.

Ipak, Bauerov film ni u svoje vrijeme, ni u idućim godinama, nije prihvaćan jednodušno pohvalno. Već u doba festivala dio je kritike iskazivao rezerve prema filmu (Žarko Petan, France Bernk, Stevan Micić: vidi u Branko Bauer, 1985: 248-250). Čini se da je tadašnje kritičare ponajprije smetalo što je Bauer načinio žanrovski film. Pogrešno definirajući žanr filma kao 'detektivski', M. Š. će u *Slovenskom poročevalcu* zamjeriti redatelju i scenaristu što su film »umjesto u psihološku, pretvorili u kriminalističku dramu«.⁵ I France Brenk će u *Ljudskoj pravici* spočitavati filmu »psihološka ograničenja detektivskog žanra«.⁶ Žarko Petan prigovorit će Baueru što je »tehniku stupnjevanja napetosti« pretpostavio »psihološkoj slojevitosti«.⁷ »Nedovoljnu psihološku produbljenost« filmu zamjera i Milutin Čolić u *Politici*.⁸ Slične će prigovore u idućim desetljećima imati i filmski povjesničari ponikli s modernističkim strujanjima. Tako će tada mladi kritičar Ranko Munitić — Trogiranin i budući profesor teorije filma u Beogradu — 1963. u časopisu *Republika*, u rekapitulaciji dotadašnjeg jugoslavenskog filma, Baueru i Dikliću zamjeriti »nedostatak snage«.(1963:130-1) Američki povjesničar filma Daniel J. Goulding u svojoj će povijesti jugoslavenskog filma *Liberated Cinema* kao ključnu vrijednost izdvojiti kasniji modernistički pokret šezdesetih. Bauera i *Ne okreći se sine* opisat će pohvalno, ali će filmu posvetiti relativno marginalan prostor, kudikamo manji od, primjerice, onoga posvećena Hanžekoviću i *Svoga tela gospodaru* (Goulding 2003: 50-52). Sličan rubni značaj Bauerovu filmu pridaje i Ivo Škrabalo u svojoj (i, zasad, jedinoj) povijesti hrvatskog filma *101 godina hrvatskog filma*. Baveći se filmom na skromnu prostoru, Škrabalo (1998: 230) će napisati kako se »Bauer nije sasvim oslobođio crno-bijelog kontrastiranja likova i nekih deklarativnih političkih simplifikacija«. Posredno će prigovoriti Baueru što je s *Ne okreći se sine* »nagovjestio kasnije ratne filmove koji će odbaciti sovjetski balast u korist akcije (često, doduše, sasvim ogoljene) začinjene psihologiziranjem (minimalnim i šablonskim). (Isto)

Kako se vidi, Škrabalo Bauera i njegov film doživljava kao preteču buduće filmske trivijale koju su na jugoslavenskim prostorima personificirali redatelji Hajrudin Krvavac, Žika Mitrović i Predrag Golubović, odnosno TV-serije *Otpisani* i *Povratak otpisanih*. Pri tome se, očito, prigovori kritike kako je *Ne okreći se sine* psihološki neprodubljen, te kako je tek puka 'detektivka' svode na jednu jedinstvenu poetičku primjedu. Umjesto izravna psihologiziranja, naime, Bauer je sklon karakterizaciji likova putem akcije. Umjesto strukturanju koje bi naglašavalo obiteljsku dramu Bauer je sklon žanrovskom strukturiranju, i to konkretno trilerskom. Njegov sustav vrijednosti onaj je klasičnoga narativnog stila, i

zato Bauera modernistička kritika i praksa, kako pokazuje Hrvoje Turković, nije ni voljela ni razumjela (Turković, 2002: 17-19). Kako Turković pokazuje, za modernističku generaciju puni uspjeh *Ne okreći se sine* nije Bauera učinio samo profesionalnim nego i filmsko-političkim autoritetom. »*Bauer je*«, ističe Turković, »uz profesionalni autoritet dobio snažno na ideološko-političkom autoritetu, postao je reprezentantom ideološki uzorne upotrebe klasičnog stila.«(Turković, 2002:17) Trebalje da dode generacija novih kritičara pa da Bauer i njegov najistaknutiji film vrati reputaciju stečenu kasnih pedesetih. Upravo će Hrvoje Turković, Ne-nad Polimac i generacija 'filmovaca' osamdesetih godina revalorizirati Bauera i monografski ga obraditi. Za tu generaciju — kako piše slovenski filmolog Stojan Pelko u enciklopediji istočnoeuropejskog filma *British Film Institutea* — »*Bauer je bio ono što su Hitchcock i Hawks bili za francusku 'politique des auteurs'*.« »Otkrivajući njega«, piše Pelko, mlađa kritika sedamdesetih godina »otkrivala je pojmove autstva i žanra«.⁹

Bauerovi uzori i žanrovske postav filma

Nezainteresiran za modernistički kult originalnosti, Bauer je za razliku od mnogih redatelja rado i otvoreno govorio o vlastitim uzorima. Takav je slučaj i s *Ne okreći se sine*. U nizu suvremenih i kasnijih intervjuja Bauer kao uzore kojima se nadahnjivao navodi četiri naslova. Prvi od njih je *Sedmi križ* (The Seventh Cross, 1944) Freda Zinnemanna, premda i sam priznaje da taj film s njegovim nema mnogo sličnosti, te da su ga nadahnule mahom vizualne impresije (Branko Bauer, 1985:71). Drugi je *Stranac u bijegu* (Imbarco a mezzanotte, 1951), talijansko-američki film s Paulom Munijem u glavnoj ulozi, koji je pseudonimom Andrea Forzano potpisao slavni redatelj i makartistički izopćenik Joseph Losey. Iz toga filma Bauer je očito crpaо motiv bjegunca (kojega glumi Muni) i djeteta s kojim bježi ruku pod ruku. Treći film koji je nadahnuo Bauera nije tako očigledan, ali ga je Bauer rado i s mnogo ponosa navodio — to je Disneyjev *Bambi* (1942). Iz njega je Bauer po vlastitim riječima preuzeo zaključni motiv filma te liniju dijaloga koja filmu daje naslov. Baš kao što Bambija mama, pomirena s tim da će stradati u šumskom požaru, poručuje Bambiju da se ne osvrće nego da pohrli preko rijeke, tako i Neven Novak, pogoden rafalom na rubu šume, više sinu da se ne osvrće, što nije samo naputak kako da izmakne izravnoj opasnosti, nego i očinski politički testament: mali Zoran ne smije se osvrtati, nego za sobom mora ostaviti sav ideološki balast prethodnog života.¹⁰

Pored spomenuta tri, četvrti i svakako najvažniji inozemni uzor za *Ne okreći se sine* sigurno je film *Bjegunac* (Odd Man Out, 1947) britanskoga klasičnika Carola Reeda. Bauer otvoreno priznaje kako je, vidjevši taj film, pomislio »zašto mi ne bismo mogli napraviti nešto ovakvo?«, što je bila izvorna inspiracija za *Ne okreći se sine* (Branko Bauer, 1985:70). Podudarnost dva filma vidi se na prvi pogled. U oba slučaja riječ je o političkim trilerima smještenima u ratnu ili pararatu situaciju te u urbani ambijent. U oba slučaja središnji je lik bjegunac pred represivnim aparatom koji proganjene lutom gradom i ovisi o pomoći neuplenenih građana. U oba je fil-



Zlatko Lukman i Bert Sotlar u *Ne okreći se sine* (B. Bauer, 1956)

ma trilerska sintaktika dopunjena melodramskim elementima.

U Reedovu filmu bjegunac je Johnnie Mc Queen (James Mason), odbjegli politički zatvorenik i vođa grupacije IRA-e. Johnnie sudjeluje u napadu na tvorničku blagajnu, u kojem je ranjen. Gubi kontakt sa skupinom i luta uličicama neimenovana sjevernoirskog grada, skrivajući se po drvarnicama, kočijama i uličicama. I u Bauerovu i u Reedovu filmu junak kuca od vrata do vrata ištući pomoć od (ne)poznatih, što u oba slučaja junake čini lakom metom za izdaju. Pritom je zanimljivo kako i Reed i Bauer odnos šutljive većine prema bjeguncu tretiraju izbjegavajući eksplisitnu ideološku identifikaciju. U Reeda uopće nije jasno koji su likovi protestanti, a koji katolici: jedina osoba koja izda Johnniea njegova je pouzdanica koja to čini zbog novca, a jedini je razlog zašto mu biva uskraćena pomoć strah. Bauer pokazuje sličnu nesklonost eksplisiranju ideologije: kako ćemo poslije pokazati, odnos drugih likova prema bjeguncu u Bauerovu je filmu isključivo motiviran karakternim odlikama, nikad odnosom spram 'njegova' ili 'njihove' ideologije. To je vrlina oba filma, ujedno i najveća njihova sličnost. U mnogo čemu dru-

gom, pak, *Ne okreći se sine* i *Odd Man Out* jako se razlikuju.¹¹

Premda to zvuči drsko (s obzirom da je Reedov film neupitni klasik), usudili bismo se ustvrditi kako je *Ne okreći se sine* po mnogo čemu film superioran *Bjeguncu*. Ta se superiornost očituje na više razina, ali ponajviše u dramaturgiji i narrativnoj organizaciji filma. Prva je prednost Bauerova filma nad Reedovim u dramaturškom tretmanu šutljive većine / jataka s kojima Johnnie stupa u vezu. U Reeda ih je mnogo, nižu se kao na tekućoj vrpcu i uz jednu iznimku (staroga katoličkog svećenika) ne vidimo ih ponovno kad jednom 'izidu' iz filma. Oni Reedu služe da njima prikaže različite emocionalne reakcije prema bjeguncu (strah, koristoljubivost, divljenje...), ali ne sudjeluju bitno u radnji. U Bauera je drukčije: Vera, supružnici Dobrići i židovski slikar Leo imaju aktivnu ulogu, provlače se cijelim filmom, poticatelji su sižejnoga razvoja, a svaki od njih ima svoju evoluciju i rezultantu. Jedan od ozbiljnih dramskih problema Reedova filma činjenica je da je lik Jamesa Masona posve pasivan: njegove djelatne sposobnosti ograničene su ranjavanjem, on uglavnom iščekuje ili besciljno tetura iz skrovišta u skrovište. Za-

padna kritika (recimo, *Varietyjev Movie Guide*), često to ističe kao ozbiljnu slabost *Bjegunca*.¹² Bauer i njegov scenarist Diklić riješili su to mnogo uspješnije: njegov junak Novak ima mnogo aktivniju ulogu u filmu te naglašeni cilj djelovanja — a to je izvlačenje sina iz ustaškog internata.

Taj Novakov osobni projekt višestruko je funkcionalan. On s jedne strane glavnoga junaka filma čini aktivnim, a ne samo pasivnom proganjonom zvijeri. S druge strane, Novak putem motiva djeteta koje izbavlja dobiva egzistencijalnu, roditeljsku, gotovo pa biološku motivaciju. To ga čini drukčijim od suhih i plošnih junaka socrealističkih partizanskih filmova čija je motivacija za martirij bila apstraktno ideološka, pa time i nepodatna za tvorbu zaokruženoga karaktera. Treći efekt koji Bauer dobiva uvođenjem motiva djeteta melodramski je potka koju pridodaje temeljnom trilerskom zpletu.

Melodramski elementi postoje, doduše, i u Reedovu *Bjeguncu*, ali ni izdaleka na tako srastao i kompleksan način kao u Bauera. U Reeda melodramski motivi počivaju na ljubavnoj vezi Johnnieja i mlade Irkinje (Kathleen Ryan), koja unatoč savjetima rodbine i policije pokušava pomoći Johnnieju te zato na kraju gine. Melodramsko se tu svodi na načelnii i verbalizirani izbor između sigurnosti i ljubavne žrtve, pri čemu junakinjina odluka vodi nju u smrt, ali ne utječe bitno na glavnu fabularnu liniju.

U Bauera stvari stoje bitno drukčije, i složenije. U *Ne okreći se sine* trilerski zaplet o proganjrenom ocu i sinu razvija se paralelno i pod ruku s melodramskom situacijom, a njihova je interakcija stalna. Otac partizan mora lagati sinu o svom pravom uvjerenju da bi ga izveo iz Zagreba. On se stoga upleće sve više i više u nerazmrsive laži, čime ugrožava i vlastiti bijeg. On mora šutke trpjeti sinove ispadne rasizma i fašističke indoktrinacije.¹³ Istdobno strepi hoće li mu sin okrenuti leđa sazna li istinu, tako da *suspense* u filmu biva dvostruki: akcijski (strepimo hoće li Novak biti uhvaćen) i intersubjektivni (strepimo hoće li Zoran saznati tko mu je otac, i kako će reagirati). Oba izvorista napetosti aktiviraju se simultano u prijelomnom prizoru filma, u trenutku kad Novaka i sina oda sluškinja njihova pokrovitelja, slikara Lea. Izdan, Neven Novak mora bježati kroz krovni prozor. Istdobno, Zoran čuje razgovor ustaša na ulici i uviđa da mu je otac partizan. Neven Novak u vremenskom tjesnacu mora simultano svladati dva protivnika: ustaše koji se penju uza stube i mogu ga ubiti te sina koji je shrvan otkrićem i odbija poći s njim. Dvije linije Bauera žanrovskog programa na toj se točki križaju i uzajamno potenciraju: triler potencira melodramu (sinovo odbacivanje oca ima veću težinu, nije samo emocionalni problem, jer ga može i ubiti), a melodrama potencira triler (pobunjeni sin usporava oca u bijegu, pa bijeg čini neizvedivijim).

U takvu dvojnom žanrovskom kodiranju, međutim, triler ni jednoga trenutka ne prestaje biti dominantan. Premda naznačene, etape odnosa između oca i sina ni jednoga se trenutka ne osamostaljuju i stalno bivaju u funkciji trilerske dominante filma. To je vjerojatno i razlog zašto je dio suvremenе kritike *Ne okreći se sine* držao 'detektivkom', odnosno —

smatrao da je psihološki odnos, stalno implicitan, nedovoljno razrađen.¹⁴

Žanrovska realizacija i redateljski stil

Vješto prepletanje melodramskog i trilerskog posve je sigurno jedna od najdojmljivijih vrlina Bauerova filma. Ali, ono po čemu je taj film zadivio suvremenike nedvojbeno je sigurna, redateljski efektna i dojmljiva Bauerova realizacija trilerskih žanrovske zahtjeva. *Ne okreći se sine* naprosto je rasni triler koji se temelji na osjećanju strepnje za sudbinu proganjena junaka. Bauerovo umijeće očituje se u tome da tu strepnju s makrosižejne razine vješto preseli na mikrostilističku, odnosno na razinu izvedbe pojedinih scena. Spretno se koristeći dvosmislenim indicijama i retardacijama, Bauer vješto sugerira pogibelj i u dijelovima filma koji su po svojoj funkciji 'servisni', odnosno, napetost u njima nije generirana iz grube konture zbivanja. Pritom je Bauerov omiljeni postupak trilerska retardacija.

To se izvrsno očituje već u uvodnom prizoru filma, kad antifašisti koje ustaše deportiraju u Jasenovac bježe iz stočnoga vagona kroz odvaljeni pod. Riječ je o rasnom žanrovskom uvodu *in medias res*, u kojem se gledatelja iznimno napetim prizorom od prve minute prikiva u kinosjedalo. Bauer napetost uvodnoga prizora potencira sustavnim retardacijama. Bjegunci lome dasku na podu i počinju bježati, a Bauer paralelno montira bijeg te čuvare vagona, koji bezbrižno razgovaraju iza drvene pregrade. Stražare Bauer spretno i lapidarno karakterizira s pomoću dijalekta. Jedan od bjegunaca tada pada pod vlak i krikne, što izaziva pozornost straže. Inverzijom subjektivnog i objektivnog kadra Bauer postiže efekt neizvjesnosti ('Hoće li čuvari vidjeti rupu na podu?'), a cijela situacija efektno služi tome da digne ulog pogibelji, ali i odloži rasplet. Drugu će retardaciju Bauer motivirati dolaskom vlaka na most, što logoraši čekaju jer nakon mosta vlak vozi sporije. Poigravajući se nejednakim kloparanjem vlaka na običnoj pruzi i na mostu, Bauer uspijeva dijegetički akustički motiv, naizgled bez retoričke funkcije, pretvoriti u upaljač suspensea: dolazak mosta znači približavanje odlučnoga trenutka.

Slično umijeće retardacije Bauer demonstrira na više mjesta u filmu. Prizor kad Neven Novak dolazi u stan bivšoj ljubavnici Veri tako je prekinut / retardiran kucanjem na vrata odveć znatiželjne susjede koja Novaka ne smije vidjeti. U istom dijelu filma Vera prekida razgovor s Nevenom i odlazi u drugu sobu telefonirati, što gledatelja za trenutak navodi da vjeruje kako će ga Vera — koja sada hoda s Nijemcem — izdati. U prizoru u Verinu stanu Bauer uvodi i naizgled nemotiviran motiv Verina psa, koji Novaka prepoznaće i raduje mu se. Taj motiv, faktički posuđen iz Homera,¹⁵ imat će žanrovsко opravdanje u samoj završnici sekvence. Pred nadolazećim njemačkim oficijom Novak se skriva na stubište kat iznad, a pas koji ga voli u najpogubnijem će trenutku vjerno poхrliti za njim, umalo odajući njegovu prisutnost.

Slične retardacijske strategije Bauer će primijeniti i u nastavku filma, kao u fascinantno režiranim prizorima u gostionici *Vrbas*, gdje Novak iščekuje hoće li dobiti vezu za partizane ili će upasti u klopku.

Druge sredstvo kojim Bauer iznimno vješto proizvodi *suspense* jest uvođenje tajanstvenih epizodnih likova, čija funkcija, motivacija i svjetonazor gledateljima nisu jasni. Tim postupkom Bauer se predstavlja kao dobar učenik Alfreda Hitchcocka. Prvi primjer epizodnoga lika koji unosi smutnju i provočira napetost sama je Vera, za koju gledatelj isprva sumnja da će izdati bivšega ljubavnika sadašnjem. Drugi je takav lik Paola, sluškinja židovskog slikara Lea kod kojeg se Novak skriva. Leovoju sluškinji Bauer od prvoga pojavlivanja daje naglašenu režijsku pažnju, sugerirajući njezinu znatiželju i sumnjičavost, pa čak i moguću neloyalnost. Po svojoj socijalnoj funkciji, strogoći i sumnjičavosti lik Leove domaćice pritom neodoljivo podsjeća na onaj kućedomačice (Judith Anderson) iz Hitchcockove *Rebecce* (1940). Domačica će se na kraju pokazati kao slaba karika i odati Novaka, ali ne na štetu svom poslodavcu, nego upravo suprotno — da spasi Lea, čime Bauer daje blaže sjenčanje i tragičnu dimenziju njezinu liku.

Najspektakularnije poigravanje živcima gledatelja Bauer će izvesti vještom uporabom dvojice epizodista: ustaškog agenta (Zlatko Madunić) i čistača cipela (Tihomir Polanec). Agenta — kojeg glumi standardni negativac tadašnjih filmova Madunić — upoznat ćemo u centrali ustaške policije, gdje se nadređeni dvaput otrese na njega optužujući ga da je pisan. Nešto kasnije Bauer prikazuje agenta kako se došaptava sa čistačem cipela, inače gotovo patuljkom. Iz tog prizora podrazumijevamo kako je čistač policijski *špicl*. Nedugo potom Novak upada u policijsku raciju u središtu grada. Čistač mu prilazi i napućuje ga u kojem smjeru da ode. U tom trenutku vjerujemo da ga sitni čovjek navodi na klopku. Na barikadi policijski agent izdvaja Novaka iz reda, što je točka vrelišta napetosti, s obzirom da mi znamo kako je Novak tražen, i znamo da agent to zna. Slijedi neočekivani obrat: agent pregledava Novakove dokumente, ali pušta i njega i sina — štoviše, dovikuje vojniku iza sebe kako je Novaka provjerio i kako je sve u redu. Od tada nadalje posve smo dezorientirani glede statusa ta dva lika. Oni se, međutim, ponovo pojavljuju u gostonici *Vrbas*, pod krikom običnih gostiju. Njihova nazočnost ponovno aktivira *suspense*, jer nije posve jasno nije li Novak pušten tek zato da oda vezu. Na kraju će se ispostaviti da je upravo patuljasti čistač veza za partizane.

Velik dio trilerske efektnosti ta dva lika Bauer je postigao i vještim izborom glumaca: agenta glumi Madunić, glumac specijaliziran za negativce, a za čistača je odabrao glumca patuljasta rasta i nesimpatična izgleda koji u gledatelja izaziva svojevrsnu jezu. Intervjuj s Bauerom inače oduju iznimnu pažnju koju je pridavao odabiru glumaca. Tako je za lik junakova sina Zorana odabrao Zlatka Lukmana, dijete pomalo nesimpatična izgleda i sraslih obrva, koje izgleda kao neka mlijaturna inačica Ante Pavelića. Tim izborom Bauer će osnažiti emocionalnu distancu između oca i otudenoga sina, što pridonosi jačanju temeljnoga melodramskog odnosa u filmu.

Komentatori Bauera opusa često su upozoravali na Bauerovu redateljski minimalizam i funkcionalnost, točnije redateljevo opsensivno nastojanje da svaki element filma bude strogo u funkciji i da se ne otme kontroli (Turković, 2002: 11-

12). Dobro su poznati njegovi sukobi sa snimateljima (osobito s N. Tanhoferom u *Sinjem galebu*), od kojih je Bauer tražio da zanemare 'lijepo slike' i kameru podvrgnu efikansnosti naracije. I *Ne okreći se sine* film je diskretne i nena-metljive retoričnosti. Bauer se utječe najmanje nametljivim planovima (bliski, srednji, polutotal), a jedini pravi total filma štedi za sam finale, kad iz gornjega rakursa prikazuje polje i bjegunce, pri čemu Neven Novak ranjen vidno šepa. U filmu prigušene retorike taj total stoga postiže osobito snažan epski efekt. Bauer u *Ne okreći se sine* rado koristi gornje i donje rakurse, nekad čak i izrazite. Ali, ti su začudni rakurzi redovito izvedeni iz prostora i motivirani prostorima koji su višerazinski (stubišta, pogled kroz prozor, pogled na potkrovљje, pogled s mosta u ponor), čime Bauer spremno razgrava i primjenjuje urbanu ikonografiju. U takvu korištenju urbanim prostorima i začudnim rakursima možda se može nazrijeti i stanovit utjecaj *film noira*.

Zanimljiv je i Bauerov funkcionalizam / minimalizam kad je u pitanju zvuk. *Ne okreći se sine* odaje Bauera kao redatelja koji teži idealu koji je proklamirao i Tarkovski: da gdje je god moguće glazbu zamijeni dijegetičkim šumom. Tako je u uvodu filma zvučna kulisa isključivo i jedino kloparanje željzničkih pragova, pri čemu dolazak na most funkcioniра kao akustička varijacija i faktor suspensa. Glazba Bojana Adamića u filmu čuje se onoga trenutka kad vlak stane, a odbjegli Neven Novak već je u travi, u bijegu i pod paljbom. Ključni Adamićev glazbeni motiv filma Bauer će u filmu koristiti na kapaljku i isključivo lajtmotivski, kao znak za očinsko-sinovski odnos, odnosno melodramski podžanrovske kod filma. Takva štedljiva primjena glazbe omogućuje mu da ona bude semantički jasna i da bude oruđe introspekcije. Primjer za to je scena u kojoj Novak (još bez sina) prvi put prespava u skrovištu na tavanu Leove zgrade. Bauer će prikazati Novaka kako otvara tavanski prozor, a potom Novakov subjektivni kadar: ulicu iz ptičje perspektive, a na ulici nepoznata dječaka koji hoda uz očevu pratnju. Zvuk lajtmotiva jasno sugerira kako se Novak bolno prisjetio vlastita djeteta.

Samu završnicu filma Bauer zvučno rješava jednako kao i početak: u prizorima potjere uz Savu dokida glazbu, a kao zvučnu kulisu primjenjuje monotoni, mehanički zvuk — onaj vojnoga motocikla. Oca i sina Novaka u bijegu prema šumi prate isprva dva, a potom jedan tricikl, čiji praskavi zvuk pridonosi neugodnu verizmu prizora. Na samu svršetku filma, kad je Neven Novak već ubijen, a sin utekao, partizanska strojnica ubija motocikliste, a njihova trokolica nastavlja voziti besciljno u krug i udara u stara razvaljena kola. Taj intrigantni završni filmski znak izazvao je znatno zanimanje dosadašnjih interpretatora, koji su nudili cijeli niz mahom simboličkih interpretacija.¹⁶ Sam Bauer ustajavao je na tome da je taj kadar nastao kao improvizacija na licu mjesta, da nije bio predviđen scenarijem, niti je imao svjesnu simbolizacijsku funkciju. Srećko Jurdana ispravno konstatira kako motocikl »unosi dodatnu bladnoću i stvara osebujan kontrapunkt s prethodnom situacijom (melodramatskim rastankom oca i sina)«.¹⁷ Iz Bauerovih intervjuja i same scene, međutim, jasno se vidi da je motivacija za taj motiv bila manje vizualna, a više akustička. Bauer sam kaže: »osobito me privukao



Branko Bauer

tonski dio toga... Jer taj motor ide: 't-t-t-t-t', to je fina tišina poslije sve one pucnjave, da bi zatim završna muzika izašla van.«(Branko Bauer, 1985:77)

Urbani prostor i klasni prostor filma

Baueru je, kao i svakom dobru redatelju, beskrajno važan filmski prostor. *Ne okreći se sine* urbani je triler, njegovi su prostori prostori grada, a čak i kritičari neskloni filmu (npr. Škrabalo) priznaju Baueru da je dobro pogodio atmosferu ratnoga Zagreba (Škrabalo, 1998: 230). Bauerov se film u izboru i tretmanu prostora stubokom razlikuje od mnogih drugih urbanih ratnih trilera — pa među ostalim i Reedova *Bjegunca*. Većina sličnih filmova situirana je u prigradske favele, koristi se rasterima uskih uličica, potleušicama i stražnjim dvorištima. Smještanje u takav sirotinski labirint svojstveno je brojnim urbanim trilerima, u rasponu od Duvivie-rova *Pepe Le Moko* pa do Tadićeva *Ritma zločina*. U vrijeme kad nastaje *Ne okreći se sine* takva primjena urbane ikonografije u trilerima bila je do te mjere kanonizirana, da je navela Hitchcocka na ironiziranje.¹⁸

Bauer i njegov scenograf Zagotta prostoru pristupaju potpuno oprečno. Zagreb *Ne okreći se sine* nije Zagreb Trešnjevke, Trnja i radničkih potleušica. Upravo suprotno: Bauer i Zagotta forsiraju moderne, osvijetljene, geometrijski jednostavne i funkcionalističke prostore, tipične za zagrebačku međuratnu arhitektonsku školu Stjepana Planića, Lavoslava Horvata, Stjepana Podhorskog ili Viktora Kovačića. Smještajući jednu od trilerskih situacija na stubište Verine zgrade, Bauer bira za to vrijeme ultramoderno stubište geometrijskih ploha, jednostavne funkcionalističke ograde i podesta sa staklenim okнима koja propuštaju svjetlost s kata na kat. Verin je stan moderan, a glavna mu je odlika laki klizni paravan tipičniji za arhitektonski vokabular šezdesetih i sedamdesetih. U izboru eksterijera, Bauer izbjegava stare četvrti i koristi se listom donjogradskim katnicama lišavajući ih stilske prepoznatljivosti. Čak i onda kad mu treba kadar crkvenog tornja, Bauer bira kadar funkcionalističke Crkve sv. Petra u Vlaškoj, crkve koja je u vrijeme radnje filma bila tako-reči nova. Tim izborom vrlo modernih ambijenata Bauer ponekad gotovo da navodi čitatelja da pomisli kako je scenograf pogriješio i odabrao antidatirani objekt. *Ne okreći se sine* pravi je mali bedeker zagrebačkog arhitektonskog modernizma, zrcalo epohe brze modernizacije koja je zahvatila glavni hrvatski grad u dvadesetim i tridesetim godinama.

Taj izbor nije slučajan i bitno pridonosi semantici filma. Bauer, naime, birajući oku ugodne, svijetle i lijepo prostore vlastite likove predstavlja kao moderne, uspješne i situirane prednike srednje klase, čiji bi život vjerojatno bio poletan i optimističan da se nije dogodio rat. Isto vrijedi i za jedini ambijent u filmu koji je scenografski oblikovan po uzoru na tipične ambijente građanstva — a to je stan Dobrićevih. Taj stan, doduše, starinski je uređen, pretrpan pokućstvom i građanskim rekvizitima, ali odaje isti dojam kao i moderni prostori Verine zgrade ili donjogradskih ulica: odaje da u njemu stanuju uljuđeni, valjani ljudi u čije se živote uselio rat.

Takav scenografski pristup ključan je za razumijevanje filma. Bauerov film, naime, ne pripovijeda o klasama ili društve-

nim grupama koje su karakteristično reprezentirane u titoističkim ratnim epopejama. Bauerovi junaci ne pripadaju seljaštvu, radništvu, nisu sirotinja, nisu očajnici, na bunt ih ne tjera socijalna obespravljenost. Oni su listom pripadnici građanskoga srednjeg staleža. Bauerov film implicitno kazuje kako ratna kataklizma ne štedi ni jednu klasu i zakutak društva, udarajući tragični biljeg i na egzistencije koje bi inače živjele u nepomućenoj građanskoj sreći.

Ono što vrijedi za film u cjelini, vrijedi i za njegova junaka. Novak se ne doima kao revolucionar iz socijalnog bunda, nije čak sasvim razjašnjeno je li uopće komunist. Jedino što doznačamo o njegovoj prošlosti jest da je predratni udovac i inženjer — dakle pripadnik srednje klase. Suprotno većini asketa / martira revolucionarnoga filma, Novak je prije rata očito imao solidan građanski život, pa čak i hodao s Verom, mondenom plavušom. Njegovi prijatelji pripadaju različitom ideološkom spektru, od židovskoga slikara Lea do današnjeg ustaškog bojnika Ivice.

Takva socijalna stratifikacija izmicala je ideološkom manjejstvu podrazumijevanu u komunističkom ratnom filmu. U životu, za razliku od ideologiziranoga ratnog filma, ljudi stječu veze i ostvaruju bliskost s heterogenim krugom osoba, pa se s bližnjima nerijetko nađu i na suprotnoj strani bojišnice. U ratu ljudi često bivaju izdani od najblžih, ili pak izdaju 'sviju stvar' ne bi li pomogli nekom tko im je blizak, ali je 'na drugoj strani'. To iskustvo bilo je svakodnevno iskustvo Bauera i njegove generacije.¹⁹ Takvo iskustvo dotad u partizanskom filmu nije bilo reprezentirano, a onda kad ga je Bauer izložio u filmu, izazivalo je određene ideološke nedoumice. Bauer se s tim u vezi prisjeća: »U ono vrijeme ljudi nisu bili naučeni na takav pristup. Nisu bili naučeni da se pojave negativci od krvi i mesa. Imali smo prvu projekciju u kinu Balkan, samo za ekipu i za ljude Jadran filma. Onda je, po završetku, ustao tadašnji direktor Jadran filma, a mene je jako volio, i rekao: 'Branko, jako si me zajebao!'«.(Branko Bauer, 1985: 77)

Primjera za takvo nedogmatsko tretiranje karaktera može se pronaći diljem filma. Tako Vera istovremeno hoda s njemačkim visokim oficijom, ali i pomaže Novaku. Slikar Leo pripadnik je progonjene židovske manjine, ali svejedno slika



James Mason u filmu *Bjegunac* (C. Reed, 1947)

apologetske portrete ustaškim dužnosnicima. Njegova sluškinja sumnjiči Nevena Novaka, oda ga, ali i sama završi u 'marici'. Sličnim brižljivim nijansiranjem Bauer ocrtava i svećenike koji vode Zoranov internat. Glavni među njima, ravnatelj, nosi habit ispod ustaške uniforme. Kada, međutim, pred dvojicom starijih svećenika mali Zoran salutira *alla romana* i klikne »*Za dom spremni!*«, stari svećenici s nelagodom obaraju pogled, a jedan od njih odvraća »*Hvaljen Isus, sinko!*«.

Zacijelo ponajbolji primjer za Bauerovo ideoološki neortodoksno karakteriziranje jesu pripadnici obitelji Dobrić i prizori u kojima sudjeluju. Obitelj Dobrić pojavljuje se u filmu netom nakon što Neven dođe u Zagreb i prespava pod vedrim nebom. Kako su mu Dobrići stari prijatelji, on kuca na njihova vrata i biva sručno dočekan. Stari Dobrić (Stjepan Jurčević) daje mu odijelo, nudi mu brijanje i kupanje, čak mu u jaknu utisne i nešto novca. Ono što gledatelj odmah zapaža jedna je fotografija na zidu: to je portret starčeva sina Ivica (Mladen Hanzlovsy) u ustaškoj uniformi. Otac ne krije pred partizanskim bjeguncem što mu je i gdje mu je sin: otvoreno kaže kako Ivicu upravo danas čekaju, kako dolazi iz Bosne gdje je bojnik, i kako zbog Ivičinih prijatelja »nije zgodno« da Neven kod njih spava. Uskoro na vrata stiže i majka Dobrić (Greta Kraus-Arančić). Ona na muževu rečenicu »vidi tko nam je došao« pohrli u kuću vjerujući da je stigao Ivica, a Bauer prikazuje njezino majčinsko uzbudjenje s mnogo nježnosti. Takvo humaniziranje obitelji neprijatelja već je po sebi novum u partizanskom filmu, a pogotovo činjenica da roditelji fašista izravno pomažu junaka, a da se on tomu čak i ne čudi. U tom smislu, taj je prizor jednako šokantan kao i onaj slični, ali mnogo kasniji kadar iz filma *Sokol ga nije volio* Branka Schmidta (1988), kad na početku filma sinovi i prijatelji staroga Šime sjednu zajedno za stol i piju rakiju, svaki u svojoj uniformi: jedan u njemačkoj, drugi u partizanskoj.

Paralelno sa sudbinom oca i sina Novaka, Bauer će tijekom filma nastaviti pratiti obitelj Dobrić, pridajući svjetonazornom raslojavanju obitelji iznimno značenje. Sin Ivica, naime, zna da je Neven pohodio njegove, i na ogorčenje svojih roditelja prijatelja prijavljuje ustaškoj nadzornoj službi. Taj postupak bit će povod razdoru između njega i roditelja. Tijekom filma, naime, roditelji, a osobito Ivičina majka, otvoreno će stati na Nevenovu stranu, posjećujući čak njegovo dijete u internatu. Kad na kraju dana obitelj Dobrić sjedne za rodendanski obrok, ogorčena majka ne želi primiti dar od sina, koji ju je razočarao, nego rezignirano kaže: »*Ivica je meni danas već dao svoj poklon!*«, misleći na izdaju prijatelja. Za Ivicu stvari idu od lošeg k gore: UNS će potkraj filma, vjerujući da Dobrići znaju više nego što doista znaju, naložiti da se bojnikovu majku ravno s proslave privede na saslušanje. Ona ponosno izlazi praćena agentima, iskazujući zgržavanje nad sinovim ponašanjem, koji je cijelu neugodu skrio. Ivica u tom trenutku od negativca gotovo pa da postaje predmet žaljenja, jer ga je majčin prijezir vidno pogodio, a nemoćan je suprotstaviti se zlosilju. I tu se vidi Bauerov humanistički dodir: on ne samo da iskazuje stanovitu sućut za ključnoga negativca filma, nego i ključnu osudu njegova ponašanja iskazuje s pomoću roditeljskoga prijekora. Ivica nije

kriv pred nekom partijskom, ideoološkom ili domoljubnom porotom: kriv je u očima roditelja, što osudi ponovno daje punokrvnu, egzistencijalnu težinu.

'Novo vrijeme' i 'starinski nazori'

Odličan primjer za takvo 'interioriziranje' politike scena je svađe između oca i sina Dobrića, koja se događa u prvom dijelu filma, a koja je po našem možda i ključna za razumijevanje *Ne okreći se sine*. Scena se događa nakon što roditelji saznaju da je Ivica Dobrić izdao Nevena. Otac i sin otpočinju prepirku u idiličnoj kućnoj situaciji, sjedeći na otomanu. Otac prekorava sina ne zato jer je ustaša ili jer surađuje s policijom, nego zato što je izdao prijatelja. Sin mu odgovori kako je star pa su mu »*nazori zahrdali*«. Otac na to ljutito ustaje, revoltiran napušta sobu i s vrata sinu odvraća »*Ja sam ponosan što sam starinskih nazora!*«.

U kontekstu partizanskoga filma ta je scena toliko frapantna da je neobično što nikad nije privukla pozornost interpretatora. Stari Dobrić, naime, odluku da će pomoći partizanskom bjeguncu ne objašnjava ratnim ili ideoološkim uvjerenjem, nego nečim mnogo prizemnijim — svojom privrženošću 'starinskim nazorima'. Bauer je tim prizorom možda i nesvesno dao posve neortodoksnog pogled na Drugi svjetski rat, pogled kakav je ostao jedinstven sve do smrti partizanskoga žanra 1990.

U cijelom jugoslavenskom revolucionarnom filmu, kao uostalom i u cijeloj komunističkoj ideologiji, riječ 'staro' i 'starinsko' bila je, naime, sustavno negativno konotirana. Komunizam je zagovarao novo društvo, nove proizvodne odnose, novu kulturu, novog čovjeka, ukratko, novo vrijeme, kako će to poslije ironizirati rock-grupa Buldožer. Protivnici sustava redovito su bili etiketirani kao 'stare snage', a neželjena kultura, ponašanje i odnosi nazivani su 'preživjelima'. Paradoks je da Bauer radeći kao redatelj unutar žanra koji je bio u srcu komunističke proizvodnje značenja, radeći film koji će ga doista pretvoriti u »*reprezentanta ideoološki uzorne upotrebe klasičnog narativnog stila*« (H. Turković) u ključnom prizoru filma obrće taj temeljni ideologem titozima: njegov junak ne pomaže partizanskom prebjegu u ime ičeg 'novog', nego u ime 'starinskog'!

Taj prizor u bitnom reprezentira Bauerov pogled na rat i na ratni žanr. Za Bauera, naime, oponiranje fašizmu nije pitanje revolucionarnih procesa (kao za marksiste), niti nacionalno-oslobodilačke borbe (kao za jugoslavenske patriote). Za njega je pitanje neprihvatanja fašizma ponajprije pitanje kućnog odgoja. Ako je čovjek dobro odgojen (to jest, ima 'starinske nazore') mora biti protiv fašističke prakse.

Pravilo 'dobrog kućnog odgoja' ili 'starinskih nazora' motivacija je koja pokreće gotovo sve likove s kojima se Bauer u *Ne okreći se sine* identificira. To pravilo navodi Nevena Novaka da ponajprije bude otac, a onda tek revolucionar. To pravilo navodi roditelje Dobriće da pomognu Nevenu, pa i da odu u internat potražiti njegova sina. To pravilo motivira Veru da se priključi istom pothvatu, kao i Židova Lea da pomogne bjeguncu, a sebi na pogibelj. Svi ti likovi postupaju tako, a da su sami u nekoj vrsti mezalijanse s nacizmom: Vera izlazi s Nijemcem, Leo slika ustaše, Nevenu i Dobrići-

ma sin je ustaša. Ipak, kod svih tih likova odvagnut će 'starinski nazori', ili — prevedeno — temeljna građanska etika.

Pogleda li čovjek šire, lako će ustanoviti da slična temeljna građanska etika, slična pravila 'starinskih nazora' i dobrog kaćnog odgoja motiviraju gotovo sve bitne Bauerove heroje: roditelje koji su prisiljeni dijeliti svoje očinstvo sa strancem (*Tri Ane*), muškarca koji skrbi o slijepoj djevojci (*Samo ljudi*), dječaka koji će uoči bijega u partizane pomusti toplog mlijeka za svoju folksdjočersku skrbnicu (*Zimovanje u Jakobsfeldu*). »*Ljubav, te njen produžetak, dužnost*«, piše Hrvoje Hribar, u Bauera su »*zadanost koja često prethodi trići*« (Hribar, 2002:5). Svi Bauerovi heroji u jednom su slični: u stravičnom metežu južnoslavenske povijesti i društva teže svoje putanje ne podredivati nacrtu viših povijesnih i ideo-loških imperativa, nego obrascima dužnoga ponašanja časnog i doličnog građanstva.

U tom su smislu Bauerovi filmovi, bio toga autor svjestan ili ne, posve nekomunistički. Hrvoje Hribar taj je atipični odnos Bauera i komunističke ideologije opisao lijepom slikom: »*Bauer je imao smisao za mrtvi kut ideologije, te bi svoj film smjestio tamo gdje je njezina blizina neposredna, ali snaga najmanja.*« (Hribar, 2002: 6)

Odlična ilustracija za tu tvrdnju način je na koji Bauer u *Ne okreći se sine* tretira partizane. Sami partizani u *Ne okreći se sine* svedeni su na jedan jedini kratki i posve impersonalni kadar. Kad u samoj završnici filma otac Novak pogiba i prije toga viće Zoranu »*Ne okreći se sine!*«, Zoran trči prema šumi koja fizički opredmećuje slobodni teritorij. Za dječakom, međutim, juri preostali njemački tricikl. U tom trenutku Bauer prikazuje cijev puškomitrailjeza koja viri iz grmlja. Vidimo kratki rafal, progonitelji ginu.

Tretman partizana i sižejno je i režijski vrlo zagonetan. Kao prvo, nije posve jasno zašto se prisutni partizani nisu prije umiješali i pomogli Novaku. Nadalje, znakovito je da Bauer posve impersonalizira partizane: mi vidimo samo cijev, ne ljude. Ta zagonetnost još je potencirana posljednjim kadrom u kojem Zoran, sada slobodan, trči kroz šumu. Vidimo kako dugo trči među stablima, posve sam. Nitko ga nije prihvatio, primio, ne vidimo ljude među koje je dospio.

U drugom kontekstu, takva bi se završnica filma mogla shvatiti kao niska grešaka i nelogičnosti. U kontekstu Bauera filma (pa i opusa) takav zagonetni finale ponajprije je alegorija njegova odnosa spram ideologiji. Jer, postojanje partizana — slobodnoga teritorija, šume, prostora koji je 'preko rijeke' sa svim mitološkim implikacijama — premisa je Bauera filma, premisa koja orijentira i daje smisao djelovanju glavnog junaka. Ali, tu premisu Bauer očito želi što je više moguće ostaviti 'izvan' filma. Bauer partizanski pokret tretira kao *deus absconditus*, primarnoga pokretača bez kojeg cijele situacije ne bi bilo, premda on sam nije dio te situacije. U tom smislu status partizana u filmu alegorija je statusa komunističke ideologije u tom istom filmu: bez konteksta komunističke filmske industrije, ideo-loških normi i kulturnih preferencija, *Ne okreći se sine* ne bi postojao. A opet, ta ideologija, norme i preferencije u filmu uopće ne postoje, one su kontekstualni fantom nalik sablastima koje stoje uz okidač mitraljeza u gustišu.

Jednako kao što u Bauerovu filmu ne postoje partizani, ne postoje ni Nijemci. Jedino njemačko lice u filmu Verin je ljubavnik, ali i on postoji tek dvaput kao sugovornik s onu stranu telefona. Bauera Nijemci i partizani — dakle, standardni protagonisti i antagonisti partizanskog žanra — uopće ne zanimaju. On i jedne i druge povlači sa scene da bi pod punim svjetlima prikazao klasu i društvenu grupu koja je u *Ne okreći se sine* jedina predmet njegova interesa — a to je hrvatsko građanstvo. Hrvatska *middle class* sa svojim ratnim sumnjama, ideo-loškim lutanjima i etičkim nedoumnicama središnja je i prava tema *Ne okreći se sine*. Tragajući za mogućim uporištem djelovanje te klase, Bauer ih ne nalazi ni u ideologiji, ni u patriotizmu, ni u religioznom moralu, ni u vjeri u novo sutra — fantaziji koja je iz Bauerova filma rigorozno isključena. Jedino uporište koje Bauer nalazi i nudi jesu Dobrićevi 'starinski nazori', ili kućni odgoj, ili građanska etika.

Ne okreći se sine kao 'rođenje građanina'

Ispisujući takav ideo-loški tekst, Bauerov film funkcioniра kao hvalospjev buržoaziji i građanskoj etici u srcu komunističkoga hagiografskog diskursa. Po tome je *Ne okreći se sine* nevjerojatan i posve unikatan primjer komunističkoga ratnog filma. Ali, takav Bauer i takav *Ne okreći se sine* po svojoj posveti građanskom moralu jedinstveni su proizvod i u kontekstu hrvatske građanske kulture.

Polemizirajući svojedobno s hrvatskom kulturnom tradicijom (u konkretnom slučaju — Krležom) Boris Buden je napisao: »*Što znači biti građaninom u modernom demokratskom smislu prije čemo naučiti iz par američkih filmova nego iz čitave hrvatske literature uključujući tu i sve Krležine likove. Jer, građaninom se ne postaje pukom pripadnošću socijalnom sloju obrazovanih i emancipiranih građana. Kad onaj donedavno možda polupismeni kauboj prihvaća šerifске značku... i suprotstavlja se rulji koja srlja u linč, onda on... Upravo proizvodi mitsku sliku rođenje građanina...*« (Buden, 1996:141)

U hrvatskoj kulturi 20. stoljeća takva slika 'rođenja građanina' neizrecivo je rijetka. Gotovo svi hrvatski kulturni tekstovi 20. stoljeća, pa i oni najveći, zagovaraju jednu od triju tipičnih intelektualnih pozicija: ili isповijedaju nihilizam, evazu, rezignaciju (poput Krležina *Filipa Latinovicza*, Marinovića ili krugovačke proze), ili zagovaraju djelovanje u revolucionarno / klasnom kolektivitetu (poput Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*, 1964), ili pak onom konzervativno / tradicijskom (poput Ivane Brlić-Mažuranić ili Aralice). Neki od najsnažnijih hrvatskih umjetničkih tekstova — recimo, Novakov *Miris, zlato i tamjan* (1971) ili Grlićev *Samo jednom se ljubi* (1981) — nisu ništa drugo dolji zapis o konverziji između dviju od tih triju točaka na hrvatskom ideo-loškom nebu.

Ni jedna od tih triju tipskih pozicija ne uključuje aktivistički zagovor zakona i pravičnosti, afirmaciju 'kućnog odgoja' i građanskog moralu, dakle sve ono što podrazumijeva Dobrićeva zagonetna sintagma o 'starinskim nazorima'. Ni jedna od tih tradicija ne podrazumijeva 'sliku rođenja građanina'. Na toj poziciji glorifikatora građanske etike Bauer je u kontekstu hrvatske kulture strašno, zastrašujuće, okrutno sam.

Zato je u pravu Boris Buden kad na kraju citiranoga teksta piše: »Naša kulturna tradicija u pogledu (modernog građanskog identiteta, op.) stravično je prazna. Da nismo koji put otišli u kino, izgleda da ne bismo znali gotovo ništa o modernom građanskom svijetu i životu.« (Buden, 1996: 141) Jedan od tih 'odlazaka u kino' mogao je biti i često je bio odlazak na Bauerov film *Ne okreći se sine*. Taj je film za generacije naših gledatelja bio domaći, neuvezeni 'kinderštube' građanske etike.

Stoga Bauer nije blizak svojim uzorima — Reedu, Fordu ili Hitchcocku — samo po tome što je usvojio visoku zanatsku vještinsku postupku, poput njih, virtuozom klasičnog narativnog stila. Bauerova bliskost s njima nadilazi puke produkcijeske standarde ili estetsku ideologiju. Svojstvo koje *Ne okreći se sine* ponajviše povezuje sa srodnim zapadnim uzorima isto je ono svojstvo taj film u kontekstu hrvatske kulture čini nesvodivo apartnim i tuđim. To svojstvo Bauerova filma njezina je ideologija.

Bilješke

- 1 »Tek su me tu prznali za normalnog režisera, onoga koji radi ozbiljne teme. Prije toga ne bi ni pomislili da mi povjere nekakav film s temom iz NOB-a«, kaže Bauer u monografskom intervjuu 'Ja sam redatelj koji priča priču-razgovor s Brankom Bauerom' (Branko Bauer, 1985: 77-78).
- 2 Đ. Bogoević: 'Ne okreći se sine — film koji potpuno zadovoljava', *Borba* 24. 7. 1956, str. 5., Milutin Čolić: 'Ne okreći se sine — uspeh našeg filma', *Politika* 24. 7. 1956, str. 7, Miro Jajčanin: 'Priyatna i neprijatna iznenadenja', *Slobodna Dalmacija*, 31. 7. 1956, str. 3, Mira Boglić: 'Ne okreći se sine', *Vjesnik* 31. 7. 1956, str. 5.
- 3 Milutin Čolić: 'Ponižavajući postupak', *Politika* 6. 11. 1956, str. 16, Stevo Ostojić: 'Protest Jadran filma', *Politika*, 10. 11. 1956.
- 4 Za dlaku je, sa 782 glasa, pobijedio film *Zle pare* (744). Zanimljivo je da je u konkurenciji stranih filmova pobijedio Fordov *The Quiet Man*. Bauer je sa 742 glasa proglašen i najboljim redateljem ispred Vlje Stojanovića. Vidi 'Najbolji u 1956: Ne okreći se sine i Miran čovek', *NIN*, 30. 12. 1956.
- 5 M. Š: 'Ne obračaj se, sinko', *Slovenski poročevalec*, 19. 10. 1956, str. 4.
- 6 F. Brenk: 'Otroci, strojnice, grobovi', *Ljudska pravica*, 1. 8. 1956, str. 5
- 7 Ž. Petan: 'Kdo bo nagrajen?', *TT*; 26. 7. 1956.
- 8 N. Čolić: 'Ne okreći se, sine', *Politika* 12. 11. 1956, str. 3688
- 9 *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, edited by Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy and Dina Iordanova, BFI Publishing, London 2001, str. 28.
- 10 Uz te, neki drugi autori spominju i druge utjecaje na *Ne okreći se, sine*. Tako Vjeko Dobrinčić (1957: 776) bez čvršćih argumenta film povezuje s neorealizmom, a Hrvoje Hribar (2002: 6) ukazuje na zanimljive tematske podudarnosti *Ne okreći se sine* i Fordovih *Tragača* (*The Searchers*, 1956).
- 11 Postoji samo jedno mjesto na kojem Bauer izravno kopira, ili — samovjesnije — citira Reeda. U jednom trenutku u Reedovu filmu jedan se od kočijaša ruga s policijom koja ga pita koga vozi u kolima. On odgovara i »Johnnie Mc Queen«, i ne znajući da je Johnnie doista skriven u njegovom vozilu. Isti motiv Bauer uključuje u filmu u prvom dijelu, kad se Novak kamionom ušverca u Zagreb. Na upit ustaške patrole što vozi iza, vozač vojnog kamiona odgovori: »Partizane«, ne znajući da je Novak skriven pod teretom.
- 12 *Variety Movie Guide* 96, izd. Derek Elley, Hamlyn 1995, str. 700
- 13 U tom smislu, osobito je uspio motiv knjige koju je dječak dobio od poglavnika Pavelića, i od koje se ne želi odvojiti.
- 14 Moguće je da su upravo takve reakcije navele Bauera da nakon *Ne okreći se sine* zbaci trilersku krušku i napravi čistu melodramu — *Samo ljudi*. Neuspjeh tog filma pokazao je da tadašnja komunistička kinematografija ipak nije spremna na otvorenu filmsku melodramu (vidi Branko Bauer, 1985: 80-81).
- 15 U *Odiseji* Odiseja, prerušena u skitnicu svinjara, na itačkom dvoru prepoznaje samo njegov stari pas. Aluzija je tim očitija s obzirom da je Neven Novak iz logora pobjegao u dronjima.
- 16 V. Srećko Jurdana: 'Ne okreći se sine', u: *Branko Bauer*, 1985: 156.
- 17 Isto.
- 18 Govoreći o slavnom prizoru s poljoprivrednim avionom filmu *Sjever, sjeverozapad*, Hitchcock će u monografskom intervjuu s Françoisom Truffautom reći: »Hteo sam da reagujem protiv jednog starog klišea: čovek koji dolazi na izvrsno mesto gde će po svoj prilici biti ubijen. Sad, šta se obično praktikuje? Mrkla noć na uskoj raskrsnici grada. Pločnik je još vlažan od nedavne kiše. Krupni plan crne mačke koja krišom trči... Pitao sam se: šta bi bila suprotnost toj sceni? Pusta ravnica, obasjana suncem, ni muzike, ni crne mačke...«(Trifo/Hičkok, 1987: 154).
- 19 I sam redatelj u ratu je bio mobilizirani domobrani veterinar, ali je njegova obitelj istovremeno skrivala židovsku poznanicu (Branko Bauer, 1985: 33-35).

Bibliografija

- Branko Bauer, 1985, ur. Nenad Polimac, Zagreb: Cekade.
 Buden, Boris, 1996, 'Osvajanje središta', u: *Barikade*, Zagreb: Ar-kzin.
 Dobrinčić, Vjeko, 1957, 'Neorealizam i mi', *Krugovi* 8-9,
 Goulding, Daniel J., 2003, *Liberated Cinema — The Yugoslav Experience*, Indiana University Press.
 Hribar, Hrvoje, 2002, 'Šesta rola, kraj', *Hrvatski filmski ljetopis* 30.

- Munitić, Ranko, 1978, *207 festivalskih dana u Puli*, Pula: FJIF Pula.
 Munitić, Ranko, 1963: 'Naš film — vlak bez voznog reda', *Republika*, veljača-ožujak, str. 130-131
 Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, 1896 — 1997, Zagreb: Globus.
 Trifo/Hičkok, Institut za film, Beograd 1987.
 Turković, Hrvoje, 2002, 'Branko Bauer — karijera na prijelomu stilskih razdoblja', *Hrvatski filmski ljetopis*, 30.

D a m i r R a d ić

Barton Fink – kafkijanska priča?

Braća Coen svoj vrlo cijenjeni, producijski i estetski nezavisan opus okrunili su na Kanskom festivalu 1991. ostvarenjem *Barton Fink*. Zlatna palma za najbolji film, nagrada za najbolju režiju i glavnu ulogu (John Turturro) nešto je što se nikad prije nije dogodilo nekom filmu na najprestižnijem svjetskom festivalu. Žiri koji je donio takve odluke vodio je Roman Polanski, s čijim filmom *Stanar* uradak Joela i Ethanu Coena ima važnih dodirnih točaka, stoga su neki kritičari, u svjetlu te činjenice, pokušali umanjiti jedinstveni uspjeh *Bartona Finka*, ističući da bi u nekim drugim okolnostima nagrade bile pravednije raspodijeljene između slavodobitnog ostvarenja te filmova novovalnoga veterana Jaquesa Rivetta, *Lijepa gnjavatorica* (*La belle noiseuse*), i poljskog (odnosno poljsko-francuskog) art prvaka Krzysztofa Kieślowskog, *Veronikin dvostruki život* (*La double vie de Veronique*).

Gledajući iz estetske perspektive, pitanje nagrada, dakako, sporedno je, no treba istaknuti da *Barton Fink* nije slučajno odskočio od najozbiljnijih kanskih konkurenata, odnosno da svoj uspjeh ne duguje Polanskijevu protežiranju. Vjerujem da bi svaki žiri s istaćanim osjećajem za filmičnost (koliko god ta kategorija bila upitna zbog svoje rastezljivosti) dao prednost filmu braće Coen, koji demonstrira, poput nekadašnjih njemačkih filmaša iz 1920-ih (*Kammerspiel*), mogućnost filmske senzacionalizacije naizgled filmski slabo privlačnih situacija (uglavnom je riječ o konverzaciji likova, s malo fizičke akcije) i ambijenata (dominiraju interijeri). Najvećom prednošću *Bartona Finka* ispred mnogih suvremenih europskih tzv. art-uradaka smatram upravo njegovu vizualno-ugodajnu, stilsku, u najširem smislu dizajnersku atraktivnost, koja cijekupnoj strukturi djela daje izvorni filmski senzacionalni recipijentski doživljaj, ne kao posljedicu znatno boljih producijskih uvjeta, izgovor kojim se vole opravdavati brojni nezadovoljni europski, a napose hrvatski filmaši, nego kao ishod znatno veće autorske kreativnosti.

Od kostimografije i scenografije *Bartona Finka* preko glumačkih izvedbi i fotografije do režije, sve čini senzaciju filma, tj. filmskom mediju prirodnu dominaciju vizualnog, u autorskoj kreaciji i recipijentskom doživljaju, uz domišljatu uporabu zvuka, koja može podsjetiti na osvješten odnos vizualnog i zvučnog u kreativnijim razdobljima filmske povijesti, prisutan osobito kod značajnih filmaša nijemog razdoblja na početku njihova bavljenja zvučnim filmom (uporaba zvukova čiji nositelji se ne pokazuju, čije izvorište ostaje zamagljeno, čime se efektno pridonosi građenju snovito-košmarnog ugoda filma). Prema tome, na temeljnoj razini

Plakat *Bartona Finka*

imanentnih odlika filmskog medija, tj. mogućnosti uporabe vrlo raznovrsnih oblika filmskog zapisa, polazeći od stajališta da su neki oblici filmskog zapisa, odnosno njihovo međusobno suodnošenje, 'filmičniji' od drugih (iako svjestan da je, strogo govoreći, sve ono što se na filmu pokaže filmično već samom činjenicom što je ušlo u prostor filmskog medija kao pokretne fotografije, s pripadajućim joj zvukom, ukoliko je riječ o zvučnom filmu), *Barton Fink* je rad koji osvaja (senzacionalnom) filmičnouču u kontekstu koji se obično smatra slabo filmičnim. Film koji sve racionalne (scenarističko-tematske, značenjske) upitnosti, jednako kao npr. Ku-

brickova 2001: *Odiseja u svemiru*, s lakoćom nadoknađuje, odnosno oplemenjuje, intenzivnim djelovanjem na gledateljeve osjete, stvarajući u mraku kinodvorane, koliko god stereotipno i patetično zvučalo, čaroliju filma.

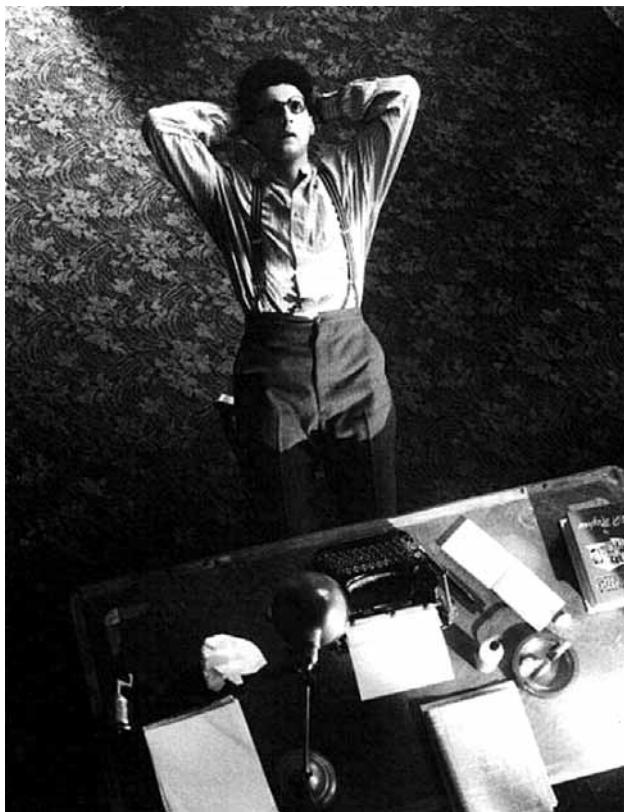
Značenjski sloj *Bartona Finka*, zbog sveukupne otvorenosti strukture djela, a osobito semantičke nedorečenosti, nudi mogućnosti višestruke interpretacije. Francuski kritičari Thierry Jousse i Antonie de Baecque (*Cahiers de cinema*, br. 448) tako ključnom značenjskom točkom filma drže motiv Bartonove seksualne inicijacije. Dakako, film se može sagledati i u tom svjetlu, no čudno je da dvojica Francuza smatraju Bartonovu seksualnu nevinost neprijepomom činjenicom, koja bi se trebala sama po sebi podrazumijevati, kad ni u jednom trenutku filma nema egzaktnih dokaza Bartonove seksualne neupućenosti. Drugim riječima, on može biti seksualno nevin, ali i ne mora, jer njegova introvertiranost, posvećenost književno-prosvjetiteljskom radu i činjenica da nema djevojku još nipošto ne znače odstupnost seksualnog iskustva. Uostalom, jednako kao što postoje naznake seksualne neu-pućenosti, prisutne su i naznake koje mogu voditi u drugom smjeru. Primjerice, lakoća s kojom Barton poziva na zajednički izlazak svoju buduću seksualnu partnericu Audrey, u kratku trenutku prvoga susreta, ili 'razuzdani' ples s nepoznatom djevojkom u klubu nakon konačna dovršenja scenarija, sugeriraju kontinuirano uspješno Bartonovo snalaženje sa ženskim spolom. Bilo kako bilo, jasno je da taj aspekt Bartonova lika nije neupitan, no svakako je neupitno nešto drugo: Bartonova neprevladana samoća.

Film otvara sekvenca kojom se uprizoruje njujorška kazališna predstava koja je mladom dramskom piscu Bartonu Finku donijela veliku afirmaciju. Barton predano, posve unesen, s dozom grozničavosti prati tijek predstave, a nakon njezina svršetka s nevjericom doživljava pozive oduševljene publike da se pridruži glumcima na pozornici i podijeli s njima priznanje gledateljstva. Vrlo je znakovito da se Barton u tim trenucima ne pridružuje glumcima, nego distancirano ostaje u njihovoj pozadini. Po dolasku u Hollywood odsjeda u opskurnom hotelu, za koji Jack Lipnick, šef holivudskog studija koji je angažirao Bartona kao scenarista, nikad nije čuo. Bartonov izbor boravišta motiviran je željom da radi u miru, no njegova izolacija bit će kratka daha, kako zbog druželjubivosti stanara iz susjedne sobe, trgovčkoga putnika Charlieja Meadowsa, tako i zbog spisateljske blokade i potpuna neiskustva u obradi zadane grade (formuliran film o hrvaču zlatnog srca), što ga navodi traženju savjeta, prvo od producenta budućeg filma, Bena Geislera, zatim od slavnog romanopisca na radu u Hollywoodu, W.P. Mayhewa. Uz W.P. Mayhewa upoznaje i njegovu tajnicu (i družbenicu) Audrey Taylor, prema kojoj osjeti erotsku naklonost.

No i pored odnosa sa svim nabrojanim likovima, Barton je na kraju filma jednako sam kao i na početku. Lipnick, koji je dugo imao visokorespektirajući pristup Bartonu kao genijalnu piscu, tetošio ga kao svog ljubimca, nezadovoljan njegovim scenarijem potpuno mijenja njihov odnos i dovodi Bartona u položaj ordinarna scenarističkog najamnika 'pod

serijskim brojem', naglašavajući kako ga više ne želi vidjeti i usput mu priopćavajući da je otpustio Geislera, čime je Barton ostao sam unutar studijskog sustava kao svog poslovogn staništa. Važnije za njega, ostao je sam i na razini intimnijih odnosa. Potencijalno 'umjetničko' prijateljstvo sa W.P. Mayhewom brzo odlazi u nepovrat, jer Barton ne može prihvati Mayhewov isprazni cinizam i alkoholičarske agresivne ispade, a svako poštovanje za književnog velikana gubi mu se spoznajom da je njegove scenarije, štoviše posljednja dva romana, zapravo pisala Audrey. Odnos, pak, s Audrey iznenada se prekida odmah po seksualnom ostvarenju njihove međusobne naklonosti, pošto Barton svoju nesuđenu ljubav otkriva nakon buđenja u lokvi krvi pored sebe na krevetu. Najrazvijeniji i najdulji Bartonov odnos, onaj s Charliejem (u kojem se, kao što Jousse dobro zapaža, izmjenjuju uloge, i u kojem su prisutne natruhe parova Laurel — Hardy, Vladimir — Estragon, ali takoder, dodajem, i para Don Quijote — Sancho Panza s obzirom na Bartonov 'viteški' idealizam /zanesen svojom vizijom teatra; spremam pružiti zaštitu Audrey od Mayhewovih pijanih nasilnih ekscesa/ i Charliejev pučki pragmatizam /na osobit način manifestira se i tako da on svoje psihičke probleme ne pokušava rješavati 'teorijski', psihoterapijom, nego praktičnom fizičkom akcijom — brutalnim ubojstvima/), dolazi do kraja kad Barton shvati da je dobroćudni Charlie zapravo serijski ubojica Karl Muntz, koji je ubio Audrey i Mayhewa.

Štoviše, Barton se suočava s vrlo uvjerljivom mogućnošću da je Charlie ubio i njegove roditelje i strica, za vrijeme kratko-

John Turturro u filmu *Barton Fink*

trajna boravka u New Yorku, pošto mu je sam Barton dao njihovu adresu. Mogućnost je uvjerljiva s obzirom na određeni logični slijed filma: naime, odnos sa svima koje je Barton upoznao u Hollywoodu prekida se na ovaj ili onaj način; Bartonove roditelje nismo upoznali ni čuli za njih u uvodnom, njujorškom dijelu filma, njih Barton prvi put spominje u Hollywoodu, u hotelskoj sobi razgovarajući s Charliejem; prema tome, oni, gledajući iz recepcionske perspektive, započinju svoje bivstvovanje u Hollywoodu, a kako sa svima onima s kojima je uspostavio odnos u Hollywoodu, Barton taj odnos mora prekinuti, logično je da razlog zbog kojega roditelji i stric ne odgovaraju na njegove telefonske pozive jest njihovo ubojstvo.

Barton Fink nedvojbeno je, dakle, (i) film o osamljenosti i želji za njezinim prevladavanjem. Uostalom, sam Barton to eksplisitno iskazuje priopćujući Charlieju u povišenom emocijalnom stanju, prije njegova odlaska u New York, kako je on jedina osoba koju poznaje u Hollywoodu, a Charlie ga pun razumijevanja tješi da će se uskoro vratiti. Naravno, s obzirom da je središnji odnos filma upravo Barton — Charlie, to je isto tako i film o nastanku i propasti jednog prijateljstva.

* * *

O *Bartonusu Finku* može se razmišljati i u kontekstu odnosa američkoga (holivudskog) i europskog filma, tj. onih odlika koje se obično smatraju reprezentativnima za američku odnosno europsku kinematografiju, odnosno te dvije kulture u cjelini. Promatrajući tretman kriminalističkoga segmenta *Bartona Finka*, povlačeći paralele s nekim reprezentativnim djelima europskog filma, može se doći do zanimljivih postavki o položaju ostvarenja braće Coen u odnosu na ono što se obično smatra američkim, odnosno europskim. Prvi europski primjer na početku teksta spomenuti je francuski film Romana Polanskog, *Stanar*, a drugi *Blow up* (*Povećanje*), britanski rad Michelangela Antonionija. U *Stanaru*, filmu s kojim *Barton Fink* dijeli motiv sobe koja košmarno djeluje na junaka, kriminalna su zbivanja toliko neodređena, apstraktna, da nije jasno ima li soba neka objektivna fantastična svojstva, ili su njezine čudne transformacije samo zamišljaj poremećene junakove svijesti; ili je pak u pitanju kombinacija jednog i drugog, a možda i nešto treće. U svakom slučaju apstraktnost kriminalnoga tolika je da se ono samo dovodi u pitanje: postoji devijacija junakova ponašanja, no da li je ona kriminalna ovisi o tome što je njezino izvorište — ako je izvorište 'zla sila' sobe, u pitanju je kriminal (jer ta sila navodi junaka na samoubojstvo), no ako je u pitanju samo junakova poremećena psiha, kriminal (zločin) ne postoji.

Blow up barata zločinom koji se čini konkretnim. Ali ne zna se tko je ubijen, zašto je ubijen i tko je ubio. Sva ta pitanja ostaju otvorena, da bi sam kraj filma otvorenost doveo do krajnosti, postavivši mogućnost da se zapravo nikakav zločin nije ni dogodio, dovodeći u pitanje čitav prethodni kriminalni tijek filma. Dakle, i *Stanar* i *Povećanje* filmovi su kriminalističkih elemenata, koji, međutim, apstrahiraju i relativiziraju kriminalno zbivanje, 'europski' snižavajući, ili možda sublimirajući, ovisno o kutu gledanja (moglo bi se reći i da je



Braća Coen

riječ o sublimiranju putem snižavanja), taj standardni sastojak tipično američkoga (holivudskog) formulaičnog žanrovnog strukturiranja. Stoga Brian De Palma, kad radi svojevrsni nastavak *Povećanja*, pomiješan s 'europski apstraktним' Coppolinim *Prisluškivanjem*, prevodi apstraktno u konkretno, 'europsko' u 'američko'. U njegovu *Blow Outu* (*Pucanj nije brisan*) nisu jasni detalji zločinačke intrige, no sam zločin ni jednog trenutka ne dovodi se u pitanje, kao ni njegovi motivi (političko umorstvo). Zato je *Blow Out* žanrovske jasno odrediv film, riječ je o trileru s udaljenim političkim *backgroundom* i elementima melodrame, dok je *Stanara* i *Blow up* gotovo nemoguće žanrovske jasno odrediti, odnosno najpreciznije odrednice — psihološka drama s elementima horora (*Stanar*) i egzistencijalna drama s elementima trilera (*Povećanje*) govore recipijentu da je riječ o ostvarenjima koja su izvan prepoznatljivih žanrovske obrazaca, odnosno vrlo su prepoznatljivi, ali kao 'umjetnički' (art) film, koji Hrvoje Turković ustanavlja kao žanr; međutim, ako je i riječ o žanru, on je vrlo specifičan u uobičajenoj žanrovskoj raspodjeli, osobito iz perspektive prosječnoga recipijenta.

Nedvojbeno, i *Barton Fink* najlakše će se svrstati u 'žanr' art filma, no ipak ga se, s obzirom na tretman kriminalnog, ne može svrstati, ili ne može sasvim, na stranu filmova poput *Povećanja* i *Stanara*, jer u tom aspektu teži biti na pola puta između konkretnog i apstraktog. Čudne emanacije hotelske sobe u kojoj Barton boravi konkretno su objašnjive: tapete se odlepjuju zbog velike topline, čudni zvukovi dopiru iz susjednih soba (gdje netko hoda, priča ili spolno opći), ili od glasanja komaraca, pa ipak, bez obzira na to, te emanacije ostavljaju vrlo čudan, ostranjen dojam, tvoreći prona-drealan, snovito-košmarni ugodaj, težeći od određenog k neodređenom, od konkretnog apstraktom. Isto tako, u *Bartonusu Finku* postoji koncretan zločin. Zna se tko je ubijen, a uskoro se saznaće tko je ubojica i zašto ubija. Međutim, opet je kriminalni čin (ubojstvo Audrey) proveden sa znatnom dozom začudnosti (Bartonov 'tečni' prelazak od eroza k tanatosu, ili, po de Baecqueu, ljubavna priča koja s lakoćom postaje afera o ubojstvu), a slijedi ga obračun Charlieja s detektivima u armagedonskom ugodaju hotela u plamenu, čija je doza nestvarnosti izrazito prisnažena završnim prizorom na pješčanoj obali oceana, gdje se utjelovljuje fototrazglednica sa zida Bartonove sobe.

Kad bismo uzeli u obzir ishitreno promatranje Živorada Tomića (*Nedjeljna Dalmacija* od 24. lipnja 1992) o 'europskom' i 'američkom' junaku, po kojem europski junak pati do samouništenja, samoubojstva, dok američki svoju patnju pretvara u zločin ne ubijajući sebe nego drugog, opet bi se *Barton Fink* našao otprilike na pola puta između 'europskog' i 'američkog'. Kao tipično 'europsko rješenje' ponovo primjer Polanskijeva *Stanara*: njegov pomaknuti junak počini samoubojstvo (apstrahirajmo sad ranije navedenu mogućnost da je to zločinački čin); odličan tipično 'američki' primjer je *Shining* (Isijavanje) Stanleyja Kubricka, u kojem je također prisutan junak na kojega začudno djeluje stambeni prostor (hotel), i koji u svom psihopatskom djelovanju ne ubija sebe nego pokušava ubiti druge. Braća Coen nude treće rješenje: Barton Fink, zbog nelagodna djelovanja hotelske sobe, neće ubiti ni sebe ni nekog drugog (jer on je prokafkijanski junak koji se prilagođuje uvjetima), ali će zato umjesto njega ubiti njegov novostečeni priatelj Charlie — ubit će druge, a čini se da će se pasivno prepustiti vatri požara (koji je, pretpostavljam, sam podmetnuo), dakle počiniti neku vrst samoubojstva, čime bi ostvario, uz 'američku', i osobinu 'europskog' junaka.

U govoru o *Bartonusu Finku* redovito se isticala njegova kafkijanska crta. Doista, Barton Fink najvećim dijelom jest kafkijanski junak, a svijet filma u mnogome odgovara Kafkinu svijetu. Najizrazitiji je primjer Kafkin nedovršeni roman *Dvorac*, u kojem glavni lik, geometar, dolazi poslom u njemu nepoznat kraj gdje obitavaju vrlo živopisne osobnosti, koje znaju imati izrazito neobična, potencijalno fantastična svojstva, tvoreći u relaciji s kontekstom djela svijet naglašeno pomaknut prema prostoru fantastičnog. I Barton Fink dolazi u Hollywood, mjesto gdje nikad ranije nije bio, dolazi radi profesionalnog angažmana i susreće raznovrsne osobnosti. I on, poput geometra (i svih Kafkinih junaka), prvo bitno čuđenje brzo zamjenjuje prihvaćanjem datog stanja stvari, prihvaćajući neobično kao uobičajeno, a to može jer ga odlikuje senzibilitet zapravo, najšire govoreći, istovjetan onima koji ga okružuju, savršeno se uklapajući u kontekst i tvoreći izrazito pomaknut, oniričko-košmarni svijet djela.

Epitetima kafkijanstva od strane kritičara obasut Scorseseov film *After Hours* (Idiotska noć) sasvim je drugi slučaj. Junak filma također dolazi u nepoznatu sredinu, no ne posjeduje senzibilitet koji bi mu omogućio prihvaćanje te sredine, a uz to, mjesto odakle je došao njegovo je sigurno utočište, kamo se na kraju vraća. Dakle, u pitanju je film dvaju svjetova: 'regularnog', standardnog, u kojem sve funkcioniра prema pravilima zbilje i kojem junak pripada, dok je drugi svijet svojevrstan *underworld*, koji se zbiljskom junaku pričinja košmarnim snom iz kojega želi pobjeći. U Kafke ne postoji dva svijeta, stvarni i nestvarni, ne postoji izlaz, utočište za junaka, štoviše, njemu nije na kraj pameti da nekamo bježi, a ako se, kao u *Procesu*, u njemu pobudi želja za otporom, ona svoje ostvarenje vidi u istom tom svijetu, jer njemu organski pripada. Ista je stvar s *Bartonom Finkom*. Barton dolazi iz New Yorka u Hollywood, ali to su dijelovi istoga svijeta, stoga Barton bitno funkcioniра jednako i u New Yorku i u Hollywoodu, a to što je u Hollywoodu manje uspješan i što tamo doživljava nova iskustva iskaz je individualnosti toga prosto-

ra u cjelini jedinstvenog svijeta, a ne znak različitih svjetova. Kad bi se radilo o podvojenim svijetovima, Barton bi panično (poput Scorseseova junaka) bježao iz Hollywooda; dakako, on to ne čini, jer njegova bitna začuđenost jednaka je u svakom prostoru svijeta filma.

Za razliku od Kafkine proze, braća Coen u *Bartonusu Finku* koriste se zbiljskim topnimima: New York, Hollywood. Također, neki likovi filma površinski su temeljeni na stvarnim osobama: sam Barton ima vanjske odlike ljevičarskog dramatičara Clifforda Odetsa, koji je u tijeku Drugog svjetskog rata napustio socijalno angažirani Group Theatre u New Yorku i otišao u Hollywood, kako bi se, istodobno kad i Brecht, bavio scenaristikom. Neprestano alkoholizirani južnjački pisac W.P. Mayhew priziva, dakako, u sjećanje Faulknera u vrijeme njegova boravka u Hollywoodu, dok je studijski mogul Lipnick kombinacija Louisa B. Meyera i Jacka Warnera. Ipak, konkretni topni i blago nadahnute zbiljskim osobama ne mijenjaju mnogo u globalnoj strukturi svijeta djela, ne čine taj svijet manje pomaknutim. Barton Fink i W.P. Mayhew mogu na jednoj tipskoj razini funkcioniратi kao umjetnici općenito, Lipnick kao tipični holivudski mogul, Ben Geisler kao paradigma holivudskoga producenta, detektivi Mastriionotti i Deutsch kao tipski policajci, jednako kao što i Kafkini likovi iz, primjerice, *Procesa* imaju i tipski potencijal: činovnik, odvjetnik, slikar, umjetnik, policajci.

Pa ipak, postoje važne razlike između svijeta *Bartona Finka* i svijeta Kafkine proze. U *Bartonusu Finku* može se iščitati jaka doza satiričnosti — spram snobovske njujorske umjetničke scene, spram ambicioznih umjetnika kao takvih (Barton i Mayhew), spram holivudskog ultrautilitarističkog primitivizma; poigravanje likovima psihopatološkog serijskog ubojice, žene (utjelovljene u Audrey) i policajaca, čini se satiriziranjem filmskih klišea. Neki likovi, primjerice Barton i, osobito, Audrey i Geisler dјeluju kao da su izali iz Lynchova *Twin Peaks*, no, dok Lynch uživa u svojim pomaknutim likovima voleći ih, braći Coen glavni užitak, reklo bi se, jest poprilično nemilosrdno karikiranje iz kojega bi se mogla otčitati i njihova mizantropičnost (što je u izravnoj suprotnosti sa zaključcima Elvisa Lenića iz njegova teksta 'Neke stavnice filma Veliki Lebowski', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 35). Uostalom, u intervjuu za *Cahiers du cinema* (br. 448), sami izjavljuju da im likovi nisu baš simpatični, posve podcenjujući identifikacijski potencijal Bartona lika, a precjenjujući Charliejev.

Satiriziranje ljudi i njihova svijeta, a osobito književnih konvencija, čini mi se nije bila Kafkina namjera, no ključna je razlika u intenzitetu absurdnosti. U Kafke absurd je nerijetko doista besmisao u odnosu na izvanfikcijsku zbilju (s vrhuncem u preobražaju čovjeka u kukca), dok u svijetu *Bartona Finka* ne postoji tako snažna emanacija absurdnoga. Kao što je prije u tekstu rečeno, *Barton Fink* prožet je čudnim zbivanjima i situacijama, ali sve one racionalno su objašnjive, što opet, zbog općeg pomaknutog ugoda, ne isključuje njihovo iracionalno porijeklo, osobito s obzirom na to da je za (otvoren) kraj filma izabrano najzačudnije rješenje, kojim se ništa ne rješava. Ipak, zbiljsko, izvanfikcijsko iskustvo u *Bar-*

tonu Finku kao da ima znatno veću ulogu nego u Kafke, pa kad Tzvetan Todorov govoreći o Kafkinu djelu (u knjizi *Uvod u fantastičnu književnost*) kaže — »čitav njegov svijet podliježe jednoj oniričkoj, ako ne i košmarnoj logici, koja više nema nikakve veze sa stvarnim« — onda bi se možda za film braće Coen moglo reći da njegov svijet podliježe oniričko-košmarnoj logici koja ne gubi vezu sa zbiljom. No opet, gledajući iz perspektive završnoga prizora, kad zbumjeni Barton dolazi na žal s tajanstvenim paketom i susreće djevojku,

koja nakon kratka razgovora o sadržaju paketa sjeda na pješčanu obalu oceana, a kamera započinje s kadriranjem te začudno izgrađuje kompoziciju i sadržaj istovjetan fotorazglednici iz Bartonove hotelske sobe, nameće se sugestija o cjelovitom (pro)fantastičnom svijetu odijeljenu od zbilje.

A tajanstveni paket? Možda je svoj sadržaj i vlasnika otkrio nekoliko godina poslije u završnoj sekvenci Fincherova filma *Sedam*.

Filmografija

BARTON FINK. Producentska kuća: Circle Films; red: Joel Coen; pr.: Ethan Coen, Graham Place; izvršni pr.: Ben Barenholtz, Bill Durkin, Jim Pedas, Ted Pedas; sc.: Ethan i Joel Coen; df.: Roger Deakins; skladatelj: Carter Burwell; montaža: Ethan i Joel Coen (potpisani kao Roderick Jaynes); sgf: Dennis Gassner; kgf: Richard Hornung; gl.: John Turturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Audrey Taylor), John Mahoney

(W.P. Mayhew), Michael Lerner (Jack Lipnick), Tony Shalhoub (Ben Geisler), Jon Polito (Lou Breeze), Steve Buscemi (Chet), David Warrilow (Garland Stanford), Richard Portnow (detektiv Mastriionotti), Christopher Murney (detektiv Deutsch); 116 min.; boja; 1991. god.; jugoslavenski kinodistributer: Ljubljanski kinematografi; izvorni hrvatski videodistributer: Ness

E l v i s L e n i c

Jedan dan Andreja Arsenijevića

Postoje umjetnici koji su osuđeni na to da budu citirani ili čak oponašani. Posuđivanje iz njihovih radova pitanje je umjetničkog prestiža. U domeni suvremene filmske umjetnosti među najpoznatije primjere pripada pokojni ruski autor Andrej Arsenijević Tarkovski. Njegovom stilskom ostavštinom koriste se brojni redatelji, od u svijetu čuvena Aleksandra Sokurova, čiji se radovi kreću u široku rasponu između zanimljivih ostvarenja i potpune gnjavaže, do manje poznatih filmaša koji estetski minorno pokušavaju primijeniti njegovu poetiku (primjerice, Lukas Nola u *Samima*). Čak ni cijenjeni američki redatelj Steven Soderbergh, inače potpuno drukčijeg umjetničkog svjetonazora, nije mogao odoljeti Tarkovskom. Nedavno je režirao obradu njegova *Solarisa*, tvrdeći da ga ideja o snimanju *remakea* opsjeda od djetinjstva, kad je u jednoj ilustriranoj knjizi vidio fotografije iz tog filma.

Sveopćoj pomami za Tarkovskim nedavno se pridružio i respektabilan francuski filmaš Chris Marker, koji je u dokumentaru *Jedan dan Andreja Arsenijevića* (*Une journée d'Andrei Arsenievitch*, 2000) pokušao sagledati opus slavnoga redatelja i njegov odnos prema životu i umjetnosti.

Motiv putovanja

Marker je snimao Tarkovskoga sredinom osamdesetih, dok je ruski redatelj režirao svoj posljednji film *Žrtva* i patio od zločudne bolesti. Dokumentarnu građu, što slavnoga redatelja prikazuje na filmskom setu i u krugu obitelji, Marker je poslije montirao s isjećima iz njegovih cjelovečernjih igranih filmova (*Ivanovo djetinjstvo*, *Andrej Rubljov*, *Solaris*, *Zrcalo*, *Stalker*, *Nostalgija*, *Žrtva*). Pritom je nenametljivim redateljskim postupcima uspio ostvariti iznimno zanimljive metafore. Zahvaljujući mozaičnoj narativnoj strukturi i veštoto izvedenoj montaži, Marker skladno povezuje biografske detalje iz života Tarkovskoga s njegovim tematskim orijentacijama i stilskim postupcima.

Riječ je o autoru koji se u filmovima uobičajeno koristio motivima putovanja. To može biti tjelesno napredovanje kroz prostor i vrijeme ili pak kretanje u duhovnom i mentalnom smislu. Posljedica fizičkog putovanja nerijetko je udaljavanje i odvojenost od najbližih. Na početku filma pratimo dirljiv susret redatelja i njegove supruge sa sinom kojega nisu vidjeli pet godina, jer mu sovjetske vlasti nisu dopustile odlazak na Zapad. Marker tijekom filma rafinirano razrađuje i druge, složenije oblike putovanja. Njegova kamera dramatično svjedoči o završetku jednoga životnog putovanja, čiji je pro-

tagonist te činjenice itekako svjestan, ali ga zanima koliko mu je još vremena preostalo da završi svoje posljednje djelo. U tim trenucima također otkrivamo dimenziju unutarnjega putovanja kroz duhovne sfere autora koji stvara umjetničko djelo. Povezujući u znatnoj mjeri redateljevo životno iskustvo tijekom snimanja *Žrtve* s detaljima iz tog filma, Marker ističe još jednu zanimljivu podudarnost. Tarkovski u *Žrtvi* kao glavni lik uvodi kuću, a ona će naposlijetu biti uništena u golemu požaru. Čini se kao da je tim autorskim postupkom želio naglasiti činjenicu da mu je cijelog života nedostajao pravi dom.

Slikarski stil

Cjelokupni opus Tarkovskoga obilježen je izvanrednim vizualnim stilom. Marker ističe kako su na Tarkovskoga utjecali klasični likovne umjetnosti kao i njegovu opsesivnu ideju o postizanju takve razine filmskog izražavanja koja bi bila analognog vrhunskim slikarskim kompozicijama.

Osim što je režirao film o velikom srednjovjekovnom slikaru ikona (*Andrej Rubljov*), Tarkovski je u svojim djelima često citirao velike slikare, skladno uklapajući njihova djela u svoje kadrove. Česta uporaba motiva zrcala također se može protumačiti u kontekstu slikarstva. Kao što je likovno djelo duhovni odraz umjetnika koji ga je stvorio, tako i njegovi likovi u zrcalnom odrazu nastoje otkriti skrivene detalje vlastite nutrine.

Marker je izrazito analitički nadahnut u izdvajajuju postupaka kojima je Tarkovski vlastitu opsjednutost likovnim kompozicijama i vizualnom naracijom uspio prebaciti na filmsku vrpcu. Stari holivudski majstori obožavali su donji rakurs, kameru koja snima otvoreno nebo. Takvim stilskim postupcima dobivali su metaforu optimizma i životne nade. Tarkovski je radio suprotno, svoje likove često je snimao iz gornjega rakursa, simbolički priljubljene uz tlo, od kojeg se ne mogu odvojiti. Iako je takav stilski pristup pretežito fatalističkog predznaka, on može imati i drukčiju tumačenja, jer je Tarkovski često usmjeravao objektiv kamere prema detaljima zemlje iz koje raste i buja život.

Njegov opus svjedoči o autoru iznimne senzibilnosti i rijetke sposobnosti da na veliki ekran prenese misticizam prirode, stvaratelju osebujnih svjetova koje prožimaju sva četiri prirodna elementa. Način kojim se Tarkovski koristio kišom kao sastavnim dijelom filmske naracije i estetike vjerojatno je u povijesti filmske umjetnosti usporediv jedino s njegovim



A. A. Tarkovski

velikim uzorom Kurosawom. U njegovim kadrovima česti su prizori katarzične snage vatre i dima.

Markerova dokumentarna građa, koja prati pripremu i snimanje složenog kadra-sekvence u *Žrtvi*, služi kao iznimam primjer svjetonazora Tarkovskog. U šestominutnom kadru *Žrtve* prikazan je ključni i najdramatičniji trenutak filma, onaj u kojem kuća, ostvaren visokom razinom vizualne estetike i sugestivnosti, istodobno prožet simboličnom snagom prirodnih elemenata (zrak, vatra, vodena površina i obala na kojoj se odvija drama). Redateljev status mistika prirode dobit će dodatno na značenju u završnim kadrovima Markerova dokumentarca. Tada saznajemo da je Tarkovski prvi cje-lovečernji film *Ivanovo djetinjstvo* započeo kadrom u kojem se dječak drži za stablo, a posljednji film *Žrtva* završio kadrom u kojem dijete leži ispod suhog drveta. Riječ je o redatelju čiji je cijeli opus, što vjerojatno izlazi iz okvira racionalnih objašnjenja, smješten između dva djeteta i dva stabla.

Tarkovski oponašan i Tarkovski protumačen

No, vratimo se na sljedbenike s početka teksta i temeljne razloge njihove autorske neuspješnosti. Tarkovski je pronašao optimalan stil kojim je na filmsku vrpcu uspio prebaciti svoj bitan odnos prema životu, metafiziku i misticizam podneblja iz kojega je potekao. Njegovi sljedbenici oponašaju njegove

postupke, ali ne uspijevaju uhvatiti bit. Da bi netko postao velik autor kao Tarkovski, mora stvoriti autohton i osebujan svijet prožet racionalno neobjašnjivim sastavnicama. Takvu razinu svijesti i umjetničkoga djelovanja mogu postići samo rijetki, ostali su uglavnom osuđeni na oponašanje.

Vrijednost je Markerova rada u tome što ne pokušava opnašati Tarkovskoga i koristiti se njegovim nasleđem da bi ispašao pametniji i autorski važniji. Također, razmatrajući njegov rad ne pokušava se postaviti u superiornu poziciju ocjenjivača. Marker analitički i tumačilački nadahnuto vrednuje opus Tarkovskoga, pružajući mnoštvo zanimljivih saznanja obožavateljima njegova opusa, kao i drugim gledateljima koje zanima filmska umjetnost. U tom smislu treba naglasiti da aktivno gledanje dokumentarca ipak zahtijeva određeno predznanje o umjetnikovu opusu. No, Marker istodobno ostvaruje neuobičajenu narativnu lakoću i poetičnost, povezujući životnu sudbinu umjetnika s njegovim stilskim i tematskim preokupacijama. *Jedan dan Andreja Arsenijevića* odmiče se od zamorna teoretičiranja i prelazi u tečnu filmsko-eseističku cjelinu prožetu iznimno lucidnim opažanjima. Uspješnim stapanjem analitičkog i autorskog pristupa Marker je stvorio rijetko iskrenu i duboku posvetu velikom redatelju.



Gospodar prstenova: Povratak kralja

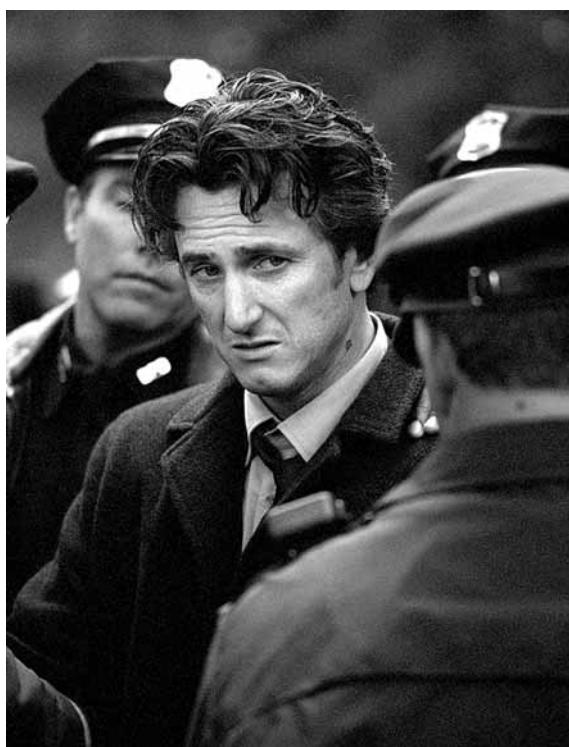
Kinoreportar

Uredila: Katarina Marić

1. Bazen (B) **107**
2. Blanche (C) **112**
3. Dobar posao u Italiji (C) **116**
4. Dobrodošli u džunglu (D) **120**
5. Doktor ludosti (D) **118**
6. Dogville (A) **86**
7. Druga strana ljubavi (C) **112**
8. Gospodar i ratnik (B) **100**
9. Gospodar prstenova: Povratak kralja (A) **82**
10. Gori vatra (B) **102**
11. Hotel Splendid (C) **113**
12. Izgubljeni u prijevodu (A) **88**
13. Kill Bill (A) **94**
14. Kocka 2 (C) **114**
15. Ledina (C) **117**
16. Looney Tunes (C) **115**
17. Ludi za oružjem (B) **104**



Izgubljeni u prijevodu



Mistična rijeka

18. Matrix Revolutions (A) **98**
19. Mistična rijeka (A) **84**
20. Mladi Adam (B) **106**
21. Narc (B) **109**
22. Nepovratno (A) **92**
23. Obiteljske veze (D) **119**
24. Osmijeh Mona Lise (B) **111**
25. Pogled s neba (D) **119**
26. Pogrešno skretanje (D) **118**
27. Povjerljivo (C) **115**
28. Profesionalac (B) **105**
29. Razvedi me, zavedi me (B) **110**
30. Rezervni dijelovi (C) **114**
31. Roger Dodger (C) **113**
32. Specijalci (C) **117**
33. Sretno dijete (B) **103**
34. Šašavi petak (D) **119**
35. Taksi 3 (D) **120**
36. Ubojite namjere (D) **118**
37. Underworld (C) **116**
38. U potrazi za Nemom (B) **101**
39. Utrka života (A) **96**
40. Zaštitnik (D) **120**
41. Zbogom, Lenjine! (A) **90**
42. Zona Zamfirova (B) **108**

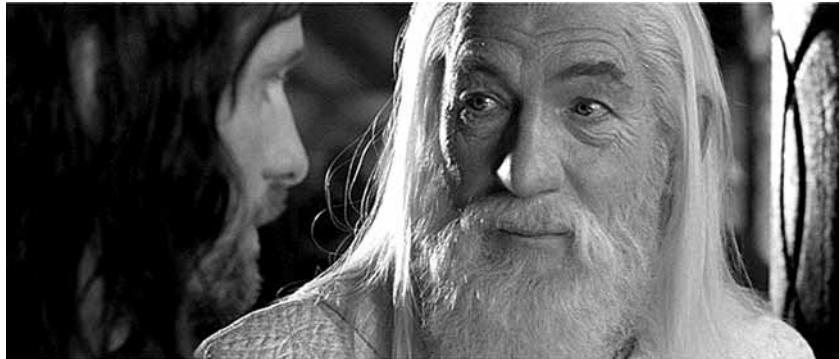
GOSPODAR PRSTENOVA: POVRATAK KRALJA

The Lord of the Rings: The Return of the King

SAD, Novi Zeland, 2003 — pr. New Line Cinema, The Saul Zaentz Company, WingNut Films, Peter Jackson, Fran Walsh, Barrie M. Osborne; izv. pr. Michael Lynne, Mark Ordesky, Robert Shaye, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson prema romanu J. R. R. Tolkiena; r. PETER JACKSON; d. f. Andrew Lesnie; mt. Jamie Selkirk — gl. Howard Shore; sfg. Grant Major; kgf. Ngila Dickson, Richard Taylor — ul. Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Sean Astin, Billy Boyd, Dominic Monaghan, Orlando Bloom, John Rhys-Davies — 200 min — distr. Intercom — Issa

Frodo i njegova družina na samom su domaku izvršenju zadatka uništenja prstena i spašavanja svijeta.

Kad je Tolkienov *Gospodar prstenova* ugledao svjetlost dana 1954., malo je tko slutio da će ta knjiga značiti prekretnicu u tako mnogo pogleda. S jedne strane, struja kritičke svijesti tad se već bila čvrsto privila uz modernu; s druge, slom nacističke izopacenosti, kao da je germanskom senzibilitetu posve oduzeo legitimitet — ako je Hitler volio Wagnera, onda je Wagner sporan, glasio je taj hladnoratovski argument, ponavljan i prosijavan kroz mnoge prizme u proteklih pola stoljeća. Cijeli taj aspekt kulture bio je stjeran u magareću klupu akademskog prezira (ako ne i otvorenog progona) zbog neusporedivosti s materijalističko-ideološko-pozitivističkim vrijednosnim sustavom novoga doba. Čak i modaliteti stari tek generaciju-dvije postali su zabranjeni, prokazani, ili proglašeni infantilnima — poput gotskih romana ili bajki. Pisćima sklonim tom načinu izražavanja preostalo je ili posve odreći se maštanjia, ili pobjeći u svojevrsnu ilegalu popularne kulture. Tolkien, kao oksfordski profesor, prvi je uspjeh doista i stekao nakon što ga je prigrila američka



studentska scena šezdesetih, ali cijeli je naraštaj morao proći, i cijela je postmodernra morala odguliti svoje, i ideo-loška se netrpeljivost morala ublažiti, prije nego što se o njegovu djelu počelo govoriti ozbiljno. A za svaki uspjeh knjige u rehabilitaciji onoga što nam je zamalo propalo kroz prste našlo se tri koraka unatrag, u imitatorstvo i fanično pokloništvo, koji su samo dalje širili taj rascjep.

Argument je složen i ovdje iznesen itekako prešturo — ali nadam se da barem priziva u sjećanje oprečnost *Gospodara prstova* s prevladavajućim tren-dovima iz vremena svoga nastanka. Što je najtužnije i najbitnije, i teoretski *mainstream* i tradicija fantastike, koja je s Tolkienom stekla novi uzlet i raširila se u punokrvan žanr, nijednom u proteklih pedeset godina nisu našli zbiljski zajednički jezik. Rascjep se proširio. Oko oba tabora podignute su još snažnije zidine, s kojih svako toliko započne prepucavanje s temom trivijalnosti, ili popularnosti, ili rasizma, ili mizogničnosti, ili, u posljednje vrijeme, filma.

Jer, dakako, tradicija fantastike na filmu — makar seže u prapočetke medija — bila je jednako tako oštećena ne-sklonosću elite da je uzme za ozbiljno. Sve rečeno za književnost vrijedi i za film; tek se u rijetkim razdobljima razmjernoga zatišja na planu naturalističkog mišljenja medija (kao početkom osamdesetih) fantastika uspijevala iz-

boriti za sredstva, makar joj je — možda upravo zbog nedostatka ozbiljnosti u mišljenju svog žanra, nastala zbog tog nesretnog raskola — kritički i popularni uspjeh gotovo redovito izmicao.

Pozamašno postignuće i trajna popularnost *Gospodara prstenova* zajamčili su da fantastički modalitet pripovijedanja zadrži snagu u doba kad je mogao usahnuti. Bilo je svojevrsne simetrije kad se po objavi početka rada na filmskoj adaptaciji te knjige od novozelandske ekipe počelo očekivati upravo toliko.

Peteru Jacksonu i njegovim koscenaristama, Fran Walsh i Philippi Boyens, većina navedenih argumenata nije isla u prilog. Ipak, imali su tri krupna argumenta na svojoj strani. Prvo, Jackson je kao samouk filmaš svojeručno izučio medij, te mu silni tehnički prohtjevi realizacije nisu značili kamen spoticanja — za razliku od mnogih redatelja kojima je svaki filmski trik nužno zlo, Jackson se njima znao služiti kao tek dodatnim valerima na svojoj paleti. Drugo, Jacksonova sklonost *grand-guignolu* našla je sjajan komplement u (ženskom, što je vrlo bitno) senzibilitetu koscenaristica, tako da ni jedan Tolkienov registar — od ruralnog i žovljalog, preko grotesknog i mračnog, do arhaičnog i uzvišenog — nije ostao nešvaćen i nezastupljen. I treće, Hollywood je postao do te mjere siromašan autohtonim talentom i svjetonazorom da je hvatanje dokazano uspješnih

predložaka iz raznih medija moralno ranije ili kasnije doprijeti i do *Gospodara prstenova*.

Znamo što se zbilo, sve su se te tri stvari poklopile, stvorivši ključni filmski fenomen naših dana, a s njime i prvu veliku mogućnost da filmska fantastika vrati legitimitet i kao pripovjedni rod i kao komercijalni žanr, uz pripadajuće nagrade i kritičko vrednovanje. Ne pada mi na pamet da tvrdim kako će zbog Jacksonova postignuća nasljednici Andrea Bazina i Pauline Kael preko noći promijeniti počela svojih vrijednosnih sudova; ali ozbiljnost Jacksonova postignuća zorna je do te mjere da bi mogla značiti točku u kojoj će se — kako to Gandalf kaže u drugom dijelu cjeline, filmu *Dvije kule* — oseka promijeniti u plimu.

S pojavom *Povratka kralja* cjelina je gotovo vidljiva. Za stvarno sagledavanje bit će potrebno pričekati produljeno izdanje — koje će, kao i u slučaju prethodnih dvaju dijelova, drugdje možda biti prikazano u kinima, ali čemo ga mi vidjeti samo na DVD-u. Nije bitno: upravo je digitalna kućna tehnologija omogućila koncipiranje triju usporedno snimanih filmova u ta dva oblika, jednom kraćem i emocionalno koncentriranjem, te drugom dužem i narativno bliskijem Tolkienovu zamahu. S obzirom da je riječ o dramaturškom parametru koji vrijedi koliko i mogućnost prikazivanja fantastičnih likova i ambijenata na plastično realan način, ne bi nikako valjalo smatrati ga tek jednim od brojnih marketinških trikova Hollywooda — jer upravo je čuvena opsežnost Tolkienova djela godinama bila ključna prepreka njegovu filmskom osmišljavanju, a ta bi prepreka i dalje ostala na snazi da nije došlo do digitalne revolucije u filmskome mediju. Zadržat će svoj konačni sud o dosezima i propustima za vrijeme nakon objavljinjanja produženog izdanja. Previše je nedorečenosti u filmu kakav je pred nama, a da bi se ozbiljno moglo suditi o umijeću adaptacije.

S vještinom interpretacije, pak, stvari stoje mnogo jasnije. Naime, način na koji je ovde preskočena legendarna *ne-filmičnost* epske strukture *Gospodara prstenova* paradoksalno je tradicionalan. Jedna po jedna, odveć složene ili odveć linearne situacije u knjizi podvr-

gnute su promatranju kroz prizmu Roberta McKeeja, gurua suvremene narativne filmske dramaturgije. (Istog onog, usput, kojeg je Brian Cox tako dobro portretirao u Jonzeovoj *Adaptaciji*.) Tolkienova radnja, premda uglavnom zadržana, tako je pretrpjela nekoliko ozbiljnih kraćenja i popriličan broj dodanih konflikata (kao i 'lažnih umiranja', narativne metode kojom se i sâm Tolkien ponekad služi, ali koju ovdje doživljava praktički svaki ključni lik). Isto tako, svaki od tri filma — premda tvore čvrstu zajedničku cjelinu — može stajati samostalno, što je pogotovo iznenadujuće čak i u slučaju *Povratka kralja*, gdje tek završni segment s nizom rekapitulacija i zatvaranja dramskih zagrada odaje da je riječ o kraju šire cjeline. Je li riječ o sinergiji današnje gramatike filmskoga pripovijedanja s modalitetima arhaičnih legendarija kojima je Tolkien udahnuo život, ili ipak tek o njihovu relativno snošljivu suživotu?

Misljam da je prvo tumačenje ipak točnije, iz razloga koji je čak i McKeeju glavna ideja vodilja. Naime, film je najprije *emotivan* medij: po strani od svoje mogućnosti stvaranja svjetova — gotovo nikad još dokazane do ovdje prikazane mjere — ako konačno djelo nije kadro emocionalno djelovati na gledatelja barem u jednakoj mjeri kao i predložak, nešto će nedostajati. A gotovo sve ključne Tolkienove emocije ovdje su prisutne. U prvom redu, to je naglasak na apsolutnom odricanju najmanjih — hobita — u naporima da unište Prsten; to je ustrajavanje na potrebi ujedinjavanja različitih i tradicionalno zavadenih kultura i nacija u suočenju sa zajedničkom prijetnjom; to je naglašavanje simbiotskog stava prema prirodi naspram tehnološke volje za moć nad njom (koja je u Tolkienu sâm sinonim zla); to su, napokon, one teže opipljive emocije beznađa (iako je lik Denethora ovdje znatno pojednostavljen) i podvojenosti između povodljivosti za čistim egom i prihvaćanja vjere u druge (tako dojmljivo izražene u Sméagolu/Golumu). Čak je i Tolkienov najstalniji motiv, nadilaženje smrtnosti ljubavlju, razmjerno vješto i neprijeporno dirljivo pretočen u priču gotovo posve izrađenu za potrebe filma.

Je li Jacksonovo postignuće uopće podbacilo, dakle? Jest, u dvije sitnice

koje bi se mogle pokazati fatalnima. Prijе svega, jedna od ključnih emocija u cijelome Tolkienovu djelu — ona najteže opisiva, kojoj je posvetio cijeli svoj esej *Beowulf: nemani i kriticari*, kao da je mimošla Jacksonovu adaptaciju — iako je u prikazu kulture Rohana svijet *Beowulfa* življio no ikada prije. Riječ je, da opet odveć pojednostavnim, o ovoome: o odvažnosti da se stane na stranu onoga što je teško i što donosi gotovo zajamčenu propast, ako je časno. Ključni anglosaski tekstovi iz kojih je Tolkien crcao nadahnuće — *Beowulf* i *Maldonska bitka* — posvećeni su toj emociji. Jacksonov *Povratak kralja* pretvara ih u usputnu Gimlijevu šalu, što i ne bi bilo tako loše kad bi ključan prizor cje-lokupne knjige — istupanje Eówyn pred Kralja-vješca — bio ubličen sa shvaćanjem te emocije. Tužno je što u adaptaciji koja je toliko vrline crpla iz ženskog senzibiliteta Jacksonovih partnerica upravo taj prizor podbacio — jer nije slučajno što je Tolkien svoj naj-složeniji motiv stavio upravo na ženska pleća.

Druga sitnica mogla bi uveseliti mnoge. Misljam na komercijalnu eksploraciju filma, koja će opet stvoriti niz obožavatelja eskapističke pojavnosti djela, te izroditи nizom *ad hoc* odluka o ekraniziranju bilo čega popularnog iz žanra pisane fantastike. Nakon čega će nastupiti stari komercijalni zakon smanjenih povrata, što će sve pak samo povećati količinu razloga za zluradost u onima koji Tolkienu i Jacksonu nikako ne mogu probaviti. Ni trenutka ne želim tvrditi da se *Gospodar prstenova* danas odveć eksplorira — ali svejedno je zbog toga teško iznositi argumente o prekretničkim dosezima u doba kad se mali neovisnjaci smatraju utvrđama umjetnosti.

Svejedno. *Gospodar prstenova* Petera Jacksona prvi je veliki film fantastike snimljen nakon što je fantastika prešla u ilegalu. Možda će nakon njega doći i dirljiviji, radikalniji, složeniji i umniji; teško da će biti ambiciozniji. Odnosno, bit će još prilika, ali ovako dobra vjerojatno više neće doći. Sad, kad je fenomen toga trodijelnoga filma na samu kraj, kritici preostaje da pokuša prestati fantastiku doživljavati primarno kao ekskapizam.

Vladimir C. Sever

83

MISTIČNA RIJEKA

Mystic River

SAD, 2003 — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Malpaso Productions, Clint Eastwood, Judie Hoyt, Robert Lorenz; izv. pr. Bruce Berman — sc. Brian Helgeland prema romanu Dennis Lehanea; r. CLINT EASTWOOD; d. f. Tom Stern; mt. Joel Cox — gl. Clint Eastwood; sfg. Henry Bumstead; kfg. Deborah Hopper — ul. Sean Penn, Tim Robbins, Kevin Bacon, Laurence Fishburne, Marcia Gay Harden, Laura Linney, Kevin Chapman, Adam Nelson — 137 min — distr. Intercom — Issa

Trojica dječaka igraju se na ulici i rade sitne nepodopštine. Dva čovjeka koji se predstavljaju kao policijski odvode jednog od njih i danima se nad njim pedofilski izvljavaju. Nepojmljiv zločin razdvaja trojicu najboljih prijatelja, koji će se ponovo zbljžiti dvadeset pet godina poslije, kada kći jednog od njih biva umorena na okrutan način, ali samo na kratko, dok onaj koji je u djetinjstvu bio žrtva ne postane sumnjiv kao ubojica.



Ako su *Nepomirljivi* (1992) postali jedan od najvažnijih filmova Clint Eastwooda njegovim slojevitim odnosom prema cjelokupnoj tradiciji vesterna u kojem je postao glumačka zvijezda (kao bezimeni junak talijanske inačice žanra u filmovima velikog Sergia Leonea), onda je *Mistična rijeka* barem jednak važna kao djelo u kojem autor, zašavši u sedamdesete godine, vrlo nijansirano, a mjestimice i neočekivano, razmatra teme koje su dominantno odredile i njegov glumački lik, ali i njegova redateljska ostvarenja. Film je dođuše nastao prema romanu Dennisu Lehanea, koji je u scenarij pretočio Brian Helgeland, ali je očito da je Eastwooda ponajviše nadahnula mogućnost da na tom materijalu do kranjih konzervativnih dovede promišljanje o idejama i problemima koje je na velikom ekrantu oživio i kao glumac i kao redatelj.

U doba u kojem je vestern odumirao, jer više ni publika ni filmaši nisu vjerovali u čvrstu granicu između dobra i zla, koja je bila jedan od temeljnih preduvjeta za ostvarenje njegovih žanrovske odrednica, Eastwoodov Čovjek bez imena bio je junak onkraj dobra i zla, utjelovljenje sudbine same koja bi se na kraju filma ispunila u trenutku kada bi on pobijedio, odnosno poubjiao svoje protivnike. U *Mističnoj rijeci* nema lika koji bi predstavljaо sudbinu, no njezina uloga nije ništa manja, iako je bitno različita. Ona izmedju trojice dječaka za žrtvu pedofila odabire Davea koji će i u zrelim godinama (kako to sjajno sugerira suzdržanom glumom izvanredni Tim Robbins) ostati predodređen za ulogu žrtve, te se i neće odveć odupirati prijatelju iz djetinjstva Jimmyju Markumu koji ga želi sknuti kao ubojicu svoje kćeri. Niti je žrtva izrazito pozitivan lik, niti ubojica

negativan, nego ih zlo koje ih je sudbinski obilježilo u djetinjstvu zapravo vodi svojim putovima i u zreloj dobi. Dave će tako postati miran, ali vrlo zatvoren tip, koji i sam ubija pedofila kojega je zatekao na djelu, ali o tome ne može nikome ništa reći ne samo zbog naravi svog čina nego i zbog toga što bi tada morao reći nešto i o svojoj traumi iz djetinjstva. To će navesti i njegovu suprugu (u izvanredno nijansiranu tumačenju Marcie Gay Harden) da posumnja u njega, što će Jimmyju biti končni dokaz da je upravo Dave ubio njegovu kćerku kao osvetu za to što su ga u djetinjstvu prijatelji (kako se njima čini) iznevjerili u najtežem trenutku.

Taj sudbonosni dodir zla obilježio je i Jimmyja, koji iz buntovna dječaka izrasta u mladića koji u otporu prema društvenom ustroju ulazi u kriminalni milje, no vrlo brzo završi na dvogodišnjoj robiji, jer ga organizator pljačke (u kojoj se poslužio i nepronađenim pištoljem) prokaže policiji da bi sebe spasio. Po izlasku iz zatvora Jimmy ga ubije, ali svakoga mjeseca njegovoj obitelji, ženi i dvama sinovima, šalje novac, te oni misle da je glava obitelji u bijegu. Jimmy od tada ne dolazi u sukob sa zakonom, ali nakon umorstva kćeri (koja je upravo tim tada nestalom pištoljem nastrijetjena prije fatalnoga zvijerskog čina) odlučuje sam uzeti zakon u svoje ruke. A to pokazuje da u ovom filmu Eastwood želi svesti račune i s drugim likom koji je bitno odredio njegov image — detektivom koji se također ne osvrće na zakonske okvire, jer misli da unutar njih krivci ne mogu biti adekvatno kažnjeni — *Prljavim Harryjem*, koji se pojavio u istoimenom filmu Dona Siegela 1971, ali i u četiri nastavka od kojih je pretposljednjeg režirao sam Eastwood. Taj lik — kojemu su zbog



nepoštivanja zakona i rješavanja svih problema oružjem ponekad zamjerali fašistoidnost, ali su ga češće branili kao teško povrijedena čovjeka koji u pokvarenom društvu ni na koji drugi način mogao stići do pravde — djelovao je u svom filmskom svijetu kao pozitivac. Gledatelji će imati sučuti i simpatije i za Jimmyjevu neurotičnost (koja omogućuje da pomalo egzaltirani stil glume Seana Penna tako nađe potpuno opravdanje i omogući mu veliku kreatiju), pa i želu čovjeka da sam kazni kćerina ubojicu. Iako i Eastwood pokazuje suošjećanje i razumijevanje postupaka protagonista, on ipak ne ostavlja nikakve dvojbe o tome da je i takvo reagiranje na zlo jednako zlo, što posebno potencira mučna scena u kojoj će Jimmy ubiti Davea neposredno prije no što će treći prijatelj iz djetinjstva Sean (Kevin Bacon), koji je postao detektivom, otkriti pravog ubojicu.

Eastwood pritom ne nudi nikakvu katarzu. U njega jedno zlo sudbinski provodi drugo i narasta do takvih razmjera da ga se može tumačiti bolesču suvremenoga društva. Zavodljiva je također i teza da to zlo toliko raste da je pred njim jedino moguće zanijemiti, jer

u filma postoje dva epizodna lika koja ne mogu govoriti, no njihovi su razlozi zapravo suprotni toj tezi. Mladi sin izdajice kojega je Jimmy ubio zanijemio je nakon tog smaknuća, a progovorio tek kada se osvetio umorstvom Jimmyjeve kćeri. Trudna supruga koja je napustila Seana naziva ga telefonom, ali ne uspijeva izreći ni riječi sve dok se i detektiv ne pomiri s postojanjem zla.

Većim dijelom filma doduše čini se da je tragičan događaj iz djetinjstva baš Seana pokrenuo u pozitivnom smislu. On postaje detektivom upravo zato da bi se borio protiv zla i zahtijeva da se i u istrazi o umorstvu Jimmyjeve kćeri sve odvija unutar zakonskih okvira, pa uz pomoć kolege Whiteya Powersa (Laurence Fishburne) upravo na taj način otkriva pravog ubojicu. No kada sazna da je zakasnio, jer je Jimmy već ubio Davea, odlučuje odustati od daljih istraga, vjerojatno da bi tako prekinuo sudbinsko prokletstvo zla koje neprestанice rađa novo i još veće zlo. Eastwood i za postupke Seana (kao i ostalih svojih protagonisti) pokazuje mnogo razumijevanja na ljudskom planu, ali istovremeno iskazuje jasan stav kako to metenje zla pod tepih vodi njegovu dalmjem umnažanju, koje će se proširiti

svim elementima društvene zajednice. Vidi se to i iz scene u kojoj Jimmyjeva supruga (efektna epizoda Laure Linney, koja u malom broju scena pokazuje preobrazbu iz tipične kućanice u agresivnu i ambicioznu ženu), oduševljena činom svoga muža, iskazuje stav kako bi on trebao nakon umorstva kao dokaza djetotvornosti krenuti u osvajanje vrhova vlasti.

Još jasnije to potvrđuje ironičan *happy end* s parodom koja je svojevrsno slavljenje društvenoga poretku u kojem su dvojica preživjelih prijatelja, ubojica i detektiv, konačno pronašla svoje mjesto i uspostavila red u svojim obiteljima, te si s mnogo međusobnih simpatija domahuju sa suprotnih strana ulice kojom parada prolazi. Time je vrlo zaučasta priča ove zamršene kriminalističke drame zaokružena u impresivnu cjelinu filma, koji jasno, ali i vrlo nijansirano i slojivo, iskazuje Eastwoodov pesimističan svjetonazor o ljudskom društvu kojim se zlo širi poput neizlječive bolesti, ne ostavljajući nikakve dvojbe o tome da je *Mistična rijeka* remek-djelo jednog od najvećih američkih filmaša posljednjih desetljeća.

Tomislav Kurelec

DOGVILLE

Dogville

Danska, Švedska, Francuska, Norveška, Nizozemska, Finska, Njemačka, Italija, Japan, SAD, Velika Britanija, 2003 — pr. 4 1/2, Alan Young Pictures, Canal +, Det Danske Filminstitutet, Edith Film Oy, Film i Väst, Hachette Premiere, Isabella Films B.V., J&M Entertainment, KC Medien AG, Kushner-Locke Company, Kuzui Enterprises, Liberator Productions, MDP Worldwide, Memfis Film & Television, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Q&Q Medien GmbH, Sigma Films Ltd, Slot Machine, Something Else B.V., Summit Entertainment, Sveriges Televisjon (SVT), Trollhättan Film AB, Trust Film Svenska, What Else? B.V., Zentropa Entertainments, Zoma Ltd., Vibeke Windelov; izv. pr. Peter Aalbak Jensen — sc. Lars von Trier; r. LARS VON TRIER; d.f. Anthony Dod Mantle; mt. Molly Marlène Stensgård — gl. Antonio Vivaldi; sgf. Peter Grant; kgf. Manon Rasmussen — ul. Nicole Kidman, Paul Bettany, Chloë Sevigny, Stellan Skarsgård, Lauren Bacall, Harriet Andersson, Zeljko Ivanek, Jeremy Davies — 180 min — distr. VTI

Tridesetih godina 20. stoljeća lijepa bjegunica dolazi u izolirani gradić Dogville, tražeći azil od njegovih stanovnika. No i oni će uskoro od nje početi tražiti razne protuusluge.



Svaka tzv. umjetnikova poruka zvuči trivijalno kada se prevede. Istodobno je i preširoka i prejednostavna, da ne kažem trivijalna. To je osobito vidljivo kada je riječ o *Dogvillu* Larsa von Tiera. Ipak, kada je riječ o tom filmu, poruka se jednostavno ne može izbjegći. No, ne zbog sadržaja koji nudi tekst, dakle scenarij, nego jednostavno zbog prostora i načina režije na koji je scenarij uobičjen. Prema riječima sama Larsa von Tiera, nadahnuće za film stiglo je iz dva izvora. Prvi je scenaristički — pronađen u dječjoj priči Torbjorna Ehrnera pod naslovom *Ljudi i lopovi u Kamilicagradu* (*Folk och rovare i Kamomilla stad*). Drugi je izvor redateljski, tj. televizijsko uprizorenje Dickensova *Nicholasa Nickelbyja* britanskoga redatelja Trevora Nunna s početka osamdesetih godina.

Scenaristički von Trier se bavi dvama osnovnim, izvorima motivima koji vjerojatno ulaze u red najstarijih i najpoznatijih u povijesti kinematografije: motivom provincije i motivom stranca

bjegunca, tj. strankinje-bjegunke u toj provinciji. Treći je također učestao: izolacija skupine ljudi. Četvrti je još poznatiji: skupina u situaciji životne ugroženosti koja je test njihove kakvoće, kao skupine i kao pojedinca. Kad spojite stranca-bjegunca, provinciju, topografsku izolaciju, dakle i izolaciju skupine na kušnji, pojavljuje se i peti element: ili stranac terorizira skupinu ili skupina terorizira stranca. Nakon toga uvijek slijedi osveta: ili skupina uništi stranca ili stranac skupinu. To je najširi, najopćenitiji okvir, koji von Trier puni posebnostima karakterističima za mjesto koje nosi osobno ime — Dogville. Po čemu je Dogville specifičan? Bezbrojni romani i filmovi, osobito oni retrospekcije s pripovjedačem započinju rečenicom poput: X je bio gradić poput tolikih sličnih, ali u njemu sam... Po čemu se, dakle, grad X, koji je poput mnogih, izdvaja od tih mnogih. Pa upravo po strancu koji je dospio u taj, a ne u neki drugi grad, i upravo po tome on zaslužuje svoje imeno-

vanje. Stranac narušava ravnotežu ili stanje i grad upravo po njemu i zbog njega započinje živjeti i djelovati drugim načinima. Sve to ulazi u red gledateljskog iskustva. Ono što ne ulazi u tu kategoriju jest izgled Trierova Dogvillea, i to je najsnažnije razlikovno mjesto od drugih gradova. To je grad bez vizualno uočljiva okoliša, jer je okružen nedefiniranom crnim. No, on je povezan s prostorima izvan njega jer bjegunka odnekud dolazi, kao što se odnekud pojavljuju i gangsteri i šerif. U odnosu na naše gledateljsko iskustvo Dogville je specifičan i po tome što nema kuća, zidova, vrata i prozora. Dogville je shematski tlocrt-grad, iscrtan bijelom bojom na tamnom podu. No, svi kao u pantomimi prolaze kroz prepostavljena vrata i otvaraju imaginarnе kvake koje imaju svoje šumove i prave se da ne vide kroz nepostojeće zidove. Iako ima svoje ime, a njegovi stanovnici svoja osobna imena i prezimena te zanimanja, Dogville se razlikuje od drugih gradova po tome što bi svojim izgledom uistinu mogao biti bilo koji grad. Jer, njegovu arhitekturu i specifičan urbanizam jednostavno ne pozajmimo. U takvu gradu odvija se najopćenitija, dobro poznata priča, koju von Trier razbija u deset dijelova: predgovor + devet poglavlja, koja svojim kratkim napisanim 'sinopsisima' podsjećaju na, recimo, Boccaccia. Dakako da brojevi 'devet' i 'deset' imaju svoju semnatiku, s jedne strane sustavnosti, pravilnosti, racionalnosti, egzaktnosti, s druge paklenskog, emocionalnog, iracionalnog narušavalčkog. U tih devet poglavlja i strankinja i grad doživjet će pakao.

Strankinja kojoj je ime Grace traži zaštitu (milost) od stanovnika. Ona je sve što to ime prepostavlja: dražesna, graciozna, lijepa, mila i po tome se razlikuje od svih ostalih stanovnica Dogvillea. Onaj koji će joj prvi priteći u pomoć mladić je sklon razmišljanju i promišljanju — Tom Edison, koji vjeruje u parlamentarizam: tek potvrda svih — konsenzus — omogućuje ostanak Grace među njima. Njezin je pokušaj assimilacije rad, pomaganje sugrađanima u zamjenu za zaštitu. Svaki stranac odličan je konfesionarski medij: njemu se iznenada povjeravaju neke tajne, sve do ključnoga trenutka kada se pseći

grad, poput kerbera, ne počinje štititi od opasnosti. Od učiteljice, pomagateljice, prijateljice, njegovateljice, Grace postaje predmetom mazohističkog izviđavanja njezinih sugrađana zaštitnika. Strah od kazne građane pretvara u golimu, parlametarizam u anarhiju. Upravo je strah uzrok nedosljednosti, a nedosljednost kazni. Zato je grad i pobijen, a jedini koji će stradati od ruke same Grace bit će Tom Edison, čovjek koji ju je osobno izdao. Previše slijepoga vjerovanja u sustav koji je narušen, poglavito kad je riječ o ljubavi.

«Svako naše malo mesto ka da je od cakla — sve se vidi, sve se čuje — sakrit se ne može». Von Trier kao da pažljivo sluša Smoju — njegovi zidovi ne samo da su prozirni, kao od stakla, on ih nema, to je doslovna realizacija Smožine poredbe. Jer, unatoč svom imenu, Tom je Edison *sperduto nell buio*. To je smisao scene u kojoj Bill Henson siluje Grace, dok Edison prolazi ispred nepostojećeg zida: može vidjeti, ali ne vidi. To 'caklo', ta potpuna transparentnost uz potpuno sljepilo smisao je arhitektonsko-urbanističkog shematzma Dogvillea, koji iz ekstremnoga gornjeg, tlocrtnog rakursa izgleda poput kockarskog stola u nekom kasinu. Smjestite li takvo silovanje u bilo koji stvarni prostor, nećete dobiti takvu parabolu.

Učestalo je mišljenje da je film parabola o Sjedinjenim Državama, osobito jer se Dogville nalazi upravo tamo. Neki kritičari pozivaju redatelja da prvi put posjeti Ameriku, jer im se čini da je ne

razumije. Dakako, to je isto kao da Tarantinu kažete da se najprije mora postati yakuza da bi snimio *Kill Bill*. Jer, kao što Tarantino iskustva vuče iz različitih predložaka, isto to čini i von Trier. Njegova je Amerika ona koja izlazi prema svijetu: kroz film, glazbu, politiku. Za to postoji dokaz u samu filmu: sekvenca u kojoj vlasnik kamiona Ben, autoprijevoznik, siluje Grace, jer »*opasnost se povećala, to nismo predvidjeli i cijena raste, moraš nadoplatiti, nemam ništa osobno protiv tebe, to je stvar posla, posao je posao*«. U američkim filmovima toga ima koliko god hoćeš: strogo poslovno, ništa osobno — metak u glavu. To, dakako, nije jedina stvar koju Amerikanci nude, ali je najuočljivija, osobito u sustavu pop-amerikanica — filmovima koji vladaju američkim kulturnim kolonijalnim tržištem. Zašto bi von Trier morao ići u Ameriku, pa on Države dobro poznaje iz vizure (kulturne) kolonije. Ne mislite valjda da je komandant Mark išao u Englesku kako bi razumio metropolu?

Dario Marković



IZGUBLJENI U PRIJEVODU

Lost in Translation

SAD, Japan, 2003 — pr. American Zoetrope, Elemental Films, Tohokushinsha Film Company Ltd., Sofia Coppola, Ross Katz; izv. pr. Francis Ford Coppola, Fred Roos — sc. Sofia Coppola; r. SOFIA COPPOLA; d. f. Lance Acord; mt. Sarah Flack — gl. Brian Reitzell, Kevin Shields; sgf. K.K. Barrett, Anne Ross; kgf. Nancy Steiner — ul. Scarlett Johansson, Bill Murray, Giovanni Ribisi, Anna Faris, Akiko Takeshita, Fumihiro Hayashi, Hiroko Kawasaki, Akiko Monou — 105 min — distr. Discovery

Bob Harris popularni je američki glumac u ranim pedesetim godinama koji dolazi u Tokio radi snimanja reklamne kampanje za viski. Njegova karijera očito pamt i bolje dane, no honorar od dva milijuna dolara dovoljno je jak razlog za višednevni boravak u nepoznatoj zemlji. Charlotte je fotografova supruga u ranim dvadesetim godinama, Amerikanka koja muža Johna prati na poslovnom putu po Japanu. Iako je u braku tek dvije godine, osjeća se osamljenom i zapostavljenom. Zbog vremenske razlike i Bob i Charlotte pate od nesnice i vrijeme ubijaju u baru luksuznoga hotela Hyatt u kojem su oboje odsjeli. Osamljenost i osjećaj izgubljenosti u velegradu od dvadeset milijuna stanovnika uputit će ih jedno na drugo, a medusobnim prepoznavanjem srodnih duša započet će neobično prijateljstvo koje će im oboma promijeniti živote.

Još do prije nekoliko godina Sofia Coppola bila je poznata ponajprije kao kći cijenjena oca Francisa Forda Coppole i glumačka aspirantica, čiji je debi u očevu *Kumu 3* kritika gotovo jednoglasno (ne i posve opravданo) dočekala na nož. U njezine tadašnje tvrdnje da nikad nije imala glumačkih ambicija malo je tko vjerovao, sve do 1998. i Sofijina redateljskog prvenca, kratkog filma *Lick the Star* predstavljena na venecijanskoj Mostri.

Premda su se već tada mogle nazrijeti temeljne odrednice njezina redateljskog rukopisa, valjalo se strpjeti godinu dana do *Samoubojstva nevinih*, ekranizacije cijenjenoga romana Jeffrey Eugenidesa, dugometražnoga filma koji je autoricu predstavio kao samovjesnu, ozbiljnu i zrelu redateljicu razvijena autorskog senzibiliteta. Iako je tjeskobna drama o tinejdžerskoj (ženskoj) autodestruktivnosti mladoj redateljici osigurala naklonost kritike i dobra dijela publike, za gotovo nepodijeljene hvalospjeve kritičara i gledatelja trebalo je pričekati njezin novi film.

Sofijin recentni naslov *Izgubljeni u prijevodu* do sada je osvojio tri *Zlatna globusa* (za najbolju komediju/mjuzikl, najboljeg glavnog glumca i scenarij), a u trenutku pisanja ovog teksta smiješ mu se i *Oscari* u četiri kategorije, u tri pobjedničke s dodjele *Zlatnog globusa* i u onoj za najbolji film. Posve opravданo, uostalom, jer riječ je o vrlo uspjelo, odlično napisanoj, elegantno režiranoj i izvrsno odglumljenoj oporji humornoj drami koja darovitu Franciscsovu kći definitivno oslobađa očeve sjene.

Zadivljuje lakoća s kojom Sofia Coppola, nemametljivo i stilski profinjeno, u idealnim omjerima miješa tjeskobno i komično, postižući iznimnu životnost protagonisti i uvjерljivost njihovih sudbina. Iako promatra samo fragmente njihovih života, u mnoštvu svakodnevnih detalja (izbor dezena tepiha, telefonski razgovori, besciljni pogledi kroz prozor,...) i Bob i Charlotte od sama početka pred gledateljevim očima uspijevaju zaživjeti kao slojeviti, punokrvni karakteri do čijih mu je sudbina itekako stalo.





Bob je već 25 godina u braku, i gotovo da se svaka od tih godina ocrтava na njegovu licu. Prisiljen na odradivanje unosne gaže u dalekoj i nepoznatoj zemlji, on je umoran i rezigniran, zabravlja na sinov rođendan, u telefonском razgovoru sa suprugom nezainteresiran je i odsutan, a prispjele obiteljske faks-poruke i ne čita. Charlotte, s druge strane, osoba je čiji su mladost i životna energija u stalnu sukobu sa suprugovim zapostavljanjem i prisilnim životom unutar četiri hotelska zida. Iako je tek dvije godine u braku, njezin život s Johnom već se pretvorio u rutinu, a ni najboljoj prijateljici ne uspijeva reći što je tišti. I Bob i Charlotte su, dakle, osobe čija je trenutna otežana komunikacija s japanskim domaćinima mnogo jednostavniji i bezbolniji problem od trajno, a vjerojatno i nepovratno, izgubljene prisnosti i razumijevanja sa životnim partnerima. U tome se i krije ono najvrednije 'izgubljeno u prijevodu' što redateljicu uistinu i zanima. Međusobno prepoznavanje dviju srodnih, osamljenih duša stoga je neizbjеžno, a zajedničko lutanje ulicama i barovima Tokija produbit će njihov intimni odnos koji će, ipak, ostati samo platoniski. Unatoč međusobnoj naklonosti i ljubavi, Bob je obziran i ne želi iskoristi

stiti Charlottinu trenutnu slabost, a seksualno zadovoljenje lako može dobiti i od barske pjevačice. Svjestan je Charlottine mладости i ranjivosti i prema njoj uspostavlja romantično-zaštitnički dvojni odnos ljubavnika i oca.

I Bill Murray i Scarlett Johansson svoje uloge odrаđuju savršeno. Murrayja, kojem je ovo zasigurno uloga karijere, navikli smo gledati u komedijama, i upravo su njegovo komičarsko zalede i asocijacije koje ono izaziva u gledatelja ključni za uvjerljivost Bobova lika. Bob je, naime, duhoviti melankolik, tužni klaun kojem smisao za humor omogućuje u prvom redu bijeg od turobne svakodnevice. A Murray se, spretan u fizičkom gegu i s licem neodoljivo smiješnim i u najobziljnijoj situaciji, nameće kao idealan izbor za takvu ulogu te će, ako i osvoji Oscar, to biti sasvim zasluženo. U činjenicu, pak, da je Scarlett Johansson u doba snimanja filma imala samo osamnaest godina uistinu nije lako povjerovati. Ona se doima vrlo ozbiljno i zrelo, s Murrayjem se savršeno glumački nadopunjuje, a njezina interpretacija Charlotte je vrlo promišljena i duboka.

Film ima i poneku slabost. Ne, nije to navodni rasistički i politički nekorek-

tan odnos prema japanskom društvu i kulturi, makar bi se iz Bobova sudjelovanja u ekscentričnom televizijskom *talk-showu* (navodno dokumentarni motiv) i učestala variranja duhovitih situacija u kojima je humor posljedica jezičnog nerazumijevanja mogao izvući i takav zaključak. Problem je u ponekoj suvišnoj sceni, kakva je primjerice sekvenca s agresivnom japanskom prostitutkom, i u odveć patetičnoj završnici s predvidivim Bobovim prepoznavanjem Charlotte u gradskoj vrevi i padanjem jedno drugom u zagrljav. No to su uistinu sitne zamjerke koje gotovo nimalo ne kvare gledateljski užitak.

Ako su se za *Samoubojstvo nevinih* redateljici mogli prigovoriti pretjerano forsiranje stila na račun sadržaja, sklonost patetici i poneka redateljska nezgrapnost, *Izgubljeni u prijevodu* potvrđuju da je Sofia Coppola sazrela. Ona je autorica vješta u naglašavanju bitnih dijelova priče i osobina karaktera protagonistica, kao i u postizanju dojmljiva snolikog ozračja celine. A za kćer staroga Francisa i donedavno neuvjerljivu Mary Corleone to je uistinu veliki kompliment.

Josip Grozdanić

ZBOGOM, LENJINE!

Good bye, Lenin!

Njemačka, 2003 — pr. Westdeutscher Rundfunk (WDR), X-Filme Creative Pool; izv. pr. Stefan Arndt — sc. Wolfgang Becker, Bernd Lichtenberg; r. WOLFGANG BECKER; d. f. Martin Kukula; mt. Peter R. Adam — gl. Yann Tiersen; sgf. Daniele Drobny, Lothar Holler; kgf. Aenne Plaumann — ul. Daniel Brühl, Katrin Saß, Maria Simon, Chulpan Khamatova, Florian Lukas, Alexander Beyer, Burghart Klaußner, Michael Gwisdek — 121 min — distr. Discovery

Istočni Berlin potkraj 70-ih godina. Kad je policija obavijesti da joj je suprug prebjegao ljubavnicu i Zapadnom Berlinu, Christiane doživljava živčani slom. Ona je požrtvovna supruga i majka dvoje djece, cijenjena učiteljica koja je čitav život posvetila boljšiku Istočne Njemačke. Da bi preboljela suprugovu nevjeru, nakon oporavka postaje gorljiva komunistica koja za svoj rad s djecom dobiva partiskske nagrade i priznanja kolega. Desetak godina poslije njezina djeca su dvadesetogodišnjaci, DDR slavi četrdeseti rodendan, a Berlinski zid je pred rušenjem. Gradani učestalo prosvjeduju, a kad jednom prilikom vidi da joj policijci mlate sina Alexa, Christiane doživi infarkt i pada u komu. Kad se probudi desetak mjeseci poslije, Njemačka je ujedinjena i način života stubokom se promjenio. Kći Ariane prekinula je studij i radi kao blagajnica u Burger Kingu, a Alex je monter satelitskih antena. Da bi majku poštedio mogućeg novog infarkta zbog naglih promjena, Alex odlučuje u njezinoj sobi stvoriti privid nekadašnje socijalističke svakodnevice. Ali to će biti mnogo teži posao nego što je isprva mislio.



Zbogom, Lenjine!, drugi film njemačkoga redatelja Wolfganga Beckera, započenu je premijeru imao na prošlogodišnjem Berlinskom filmskom festivalu. U godinu dana koliko joj je trebalo da stigne do mraka ovdješnjih kinodvorana, iznimno uspjela humorna drama osvojila je Europu, pobrala tri Europske filmske nagrade (uključujući i onu za najbolji film) i krenula na uspješan pohod po američkim kinodvoranama. A sve što se može reći nakon odgledana filma jest — i više nego zaslужen uspjeh. Jer, riječ je o vrlo duhovitu, dirljivu i toplu djelu, koje na ironičan, no vrlo emotivan način progovara o univerzalnim ljudskim vrijednostima: obiteljskim odnosima, ljubavi, prijateljstvu i požrtvovnosti za bližnje. Pričom o istočnioničkoj obitelji kroz živote čiji se članova prelamaju korjenite društvene promjene uzrokovane padom komunizma, redatelj Becker i scenarist Bernd Lichtenberg donose dojmljiv, samo naizgled nostalgičan, a ne rijetko i tragikomičan prikaz društva u ubrzanoj tranziciji, zajednice čije do ju-

čer neupitne vrijednosti preko noći bivaju srušene i zamijenjene javnim diskursom suprotnoga predznaka.

Autori vrlo sugestivno rekonstruiraju nekadašnju socijalističku zbilju i stvaraju uvjerljiv mikrosvijet jedne obitelji, njihovih susjeda i prijatelja, ljudi od kojih se mnogi ne uspijevaju dovoljno brzo snaći i priviknuti na nove okolnosti. Alexova sestra Ariane praktična je i spremna preko noći prošlost odbaciti gotovo doslovce poput stare krame i prilagoditi se novome (preuređivanje stana, zapošljavanje u Burger King...). Christianein bivši ravnatelj i stari susjed umirovljenik osobe su koje nisu sposobne prihvatići promjene i, zbog nemogućnosti suočavanja sa stvarnošću, prvi utjehu traži u alkoholu, a drugi neprekidno svima prigovara. A Alex je smješten negdje između te dvije krajnosti. On je svjestan realnosti, no pomalo je se boji i kao da čezne za nekadašnjom (djatinjom) sigurnosti. Tako i u virtualnom socijalizmu koji gradi za majku s vremenom počinje gotovo uživati. Iako ga snimanje lažnih vijesti, or-

ganiziranje pionirskih posjeta bolesnoj majci ili potraga za bugarskim krastavcima i do jučer lako dostupnom markom kave iscrpljuju, kao da s vremenom i sam postaje uvjeren u istinitost onoga što kreira. Štoviše, kao svojevrstan 'predsjednik' nepostojeće države, postupno u odnosu prema ukućanima počinje pokazivati i autoritarne sklonosti, a pitanje je i da li je majčina si-gurnost jedini razlog zbog kojeg joj ne želi reći istinu.

Zbog toga mislim da *Zbogom, Lenjine!* nije (n)ostalgičan film (u prilog tome govore i realistički prikazi policijske brutalnosti i ideološke usukanosti nekadašnjih vlastodržaca, za čim čovjek uistinu teško može biti nostalgičan), nego da je riječ o slojevitoj i mnogo-značnoj alegoriji nalik Weirovu *Trumanovu showu* ili Kusturičinu *Podzemlju*.

Alex je prisiljen u vrlo kratku vremenu sazreti i raskrstiti s djetinjnim idealizmom. Uz vrlo emotivno suočavanje s ocem i saznavanje prave istine o njemu (bio je politički izbjeglica koji je godinama čekao obitelj da mu se pridruži u Zapadnom Berlinu), tomu služi i efektna epizoda s njegovim nekadašnjim idolom Ludwigom Jahnom, nekad slavnim istočnonjemačkim astronau-

tom, a danas taksistom u zapadnom dijelu grada. Kad on u posljednjim vijestima, kao novi predsjednik Alexove virtualne države i zagovornik rušenja Berlinskog zida, pozove 'izbjeglice' sa Zapada da slobodno uđu u DDR i uživaju u blagostanju, komedija je završena, prividna inverzna tranzicija obavljena i majka, iako zna pravu istinu, može mirno umrijeti. Činjenica da je ona nakon suprugova bijega na Zapad svjesno odabrala ostatak svog života proživjeti u laži i samozavaravanju daje filmu dodatnu ironičnu dimenziju dokazujući da komunizam, izgubivši i naj-vjernije vojnike partije, na dulje staze zapravo nikad i nije imao prave šanse.

Tijekom cijelog filma redatelj i scenarist odaju neskrivenu počast svojim filmofilskim uzorima. To su ponajprije filmovi Federica Fellinija i Kubrickova *2001: Odiseja u svemiru*, ali i *Doktor Živago* Davida Leana, jer nije slučajno da se djevojka koju Alex upoznaje u gotovo revolucionarnim okolnostima zove Lara i da je Ruskinja. Vrijedi istaknuti i glazbu Yanna Tiersena (*Amélie*), koja svrhovito prati priču i dodatno naglašava emotivne vrhunce. Filmu bi se mogli uputiti i sitniji prigovori po-put mjestimične prefabuliranosti (dramaturški suvišno melodramatsko uvo-

denje lika oca u završnici), ostavljanje ponekog karaktera tek na razini skice (Arianin suprug) i pokojeg, istina duhovitog, ali odveć karikaturalnog prizora. Pokušamo li, međutim, na trenutak zamisliti neki hrvatski film (recimo *Zbogom, Tito*), koji bi se bavio sličnom temom, jasno nam je kako bi to izgledalo. Premda materijala imamo u izobilju (a neke detalje iz vlastitih biografija možemo prepoznati i u ovom filmu), domaća bi verzija, vremenski smještena od jeseni 1989. do jeseni 1990. godine, bila teška socijalna drama, vrvjela bi bivšim udbasima i konvertitima svih vrsta, a glavni bi junak na koncu, nesposoban suočiti se s ocem povratnikom iz Čilea, zasigurno počinio samoubojstvo. Duhovit oproštaj s Titom i titoizmom pokušao je izvesti Vinko Brešan u uspjeloj, no i razmjerno kalkulantskoj populističkoj komediji *Maršal*, koncentriravši se nažalost, za razliku od Beckerove humorne obiteljske drame, prvenstveno na satiričko ismijavanje ideoloških tlapnji nekadašnjega režima. Sve su to samo razlozi više da inteligentnu, humanu i vrlo emotivnu tragikomediju *Zbogom, Lenjine* objeručke prihvativimo.

Josip Grozdanić



NEPOVRATNO

Irréversible

Francuska, 2002 — pr. 120 Films, Eskwad, Grandpierre, Les Cinémas de la Zone, Nord-Ouest Productions, Rossignon, Studio Canal; izv. pr. Christophe Rossignon — sc. Gaspar Noé; r. GASPAR NOÉ; d. f. Benoît Debie, Gaspar Noé; mt. Gaspar Noé — gl. Thomas Bangalter; sgf. Alain Juteau; kgf. Laure Culkovic — ul. Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel, Jo Prestia, Philippe Nahon, Stéphane Drouot, Jean-Louis Costes, Mourad Khima — 95min — distr. Discovery

Ispričana unatrag, odnosno od kraja prema početku i (osim posljednjeg prizora u filmu) smještena u jednu večer/noć u Parizu, opisuje kako su se Marcus i Pierre, sadašnji i bivši dečko ljipe žene (Alex) odlučili osvetiti neznancu (Le Tenia/Trakavica) koji ju je silovao i premilatio.

Jedan od kontroverznijih filmova u proteklih nekoliko godina, snažna i nemilosrdna drama o nasilju i protiv nasilja, Nepovratno je prasišnu uskovitlao dvama teško gledljivim i mučnim prizorima. Jedan se događa pri početku i u njemu gledamo kako jedan muškarac drugomu razbija glavu aparatom za gašenje požara. Netko je izbrojao da je riječ o dvadeset i dva udarca, a svaki se od njih događa izravno pred kamerom. Drugi je gotovo desetminutni prizor okrutnog silovanja i premlaćivanja, snimljen u jednom kadru, bez 'olakšica' poput montažnoga kraćenja ili preusmjeravanja pozornosti na neki manje strašan predmet promatranja. Prikazane strahote doista nisu primjerene osjetljivijim dušama, no usporedimo li ih sa sličnim prizorima koji se često nalaze u drugim, nekontroverznim ili manje kontroverznim filmovima, nije teško zaključiti da je riječ o manjem stupnju pornografije nasilja i lošeg utjecaja na gledatelja od onoga kakvu smo često izloženi u 'sasvim prihvatljivim' ostvarenjima.

Različito od, primjerice, popularnog *Petka 13.* i njegovih nastavaka, u kojem je nasilje samo sebi svrha i služi da bi 'zabavilo' (to je mnogo strašniji stvarački motiv, zar ne?), nasilje je ovdje prikazano kako bi nas se podsjetilo koliko je ono neljudsko, zlo i banalno rečeno — krivo. Različito od, primjerice, svježega *Kill Billa*, u kojem u raznim borbama pogibaju deseci likova, nasilno se odsijecaju deseci ljudskih udova, a litre krvi svako malo šikljaju u vodopadima i vodoskocima, također sa svrhom 'zabave', u *Nepovratnom* ima malo krvi, a nimalo naslade u prikazu odvratnih zločina. U prizoru ubojstva slika je više, a u prizoru silovanja nešto manje zrnatoturna i slabo osvijetljena (mračna), a odvratnost nije izazvana atraktivnim filmskim trikovima nego samom neljudskošću prikazanih činova. Noéov je cilj učiniti nas promatračima i svjedocima, ponukati nas da trajno (koliko je to filmom moguće postići) zapamtimo što smo vidjeli, te dodatno razviti odbojnost prema zločinu i nasilju. Jer, iako su za takve grozote spremniji pojedinci određenoga karaktera i odgoja, odrasli u određenoj sre-

dini i određenim okolnostima, skloni su im podleći i 'obični ljudi', kao što su u filmu tek donekle problematičan Marcus i mirni intelektualac Pierre. Osjećaj odvratnosti prema viđenom najsličniji je onom izazvanu čitanjem izvještaja o nekom posebno ružnom nedjelu u crnoj kronici. O tome da *Nepovratno* ne bi trebalo prikazivati malioljetnicima nema previše dvojbe, jer bi mnogi doista doživjeli gadnu traumu, no u tom smislu može se dodati da u cjelini *Nepovratno* sigurno plemenitije, moralnije i konstruktivnije oblikuje razmišljanje od bezbrojnih idiotsko-površnih filmova namijenjenih tinejdžerskoj zabavi kao što su, primjerice, *Dečko mojih snova* s Hilary Duff koji veliča razmišljanja tinejdžerki o tome da je važno imati frizuru, odjeću i kozmetiku kakvi su trenutačno u modi ili, da spomenemo nekoliko godina stariji primjer, *Čovječe, gdje mi je auto?*, koji, jednostavno rečeno, veliča glupost i neznanje.

Druga izrazita neobičnost, odnosno netipičnost *Nepovratnog*, jest iznošenje događaja unatrag, od posljednjega pri-





zora prema prvom. Dok je, primjerice, u prvorazrednom *Mementu* Christopera Nolana bilo sasvim jasno zašto se tvorci kreću unatrag (teme sjećanja i nedostatka sjećanja, priča trilerske napetosti u kojoj je važno što se dogodilo prije, a što poslije), u ovom filmu, u kojem je događajni niz razmjerno konvencionalan, možemo pomisliti da je riječ o besmislenu i pretencioznu, samosvrhovitu činu. Jedan od mogućih odgovora na pitanje 'zašto?' jest protupitanje 'zašto ne?'. Zar nas činjenica da smo kao gledatelji (čitatelji, slušatelji...) navikli da se priče (tj. kao ljudi da se zbivanja u životu) kreću od početka prema kraju, a ne obratno, mora toliko sputati da ne dopuštamo nikakav drugi način predočavanja dogadaja? Zašto, primjerice, svaki treći film ne bi bio ispričan obrnutim redoslijedom? Ako može postojati toliko komedija, romansi, filmova strave, akcije ili katastrofe, a svi unutar istog žanra u osnovi ipak nalikuju jedan drugom, zašto ne bi smio postojati nekakav žanr ili vrsta 'filmova unatrag'? Među razmjerno su svježim primjerima uspješna poigravanja s vremenom na sličan način Tarantinov *Pakleni šund* i osobito Tykwerov *Trči, Lola, trči*, koji je, zapravo, nemoguće zamisliti izvedenog na drugi način. Uostalom, flashbackovi i ostali vremenski skokovi već su odavna postali uobičajen sastavni dio filmskog pripovijedanja, a sada je možda došlo vrijeme da 'pričanje unatrag' postane konvencija. Jedna od prednosti 'neprirodnog redoslijeda' iznošenja događaja jest

dodatano aktiviranje mozga gledatelja, koji je na taj način sprječen da se udobno uljuljka i prepusti tupom buljenju u pokretne slike. Posebna je priča što većina publike od filma i kina i ne želi drugo osim praznoglava prolaska vremena.

Iako bi konvencionalnim iznošenjem priče *Nepovratno* možda imalo isti učinak, ovom prigodom 'pričanje unatrag' ipak ima i dramaturšku ulogu. Prikazom strašnoga zločina na početku zagolican smo, pa čak i natjerani, da tijekom filma o njemu razmišljamo i zbijanja gledamo u tom kontekstu. Djelovanje je mnogo jače nego kad bismo istu stvar vidjeli na kraju, nakon čega bismo izašli iz kina i usredotočili se na uobičajene banalnosti svakodnevice, poput one kojom nam se putem najbolje vratiti kući, jesmo li gladni ili žedni i tome slično. Osim toga, slično onomu kad u crnoj kronici pročitamo o teško shvatljivu zločinu, pa se počnemo pitanje tko su ti ljudi i što je do toga dovelo, tako i ovdje prvo dobivamo crnu činjenicu, a onda objašnjenja. I to ne recitatorskim prepričavanjem u kojem bi nam, kako je često slučaj u lošim američkim krimićima, netko na kraju 'objasnio' u čemu je štos, nego prizorima u kojima govore djela, a ne riječi.

Određen razlog može se naći i u razmišljanju o tome kako se naknadnom interpretacijom događajima može manipulirati na razne načine, pa tako i vremenski, dok njihov slijed u zbilji takav kakav jest i da tragediju kakva se dogo-

dila protagonistima filma ne može praviti baš ništa.

Također, na taj je način dodana dojmljivost prizorima s kraja filma, odnosno početka priče. Alex i Marcus šaljivo se maze u krevetu, razmjenjuju zaljubljeničke replike i čine obične radnje koje se u filmskom prikazu najčešće izbjegavaju jer se — ispravno — smatra da ne govore mnogo. Ljudi koji se vole jedno drugom govore besmislice, ljube se i miluju i vode ljubav. To svi znamo i zato to ne moramo gledati — redateljski je dovoljno prikazati sugestiju takvih radnji. No, ovom zgodom takav



se dugačak prizor uklapa u dotadašnji stil izlaganja, a upravo ustrajavanje na prikazu nevine i lijepo banalnosti u odnosu dvoje zaljubljenih u gledatelja nagašava osjećaj strave i nemoći pred kletom sudbom koja će — mi to već znamo, a oni ne — zateći to dvoje.

Sličan razlog i učinak ima posljednji kadar (kadrov?) u filmu, onaj u kojem Alex smireno i zadovoljno leži na travi u parku i čita, okružena jednako bezbrižnim sugrađanima koji su iskoristili prigodu za opuštanje. To je jedini prizor u kojem prevladavaju svjetlo i žive boje — svijet je lijep, neopasan, bezbrižan i ugodan, takoreći idealan. Nažalost, samo naizgled, jer čim se zagrebe ispod površine, nailazi se na mračne likove i prostore koji će sa zadovoljstvom upropastiti svu ljepotu.

Janko Heidl

KILL BILL

Kill Bill: Vol. 1

SAD, 2003 — pr. Miramax Films, A Band Apart, Super Cool Manchu, Lawrence Bender; izv. pr. Erica Steinberg, E. Bennett Walsh, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Quentin Tarantino; r. QUENTIN TARANTINO; d.f. Robert Richardson; mt. Sally Menke — gl. The RZA; sgf. Yohei Taneda, David Wasco; kgf. Kumiko Ogawa, Catherine Marie Thomas — ul. Uma Thurman, David Carradine, Lucy Liu, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Michael Madsen, Sonny Chiba, Chiaki Kuriyama — 111 min — dis. tr. UCD

Nakon što se ubojava Nevjesta probudi iz kome u koju ju je doveo bivši poslodavac Bill, odluči se kravato osvetiti njemu i njegovim suradnicima.

Kill Bill je film o osveti. Njegov *Volume 1* film je o realizaciji te osvete. U Quentin Tarantinu nema razmišljanja o (smislu) osvete. Budući da gledatelj ne zna temeljni, početni razlog osvete, logično je da se redatelj posvetio isključivo njezinu operativnom aspektu. Kad se kaže 'početni, temeljni razlog' osvete, misli sa na razlog zbog kojeg se uopće kreće u eliminiranje junakinje pod imenom Nevjesta (The Bride), koju igra Uma Thurman. Eliminiranje je pokusala skupina ljudi, bivših Nevjestinih kolega iz »Deadly Viper Assassination Squad«, i to na dan njezina vjenčanja u maloj teksaškoj kapelici u kojoj su pobijeni svi koji su se u tom trenutku našli na tom mjestu. Posljednji metak u Nevjestinu glavu opalit će šef Squada — Bill, kojega ona uoči sama okidanja obavještava da je dijete koje nosi u utrobi — njegovo. Unatoč tomu, Bill provodi svoj naum, no Nevjesta nekim čudom preživljava i nakon četiri godine budi se u bolnici iz kome te potom kreće po glave petero ljudi — tri žene i dva muškarca.

Niz kritika, dvadesetak, pročitanih na internetu, bave se više ili manje jednom jedinom stvari — popisivanjem konkretnih fenomena populističke kulture, a najviše filma, stripa i televizije od koji Tarantino slaže svoj film. Druga je stvar, dakako, neizbjegno naglašavanje Tarantinova rada u videotekama u kojima je jednostavno gledao sve, i to sve upijao, pohranjivao u sjecanjima. To je gledateljsko iskustvo, svaki naglašavaju, Tarantinova filmska grada. To nije netočno, ali je ponekad manje ili više nategnuto, prenaglašano. Evo još jednoga primjera takva kritičarskog pristupa: dok nevjesta leži u sobi, jedan od bolničara iskorističava je na najodvratniji način: prodajući njezino tijelo perverznjacima za dobar novac. Na koji vas film to općenje s djevojkom u komi podsjeća? Gdje ste to vidjeli i kada? Naravno, nedavno u filmu Pedra Almodóvara *Pričaj s njom*. Stvar ima drugi kontekst i drugi predznak, ali baš je u tome kvaka: ista situacija s dijametralno suprotnom semantikom. Da ta suprotnost bude još veća, obje su žene bile trudne ili će zatrudnjeti. Nategnuto? Vjerojatno. Sumnjivo? Sigurno. Je li Tarantino vidio Almodóvarov film snimljen 2002? Dakako kod ovakvog pristupa potkradaju se i kardinalne greške. Jedan od njih npr. navodi kako su Tarantinovi protagonisti označeni uvijek atributom oružja kojim se koriste. Izvor toga pronalaze nigdje drugdje no u stripu. Pa strip je to preuzeo iz mita, za majku božju! Svako dijete zna da je moćni Tor i njegov malj dio sjevernoeuropejske mitologije, iako je Tor istodobno i junak istoimenog stripa. Conan je, doduše, dio pseudomitološkog, ali ipak mitološkoga diskursa. Ubijanje djece u majčinoj utrobi ili, pak, trudne majke s njezinim plodom također pripada toj sferi, kao i majčina





osveta onima, dakle vlastitom mužu, koji žrtvuju dijete: to je učinila Klitemnestra Agamemnonu kada je žrtvovao Ifigeniju. To je zapravo podcjenjivanje Tarantina. Zašto ljudi misle da je redatelj koji se koristi populističkim fenomenima neobrazovan? Pa sam naslov filma *Pulp Fiction* svjedoči o Tarantinovoj osviještenosti glede općeg, ali i specifičnijega kulturnog nasljeđa. Pa postoji cijelo razdoblje u talijanskoj kinematografiji nazvano *neomitologizam* na čelu s Vittorijem Cottafavijem, koje se koristi mitološkom gradom za psudomitološke filmove i koje se, već se samim nazivom, suprotstavljuju neorealizmu, oslanja na talijansku filmsku tradiciju.

Dakako, isti je takav odnos i prema audio-, osobito glazbenoj komponenti filma: stalno se ponavlja: gle, stavio je Bernarda Herrmannu pod tu sekvencu, čuj, čuj — Morricone, Isaac Hayes, a onda opet, gle, japanski crtici, da, da — manga. I onda se pojavi pitanje, zašto se oni koji ubijaju zovu 88!? Dakako, ili zbog toga što je u *chambara*-filmovima uvijek između pedeset i devedeset mrtvih ili, ipak 'mnogo vjerojatnije' zbog druga Tita. Dakako, odmah je tu i naziv *exploitation movie* ili, još, bolje film-kviz ili film-skladište.

To se odnosi i na kostimografiju. Jedno je od 'ključnih pitanja' dakako žuti božilački kostim koji nosi Uma Thurman te crna odijela grupe 88. Svi su se pomučili kako bi pronašli 'odakle je to Tarantino izvukao'. I, prirodno, našli su (lijen sam sad tražiti po internetu naslov tog filma). No, stvar se može i drukčije tumačiti. Žuto i crno? Dakako, riječ je o vizualnom kontrastu, najsnajnijem kontrastu između boje i neboje, ali i o onom što svaka boja nosi na svojoj simboličkoj razini: jer žuta jest, između njezinih ostalih simboličkih aspekata, i boja osvete. Crna, dakako, boja asketskog, discipline, militante poslušnosti i usklađenosti. Nije čudno što su često elitne vojne jedinice imale upravo crne uniforme.

To što Sonny Chiba igra vrhunskoga meštra od izrade mačeva ulazi u kategoriju izvantekstovnih odnosa. Posljednji stih Krležina *Jeruzalemског dijaloga* — »taj će mladić svršiti na križu« jasno se referira na Isusa. Ali, njena kakvoća ne ovisi isključivo o toj činjenici.

Drugim riječima, je li vrijednost filmova Jacquesa Tatija u njegovu oslanjanju na sustave nije komedije? Ili, još bliže Tarantinu, leži li vrijednost filmova Sergio Leonea upravo u činjenici što je

u njima spojio elemente klasičnog američkog vesterna i klasičnog samurajskog filma, osobito Kurosawine *Tjelensne straže*?

Kod ovakvih filmova, izgrađenih uglavnom na primjeni redateljeva gledateljskog iskustva, uvijek je ključno pitanje da li to povezivanje proizvodi film koji je razumljiv, prihvatljiv, shvatljiv, gledljiv i bez prethodna poznavanja građe od kojih je složen. Drugim riječima, koji su dramaturški, redateljski, u smislu filmske cjeline, razlozi za njihovu primjenu? Je li riječ o stanovitoj ekonomiji: uzet ću te stvari, jer mi se ne da gubiti energiju na izmišljanje nečega novog, na taj mi se način pruža prilika da se oslobodim nepotrebnih statičnih elemenata koji će usporavati film, oni koji znaju brzo će prepoznati o čemu je riječ?

Zapravo, najbitnije pitanje jest: proizvodi li ovakav film kao što je *Kill Bill* zatvorenu cjelinu, koja koristeći se poznatim materijalom, ima vlastitu vrijednost bez obzira na akumuliranje redateljeva gledateljskog iskustva?

Moram priznati da to još ne znam i da o tome ne mogu govoriti, jer video sam samo pola filma.

Dario Marković

UTRKA ŽIVOTA

Seabiscuit

SAD, 2003 — pr. Universal Pictures, DreamWorks SKG, Spyglass Entertainment, Larger Than Life Productions, The Kennedy/Marshall Compa, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Gary Ross, Jane Sindell; izv.pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Robin Bissell, Tobe Maguire, Allison Thomas — sc. Gary Ross prema knjizi Laura Hillenbrand; r. GARY ROSS; d.f. John Schwartzman; mt. William Goldenberg — gl. Randy Newman; sgf. Jeannine Claudia Oppewall; kpf. Judianna Makovsky — ul. Jeff Bridges, Tobe Maguire, Chris Cooper, William H. Macy, Valerie Maffey, Michael O'Neill, Annie Corley, Michael Angarano — 141 min — distr. Continental

Sjedinjene Države u doba Velike ekonomsko krize. Nakon gubitka sina i odlaska supruge, bogataš Charles Howard posveti se uzgoju rasnih konja, angažiravši za trenera osamljenika i 'šaptača konjima' Toma Smitha, 'čovjeka starog kova'. Smith nagovori Howarda, koji se u međuvremenu vjenčao s mladom, lijepom i dobroćudnom Marcelom, da kupi podcjenjeno trkaće grlo Seabiscuita, neobično sitna konja, a za njegova jockeja angažira mladoga Reda Pollarda, previsoka i preteška po džokejskim standardima, mladića koji se u potrazi za kruhom i uspjehom potuca od nemila do nedraga. Smith je medutim u obojici prepoznao veliko srce i u to uvjerio Howarda. Seabiscuit i Red uskoro počnu pobijedavati, a Howard izazove na dvojboj Admirala, najslavnijeg trkaćeg konja Amerike, odnosno njegova prebogata vlasnika. No, prije 'utrke života', i Red i Seabiscuit moraju proći kroz teško iskušenje.



Redatelj, producent i scenarist Gary Ross svoje je nostalgične retrosklonosti prezentirao već u prethodnom, svom prvom, kino-filmu *Pleasantville*, u kojem je povezao neobičnu priču profan-tastičnih svojstava, koja je možda nešto dugovala onoj načelno sličnoj iz Kusturicinu *Undergrounda*, te nježan i topao emocionalni angažman koji ga je mnogo više približavao Capri i Disneyju nego Kusturici i Dušanu Kovačeviću. *Pleasantville* je naišao na zasluzeno dobar prijem kritike i naklonost publike, da bi se pet godina poslije Ross uputio u ambiciozniji, prije svega produkcijski ambiciozniji, odnosno zahtjevniji projekt, adaptaciju biografske knjige Laure Hillenbrand *Seabiscuit* o istoimenom trkaćem konju, jednom od najvećih sportskih heroja epohe Depresije i New Deal-a i trojici ljudi koji su stajali iza njegova uspjeha.

Fabularnokompozicijski, film ima dva jasno odvojena dijela: prvi, u kojem se

međusobno neovisno profiliraju trojica protagonisti (uz, dakako, četvrtog, Seabiscuita), te drugi, u kojem se ujedinjuju i kreću stazom slave. Godine koje se pritom smjenjuju sjajno su ilustrirane dokumentarnim fotografskim materijalom praćenim sugestivnom off-narracijom, čime se Ross još jednom nakon *Pleasantvillea* dokazuje kao autor posebna senzibiliteta za davno prošla vremena. Uz odličnu tehničko-dizajnersko-prodукcijsku potporu (fotografija, scenografija, kostimografija) i izvrsno režirane prizore konjičkih utrka, Ross se opskrbio i prvorazrednom glumačkom ekipom — vjerojatno je otrcano to reći, ali teško je zamisliti druge glumce u ulogama koje su utjelovili Tobe Maguire, Jeff Bridges i Chris Cooper: pružaju maksimalnu empatiju i daju pregršt mogućnosti gledateljima za komunikaciju i suočavanje s njihovim likovima. Narativno, dramaturški i karakterizacijski film je sklopljen sa zavidnom vještinom, emotivno povišeni

prizori dati s izvanrednim osjećajem za mjeru, tako da su uvijek dirljivi, a nikad patetični, barem ne u iritantnom smislu. Uopće, ovaj film prožima neka plemenita sentimentalnost koja jest stromodna, ali na najbolji mogući način. U tom smislu zanimljivo je usporediti *Seabiscuit* s filmovima Lassea Hallströma *Kućna pravila* i *Čokolada*. Dok Hallström ispod bajkovito-sentimentalne oplate nudi subverzivnost (afirmacija anarhoindividualizma naspram dominantnih društvenih vrijednosti i državnih regula), Ross u prvom planu često ima neugodne egzistencijalna iskustva teškog povijesnog razdoblja (Red jedva sastavlja kraj s krajem, a porcija teških batina postaje mu svakodnevica), no njegov film ipak je ultimativna oda omiljenim američkim vrijednostima — obitelji (makar i neformalnoj odnosno provizornoj), poduzetničkom duhu, individualnoj osebujnosti i inicijativi; ukratko, *Seabiscuit* svim srcem afirmira američki san po kojem je put od trnja do zvijezda omogućen svakom tko ima znanja, sposobnosti, spremnosti na rizik, nešto sreće i jako jako mnogo dobre volje i odlučnost, ili drugačije rečeno, svakom tko

ima srca da do kraja odsanja svoj san i učini ga stvarnim. Naravno, Ross nije Schopenhauer da bi posumnjao u mogućnost ispunjenja sna, ne zamara se trajno nezadovoljivom ljudskom prirodom, on nudi svoju sliku svijeta i čovjeka i to čini predano, iskreno, umjetnički kompetentno, kreativno potentno. Istina je, moguće je prigovoriti da ni jednoga trena ne saznajemo što se dogodilo s Redovom obitelji, je li ikad pokušao uspostaviti kontakt s njom, jednako je opravdano primjetiti da je lik druge Howardove supruge tek lijep ukras lišen karakterološke profilacije i naročite dramaturške funkcionalnosti (no tko može zamjeriti Rossu što je u film stavio tako lijepo i decentno biće kao što je Elizabeth Banks?). Potpisnik ovog teksta međutim i ne želi tvrditi da je *Seabiscuit* bespriječoran film; njemu je dovoljno istaknuti da u suvremenom Hollywoodu dragocjeno naslijede Franaka Capre nije često evocirano, pogotovo ne s ovakvim rafinmanom. Hollywood je uvijek bio sklon jeftinom sentimentaliziranju, moraliziranju i didaktičnosti, rijetki su bili oni koji su afirmirali općedruštvene vrijednosti ili, drukčije rečeno, su bili u službi

vladajuće ideologije na umjetnički, a to onda u ovom slučaju znači i moralno dostojan način. Frank Capra bio je najveći među njima, a Gary Ross, čini se, dostojan je nasljednik. Bilo kako bilo, ako moram birati između dviju bajki, one Petera Jacksona i ove Garyja Rossa, za mene dileme nema. *Seabiscuit* neusporedivo je bolji film od *Povrata kralja*, jednog od svojih konkurenata u oskarovskoj utrci za film godine, štoviše najfavoriziranih konkurenta. Ima glumce kojima je omogućeno glumiti i dati punoču likovima koje utjelovljuju, a ne tek figurirati kao isprazni vizualni znak, posjeduje emotivnost koja ne prelazi u područje kiča, u narativnom ritmu ima usporenijih, 'letargičnijih' mjesto, ali ne i golemlih praznina ispunjenih samo dosadom, dramaturški vrhunci doista su kulminacije, a ne tek logički upitno tehnicističko samozavaravanje; na kraju krajeva, Rossov uradak nije infantilan, Jacksonov itekako jest. *Seabiscuit* je film kojeg je, kao i njegova naslovna junaka, lako podcjeniti, a nimalo lako napraviti. Gary Ross može biti ponosan na svoj rad.

Damir Radić



MATRIX REVOLUTIONS

The Matrix Revolutions

SAD, 2003 — pr. NPV Entertainment, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Warner Bros., Grant Hill, Joel Silver; izv. pr. Bruce Berman, Andy Wachowski, Larry Wachowski — sc. Andy Wachowski, Larry Wachowski; r. ANDY WACHOWSKI, LARRY WACHOWSKI; d. f. Bill Pope; mt. Zach Staenberg — gl. Don Davis; sgf. Owen Paterson; kgf. Kym Barrett — ul. Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Laurence Fishburne, Jada Pinkett Smith, Mary Alice, Monica Bellucci, Lambert Wilson — 129 min — distr. Intercom — Issa

Grad Zion brani se od finalne najezde strojeva, i još će jednom pokušaj spašavati svijeta biti u Neovim rukama.

Nastavci filmskih uspješnica obično su daleko slabiji od izvornih filmova. Točnije, nerijetko se iza ideje o snimanju nastavka krije tek producentska strategija da na temelju već komercijalno do-kazana predloška na brzinu utrže još ponešto, bez obzira na kvalitetu scenarija, a imajući u vidu isključivo potencijalna očekivanja ciljane publike. Ipak, ponekad filmofili nailaze na iznimku koja potvrđuje ovo pravilo, kao što je, primjerice, bio slučaj s projektom *Alien*, gdje je upravo drugi film, što ga potpisuje James Cameron, po mnogima ujedno i najbolji. Istini za volju, presudan kvalitativni čimbenik ovdje je bila upravo Cameronova autorska

osobnost, pa je *Aliense* zapravo lakše vezati uz njegov redateljski opus negoli uz ostala tri nastavka, koja su mahom dijelom znanstvenofantastičnoga žanra s primjesama horora.

Ruku na srce, situacija se danas ponešto izmijenila. Riječ je o ishodišnoj promjeni novoholivudske strategije, po kojoj se sada nastavci, odnosno cijeli serijali, unaprijed planiraju, a nerijetko i snimaju istodobno, te promišljenim promidžbenim kampanjama i primjerenu prezentiranju. U tom nam smislu kao odličan primjer može poslužiti *Gospodar prstenova*, trilogija Petera Jacksona, u kojoj je po mnogima upra-





vo završni, treći, dio ujedno i najbolji. Slična je situacija i s iznimno uspješnim filmovima o Harryju Potteru, gdje je drugi nastavak nedvojbeno bolji od prvog, a valja kazati kako je i drugi film o X-Menima znatno dojmljiviji od originala.

Zasigurno, riječ je o pomno planiranim projektima, zamišljenima kao nerazdvojna cjelina, pa je zapravo redatelj dobio prostora za sustavniji razvoj karaktera i dramaturšku nadogradnju od epizode do epizode, što je, mora se priznati, daleko inteligentnije i promišljene od nekadašnjega kaotična nasnimavanja nastavaka, koji su odreda bivali sve gori i gori, kao što je to bio slučaj s filmskim serijalima *Noć vještice*, *Petak 13*. Vrijedi to čak i za celuloidne dogodovštine karizmatičnoga Freddyja Kruegera, premda je nizanka o *Noćnoj mori u Ulici brijestova* tijekom godina poprimila posve drukčiji predznak, te od zastrašujućeg horora prerasla u poluparodičnu, grafički eksplicitnu, zafrkanciju koja je zapravo u stopu slijedila žanrovske mijene što su nastupile u devedesetim godinama, nastojeći se pod svaku cijenu prilagoditi ukusu publike. Ipak, čini se kako su upravo redateljski potpisi najčešće bili presudnim čimbenikom pri uspostavljanju kvalitete pojedinih nastavaka. Utoliko više iznenadjuje bljedunjav dojam koji su ostavila dva nastavka Matrixa, inače nestrpljivo iščekivana nakon iznimno zapažena prvenca.

Već se drugi film pokazao idejno dvojbenim, premda mu se stilski nije imalo

što prigovoriti. Štoviše, akcijski gledano, drugi je film bio mnogo spektakularnij od izvornika, ali se pokazalo kako to nije i ne može biti isključivi čimbenik kakvoće. Na, prava je katastrofa (tu tvrdnju ipak treba uzeti s određenom ogradiom, jer se odnosi isključivo na sva tri *Matrixa*, koji ipak bitno odskaču od recentne holivudske produkcije) uslijedila djelom pod naslovom *Matrix Revolutions*, finalnim nastavkom u kojem su svi djelići kompleksnoga mozaika braće Wachowski konačno trebali sjesti na svoje mjesto. Tako se *Matrix Revolutions* pokazao inferiornim prethodnim nastavcima na apsolutno svim razinama.

Prvi problem filma njegov je neu Jednačen ritam. Naime, gotovo čitav prvi sat redateljski duet nastoji pojasniti brojne dvojbe ostavljene već na prva dva filma, umrtvljujući tako tempo i gradeći cjelinu na bezbrojnim dijalozima. U tim je dijelovima filma posebice do izražaja došla pretencioznost predloška. Strategija krpanja rupa kroz koje pušu ozbiljni vjetrovi nelogičnosti posve je umrtvila gledatelja i definitivno ga dovela na rub sna. Imalo je to za posljedicu i gledateljevo posvemašnje udaljavanje od likova, koji su se pokazali poprilično nezanimljivima već u drugom nastavku.

Nažalost, gledatelje koji nisu usnuli tijekom prve polovice filma, te se tako spasili, nije očekivalo katarzično finale. Istini za volju, drugi je dio filma potpuno položen na akcijske sekvence, koje se pak odvijaju frenetičnim ritmom i

zasigurno su ispunile očekivanja manje zahtjevnih filmofila. Naime, redateljski dvojac nije se baš potudio izraziti maštvitost, nego su se mahom pouzdali u redateljska rješenja već viđena u prethodnim nastavcima, te računalnu animaciju, što je posve oduzelo bilo kakav kredibilitet cjelini i film naposljetku pretvorilo u raskošnu videoigru u kojoj su, nažalost, igrači (publika) samo promatrači, ne i sudionici. To je, dakako daleko ispod očekivanja brojnih poklonika *Matrixa*, koji su se nadali grandioznom finalu trilogije, odnosno vještu spletu znanstvene fantastike, filozofije i spektakularne akcije, koji bi uvelike ispravio polovičan dojam drugoga filma.

Matrix Revolutions pokazao se eto najslabijim nastavkom, cjelinom u kojoj su do izražaja došli svi nedostaci prethodna dva filma, a kako se autori nisu potrudili ponuditi ništa svježe i neočekivano, nego su duboko zaglibili u filozofiju za početnike, nije bilo ničega iza čega bi se njihovi idejni propusti mogli sakriti. Ruku na srce, ovo djelce i nije tako loše, ukoliko ga uzmemo kao samostalnu cjelinu koja nema nikakve veze s obama prethodnim filmovima. Tada *Matrix Revolutions* možemo užeti kao solidan, pomalo prespor, ali ipak dopadljiv znanstvenofantastični spektakl. Ipak, materijala za snimanje trilogije očito nije bilo dovoljno.

Mario Sablić

GOSPODAR I RATNIK

**Master and Commander:
The Far Side of the World**



SAD, 2003 — pr. 20th Century Fox, Miramax Films, Universal Pictures, Samuel Goldwyn Films, Samuel Goldwyn Jr., Duncan Henderson, Peter Weir; izv. pr. Alan B. Curtiss — sc. Peter Weir, John Collee prema romanu Patricka O'Briana; r. PETER WEIR; d. f. Russell Boyd, Sandi Sissel; mt. Lee Smith — gl. Iva Davies, Christopher Gordon, Richard Tognetti; sgf. William Sandell; kgf. Wendy Stites — ul. Russell Crowe, Paul Bettany, Lee Ingleby, James D'Arcy, Billy Boyd, Edward Woodall, Chris Larkin, Max Pirkis — 138 min — distr. Continental

Za vrijeme Napoleonovih osvajanja kapetan Jack Aubrey, zapovjednik engleskoga ratnog broda Surprise, dobije zadatak: spriječiti francuski ratni brod Acheron da prenese rat na Pacifik. Aubrey odluči slijediti bitno moćniji brod i izvan granica koje su mu zapovjedene.

• Vaj film izgleda kao da je napravljen samo zato da bi dobio Oscara. Bavi se velikom povijesnom temom: borbom protiv Napoleonove želje za osvajanjem cijelog svijeta. U središtu radnje ima lik heroja, kojeg utjelovljuje veliki glumac. Uz povijesni sukob mora ići i osobni, pa se Aubrey, osim protiv neprijatelja, mora boriti i protiv najboljega prijatelja, vlastite posade i sa sama sobe.

Unatoč predviđljivosti sheme, Gospodar i ratnik sasvim je solidno ostvarenje. Ispunjava osnovni zahtjev svakoga pustolovnog filma — ima dinamičnu radnju koja se odvija u egzotičnim prostorima i uspjele akcijske scene. Također, uskladen je s težnjom ka stvaranju realističnog ambijenta, što je trend američkoga filma posljednjih petnaestak godina. Bitke i manevarska madmudrivanja opisani su vrlo realistično, što se može reći i za hijerarhijske odnose na brodu i običaje posade, elemente koji imaju vrlo važno mjesto u radnji.

No, osim dinamične režije i funkcionalnoga realističnog ugodjaja, film nam nudi i zanimljive likove. Među njima se ističu kapetan Aubrey i njegov prijatelj, brodski liječnik i prirodoslovac Stephen. Njihov odnos temeljni je osobni sukob filma, a uvjerljivost i sugestivnost tog odnosa velikim je dijelom zasluga sjajnih glumaca R. Crowea i P. Bettanija. Stephen Aubreya optužuje da je tvrdoglav i da riskira živote mornara radi slave i zbog ratničke pohlepe, a prigovara mu i da se odnosi prema posadi kao tiranin. Aubrey sve to ljutito odbacuje. No, taj sukob gubi se negdje na polovicu filma, a unutarnji Aubreyev sukob svodi se na scenu u kojoj kapetan, nakon što je prisiljen žrtvovati jednog mornara radi sigurnosti broda, na vrlo kratki trenutak posumnja u ispravnost svojih namjera.

Iz priloženoga mogli bismo zaključiti da je spomenuti osobni sukob umetnut samo radi zadovoljavajuća potreba kritičara i glasača Akademije za dubokoumnošću radnje i prekinut na polovici filma da ne bi smetao pustolovnom dijelu radnje. Ipak, to nije točno. Prekid sukoba između dvaju glavnih likova motiviran je karakterima tih likova i čak pridonoši razvoju njihove složenosti. Naime, Jack Aubrey pokazao se uspješnim vojskovodom i mudrim vođom svojoj posadi, a sve to ne bi mogao postići da se cijelo vrijeme opterećiva moralnim i osobnim dilemama. Zato, iako je i on, poput Stephena, humanistički nastrojen (odmara se svirajući klasičnu glazbu sa svojim prijateljem), zahtjevi njegove funkcije ne mogu mu dopustiti da ga Stephenovi prigovori navedu na premišljanja u vezi s moralnim implikacijama svoje funkcije.

U drugoj polovici filma sukob se zamjenjuje duhovitim motivom svade oko od-

laska na otoče Galapagos. Stephen želi biti prvi prirodoslovac koji će istražiti to neobično biološko stanište, ali ratne okolnosti stalno tjeraju Aubreya da iznevjeri obećanje o pristajanju na spomenuto otoče. U jednom trenutku u žaru svade Aubrey odbrusi Stephenu: »Nemamo vremena za tvoje proklete hobije!« Obrazovaniji gledatelj svjestan je igrarije s poviješću u toj rečenici. Naime, taj prokleti hobi zaslужan je za otkriće teorije evolucije, do kojeg je Darwin došao proučavajući upravo životinjski svijet Galapagosa. Aubreyev i Stephenvov sukob parabola je sukoba između ratnika i znanstvenika i njihovih drukčijih shvaćanja svijeta. Međutim, u njihovim prividno antipodnim karakterima otkrivaju se i mnoge sličnosti, pa nas, npr., Aubreyev humanistički karakter potiče na pitanje da li bi on, u slučaju da je bio svjestan znanstvene važnosti Stephenovih istraživanja, odustao od svoje ratničke misije?

Ipak, nabrojene pozitivne kvalitete filma (dinamična režija, realizam, zanimljiv odnos dva glavna lika) nisu dovoljne da mu damo visoku ocjenu, jer konačni dojam odaje vrlo oportunističan proizvod. Kapetan Aubrey na kraju ipak ispada idealizirani heroj, a njegova posada, usprkos iznimkama, pokazuje se iznimno hrabrom i plemenitom. Oportunizam je vidljiv i u pristranu anglofilskom odnosu prema povijesnim zbivanjima, nimalo umanjenu uporabom klišja o kapetanu neprijateljskog francuskog broda kao dostojanstvenom i časnog protivniku.

Konačan odnos slabosti i vrlina daje vrlo solidan film, koji je, uz više autorove hrabrosti, mogao biti i vrlo dobro ostvarenje.

Juraj Kukoč

U POTRAZI ZA NEMOM

Finding Nemo

SAD, 2003 — **ANIMIRANI** — pr. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, Graham Walters; izv. pr. John Lasseter — sc. Andrew Stanton, Bob Peterson, David Reynolds; r. ANDREW STANTON; d. f. Sharon Calahan, Jeremy Lasky; mt. David Ian Salter — gl. Thomas Newman; sgf. Ralph Eggleston; — ul. Albert Brooks, Ellen DeGeneres, Alexander Gould, Willem Dafoe, Geoffrey Rush, Eric Bana Brad Garrett, Allison Janney — 105 min — distr. Continental

Riba-klaun Nemo uhvaćen je u ronilačku mrežu i odnesen u akvarij u zubarskoj ordinaciji. Njegov otac-udovac upušta se u pustolovinu života i smrti kako bi ga spasio.

Čim na platno doskakuće Pixarova lampa i drsko nam uperi žarulju u lice, znamo da nas čeka nešto dobro. Nakon sedam kratkometražnih i četiri dugometražna animirana filma, ta neučegledna stolna lampa postala je oznaka za vrhunsku kvalitetu.

O petom dugometražnom Pixarovu filmu *Potraga za Nemom* najkraće se može reći da je dostojan prethodnika i lampe na špicu. Te su konstante u kvaliteti očito svjesni i u Pixaru, jer i *Nemu* prethodi jedan kratkometražni predak — *Knick knack* Johna Lassetera iz 1989. Iako ih dijeli, za razvoj animacije, golemlih četrnaest godina, usporedba ta dva filma ne ide na štetu ni jednog od njih. Napredna animacija nije Pixarovim dugometražnim filmovima oduzela originalnost, a kratkometražni danas nisu nimalo zastarjeli. Objašnjenje za to vjerojatno leži u činjenici da iza svih Pixarovih filmova stoji, više-manje, ista ekipa koju napredna tehnologija te veliki komercijalni uspjesi očigledno nisu uspjeli pokvariti. Tako su Andrew Stanton i Lee Unkrich, koji u *Nemu* potpisuju režiju i scenarij, radili i na četiri prethodna fil-



ma, i to u svojstvu koscenarista, koredatelja, producenta i montažera. Kad znamo sve to, uspjeh *Nema* u publike i u kritike nije nikakvo iznenadenje; radili su ga isti ljudi, po istom obrascu, samo što su uporabili još napredniju tehnologiju i pomoću nje stvorili doista zadržljivo podmorski svijet.

A taj svijet je, kao i u prethodnim filmovima, ljudima nadohvat ruke, ali im ostaje nepoznat i dalek. Ljudi su u Pixarovim filmovima posve bezlična stvorenja, pravi duhovni siromasi koji očaravajućim susjednim svjetovima znaju tek onoliko koliko su im na korist ili na smetnju. No, za razliku od igračaka i čudovišta iz mašte, odnos morskih stvorenja i ljudi jednostavan je i jasan, pa *Potraga za Nemom* nema tako zanimljivu osnovu kao *Priča o igračkama* i *Čudovišta iz ormara*. Jer, iako njihove svjetove ljudi ugrožavaju, igračke i čudovišta iz mašte jedino zbog ljudi i u ljudima postoje. Svijet podmorja, pak, postoji neovisno o čovjeku. Čovjek je u njemu samo opasnost, a čak ni na to nema ekskluzivno pravo. Ipak, treba mu priznati da u *Nemu* počne cijelu priču: inateći se odveć zaštitničkom oču Marlinu, mali Nemo otplova do ribarskoga broda i biva uhvaćen u mrežu sidnejskog zubara. Ubrzo je preseljen u akvarij, gdje upoznaje druga stvorenja i s njima planira bijeg (iz akvarija kroz prozor i preko autoceste u ocean!!!). Scene u akvariju

izmjenjuju se sa scenama Marlinove potrage za Nemom, kojemu se u nemogućoj misiji pridružuje riba Dora s neobičnim poremećajem kratkotrajnog pamćenja. Na putu do sidnejske luke njih dvoje susreću mnoga morska stvorenja — morske pse koji provode program apstinencije od riba, polje šutljivih i zlokobnih meduza, jato prijateljskih kornjača, velebnog kita, jato glupavih galebova... Napetost potrazi i pokušajima bijega daje približavanje dana kad će Nemo biti darovan ozloglašenoj djevojčici kod koje ribe ne doživljavaju duboku starost.

Jednostavna i pregledna priča koju dječa prate s lakoćom obogaćena je mnoštvom osebujnih karaktera i suptilnih dosjetki, pa je *Nemo* jednako zanimljiv i odraslima. Koliko je stvaranje svijeta pod morem, koji je sam po sebi raskošan, živahan, osobite svjetlosti i oštirine, teška animacijska zadaća, znaju samo stručnjaci, no postignuti rezultati ostavljaju bez daha i posve neupućene gledatelje.

Potraga za Nemom sinkroniziran je na hrvatski. Iako je većina glumaca napravila vrlo dobar sinkronizacijski posao duhovito se igrajući raznim dijalektima, pojedini dijelovi filma posve su nerazumljivi (osobito kornjača i morski psi). Srećom, filmu kao što je *Potraga za Nemom* nije tako lako pokvariti dojam.

Jelena Paljan

GORI VATRA

Bosna i Hercegovina, Austrija, Turska, Francuska, 2003 — pr. Refresh Production, Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH, Ciné-Sud Promotion, İstanbul Film, Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH, RTV Bosnia-Herzegovina, Radio-televizije Federacije BiH, Ademir Kenović, Zijad Mehicić, izv. pr. Josef Platt, Branko Simunac — sc. Pjer Žalica; r. PFER ŽALICA; d. f. Mirsad Herović; mt. Almir Kenović — gl. Sasa Losić; sfg. Kemal Hrustanović; kfg. Amela Vilić — ul. Enis Bešlagić, Bogdan Diklić, Saša Petrović, Izudin Bajrović, Jasna Žalica, Senad Bašić, Admir Glamčak, Feđa Stukan — 105 min — distr. Jadran film

Prije nego što potvrde dolazak Billa Clinton-a u bosanski gradić Tešanj, predstavnici međunarodne zajednice moraju se uvjeriti da je Tešanj uzoran primjer vladavine prava i tolerancije među različitim entitetima. Mjesni vlastodršci prisiljeni su u roku od nekoliko dana promijeniti loše običaje i tako zamazati oči stranim gostima.

Na temelju opisanoga sadržaja zaključili bismo da se bosansko-hercegovački hit temelji na jednom štosu (holivudskim rječnikom, rekli bismo da je riječ o *high concept* filmu), i to već više puta vidjenu štosu. Priča o autoritetu — političkom, gospodarskom ili kulturnom — čiji dolazak u malo mjesto pobuduje potrebu mještana da se pred njim prikažu boljim nego što jesu, što, pak, izaziva niz komičnih situacija, već je ispričana u mnogobrojnim satiričnim sižeima, od dramskih (*Gogoljev Revizor*), do stripovskih (legendarna epizoda Alana Forda *Ucviljeni diktator*). Ipak, Žalica je toj istrošenoj fabuli uspio pronaći novi kontekstualni okvir. U bosanskohercegovačkoj stvarnosti ta se priča obnovila i dobila nova značenja.

Bosna i Hercegovina i dalje je poprište bezakonja i etničke mržnje, a međuna-



rodna zajednica, posebice njezin europski dio, ne može dopustiti postojanje takve društveno-političke situacije usred Europe i buduće proširene Europske unije. U posljednjih desetak godina ona je zato pokušala u BiH obnoviti jugoslavenski san o bratstvu i jedinstvu svih naroda i narodnosti. Pritom je vrlo često zanemarivala stvarno stanje na terenu i na silu pokušavala ostvariti svoj plan. Lokalne i državne vlasti znale su da im količina novčane pomoći umnogome ovisi o uspješnu sudjelovanju u primjeni tog plana ili, u slučaju filma *Gori vatra* (a, prepostavimo, i nekih slučajeva u zbilji), o uspješnu lažiranju ispunjenja tog plana. Kroz fabularni štos o pokušaju da se lažnim uspjesima privuče Billa Clintonu u bosanski gradić Žalica je političku realnost pretočio u maštovitu priču te nimalo komičnu bosanskohercegovačku zbilju prikazao u nizu komičnih situacija. Dovoljno je vidjeti scene u kojima se lokalni mafijaš 'preobrati' i organizira kulturno-zabavni program u svrhu širenja razumijevanja među kulturama ili onu u kojoj gradonačelnik unajmljuje od kolege iz susjednog grada Srbe da bi svoj grad privremeno napušio drugim entitetima. Groteskna komičnost tih scena govori mnogo više o ratu i nasljeđu mržnje od tendenciozne i komplikirane retorike mnogo mračnijeg filma na tu temu — ostvarenja *Remake Dine Mustafića*.

Dakako, ako se želi progovoriti o pravoj naravi bosanske zbilje, komedija neizbjegno mora prijeći u tragediju, a to se u filmu *Gori vatra* i događa, posebice u raspletu. No, već na primjeru opisanih scena može se vidjeti koliko

su tragično i komično, osim u pojedinim situacijama u kojima humor prelazi u jeftin štos, u ovom filmu teško odvojivi.

Usložnjavanje štosne osnove filma odvija se i na razini kompozicije, pa se tako jednostavni fabularni motiv prema za dolazak 'vode slobodnog svijeta' razvije u film-mozaik koji se sastoji od više narativnih rukavaca. Neki narativni rukavci manje su uspjeli od drugih, ali kao cjelina djeluju razmjerno skladno i logično se nadopunjaju. Komičnost osnovnoga zapleta pritom se isprepleće s tragičnošću ostalih zapleta. Pokušaj komičnog raspleta radnje propada, jer je Clintonov dolazak u Tešanj prekinut zbog tragičnoga događaja motivirana upravo predsjednikovim dolaskom. Zaim, otac glavnoga lika, u trenutku Clintonova ulaska raznese se bombom da bi upozorio svijet na nesretno stanje njegove domovine.

Ipak, iako Žalica ne dopušta filmu da završi humornim vrhuncem, ne dopušta mu ni da završi, poput spomenutog ostvarenja *Remakea*, pesimistično. Nakon raspleta slijedi epilog, u kojemu Zaimov sin, nakon što primi zagrljav utjehe od kolege Srbina, razgovara s mrtvim ocem i bratom te ih moli da ga ostave na miru. Pa makar koliko mu bilo teško rastati se s voljenima, on odlučuje (i doslovno) odbaciti duhove prošlosti i prekinuti s nasljem mržnje kojim se ona prenosi s koljena na koljeno. Film, dakle, završava optimistično i, makar koliko prije toga bio ciničan prema naporima međunarodne zajednice, takvim završetkom priznaje njuhovu opravdanost.

Juraj Kukoc

SRETNO DIJETE

Hrvatska, 2003 — DOKUMENTARAC — pr. Gerila DV film&Studio Vizije 2003; izv.pr. — sc. Igor Mirković; r. IGOR MIRKOVIĆ; d.f. Silvestar Kolbas; mt. Ivana Fumić — 97 min — distr. Discovery

Presjek radanja i kulminacije glazbenog novog vala od sredine 70-ih do sredine 80-ih godina 20. stoljeća, na prostoru bivše Jugoslavije.

New wave mekana je pop struja izrasla iz punka s početka 70-ih godina, u svijetu prezentirana šminkerskim bendovima (vizualnoga nasljeda *glam-rocka*) poput Duran Duran, Culture Cluba ili Adama Anta, čija je druga struja — *postpunk*, u orbitu izbacila neke posve drukčije senzibilitete tekstualno britka Elvisa Costella ili Smithsa s jedne, odnosno mračnjačke i više art bendove poput Joy Divisiona ili Cure s druge strane, naknadno prešavši u *underground* ili *indie-rock*, čak američki *grunge*. Na prostoru pak bivše Jugoslavije novi val (ili *novi talas*) sinkrono je iznjedrio bendove poput u prvom redu kultnih slovenskih Pankrta, hrvatske Azre, Prljavog kazališta, Haustora, Filma ili srpskog Šarla Akrobate (formiranog iz ruševina Limunovog drveta, a iz kojeg su se naknadno razvili tako važni bendovi poput Kojine eksperimentalnosti sklone Discipline kičme te 'veće od života' melankolično-depresivne Mladnovićeve Katarine II, poznatije pred preinačenim imenom Ekatarina Velika), Idola (atribuiranih urbanom intelektualnošću) i Električnog orgazma (naj-r'n'r od trojice). Pritom je zajednički album tri potonja benda — *Paket aranžman*, manifest beogradskog novog vala. Onaj zagrebački pak pjeva je o neprilagođenosti, buntu, živio punim plućima na relaciji Zvečka — Blato — Kavkaz odnosno SC — Kulušić — Lapidarij. U ekonomskoj krizi redukcija

struje, čekanja u redovima, gomilanja zaliha kave glazbenici, dizajneri, fotografi, novinari (Mirko Ilić, Zoran Franjičević, Davorin Bogović, Jura Stublić, Boris Leiner i mnogi drugi) živjeli su u ritmu muzike za ples i izražavali se putem Poleta, Novoga kvadrata, glazbe. Vrijeme je to izrazito urbanoga duha, pozitivnih vibracija i prštećega pokretačkog kreativnog uzbudjenja; čiji utjecaj godinama ne menjava — baš kao ni grafit *Frodo lives*, fascinacija Johnnym Štulićem ne oduzima ništa od njegove legendarnosti nego ga uzdiže do proporcija mitske figure.

Igor Mirković iza sebe već ima dva cijenjena filma — *Orbanici Unplugged* i *Novo, novo vrijeme*, i to je činjenica koja ga uzdiže u sam vrh domaćih dokumentarista. U *Sretnom dijetetu* je ne samo umješnom kombinacijom arhivske autentične grade i novog materijala — uglavnom u formi intervjuja, konačno kreirao hrvatski r'n'r dokumentarac koji je izazvao ne samo zanimanje i oduševljeno sudjelovanje publike tijekom projekcija (cupkanje, pjevušenje) — nego postigao i činjenicu da ga mahom svi gledaju rasterećeno: aktivni sudionici vremena s *guštom*, a autsajderi ili *bezjaci* lagano i bez napora; što je njegova posebna vrijednost.

Snimljen u ispojednom tonu *ich-forme* (koja spretno zatvara rupe i mnogo toga opravdava), film je osobna emotivna vizija autora o glazbenom fenomenu našeg podneblja; intimni pogled na ondašnju djecu velegrada, te se u tom svjetlu stvari mogu postaviti i obrnuto — kao priča o jednom sretnom dijetetu u novovalovsko doba. Najneutemeljenije (i najnebitnije!) zamjerke autoru pritom su one o njegovoj navodnoj nenazočnosti opisanim događajima; osobno većim propustom smatram samo ovlašto doticanje ključnog i iznimno kreativnog Šar-

la Akrobate (te posvemašnji izostanak kultne ličnosti pokojnoga Milana Mladenovića) iz iako individualnog, ipak svjesnog i odgovornog izbora prezentiranih zapisa. Ipak, ni svi nedostaci nisu dovoljni za kvarenje općeg dojma i nisu dostatni za kakav ozbiljniji i srčani prijevor — riječ je naime o respektabilnu uratku koji se gleda u jednom dahu, koji istinski korespondira s publikom i koji daje nadu domaćem dokumentarnom filmu.

Katarina Marić



LUDI ZA ORUŽJEM

Bowling for Columbine

SAD, Kanada, Njemačka, 2002 — DOKUMENTARAC — pr. Alliance Atlantis Communications, Dog Eat Dog Films, Salter Street Films International, United Broadcasting Inc., VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG (VIF 2), Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan, Kathleen Glynn, Michael Moore; izv. pr. Wolfram Tichy — sc. Michael Moore; r. MICHAEL MOORE; d. f. Brian Danitz, Michael McDonough; mt. Kurt Engfehr — gl. Jeff Gibbs — ul. Michael Moore, Dick Cheney, Charlton Heston, Marilyn Manson, Matt Stone, Michael Caldwell, Seth Collins, Jimmie Hughes — 120 min — distr. Discovery

Aktivistički filmaš ispituje korijene američke kulture nasilja, koja je uhvatila maha i u zabavi i u ostalim aspektima svakodnevnice.

Ludi za oružjem prvi je dokumentarac koji je nakon 46 godina uvršten u službenu natjecateljsku konkureniju festivala u Cannesu 2002. godine, njegov je autor sljedeće godine primio Oscara za najbolji dokumentarni film, a prije i poslije toga još nekoliko desetaka nagrada na čuvenim međunarodnim filmskim festivalima te u raznim godišnjim strukovnim izborima. Ako se pokušamo prisjetiti kad smo posljednji put u kinima gledali neki dokumentarac, pa nam uz to sjećanje zataji, onda se stvar čini prilično nevjerojatnom. Ali, ipak nije. Iako se želi prikazati kao ljevičarski angažirani intelektualac, Michael Moore zapravo je ekstremni populist spreman i na površnost ako mu ona jamči efektност, no baš takav kakav jest, kako je dobrodošao dokumentarnom žanru. I sve to uopće ne znači da njegov film nije zaslужeno stekao opisanu slavu.

Naslov i nadahnuće za film potječe od čuvene tragedije u školi Columbine 1999., u kojoj su dva učenika usmrtili dvanaestoro učenika i dvoje profesora,

a taj je događaj poslužio Mooreu kao polazišna točka za istraživanje razloga tolike fascinacije oružjem u Americi. Ne pristajući na tradicionalna objašnjenja, poput krivnje Hollywooda zbog nasilnih filmova, ili pak teorije o američkoj povijesti koja je ispunjena nasiljem, Moore se odlučio na nekonvencionalan eseističko-istraživački pristup, kombinirajući pritom klasične dokumentarističke forme intervjuja, rekonstrukcije i reportaže s komentatorskim montažnim sekvencama, čak i komentarom u formi crtića (čiji je autor Matt Stone, inače uz Treya Parkera kreator kultne animirane serije *South Park*, i jedan od protagonistova filma). Moore uglavnom postavlja teze, a zatim ih testira na svojim sugovornicima pružajući im priliku da ih ospore ili pak učvrste.

Dokumentaristička, istraživačka strategija pokazala se mnogo plodnjom od eseističke. Tako Moore film otvara sekvencom u banci koja novim klijentima na dar daje pušku, a njezini službenici u tome ne vide ništa neobično. Zanimljiv je, primjerice, segment o Jamesu Nicholсу, bratu Terryja Nicholса koji je s Timothyjem McVeighom izveo bombaški napad u Centru Oklahoma, koji na svojoj farmi živi okružen oružjem u strahu od tko zna čega i uzgaja soju. Ježiva je i rekonstrukcija sama događaja u školi Columbine, o kojoj svjedoče preživjeli i školski kolege dvojice učenika koji su počinili pokolj. Saznali smo tako banalan, ali na svoj način i užasan detalj da su njih dvojica prije odlaska na nastavu bili na partiji kugljanja, otuda i originalni naslov filma. U nemogućnosti da pronade dublje razloge kaubojskom mentalitetu Amerikanaca, Moore se otputio i u susjednu Kanadu i otkrio da samo nekoliko stotina metara iza granice vladaju posve



drukčiji običaji. Iako je oružje jednako dostupno, Kanađani ne žive u strahu, ostavljaju vrata nezaključana, a godišnje od vatrenog oružja pogiba tek 165 ljudi, što je gotovo zanemariva brojka u usporedbi s 11.000 ubojstava u Sjedinjenim Državama.

Iako načelno nemam ništa protiv dokumentaraca s tezom, dapače, Michael Moore mnogo je slabiji u onim eseističkim dijelovima filma u kojima nerijetko manipulira činjenicama preslagajući ih po vlastitim potrebama, poput za nas pomalo iritirajućeg spominjanja koincidencije kako je upravo na dan pokolja u školi Columbine NATO izveo jedno od najrazornijih bombardiranja na Kosovu. Ta bi dva događaja spojena u istoj rečenici valjda sami po sebi trebali proizvesti neki zaključak, Moore ga stavlja u kontekst često spominjane agresivne, po njemu i mnogim drugim lijevim intelektualcima čak i zločinačke američke vanjske politike, no takvo povezivanje konkretnih događaja ipak je tek puki senzacionalizam lišen pravoga sadržaja. Bez obzira ne prigovore, Mooreov dokumentarac ima mnogo više vrlina nego slabosti, riječ je o iznimno duhovitu, inteligentnu i provokativnu filmu koji, doduše, ne daje mnogo odgovora, no već je i postavljanje pravih pitanja na pravi način veliko postignuće.

Igor Tomljanović

PROFESIONALAC

Profesionalac

Jugoslavija, 2003 — pr. Vans, Predrag Jakovljević, Dejan Vrazalić — sc. Dušan Kovačević; r. DUŠAN KOVAČEVIĆ; d.f. Božidar 'Bota' Nikolić — gl. Momčilo Bajagić 'Bajaga'; sfg. Veljko Despotović — ul. Bora Todorović, Branislav Lečić, Nataša Ninković, Dragan Jovanović, Josif Tatć, Miodrag Krstović, Gorica Popović, Milos Stojanović — 105 min — distr. Premier film

Književnog izdavača i bivšeg opozicijskog prvaka Teodora Teju Kraja neko vrijeme po rušenju Miloševićeva režima posjećuje nepoznati mu čovjek Luka Laban, za koji je ispostavljen da zna najintimnije pojedinstvo iz njegova života. Laban mu otkrije da je kao agent tajne policije bio zadužen za njegovu operativnu obradu. Pratio ga je, prislушкиao, fotografirao, pokušavao ubiti. Nakon početnoga šoka Tejo je sve zainteresiraniji za Lukinu priču.

Prvi samostalni redateljski filmski rad najpopularnijega suvremenog srpskog dramatičara Dušana Kovačevića (nakon suredateljskog debija u osamdesetima, s Božidarom Nikolićem, na ekranizaciji vlastita kultnoga komada *Balkanski špijun*), proslavljenoga scenarijista Šjanovih filmova *Ko to tamo peva* i *Maratonci trče počasni krug* (scenarij je napisao prema vlastitom komadu), naišao je na odličan domaći i međunarodni prijem. U kinima Srbije i Crne Gore zabilježio je više od dvjesto tisuća gledatelja, na uglednom festivalu u Monrealu dobio je nagradu za najbolji sce-



narij te nagradu FIPRESCI-a, a bio je i nominiran za Europsku filmsku nagradu za najbolji scenarij. Međutim *Profesionalac*, adaptacija istoimene kazališne hit predstave, jalov je, stereotipan, vizualno neugledan, izrazito teatralan i naponsljetu politički poprilično iritan tan ostvaraj. Izvorna radnja predstave zbivala se u doba socijalističke Jugoslavije, a Kovačević se odlučio za preživakavanje tih starih motiva 'osvremenivši' radnju prebacivanjem u (post)miloševićevsko razdoblje srpsko-crnogorske, postsocijalističke Jugoslavije. Takožvano osvremenjivanje izvedeno je posve mehanički, stoga film ponavlja predobro poznatu priču komunističkih totalitarizama, ne donoseći nikakav pomak, nikakav nov element, nikakvo osvježenje, jednostavno se guši u dosadnoj motivici. Pokušaji dinamiziranja narativne strukture flešbekovima, 'filmškim' otvaranjem klaustrofobične kazališne zadanosti jezgrene situacije podjednako je mehaničko, ritam filma dominantno je monoton, mnoge humorne situacije promašene su ili petparačke, a kad se svemu doda spomenuta vizualna neuglednost, jasno je da je *Profesionalac* doista veliko gledateljsko iskušenje.

Riječ-dvije i o političkom aspektu. Kovačević je u Šjanovim filmovima davao vrlo sumornu sliku srpskog društva: u *Ko to tamo peva* samo su šikanirani Cigani zasluzili posvemašnju gledateljsku simpatiju, u *Maratoncima*, gdje društvo reprezentiraju dilettanti, gangsteri i pokvareni poduzetnici, zapravo nitko. Kovačević ni u *Profesionalcu* ne mijenja temeljnu optiku: vlast je rigidna i sklona zločinu, ali ni opozicija nije mnogo bolja — njezini su reprezentanti blagoglagoljivi pijanci i ženskari, jalovi tipovi eventualno

učinkoviti tek pri pljačkaškoj privatizaciji. No, Kovačević ipak želi omekšati stvar pa emotivno povezuje 'krvniku' i 'žrtvu', razvija među njima razumijevanje i zametke glasovita 'muškog prijateljstva', tog patrijarhalnog ideologema *par excellence*, a točka u kojoj se dvojica protagonisti nedvosmisleno nalaze, a očito i Kovačević zajedno s njima, jest 'nepravedno' stradanje Srba pod Hrvatima i NATO-om. Uopće, po Kovačeviću povijest Srba u devedesetima povijest je borbe protiv represivnoga režima Miloševića s jedne strane te povijest stradanja u međunarodnim relacijama; nema ni najmanje sugestije o stradanjima drugih koja su u izravnoj vezi sa stradanjima Srba i uglavnom su im prethodila, što više notornom se laži broj srpskih prognanika/izbjeglica za Oluje 'zaokružuje' na čak petsto tisuća.

Na kraju, nameće se pitanje kakvi su stvarni kreativni potencijali Dušana Kovačevića? Je li dojam o snažnoj autorskoj osobnosti dominantno Šjanova zasluga? Je li *Balkanski špijun* oduvijek bio (ponešto) precijenjen film? Nije li izvorni Kovačević tek nešto radikalnija varijanta komediografskih nastojanja Fadila Hadžića? S tim u vezi, osvrćući se na Hadžićev posljednji film *Doktor ludosti*, Nenad Polimac tuži se zašto smo u Hrvatskoj osuđeni na Hadžića, a Srbi eto mogu uživati u beskompromisnom Kovačeviću? Istina, *Profesionalac* je bolji film od *Doktora ludosti*, ali samo zato što je drugi katastrofalni uradak. U nemogućnosti konačnog odgovora na postavljena pitanja, mogu samo zaključiti da kako god bilo, *Profesionalac* nije film koji bi ikom trebao biti orijentirom.

Damir Radić

MLADI ADAM

Young Adam

Velika Britanija, Francuska, 2003 — pr. Film Council, HanWay Films, Recorded Picture Company (RPC), Scottish Screen, Sveno Media, Jeremy Thomas; izv. pr. Robert Jones — sc. David Mackenzie prema romanu Alexandra Trocchija; r. DAVID MACKENZIE; d. f. Giles Nuttgens; mt. Colin Monie — gl. David Byrne; sgf. Laurence Dorman; kgf. Jacqueline Durran — ul. Ewan McGregor, Tilda Swinton, Peter Mullan, Emily Mortimer, Jack McElhone, Therese Bradley, Ewan Stewart, Stuart McQuarrie — 93 min — distr. VTI

Besprizorni se Joe Taylor zapošljava na telenici koja prometuje između Glasgowa i Edinburgha te se sprijatelji s kolegom Lesom Gaultom. Jednoga dana Joe i Les u kanalu pronadu truplo nepoznate djevojke. I dok Lesa muči što se dogodilo s nezrećnicom, Joe se upušta u strastvenu vezu s prijateljevom suprugom Ellom. No, neće moći izbjegći istinu u vezi sa smrti pronađene djevojke.

Kada je u pitanju glumačka darovitost Ewana McGregor-a, sve je manje nedoumica za što je sve sposoban trenutačno najangažiraniji britanski interpret u svijetu. Odgovori su redom. Za pjesmu i ples u *Moulin Rougeu*. Za akciju i fantastiku u *Zvjezdanim ratovima*. Za komediju i romantiku u *K vragu i ljubavi*. Za seks i dramu u *Mladom Adamu*. I dok su prva tri filma, s više ili manje uspjeha, zamišljena za uveseljavanje široke obiteljske publike, *Mladi Adam* može razveseliti ili, točnije rečeno, općiniti isključivo publiku spremnu za turbove vizije škotskoga polusvjeta pune simptoma socijalne patologije. U rukama dobra redatelja ovakva tema može rezultirati (jedino) dobrom filmom. Kriminalistička drama *Mladi Adam* to i jest.

Redatelj joj je i scenarist škotski filmaš David Mackenzie, koji se već debitant-

skim uratkom *The Last Great Wilderness* iz 2002. dokazao kao autor kojemu beskompromisnost nije slabija strana. Isti je slučaj i s *Mladim Adamom*, čiji je književni predložak jednako sumoran i jednako izazivački. To je književni klasik *beat generacije* redateljeva sunarodnjaka Alexandrea Trocchija. On je svojedobno na domaćem tlu još više zaostrio ton i teme koji su tijekom 1950-ih u Veliku Britaniju stigli preko Atlantika od američkih *beatnika*. Tako je obračun sa svim mogućim društvenim konvencijama zaživio i u Trocchijevim djelima, pri čemu je *Mladi Adam* korak dalje u postuliranom nihilizmu.

Takav je predložak bilo poprilično teško prenijeti na filmsku vrpcu, ali je redatelj Mackenzie znalački apstrahirao sve ono što Trocchijev roman čini nefilmičnim te stavivši naglasak na likove i njihove odnose složio izvrsnu studiju karaktera. Ponajprije glavnog (anti)junaka Joea. Mladog i asocijalnog lutalicu koji u poslu na teglenici i u prijateljevanju s kolegom Lesom samo nazingled mijenja destruktivne životne navike. Ili možda konstruktivne, shvati li se njegovo ponašanje kao očajnički izraz samoodržanja u okolini koja ga istodobno i oblikuje i osporava. Obliguje do trenutka njegove samosvijesti, a osporava unatoč zajedničkom podrijetlu i — ishodu.

S druge strane, *Mladi Adam* tipična je, no ne i stereotipna kriminalistička priča s lešom nepoznate djevojke, čiji je počinitelj, a što drugo nego proizvod spomenute socijalne patologije i društvenoga beznađa. I kada predstavlja svoje karaktere, i kada ocrtava ozrače u kojem se razvija radnja filma, Mackenzie majstorski prepleće jednostavnost izraza i složenost pozadinske naracije. U prvom će slučaju eksplicitnije

djelovati erotski prizori s Ewanom McGregorom i Tildom Swinton kao Lesovom ženom Ellom, koja u svom radniku traži nadomjestak za seksualnu frustraciju, dok će u drugom slučaju gledateljevu pozornost zaokupiti redateljeva odlučnost da nikoga i ništa ne amnestira od počinjena zla.

Naime, u *Mladom Adamu* mnogo je toga odveć izravno i bespošteđeno da bi se postigla identifikacija s likovima. Joe je ništarija, Les gubitnik, a Ella preljubnica. Prostor oko njih još je zaguljiviji i odbojniji, pa gledatelj gotovo ima potrebu za svježim zrakom nakon ogledana filma. Za tako vršno dočaranu atmosferu, osim teksta, glume i režije, treba istaknuti i opijajuću fotografiju Gileasa Nuttgensa te ogoljena scenografska rješenja Laurencea Dormana. Stoga Mackenzijev film nije samo psihoportret besprizornoga mladića rastrzana erosom i thanatosom, nego i socijalni portret sredine u kojoj je stasao. Interpretirajući ga Ewan McGregor dosljedno potvrđuje da nema uloga ni žanrova u kojima se vrhunski glumac ne može snaći. Ewan se kao Joe snalazi itekako dobro.

Boško Picula



BAZEN**Swimming Pool**

Francuska, Velika Britanija, 2003 — pr. Canal+, FOZ, Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Gimages, Headforce Ltd; izv. pr. Olivier Delbosc, Marc Missonnier — sc. François Ozon; r. FRANÇOIS OZON; d. f. Yorick Le Saux; mt. Monica Coleman — gl. Philippe Rombi; sgf. Wouter Zoon; kgf. Pascaleline Chavanne — ul. Charlotte Rampling, Ludivine Sagnier, Charles Dance, Jean-Marie Lamour, Marc Fayolle, Mireille Mossé, Lauren Farrow, Sebastian Harcombe — 103 min — distr. UCD

Pedesetogodišnja engleska spisateljica kritička Sarah Morton odlazi na odmor i u potragu za nadahnucem u francusku vilu svoga londonskog izdavača. Sarah uživa u idiličnom provinčijskom ugodaju, no mir joj iznenadnim dolaskom poremeti izdavačeva kćи Julie, živalna i promiskuitetna francuska tinejdžerka za koju Sarah nije niznala da postoji. Prvobitno nezadovoljstvo zamjenjuje naklonost prema djevojci i buđenje Sarina zapretena erotizma.

François Ozon nametnuo se prvo intrigantnim kratkometražnim i srednjometražnim igranim filmovima, a potom i dugometražnim, kao jedan od najzanimljivijih mlađih francuskih autora. Rođen 1967, Ozon je tek prošle i ove godine zakoračio u naša kina djelima *Osam žena* i *Bazen*, još jednom pokazujući kolika je provincializiranost hrvatske kinomreže. *Bazen* je, kao uostalom i *Osam žena*, stigao praćen podijeljenim mišljenjem kritičara, ali s fascinantnim komercijalnim odjekom za takvu vrstu filma — u Sjedinjenim Državama zaradio je više od deset milijuna dolara (zasigurno zahvaljujući i činjenici da je izvorno snimljen na engleskom, no u naša je kina, jednako kao i u slučaju Chéreauove *Intimnosti*, nažlost stigla kopija s francuskom nasinkronizacijom), isto toliko u ostatku svjetske distribucije, a pritom je i domaća, francuska zarada bila izvrsna —



gotovo četiri milijuna dolara. Publika je dakle voljela film, a i dobar dio (američkih) kritičara bio mu je jako sklon, no čini se iz različitih razloga.

Bazen je većinu kritičara vjerojatno razgalio svojom otprilike prvom polovicom trajanja te visokokonceptualnim raspletom, dok je publika vjerojatno ponajviše došla na svoje s prigušenim trilerno-kriminalnom zapletom u drugoj polovici, ali njezin je interes proširen na cijelo trajanje filma sjajnom eksplatacijom erotskih motiva, ponajprije vezanih uz nježnu kožu, krasne grudi, meku putenost i plivačko-seksualno-plesne aktivnosti neodoljivo senzualne nimfete Ludivine Sagnier. Prva polovica ili trećina filma, dominantno vezana uz Sarin lik, osvaja smirenim kadrovima relativno duljeg trajanja kojima Ozon sugestivno gradi atmosferu promeditativnog nedogadanja kojoj će poslije, uvodeći lik Julie, suprotstaviti ugodniju raspuštenost i vatrometni erotizam, da bi uspostavljanjem pozitivne komunikacije između Sare i Julie suprotstavljanje bilo zamijenjeno supostavljanjem, a onda i međusobnim prožimanjem, kako protagonistica tako i ugodaja. Zanimljivo je da pomalo ili podosta pokroviteljska Sarina fascinacija Julie, koja dovodi do Sarina erotskog opuštanja i seksualnog buđenja (možda točnije rečeno buđenja potrebe za seksualnom manipulacijom), nikad iz faze, kako se čini, latentne lezbijske sklonosti ne prelazi u otvoreno izražavanje homoserotskih interesa, nego seksualnu interakciju protagonistica zamjenjuje savezništvo u zločinu, čime

Ozon dosjetljivo povezuje *eros* i *thanatos*.

Skretanje u zločin isprva se svojom mehaničkom i trivijalnom izvedbom doima najslabijim mjestom filma, podjednako kao i Sarino lakonsko pristajanje na suučesništvo u zločinu, no završnica otkriva da Julie kakvu smo zajedno sa Sarom vidjeli u filmu zapravo ne postoji, da je ona samo Sarina imaginacija, lik iz romana koji piše tijekom odvijanja filma, odnosno da je veći dio filma zapravo (romaneskna) fikcija, a ne (filmska) zbilja. Francuska kinematografija često je bila sklona podvajajući i prepletajući privida i zbilje, dovoljno se sjetiti Buñuelove *Ljepotice dana*, Stana Polanskog, Chabrolova *Pakla* ili nedavnoga debija mlade Laetitije Colombani *Druga strana ljubavi*; također, u francuskom je slikopisu istaknuta i tradicija ladanjskoga filma, jednakako kao i ona koja gaji fascinaciju nimfeta. Ozon je posegnuo za sve tri istovremeno i vješto ih povezao, garnirajući cjelinu suzdržanim trilerno-kriminalističkim elementima 'na francuski način', što je uspjeh dovoljan poštovanja. No, nemoguće je zanijekati da je olako svoj film preveo iz procerebralno-nežanrovske u trivijalno-prožanrovske vode, pri čemu se tzv. visokokonceptualni rasplet, koji bi takav prijelaz trebao naknadno opravdati, više doima kao nedovoljno uvjerljiv (pseudo)artistički alibi, nego kao lucidan metatekstualni postupak. Ukratko, *Bazen* je dobar, interpretacijski zahvalan film što pruža obilje osjetilnih užitaka, ali ne treba ga shvatiti odveć ozbiljno.

Damir Radić

ZONA ZAMFIROVA

Jugoslavija, 2002 — pr. Radiotelevizija Beograd, Miroslav Mitić — sc. Zdravko Šotra prema romanu Stevana Sremca; r. ZDRAVKO ŠOTRA; d. f. Veselko Krčmar; mt. Petar Putniković — gl. Nenad Milosavljević; sgf. Miodrag Nikolić; kgf. Nada Todorović — ul. Vojin Ćetković, Katarina Radivojević, Dragan Nikolić, Milena Dravić, Radmila Živković, Nikola Đuričko, Nebojsa Ilić, Ružica Sokić — 104 min — distr. VTI

Niš je potkraj 19. stoljeća, nedugo nakon oslobođenja od Turaka, na koje podsjećaju i arhitektura i odjeća, i dalje tek varoš koja živi po čvrstim, stoljetnim patrijarhalnim zakonima. U tim 'starim, dobrom vremenima' svatko zna gdje mu je mjesto i čini se da je time zadovoljan, pa se čini da jedini problemi nastaju kada se osjećaji mladih ne usuglase s običajem da o njihovim vjenčanjima odlučuju roditelji i ostala rodbina. Tako se mlađi i vješti zlatar Mane zagleda u ljepoticu Zonu, kćerku Hadži Zamfira, jednog od najbogatijih i najuglednijih ljudi u mjestu. Ona mu ljubav uzvraća, ali kada je njegova teta dolazi ispositi, biva ismijana i ponižena, pa Mane spletkom uspijeva ocrniti svoju dragu tako da ocu da bi izbjegao sramotu ne preostaje ništa drugo, no da pristane na tu neželjenu svadbu.

Na tom tanašnom zapletu zasnovao je jedno od svojih posljednjih i cijenjenijih proznih djela, roman *Zona Zamfirova*, istaknuti srpski pisac Stevan Sremac (1855 — 1906), kojemu su glavne odlike bile duhovitost, satiričnost i autentičnost u prikazu palanačkog mentaliteta, što je najuspješnije objedinio u svom najvažnijem djelu — romanu *Pop Ćira i pop Spira*. Što je pak osim činjenice da je prije tri i pol desetljeća napravio nezapaženu i danas potpuno zaboravljenu TV-adaptaciju *Zone Zamfirove* privuklo redatelja veterana Zdravka Šotru (1933) ekraniziranju te pripo-



vijesti i kako je taj film u kina istočnih nam susjeda privukao nevjerljivih milijun i dvije stotine tisuća gledatelja ostaje prilično zagonetno.

Šotra je šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća bio jedan od najboljih redatelja TV Beograd, a na filmu je debitirao relativno kasno *Osvajanjem slobode* (1979), u kojem kritički prikazuje socijalističko društvo u nastajanju i probleme pojedinaca koji ne žele biti poslušnici, što obilježuje i nekoliko sljedećih njegovih filmova. Zrelost u filmskom oblikovanju zanimljivih priča priskrbila mu je uglavnom dobre kritike, pa čak i nagrade na nekim međunarodnim festivalima, ali ipak nije bila dovoljna da ga uvrsti među najuglednije srpske redatelje. U doba burnih dogadaja potkraj osamdesetih mijenja svoj svjetonazor i veliča srpski nacionalizam. Bilo je to vidljivo i u *Braći po materi*, djelu koje se još djelomice oslanjalo na njegove prethodne filmove, ali je ipak na pulskom festivalu izazvalo prijepore koji su odslikavali političke sukobe u tadašnjoj Jugoslaviji, a definitivno je tu njegovu orientaciju potvrđio filmski slabašan, ali u Srbiji silno populariziran *Boj na Kosovu* (1989).

Poput tog filma (iako bez njegovih ideoloških naboja) i *Zona Zamfirova* ostvarenje je za isključivo domaću uporabu, pa je čak i u nas njezino pojavlji-

vanje na videu (a začudo tek potom i u kinu) prošlo uglavnom nezapaženo, iako naši mediji često pišu o vitalnosti srpske kinematografije i njezinoj hvalevrijednoj okrenutosti publici te o privlačnosti tamošnjega humora kojem u nas nema ravna. No, iako se ovaj Šotrin film drži u njegovoj zemlji jednom od najboljih komedija u posljednje vrijeme, premda mu je strukturiranje fabule mnogo bliže žanru melodrame, njegove vrijednosti očito ne prelaze granicu. Dok je u svojoj sredini mogla računati na sentimentalnan odnos prema idealiziranoj projekciji vlastite bolje prošlosti u kojoj je svijet bio uređen po mjeri čovjeka i u kojoj su jedini ozbiljniji problemi bili ljubavni, te tako djelovati kao atraktivna eskapizam, izvanje ta filmska ilustracija školske lektire gubi svaki smisao. Humor koji je u Sremčevu vrijeme mogao djelovati sveže i privlačno danas djeluje poput već mnogo puta izrečenih dosjetki, a kako je zbog idealizacije povijesti Šotra svoju *Zonu* očistio od ironije i satire na malogradanski duh palanke režijski korakno prenošenje radnje nije dovoljno za iole povoljniji dojam, tim više jer te radnje i nema dovoljno za cjelovečernji film, pa redatelj proširuje trajanje mnogim glazbenim scenama, koje djeluju kao intermezza, ne pridonoseći znatnije priči i cjelini filma.

Tomislav Kurelec

NARC**Narc**

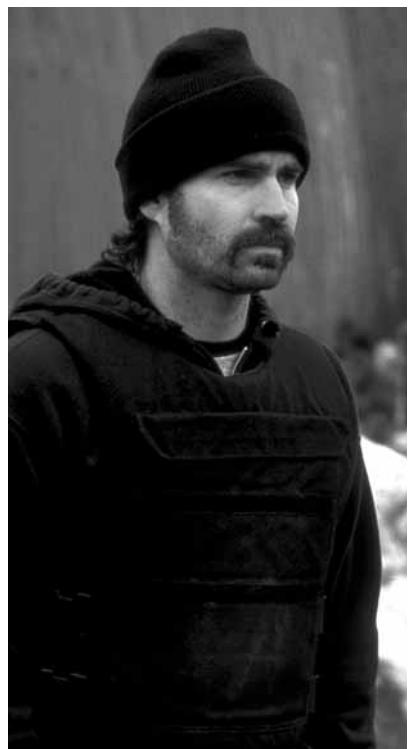
SAD, Kanada, 2002 — pr. Cruise-Wagner Productions, Cutting Edge Entertainment, Emmett/Furla Films, Lions Gate Films Inc., Narc LLC, Paramount Pictures, Splendid Pictures, Tiara Blu Films, Michelle Grace, Ray Liotta, Diane Nabatoff, Julius R. Naso; izv. pr. Jed Baron, Tom Cruise, Randall Emmett, George Furla, David C. Glasser, Michael Z. Gordon, Adam Stone, Paula Wagner, Jeff G. Waxman — sc. Joe Carnahan; r. JOE CARNAHAN; d. f. Alex Nominaschy; mt. John Gilroy — gl. Cliff Martinez; sfg. Greg Beale, Taavo Soodor; kfg. Gersha Phillips — ul. Ray Liotta, Jason Patric, Busta Rhymes, Dan Leis, Lloyd Adams, Meagan Issa, Lina Felice, Alan C. Peterson — 105 min — distr. Blitz

Nick Tellis policajac je odjela za narkotike specijaliziran za tajne operacije, koji se nakon osamnaestomjesecne suspenzije vraća na posao. Preuzima istragu ubojstva kolege Michaela Calvessa, a za partnera dobiva pokojnikova prijatelja i bivšeg partnera Henryja Oakesa. Složena će istraga na površinu iznijeti mnoštvo tajni ne samo iz pokojnikova života.

Ekranizacija romana Marca Bowdena *Narc* film je nakon kojega su se praktički anonimnom redatelju Joeu Carnahanu preko noći otvorila vrata najvećih holivudskih studija, a Tom Cruise (koji kao koproducent stoji i iza ovoga filma) odmah ga je angažirao kao redatelja treće *Nemoguće misije*. Iako je suditi samo prema *Narcu* (Carnahanov prvenac doslovno prijevoda *Krv, želudac, meci i oktanske pare* u nas nikad nije objavljen) pred svežeom holivudskom redateljskom zvijezdom posve opravdano stoji svjetla budućnost. Riječ je, naime, o iznimno uspjeloj, tjeskobnoj kriminalističkoj drami, koja odlično funkcioniра na dvjema razinama. I kao slojevita karakterna studija protagonista izgubljenih u limbu paklenoga polusvijeta Detroita, i kao odlična posveta mračnim krimićima iz 70-ih

godina poput Lumetova *Serpica* ili Friedmanova *Cruisinga*. Nick Tellis (Jason Patric) i Henry Oakes (Ray Liotta) kompleksni su karakteri potpuno predani poslu, zbog čega im privatni život, ako ga i imaju, itekako pati. Dok Tellisa još muče posljedice prošle istrage tijekom koje je postao narkomanom (u odvikavanju mu je pomogla požrtvovana supruga) i slučajno izazvao smrt nerođena djeteta, Oakes je oko jednog davnog slučaja djevojčice spašene od zlostavljača izgradio virtualnu zbilju kao nadomjestak nekadašnjem braku i nepostojećem privatnom životu. A obojica si lažu, Tellis vjerujući da je na posljednjem terenskom zadatku nakon kojeg ga čeka dosadan uredski posao, a Oakes ne želeći vidjeti da su razlozi žrtvovanja za nekad zlostavljanu djevojčicu već odavno izgubili smisao.

I Patric i Liotta odlični su u ulogama antijunaka koji neprestano hodaju rubom ponora, teško razlikujući dobro od zla i svoj pravi od lažnog, uličnog identiteta. Osobito je dojmljiv (inače prilično podcijenjeni) Ray Liotta u ulozi cinična, nasilna detektiva, koji sklonosću grubim postupcima prikriva vlastitu emotivnost i osjetljivost na nepravdu i zlo. Film se odlikuje sugestivnim, iznimno turobnim ozračjem i efektnim pseudodokumentarističkim redateljskim postupkom u kreiranju kojeg se Carnahan služi svim dopuštenim postupcima. Snima kamerom iz ruke (šokantna uvodna sekvenca potjerne nalik je kakvu eksperimentalnom filmu), prošle događaje prikazuje crnobijelim *flash-backovima*, a podijeljenim ekransom koristi se za prikaz različitih zbijanja koja se naposljetku stapanju u jedinstven prizor. No svim se tim postupcima redatelj koristi umjereni i na pravim mjestima, osiguravajući filmu



životnost i uvjernljivost, zbog čega se *Narc* doima doradenom i kompaktnom cjelinom, djelom inteligentna i ozbiljna filmaša koji stilu poklanja podjednako pozornosti koliko i sadržaju. Za redatelja koji je u svom neuspjelom prvencu, prema mišljenju inozemne kritike, sadržaj potpuno podredio stilu, to je veliki korak naprijed.

Zbijanja prikazana u knjizi Marca Bowdena godinama su intrigirala redatelja Carnahana (o njima je snimio i 30-minutni film), a Ray Liotta odabrao je film za svoj prvi producijski projekt. Ako je suditi prema *Narcu*, Brian De Palma i John Woo u redateljskom stolcu *Nemoguće misije* dobivaju doстоjna naslijednika.

Josip Grozdanić

RAZVEDI ME, ZAVEDI ME

Intolerable Cruelty

SAD, 2003 — pr. Alphaville Films, Imagine Entertainment, The KL Line, Ethan Coen, Brian Grazer; izv. pr. Sean Daniel, James Jacks — sc. John Romano, Robert Ramsey, Matthew Stone, Ethan Coen, Joel Coen; r. JOEL COEN i ETHAN COEN; d. f. Roger Deakins; mt. Roderick Jaynes — gl. Carter Burwell; sgf. Leslie McDonald; kgf. Mary Zophres — ul. George Clooney, Catherine Zeta-Jones, Billy Bob Thornton, Geoffrey Rush, Edward Herrmann, Paul Adelstein, Richard Jenkins, Julia Duffy — 100 min — distr. Blitz

Miles Massey iznimno je uspješan losangeleski odvjetnik specijaliziran za brakorazvodne parnice. Iako u teatralnom sudskom procesu lako porazi i bez novčića ostavi Marylin Rexroth, ipak nije zadovoljan. Zna da je ona profesionalna udavača koja pažljivo bira bogate muževe, no ne može si pomoći. Na prvi se pogled zaljubio u nju, a pomalo ga brine i ispravnost vlastita života potpuno posvećena poslu. Za sudjelovanja na pravničkom skupu u Las Vegasu zblžit će se s Marylin i uletjeti u brak koji, međutim, nimalo neće biti onakav kakvim ga je zamišlja.

Nakon izvrsne posvete film noiru naslovom Čovjek kojeg nije bilo, u gotovo predvidljivu redateljskom itineraru braće Coen red je došao na neobvezniji, ležerniji film.

No, govoreći o filmovima složne braće, pridjeve neobvezno i ležerno valja shvatiti uvjetno. Jer *Razvedi me, zavedi me* (neprikidan prijevod *Nepodnošljive okrutnosti*) unatoč svojoj frivilnosti i ležernosti samo još jednom dokazuje da su Coenovi majstori u poigravanju zakonitostima filmskih žanrova. Bez obzira obrađuju li film noir, krimić, gangsterski film ili, kao u ovom slučaju, romantičnu screwball-komediju o ratu spolova, njihovi su filmovi uvijek inteligentne i tople crnoumorne posvete holivudskim klasicima iz zlatnoga



razdoblja tvornice snova. Pritom subverzivno, ironično propitkivanje žanrovske konvencija redovito obogaćuju obilnom porcijom nadrealnoga, bizarnog humora, koji njihovim filmovima daje aromu autentičnosti i osigurava odmak od holivudske srednje struje.

Razvedi me, zavedi me, inteligentna i subverzivna posveta klasičnim holivudskim screwball-komedijama Howarda Hawksa i Prestona Sturgessa, prvi je film Coenovih kojem oni ne potpisuju izvorni scenarij. Jedan od suscenarista je i Matt Stone, suautor kultnoga crtića za odrasle *South Park*, koji se svojim radom odlično uklopio u koenovski svjettonazor. Iako se braća ovim djelom holivudskoj srednjoj struci približavaju praktički na puškomet, film ipak nosi snažna obilježja njihova autorskog rukopisa. Sve je tu: pomaknuti, gotovo groteskni likovi, neobične situacije duhovitost kojih se dodatno podrtava začudnim kadriranjem i naglašenom stilizacijom (do savršenstva *ispeglan* dizajn filma), kao i nemetljiv eklekticizam i ironičan odmak koji ne dopuštaju da priču i u jednom trenutku shvatimo preozbiljno. George Clooney i Catherine Zeta-Jones svojim ulogama inteligentno parodiraju *image* možda

najprivlačnijih glumaca današnjice. Ulogom vrlo sposobna, dovitljiva i šarmantna odvjetnika neprestano opsjednuta bjelinom svojih zuba George Clooney se nameće kao idealni suvremeni pandan nenačinu Caryju Grantu. Žanosna Catherine Zeta-Jones, pak, prilično je uvjerljiva u ulozi profesionalne udavače koja pažljivo bira bogate muškarce u koje će investirati godine života.

Filmu se ozbiljno može prigovoriti zbog neelaborirana završnog obrata, pogotovo stoga što je gledatelju pretodno dano do znanja da Marylin prema spletku. Zbog toga preokret nema željeni humoristični učinak, a Marylinin se pad u Milesov zagrljaj ne doima osobito uvjerljivim. K tome, neki su likovi (Milesov pomoćnik kojega glumi Richard Jenkins i "bogataš" Howard u tumačenju Billyja Boba Thornton) samo skicirani i ostavljaju dojam nerazrađenih side kickova. No te zamjerke ne treba uzimati odveć ozbiljno jer su filmovi braće Coen, kad im autori i nisu u vrhunskoj formi, još barem klasu iznad holivudskoga kvalitativnog projekta.

Josip Grozdanić

OSMIJEH MONA LISE

Mona Lisa Smile

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Revolution Studios, Red Om Films, Elaine Goldsmith-Thomas, Paul Schiff, Deborah Schindler; izv. pr. Joe Roth — sc. Lawrence Konner, Mark Rosenthal; r. MIKE NEWELL; d. f. Anastas N. Michos; mt. Mick Audsley — gl. Rachel Portman; sfg. Jane Musky; kfg. Michael Dennison, Carmen Hawk, Milla Jovovich — ul. Julia Roberts, Kirsten Dunst, Julia Stiles, Maggie Gyllenhaal, Ginnifer Goodwin, Juliet Stevenson, Marcia Gay Harden, Topher Grace — 117 min — distr. Continental

U jesen 1953. na ugledni masachusettski ženski koledž Wellesley stiže nova profesorica, mlada povjesničarka umjetnosti Katherine Watson. Ona je slobodoumnih nazora i znatno ispred svoga vremena. Otkriva, međutim, da prestižni koledž polaznicama služi samo kao priprema za što bolju udaju. Djevojke napamet uče gradivo i istinsko obrazovanje i razumijevanje umjetnosti nisu im ni na kraj pameti. Pred Katherine je teška zadaća pridobivanja naklonosti studentica i izbjegavanja konzervativnog nastavnog programa.

Kad na samu početku *Osmijeha Mona Lise* vidite Juliju Roberts kako, dok sjetna leži u krevetu spavačih kola vlasta, da bi se barem malo utješila, baca pogled na umanjenu verziju Picassoovih *Kupačica*, stvar ne miriše na dobro. Štoviše, zvoni zvono za uzbunu. Očekujete, naime, još jednu saharinsku sentimentalnu dramu, svojevrsno *Društvo mrtvih pjesnikinja*, u kojoj će 'ljubimica Amerike' razoružavajućim šarmom, duhom i energičnošću steći naklonost prvobitno neprijateljski raspoložene okoline, barem malo popraviti svijet i, dakako, pronaći rame za plakanje i povratiti vlastitu narušenu emotivnu stabilnost. Jednim dijelom tako uistinu i jest, no film, srećom, ipak uspijeva iznevjeriti očekivanja i nadići vlastita ograničenja. Neočekivano mirnim i samozatajnim nastupom

Julia Roberts dokazuje da je manje, najčešće, ipak više, pametno glavnu rijec prepuštajući mladim holivudskim ženskim snagama (Julia Styles, Kirsten Dunst, Maggie Gyllenhaal). Njezina Katherine Watson, unatoč energičnosti, u sukobu s konzervativnom okolinom, krutim školskim sustavom i duhom vremena postiže tek Pirovu pobjedu i uspijeva samo uzburkatи površinu ustajale baruštine društvenog licemjerja. No to i jest njezin najveći domet, jer u Wellesley dolazi ponajprije u potrazi za smirenjem nakon neuspjele ljubavne veze i želi, kako joj jednom kaže studentica Joan (Julia Styles), mijenjati život drugima dok ni svoj ne može srediti. Iako su njezine studentice isprva shematski karakteri strogo zadanih uloga (dobrica, gadura, darovita,...), njihovo sazrijevanje i postupne karakterne mijene prikazani su prilično uvjernjivo, a Kirsten Dunst i Julia Styles pokazuju da na njih itekako vrijedi računati i kod podjele zahtjevnijih uloga.

Najtragičniji lik filma svakako je Katherineina cimrica Abbey u tumačenju Marcie Gay Harden, tužna usidjelica koja čitav život vidi rane ljubavnoga brodoloma iz mladosti i uz televizijski program mašta o nekom boljem, sretnjem životu.

Redatelj Mike Newell (*Četiri vjenčanja i sprovod*, *Donnie Brasco*, *Kontrolori leta*,...) pregledno izlaže priču puštajući protagonistice da se mijenjaju i sazrijevaju pred gledateljevim očima, a glazba Rachel Portman nemametljivo prati zbijanja podcrtavajući emotivne vrhunce.

Najveći je nedostatak filma neodgovarajući, eskapistički prikaz američkog društva 50-ih godina prošlog stoljeća, prema kojem se život izvan školskih zidina, prikazan s vrlo blagim ironičnim odmakom, doima gotovo idealnim. Nema ni govora o rasizmu, antikomunističkoj histeriji i McChartijevu lovu na vještice, neuralgičnim točkama američkog društva toga doba. Problematičan je i prolog u kojem vidimo zlobnici Betty (Kirsten Dunst) kako piše priču o zbijanjima prikazanim u filmu, čime je otvoreno naznačen kraj i ozbiljno umanjena zanimljivost osnovne dramske napetosti.

I iako je vrlo pretenciozno i posve neumjesno uspoređivati osmijeh Julie Roberts sa znamenitim Giocondinim smiješkom, posljednjem Newellovu filmu šarm i gledljivost ipak se ne mogu osporiti.

Josip Grozdanić



DRUGA STRANA LJUBAVI

A la folie... pas du tout

Francuska, 2002 — pr. Cofimage 12, TF1 Films Productions, TPS Cinéma, Téléma, Charles Gassot; izv. pr. Dominique Brunner — sc. Laetitia Colombani, Caroline Thivel; r. LAETITIA COLOMBANI; d. f. Pierre Aim; mt. Véronique Parment — gl. Jérôme Coulet; sgf. Jean-Marc Kerdelhue; kgf. Jacqueline Bouchard — ul. Audrey Tautou, Samuel Le Bihan, Isabelle Carré, Clément Sibony, Sophie Guillemin, Eric Savin, Michele Garay, Elodie Navarre — 95 min — distr. Blitz

'Velika ljubavna priča' studentice slikarstva Angelique i kardiologa Loica nije ni najmanje nalik onomu što je djevojka zamislila.

Druga strana ljubavi u osnovi ima jednu dobру ideju, ali ništa više od toga. Dražesna studentica slikarstva Angelique — koju s jakom dozom sviljivosti, baš kao u filmu *Amelie* koji



ju je proslavio, glumi Audrey Tautou — strašno je zaljubljena u kardiologa Loica, koji je, muška svinja, zavarava da će zbog nje ostaviti trudnu suprugu. No, sve skupa nije jednostavno kako se čini... Glavni i jedini štos filma jest da viđene događaje nakon nekoga vremena počne promatrati iz Loicova gledišta, te otkriva da njihova ljubavna veza ne postoji, nego je plod Angeliquina poremećena uma.

Neosporno uspješan dio filma predstavljanje je Angelique kao mlade i drage naivke za koju ćemo kasnije spoznati da je zapravo shizofreničarka i 'napasnica' odnosno 'stolkerica', kako se kaže pohrvaćenim engleskim izrazom. Odlična sastavnica je i izvedba Audrey Tautou, koja Angelique u uvodnom dijelu predstavlja toliko slatkom i simpatičnom naivkom da je to pomalo sumnjičivo, čak antipatično.

Nažalost, ideje su i scenaristički i redateljski slabo razrađene, likovi koji žude za slojivošću nepodnošljivo su plošni, dijalazi su banalni, a režija traljava i nemaštovita. U rukama vještih tvoraca odlična bi početna zamisao mogla donijeti prvorazrednu psihološku dramu i portret poremećene osobe. Ovako, rezultat je samo dosada i stanovita razočaranost što sve nije ispalо bolje. Jer, potencijal je postojao.

BLANCHE

Blanche

Francuska, 2002 — pr. Cofimage 13, Europa Corp., Le Studio Canal+, Les Films de la Suane, TF1 Films Productions; izv. pr. Philippe Rousselet — sc. Bernie Bonvoisin; r. BERNIE BONVOISIN; d. f. Bernard Cavalié; mt. Guillaume Dujour — sgf. Olivier Seiller; kgf. Adélaïde Gosselin, Mimi Lempicka — ul. Lou Doillon, Gérard Depardieu, Jean Rochefort, Carole Bouquet, José Garcia, Antoine Basler, Antoine de Caunes, Roschdy Zem — 104 min — distr. Blitz

Francuska 17. stoljeća Blanche de Perrone voda je odmetničke družine čiji je glavni motiv djelovanja osveta okrutnom tlačitelju naroda, kardinalu Mazarinu.

Izrazito nekonvencionalna kvazipovjesna akcijska drama s absurdno nadrealističkim trenucima napravljena u duhovito postmodernističkom ključu smještena je u Francusku u vrijeme Luja XIV, a kao središnju radnju nudi osvetnički pohod mlade Blanche de Peronne protiv okrutnog i vlastohlepnog kardinala Mazarina, koji joj je ubio roditelje. Ako su tvorci nešto htjeli poručiti, onda je to vjerojatno nešto protiv nemoralna ponašanja moćnika, vlastodržaca i tlačitelja običnoga puka. Ipak se čini da im je važnije od toga bilo zabaviti se mijesanjem žanrovske konvencija i anakronih sastojaka — mačevatelji nose kožne kaputiće vrlo nalik motociklističkim jaknama, žene često skakuću u mrežastim najlonkama, a korzeti više nalikuju onima iz dvadesetoga nego iz 17. stoljeća, jedan od likova zove se Stranac i strašno sliči kaubiju s Divljeg zapada, najčešća glazbena podloga je blues 20. stoljeća, a jedno je od Mazarinovih zlodjela uvoz vražjega 'crvenog praha' od kolumbijskoga kartela pod vodstvom don Pabla Narcosa.

Za razliku od priproste američke parodije, u kojoj bi sve to bilo nabacano bez reda i smisla, sa željom da samo po sebi



bude smiješno, ovdje je konačan dojam postignut u entuzijskički zaigranom stvaralačkom duhu (nalik na pristup Roberta Rodriguezu), s dobro iskorištenim ozračjem kazališnosti — što je na filmu prava rijetkost — i s privlačnom dozom nadrealizma.

Janko Heidl

Janko Heidl

HOTEL SPLENDID

Bon voyage

Francuska, 2003 — pr. ARP Sélection, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma; izv.pr. Laurent Pétin, Michele Pétin — sc. Gilles Marchand, Patrick Modiano, Jean-Paul Rappeneau, Julien Rappeneau, Jérôme Tonnerre; r. JEAN-PAUL RAPPENEAU; d.f. Thierry Arbogast; mt. Maryline Monthieux — gl. Gabriel Yared; sgf. Jacques Rouxel; kgf. Thierry Delettre, Catherine Leterrier — ul. Isabelle Adjani, Gérard Depardieu, Virginie Ledoyen, Yvan Attal, Grégori Derangere, Peter Coyote, Jean-Marc Stehlé, Aurore Clément — 114 min — distr. UCD

Filmska diva Viviane Denvers ubije nasilna producenta, a krivnju na sebe preuzme mladi pisac Frédéric. Nekoliko mjeseci poslije, tijekom premještanja zatvorenika iz Pariza u koji prodiru njemačke okupacijske snage, Frédéric uspije pobjeći iz zatvora i odlazi u Bordeaux, gdje ponovno sreće Viviane, koja je sada u vezi s ministrom francuske vlade.

Premda je radnjom smješten na sam početak Drugoga svjetskog rata, *Hotel Splendid* nije ratni film, nego film o tome što rat radi ljudima i što ljudi u takvim izmijenjenim okolnostima čine jedni drugima. Odličan rad scenografa i kostimografa kamara je vjerno zabilježila i posveta holivudskim klasicima četrdesetih godina u vizualno-zvučnoj komponenti gotovo je besprijevkorna, no osim tako dobivene spektakularnosti za pamtljivije djelo ipak je potrebno više.

Želja redatelja Jean-Paula Rappeneaua da pažnju gledatelja zadrži po svaku cijenu rezultira brzim ritmom, ali i scenarističkim nelogičnostima i žrtvovanjem



uvjerljivosti likova, koji postaju tek grubo skicirani karakteri predvidljivih postupaka. Zrnce trodimenzionalnosti osigurava im tek zvjezdana glumačka podjela — mladolika i glamurozna *femme fatale* Isabelle Adjani, suzdržani Gérard Depardieu te šarmantni mladi glumci Virginie Ledoyen i Grégori Derangere. Humorna nota provlači se cijelim filmom, no humora je ipak premalo da bismo *Hotel Splendid* proglašili komedijom. Rat, ubojstva, zavjere, zatvor, prijateljstvo, ljubav, znanstvenik s velikom tajnom i njegova svoje ljepote nesvesna suradnica, sitni kriminalci, njemački špijuni — svi ti događaji i likovi našli su u *Hotelu Splendid* svoje mjesto. Previše za nepuna dva sata trajanja? Zasigurno, no filmu se ipak ne može osporiti šarm, premda naposljetku ostaje jedan od onih naslova gdje je vizualna komponenta daleko dojmljivija od fabularne.

Goran Ivaniš

RODGER DODGER

Roger Dodger

SAD, 2002 — pr. Holedigger Films Inc., Roger Dodger LLC, Anne Chaisson, George VanBuskirk, Dylan Kidd; izv. pr. Martin Garvey, Campbell Scott — sc. Dylan Kidd; r. DYLAN KIDD; d. f. Joaquín Bacá-Asay; mt. Andy Keir — gl. Craig Wedren; sgf. Stephen Beatrice; kgf. Lisa Marzolf, Amy Westcott — ul. Campbell Scott, Jesse Eisenberg, Isabella Rossellini, Elizabeth Berkley, Jennifer Beals, Mina Badie, Ben Shenkman, Chris Stack — 104 min — distr. VTI

Njujorški je stručnjak za oglašavanje Roger nepopravljivi zavodnik i samozvani ekspert za ženska srca. Kada ga posjeti šesnaestogodišnji nećak Nick, Roger će shvatiti da o ženama još štošta mora naučiti.

Riječ *dodger* na engleskom jeziku označuje vjetrogonju, lukavca, odnosno preprednjaka. Naime, sve je to glavni lik u komediji američkoga nezavisnog filmaša Dylana Kidda, čiji je prvenac *Roger Dodger* iz 2002. mahom osvojio simpatije kritičara. Kako i ne bi, kada se doista rijetko viđa tako zrelo osmišljen i realiziran debitantski uradak. Pritom je teško ocijeniti da li je Kidd napravio bolji posao kao redatelj ili pak kao scenarist. Režijski, film je veoma dinamičan i protekne gotovo u trenu, dok ga scenariistički odlikuju vrckavi i peckavi dijalazi s temom seksa, ljubavi i same esencije međuljudskoga razumijevanja.

Zaštitni mu je znak, dakle, marketinški stručnjak Roger Swanson koji se sebeljubivo predstavlja kao veliki stručnjak za zavodenje i slamanje ženskih srdaca. Ta samouvjerenost pred gledateljevim očima ispari već na početku filma, kada Rogera napusti njegova šefica i ljubavnica Joyce (sjajna Isabella Rossellini), a još više kada ga posjeti šesnaestogodišnji nećak Nick. Zašto? Zato jer, podučavajući Nicka ljubavnim vještinama, zabezecknuti Roger shvati da žene više privlači mladićeva iskrenost i romantičnost nego svi njegovi *machotriki*. O, kojega li užasa za starog lisca?!

Rogera tumači Campbell Scott, kojega je publika upamtila po kultnim *Samcima* Cameron Crowea u njegovoj fazi nezavisnoga stvaralaštva. Scott je desetak godina poslije jednako uvjerljiv i razigran, no dok je u Croweovoj *grunge* komediji odglumio romantika na početku zrelosti, u Kiddovojo je humoreski zreli hohšapler na početku iskrenosti. Partner mu je mladi, a već tako usredotočeni Jesse Eisenberg, za kojega nije teško zaključiti kako mu je *Roger Dodger* tek fitilj uspješne karijere. Dodaju li se muškim ulogama i efektni nastupi Jennifer Beals i Elizabeth Berkley, Kiddov rad postaje prava poslastica na kinojelovniku skupih i počesto neprobačljivih filmskih složenaca.



Boško Picula

KOCKA 2: HIPERKOCKA

Hypercube: Cube 2

Kanada, 2002 — pr. Ghost Logic, Lions Gate Films Inc., Ernie Barbarash; izv. pr. Peter Block, Michael Paseornek — sc. Sean Hood, Ernie Barbarash, Lauren McLaughlin; r. ANDRZEJ SEKULA; d. f. Andrzej Sekula; mt. Mark Sanders — gl. Norman Orenstein; sgf. Diana Magnus — ul. Kari Matchett, Geraint Wyn Davies, Grace Lynn Kung, Matthew Ferguson, Neil Crone, Barbara Gordon, Lindsey Connell, Greer Kent — 95 min — distr. Blitz

Osmero se stranaca probudi u neobičnom prostoru bez i najmanje spoznaje kako su onamo dospjeli. Shvativši da su izloženi zakonima drukčijima od Newtonove fizike, pokušavaju pronaći izlaz i spasiti žive.

Što je kockastije od kocke? Hiperkocka! To neobično geometrijsko tijelo nadilazi trodimenzionalnu uvjetovanost poznata nam svemira i načelom 'kocke u kocki' širi četvrta prostorno-vremensku dimenziju. Ne, nije riječ o kolegiji s prirodoslovno-matematičkog fakulteta ni o novoj epizodi neke od inačica TV-serijala *Zvjezdane staze*. Nažalost, riječ je o pokušaju da poprilično domišljat i nadahnuto realiziran znanstveno-fantastični triler *Kocka* iz 1997. redatelja Vincenza Natalija dobije nastavak. Nastavak se, dakako, zove *Kocka 2*, a kako autori (nitko iz spomenutog izvornika) nisu mogli baš doslovce prenijeti zamisao iz prvoga filma, odlučili su se za postavku o hiperkocki. Hiperlukavo ili hipertupavo? Kad bi barem odgovor bio ono prvo...

Uvod i zaplet *Kocke 2* frapantno nalikuje Natalijevu filmu, ali opasku o čistom prepisivanju sprečava hiperkocka u kojoj zaglavi nekolicina nesretnika. I dok obična kocka nudi običnu klaustrofobiju, hiperkocka svojim zatočenicima zadaje neobične glavobolje, jer neće morati iznaci samo izlaz iz nepodnošljiva prostora, nego će ih u tome i ometati zakonitosti Einsteinove, a ne Newtonove fizike. Kako će se naši junaci nenavikli na takva intelektualno-fizička naprezanja uopće snaći, redatelj Andrzej Sekula uopće ne dvoji. Jednostavno ih je bacio u vatru, pardon, u kocku i — to je to. Ipak Sekula, koji se u prethodnim poslovima potvrdio kao veoma dobar snimatelj, stavљa naglasak na elegantnu vizualnu komponentu te je *Kocka 2* u tom smislu itekako gledljiv film. Ideja o hiperkocki dodatno je estetizirana računalnom grafičkom, pa, eto, i nije sve tako kockasto.

No, posvemašnji nedostatak sadržajne originalnosti prijeći da se film shvati ozbiljno ili makar dobronomjerno. Tko ipak izdrži do kraja iznenadit će ga solidan rasplet koji cijelom filmu podaruje ono nešto. Samo da to nešto nije treći dio...

Boško Picula



REZERVNI DIJELOVI

Rezervni deli

Slovenija, 2003 — pr. E-motion Film, TV Slovenija, Danijel Hočvar — sc. Damjan Kozole; r. DAMJAN KOZOLE; d.f. Radoslav Jovanov Gonzo; mt. Andrija Zafranović — gl. Igor Leonardi; sgf. Urša Loboda; kgf. Sabina Buzdon — ul. Peter Musevski, Aljoša Kovačić, Primož Petkovšek, Valter Dragan, Aleksandra Balmajović, Vladimir Vlaskalić, Verica Nedeska, Petre Arsovski — 87 min

U pograničnom gradiću Krškom živi negdašnji motociklistički šampion Ludvik, sada ogorčeni udovac koji preživljava prevozeći ilegalne imigrante od Hrvatske do Italije.

Rezervni deli

najnoviji je film produktivnoga slovenskog redatelja Damjana Kozolea, zasigurno jednom od najzanimljivijih filmaša mlađe generacije, ujedno autora koji se u



proteklim ostvarenjima pokazao vještим u spajanju specifičnih društvenih okolnosti sa slojevito prikazanim unikatnim sudbinama glavnih junaka.

Riječ je o Kozoleovu možda najosobnjem ostvarenju, cjelini u kojoj se autor na ne odveć sjetan način prisjeća rodnoga grada, Krškog, najpoznatijega po zloslutnoj nuklearki. Istini za volju, filmaš se uistinu trudi uplesti u priču i *speedway*, pomalo ekscentričan motorsport po kojem je Krško također poznato. Dakako, kao što je za očekivati od ovog autora, spomenuti su čimbenici samo slikovita pozadina kojom Kozole vješto oslikava svoje protagoniste, dok je u prvom planu sumorna priča o švercanju imigranata, kojima je Slovenija samo prolazna postaja na putu prema Italiji, svojevrsnom europskom Eldoradu.

U *Rezervnim delima* Kozole s lakoćom vodi svoje junake, vješto ih opisujući i nenametljivo prezentirajući njihove sudbine. Istodobno on drži do dinamična filmskog pripovijedanja, ne dopuštajući erodiranje filmskoga ritma, te tako održavajući gledateljevu pozornost. Istodobno se on vrlo dobro koristi glumačkom ekipom, kreirajući uvjerljive protagoniste čiji su motivi razumljivi, premda ne i redovito moralno ispravni. Pritom mu nije na umu nužno ponuditi originalne i neočekivane fabulativne obrate, nego jednostavno ponukati gledatelja na dublje promišljanje.

Tako su *Rezervni deli* znakovito ostvarenje u kojem se Damjan Kozole pokazuje promišljenim filmašem koji putem zanimljive, premda ne i posebno originalne, fabule uspijeva ponuditi znakovitu sliku suvremene Slovenije, čiji ulazak u Europsku uniju ne mora nužno značiti i boljšak za stanovnike, pogotovo ne one o kojima film zbori.

Mario Sablić

POVJERLIVO

Confidence

SAD, Kanada, Njemačka, 2003 — pr. Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Cinewhite Productions, Ignite Entertainment, Lions Gate Films Inc., Michael Burns, Marc Butan, Michael Ohoven, Michael Paseornek; izv. pr. Scott Bernstein, Eberhard Kayser, Eric Kopeloff, Marco Mehlitz — sc. Doug Jung; r. JAMES FOLEY; d. f. Juan Ruiz Anchía; mt. Stuart Levy — gl. Christophe Beck; sgf. Bill Arnold; kgf. Michele Michel — ul. Edward Burns, Rachel Weisz, Dustin Hoffman, Andy Garcia, Paul Giamatti, Brian Van Holt, Luis Guzmán Robert Forst — 97 min — distr. Discovery

Dok kleći ispred cijevi uperena pištolja, Jack Vig čovjeku koji ga drži na nišanu prepričava posljednja tri tjedna svog života. On je ugladen i vješ prevarant specijaliziran za zamršene planove krade novca šefovima podzemlja. Iako pažljivo bira žrtve, ovaj je put pogriješio namjerivši se na opasnog vlasnika noćnog kluba Winstona Kinga.

In nakon odgledana neonoarovskog trilera *Povjerljivo* čini se, nažalost, da će najveći uspjeh u karijeri redatelja Jamesa Foleyja (*Tko je ta djevojka, Komora*) ostati izvrsna ekranizacija Pulitzerovom nagradom ovjenčana kazališnog komada Davida Mameta *Glen Ross*. Njegov novi uradak je, naime, tek razmjerno zanimljiva kompilacija tema i motiva već prečesto viđenih na filmu, od *Žalca* Georga Roya Hilla do Mametove *Pljačke*. Riječ je, dakako, o djelu zamršene priče prepune neočekivanih obrata u kojima se nepažljiviji gledatelj lako može izgubiti. U pravilu kod takvih filmova ponajprije stradaju protagonisti čiji karakteri, jer gotovo nitko i ništa nije onakvim kakvim se čini, redovito ostaju nerazrađeni, najčešće samo skicirani. Ovdje to ipak nije slučaj, po-



najprije zahvaljujući pouzdanim sporednim glumačkim imenima — primjereno egzaltiranu Dustinu Hoffmannu i smirenima Rachel Weisz i Andyju Garciji. Problem je, međutim, u Edwardu Burnsu, glumcu skromna talenta i bezizražajna lica, nesposobnu uvjerljivo odglumiti iole zahtjevniju ulogu. U lukavstvo i superiornu inteligenciju njegova Jacka Viga, unatoč povremenom Kingovu (Hoffman) komplimentiranju, uistinu nije lako povjerovati.

Foley režира korektno, povremeno gubeći ritam i dopuštajući da mu junaci zaglibe u nepotrebnim pseudotarantinovskim razgovorima. Sve u svemu, *Povjerljivo* je film atraktivnoga stila i dostatno zanimljive priče, koja nezahtjevnijem gledatelju jamči stotinjak minuta solidne zabave.

LOONEY TUNES: PONOVO U AKCIJI

Looney Tunes: Back in Action

SAD, 2003 — pr. Warner Bros., Allison Abbate, Chris De Faria, Christopher De Faria, Joel Simon, Bernie Goldmann, Paula Weinstein; izv. pr. Larry Doyle — sc. Larry Doyle; r. JOE DANTE; d.f. Dean Cundey; mt. Rick Finney, Marshall Harvey — gl. Jerry Goldsmith; sgf. Bill Brzeski; kgf. Mary E. Vogt — ul. Brendan Fraser, Jenna Elfman, Steve Martin, Timothy Dalton, Heather Locklear, Joan Cusack, Bill Goldberg, Roger Corman — 90 min — distr. Intercom — Issa

Producentica u Warner Brosu, mlada, privlačna i ambiciozna Kate Houghton, odluči otpustiti crtano-filmskog junaka, patka Duffyja, jer minimalno sudjeluje u ostvarivanju profita. Igrom slučaja studijski zaštitar DJ Drake, Duffy, Duffyjev slavniji crtano-filmski partner Bugs Bunny i sama Kate nadu se usred spletke opakoga predsjednika korporacije ACME, koji se želi dokopati moćnoga dijamanta s pomoću kojega bi zavladao svijetom.



Joe Dante jedan je od onih lucidnih autora čija je karijera začeta pod okriljem Rogera Cormana, a komercijalni mu je uzlet velikim hitom *Gremlini* svojedobno omogućio Steven Spielberg. Za razliku od Ro-

berta Zemeckisa, Dante nije bio od građe podložne sterilnu spilbergovskom oblikovanju, stoga su njegovi trenuci slave bili vrlo kratki. No, kreirao je respektabilan opus kojim dominira kombinacija nesputane filmofilske intertekstualnosti (s povremenim metatekstualnim primjesama), žanrovskog oblikovanja i društvenokritičkih žalaca, svrstavši se među prvake američkoga filmskog postmodernizma. Igrano-crtano-filmsko ostvarenje posvećeno junacima Warnerovih kratkometražnih crtanih edicija *Looney Tunes* i *Merrie Melodies*, Dantev je prvi kinouradak nakon lucidnih *Malih vojnika* iz 1998, a premda ne ide u vrh njegova opusa, *Looney Tunes — Ponovo u akciji* film je koji zaslužuje naklonost. Istina, neke humorne situacije nisu posebno uspjele, metatekstualne dosjetke povezane s likom DJ Drakea odnosno njegovim glumačkim utjeloviteljem Brendanom Fraserom posve su anakrone, ali u pretežitom dijelu film izaziva simpatiju pa i povremenu razgaljenost, napose u sjajnim scenama 'šetnje' crtano-filmskih junaka kroz slike klasika, pri čemu 'boravak' u 'palačinkastoj' Dalijevoj *Ustrajnosti sjećanja* ide u red animacijske antologije. Naposljetu, ugodno je vidjeti film u kojem je srčani Daffy napokon zasjenio razmetljivoga Bugs Bunnyja, a nikad nije suvišno uživati u neodoljivo vitkim figurama Jenne Elfman i Heather Locklear, kao i izrugivanju holivudskom mentalitetu i korporacijskom kapitalizmu, koliko god to ruganje pokroviteljski odobravali od oni koji su njegova meta.

Josip Grozdanić

Damir Radic

UNDERWORLD

Underworld

SAD, Njemačka, Mađarska, Velika Britanija, 2003 — pr. Lakeshore Entertainment, Screen Gems Inc., Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Richard S. Wright; izv.pr. Robert Bernacchi, James McQuaide, Skip Williamson, Henry Winterstern — sc. Kevin Grevioux, Len Wiseman, Danny McBride; r. LEN WISWMAN; d.f. Tony Pierce-Roberts; mt. Martin Hunter — gl. Paul Haslinger; sgf. Bruton Jones; kgf. Wendy Partridge — ul. Kate Beckinsale, Scott Speedman, Michael Sheen, Shane Brolly, Bill Nighy, Erwin Leder, Sophia Myles, Robby Gee — 121 min — distr. Discovery

U tisućgodišnjem ratu vampira i lycana, odnosno vukodlaka, vampiri su pred pobjedom, a prekrasna vampirica Selene u lov je na posljednje predstavnike neprijateljske vrste. Otkriva, međutim, da je voda vampira Kraven sklopio pakt s vodom vukodlaka Lucianom, te da Lucian ima nejasne, ali očito opasne planove s mladim pripadnikom ljudske vrste Michaleom.



broj onih koji će vrijedne dizajnerske dosege filmova poput *Underworlda* s lakoćom otpisati smatrajući ih rutinskim sa stojkom suvremenoga Hollywooda i previđajući iznimnu scenografsko-fotografsku sofisticiranost, koja ipak nije posve svediva na povoljne financijske uvjete. Vizualno podsjećajući na *Vranu*, posudivši ponešto rješenja u kreiranju akcijskih prizora od nezaobilaznog *Matrixa*, *Underworld* u režiji debitanta Lena Wisemana (scenografski pomoćnik na *Zvezdanim vratima* i *Danu nezavisnosti*) nudi i zanimljiva navlastita rješenja, u prvom redu u rannom vizualnom identitetu prerano probuđena vampira-veterana Viktora, ali i osebujnom vizualnom tretmanu Kate Beckinsale, inače redateljeve zaručnice: i prije je bilo jasno da je gracilna Kate jedna od najljepših glumica današnjice, ali ovako apartnom visokoe rotičnom ljepotom dosad se nije bila zaodjenula. Neočekivan fabularni obrat koji sa sobom nosi i zanimljivu promjenu emocionalnog angažmana još je jedna vrlina ovoga lako podcjenjiva, a zapravo poprilično dopadljiva djelca.

DOBAR POSAO U ITALIJI

The Italian Job

SAD, Francuska, Velika Britanija, 2003 — pr. Paramount Pictures, De Line Pictures, Donald De Line; izv. pr. Tim Bevan, Jim Dyer, Eric Fellner, Wendy Japhet — sc. Donna Powers, Wayne Powers prema scenariju Troy Kennedy-Martina; r. F. GARY GRAY; d.f. Wally Pfister; mt. Richard Francis-Bruce, Christopher Rouse — gl. John Powell; sgf. Charles Wood; kgf. Mark Bridges — ul. Mark Wahlberg, Charlize Theron, Edward Norton, Donald Sutherland, Jason Statham, Seth Green, Mos Def, Fausto Collegrini — 111 min — distr. Blitz

Mlad i vrlo darovit prijestupnik Charlie Croker organizira u Veneciji pljačku zlatnih poluga, no izdaje ga član vlastite ekipe Steve. Steve otima poluge, ubija svojevrsna Charliejeva pokrovitelja Johna Ridgera, vrhunskog obijača sefova, a uvjeren je da su smrt u zaledenom jezeru pronašli i Charlie te ostali članovi bande. No oni su preživjeli i uz pomoć Ridgerove atraktivne kćeri Stelle spremaju osvetu.

Pretprošle godine sad već kronično svaštarski raspoloženi Steven Soderbergh načinio je remake nekog popularnog filma pljačke *Oceanovih jedanaest* i polučio dobar, odveć dobar kritičarski odjek. Uspjeh toga proračunato kulerskog i kičastog filma vjerojatno je nadahnuo producente za remake još jednoga svojedobno rado gledana filma pljačke (recept je načelno isti — kriminal i akcija + humor), ostvarenja *The Italian Job* (1969) Petera Collinsona, s Michaelom Cainom, Noelom Cowardom i Bennyjem Hillom u glavnim ulogama. Okupljena je atraktivna glumačka ekipa predvođena mlađim snagama — Markom Whalbergom, Charlize Theron i Edwardom Nortonom, uz dodatak legendarnoga veterana Donalda Sutherlanda u maloj, ali ekspresivnoj ulozi (uvjerljivo najboljoj glumačkoj izvedbi u filmu). Umjesto jedne izvrsno organizirane i realizirane pljačke dobili smo dvije, a pomak u odnosu na Soderberghovih *Oceanovih jedanaest* izведен je u smjeru monokromatskih, 'sivijih' fakture fotografije, koja načelno stvara realističniji ugodaj, koliko se o tako nećem uopće može govoriti u ovakvoj vrsti filma, usmjerena eskapističkom *entertainmentu*. Karakterizacija glavnih likova vrlo je tanka, međusobni ljubavni interes Crokera i Stelle slabe je uvjerljivosti (Whalberg i Theron jednostavno međusobno ne 'iskre'), a poprilično je iznenadenje vidjeti zvijezdu poput Edwarda Nortona u jednodimenzionalnoj ulozi potpuna negativca, i to negativca koji čak ne dobiva prostor za razvoj tzv. karizme (Norton nije sam odabrao ulogu, nego ju je odradio po sili ugovorne obveze). Ukratko, *Dobar posao u Italiji* brzo je zaboravljen izdanak holivudskog *entertainmenta*, no u cjelini uzevši korektno odrađen, što znači da pruža pristojnu relaksaciju ako očekivanja nisu nerealna.



Damir Radić

Damir Radić

LEDINA

Jugoslavija, Hrvatska, Bugarska, 2003 — pr. BNTV, Cinema Design, Belgrade, Gral Film, TVBiH, Zoran Budak, Ljubiša Samardžić; izv. pr. Toni Matulić, Tomislav Žaja — sc. Nikola Pejaković prema romanu Slobodana Seleniča; r. LJUBIŠA SAMARDŽIĆ; d. f. Rade Vladić; mt. Marko Glusac — gl. Matija Dedić, Neđmanja Mosurović; sgf. Vladislav Lasić; kgf. Ivanka Jefčović — ul. Dragan Bjelogrlić, Ksenija Pajić, Zijah Sokolović, Milena Dravić, Ivan Jevtović, Milutin Karadžić, Jelisaveta Sablić, Radmila Živković — 90 min — distr. MG film

Beograđanin Dragan i Dubrovkinja Ksenija mladi su bračni par koji se sa simom 1995. godine dosejava u stan u novobeogradskoj četvrti. Oboje su glazbenici, on čelist, a ona flautistica, koji se obrazovanjem i senzibilitetom nimalo ne uklapaju u pauperriziranu malogradansku okolinu. A u susjedstvu živi nekoliko značajnijih usidjelica, poneki bračni par i poluludi Ostoja, čovjek koji je odlučio ledinu pred zgradom pretvoriti u vrt.

Nekad vrlo popularni jugoslavenski glumac Ljubiša Samardžić kao redatelj javio se 1999. godine filmom *Nebeska udica*, otvorenim protestom protiv netom završena NATO-ova bombardiranja Jugoslavije. Film je, unatoč težčnosti, autora predstavio kao kompetentna redatelja. Njegov sljedeći film, *Nata-*



ša

, bio je mračniji i ozbiljniji *ad hoc* odgovor na rušenje Miloševića u listopadu 2000. godine, djelo nakon kojeg se o Samardžiću kao redatelju moglo početi govoriti s uvažavanjem. No *Ledina*, Smokijev recentni redateljski uradak, velik je korak unatrag. Riječ je, naime, o slabo reziranoj adaptaciji romana Slobodana Seleniča kojoj u potpunosti nedostaje aktualnosti i koja se doima banalno i lažno. Iako se priča zbiva 1995. godine, rat se gotovo uopće ne spominje (školskih problema zbog majke Hrvatice ima samo senzibilni sin Petar), a sva dramska napetost proizlazi iz (ne)mogućnosti suživota 'kulturnih' pridošlica i 'primitivnog' susjedstva. Dramaturgija filma svodi se na neprestano (i prilično zamorno) variranje motiva loših susjedskih odnosa, simbolika ogradijanja ledine kao metafore razloga raspada Jugoslavije odveć je očita i vrlo banalna, a završna tragedija, koliko god očekivana, dramaturški je prilično proizvoljna. Glumci su ili nezainteresirani (Ksenija Pajić, Dragan Bjelogrlić) ili preglumljuju (Zijah Sokolović), a iznimka je uvjerljiv nastup Milene Dravić.

Ledina je stoga film kojem nedostaje hrabrosti i koji se ne želi nikomu zamjeriti, zbog čega je osuđen na brzi zaborav.

SPECIJALCI

S.W.A.T.

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, Original Film, Illusion Entertainment, Camelot Pictures, Chris Lee Productions; izv. pr. Dan Halsted, Neal H. Moritz — sc. David Ayer, David McKenna; r. CLARK JOHNSON; d. f. Gabriel Beristain; mt. Michael Tronick — gl. Elliot Goldenthal; sgf. Mayne Berke; kgf. Christopher Lawrence — ul. Samuel L. Jackson, Colin Farrell, Michelle Rodriguez, LL Cool J, Josh Charles, Jeremy Renner, Brian Van Holt, Olivier Martinez — 117 min — distr. Continental

Kad zatočeni narko-boss ponudi veliku novčanu nagradu onome tko ga uspije izvući iz zatvora, samo specijalne policijske jedinice mogu ga spriječiti u tom naumu.

U potrazi za scenarističkim nadahnucem Hollywood sve češće kopa po riznicama nekoć popularnih (premda to i nije najpresudnije) televizijskih serijala.



Tako je kao polazište *Specijalaca*, ne odveć ambiciozna akcijskog djelca, poslužio istoimeni serijal iz 1975. Istini za volju, iz spomenutoga televizijskog programa vjerojatno je preuzeta samo ishodišna premla, dok su svi ostali čimbenici dijelom suvremene novoholivudske akcijske strategije.

Drugim riječima, *Specijalci* nastoje ponuditi standardizirane žanrovske predloške namjesto scenarističke inventivnosti i vizualno atraktivne protagoniste umjesto zaokruženih, slojevitih karaktera. Redatelj Clark Johnson, kojeg iznimno dobro informirani filmofili možda pamte po režiji epizoda televizijskoga serijala *Homicide*, okrenuo se uobičajenim temeljima suvremenog akcijskog filma. Posve je zaboravio strategiju kojom se služio na malom ekranu i posegnuo za montažnom baražom u rješavanju akcijskih segmenata, ispunjavajući tako očekivanja publike MTV-a, te lišavajući tako cjelinu ikakvih ambicioznijih primisli. Uostalom, publika odrasla na glazbenim spotovima od takvih cjelina i ne očekuje ništa osim spektakularnih prizora i pulsirajućega ritma gromoglasne glazbene podloge. Steta je jedino što se redatelj gotovo nimalo ne koristi glumačkim potencijalima svojih zvijezda, ponajviše karizmatičnoga Samuela L. Jacksона, ali i nedvojbeno darovita Colina Farrella, koji je i glavni razlog zbog kojeg će se mlađa populacija filmofila odlučiti na gledanje. Dakako, ne treba zaboraviti pripomenuti kako su glumce u kreiranju cjeleovitijih junaka u velikoj mjeri sprečavali loše napisani, jednodimenzionalni dijalazi.

Specijalci su stoga djelce za jednokratnu uporabu, film kojeg će eventualno upamtiti pripadnice nježnijeg spola izrazito sklone ljepuškastom Colinu.

Josip Grozdanić

Mario Sablić

DOKTOR LUDOSTI

Hrvatska, 2003 — pr. Alka film, Jozo Patljak — sc. Fadil Hadžić; r. FADIL HADŽIĆ; d.f. Slobodan Trnić — ul. Pero Kvrgić, Igor Mešin, Dražen Kuhn, Žarko Potočnjak, Predrag Vušović, Olga Pakalović, Damir Lončar, Elizabeta Kukić — 84 min — distr. Blitz

U ordinaciji psihijatra čekaju njegovi brojni pacijenti — udovac s mačkom, tajnoviti šutljivac, neurotična ljubiteljica opere i mnogi drugi.



Petnaesti film ponajboljeg, a svakako najplodnijeg domaćeg redateljskog velikana, ujedno i scenariste, komedio-grafa-satiričara, slikara i novinara (iza kojeg stoje klasični poput *Abecede straha*, *Novinara*, *Ambasadora*) — Fadila Hadžića, crna je komedija apsurd-a, s pozadinom gorko-ironične drame, te galerijom neobičnih karaktera čija je zajednička poveznica veća ili manja vrsta ludila prouzročena stresom, zbumjenošću, kompleksima; očitovanoga kao neuroze i fobije, kakve izaziva moderno društvo — sinonim stresa i otuđenja. Stoga je biti lud, poručuje autor, puno zdravije i bolje nego biti normalan.

No u karakterizaciji likova (novinar, udovac, bivši vojnik, biznismen, znanstvenik itd.) leži zamka. Naime, oni povremeno bivaju neuvjerljivi upravo zbog skučenosti koje im nameće breme vlastitih zadatosti, te radije figuriraju kao prototipovi negoli punokrvne individue. Ipak, film bazično jednostavne strukture, sniman u *real-timeu*, uz vrijeme vjeran i jedinstvu mesta i radnje, neminovno počiva na glumačkim kreacijama, ali i nosi snažan pečat autorove teatarske sraslosti, zbog čega mu mnogi zamjeraju *kazališnost režije*. No ona je posvemašnje primjerena filmskom mediju (izbor krupnih planova glumaca, ritmički pokreti kamere, montaža...) i kao takva nimalo statična. Stoga je *Doktor ludosti* podcijenjen film koji ne zasljužuje ignorantski tretman — u prvom redu zbog povremenog brillantnog proplamsaja humora te inspiriranih glumačkih kreacija.

Katarina Marić

UBOJITE NAMJERE

Basic

Kanada, SAD, Njemačka, 2003 — pr. IM Filmproduktions und Vertriebs GmbH and Co. KG, Orbit Entertainment Group, Phoenix Pictures, Mike Medavoy, Arnie Messer, Michael Tadross, James Vanderbilt; izv. pr. Moritz Borman, Basil Iwanyk, Jonathan D. Krane, Nigel Sinclair — sc. James Vanderbilt; r. JOHN MCTIERNAN; d. f. Steve Mason; mt. George Folsay Jr. — gl. Klaus Badelt; sgf. Dennis Bradford; kgf. Kate Harrington — ul. John Travolta, Connie Nielsen, Samuel L. Jackson, Timothy Daly, Giovanni Ribisi, Brian Van Holt, Taye Diggs — 98 min — distr. Blitz

Vojni agent istražuje nestanak legendarnog poručnika i njegovih vojnika tijekom rutinske vježbe.

Redatelju *Ubojitih namjera*, Johnu McTiernanu, baš kao i njegovoj glavnoj zvijezdi, Johnu Travolti, već godinama treba neki projekt koji bi publiku podsjetio na dane njihove, ne tako davne, filmske slave. Ipak, ta se tvrdnja ponajviše tiče McTiernana, koji je posljednjih godina, da ne kažemo desetljeća, uporno potpisivao nedojmljiva djela, ostvarenja u kojima se nije mogao prepoznati njegov autorski rukopis. Nažalost, *Ubojite namjere* nisu djelo kojeg će se McTiernan i Travolta rado prisjećati.

Riječ je o rutinskom trileru u novoholivudskoj maniri koji navodnu unikatnost zasniva na golemu broju, prečesto dramaturški neutemeljenih obrata. Nevjesto iskonstruirana priča ima samo jedan cilj, a to je stalno odvođenje publike stranputicom. No, takvo povlačenje za nos gledatelje će vrlo brzo iživcirati, čime će filmska cjelina potpuno izgubiti na kreditibilitetu.

Ipak, valja pripomenuti kako se recentni McTiernanovi radovi redovito naknadno obrađuju u montaži, odnosno kako se finalne kinoverzije u mnogočemu razlikuju od redateljevih, pa možda na toj razini valja potražiti uzroke brojnih fabulativnih nedorečenosti i logičnih propusta kojima *Ubojite namjere* obiluju.

Srećom, solidni glumački nastupi Samuela L. Jacksona i Travolte (koji je posao uredno odradio, ali se jednostavno našao u pogrešnom filmu), čine McTiernanov film barem gledljivim (za razliku od pretvodnih, nedvojbeno bi zaključili filmašu neskloni kritičari).

Mario Sablić

POGREŠNO SKRETANJE

Wrong Turn

SAD, Njemačka, 2003 — pr. DCP Wrong Turn Productions, Summit Entertainment, Constantin Film Produktion GmbH, Stan Winston Studio, Media Cooperation One GmbH, Newmarket Capital Group LLC, Regency Enterprises, Brian J. Gilbert, Stan Winston, Robert Kulzer; izv. pr. Don Carmody, Erik Feig, Aaron Ryder, Patrick Wachsberger — sc. Alan McElroy; r. ROB SCHMIDT; d. f. John S. Bartley; mt. Michael Ross — gl. Elia Cmiral; sgf. Alicia Keywan; kgf. Georgina Yarhi — ul. Desmond Harrington, Eliza Dushku, Emmanuelle Chriqui, Jeremy Sisto, Kevin Zegers, Lindy Booth, Yvonne Gaudry, Wayne Robson — 85 min — distr. Blitz

Želeći izbjegći prometni zastoj na autocesti, Chris odlučuje krenuti starom prašnjavom cestom, no sudara se s automobilom kojim putuje petero prijatelja. Uskoro skupini mladih počinju progonti izobličeni, zastrašujući goršaci.



■ako se u *Pogrešnom skretanju* mogu prepoznati utjecaji mnogih važnih filmova, od Hooperova *Teksaškog masakra motornom pilom* preko Cravenova *Brađa imaju oči* do Boormanova *Oslobađanja*, ipak je riječ, nažalost, tek o još jednom trivijalnom, eksploracijском hororu namijenjenu u prvom redu videotečnoj ponudi. Ne osobito simpatična mlađarija predvidivo gine ovisno o stupnju promiskuitetnosti, prisibnosti, hrabrosti i obrazovanja, dok o njihovim progoniteljima, mogućim ljudožderima (razmjerno atraktivno dizajniranim u majstorskoj radionici oskarovca Stana Winstona), ne doznađemo baš ništa. Scenarist i redatelj napetost neinventivno postižu tjeskobnom glazbom, postupnim otkrivanjem brojnosti i izgleda progonitelja, degulantnim prizorima nasilja te lažnim subjektivnim vizurama kamere, a tu je i prilično besmislen otvoreni završetak.

Ipak, prihvatile li film kao ironičnu parafrazu znanog evergrina *Country Road*, bjesomučna potjera seoskim putovima Zapadne Virginije možda vas uspije i zabaviti.

Josip Grozdanić

ŠAŠAVI PETAK

Freaky Friday

SAD, 2003 — pr. Casual Friday Productions, Gunn Films, Walt Disney Pictures, Andrew Gunn; izv. pr. Mario Iscovich — sc. Heather Hach, Leslie Dixon prema romanu Mary Rodgers; r. MARK S. WATERS; d. f. Oliver Wood; mt. Bruce Green — gl. Rolfe Kent; sgf. Cary White; kgf. Genevieve Tyrrell — ul. Jamie Lee Curtis, Lindsay Lohan, Mark Harmon, Harold Gould, Chad Michael Murray, Stephen Tobolowsky, Christina Vidal, Ryan Malgarini — 93 min — distr. Continental

Psihijatrica Tess i njena kći srednjoškolka Anna ne mogu pronaći zajednički jezik. Kada na večeri u kineskom restoranu pojedu kolačice srbine, sutradan će se svaka od njih naći u tijelu one druge.

Kad god se holivudski div Disney prihvati snimanja osvremenjenjog prepravka neke od svojih ranijih uspješnica, dio kritičara (opravdano) oštiri pera. Slatko, pa još slade, komu to treba?! No, prošlogodišnji je remake tvrtkina filma iz 1976. *Šašavi petak* zasluzeno poslužio kao iznimka koja potvrđuje pravila. Doduše, izvornik nikada nije uživao status klasika za djecu i mlade, ali je smatran podnošljivom zabavom s dvjema vršnjim glumicama: Barbarom Harris kao mamom i Jodie Foster kao kćerkom. Dvadeset šest godina poslije u toj se fantastičnoj obiteljskoj komediji u maminu tijelu našla Jamie Lee Curtis, a u kćerku Lindsay Lohan. Točnije, obje su se našle u oba tijela jer upravo o tome i govori film nastao prema popularnom romanu Mary Rodgers.

Film pritom funkcioniра barem iz dva razloga. Prvi je nedvojbeno dobar predložak koji je u filmskom scenariju zaživio u nizu duhovitih dijaloga i dobrohotnom ironiziranju obiju životnih dobi. Drugi je pak urnebesni nastup Jamie Lee Curtis. Ona ponovno potvrđuje koliko se nadopunjaju njena androидna ženstvenost i komičarski dar. Zbog nje je *Šašavi petak* i šašav i dobar.

Mlada je Lindsay Lohan u tom smislu mnogo suzdržanja, a ni zašećerenia završnica nije komparativna prednost uratka u režiji Marka S. Watersa. No, film do završetka ionako pršti šalama u duhu komedije zabune da mu se slabosti lako opuste.

Boško Picula

POGLED S NEBA

View from the Top

SAD, 2003 — pr. Brad Grey Pictures, Cohen Productions, Miramax Films, Matthew Baer, Bobby Cohen, Brad Grey; izv. pr. Alan C. Blomquist, Robbie Brenner, Amy Slotnick — sc. Eric Wald; r. BRUNO BARRETO; d. f. Affonso Beato; mt. Christopher Greenbury, Ray Hubley, Charles Ireland — gl. Theodore Shapiro; sgf. Dan Davis; kgf. Mary Zophres — ul. Gwyneth Paltrow, Christina Applegate, Mark Ruffalo, Candice Bergen, Josh Malina, Kelly Preston, Rob Lowe, Mike Myers — 87 min — distr. UCD

Lijepa provincijalka Donna sanjari da kao stjuardesa proputuje cijeli svijet. Prijavivši se na tečaj, krene u ostvarenje snova.



Na prvi pogled komedija *Pogled s neba* zaslužuje punu pozornost. Ekipa joj je zvjezdana. Oskarovka Gwyneth Paltrow tumači glavnu ulogu. Glumački joj pomažu TV zvijezde Candice Bergen, Christina Applegate i Rob Lowe. Jedna je od sporednih uloga pripala i hit-komičaru Mikeu Myersu, a sam je film režirao ugledni brazilska filmaš Bruno Barretto. Ukratko, nebeski obećavajuće. No, Barretov je uradak prošao poprilično nezapaženo i kod publike i kod kritike, a jasno je i zašto. *Pogled s neba* djeluje prije kao produžena inačica epizode neke humoristične serije negoli kao konkretan kinofilm. Stoga nije problem u sadržaju, nego u planismanu.

Naime, priča o djevojci iz Nevade koja žarko želi postati stjuardesom zasigurno ima potencijala zaživjeti kao uspješan sitcom. No, u formatu dugometražnoga filma potrebno je mnogo više od dobre zamisli i simpatične junakinje koju glumi veoma raspoložena Gwyneth. Ni njezine kolegice, a osobito ne izvrsni Myers, nisu ništa manje zabavni, ali scenariju jednostavno nedostaje zapleta za barem sat i pol vremena.

Boško Picula

OBITELJSKE VEZE

The In-Laws

SAD, Njemačka, 2003 — pr. Franchise Pictures, Further Films, Gerber Pictures, Glen Films, MHF Erste Academy Film GmbH & Co. Produktions KG, Bill Gerber, Elie Samaha, Joel Simon, Bill Todman Jr.; izv. pr. David Coatsworth, Oliver Hengst, Andrew Stevens — sc. Andrew Bergman, Nat Mauldin, Ed Solomon; r. ANDREW FLEMING; d. f. Alexander Gruszynski; mt. Mia Goldman — gl. Klaus Badelt, James S. Levine, John Powell; sgf. Andrew McAlpine; kgf. Deborah Everton — ul. Michael Douglas, Albert Brooks, Candice Bergen, Robin Tunney, Vladimir Radian, Drew Lee, Lindsay Sloane, Maria Ricossa — 95 min — distr. Blitz

Pred kćerkino vjenčanje, respektabilni liječnik saznaje da je otac mladoženje sumnjičivo uključen u međunarodnu špijunažu.

Obiteljske veze relativno je solidan remake istoimene komedije, redatelja Arthur Hillera, koja, ruku na srce, nije bila osobito zapožena potkraj sedamdesetih godina. Žanimljivost filma počiva na vrlo dopadljivim glumačkim kreacijama. Cjelinu nosi izrazito raspoloženi Albert Brooks, kojem odlično sekundira Michael Douglas, čineći *Obiteljske veze* zabavnim buddy-uratkom za odrašljiju publiku. Podsjetimo pritom kako su u izvorniku te likove tumačili Alan Arkin i Peter Falk.

Redatelj Andrew Fleming održava čvrst ritam filma i drži priču preglednom, a uspijeva cjelinu učiniti iznimno zabavnom, pogotovu kada se sa smiješkom osvrće na filmski serial o Jamesu Bondu. Njegovo uprizoravanje akcijskih sekvensi možda je, po ukusu današnje publike, pomalo staromodno, ali djeluje doista uvjerljivo. Stoga nije teško ustvrditi kako je riječ o više-manje uspješnu remakeu koji možda natjerava pokojega filmofila da posegne za davno zaboravljenim originalom.

Mario Sablić



TAKSI 3

Taxi 3

Francuska, 2003 — pr. ARP Sélection, Appipouli, Canal+, Europa Corp., TF1 Films Productions, Luc Besson; izv. pr. Bernard Grenet — sc. Luc Besson; r. GERARD KRAWCZYK; d. f. Gérard Sterin; mt. Yann Hervé — gl. DJ Kore, DJ Skalp; sgf. Jacques Bufnoir; kgf. Agnes Falque — ul. Samy Naceri, Frédéric Diefenthal, Bernard Farcy, Ling Bai, Emma Sjöberg, Marion Cotillard, Edouard Montoute, Jean-Christophe Bouvet — 84 min — distr. Blitz

Taksist se nađe usred gungule uzrokovane pljačkom bande lopova koji se nazivaju Djedama Božićnjacima.

Po mnogima najveći krivac za besravninu komercijalizaciju i idejnu stagnaciju francuske kinematografije, Luc Besson nalazi se na čelu još jednoga nastavka akcijskih razbijbriga pod zajedničkim nazivnikom, *Taxi*. Riječ je o filmu koji u stopu slijedi prethodne nastavke, nastojeći namjesto inteligentna zapleta ponuditi akcijsku formulu koja je samo izlikom za kreiranje niza vizu-



alno atraktivnih sekvenci. Tako Besson i njegov kućni redatelj Gerard Krawczyk ne samo da nekritički kopiraju novoholivudske uzore, nego često znaju otici i korak dalje, odnosno realizirati cjeline čijih bi se stupidnih zapleta posramili čak i američki producenti iznimno debela obraza. Situaciju tu i tamo spašava tračak galskoga humora, mahom proistekao od karikaturanih sporednih likova, ali autorski duet uporno naglasak stavlja na adrenalino natopljenu akciju, pa se cijelina eventualno može preporučiti publići koja djela poput *Brzih i žestokih* smatra vrhunskim celuloidnim provodom.

Mario Sablić

DOBRODOŠLI U DŽUNGLU

The Rundown

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, IM3 Entertainment, Misheer Films, Strike Entertainment, Universal Pictures, WWE Films, Marc Abraham, Karen Glasser, Kevin Misner; izv. pr. Alan Beatie, Chris Chesser, John Corry, Ric Kidney, Vince McMahon — sc. R.J. Stewart, James Vanderbilt; r. PETER BERG; d. f. Tobias A. Schiessler; mt. Richard Pearson — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Tom Duffield; kgf. Louise Mingenbach — ul. The Rock, Seann William Scott, Rosario Dawson, Christopher Walken, Ewen Bremner, Jon Gries, William Lucking, Ernie Reyes Jr. — 104 min — distr. Continental

Lovac na nestale Beck traga u Amazoniji za sinom američkoga bogataša koji se našao na udaru beskrupulznoga vlasnika rudnika zlata.

Šteta što radni naslov akcijske pustolovine *Dobrodošli u džunglu* nije ostao *Helldorado*. Makar bismo ga upamtili po domisljatoj kovanici. Ovako ćemo se filma redatelja Petera Berga, energičnoga kirurga iz TV-serijala *Chicago Hope*, sjećati tek kao solidne posvete B filmovima 60-ih. Svi su njihovi sastojci tu: žilavi junak, egzotični predjeli, slikoviti negativac i mnogo, mnogo tučnjave. Pritom Berg nije ni bez duha ni bez želje da zabavi publiku. No, za jači su mu dojam trebali karizmatičniji središnji likovi.

U glavnoj je ulozi bivši hrvat The Rock, koji se nakon *Kralja škorpiona* posve dobro snašao u bujnoj brazilskoj vegetaciji dočaranoj na setu na Havajima. The Rock nipošto nije loš glumac, ali mu itekako nedostaje iskustva u interpretacijama likova poput Becka — snažnih tijelom, nježnih srcem. Partneri su mu iritantni Seann William Scott iz *Američke pite* i pomalo sjetni Christopher Lee u ulozi negativca Hatchera. Kuriozitet je filma cameo nastup kalifornijskoga guvernera Arnolda Schwarzeneggera. Eto, prije političke skoknuo je još jednom i do filmske džungle.



Boško
Picula

ZAŠTITNIK

Bulletproof Monk

SAD, 2003 — pr. Cub Five Productions, Flypaper Press, Lakeshore Entertainment, Lion Rock Productions, Mosaic Media Group, Signpost Films, Terence Chang, Charles Roven, Douglas Segal, John Woo; izv. pr. Gotham Chopra, Caroline Macaulay, Kelly Smith-Waite, Michael Yanover — sc. Ethan Reiff, Cyrus Voris; r. PAUL HUNTER; d. f. Stefan Czapsky, Anthony Nocera; mt. Robert K. Lambert — gl. Eric Serra; sgf. Deborah Evans; kgf. Delphine White — ul. Yun-Fat Chow, Seann William Scott, Jaime King, Karel Roden, Victoria Smurfit, Marcus Jean Pirae, Mako, Roger Yuan — 104 min — distr. Blitz

Slijedeći pro-ročanstvo tibetanski svećenik traga za novim čuvanom čudesno-ga pergamenta i ne sluteći da je to mladi probisvijet.



Da se na realizaciji akcijskoga spektakla *Zaštitnik* nije štedjelo, vidi se iz većine kadrova. Da to trošenje nije dalo očekivane rezultate, također se vidi iz većine kadrova. Šteta, jer je predložak filma kultni strip Bretta Lewisa i R. A. Jonesa, čiji su junaci bezimeni tibetanski svećenik i sitni lopov Kar što se udružuju u čuvanju legendarnoga pergamenta. Zvuči adolescentski, ali je strip umnogome ozbiljniji od svoje pre mise. Stoga se očekivalo da će filmska imaćica stripa zaživjeti kao efektan spoj akcije i priče u stilu *East Meets West*.

No, debitant se Paul Hunter kao redatelj odlučio za naizgled dobitno variranje matrikovskih efekata, poetike *Tigra i zmaja* i junačenja tipa *Indiane Jonesa*. Sve su tri namjere zastale na pola puta, pa je *Zaštitnik* propao kod samo potencijalno brojne publike. Kritike mogu biti nešto blagonaklonije jer film nudi barem nastup hongkoške glumačke zvijezde Chowa Yun-Fata, koji je i karizmom i interpretacijom superioran mlađem partneru Seannu Williamu Scottu.

Sve u svemu *Zaštitnik* će ostati u sjećanju kao neuspješniji predstavnik sveopćega posezanja filmaša za stripovima. Oni su ovaj put bili manje sretne ruke.

Boško Picula

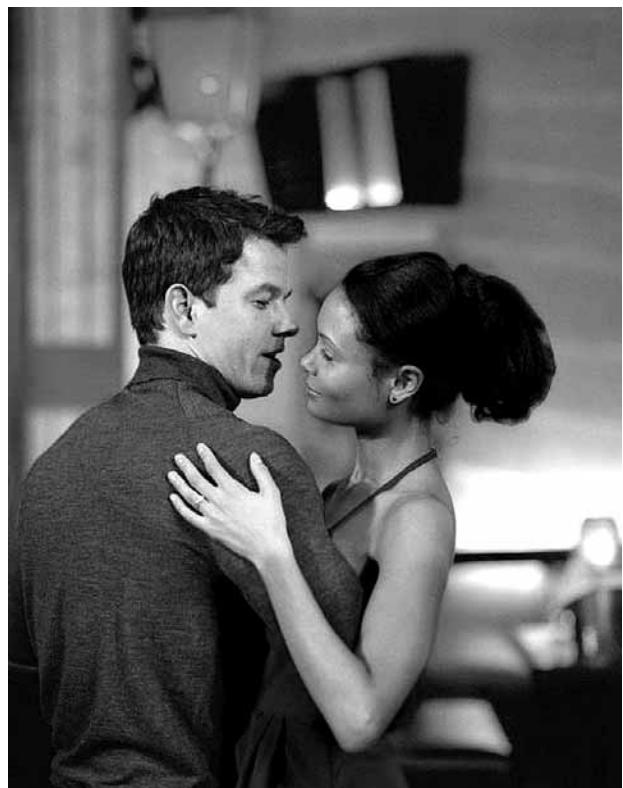
Videoizbor

Uredila: Katarina Marić

1. Antwone Fisher (B) **134**
2. Biti najbolji (B) **129**
3. Čovjek koji je ubio Liberty Valancea (A) **122**
4. Divlja trka (C) **136**
5. Gospodin Schmidt (B) **128**
6. Istina o Charlieju (C) **137**
7. Izgubljeni u L. A.-u (C) **136**
8. Nacionalna sigurnost (C) **137**
9. Nicholas Nickleby (B) **130**
10. Piknik u Hanging Rocku (A) **124**
11. Thelma i Louise (A) **126**
12. Trinaest priča o istoj stvari (B) **133**
13. U krugu smrti (B) **132**
14. Važno je zvati se Ernest (B) **131**
15. Žigolo (B) **135**



Thelma i Louise



Istina o Charlieju



Antwone Fisher

ČOVJEK KOJI JE UBIO LIBERTY VALANCEA

The Man Who Shot Liberty Valance

SAD, 2002 (1962) — pr. John Ford Productions, Paramount Pictures; izv. pr. Willis Goldbeck — sc. James Warner Bellah, Willis Goldbeck, Dorothy M. Johnson; r. JOHN FORD; d. f. William H. Clothier; mt. Otho Lovering — gl. Cyril Mockridge; sgf. Eddie Imazu, Hal Pereira; kgf. Edith Head — ul. John Wayne, James Stewart, Vera Miles, Lee Marvin, Edmund O'Brien, Andy Devine, Ken Murray, John Carradine — 123 min — distr. VTI

Senator Stoddard vraća se sa ženom u grad Shinbone na pogreb zapadnjaka Doniphona, a predstavnici tiska gotovo ga prisile da im ispriča njima nepoznatu priču koja se odigrala prije dolaska željeznice, priču u kojoj se morao sukobiti s otpadnikom Libertyjem Valanceom.

Za hrvatsko filmsko tržište razlika VHS i DVD-izdanja, čini se, razlika je između zatvorenih i otvorenih granica, čak obzorja. Naime, u video su izdanjima znameniti naslovi filmske prošlosti uglavnom bili nedostupni, dok im su vremenija tehnologija prijenosa filmske slike pruža znatno više prostora. Tako je i pretposljednji vestern redatelja Joh-

kog mita o *Divljem zapadu*, njegovu pokoravanju i ulozi u oblikovanju suvremenog američkog društva. Dapače, možemo ga postaviti i u izraženi suodnos s nekim važnijim djelima Fordova opusa, a pritom nije isključivo riječ o žanru vesterna. Opreka je *starog* i *novog* jasno izraženom označnicom toga filma, jer je dramaturški određen dvjema vremenskim razinama smještenim u gradić Shinbone negdje u bespućima Zapada. *Mitska granica*, odnosno divljina i učinak njezina pokoravanja, *kultiviranje*, odnosno vrt, očitovani su u Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea retrospektivnim prikazivanjem radnje. I ne samo u pripovijedanju nego i u stvaralačkim postupcima nedvojbeno možemo uočiti Fordovu ambivalentnost u očitovanju te opreke.

Iako je tijekom čitavoga opusa neprijeporno bio skloniji *starim vremenima*, prije svega zbog toga što su omogućavala ostvarenje individualnosti središnjih likova i unutar zajednice u kojoj obitavaju i čiju svrhovitu izgradnju djelatno potpomažu, u razdoblju je od *Tragača* (1956) u svjetonazoru Johna Forda naglašen pomak od ranijeg idealizma ka stoicizmu, sve više prožetim gorčinom i pesimizmom. Naglašen je, naime, pomak od mita o uspostavi zajednice ka mitu o junakovu gubitništvu, jer se usprkos djelovanju, upravo zbog unutarnjeg ustroja, u zajednicu što nastaje ne može uklopiti. Tako Čovjek koji je ubio Liberty Valancea ne propituje tek pretvaranje divljine u vrt, nego razmatra i da li je žrtvovanje junakova individualizma uistinu vrjednovano u nastaloj zajednici. Ambivalentnost je razrade teme naznačena uporabom crno-bijele fotografije, upravo da bi se postigla ogoljelost strukture, a tu ogoljelost uočavamo u činjenici da je



na Forda Čovjek koji je ubio Liberty Valancea, uprizoren 1962, nakon sada već davnih televizijskih prikazivanja, postao dostupnim domaćem gledatelju.

Bez okljevanja možemo ustvrditi da je posrijedi istinski vrijedan film u stvaralaštvu tog američkog redatelja, jer znači ne samo višeslojno viđenje američ-



film većim dijelom snimljen u studiju, a tek djelomice u eksterijerima. Gradić Shinbone, mjesto radnje, u opreci je *starog i novog*, samo je u drugom slučaju uprizoren u otvorenim prostorima (ne i prostranstvima poput ostalih Fordovih vesterna). U njega se pristiže željeznicom, presudnim čimbenikom kulturnoga rasta, zbivanja su označena danjim svjetлом i taj je gradić sasvim primijeren *običnom životu*, dakle zbilji.

Dogadaji što ih valja razriješiti retrospektivnim pripovijedanjem, u doba kad je gradić bio poprištem divljine, uprizoreni su u studijskim interijerima, čak i početni prepad na poštansku kočiju. Tek je ranč središnjega lika, zapadnjaka kojega tumači John Wayne, smješten u prostranstva, ali možemo uočiti da je više riječ o pustoši nego zadivljujućem prirodnom okolišu. Ako su u *Mojoj dragoj Klementini* (1946) grad i prostranstva neraskidivo povezani, u *Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea* prostranstva su značila opasnost za krhku zajednicu i tek je njihovim pokoravanjem omogućeno i 'otvaranje' grada. Shinbone *starih vremena* popriše je uglavnom noćnih zbivanja. Dapače, događaji što obuhvaćaju temeljni zapple, povezani uz sukob s likom antagonistika, zakriveni su tminom noći. Civilizacija ipak pristiže u gradić, nošena središnjim likom pravnika kojega tumači James Stewart, potpomognutim djelovanjem novinara izrazito sklonoga tiskanju istinitih vijesti. Ne mora nam se zbog toga činiti začudnim da su zbiranja što pridonose kulturnom rastu zajednice, obrazovanju i političkom

prerastanju iz teritorija u *saveznu državu*, prikazana kao dnevna. Nužno je zapaziti i da su čak i sporedni likovi *starih vremena* svojim arhetipskim odrednicama, a središnji i svojim djelovanjem, *veći od života*, primjereni mitskom čitanju no realističnom.

Sam presudan čimbenik filmskoga tkiva čine višeslojni odnosi središnjih likova, odnosi što bismo ih mogli govoriti prikazati geometrijskim likom trokuta. U prvi, koji bismo mogli odrediti *emotivnim*, smještamo: zapadnjaka nesprenna za promjene, ne samo opće društvene i pojedinačne, poput obiteljskog života; središnji ženski lik pripadnice doseljeničke skandinavske obitelji, lik koji je isprva tek nesvesno sklon promjeni, jer da bi opstala, obitelj mora imati i društveno zalede; te pravnika koji idealistički teži promjeni i tako postaje više posrednik no uzrok razdvajanja zapadnjaka i doseljenice. U drugi trokut središnjih likova, koji možemo označiti *akcijskim*, smještamo opet zapadnjaka, svojevrsna *plemenitog divljaka*, čije osobno gubitništvo usprkos djelovanju povoljnom po zajednicu postaje sve izraženije, upravo zato što je skloniji *divljini* nego *kulturi*, zatim lik antagonista u tumačenju Leeja Marvina, otpadnika koji je personifikacija divljaštva, odnosno kaosa, te naposljetku pravnika čija mu prilagodljivost i ustrajnost omogućavaju izdizanje zajednice iz rasula, uklapanje u društveni poredak.

I ta su dva naznačena trokuta nerazrješivo povezana, jer u akcijskom, pravniku, predstavniku *pisanog zakona*, naposljetku je potreбno djelovanje zapadnjaka, zagovornika *prirodnog zakona*, da bi nadvladao antagonista, utjelovljenje *bezakonja*. To je djelovanje zapadnjaka prikriveno, upravo zato da bi se društveno i emotivno potvrdilo djelovanje pravnika, čak i kada mora posegnuti za oružjem, a pritom zapadnjak krši temeljni moralni kod *mita o Divljem zapadu*, odnosno kao junak na protivnika ispaljuje hitac iz zasjede. Time sebe lišava ne samo emotivne povezanosti sa središnjim ženskim likom nego i osobne povezanosti s divljinom, zemljom na kojoj je obitavao.

Film *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* Johna Forda bez poteškoća može-

mo nazvati remek-djelom, a ta se odrednica uglavnom odnosi na ostvarenja čiji zbroj sastavnih dijelova nadrasta puku filmsku cjelinu. Retorični redateljski postupci kojima postaje važnije neizrečeno od izrečenog, pa čak i neprikazano od prikazanog, a čijom je primjenom nužna viša razina gledateljeva uživljavanja u zbivanja, potpomođnuti su besprijeckornom crno-bijelom fotografijom i vrhunskim Fordovim osjećajem za kompoziciju kadra i duljini njihova trajanja, dakle i montažu. Ogoljelost je scenografije nužna, kao i primjerena kostimografija (nagrađena Oscarom). Osmišljenost stvaralačkih postupaka naznačena je i iznimno uspješnom primjenom glazbene teme *Ann Rutledge*, koju je Ford uporabio u filmu *Mladi Lincoln* (1939). Prisjetimo li se da je upravo Lincoln kao američki predsjednik svojim djelovanjem posve otvorio mogućnost pokoravanja američkoga Zapada, ne treba nas čuditi ta glazbena referencija u filmu što prikazuje učinak pretvaranja *divljine u vrt*, odnosno pokoravanja prostranstava s bremenom koji društvo izraslo iz rasula i nasilja i nadalje mora nositi.

Tomislav Čegir

PIKNIK U HANGING ROCKU

Picnic at Hanging Rock

Australija, 2002 (1975) — pr. Australian Film Commission, BEF Film Distributors Pty. Ltd., McElroy & McElroy, Picnic Productions Pty Ltd, South Australian Film Corporation, Hal McElroy, Jim McElroy; izv. pr. John Graves, Patricia Lovell — sc. Cliff Green prema romanu Joan Lindsay; r. PETER WEIR; d.f. Russell Boyd; mt. Max Lemon — gl. Bruce Smeaton; sfg. David Copping; kgf. Judy Dorsman — ul. Karen Robson, Jane Vallis, Christine Schuler, Margaret Nelson, Ingrid Mason, Jenny Lovell, Rachel Roberts, Vivean Gray — 110 min — distr. Blitz

Na Valentino 1900. skupina učenica djevojačke škole Appleyard iz Novog Južnog Walesa u Australiji odlazi, u pratnji dviju učiteljica, na piknik pod obližnju vulkansku stijenu Hanging Rock. Tijekom dana pet se djevojaka odvaja i polako penje prema vrhu stijene. Prekrasan odmor u prirodi prekinut će nestanak četiriju djevojaka i jedne učiteljice.

Piknik u Hanging Rocku Petera Weira prvi je veliki film suvremene australske kinematografije, naslov nakon kojega će uslijediti *Krotitelj Morant* Brucea Beresforda i *Pobjeđnjeli Max* Georgea Millera, djela koja će australske filmaše predstaviti u najboljem svjetlu i širim im otvoriti vrata Hollywooda. Riječ je o četvrtom Weirovu filmu (trećem dugometražnom), koji se temelji na istoimenom romanu australske spisateljice Joan Lindsay objavljenu 1967. godine. Iako je autorica tvrdila da se zbivanja opisana u knjizi temelje na stvarnom dogadaju, naknadna istraživanja nisu potvrđila istinost te tvrdnje. Dokumenti i novine iz onog doba ne bilježe nikakav sličan događaj, a sporan je i datum naveden u filmu jer 14. veljače 1900. nije bila subota. Dodamo li tomu da su izdavači iz prvog izdanja romana namjerno izbacili završno poglavje koje sve razjašnjava, kao i da to posljednje poglavje, naknadno objavljeno tek 1987. godine, nestanak djevojaka objašnjava nadnaravnim silama i posjetom izvanzemaljaca, opravdanim se čini posumnjati u vjerodostojnost priče. No to u svakom slučaju nimalo ne umanjuje vrijednost Weirova filma, iznimno tjeskobne drame o senzibilnim djevojkama uhvaćenim u žrvanj reprezivnoga školskog sustava i strogoga puritanskog odgoja.

Od sama svog početka *Piknik u Hanging Rocku* nameće se kao jedinstveno filmofilsko iskustvo dojmljive ugoda-



nosti koje s lakoćom, gotovo hipnotički, osvaja gledatelja. Dok prati djevojke na putu do vulkanske stijene, kamera Russella Boyda potpomognuta glazbom Brucea Smeatona gledatelja nizom detalja suptilno uvlači u nadrealnu priču sugestivne atmosferičnosti. Magličasta, snolika Boydova fotografija detaljno prikazuje (istražuje) Hanging Rock, njegovo raslinje i životinje koje na njemu obitavaju (ptice, zmije, guštare), pri čemu nam se čini kao da neke stijene imaju oblik ljudskoga lica koje promatra posjetitelja. Tjeskobu dodatno pojačavaju prijeteća grmljavina, jata uzne-mirenih papiga i fijuk vjetra oko stijene, pojave koje nagovještaju buduće događaje. Od pet djevojaka koje kao začarane kreću prema vrhu vrišteći se vraća samo jedna, infantilna i bučna Edith, a gledatelju čudno ponašanje učenica i učiteljice McCraw i njihov tajanstveni nestanak ostaju zauvijek tajnom, čak i nakon što poslije tjedan dana jedna djevojka bude pronađena



živa. No nestanak djevojaka poput katalizatora djeluje na zbivanja u školi. Roditelji vrlo brzo počinju ispisivati djevojke iz škole, a ravnateljica gospođa Appleyard (pojavom i karakterom prispodobiva nekom liku iz Bergmanova remek-djela *Fanny i Alexander*) poseže za čašicom i vlastitu nemoć i frustraciju iskaljuje na siročetu Sari, jedinoj učenici koja nije bila na izletu, i na osjećajnoj domarki Minnie, ženi koja voli djevojke i želi im pomoći. Sara će naposljetku, kad sazna da mora napustiti školu, izlaz potražiti u samoubojstvu, a mjesec i pol nakon Valentinova podno Hanging Rocka bit će pronađeno i mrtvo tijelo gospode Appleyard.

Sve se žene Weirova filma želete, makar i nesvesno, oslobođiti stega viktorijanskog društva, njegova licemjernog puritanizma i lažnog moralu. Eterične djevojke i učiteljica McCraw simboličnu slobodu stječu nestankom u neistraženoj prirodi, a njihova kolegica Sara i ravnateljica Appleyard pronalaze je u smrti. Pritom djevojke i učiteljica odbacivanjem odjeće pri usponu na Hanging Rock simbolički oslobađaju i potisnuta seksualnost. Kada se Irma, djevojka pronađena na stijeni nakon tjeđana dana, pri odlasku iz škole opriča s kolegicama odjevena u crvenu pelerinu (simbol gubitka nevinosti), ona odjećom otvoreno sugerira što se na Hanging Rocku dogodilo. No Weir sasvim promišljeno ne nudi nikakva konkretna objašnjenja, nego prepušta gledatelju da iz viđenog i naslućenog sam doneće zaključke.

Piknik u Hanging Rocku tematski donekle podsjeća na *Avanturu Michelangele Antonionija*, film u kojem mlada djevojka na sličan način nestaje na malom talijanskom otoku da više nikad ne bi bila pronađena. Ali dok Antonionija zanima ponajprije egzistencijalna drama pojedinca, Weir se pojedinačnim problemima koristi za oslikavanje mračna nalika jednog represivnog društva, što čini iznimno učinkovito i vrlo poetično (elegično).

Weir tvrdi da je bio iznimno zahtjevan posao stvoriti sneno, halucinantno ozračje cjeline zahvaljujući kojem bi gledatelj zaboravio na stvarne činjenice i filmsko vrijeme. No u tome je u potpunosti uspio, ponajprije zahvaljujući



izvrsnoj fotografiji Russella Boyda (s kojim će poslije surađivati i na *Galipolju*) i vrlo dojmljivoj glazbenoj podlozi u kojoj ruku pod ruku idu nemetljiva glazba Brucea Smeatona s Vivaldijevim *Ljetom* iz *Četiri godišnja doba* i s prekrasnom melodijom *Panove frule* Gheorghe Zampfija. Vrijeme u filmu, poput pravoga ljetnog vremena, kao da stoji, a toplinu i ljetnu sparunu gotovo da možete osjetiti na vlastitom licu.

Peter Weir redatelj je u čijim je filmovima moguće razlučiti dvije temeljne autorske preokupacije: bavljenje naizgled



nepremostivim kulturološkim razlikama (*Svjedok, Godina opasnog življenja, Zelena karta*) i analiza ponašanja racionalnog u susretu s iracionalnim, nadnaravnim (*Posljednji val, Lice straha*). *Piknik u Hanging Rocku* pripada, dakako, u drugu skupinu i jedan je od najboljih Weirovih filmova.

Australski su prastanovnici, navodno, smatrali da je Hanging Rock živo biće koje povremeno jede ljudi. Ako tomu i jest tako, ne dajte se preplašiti i uživajte u ovom izvrsnom filmu.

Josip Grozdanić

THELMA I LOUISE

Thelma & Louise

SAD, 2003 (1991) — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Pathé Entertainment, Mimi Polk, Ridley Scott — sc. Callie Khouri; r. RIDLEY SCOTT; d.f. Adrian Biddle; mt. Thom Noble — gl. Hans Zimmer; sfg. Norris Spencer; kgf. Elizabeth McBride — ul. Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Brad Pitt, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Timothy Carhart — 129 min — distr. Continental

Konobarica Louise i kućanica Thelma odlaže na izlet, ali na sporednom odmorишtu, nakon pokušaja Thelmina silovanja, Louise u obrani prijateljice počini umorstvo i njih se dvije nađu u bijegu, dok je policijska potraga sve bliža.

Film *Thelma & Louise* nastao 1991. u redateljskoj izvedbi Ridleyja Scotta, prema scenarističkom predlošku Callie Khourri, nudi pregršt mogućnosti 'iščitavanja' slojevitosti filmske građe. Primarno je posrijedi predstavnik podžanra *filma ceste*, čvrsto definirane strukture, koji u prvih dvadesetak minuta dodiruje obrasce *screwball*-komedije, nakon po zaplet presudnih događaja zadobiva nadgradnju *kriminalističkog filma*, da bi naposljetku preuzeo i klasične obrasce *filma potjere*. Kako su junakinje toga filma u bijegu pred zakonom, *Thelma & Louise* postaje sledbenikom tradicije *odmetničkog filma*, koja seže i izvan okvira američke kinematografije.

Taj film, međutim, već samim naslovom i početnim motivom zanemaruje ubičajene odrednice *odmetničkog filma*. Središnji su likovi ženski — kućanica Thelma (Geena Davis) i konobarica Louise (Susan Sarandon), njihov zločin dogodio se slučajno, zbog društve-

nih nepravilnosti ne može se zakonski opravdati, a bijeg postaje i *mitskim putovanjem*, oslobađanjem tih dvaju junakinja od uvjetovanosti naslijedem zajednice čijim su dijelom bile.

Bez poteškoća možemo uočiti niz dvojnosti koje su temeljem kontekstualnosti filma. Tako ta dva središnja lika očitujuemo kao kompatibilne suprotnosti, odnosno dva dijela jednog *entiteta*. Upravo takva postavka omogućuje i sazrijevanje junakinja, čak i mjestimičnu izmjenu značaja u razvoju prikazane priče. Louise isprva preuzima ulogu svojevrsne Thelmine 'zaštitnice', no točno u središnjici filma Thelma iskaže samostalnost u trenutku Louisina sloma. Nadalje je njihova ravnopravnost potpuna.

Opreka je muškog i ženskog spolnog principa izazvala ponajviše proturječja prilikom recepcije filma. Snažno ocrtanim karakterima junakinja suprotstavljeni su muški likovi od kojih svaki predstavlja zaseban aspekt muškoga spolnog principa. Ako je Thelmin bračni partner Darryl (Christopher McDonald) ipak bliži stereotipu da bi dodao komičnu protutežu ozbiljnosti situacije, ali i da bi Thelmina prvobitna nezrelost bila razumljivija, Louisin partner Jimmy (Michael Madsen) predstavlja doista jezičac na vagi početnih zbivanja, jer je njegova nesklonost bračnoj obvezi i potaknula izlet.

No, taj se muški lik tijekom filma nalazi u opreci ne s Thelminim suprugom, nego s likom prijestupnika (Brad Pitt), koji usprkos buđenju spolnosti te junakinje, zbog počinjene krađe postaje i uzrokom njihovih daljih nevolja. Ne mora nas čuditi da kao takav irritira predstavnika zakona sklona nenasilnom razrješenju (Harvey Keitel). Dvoj-



nost očitujuemo i u svojevrsnom suprotstavljanju Thelmina potencijalnog silovatelja i nepristojna vozača kamiona, jer ta dva protagonisti doista predstavljaju i krajnosti nasilničkog ponašanja prema ženama.

Nadalje, uočavamo i zamjenu spolnih uloga, jer junakinje preuzimaju ulogu *aktivnog prinčipa*, dok su muški likovi tijekom filma djelomice prisiljeni na *pasivno čekanje*, odnosno tek mogu reagirati na djelovanje ženskih. Tako čak i Thelmin bračni partner da bi pomogao istražiteljima preuzima ulogu kućanice.

Bez poteškoća možemo ustvrditi da je *Thelma & Louise* film u kojem je izraženo posvećena pozornost odnosu prostora — zatvorenim kućnim prostorima i otvorenim prostorima krajolika američkog zapada. Kako zbivanja obuhvaćaju zemljopisna područja američkih saveznih država Arkansas, Oklahoma, preko Moaba, Utah, pa sve do Grand Canyon-a u Arizoni (iako su kalifornijske lokacije poslužile kao zamjena za prva dva navedena okružja s namerom smanjenih troškova snimanja), prostor nužno preuzima aktivnu ulogu u zbivanjima, prestaje biti tek njihovo puko zalede. Ako je kućno okružje junakinjama isprva nesvesnom zaštitom, nakon početka bijega obitavanje u zatvorenim prostorima postaje nesigurno i otvoreni je prostor uz neprestano kretanje katalizatorom njihova sazrijevanja, oslobođenja od društvenih, čak i moralnih stega zajednice u koju se ne mogu i ne žele vratiti, jer putovanje u mitskom čitanju mora uroditи znakovitim iskustvom, bez obzira na ishod.

Pritom nas ne mora čuditi da su muški likovi uglavnom skučeni u zatvorenim prostorima, zaštitom obiteljskih kuća ili zakonske institucije, jer se junakinje poistovjećuju ne samo s pasivnim principom zemlje nego sveobuhvatnim principom prirode, postaju njezinim dijelom. Predstavnici zakona, međutim, posjeduju znanja o uporabi tehnologije u zakonske svrhe i upravo je tehnologija čimbenikom što pomaže nadmudrivanju junakinja, njihovu otkrivanju i sužavanju potere na obzoru Grand Canyon-a.

Putovanje junakinja ka potpunom oslobođenju nužno je uvjetovano njihovom



prošlošću, jer u bijegu prema Meksiku Louise nastoji izbjegći saveznu državu Teksas. Čini to izravno zbog traumatičnih zbivanja prošlosti, koja u promišljenom scenarističkom postupku ni u jednom trenutku nisu posve razjašnjena, u skladu s tim i neizravno upravo zbog toga što Teksas često znači posljednju granicu američke divljine, gdje je sve podređeno muškom aktivnom prinčipu uz potpuno zanemarivanje ženskog pasivnog.

Zanimljivom se može učiniti i dramaturška dvojnost scenarističkoga predloška. Suprotnajljene su, naime, prijelomne scene u narativnom tkivu — scena što vodi iz *zapleta u sukob*, i scena prelaska iz *sukoba u rasplet*. Pokušaj je silovanja, uz posljedično nehotično umorstvo smješten na parkiralište, dakle reakcija samoobrane zbiva se u nizu civilizacijskom okružju, u kojem se pojedinac može naći nemoćnim pred nasiljem. Pomalo začudno za film koji obilježavaju akcijski postupci središnjih likova, prijelaz je prema raspletu kontemplativna scena smještena u zadijelujuće prirodno okruženje Moaba, Utah. Odmetništvo je junakinja potpuno, kao i njihovo suglasje s prirodnim načelom, što svjedoči o potpunoj zrelosti i samosvjesti o vlastitim postupcima. Dakle, reakciji na nasilje što dovodi do zločina koji se ne može zakonski opravdati, odnosno nesuglasju pojedinca i društvenih obrazaca, suprotstavljen je sklad junakinja i prirodnog okružja.

Kako je zločin ipak počinjen, junakinje su odgovorne zakonskim institucijama, a i njihov je moralni izbor potrebno opravdati, što *Thelmu & Louise* privodi često propitivanom svršetku. Njihov bi bijeg u Meksiko bio moralno neispravan, podjednako tako i odgovornost zakonu sputalo bi njihovo sazrijevanje, pa svršetak u kojem automobilom nastavljaju vožnju, pred prijetećim postrojbama predstavnika zakona uistinu predstavlja dovršetak *putovanja junakinja*, ali ostavlja i gorak okus zbg nemogućnosti njihova daljeg opstojanja.

Thelma & Louise film je koji može ponijeti i označnicu *americanec*, odnosno ostvarenja koja nadograđuju temeljni *američki mit*, zbivanja smještenih izvan velegradskih okružja, s izraženim obilježjem gubitništva središnjih likova, koji upravo zbog suočavanja s neumoljivim žrvnjem okružja postaju istinski junaci s pravom izbora vlastitog djelovanja. Nadalje, film je to koji zbog kontekstualnosti, ali i zbog iznimnih ostvarenja stvaralačkog postava (od redatelja Scotta preko snimatelja Adriana Biddlea, pa sve do skladatelja Hansa Zimmera), uz visoku izvedbu glumačkih osobnosti, bez poteškoća zahtijeva više gledanja.

Tomislav Čegir

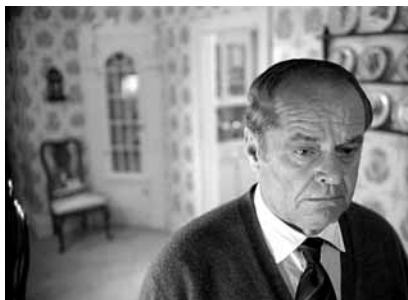
GOSPODIN SCHMIDT

About Schmidt

SAD, 2002 — pr. Avery Pix, New Line Cinema, Michael Besman, Harry Gittes; izv.pr. Bill Badalato, Rachael Horovitz — sc. Alexander Payne, Jim Taylor prema romanu Louis Begley; r. ALEXANDER PAYNE; d.f. James Glennon; mt. Kevin Tent — gl. Rolfe Kent; sfg. Jane Ann Stewart; kgf. Wendy Chuck — ul. Jack Nicholson, Kathy Bates, Hope Davis, Dermot Mulroney, June Squibb, Howard Hesseman, Harry Groener, Connie Ray — 125 min — distr. Issa

Warren Schmidt, agent osiguravajućeg društva, odlazi u mirovinu. Nakon što pretrpi još jedan šok, smrt supruge, počinje razmišljati o smislu postojanja i, da bi došao do odgovora, kreće na put.

U američkom filmu *Gradski kauboji* (1991) nekolicina prijatelja odluči pobjeći od urbanih psihoza i odlaze na seoski ranč da bi barem nekoliko dana živjeli slobodno poput nekadašnjih kauboja. Curly, koji ih podučava kaubojskom životu, kaže jednom od gradskih momaka: »U životu je važna samo jedna stvar....Ti moraš otkriti koja je to stvar«. *Gradski kauboji* će je, dakako, pokušati i otkriti. Warren Schmidt, glavni lik filma *Gospodin Schmidt*, također je opterećen tipičnim modernim psihozama. Nakon potresnih promjena u njegovu životu, on, poput *gradskih kauboja*, bježi od životne realnosti i tamo negdje vani pokušava pronaći sama sebe i svoju pravu vrijednost.



Tu sličnosti između dva filma prestaju. U prvoj glavni likovi doista pronalaže sami sebe i nakon ludih pustolovina vraćaju se kućama sretni i zadovoljni. Warrenu Schmidtu ista stvar nikako ne polazi za rukom. Nakon umirovljenja i ženine smrti za početak pokušava pronaći sama sebe u nijekanju posljedica gubitaka. Pošto shvati da je to nemoguće, jer je potpuno smeten novonastalom situacijom, pokušat će pronaći smisao u religiji, a nakon novoga neuспjeha, u vječnoj supružničkoj ljubavi. Nakon što otkrije da ga je žena varala s njegovim najboljim prijateljem (preispitivanjem samog sebe poslje će otkriti da je imala i razloga za to), Warreno-va tjeskoba popne se do vrhunca i on odluči otici do jedine drage osobe koja mu je preostala u životu — svoje mile kćerkice Jeannie. Jeannie tek što se nije udala za Warrenu potpuno neprihvatljiva čovjeka — prodavača vodenih kreveta Randalla — i Warren će vlastitu vrijednosti ovaj put pokušati pronaći u odlučnosti da spasi kćer od takva nemila braka. Nakon što ne uspije u svojoj misiji, već se posvada s kćerkom i time dodatno udalji od nje, slomljen i razočaran samim sobom vraća se kući. Tamo pronalazi utjehu u karitativnom radu. U posljednjoj sceni filma doživi emocionalnu katarzu kad dobije pismo zahvale od malog Afrikanca kojeg izdržava preko humanitarne udruge. Međutim, pažljivi gledatelj, vođen iskuštvom odgledana filma u kojem je Warren nekoliko puta doživio kratkotrajne katarze, zna da ni ta najvjerojatnije neće dugo trajati.

Znakovita je scena u kojoj Warren, na povratku kući s kćerina vjenčanja, zastaje u povjesnom muzeju koji prikazuje napore pionira u kolonizaciji američkoga zapada. Warren se divi pozitiv-

nom duhu i veličanstvenim podvizima pionira, a sebe vidi kao njihovu suprotnost — ništavnu i beskorisnu životnu pojавu. Dok simbolični *gradski kauboji* iz istoimenog i mnogih drugih holivudskih filmova uspješno kroče junačkim putem pionira prema ostvarenju američkog sna, Warren Schmidt stoji pred njihovim mrtvim muzejskim slikama i pita se gdje je pogriješio i zašto i on nije pošao istim putem. I nije jedini koji se to pita, želi reći ovaj film. Nai-me, *Gospodin Schmidt* nije samo film o američkom umirovljeniku u osobnoj krizi, nego i film u kojem se mogu prepoznati svi, stari i mladi, pripadnici suvremene zapadne civilizacije, puni psihoza i prevelikih životnih očekivanja.

Redatelj filma Alexander Payne napravio je posve drukčije djelo od svojega satiričnog, ciničnog prvenca *Izborni dani*. *Gospodin Schmidt* potresan je film pun razumijevanja za ljudske slabosti. U njemu je cinizam, ako ga i ima, cinizam s ljudskim licem. Takvu pristupu sjajno se prilagodio Jack Nicholson, koji je pri kraju karijere, obilježene manirističkim interpretacijama samodopadnih likova, snimio dva filma (*Zakletva i Gospodin Schmidt*) u kojima je minimalističkim pristupom utjelovio male i nesigurne ljude. Nicholson je time dokazao da je jedan od najvećih glumaca u povijesti filma, a Payne će, čak i ako više ne napravi ni jedan film, zasigurno u toj istoj povijesti ostati zapisan zahvaljujući ovomu sjajnom ostvarenju.

Juraj Kukoč

BITI NAJBOLJI

Sweet and Lowdown

SAD, 1999 — pr. Magnolia Productions, Sweetland Films, Jean Doumanian; izv.pr. J.E. Beaucaire — sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; d.f. Zhao Fei; mt. Alisa Lepseter — gl. Dick Hyman; sgf. Santo Loquasto; kgf. Laura Cunningham Bauer — ul. Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Anthony LaPaglia, Dan Moran, Tony Darrow, Carolyn Saxon, Brian Markinson — 95 min — distr. Blitz

Jazz gitarist Emmett Ray neodgovoran je, rastrošan, arogantan alkoholičar, no ujedno i najbolji gitarist na svijetu.

Mora se priznati kako je već dosta vremena proteklo od doba kada su se novi filmovi Woodyja Allena očekivali s nestružnjem, premda valja istaknuti kako su filmaševi radovi gotovo uvijek dijelili gledatelje na one koji ih nekriptički obožavaju i one koji ih automatski, bez imalo promišljanja, prerano otpisuju. Štoviše, do najnovijih ostvarenja čak ni okorjeli poklonici autorova opusa ne drže osobito. Problem, dakako nije u promijenjenom ukusu Allenu sklone publike, nego jednostavno o činjenici da se redateljevo vrelo inspiracije pomalo iscrplo, ili je čak pametnije ustvrditi kako danas Allenu baš svaki projekt koji potpiše i ne služi na čast, premda su u njima mahom zastupljeni svi čimbenici autorskog rukopisa do kojih drži njemu sklona publika.

Biti najbolji ipak pripada redu Allenvih zanimljivijih filmova, cjelini koja donekle podsjeća na njegova ponajbolja ostvarenja iz osamdesetih godina, filmove poput *Broadway Danny Rose* ili *Purple Rose of Cairo*, a u sjećanje bi možda valjalo prizvati i *Zelig*. Riječ je o vješto iskonstruiranoj dokumentarnoj drami u kojoj Allen ponovno iskazuje neizmjernu ljubav prema jazzu, kreirajući priču o drugom svjetskom najboljem jazz gitaristu. Allen se ponovno



pokazuje vještim u stvaranju hermetički zatvorena filmskog svijeta, istodobno vrlo posebna, ali i posve prihvatljiva široj publici. Ovdje ponajviše dolazi do izražaja redateljevo umijeće spajanja izmišljenog i faktografskog u cjelinu koja djeluje iznimno uvjerljivo, i samo će vršni poznavatelji jazza znati iscrtati granicu između zbilje i fantazije.

Primjerena posvećenost detaljima kojima evocira tridesete godine te pažljivo kreiranje promišljenoga vizualnog stila krasiti i ovo njegovo djelo. *Biti najbolji* stoga je, ponajviše zahvaljujući redateljevoj koncentraciji, ali i vidljivu angažmanu njegovih najbližih suradnika, poput direktora fotografije Zhaa Feia, ili, posebice kostimografkinje Lare Cunningham Bauer, cjelina koja zadivljuje likovnim dosezima.

Allen se također ponovno pokazuje ne-pogrešivim pri podjeli uloga. Tako glavnu ulogu dodjeljuje karizmatičnom Seana Pennu, filmskoj zvjezdi sklonoj karakternim ulogama, glumcu o čijem talentu nikada nije bilo dvojbii, ali koji se u karijeri znao pokazati i vještim ko-

mičarem, na što ponovno podsjeća u filmu *Biti najbolji*. I ostale je uloge filmaš dodijelio vrsnim izvođačima poput Ume Thurman ili Anthonyja LaPaglie, premda posebno valja istaknuti Samanthu Morton u zahtjevnoj roli nijeme prijateljice glavnoga junaka. Također valja istaknuti kako je *Biti najbolji* pomalo atipičan Allenov uradak, jer jednostavno nema junaka skrojena po autorovim mjerama nego je cjelina položena isključivo na Seana Penna, te se ni u jednom trenu ne pokazuje samoreferentnim, odnosno ne ukazuje izravno na trenutne Allenove autorske preokupacije.

Iako *Biti najbolji*, baš poput većine redateljevih djela, posjeduje niz dosjetljivih, duhovitih replika, sveopći je ugodaj filma sentimentaljan, lišen ironije. Stoga je posrijedi za Woodyja Allena pomalo neuobičajen izlet, cjelina koja može zaintrigirati širu publiku, ali koja se ne mora nužno dopasti poklonicima redateljevih ranijih radova.

Mario Sablić

NICHOLAS NICKLEBY

Nicholas Nickleby

SAD, Velika Britanija, Njemačka, Nizozemska, 2002
 — pr. Hart-Sharp Entertainment, Potboiler Productions Ltd., Simon Channing-Williams, John Hart, Jeff Sharp; izv. pr. Gail Egan, Michael Hogan, Robert Kessel — sc. Douglas McGrath prema romanu Charlesa Dickensa; r. DOUGLAS MCGRATH; d. f. Dick Pope; mt. Lesley Walker — gl. Rachel Portman; sfg. Eve Stewart; kgf. Ruth Myers — ul. Charlie Hunnam, Christopher Plummer, Anne Hathaway, Jamie Bell, Juliet Stevenson, Jim Broadbent, Nathan Lane, Timothy Spall — 130 min — distr. Continental

Mladi Nicholas Nickleby pokušava spasiti svoju obitelj iz bijede u kojoj su se našli nakon očeve smrti. Situaciju mu dodatno otežava gramzivi i beščutni ujak.

Dok smo u gimnaziji radili analizu *Nicholasa Nicklebyja* u kojem Dickensov tinejdžer pokušava osloboditi svoju majku, sestru i prijatelja Smikea iz ralja nasilna ujaka, motala su mi se po glavi neka pitanja kojima sam htio malo animirati profesorovo monotono i dozlobnoga dosadno predavanje što-je-pisac-htio-reći. No, kako naš profa baš i nije bio veliki sljedbenik metoda Johna Keatinga iz *Društva mrtvih pjesnika*,

brzo sam odustao od pokušaja da nje-
 govu predavanju ubrizgam malo pole-
 mičkoga štiha. A htio sam ga samo upi-
 tati zašto nam je prešatio da su Nic-
 kleby i Smike zaljubljeni jedan u dru-
 gog. A to da je Dickens bio veliki pisac,
 nije nam trebao posebno dokazivati,
 koliko god se u toplini svoga viktori-
 janskog doma zanosio svim onim biće-
 vanjima, sadističkim iživljavanjima i
 udarcima remena o goli tur, što su ih
 morali otrpjeti njegovi jadni mali pro-
 tagonisti.

Nakon što sam odgledao najnoviju filmsku adaptaciju ovoga zamršenog Dickensova romana, shvatio sam da se njezin autor Douglas McGrath ponaša poput mog bivšeg profesora. Drsko ignorirajući bezvremenski senzibilitet književnoga predloška, ne računajući na perverzno realistične prizore batinjija, McGrath se opasno potudio ne bi li nam dokazao da je prijateljstvo između Nicholasa i Smikea bilo jako *straight*. Jer, što smo više čekali na njihov strastveni poljubac, čak i ako pri tome zanemarimo neizbjegne asocijacije na TV-seriju *Queer as Folk* koje budi plavokosi Charlie Hunnam u ulozi Nicho-

lasa, to nas je više izludivila brzina kojom umire Dickensov vječni mučenik Smike, kako bi se njegovom smrću utro najkraći put za Nicklebyjevo vjenčanje.

McGrathova impresivna adaptacija *Emme* dokazala nam je da se autor može uspješno suočavati s britanskim klasicima. No, *Nicholas Nickleby*, emotivno sterilan, lošeg scenarija, jednodimenzionalnih karaktera i vrlo siromašan u izlaganju priče, očit je promašaj u njegovoj karijeri. Muški je dio glumačke ekipe posrnuo, ne računajući na impresivna Christophera Plummera i samodopadnih portreta Timothyja Spalla i Jima Broadbenta, koji se još donekle mogu tolerirati. Ništa bolje nije se snašao ni njezin ženski dio, pri čemu dolazimo do maloga paradoksa: najbolju žensku ulogu odigrao je muškarac, suludi Barry Humphries. Nazovite me mizantropom, no već me pomalo hvata mučnina od svih onih kostimiranih *very British* serija iz BBC-eve produkcije, na čiji rukopis nije imun ni McGrath, jer će one ostati upamćene tek kao najefektnija metoda za usavršavanje engleskog akcenta i konverzacije. Tim više što mu je najžešću lekciju na temu 'kako čitati Dickens-a' nedavno očitao jedan dvadesetčetvero godišnji momak. Riječ je o Jacobu Tierneyu, koji je inteligentno osuvernijen Dickensova *Olivera Twista*, dokazavši nam da Dickensov svijet funkcioniра kao univerzalna metafora o čemernom položaju mladeži, ali i optužba njihova nasilna djetinjstva, bez obzira na epohu u kojoj su se oni zatekli. Da se Tierney umjesto *Twista* prihvati o *Nicholasa Nicklebyja*, tada se u Smikeovoj kutijici sigurno ne bi našao Kaine čuperak, nego Nicholasov plavi uvojak.

Dragan Rubeša



VAŽNO JE ZVATI SE ERNEST

The Importance of Being Earnest



SAD, Velika Britanija, Francuska, 2002 — pr. Ealing Studios, Fragile Films, Miramax Films, Barnaby Thompson; izv. pr. Uri Fruchtmann — sc. Oliver Parker prema drami Oscara Wildeja; r. OLIVER PARKER; d. f. Tony Pierce-Roberts; mt. Guy Bensley — gl. Charlie Mole; sfg. Luciana Arrighi; kgf. Maurizio Millenotti — ul. Rupert Everett, Colin Firth, Frances O'Connor, Reese Witherspoon, Judi Dench, Tom Wilkinson, Anna Massey, Edward Fox — 97 min — distr. Discovery

Viktorijanska Britanija. Jack Worthing donosi je bogataš koji rutinu na seoskom imanju prekida čestim odlascima u grad. Hineći da ondje živi njegov rastrošni brat, Jack se u gradu predstavlja kao Ernest prijateljujući s jednako dokonim Algernonom Moncrieffom. Kako mu se svidjelo Ernestovo pretvaranje, i Algernon uzme drugi identitet te pode na prijateljevo seosko imanje, gdje živi lijepa Cecily.

Iste godine — 1895. — braća su Lumiere u Parizu održala prvu kinopredstavu u povijesti, a glasoviti je predstavnik larpurlartizma u književnosti Oscar Wilde u Londonu postavio svoju komediju zabune *Važno je zvati se Ernest*. Jednako moderna, oba su događaja ogledni primjeri u kojem se smjeru kretala europska umjetnost potkraj 19. stoljeća. Početak pak 21. stoljeća donio je, među stotinama ostalih naslova, i novu filmsku prilagodbu Wildeova kazališnog komada. Premda je film redatelja Olivera Parkera daleko od uratka kojem se ne mogu pronaći dobre strane, dojam je da je film *Važno je zvati se Ernest* više korektna ekranizacija Wildeova remek-djela, a manje inventivno iščitavanje književnikova profinjena ruganja društvenoj hipokriji svoga vremena i prostora.

Sam je Parker poprilično siguran u adaptacijama književnih izvornika.

Tako su Shakespearov *Othello* i još jedan Wildeov tekst — *An Ideal Husband* otprije zaživjeli kao redateljevi filmovi, pa se moglo očekivati da komedija *Važno je zvati se Ernest* baštini sve odlike ranijih radova i da prikrije sve njihove slabosti. Odlika nije malo. Naime, Parker je vrlo oprezno pristupio izvornom tekstu ustajavajući na tome da prenese doslovce svaku Wildeovu riječ na filmsko platno kako bi se i gledatelji bez predznanja o književnikovim djelima mogli uživjeti u njegov stil, poruke i tematiku. U tom se prenošenju Parker izvrsno snašao, pa film *Važno je zvati se Ernest* može poslužiti i u školske svrhe.

Nadalje, film je besprijekoran i u evociranju pozne viktorijanske ere, osobito u minucioznu radu scenografa i kostimografa. Pritom je jedini modernistički odmak džezistički intonirana glazba, vremenski udaljena nekoliko desetljeća od vremena radnje Wildeova kazališnog komada. Usto, redatelj je okupio impresivnu glumačku ekipu stasalu na pravim britanskim kazališnim daskama kojoj nije bilo nimalo teško ostvariti podjelu uloga. Prvi je među njima Colin Firth, čiji je Jack alias Ernest decentno, ali vrlo uvjerljivo odglumljen lik bon viviana upitne moralnosti koja je, uostalom, i nit vodilja Wildeova teksta. Slično djeluje i nastup Ruperta Everetta kao Algyja, samo što je u odnosu na Firthovu suzdržanost i pri-

krivenu koleričnost, Everett opušteniji i zabavniji u svojoj interpretaciji. Zbog lika, dakako. Uz njih dvojicu, film otvara i nemali kazališni potencijal Amerikanke Reese Witherspoon, koja se istinski potrudila i oko naglaska i oko uloge. Obje su stvari sastavni dio nastupa Judi Dench, ovdje u ulozi Lady Bracknell. Ona se pak ni oko čega ne mora truditi. Judi Dench jednostavno glumi.

No, film ima osnovni problem što redatelj i scenarist nije shvatio Wildeovu komediju kao maestralni niz ideja koje mogu funkcionirati neovisno o mediju u kojem se nalaze. Da je tako pojmov *Earnesta*, film bi djelovao kao film, a ne kao kazališna predstava koja je manje-više slučajno zabilježena na filmsku vrpcu. Naime, kazalište ima svoje zakonitosti, a film svoje, pa ono što se na pozornici doima lepršavo i dinamično na velikom ekranu najčešće nije. Doda li se tomu da je većina Parkerovih kadrova poput tipične kazališne mizanscene, ritam je filma najveća poteškoća pri dobrohotnjem ocjenjivanju Parkera uratka.

Srećom, iz svih tih kadrova pršte Wildeov humor i čovjekoljublje, ali i nemirenje s nepravdom i licemjerjem, pa se i uz ograničenja u izvedbi film *Važno je zvati se Ernest* čini i više nego dobrodošlim naslovom u kućnom kinu.

Boško Picula

131

U KRUGU SMRTI

Double Vision (Shuang tong)

Hong Kong, Tajvan, 2002 — pr. Columbia Pictures Film Production Asia, Nan Fang Film Productions; izv. pr. Kuo-fu Chen — sc. Kuo-fu Chen, Chao-Bin Su; r. KUO-FU CHEN; d. f. Arthur Wong; mt. Kuo-fu Chen, De-sheng Wei — gl. Sin-yun Lee; sgf. Ringo Fung, Eddi Wong; kgf. Angelo Castilho, Timmy Yip — ul. Tony Leung Ka Fai, David Morse, Rene Liu, Leon Dai, Kuei-Mei Yang, Sihung Lung, Brett Climo, Wei-Han Huang — 110 min — distr. Blitz

Agent FBI-ja udružuje se s tajvanskim policijem kako bi pronašao uzrok niza psihosomatskih smrti nasumičnih žrtvi tajanstvenog, možda i nadnaravnog ubojice.

Poput kostimiranih kung-fu komada, čiji je *ghost story* koncept duboko ukorijenjen u tradiciji starokineskih legendi i epova, poetika istočnoazijskoga horora također počiva na pričama o duhovima, samo što su one transponirane u urbanu sredinu. No, predani obožavatelji toga žanra stasali na *slasheru* nikad nisu pokazivali preveliku naklonost hongkonškoj i tajvanskoj horor-prodукciji, pri čemu se najčešće zamjerke adresiraju na njezin naivni, ishitreni i odveć stilizirani rukopis, čija atmosfera rijetko prelazi temperaturnu granicu na kojoj se ledi krv u žilama. Jer, koliko se god istočnoazijski horor pokušava osloniti na holivudske žanrovske uzorke u svojoj fascinaciji pomahnitalim serijskim ubojicama, zlim duhovima i paranormalnim pojavama koje sežu u područje taoističkog mističizma, on nikog ne užasava. Njegova je atmosfera dostatno uznemirujuća, ali ne i goreovski zastrašujuća, pri čemu odbija igrati na kartu eksplisitnoga nasilja, što nam dokazuje i Fouov palpovski izlet u ozračje *mainstreama*, kad su holivudski majstori počeli kolonizirati istočnoazijsko horor-tržište (zato je i ubačen lik kulerskoga FBI-agenta Davi-



da Morsea kao neka vrsta Mulderova polubrata, koji priskače u pomoć kad tajvanski team zakaže, kako bi Fouov film iz komercijalnih razloga mogao podilaziti američkoj publici, ali i ostatku svijeta).

Bolji poznavatelji suvremenog tajvanskoga filma sigurno su zapazili da je ovdje riječ o pomalo atipičnom transferu, jer se Chen Kuo Fou afirmirao kao autor elegantnih intimističkih drama usredotočenih na ženske karaktere (šifra: *The Personals, Pavilion s peonijama*). No, očita je podudarnost originalna naziva Fouova filma s atmosferskim hororom Ann Hui *Visible Secret*, koji smo mogli vidjeti u jednom od ranijih izdanja Motovun Film Festivala. Oba se koriste 'pogledom' u kontekstu 'vidljivog' i 'nevidljivog' prostim okom, dakle 'onostranog', koje zadire u područje šestog čula. A ulogu 'promatrača' preuzima osoba koja ima 'dvostruki vid' (dvije zjenice u jednom oku). No, dok Ann Hui pokušava udahnuti klasičnom hororu dostatnu dozu autorske osobnosti, Tajvancu se dogodio puno-krvni žanrovske film, koji reciklira pre-

žvakani motiv lova na serijskog ubojicu. Premda se ključ za rješenje tajne krije u kronenbergovski intoniranu uvodnom prizoru filma s razdvojenim blizankama, u kojem kamera uokviruje krvavi leš novorođenčeta u formalinu, čiju su majku porodili carskim rezom, autor je više nadahnut Davidom Fincherom. Zato bi se *U krugu smrti* mogao preimenovati u *Pet* kao aluzija na Fincherov *Sedam* (imamo tu jednu taoističku seklu i pet grafika koje prikazuju pet vrsta pakla koje čovjek mora proći da bi doživio besmrtnost).

No, angažirani autor efektno je pridodao priči i poneku društvenopolitičku aluziju, jer se ubožićine žrtve kreću u rasponu od korumpiranoga direktora multinacionalne kompanije do katoličkog svećenika u Taipeiju, koji služi kao posrednik u američkoj trgovini oružjem. Morseov partner i dalje ostaje smrtno ozbiljan, jer tijekom istrage mora istjerati vlastite unutarnje demone. A tu bi taoistički *ghostbuster* mogli jako dobro zaraditi.

Dragan Rubeša

TRINAEST PRIČA O ISTOJ STVARI

Thirteen Conversations About One Thing

SAD, 2001 — pr. Stonelock Pictures, Single Cell Pictures, double A Films, Conversation Productions Inc., Echo Lake Productions, First Look Media, entitled Entertainment, Beni Atoori, Gina Resnick; izv.pr. James Burke, Heidi Crane, Doug Mankoff, Andrew Spaulding, Sandy Stern, Michael Stipe, Peter Wetherell — sc. Karen Sprecher, Jill Sprecher; r. JILL SPRECHER; d.f. Dick Pope; mt. Stephen Mirrione — gl. Alex Wurman; sgf. Mark Ricker; kgf. Kasia Walicka Maimone — ul. Matthew McConaughey, John Turturro, Amy Irving, Barbara Sukowa, Alan Arkin, David Connolly, Clea DuVall, Tia Texada — 94 min — distr. VTI

Voditelja odjela u osiguravajućoj kući iritira zarazni optimizam njegova podredenog; sredovječni profesor nakon napada pljačkaša mijenja dotadašnji način života; bogati mladi odvjetnik pregazi pješakinju i nekažneno pobegne; mlada čistačica vjeruje u ljudsku dobrotu dok joj traumatično iskustvo ne promijeni svjetonazore.

Broj trinaest teško će i one koji nisu praznovjerni asocirati na sreću, a upravo je sreća *stvar* na koju se odnosi naslov filma. Što je sreća? Kroz kraće i dulje epizode na to će pitanje pokušati odgovoriti mnoštvo likova *Trinaest priča*. Broj priča kao i likova koji se u njima pojavljuju veći je od brojke navedene u naslovu, no upravo ta *nesretna* brojka odredit će ton cijelog filma čiji protagonisti, kojima je zajednička osobina emocionalna i(li) tjelesna povrijeđenost, traže komadić sreće u svakodnevnom životu. Budući da svi tragaju za srećom, Sreća i sama postaje nevidljivi protagonist filma.

Patchwork sastavljen od dijelova povezanih slučajnostima ili tek neprepoznatljivim dijelom New Yorka kao mjestom radnje, koji se odvijaju u vremenskom diskontinuumu od čak nekoliko godina, redateljica Jill Sprecher obliku-

je iznenađujuće vješto koristeći se dramaturgijom *kratkih rezova*. Odmjerena uporaba nemetljive glazbe, preklapanje kadrova tako da ton ne odgovara slici te uspjela primjene tek su neki od elemenata kojima su diskretno naglašena emotivna stanja likova. Izabravši nekolicinu protagonista iz različitih društvenih slojeva, Sprecher posvećuje više pozornosti detaljnijem izlaganju njihova psihološkog profila, egzistencijalnih i emotivnih problema, a to radi s puno osjećaja za likove čineći ih vrlo životnim i uvjerljivim. Svaka od glavnih priča ima nekoliko sporednih kolosjeka na kojima upoznajemo protagonistima emocionalno ili rodbinski bliske (ili daleke) osobe i dijelove njihovih sudbina.

U svakodnevnom životu često govorimo o sreći, o njoj maštamo i pokušavamo taj osjet oblikovati riječima, a upravo tako filmu je pristupila redateljica Jill Sprecher, koja je zajedno s Karen Sprecher i autorica scenarija. Sreća

pretočena u riječi postaje skup lijepih misli, a kad te misli izgovaraju duboko nesretni likovi suspognutih emocija, postajemo bolno svjesni da je riječ o osjetu koji treba doživjeti te da o njemu možemo ispisati brojne stranice, a da ne uhvatimo njegovu bit.

Po mnogočemu neuobičajen film, *Trinaest priča o istoj stvari*, snimljen u nezavisnoj produkciji, svojim je kvalitetama privukao glumačku ekipu sastavljenu od uglednih imena, a njihovi različiti stilovi glume vrlo su dobro ujednačeni. Najbolji je među jednakima Alan Arkin, kao činovnik osiguravajućeg društva koji ispod nasлага cinizma skriva tragove ljudskosti, a nešto slično mogli bismo reći i za film u cijelosti — ispod površinskoga pesimizma *Trinaest priča o istoj stvari* skriva se i otkriva emocionalno bogatstvo i toplina.

Goran Ivanis



ANTWONE FISHER

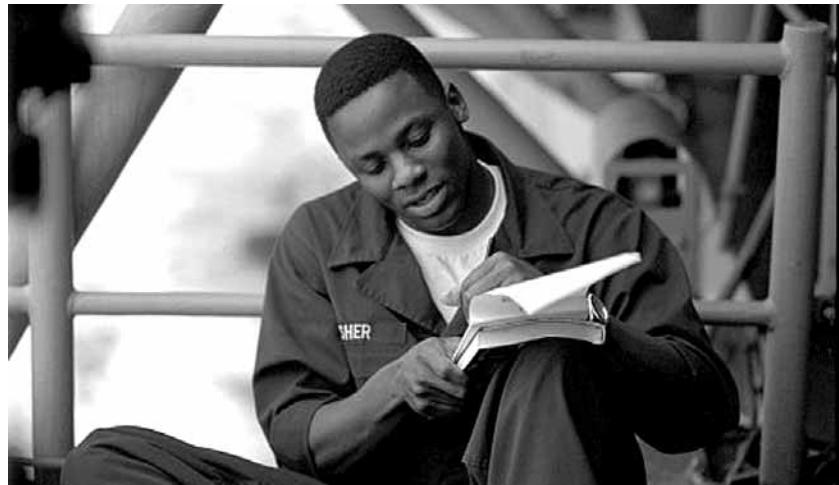
Antwone Fisher

SAD, 2002 — pr. Antwone Fisher Productions, Hofflund/Polone, MDP Worldwide, Mundy Lane Entertainment, Todd Black, Randa Haines, Denzel Washington; izv. pr. Nancy Palouian-Breznikar — sc. Antwone Fisher; r. DENZEL WASHINGTON; d. f. Philippe Rousselot; mt. Conrad Buff — gl. Mychael Danna; sgf. David Lazan; kgf. Sharen Davis — ul. Derek Luke, Denzel Washington, Malcolm David Kelley, Cory Hodges, Joy Bryant, Salli Richardson, Leonard Earl Howze, Kenté Scott — 120 min — distr. Continental

Dočasnik američke mornarice Antwone Fisher ima problema s obuzdavanjem nalogog temperamenta pa nakon što pretuće kolegu u postrojbi završi kod psihijatra. Dr. Jerome Davenport pak nikako ne uspijeva steći Antwoneovo povjerenje. No, malo-pomalo, mladi će se mornar otvoriti liječniku ispričavši mu pojedinosti iz traumatičnoga djetinjstva.

Tko god se može pohvaliti iznadprosječnim glumačkim darom, kad-tad osjeti potrebu da položaj ispred kamere zamijeni položajem iza njih. Tako se i dvostruki oskarovac Denzel Washington, nakon brojnih priznanja za svoje filmske uloge, odvažio uzeti kamere u ruke i postati redateljem. Kao svaki oprezan, točnije rečeno, profesionalan filmaš u Hollywoodu, Washington je znao da bez dobre priče nema ni dobra filma, osobito kada je riječ o debitantskom uratku. Stoga je odlučio igrati na sigurno i ekranizirati istinitu priču koja djeluje dovoljno filmično.

Odluka je pala na životnu priču Antwonea Fishera, bivšega mornaričkog dočasnika i isto tako bivšeg čuvara međijskoga diva Sony. Naime, spretni je Fisher u okolini koja potiče sve vrste umjetničkog izražavanja, poglavito scenskog, svojedobno ponudio šefovima svoju biografiju kao filmski predlo-



žak. Reakcije su bile i više nego pozitivne, a ona Washingtonova ključna. Uostalom, afroamerički je filmaš briljantne karijere imao itekako sluha za priču o Afroamerikancu čiji se život bez problema može opisati krilaticom *od trnja do zvjezda*. Dakle, priča je bila tu. Još je samo nedostajalo da Washington krene u njezinu realizaciju.

Završni se rezultat te realizacije slobodno može opisati kao djelo odlikaša koji mnogo zna i može, ali je u svojevrsnu grču, odnosno pokazuje simptome perfekcionističke paralize. O čemu je riječ? Washingtonova je drama *Antwone Fisher* pažljivo nanizan redoslijed zbivanja u mučnu odrastanju naslovnoga junaka, koji tek u suočavanju s psihiyatrom smogne snage pretvoriti kumuliranu muku u kreativni poticaj. Kreativan u smislu oslobođanja svih ranijih trauma (svjedočenja ubojstvima, napuštanja, zlostavljanja) te njihove sublimacije iz višegodišnjih psihičkih okova u korisna i opominjuća iskustva.

Zbog toga se film prati veoma lako i iščekujuće. Osobito u glumačkom medudjelovanju središnjeg junaka u psihiatrijskom naslonjaču i njegova *ex officio* liječnika. Prvoga tumači Derek Luke, i to tako uvjerljivo da gledatelj ima osjećaj da je upravo on Antwone Fisher. To međutim nije daleko od istine jer je glavni glumac prijatelj predmetnoga lika što je Derek, inače, skriavao pri ranijoj audiciji. Na taj način njegova gluma zaziva poluautobiograf-

ske elemente što cijeloj drami dodatno osnažuje autentičnost. Premda nije lako tumačiti osobu koja se pred gledateljima u kratku vremenu mora preobraziti od gotovo sigurna propalice i nasilnika u iskrena i duboko plemenita čovjeka, Derek je učinio baš to. Glumački je jednako angažiran i koncentriran i Denzel Washington. On je sebi posve opravdano dodijelio ulogu psihiyatru dr. Davenportu, dok dječak Malcolm David Kelley kao sedmogodišnji Antwone u *flashbackovima* već sada navješće što se od njega može očekivati.

Sve su to elementi koji dramu *Antwone Fisher* čine uratkom filmskoga odlikaša. No, za 'ono nešto' nedostajalo je redateljeve volje, ili možda prije praktičnog iskustva, da priču o gubitniku koji je u sebi pronašao pobjednički žar pretvoriti u vizualno i sadržajno provokativniji rad. Tako je film režiran odveć srednjestrujaški, malone na tragu produkta američke televizijske hiperprodukcije. Uostalom, kada je otac glavnoga junaka ubijen prije njegova rođenja, majka također zaglavila u zatvoru, a on sam odrastao u susjedstvu, gdje su jednakom žestinom zujale i muhe i meci, očekuje se nešto više od veoma dobre ocjene. Očekuje se, naime, čista petica, za koju Washington u budućnosti ima sve preduvjete. Kako se pak ti preduvjeti konkretiziraju, najbolje pokazuje Clint Eastwood, jednako žestok s objiju strana kamerinih objektiva.

Boško Picula

ŽIGOLO

The Man from Elysian Fields

SAD, 2001 — pr. CineSon Entertainment, Fireworks Pictures, Gold Circle Films, Pfilmco, Shoreline Entertainment, TVA International, Andy Garcia, David Kronemeyer, Andrew Pfeffer, Donald Zuckerman; izv.pr. Paul Brooks, Larry Katz, Morris Ruskin, Norm Waitt — sc. Philip Jayson Lasker; r. GEORGE HICKENLOOPER; d.f. Kramer Morgenthau; mt. Michael Brown — gl. Anthony Marinelli; sgf. Frankie Diago; kgf. Matt Jacobsen — ul. Andy Garcia, Mick Jagger, Julianna Margulies, Olivia Williams, James Coburn, Anjelica Huston, Michael Des Barres, Richard Bradford — 106 min — distr. Discovery

Pisac Byron Tiller izgubio je inspiraciju i nakon što ne uspije naći drugi način za uždržavanje žene i sina postaje žigolo. Njegova prva klijentica bogata je Andrea Alcott, supruga uglednoga teško bolesna pisca Tobiasa Alcotta, koji zatraži od Tillera da mu pomogne u pisanju posljednjega romana.

Trebamo li slijediti svoje snove ili se držati zavjetrine? Upravo to pitanje postavio sam si tijekom gledanja *Žigola*. Pisac Byron Tiller slijedio je svoje snove i napustio siguran posao reklamnog agenta nakon što mu je roman prenac dobio pozitivnu kritiku u uglednim novinama. No kritika je ipak samo mišljenje jednog čovjeka s kojim se većina ne mora složiti, a upravo se to dogodilo Tillerovu romanu *Hitlerovo dijete*, koje se pretvorilo u od čitatelja neželjeno siroče, ostavivši autora praznih džepova. Pri suočavanju s posljedicama izbora prve opcije u gore navedenu izboru Tiller ne iskazuje osobitu čvrstinu — traži posao, no dojam je da ga zapravo i ne želi naći. Pritisnut obvezama on postaje lak plijen uglađenoga predatora, koji ga gurne u bavljenje *najstarijim zanatom na svijetu*. A da svodnik Luther Fox zaista jest predator, naglašava i kadar njegova predstavljanja u kojem

čujemo glas i vidimo tek njegov obris dok ledenohladno vreba svoju žrtvu za barskim šankom. Fina ironija i diskretan humor, dugi kadrovi, sugestivna atmosfera potpomognuta nemametljivom, najčešće prizornom, glazbom uvlači nas u svijet glavnoga junaka.

Malen broj likova i relativna statičnost zbivanja daju svakom kadru dodatnu dimenziju pretvarajući tek usput izgovorene rečenice u daljem tijeku radnje u ključne (primjerice iz jedne rečenice Tobiasa Alcotta moguće je naslutiti da je mreža u koju se ulovio Tiller pripremana znatno dulje i pomnije no što se to do tada činilo), dok se izbor imena likova počinje doimati sve manje slučajnim — osim Byrona tu su i njegov sin Nathaniel Hawthorne, ali i drugi. Kadrovi su također ispunjeni simboličkom. Primjerice, basen kuće Alcottovih pretvara se u metaforu Tillera života — vode je sve manje, koncentracija nečistoća sve veća, no naivne patke u njemu mirno plivaju. Mreža iluzija i samozavaravanja u koju se upleću ljudi iz Elizejskih poljana sve je gušća i nemoguće joj je izbjegći, a suočavanje s realnošću bit će bolno.

Poštujući tradicionalnu linearu dramsku strukturu redatelj George Hickenlooper nakon vrhunca mijenja ritam krateći kadrove. Taj kratki montažni staccato opreka je dotadašnjem legatu i nepovratno mijenja atmosferu filma dodavanjem neizbjježne gorčine. Cijeli će film na kraju plaštom melankolije zaogrnuti možda predvidljiv, no za protagonistu ipak katarzičan svršetak.

Svi likovi jasno su scenaristički profilirani, no nipošto klišejirani. Interpretacije glumačkog ansambla, sastavljena od uglednih imena, ujednačene su, a u njemu su, uz Andyja Garciju (šarman-

tini slabić Byron Tiller), Julianna Margulies, gotovo specijalizirana za uloge zaljubljenih žena koje pate (Dena Tiller), hladna i uvjerljiva Olivia Williams (Andrea Alcott koja vješto spaja zaljubljenost u ostarjela supruga s koristoljubljem) te iskusni James Coburn (Tobias Alcott) i u maloj pamtljivoj epizodi Anjelica Huston. Vješti redatelj zna da se glumački začini, pogotovo oni iznimno aromatični, dodaju u malim dozama, a upravo je takav nastup ka-



rizmatičnoga Micka Jaggera. Svaka rečenica koju njegov Lisac izgovori, zahvaljujući pjevačevoj popudbini, dobiva dodatnu težinu.

Ukratko, *Žigolo* je nesvakidašnji artikl američke filmske ponude namijenjen gledateljima istančanijeg ukusa.

Goran Ivaniš

DIVLJA TRKA

Rat Race

SAD, Kanada, 2001 — pr. Alphaville Films, Fireworks Entertainment, Paramount Pictures, Zucker Productions, Sean Daniel, Jerry Zucker; izv. pr. James Jacks, Richard Vane — sc. Andy Breckman; r. JERRY ZUCKER; d.f. Thomas E. Ackerman; mt. Tom Lewis — gl. John Powell; sfg. Gary Frutkoff; kgf. Ellen Mirojinick — ul. John Cleese, Rowan Atkinson, Whoopi Goldberg, Cuba Gooding Jr., Seth Green, Wayne Knight, Jon Lovitz, Breckin Meyer — 110 min — distr. VTI

Bogataš i vlasnik casina Donald Sinclair osmisli originalnu natjecateljsku igru — šest nasumice odabranih osoba, bez obzira na pravila, pokušavaju prve stići do pozamašne svote novca, koju će onda dobiti kao nagradu.



Novije generacije filmofila vjerojatno se i ne sjećaju u osamdesetim godinama iznimno popularnih ekscentričnih komedija braće Zucker i Jima Abrahamsa, filma Ima li pilota u avionu ili Top Secret. Bila su to ostvarenja poglavito namijenjena mlađoj publici, filmovi pamćeni po nizu bizarnih situacija kojima dominiraju slikoviti karakteri i označena autorovim nepogrešivim osjećajem za ritam filmske komike. Premda su spomenuta djela tada djelovala uistinu provokativno i mnogi su im zamjerili nedostatak dobra ukusa, ti su radovi posve benigni u usporedbi sa cjelinama koje danas snimaju autori poput braće Farrelly. Nažalost, posljednjih se godina slabo čulo za nekoć popularne i cijenjene komičare, iako Divlja trka kazuje kako je Jerry Zucker još kadar ponuditi urnebesno zabavnu cjelinu. U biti bi se dalo ustvrditi kako je riječ o djelomičnom *remakeu* svojedobno cijenjene, a i danas zabavne komedije Stanleyja Kamera, It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, djelca u kojem grupica slikovitih karaktera vodi bespoštetnu borbu u potrazi za kovčegom punim novca. Slična je konцепциja i Zuckerova filma, koji se zasniva na jednostavnoj, nezahtjevnoj premisi, pri čemu kvaliteta poglavito počiva na filmaševoj vještini u kreiranju začudnih situacija i izvrsnoj podjeli uloga. Štoviše, Divljom trkom defilira čitava galerija ekscentričnih karaktera, odreda tumačenih od sjajnih filmskih komičara. Primjerice, Zucker je uloge dodijelio iskusnim veteranim poput Jona Loviza, Rowana Atkisona, Johna Cleesea i Whoopi Goldberg, koji su opremili svoje likove prije-ko potrebnom individualnošću.

Ne gubeći previše vremena na kreiranje slojevite filmske priče, Zucker se posve okrenuo stvaranju frenetično brza filmskog ritma, odnosno redanju niza komičnih situacija. Istini za volju, nije svaki geg koji filmaš nudi podjednako dojmljiv i zabavan, no u svojim najboljim trenucima Divlja trka podsjeća na njegova ponajbolja ostvarenja i nudi nezahtjevnim gledateljima stotinjak minuta neobavezne razbibrige.

Mario Sablić

IZGUBLJENI U L. A.-U

L.A. Without a Map

Velika Britanija, Francuska, Finska, 1998 — pr. Dan Films, Euro American Films S.A., Marianna Films, Pierre Assouline, Julie Baines, Sarah Daniel; izv. pr. Deepak Nayar — sc. Mika Kaurismäki prema romanu Richarda Raynera; r. MIKA KAURISMÄKI; d. f. Michel Amathieu; mt. Ewa J. Lind — gl. Sébastien Cortella; sfg. Caroline Hanania; kgf. Yasmine Abraham — ul. David Tennant, Vincent Gallo, Amanda Plummer, Vinessa Shaw, Saskia Reeves, Julie Delpy, Johnny Depp, Anmouk Aimee — 107 min — distr. Discovery

Škotski pogrebnik Richard dođe u L.A. kako bi osvojio Amerikanku Barbaru.

Manje poznat od slavnoga brata Akija, Mika Kaurismäki ovom nam je zgodom predstavljen iščašenom romantičnom komedijom Izgubljeni u L. A. No dok su se i najnedojmljiviji Akijevi filmovi doimali ostvarenjima čiji tvorac dobro zna što radi, za Mikin film ne možemo sa sigurnošću ustvrditi da li je čudan zato što je to bila redateljeva namjera ili zato što je napravljen poprilično traljavo.

Temeljeći razmišljanje na jednom od naglašenijih motiva u kojem je satirično iskazan prezir prema djelatnicima hollywoodske industrije kojima su dva omiljena slova B i O — skraćeno za box office, zarada na blagajnama — možemo zaključiti da su labavost priče i opuštenost režije namjerna opozicija pristupu kojim se koriste 'osvajači publike'. Iako se nepretenciozno poigravanje filmotvorstvom može doživjeti simpatičnim postupkom, za povoljan doživljaj nužno je da film bude zanimljiv i kolikotliko intrigantan. Izgubljeni u L. A. ima ponešto zgodnih doskočica i manje-više izbjegava konvencionalno predložavanje događaja, a po-kojeg gledatelja može razveseliti neuobičajeno velikom količinom uloga i epizoda povjerenih legendama off-kinematografije kao što su Joe Dalessandro ili Monte Hellman. No, sve u sve-



mu, film je spor, neusmjeren i prečesto se doima da su pojedini dijelovi ubaćeni bez većega smisla, a u cjelini je podređen velikom klišiju o nespretnjakoviću koji pokušava zavesti djevojku svojih snova, a koja se zapravo ne doima njegovim parom. Velik je nedostatak što ni on ni ona ne bude osobitu naklonost. Naravno, simpatičnost glavnih likova nije nužan uvjet za prihvatanje neke priče, ali u ovom slučaju velika je greška što ni njihovi karakteri nisu dovoljno razrađeni da bismo za njih marili na bilo koji način.

Janko Heidl

ISTINA O CHARLIEJU

The Truth About Charlie

SAD, 2002 — pr. Clinica Estetico Ltd., Mediastream Film, Universal Pictures, Jonathan Demme, Peter Saraf, Edward Saxon; izv. pr. Ilona Herzberg — sc. Peter Stone, Jonathan Demme, Steve Schmidt, Jessica Bender; r. JONATHAN DEMME; d. f. Tak Fujimoto; mt. Carol Littleton — gl. Rachel Portman; sgf. Hugo Luczyc-Wyhowski; kpf. Catherine Leterrier — ul. Mark Wahlberg, Thandie Newton, Christine Boisson, Tim Robbins, Joong-Hoon Park, Ted Levine, Lisa Gay Hamilton, Stephen Dillane — 104 min — distr. Blitz

Nakon što joj pogine suprug, Regina Lambert nade se na metu grupice kriminalaca i tajanstvena ogranka američke vlade, koji misle da udovica zna gdje se nalaze dijamanti vrijedni šest milijuna dolara koje je pokojnik negdje skrivaо.



Prerada humorno-romantičnog-krimi-trilera Šarada Stanleyja Donena u kojoj su 1963. publiku šarmirali Audrey Hepburn i Cary Grant poprilično je neočekivan iskorak Jonathana Demmea. Premda je tijekom posljednjih dvadesetak godina izgradio ugled filmaša koji snima samo kad doista ima neku dobru ideju ili iskren stvaralački poriv, ovom je zgodom dostavio filmić namijenjen isključivo lakoj razbibrizbi. Iako sadrži sastojeke krimića, romanse i komedije, *Istina o Charlieju* ponajprije pripada kategoriji špijunskoga trilera, vrsti filma čija je najistaknutija odlika tajanstvenost zbivanja. Obično tako tajanstvenih i zapletenih da se čini da ni samim filmotvorcima baš nije jasno tko što hoće i kakvu ulogu zapravo igra. Filmova u kojima se na tobožnjem temelju tajanstvenosti može dogoditi gotovo bilo što, u kojima nitko nije ono za što se izdaje i u kojima likovi mijenjaju identitete češće nego potkošulje. Na kraju se otkrije tko je glavni krivac ili mozak cijele spletke. A gledatelj se može pitati: Pa što onda? Jer, isto se tako prstom moglo pokazati i na bilo koga drugoga.

Djelomično sretna okolnost jest da Demme taj dio ne shvaća odveć ozbiljno, ali još je nesretnija okolnost što zauzvratne nudi ništa zanimljivo, a osnovno je pitanje zašto je uopće poželio snimiti taj film. S jedne strane možemo pomisliti da je htio podsjetiti na vremena kada je snimao kvalitetne zabavne filmove poput *Udane za mafiju* (1988). S druge strane, sudeći po posljednjem kadru u kojem je prikazan grob Françoisa Truffauta, kao i po insertima iz Truffautova *Pucajte na pijanista*, te kratkim nastupima Charlesa Aznavoura, Anne Karine i Magali Noel, možemo zapaziti kako redateljski pristup i smještaj radnje u Pariz imaju neke veze s francuskim novim valom. Demme je, dakle, pomislio kako će možda snimiti vedar i gledljiv film koji nešto govori i o životu i o filmu, kako su to činili najbolji novovalovci, no i tu se, nažalost, prevario. *Charlie* nije ni zabavan, ni kvalitetan, niti što govori. Lakše ga je zaboraviti nego gledati.

Janko Heidi

NACIONALNA SIGURNOST

National Security

SAD, 2003 — pr. Columbia Pictures Corporation, InterMedia Film Equities Ltd., Outlaw Productions, The Firm, Michael Green, Robert F. Newmyer, Jeffrey Silver; izv. pr. Moritz Borman, Guy East, Martin Lawrence, Nigel Sinclair — sc. Jay Scherick, David Renn; r. DENNIS DUGAN; d.f. Oliver Wood; mt. Patrick J. Don Vito, Debra Neil-Fisher — gl. Randy Edelman; sgf. Larry Fulton; kpf. April Ferry — ul. Martin Lawrence, Steve Zahn, Colm Feore, Bill Duke, Eric Roberts, Timothy Busfield, Robinne Lee, Matt McCoy — 88 min — distr. Blitz

Losandeleski je policajac Hank pogrešno osuđen zbog brutalnosti nad bivšim pitomcem policijske akademije Earлом. Nakon zavrske kazne Hank i njegova navodna žrtva dobiju posao u istoj zaštitarskoj tvrtki.

Komičar Martin Lawrence uistinu nema razloga za poslovne brige. Svakih se nekoliko godina predstavi velikim kinohitom (*Kuća debele mame*, *Zločesti dečki I i II*), a u međuvremenu mu ne može naškoditi ni poneki komercijalni podbačaj u kinima. Poput primjerice akcijske komedije *Nacionalna sigurnost* redatelja Dennis Dugana (*Tata od formata*), u kojoj je spretni Lawrence još jednom pokazao iznimni improvizatorski dar i sposobnost da se manje-više uspješno naruga mnogim zabranjenim temama tzv. političke korektnosti.

No, to nije bilo dovoljno da mu sklona kinopublika još jednom daruje povjerenje, a jasno je i zašto. *Nacionalna sigurnost* unatoč povremenoj duhovitosti glavnog junaka i iskušanu receptu *žestoka akcija + vulgarni humor* nema potencijal hita, jer zapravo ne nudi ništa originalno. *Antibuddy-antibuddy* koncept samo naoko donosi narativnu svježinu, jer se početni i poprilično zabavni antagonizam dvojice glavnih junaka ubrzo istroši u ponavljanju i redateljevu ustajavanju na akcijskoj komponenti izabranoga žanra akcijske komedije. Da se pak Dugan odlučio za komediju zabune, a ne

za klišejiziranu akciju s podzapletom o istrazi velikoga krijučarskog lanca, *Nacionalna sigurnost* bila bi neusporedivo bolji film.

Ovako gledateljima preostaje da se slatko nasmiju ponekoj masnoj Lawrenceovoj šali na temu seksualnosti i međurasnih odnosa te da zaključe kako je njegov glumački partner Steve Zahn kao Hank mnogo bolji od filma u kojem glumi. Ili barem jednak dobar kao sjajna scena parafraziranja brutalnosti losandželske policije u kojoj Hank pred kamerom slučajnoga prolaznika navodno mlati Earla pokušavajući uhvatiti bumbara. Očito, moglo se više i bolje.

Boško Picula



Jagoda Kaloper u *Lisicama* (K. Papić, 1969)

Miroslav Sikačica

U traganju za vlastitim izrazom

Očitovanje hrvatskoga igranofilmskog modernizma

Uvod

Prispodobimo li bilo koji klasični hrvatski igrani film iz 1950-ih, recimo *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića, s bilo kojim drugim, za sljedeće desetljeće egzemplarnim narativnim cjelovečernjim ostvarenjem, osobito s onim nastalim oko sredine ili u drugoj polovici 1960-ih, recimo s *Ponedjeljkom ili utorkom* (1966) Vatroslava Mimice, uočit ćemo brojne nerazmijernosti. U prvom je slučaju riječ o filmu epske obrade i 'društveno' važne teme (kolonizacija siromašnog dinarskog stanovništva u Slavoniju), usredotočenom na kolektivnu sudbinu i oblikovanje karaktera na pozadini nemalih socijalnih zbivanja, objektivne, sukcesivne naracije, neorealističke fakture te nepotencirane izražajnosti. Utječe se »kontinuiranosti oduvijanja zbivanja, montažnoj cjelovitoći prizora i neizričitosti simboličkih rješenja«.¹ Ukratko, svojim mimetičkim postupkom, socijalnoekonomskom problematikom (tzv. *obnova i izgradnja*) i struktturnim značajkama (linearnost, fabularnost, funkcionalnost), *Vlak bez voznog reda* reprezentativan je za naš filmski socijalističkorealistički populizam u 1950-ima (Turković, 1985:15-39). Dijametralan je drugi primjer, film *Ponedjeljak ili utorak*, djelo minimalističke radnje (tematizacija običnoga dana u životu novinara) i izostale uzročnoposljedične povezanosti događaja; pokušaj prezentacije simultanizma svijesti glavnoga lika, s uzastopnim izmjerenjivanjem prizora snimljenih u boji s onima snimljennima u crnobijeloj tehnici, sa subjektiviziranim pri povijedanjem i odreda 'autorskim' kadrovima. Štoviše, *Ponedjeljak ili utorak* obiluje simbolima, dok prevlast nemaju neutralni, nego 'eminentno filmski' planovi — krupni plan i detalj (Peterlić, 1977:67-71). Premda također pod talijanskim utjecajem, taj je Mimičin film, očito, bliži 'neorealizmu duše' i suvremenijim strujanjima u europskom filmu: lik je prepostavljen priči, uvjetovan je svakodnevicom, smješten je u otuđeni (vele)grad; to više nije djelatan junak, nego pasivan intelektualac čija se 'drama' (egzistencijalna kriza koju proživljava) odvija u njegovoj glavi.

Iz naše igranofilmske produkcije 1960-ih upravo iskaču slična djela, filmovi koji se opiru — i izrazno i sadržajno — do tada dominantnoj narativnoj paradigmi i realističkoj estetici: oni koji naginju destruiranju fabule, neobjektivnom pri povijedanju, čestoj izmjeni pri povijednih perspektiva, uvođenju heterogene građe u strukturu filma, fragmentarizaciji i estetizaciji, stilizacijskom odnosu spram klasičnih narativnih postupaka i sličnim otklonima. Povrh toga, ti filmovi nastoje prevladati neke tradicionalne humanističke vrijednosti, že-



Djevojka i hrast (K. Golik, 1955)

biti društveno aktualni te otvoreno govoriti o svome vremenu (izgubljenost, otuđenost, egzistencijalistička zabrinutost, ambivalentnost i proturječnost međuljudskih i društvenih odnosa, nemogućnost prilagodavanja ubrzanim tehničkim, društvenim i drugim promjenama). Za razliku od dotadašnjeg 'filmovanja' (H. Turković), posvema vođena producentskom repertoarnom politikom,² novi filmovi pokazuju veći stupanj kritičnosti u prikazu društvenih problema, ali i veći stupanj eksplicitnosti u izražavanju forme. Budući da govorimo o temama koje nisu bile predmetom zanimanja u prošlosti i na način koji prije nije bio poznat ili nije bio prihvaćen kao mogući način filmskog izražavanja, nazivamo ih 'modernističkim' (franc. *modernisme*, prema *moderne*, nov, suvremen) filmovima.

Pojava modernizma označena je izmjenom prevladavajuće estetičke paradigme: otklonom od uobičajenoga (standarnog) načina filmskog oblikovanja i promijenjenim odno-

som spram društvene zbilje. Na način sličan načinu na koji se moderna književnost oslobođila lika i fabule modernistički se film oslobođio kategorije klasičnoga narativnog pripovijedanja (stila) (Turković, 1988:211-212). Pored općenita suprotstavljanja tradiciji (realizmu, prije svega), modernizam u umjetničko-teoretskom smislu podrazumijeva naglašavanje 'svremenosti' opisivanih pojava (pričak duševnoga života i duševnih procesa, otuđenosti u urbanom svijetu kojim vlada tehnika, egzistencijalističko osjećanje itd.) te, ne manje važno, potragu za novim, vlastitim rješenjima na svim razinama umjetničke strukture. Odustaje se od tradicionalnih narativnih uzusa uboženja djela (od strogo narativne svršisnosti) i poseže se za 'unutrašnjom' (osobnom/ svjetonazorskem) motiviranošću postupaka i oblika gradbe.

Dok klasični narativni film gleda na formu kao na svojevrsnu (u hegelovskom smislu) 'narudžbu' sadržaja, koja tom istom sadržaju ne smije biti nametnuta niti od njega uočljivija,³ modernizam formu prihvata kao činjenicu naročitosti usmjerenju individualnoj izražajnosti djela i nedjeljivu od sadržaja (Biti, 1997:102-105). Jednostavnije rečeno, modernistički stil ističe izgled, oblik, strukturu. To formalističko usmjerjenje koje uvodi modernizam najčešće otežava iščitanje sadržaja/značenja, jer funkcija te orientacije i nije u funkcionalnosti prizornih informacija i zbivanja, nego u težnji za apstraktnim sustavom odnosa (modernistička misao-nost i modernizam kao visoka i/ili elitna umjetnost), u raskidu s realističkom idealom te u demaskiranju fikcionalnosti filmskog djela. Dakle, ne ustrajava se na klasičnoj, ciljno usmjerenoj uporabi izražajnih sredstava, nego na onoj ekspresivnoj, odnosno izražajnoj.

Polazište toga novog duhovnog stava leži, prije svega, u (pre)naglašenoj potrebi za utiskivanjem bilo čega vlastitog/osobnog u film. Naime, smisao se izlaganja premješta sa samog prizornog odvijanja (priče, fabule) na izlagачku (pri-povjedačku) razinu — na autorove unutrašnje motive, njegov (svjeto)nazor koji upravlja i predočenim zbivanjem i postupcima njegova predočenja (stilom). Ta je autorička manifestacija posebno razmatrana unutar tada vrlo aktualne 'autorske' teorije (koja autorom drži »*onoga ili sve one koji filmu ili pojedinom vidu filma daju jedinstven stil, odnosno jedinstven ukupan nazor na svijet*«).⁴ Nakon promocije u teoriji, slijedeće autorskog principa ubrzo postaje putokazom i za mnoge naše stvaraocu/redatelje. U tom kontekstu autorizma možda je najeklatantniji primjer, ipak, zagrebačka škola crtanog filma: njezini su redatelji, naime, u većini slučajeva kompletne autori svojih filmova — i scenaristi, i redatelji, i glavni crtači, i animatori.

I. DIO

Modernizam protiv klasicizma

Bez obzira što se 1960-ih susrećemo s niskom različitih (i idejno i stilski) filmskih djela koja isključuju mogućnost njihova opisivanja kao jedinstvene pojavnosti, sklonost svih tih filmova osporavanju tradicije navodi nas na zaključak o modernizmu kao polimorfnoj estetičkoj paradigmi avantgardističkog, protuklasičnog usmjerjenja ('-izma'). No, tvrditi da je modernizam (samo jedno) razdoblje u povijesti filma, čini nam se, s današnjeg gledišta, nedovoljno elastičnim. Naime,

pojam je razdoblja (pre)više 'duhovnopovijesni' termin (Biti: 105) određen ne samo filmskim nego i nekim općepovijesnim karakteristikama. Stoga smo skloniji prihvatići strukturalističku transfiguraciju tog pojma »konvertibilnim sklopom pravila koji omogućuje konjunktorno funkcioniranje određena broja inače raznorodnih predmeta ili pojava u određenu vremenskom rasponu«(Biti).

Ako modernizam shvatimo kao pojam dijametalno suprotan 'klasici', približavamo se ideji o »*dijalektičkom (među)odnosu klasike i manirizma*« (Hocke, 1991:11) koji su u teoriji o književnosti zastupali Ernst Robert Curtius i Gustav René Hocke. Transkribiramo li, primjerice, glavne Curtiusove (1998: 291-321) ideje o manirizmu iz područja književnosti na film i primijenimo ih na modernizam, dobivamo postavku modernizma kao »*izraza za sve (filmske) tendencije suprotstavljene klasici, bez obzira na to da li prethode nekoj klasici, da li slijede ili su s njom vremenski istodobne*« (Curtius: 291). U tom smislu shvaćen modernizam bio bi 'konstanta' filmskog izražavanja i 'komplementarna pojava klasici svih razdoblja'. (Ne čini li nam se kako se modernistički filmovi povremeno javljaju i dan-danas, npr. *Nebo sateliti* i/ili *Sami* Lukasa Nole?) Na sličan se način mogu 'prevesti' na film i mnoga Hockeova (1984) razmišljanja o manirizmu: ponajprije, modernizam valja promatrati kao 'poseban način izražavanja', koji se ne ograničava samo na uže omeđenu modernističku stilsku epohu (1960-te), dakle promatrati ga kao stanovite 'antiklasične tendencije' na filmu. Obje nam se postavke, i Curtiusova i Hockeova, iako se izvorno tiču drugog medija, čine vrlo prispodobivima i za naš slučaj — dijagnozu modernističke 'stilske formacije' (A. Flaker) — pa možemo slobodno reći da je estetika modernizma, uistinu, estetika 'iregularnosti' (Hocke: 12), u odnosu spram klasičnog strukturiranja, odnosno spram, općenito, strukturiranja 'koje misli konvencionalno' (260-264). Upravo će se stoga uz modernistički stil i vezati osobine kao što su nekonvencionalnost, problematičnost, disharmoničnost, prekomjernost, mnogočnost, subjektivnost.

Izražajnost, osobnost, stil

Za razliku od klasične naracije (koja njeguje 'povezano', fabulativno komponirano zbivanje i poseže za narativno funkcionalnim postupcima predočavanja koji pažnju / promatrački interes vežu uz prizorno zbivanje i potenciraju njegovu važnost) (Turković, 1988: 225-238), modernističkom narativnom stilu nije važna 'priča' ('dinamični' motivi koji će upravljati prizornim zbivanjem i odnosima među likovima),⁵ nego predočenje autora stajališta — njegove ideje, (svjeto)nazora. Isto tako klasično pitanje 'Što se fabulativno zbiva?' gubi smisao u refleksiji o filmovima. Kao primjer može poslužiti jedan od ključnih modernističkih filmova, već spomenuti *Ponedjeljak ili utorak* V. Mimice, koji u mnogočemu slijedi modernističku paradigmu: priča se u tom filmu potpuno pojednostavljuje i usložnjava se diskurs, djelo se iscrpljuje u siječnoj 'obradici' fabule, u jednakopravnoj izmjeni prizora fizičke realnosti i vizualizacije mentalnih stanja te njihovih trajanja, poremećuje se kronološki slijed događaja, protežu fabulativno nefunkcionalna mjesta (tzv. *statički motivi*, B. Tomaševski) i dr. Zapravo, 'čvrste' fabule nema. To neinzistiranje na zbivanju ima naličje u kompleksnosti na

razini izraza i stila, obiljem na izražajnoj, konotacijskoj razini prizornih sastojaka. A upravo ono što tim brojnim modernističkim izraznim postupcima daje koherencnost jest njihova jedinstvena funkcija — ona izražajna, ekspresivna.

Bitan je individualitet ('moj', od svih drukčiji pogled/nazor na svijet, moja osobnost, ukratko, 'Ja'), a ne podređivanje 'režijskoj neprimjetnosti' i podvrgavanje općim ciljevima klasične naracije.⁶ Stoga se i odbacuje klasična strategija narrativnog ustroja i formira otvoreniji, fabulativno neobavezniji obrazac predočavanja. Unutar stilski heterogenih djela, jedina kohezivna nit postaje 'autorska' formacija tih filmova: prepoznavanje autorovih tragova u njima: koliko se svaki autor pojedinačno 'ocrtava' u prizornom zbivanju, u likovima i njihovim nazorima (koliko je njegov 'autorski svijet' različit od ostalih svjetova).

Nadalje, razrađuju se stilističke mogućnosti naracije (otvoreno se nagnije ekspresivnosti). Budući da je stil taj koji 'naglašava'⁷ svaki modernistički redatelj nastoji razviti poseban i vlastit stilistički repertoar (stilističnost kao 'znak' modernističkog entiteta). Stoviše, da bi istaknuli svoje umjetničko uvjerenje, neki modernisti (npr. Mimica i Zafranović) otvoreno naglašavaju ekspresivnu i impresivnu vrijednost izraza kao eksplisitnu subverziju klasičnoga stila, kojemu stilistički postupci nikad nisu sami sebi svrhom, već su uvijek fabulativno opravdani. A budući da ne postoji stilistička norma koja bi propisivala što je sve stilski dopustivo, a što nije (drugim riječima, sve je dopustivo, jer stil je 'izbor' svakog autora pojedinačno, njegov osobni trag u filmskom djelu), modernistička izražajnost nema granica: sve se doživljava kao stilizacija ili, barem, kao težnja k stilizaciji, kao restrukturiranje klasičnih narrativnih zasada.

Promjene u gradbi filmova

Modernistička naracija, nedvojbeno, nije više (toliko) podložna usmjerenom »razvoju događaja« (fabuliranju) i kolidira s uzusima klasičnoga narrativnog ustroja. No, zbog čega? Zašto je modernistički stil (toliko) protiv fabulativno orijentirana strukturiranja? Najjednostavnije rečeno, jer usmjerno fabuliranje 'veže' pažnju. Naime, klasični fabulativni film, građen na čvrstim principima narrativnog stila, posjeduje niz složenih i promišljenih normi kojima upravlja gledateljev interes uz prizorno zbivanje (usredotočuje na naraciju / izlaganje fabule) te precizno (na)vodi pažnju prema prizorno važnim informacijama.⁸ Oprečno tome, modernistički se stil hotimično udaljava od strogo fabulativne kohezivnosti (odbija poduprijeti / istaknuti uzbudljivost / napetost priče) i preusmjeruje interes s plana sadržaja na izraznu razinu i na naglašeno 'unutrašnje znakove' — na prepoznavanje autorovih tematskih i stilskih sklonosti i njegova osobnog (svjeto)nazora koji rukovodi izlaganjem. Otklanjajući od 'razvojnog, fabulativno usmjerenog toka zbivanja', modernizam se ne orijentira samo na 'nefabulativne prizorne aspekte' (kompozicija, likovnost, atmosferičnost, trajanje i dr.) i na 'slikanje stanja' (psihološki prikaz, prikaz odnosa među ljudima, prikaz opće društvenog stanja i sl.), nego i rabi 'fabulativno nefunkcionalne postupke predočavanja' (one koji privlače pažnju više na sebe, a manje na samo prizorno zbivanje): na primjer, nepovoljne točke promatranja, predugo ili prekrat-

ko trajanje kadrova (u odnosu na informacijsku zališnost), razgledanje suvišnih likova / prostora / radnji nevažnih za praćenje središnjega zbivanja, niski varijabilitet filmskih planova i kutova snimanja (kako bi se oslabila njihova 'usmjeravačka funkcija'), nemotiviranost montažnih prijelaza i sl. (Turković, 1988: 225-238). Tako modern(istički) film podrazumijeva (u odnosu na klasični) »jedno aktivnije mentalno stanje, čak i pozitivan doprinos gledatelja režiji«, čak i to »da od gledateljeve pažnje i volje djelomično zavisi da li će slika imati smisao« (Bazin, 1967: 91). Naposljetku, (po)neki modernistički filmovi ne zadržavaju čak ni fabulativnu (kumulativnu) napetost, kao što je to, na primjer, slučaj s *Ponedjeljkom ili utorkom*.

S prestankom općih (zajedničkih) principa stvaralaštva svaki autor počinje samostalno tragati za vlastitim ciljevima i težiti osobnom i osobitom nazoru na svijet (»*savki autor počinje sam smisljati svoje postupke i sredstva predočavanja, odnosno birati ih prema stilskopersonalnoj pogodnosti*«). A budući da »*u modernom filmu nema pravila*«,¹⁰ ne postoji ni neumijeće u pravljenju filmova (klasična norma visoke izvedbine, odnosno zanatske razine postaje za modernistički stil irelevantna) pa je svaki redatelj, neovisno o drugim redateljima, vlastiti majstor režije, onaj koji samostalno (sam za sebe) izgrađuje i afirmira svoj vlastiti i, istovremeno, jedino važeći stil. A kako preglednost i funkcionalnost oblikovanja/režiranja nisu više obvezujuće prikazivačke norme, sad je jedino oblikovanje — 'nametljivo' oblikovanje, ono koje privlači pozornost na sebe (koje upućuje na vlastitu izražajnost).

Kad je riječ o normama, modernistička (narativna) stilotvornost počiva — na osebuinosti (posebnosti) 'autorskog svijeta' koji se filmom izlaže i načina (izbora postupaka) njegova uobličenja.¹¹ U usporedbi s klasičnom naracijom (koja se 'stvaralački' iscrpljuje u neprestanu diferenciranju — u stalnu pronalaženju novih i drukčijih motiva/situacija), u modern(ističkom) je filmu naglasak na autorskom identitetu filmskog entiteta, na originalnom (svjeto)nazoru koji svaku cjelinu — i eksplisitno (sadržajno) i implicitno (stilski) — čini jedinstvenom i, dakako, razlikuje od druge. U tom su kontekstu i sadržaj i forma modern(ističke) cjeline nedjeljivi od autorova osobnog gledišta (osjećanja).

Putovi usvajanja modernizma

Poput svih avangardnih tendencija, modernizam se (kako svagdje, tako i u nas) prvo očitovao (afirmirao) na marginama kinematografskoga stvaranja, u 'rubnim' filmskim rodoma (točnije, u animaciji i u eksperimentalnom filmu), da bi se potom proširio i na samo kinematografsko središte, u recepciji i stvaralački dominantne filmske oblike — u dokumentarnu i kratkometražnu narativnu formu te, naposljetku, i u statusno najpovlašteniji cjelovečernji (igrani) film.

Nezadovoljstvo postojećom filmskom senzibilnošću manifestiraju tzv. autorski kritičari (P. Krelja, H. Lisinski, A. Peterlić, Z. Tadić, V. Vuković i dr. filmski recenzenti, okupljeni uglavnom oko tadašnjih časopisa i novina *Filmska kultura*, *Studentski list*, *Polet* i *Telegram*), koji zagovaraju angažirane, inovativnije i osobnije filmsko stvaralaštvo.¹² Zbog svoje formacijske (apriorne) stiliziranosti i verbalne neeksplicitno-

sti animirani film (tzv. zagrebačka škola crtanog filma) prvi usvaja (i dograđuje) modernistički izraz — tzv. simboličku animaciju, koja ne teži (re)konstruiranju cijelog pokreta (punog crteža), nego se zadovoljava tek naznačivanjem kontinuiteta, njegovim kraćenjem ili eliptičnim ispuštanjem (Turković, 1988: 211-223). Povrh toga, protuklasičnost se crtanofilmskog modernizma očituje i u narušavanju osnovnih fizičkih zakona i uvjeta kretanja, u nepostojanosti identiteta (transformacijska animacija), u nestabilnom (nemirnom) crtežu, u (svjetlo)nazorskoj eksplisitnosti, u fabulativnoj nefunkcionalnosti (postupcima koji privlači pozornost na sebe).¹³ Pod utjecajem 'strukturalističkih' tendencija,¹⁴ naši se kinoamateri (Mihovil Pansini, Tomislav Kobija, Vladimir Petek i dr.) eksplisitno odlučuju za tzv. *antifilm*,¹⁵ (njihovu) varijantu 'čistog' filma: nenarativnog filma oslobođena dominacije fabule i, općenito, sadržajne orientacije.¹⁶

U modern(ističkoj) interesnoj perspektivi naši se eksperimentatori izričito fokusiraju na izraz i izrazne aspekte. Zbog medijskog prodora televizije (u 1960-ima) i ostvarenjem boljih tehničkih i tehnoloških uvjeta (pojava magnetofona, luke kamere, malih mikrofona, vrlo osjetljivih vrpci i dr.), dokumentaristi filmove realiziraju po (tada prevladavajućim) istinosnim i izravnim metodama (tzv. *filmovi istine i izravni filmovi*): bez fabule, bez profesionalnih glumaca, snimanjem (više-manje) u eksterijerima, primjenom anketne metode (metode intervjuja), 'prijateljskom' ili 'skrivenom' kamerom i sl.¹⁷ Na idejno-motivskom planu modernistički je iskorak tih filmova vidljiv, pak, u njihovu kritičkopropovijedajućkom odnosu spram pokazanih zbivanja, u tematskoj širini (zanemarene društvene sredine, periferija itd.) tih filmova, naturalizmu i dr. U kratkometražnoj igranoj produkciji najodlučniji raskid s klasičnim fabulativnim modusom (linearnost, informativnost, propagandnost) pokazuju (prvi u nas) kratki, eksperimentalno-satirički orientirani filmovi Ante Babaje — u rasponu od simboličkog *Ogledala* (1955) do dokumentarnog eseja, *Tijela* (1965). Riječ je o posve stiliziranim filmovima, većinom bez 'govorenih riječi',¹⁸ strukturiranim(a) ne oko fabule, nego oko ideje (ironizacija, simbolizacija) (Turković, 2002: 45) uglavnom asocijativnoga diskursa, diskontinuiranih kretanja (različite transformacije pokreta) i trik-metoda,¹⁹ pretjerane gestikulacije i mimike, ritmične i kontrastne montaže.

Zbog komercijalnoga karaktera i ovisnosti o recepcijskoj prihvaćenosti, igrano-filmska je proizvodnja najgluša (najzatvorenija) za prihvat nekih novih i neinstitucionaliziranih tendenciјa izvana (što ne znači da je i stilski neraznovrsna) pa se modernistički stil i najkasnije afirmirao upravo u toj najreprezentativnijoj kinematografskoj domeni.

II. DIO

Naznake modernističkog u igranom filmu

Premda je zametke modernističkoga stila moguće donekle pronaći već u 1950-ima, na primjer, u atmosferičnosti i u usložnjenoj, prstenastoj naraciji u filmu *Koncert* (1954) Branka Belana ili pak u 'povišenoj' ekspresiji slike (i drugim stilskim rješenjima) u još klasičnijem (fabulativnijem) filmu *Djevojka i hrast* (1955) Kreše Golika, čvrsti su tragovi tog novog 'osjećanja' vidljivi tek s Babajinim debitantskim dugo-

metažnim ostvarenjem, filmom *Carevo novo ruho* (1961), autorovim nastavkom istraživanja na planu izraza započetim u kratkoj formi. Na sadržajnom planu to je filmska preradba istoimene Andersenove bajke stavljene, ovaj put, u politički konotativnu funkciju 'proširene metafore' (car kao transparentan znak totalitarnoga vlastodršca), no modernost se tog filma skriva prije u (pre)dominantnoj ulozi izražajnih sredstava-kostima, scenografskih elemenata, fotografije u visokom ključu, u udaljavanju od realističke estetike i približavanju prizornoj artificijelnosti. Samo zbivanje predstavljački je 'primjetno': privlači pažnju 'na sebe' te se i time izlaganje udaljava od klasične, pripovjedački funkcionalno usredotočene režije (riječ je o motivaciji kojoj je funkcija u upravljanju gledateljeve pozornosti na alegoričnu jezgru djela).

S obzirom na slične izražene ideoško-stilske značajke, igranofilmski modernizam započinje u nas s punim zamahom tek negdje od sredine 1960-ih, što se uglavnom poklapa s modernističkim strujanjima u tada vodećim europskim kinematografijama. Premda tih godina u nas nije došlo do radikalnije generacijske smjene (kao što je to, na primjer, slučaj s novovalnim pokretom u Francuskoj), ipak je tadašnjim debitantima (Berković, Ivanda, Papić, Peterlić, Vrdoljak, Zafračanović), zajedno s nekolicinom onih starijih (Babaja, Golik, Mimica), uspjelo nametnuti nov samostalan stil i povesti kinematografiju u modern(ističko)m smjeru. Oni se udaljavaju od klasične naracije koja je obilježila prethodno desetljeće, prekidaju s ostacima soorealističkog mimetizma (izravna denotativnost, stilska istovrsnost i dr.) i s još ponekim neorealističkim utjecajem²⁰ te uobličavaju pluralistički estetski koncept koji odbacuje stilističku normiranost, a afirmira različitost (svjetlo)nazorskih osjetljivosti. Njihova se modern(ističn)ost ne očituje samo u usmjerenu na izraz (stil), nego i u izmijenjenu odnosu spram zbilje.

Misaoni modernizam²¹

Premda se prihvat modernističke osjećajnosti (po)često povezuje samo s formalnim inoviranjem (s izraznim aspektima), modernizam se, jednako tako, očituje i na idejno-sadržajnom planu: u osobnom/individualnom 'pogledu na stvari', u afirmaciji suvremen(ij)ih tema te u kritičkom odnosu spram zbilje (svjetonazorsko-tematsko-problemska razina). Postupno (po prilici od sredine 1960-ih) dolazi do sve većih tematskih i dramaturških preobrazbi, redatelji se polako oslobođaju mimetičkog pristupa i ideologiziranosti (filma kao »izraza socijalističkog mišljenja«) (Turković, 1986: 15-42) i počinju problemski gledati na svijet oko sebe.

Pogled na tematski horizont naših igranih filmova u razdoblju do modernizma navodi na zaključak o misaono (motivsko-tematski) institucionaliziranoj i propisanoj produkciji — u smislu počudnosti tih filmova spram vladajuće repertoarne politike (Škrabalo: 1984: 177-185) i u smislu njihova podređivanja nadosobnim zakonima realističke estetike. Nai-me, naša se igranofilmska ostvarenja u tom poslijeratnom, soorealističkom razdoblju kao predmet obrade najčešće okreću ratu i ratnoj građi (*Zastava*, *Opsada*, *Ne okreći se sine*, *Deveti krug*, *Abeceda straha*, *Dvostruki obruč*), zatim tipično neorealističkom interesu za obnovu i izgradnju (*Vlak bez voznog reda*), odnosno socijalnoj (*Kameni horizonti*) i



Mia Oremović i Fabijan Šovagović u *Imam 2 mame i 2 tate* (K. Golik, 1968)

društvenoj drami melodramskoga karaktera (*U oluji, Samo ljudi*), realističkim adaptacijama književnih djela (*Svoga tela gospodar*), neutralnim dječjim i omladinskim filmovima (*Sinji galeb, Milijuni na otoku*), komedijama (*Plavi devet, Jubilej gospodina Ikla*), akcijskim dramama (*H-8...*).

Nastupom modernizma mijenja se tematski interes: modernistički filmove prestaje zanimati 'prošlost', oni su moderni (svremeni), između ostalog, jer su im misaone preokupacije moderne, odnosno suvremene, vezane uz relevantnu društvenu situaciju. Stoga, gotovo da i nema modernističkih filmova koji ne uzimaju za predmet obrade događaje koji su ili iz njima bliske prošlosti ili iz njihove suvremenosti (*Licem u lice, Ponedjeljak ili utorak, Rondo, Protest, Gravitacija, Imam 2 mame i 2 tate, Živa istina*). Moderni filmovi žele pod svaku cijenu ići ukorak s vremenom, žele govoriti o temama o kojima se tada govorи (kao glasno-governici svoga vremena ili kao njegovi kritičari) pa su i preokupirani suvremenom problematikom — egzistencijalizmom, apsurdom, osamljenošću, bespomoćnošću, nemoći u dehumaniziranom svijetu i sl. Stoviše, autore počinju zanimati najrazličitiji sadržaji pa fikcionalni film usvaja dotad(a) nepoznate motivske planove (područja, sredine): npr. činovničku (*Gravitacija, Slučajni život*), malograđansku (*Imam 2 mame i 2 tate*) i intelektualnu egzistenciju (*Ponedjeljak ili*

utorak), gradsku periferiju i predgrađe (*Licem u lice, Kužiš, stari moj*), delinkvenciju mladeži (*Divilji anđeli*), socijalističko-samoupravljačku sferu (*Licem u lice*), krizu međuljudskih i društvenoprovodnih odnosa (*Protest*), političku nesmiljenost i demaskiranje mehanizma vlasti (*Lisice*), konformizam i gubljenje idealja (*Mirisi, zlato i tamjan*), nezadovoljstvo radničkom klasom (*Kud puklo da puklo*), generacijski sukob (*Ilužija*), bizarnost i absurd (*Idu dani*) itd.

Međutim, misaoni se obrat ne ogleda samo u izboru suvremenih tema, već i u sve dubljem problematiziranju i kompleksnijem sagledavanju društvenih i međuljudskih odnosa. Što je najvažnije, filmovi postaju kritički intonirani (afirmaira se društvena kritika): djelima *Licem u lice* (nezadovoljstvo radnosamoupravljačkim mehanizmom) i *Protest* (optužba nečovječnosti suvremenih društvenih odnosa) formira se prva prava socijalnokritička struja u našem igranom filmu. Pa ipak, u uvjetima socijalističkog političkog sustava i (polu)producentske kinematografije, izričita nekonformizma i nepomirljive kritičnosti ne može ni(ti) biti. Stoga su polemična (nesmiljeno kritična) ostvarenja ipak rijetkost: npr. *Carevo novo ruho* (1961), politička alegorija totalitarnoga društva, *Licem u lice* (1963), prokaz samoupravljačkoga manipulativnog mehanizma (na osnovi 'partijskog sastanka' u nekoj radnoj organizaciji), *Protest* (1967), neslaganje prav-

doljubiva i nepomirljiva radnika s teškim uvjetima života (s proizvodnom eksploracijom, s nehumanošću i samovoljom rukovodilaca u poduzeću). *Lisice* (1969) Krste Papića, prikaz bliska i politički osjetljiva razdoblja nedavne prošlosti (antistaljinističkih represija 1948. u selima dinarskoga krša) kao 'vladavine straha', čine ne samo kulminantu točku društvene kritičnosti nego i početak razvoja političkoga filma u nas.²²

U svim je ostalim primjerima naglasak, ipak, na blažoj polemičnosti (kritičko-propitivačkom odnosu): tako se, na primjer, u *Prometeju s otoka Viševicu* demistificira, socijalističkim idealima posvećena sodbina (uloga i značenje 'revolucionara' otuđena u društvu i ispunjena osobnim porazima); Čekati, epizoda u omnibusu *Ključ*, stari, već otprije poznat socijalni motiv — stambeni problem,²³ preoblikuje iz isključivo egzistencijalne u moralnu sferu;²⁴ *Rondo*, pak, muzičku formu pretvara u 'viđenje svijeta', u životni princip (po kojem se ljudske sdbine ponašaju kao marionete kojima upravljuju viši, nadosobni nagoni); *Kaja, ubit ču te* globalna je metafora o neiskorjenjivosti zla; dominacija smrti u okrutnom i beščutnom svijetu (u kojem preživljavaju samo najjači pojedinci) idejna je osnova *Breze*; *Gravitacija* je satira na učmali, 'činovnički' mehanizam koji proizvodi klimu duhovne rezignacije i slama / onemoguće mlade ljude u njihovim životnim koracima (snovima);²⁵ u *Imam 2 mame i 2 tate* благо se ironiziraju malograđanski, tobože liberalni odnosi (trend 'drugog braka' koji mijenja dotadašnji stil života).

Donekle je specifičan posljednji primjer, film *Imam 2 mame i 2 tate* (1968) Kreše Golika, koji označava povratak populizmu, u ovom slučaju — komediji. Ipak, riječ je otklonu od klasičnoga žanrovskega standarda: naime, uporabom tzv. dječje perspektive / vizure postiže se ironijski odmak (satiričnost kao prekoračenje horizonta očekivanja od neutralnosti populističkog, tako reći, obiteljskog žanra) i djelomično se razbija klasično, strogo fabulativno vođeno pripovijedanje. Tako će i neki drugi, tradicijom ukorijenjeni sadržaji (za)dobiti u modernizmu novi oblik i kut promatranja, čak i onda kad im je tematika tzv. partizanska, kao što je to, na primjer, u slučaju filma *Kad čuješ zvona* (1969) Antuna Vrdoljaka. Iako ga se žanrovska može odrediti kao ratni film, Vrdoljakov dugometražni prvenac ostaje manje akcijski, a više psihološki film (ne pretjeruje se s izvanjskom dinamičnošću ili spektakularnošću zbivanja). Rat tu služi samo kao žanrovska okvir koji se pokušava 'pomaknuti' psihologizacijom i, ponajprije, kritičko-etičkom prizmom: prikazom NOB-a kao privatnog, medususjedskog i međunacionalnog razračunavanja, propitivanjem moralne opravdanosti 'ratnih sudova' u vlastitim redovima i ili sudjelovanja naroda u osvajačkim pljačkama itd. U svakom slučaju, modernističko restrukturiranje narativnih obrazaca nije bez utjecaja na suvremenu tendenciju obogaćivanja klasičnih sadržaja i / ili formi nekim novim — bilo tematskim, bilo motivskim, bilo promatračkim interesom.

Nadalje, s modernističkim se razdobljem donekle podudara i sve učestalije posezanje za introspekcijom i psihološkom analizom u igranom filmu (*Prometej s otoka Viševicu*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Gravitacija*). Za razliku od klasičnog (narativnog) filma, koji se uglavnom usredotočuje na harmonič-

ne i ne-problematične likove, modern(istički) film više duguje prikazu njihove kompleksnosti (ambivalencije). Pažnja se ne usredotočuje na 'akciju' (vanjsko zbivanje), nego na 'stajne' (psihologiju likova): na prikaz unutrašnjeg, odnosno duševnog. Ono što se izlaže nije (fabulativni) slijed zbivanja, nego 'unutrašnji' svijet likova (karaktera). Modern(istički) stil tako ne odgovara više uravnuteženost (dosljednost) likova s jasnom orientacijom u okviru zadane fabule, nego, prije, unutrašnja, karakterološka dinamika (konfliktnost) kojom se, također, narušava strogo fabulativno usmjerenje klasične naracije.

U *Prometeju s otoka Viševicu* glavni lik (Mate Bakula) povratkom na rodni otok započinje s rekapitulacijom vlastite prošlosti; 'sekvence subjektivnosti' dominiraju filmom u obliku brojnih retrospekcija kojima se razlaže tema otuđenog i osamljenog pojedinca u sukobu sa svijetom koji nosi u sebi. Sve ono što se događa u *Ponedjeljku ili utorku* sabrano je u samoj psihi protagonistovo (Marko Požgaj): njegova unutarnja sučeljavanja, ružne (rat, smrt oca) i lijepo uspomene (djelinjstvo, baka, odlazak s ocem na sajam, ljubav), socijalni agensi (stanarina, plaćanje alimentacije), duševna stanja (melankolija, sjeta) i iracionalni motivi (zamišljaj vlastitog pogreba, fiksacija nepoznate djevojke koja se sklanja od kiše, želja za bijegom i putovanjem). Subjektivna vizura likova može biti signalizirana i monologom, primjerice u filmu *Gravitacija* (1968) Branka Ivande: 'zamišljajnim' sekvencama od tzv. objektivne stvarnosti koje razotkrivaju protagonistovu (Boris Horvat) duhovnu pasivnost i nemoć spram bijega od činovničke sdbine itd. Ta preferencija za prikazom pojedinačnog i 'duševnog' tipično je modern(istička) i odlika je brojnih drugih tadašnjih filmskih autora i usmjerjenja u svijetu (psihološka tematika kao eksplisitni estetički program).

Formalni modernizam

No, modernizam je i stilska formacija: eksponira se i u samu oblikovanju, u načinu oblikovanja cjeline (vezan je za oblik predmeta, strukturu radnje), štoviše, počesto je osobit upravo po oblicju pa ga je ponekad i lakše prepoznati u devijaciji od tradicionalnih (fabulativnih, stilski funkcionalnih) formacija filmske gradbe. Premda se naši redatelji-modernisti u velikoj mjeri ipak ne odriču fabule i fabuliranja, najprepoznatljivijih zasada klasične naracije, ipak teže njihovu narušavanju — zastranjivanju od fabule i ili od klasične dramaturgije razvoja priče, zanemarivanju klasičnih kompozicijskih obrazaca, napuštanju postupka narativne montaže u razradi scene i sličnim otklonima.

Najavangardniji je znak modernističke stilotornosti, dakako, potpuno odustajanje od fabulativnog razvoja i slijeda. No, defabularizacija je ne samo krajnost nego i iznimna pojava među našim dugometražnim filmovima: vidljiva tek npr. u izlagачkom obliku 'struje svijesti' zagrebačkoga novinara u *Ponedjeljku ili utorku* ili u beketovskoj komedijiapsurda *Idu dani* (glavni lik, Tin, stoji pokraj nekog puta i čeka nekoga tko ne dolazi). Modernisti, stoga, radije unose stonije izmjene u samo fabuliranje. Promijenjen odnos prema klasičnim dramaturškim načelima očituje se u mnogočemu: npr. u prostorno-vremenskom jedinstvu i u monološkim se-

kvencama u *Licem u lice*,²⁶ u komornosti *Ronda* ili, pak, u njegovoj dramaturškoj formi — transkripciji istoimenoga glazbenog oblika.²⁷ Toj, takozvanoj 'dramaturgiji ronda', vraćanju priče na početak, okvirno su bliske brojne druge naše tadašnje igrane konstrukcije (*Protest, Kaja, ubit ču te, Gravitacija*).²⁸ Klasična fabulativna dramaturgija popušta pod sve učestalijim dokumentarističkim utjecajem (mjenja se shvaćanje fikcionalnosti prizornog odvijanja): na primjer, fingiranje 'neprirednosti' zbivanja u *Živoj istini* ili metadramaturgija 'filma u filmu' u *Kud puklo da puklo*.²⁹

Strogo linearan, uzročno-posljeđičan slijed događaja prestaže zadovoljavati pa se učestalo poremećuje red(oslijed) zbivanja (*Prometej s otoka Viševicu*) i fragmentarizira siže (*Ponedjeljak ili utorak*). 'Izlaganje misli' (nazora) važnije je od sama zapleta i ciljno usmjerene fabule. Tako *Kaja, ubit ču te* teži prije refleksivnosti prizora nego njihovu povezivanju prema načelu 'onoga što se dalje zabilo'. Budući da modernistički filmovi nisu 'filmovi zbivanja' nego 'filmovi lik(ov)a', nisu ni integrirani oko nekoga vanjskog događanja, nego se ostvaruju u liku i oko lika. Većinom su to filmovi u kojima jedan (*Prometej s otoka Viševicu, Ponedjeljak ili utorak, Živa istina*) ili nekoliko uzajamno povezanih likova (*Kaja, ubit ču te, Kad čuje žvona i dr.*) dominira strukturon filmu, integrirajući sve ostale elemente. S druge strane, motivacija 'novih' likova, onih koji nisu u fokusu izlaganja, slaba je ili nikakva, ta lica, najčešće, nemaju neko fabulativno opravdanje (za što se pojavljuju, a tako se i ponašaju: nepripremljeno upadaju u narativni slijed i isto tako iz njega nestaju (*Ponedjeljak ili utorak, Protest, Gravitacija, Živa istina*)). Otvara se mogućnost stilizirana, ambijentalnog 'zvučanja': modernističkom stilu nisu predstavljački jedino važni samo dijaloški ili akcijski prizori (tzv. zglobna mjesta naracije), nego mu zanimljivi (informativni) mogu biti i najrazličitiji šumovi (*Kaja, ubit ču te*), pa čak i sama tišina (npr. *Lisice* ne sadrže komponiranu, dodanu glazbu).

Odustaje se i od klasičnih obrazaca komponiranja kadra. Kadriranje se tako oslobada strogo fabulativne službe, a utire se put stilizaciji: na primjer, u *Kaja, ubit ču te* ističu se likovni elementi u prizoru, *Breza* kompozicijski (najocičije, u totalima) slijedi tradiciju 'naivnog' slikarstva itd. U tom se filmu (*Brezi*), kao i poslije u *Živoj istini*, često rabi (najčešće u funkciji 'uvodenja u scenu') zumiranje — zapravo televizijski postupak dinamizacije kamere koji sugerira (potpomaže) dokumentaristički 'štih' filma.³⁰ Nadalje, sve što je važno u prizoru ne znači da mora biti i prikazano u kadru, nego se koristi učestalo off-prostorom, likovi smiju zaklanjati jedni druge i ne vidimo ih svaki put *en face* kad nešto govore, kutovi iz kojih se snimaju kontraplanovi nisu svaki put i nadopunjavajući, sugovornici se katkad(a) panoramiraju, nedostaju obuhvatni kadrovi,³¹ izborom rakursa snimanja ne ravna isključivo funkcionalnost ili adekvatnost. Modernističke se tendencije očituju i u narušavanju stilskih normi klasične montaže: eksperimentiranjem s montažnim rješenjima na igranom planu. Općenito, u modernizmu nema obvezatnih montažnih načela koja bi normirala 'kako što spojiti'. Dok je klasična montaža 'narativna', modernistička je (montaža) više eliptična, više asocijativna i više kontrasna. Već od početka modernistički stil odstupa od linearog pripovijedanja

i stroge kronologičnosti zbivanja: retrospektivnim diskontinuitetom u *Prometeju s otoka Viševicu* i mozaičnom, 'razlomljenom' strukturon u *Ponedjeljku ili utorku*. Za razliku od posljednjih, Mimičin primjera napadnog 'razbijanja' scenike kohezije, ostali su naši modernistički filmovi, ipak, manje nepomirljiviji spram 'cjelovitosti' narativne konstrukcije. Jedinstven je primjer *Breza*: dok su početak (do Janičine smrti) i kraj (od Janičina pokopa) tog filma ostvareni klasično narativno (dakle, kronološki i linearne), središnji je dio pripovjednoga slijeda 'isprekidan' analepsama (Biti, 7) umetnutim sjećanjima koja dijegezu 'prepleću' s prošlošću.³² No, poseže se i za dijametralnom vrstom anakronije, onoj 'budućnosnog' usmjerjenja (tzv. prolepsama ili *flashforwardima*), najčešće u službi ironizacije, odnosno eksplicitna (auto-rova) komentara (*Gravitacija, Živa istina*).³³ Scena se ne izlaže u kontinuitetu, nego se razlaže, premeće i izmjenično montira s dijelovima drugih scena (*Živa istina*).³⁴

Pojavljuju se samostalne montažne sintagme kadrova (npr. pjesma-brojalica u *Brezi*),³⁵ koje, izdvojene unutar cjeline (stilski izražajne), uglavnom znače komentar. Unutar narativnoga toka mogu biti umetnute i kraće montažne sekvence, nedijaloški kadrovi kojima dominira glazba: ludička (razigrana) intermeca između pripovjednih dijelova (*Gravitacija*).³⁶ No, u modernističku je naraciju moguće inkorporirati i najraznorodnije (heterogene, prizorno nevezivne i nevezane) kadrove: npr. stilizirani, nehomogeni sadržaji svijesti ili dokumentarističke slike rata u *Ponedjeljku ili utorku*, zatim crteži u *Živoj istini* i sl. 'Dodana' glazba katkada ne prati sliku, nego često dominira nad njom, naglo se pojavljuje u prizoru ili iz njega nestaje, šumovi na prijelazu između kadrova znaju biti izvedeni nekontinuirano, čak i neindikacijski za sam prizor, kadrovi smiju biti, s obzirom na trajanje, ili predugi ili prekratki, a rez skokovit, praćenje govornika koji vodi riječ nije obvezno. Motivacija montažnih prijelaza zna biti 'neprizorna' (diskontinuirana, nenadovezujuća), štoviše, ponekad se ne vodi previše računa o motivaciji reza, čak je i 'pravilo rampe' (smjer kretanja / pogleda / razgovora) moguće slobodno zaobići (mijenjanjem položaja kamere u odnosu na istu orientaciju zbivanja u kadru), a promjena promatračkoga motrišta (točke snimanja) pri prijelazu iz kadra u kadar smije biti 'nedostatno različita' (skokovita). No, bez obzira na navedene primjere i primjenu različitih montažnih mogućnosti koje su se otvorile s pojmom modernističkoga stila, narativna montaža i dalje prevladava u igranom filmu.

Nepodređenost tradiciji vidljiva je i u sklonosti naročitoj stilskoj gesturi modernističkih filmova kojom se 'ističe' otpor prema (dosljednoj) naravnosti i (strogoj) funkcionalnosti klasičnog stila. Ponekad je ekspresivnost prizora upravo najizrazitiji znak modernizma u pojedinim filmovima: npr. scenografsko-kostimografsko-snimatelska (tehnika 'visokog ključa') stiliziranost *Carevoga novog ruha*. Poteškoće u opisu modernističkoga stilističkog sustava proizlaze iz njegove nekoherentnosti pa se mogući raspon stilizacije proteže u projektu između diskretnog (*Protest, Imam dvije mame i dva tate, Slučajni život*) i stilizacijski povisenoj i retoričkog pola (*Ponedjeljak ili utorak, Kaja, ubit ču te*). Stilovornošću se kompozicije ističe *Breza*, koja (s)likovnošću kadra slijedi izgled naših 'naivnih' slikarskih platna (najizražajnije u širo-

kim planovima eksterijera — blatnih seoskih putova, natmurenog neba, crkve na briješu, pogrebne povorke koja prolazi dolinom itd.). Njezin vizualni stil, uobličen ne samo pažljivim kadriranjem nego i tonalitetom i obojenjem (uporabom različitih filtara),³⁷ pomaže izgradnji opće atmosfere i naturalističkom postupku filma. Nadalje, izrazito stilizacijskim doživljava se i ispisivanje slova u kadru, zaustavljanje pokreta i obraćanje glumaca u kameru u *Gravitaciji*, čak i sekvence unutarnjega monologa u *Licem u lice*.³⁸ S druge strane, Berkovićev *Rondo*, iako iznimno moder(nistič)an, ističe se, paradoksalno svim navedenim primjerima, 'čistoćom' stila: posvemašnjom promišljenošću i pregnantnošću izraza (bez ekstravagantnih stilističkih rješenja, ali opet na način da je cijela struktura samosvojan stil).

Simboličnost se pojedinih figura, također, kreće u široku rasponu: od primjera diskretnе retoričnosti do eksplizitnijih simboličkih rješenja interpoliranih u fabulističko izlaganje: od npr. subjektivnoga (prizorno nemotiviranog) smještaja likova u simboličke prostore u *Gravitaciji*,³⁹ preko stiliziranog prizora (inserta) uzlijetanja glavnog lika balonom-letjelicom (lajtmotiv balona tumači se kao izraz želje za bijegom, odnosno putovanjem) u *Ponedjeljku ili utorku*⁴⁰ i prkosna paljenja šibica (izrazu otpora) mještana Viševice Prometeju s njihova otoka u *Prometeju s otoka Viševice*,⁴¹ do metaforičnoga prizora izbijanja krvi iz zida i eksplizitne (bezrezervne) osude nasilja sekvencom s fašističkim orgijanjem nad svetinjama u *Kaja, ubit ču te*. Nekonvencionalnim i izrazito stilizacijskim osjeća se i ponijetavanje kinematografskoga 'četvrtog zida': izričito tematiziranje gledatelja (izravnim obraćanjem glumaca kamery),⁴² kao i gotovo sve sekvence 'zamišljanja' glavnog lika, eskape od tzv. objektivne stvarnosti u *Gravitaciji*.⁴³ I pojedina su druga rješenja režijski vrlo modern(istič)ka: npr. metonimijski postupak koji proizlazi iz prikaza scene glasovanja (izdvоjenim kadrom dizanja ruku — glasanja) u *Licem u lice* ili iz uporabe (off-tona) radijskoga prijenosa nogometne utakmice kao sinonima za nedjeljno poslijepodne u *Rondu*, zatim efekt ludizma artificijelnim ubrzanjem pokreta u *Gravitaciji*⁴⁴ i sl.

Problem nastaje kad se zapitamo koja je, zapravo, funkcija većine tih modern(istič)ih postupaka? Zašto, na primjer, u filmu *Ponedjeljak ili utorak* kadrove snimljene u boji zamjenjuju crno-bijeli umeci i po kojem 'ključu'? No, ni jedan odgovor ne razotkriva neki jasan i nedvosmislen, fabulativno opravdan princip (sklapanja). Naprosto stoga što takve fabulativno eksplizitne utemeljenosti (u modernističkom narativnom stilu) i nema, nego samo one 'unutarnje' (one koja se očituje u autovim osobnim i posebnim porivima i nazorima).

Odgovor na posljednje pitanje leži djelomično i u izričitijoj (naglašenijoj) ulozi pripovjedačke instancije u modernističkim filmovima.⁴⁵ Tako, na primjer, jedan od najizražajnijih postupaka modernističkoga stila postaje eksplizitno tematiziranje gledatelja (izravno obraćanje glumaca u kamoru), odnosno narušavanje iluzije kinematografske projekcije (*Gravitacija*, *Kud puklo da puklo*). Dakako, očita se prisutnost pripovjedača u filmu osjeća / prepoznaje / nameće, kad god je riječ o jasnu i nedvosmislenu upozoravanju (bilo postupcima, bilo sredstvima) na njegovu nazočnost.

To može biti na različite načine: od npr. izbora najbližih planova — detalja i krupnih planova kao prevladavajućih planova (*Ponedjeljak ili utorak*), kretanja kamere koje nije 'izraz viđenja onoga koji se kreće' (*Kaja, ubit ču te*) i zumiranja (*Breza, Živa istina*) preko uporabe naročitih kromatskih tehniki (*Ponedjeljak ili utorak*, *Breza*), laboratorijskih trikova i postupaka — usporenja (*Kaja, ubit ču te*), ubrzanja (*Živa istina*) i zaustavljenoga pokreta (*Gravitacija*, *Ponedjeljak ili utorak*) do osobitih montažnih kombinacija kadrova (*Ponedjeljak ili utorak*), montažnih sintagmi (brojalica u *Brezi*), nedjegeetičkih inserata (disparatni dokumentarni snimci u *Ponedjeljku ili utorku*, crteži u *Živoj istini*), međukadrovske (Tko pjeva zlo ne misli) i unutarkadrovske natpisa (*Gravitacija*). Gledatelj postaje svjestan da se rabi neka posebna tehnika, a budući da iza uporabe svake tehnike 'mora stajati netko', stvara se svijest o pripovjedaču kao njezinu moderatoru (Peterlić, 1977: 211-218). Tako se i upravljanje prelascima iz crno-bijelog u boju i obratno — u filmu *Ponedjeljak ili utorak* — pripisuje pripovjedaču kao jedinoj narativnoj instanciji koja može svojevoljno upravljati tonalitetom filmskoga prizora.

Bez obzira na stilsku nehomogenost modern(istič)ih filmova, težnja dokumentar(istič)nosti igranoga posebno je očita: vidljiva, najočitije, u potrebi za napuštanjem filmskog studija i snimanjem na stvarnim, postojećim lokacijama (npr. Gradsku kavatu i potkrovni stan u *Rondu* ili konkretni seoski ambijent i male kuće u *Brezi* itd.)⁴⁶ ili, pak, u izboru takvih dokumentar(istič)nih načina zabilježbe prizornog zbivanja koji će svjedočiti o njegovoj zbiljskosti, odnosno autentičnosti. Najeksplicitniji spoj dokumentarizma i fikcionalnosti ostvaren je u filmu *Živa istina* (1972) Tomislava Radića, autentičnu prikazu egzistencije neafirmirane glumice i njezinih problema oko potrage za ljubavnom srećom i angažmanom u teatru. Prizori su u tom filmu većinom snimljeni u maniri 'direktnog' filma pa i najobičniji dijalog ostavlja dojam neposrednosti i (prethodne) 'nepripremljenosti'. Neprestano nam se čini 'kao da' glavna glumica improvizira pojedine radnje, 'kao da' oponaša vlastiti svakodnevni život, a da kamera 'samo bilježi' njezine (prirodne i neusiljene) reakcije. Dojam da likovi u filmu 'igraju sami sebe' potencira i činjenica da se većina likova u filmu zove imenima glumaca koji ih igraju, uključujući i glavnu junakinju Božidarčiću, koju igra istoimeni glumica (Božidarka Frajt). Povrh toga, dojam dokumentarizma pojačan je i samim načinom snimanja: nestabilnošću točke promatranja (snimanjem 'kamerom iz ruke'). Ukratko, 'izravnim' se načinom snimanja potencirala životnost situacija, a tjeskobnost življena glavne junakinje učinila se još uvjerenjivom. U filmu *Protest* (1967) Fadila Hadžića primijenjen je (sa sličnim dokumentarističkim učinkom neposrednosti svjedočenja) tzv. 'anketni' postupak.⁴⁷

Pažljivom usmjerenosti naracije na metodu razgovora s ispitnicima postiže se povezanost pripovjednih fragmenata pa čak i zaplet ('Zašto se ubio radnik Ivo Bajšić?'). Istraživanje tog slučaja (što ga vode policijski istražitelj i, djelomično, Bajšićev najbolji prijatelj, Jozo) čini razgovor s ljudima koji su poznavali samoubojicu, s tim da se dijelovi različitih razgovora montiraju međusobno ili, pak, povezuju s prizorima snimljenima kao retrospekcije. Naturalistički najsugestivniji

prizori pripadaju filmovima *Breza i Lisice*, primjerima spajanja realizma s naturalističkom slikom zbilje. Prikaz se postajećeg (realizam) u oba filma očituje u snimanju na autentičnim lokacijama (blatno Turopolje u *Brezi*, zabiti krš Dinare u *Lisicama*), u angažiranju naturščika i u djelomičnoj 'etnografičnosti' prizora (kostimografsko-scenografski detalji) i prizornoga zbivanja (proštenje, karmine, barjaktarenje u *Brezi*, dinarska svadba u *Lisicama*), dok je, pak, prikaz ružnoga (naturalizam) vidljiv u ne-idili: u predočenju naličja života, u njegovu neuljepšanu prikazu (Janičino umiranje, pogreb i karmine u *Brezi*, silovanje i ubojstvo mlade u *Lisicama*). S druge strane, na stilskoj je razini potpora neuljepšanosti (naturalizmu) — u *Brezi* — slijedeće izgleda našega 'naivnog' slikarstva (u kompoziciji kadra i slikovnoj formi prizora) te odsutnost boje (šivilo) i dodane glazbe u *Lisicama*. Izričit dokumentaristički utjecaj primjetljiv je i u mnogim drugim našim igranim filmovima tog razdoblja (*Ponedjeljak ili utorak*, *Gravitacija*, *Kud puklo da puklo*).

Narativni prosede modernističkih filmova nije toliko zaukljen usmjerenošći zbivanja (fabulom), koliko prezentiranjem građe više u nekim asocijativnim (*Ponedjeljak ili utorak*), deskriptivnim (*Živa istina*) ili poetskim pasusima (*Kaja, ubit ču te*). Ponajviše su ti filmovi, ipak, skloni deskriptivnoj digresivnosti, 'opisu' općenito. Naime, dokumentarizmu bliske 'opisne sekvence' modernistički redatelji vrlo rado uključuju u svoje filmove.⁴⁸ 'Dinamički' opisi (npr. naturalistički prizori s nadriličništvo 'babu Ježovičku' u *Brezi*, satirična sekvenca sindikalnog izleta u *Gravitaciji*, groteskni opisi jedenja i pijenja u *Lisicama* i sl.), uglavnom sjećno naglašeni unutar narativnoga toka, pojavljuju se najčešće u retoričkoj funkciji kao 'sekvence komentara'. 'Statičke' sintagme kadrova (ponekad to mogu biti i cijele sekvence) zbog svoje su nedogadjajnosti i izrazitije od dinamičkih pa imaju posebno mjesto u retoričkom repertoaru modernizma. Premda je njihova obavijesnost mala (ili nikakva), njihov je učinak u količini prenesena raspoloženja, u emocionalnoj obojenosti prizora (sugestivnost uskih planova, npr. jutarnjeg ispijanja kave, u *Ponedjeljku ili utorku*, dokumentarističko 'slikanje' interijera u *Brezi*, atmosferičnost grada, njegovih pustih ulica, raslinja i dijelova pejzaža u *Kaja, ubit ču te*). Poseban je slučaj film *Živa istina*, prikaz svakodnevice nezaposlene mlade žene koji, kao takav, obiluje deskripcijom i pripovjednim retardacijama; štoviše, opisu (skidanje šminke s očiju, sapunanje i pranje kose, brisanje poda krpom oko kade, feniranje, tulumarenje s prijateljima, jedenje u restoranu pa opet pravljenje frizure, skidanje viklera i mazanje očiju itd.) pripada najveći dio sadržaja tog filma. Poetska naracija pripada među važnije narativne moduse koje recidivira modernistički stil.⁴⁹

Narativni poetizam (ustrajavanje na emotivnom i poetskom naboju prizornog zbivanja) posebno je vidljiv u Mimiciću filmu *Kaja, ubit ču te*, izvrsnom primjeru sugestivne osjećajnosti (kadrovi pustih kaleta staroga mediteranskog gradića, cvijeća i raslinja, dominacija šumova — škripe škura, vjetra, udaranja valova o obalu i sl., zatim spoj idile i nasilja, mediatičnost cjeline filma). Čisto poetsku sekvencu naći ćemo npr. i u *Živoj istini*; u sekvenci u kojoj projekciju starih 8-milimetarskih obiteljskih filmova glavne junakinje dominirano 'prekriva' sjetan song Arsena Dedića. Zatim, poetska je

naracija djelomično očita i u Vrdoljakovom filmu *Kad čuješ zvona*, gdje je prikaz psihološkog (lik Borisa Buzančića) ravnopravan s fabulom i akcijskim prizorima, pri čemu je upravo psihologizacija najvažniji otklon od ratne tematike i žanrovskog predloška. Intimističkoj atmosferi (trifoovskom osjećajnom usmjerenju) najbliže je, pak, Ivandina *Gravitacija* — u toplu suosjećanju za skriveni (duševni) život likova i njihove (kratke) bjegove od zbilje (npr. svakodnevne šetnje — seanse Borisova oca da bi gledao vlakove).

S nastupom modernističkog stila mijenja se položaj i uporaba glazbe i šumova na filmu. Dodana se glazba melodijski posve osamostaljuje pa se u filmu često inkorporiraju već gotove kompozicije (npr. pjesma Arsena Dedića u *Živoj istini*), a ne samo, za pojedini film, posebno napisane muzičke dijnice. Zatim, često 'skok' u slici prati i 'skok' u zvuku, nagli rez: u glazbi ili u šumu, svejedno. Potom se i odnos između slike i glazbe uravnoteže: »ponegdje dominira slika i nema glazbe, a ponegdje se javlja glazba i slikovna zbivanja potiskuje u drugi plan, čineći ih tek ilustracijom ili pratnjom glazbe« (Turković, 1988: 50). Dalje, afirmativno sredstvo izraza (čemu je najviše zaslužan Jean-Luc Godard) sve češće postaju i različiti natpisi (između i unutar kadrova), kao što je to, primjerice, slučaj s filmom *Tko pjeva zlo ne misli*, gdje se natpisi pojavljuju u ulozi sekvensijalnih meda koje dramaturšku dijelu film na dane u tjednu, ali i stilistički pridonose kompozicijskom izgledu djela. I ne samo to, pisana se riječ javlja i u samu kadru, ističući se »visokim stupnjem zapamtljivosti«.⁵⁰ U tom kontekstu zanimljiv je primjer *Gravitacije*: redatelj Branko Ivanda u tom filmu likove 'uvodi' zaustavljanjem pokreta i ispisom imena (uz off-šum otkucaja pisačeg stroja) lika kojeg se pokazuje.

Natpis tu nema samo identifikacijsku funkciju izričite naznake onoga što slijedi ili dolazi, nego se interakcijom sa stop-fotografijom postiže i metafizički efekt narušavanja same iluzije kinematografske projekcije. Očito je, dakle, da modernizam ne skriva svoju artificijelnost (otvoreno priznaje svoju umjetnu narav), da je obilježen stanovitom filmskom autoreferencijalnošću, odnosno metafikcijom. Predmetom takvih filmova postaju npr. upravo konstrukcijske mogućnosti samih filmskih postupaka (*Ponedjeljak ili utorak*), dok se težnja intertekstualnosti očituje najčešće u potrebi za referiranjem na druga (filmska) djela ili autore. Kako u modernizmu nema općih pravila, nego samo unutarnjih, ako se jedan modernistički »umjetnik radi izražavanja svojih unutarnjih poriva i doživljaja i posluži jednom ili drugom tudem formom u skladu s unutarnjom, on je potpuno u pravu, budući da se smije poslužiti svakom formom koja mu je unutarnje nužna« (Hocke, 1991: 67). Međutim, oponašanje je često teško uočljiva pojava jer se uglavnom utječe istančanom i »neizričitom perifraštičnom citiraju«.⁵¹ Od brojnih filmskih autora za kojima se povode naši modernisti, Federico Fellini jedan je od najčešćih, budući da cijeli njegov opus odlikuje prepoznatljiv stvaralački individualitet — i ikonografski i stilski i (svjeto)nazorni. Prvi filmski autor koji je u nas pokušao asimilirati Fellinijeve 'maštarije' jest Vatroslav Mimica s *Prometejem s otoka Viševica*. Premda je sama konstrukcija filma (struktura putovanja razlomljena neprekidno navirućim uspomenama / sjećanjima) nalik Bergmanovim *Divljim jagodama*, fantazmagoričan prizor s kraja filma u kojem



Manca Košir i Fabijan Šovagović u *Brezi* (A. Babaja, 1967)

glavni lik, Mate Bakula, uzaludno pokušava pomaknuti veliki kamen,⁵² posve je felinijelevski: na tragu njegova *Osam i pol.* Dok neprestano miješanje realnih prizora i zamišljaja (prividjenja) u sljedećem Mimičinu filmu, *Ponedjeljiku ili utorku*, također podsjeća na isti film-uzor, mozaična dramaturgija toga Mimičina filma te problematizacija intelektualca, novinara u traganju za vlastitim identitetom, bliža je prethodnom Fellinijevu ostvarenju, filmu *Slatki život*. U svakom slučaju, Fellini će biti čest izbor svih naših modernista koji su (ili žele biti) 'naglašeno maštoviti'.⁵³ No, legalizacija kompiliranja (doba intertekstualnosti) kao mogućega postupka filmovanja, zapravo više sputava autore (imperativ nasljeđa) nego što im otvara prostor za kreativan rad pa modernistima počesto nedostaje originalnosti. Za razliku od igranoga filma, gdje su eksplicitni navodi rijetki te se, ako nisu hotimični i u funkciji odavanja počasti onome ili onomu što se citira, najčešće doživljavaju kao puka imitacija i znak vlastite neoriginalnosti, eksperimentalni film upravo naglašavajući metafilmsku razinu filmovanja neskriveno poseže za izričitim citiranjem, preobličujući citat u sredstvo vlastite umjetnosti (npr. Tomislav Gotovac).

Izrazna orijentacija Vatroslava Mimice

Od svih naših igranofilmskih redatelja u 1960-ima Vatroslav Mimica prvi nastupa s modernističkom naracijom i 'esteti-

kom izraza'. Trima uzastopnim filmovima, *Prometej s otoka Viševice* (1964), *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ču te* (1967), Mimica stvara prvu jasno modern(ističk)u formaciju u našem igranom filmu, ubožicenu neskrivenom potrebom za 'slobodnim stvaralaštvom' i eksperimentiranjem na planu forme.

Prvi cjelovečernji film koji je u nas prigrlio modernističko uvjerenje jest *Prometej s otoka Viševice* (1964), 'međašnji film' (I. Škrabalo) naše igranofilmske produkcije 1960-ih, i s obzirom na tematiku i idejne aspekte priče, i s obzirom na njegovu strukturu i stilska obilježja. Okosnicu fabule čini dvodnevni posjet starog i umornog direktora zagrebačke tvornice Prometheus, Mate Bakule, zavičajnom otoku, na kojem ga nije bilo sedamnaest godina, a gdje mu, kao bivšem istaknutom mjesnom antifašistu i komunistu, pripada čast otkrivanja memorijalnog spomenika 'palim' suborcima. Iako filmu na misaonoj razini ne nedostaje kritičnosti (problematisiranje otuđenosti putem tzv. revolucionarne sudbine, odnosno gubitka 'socijalističkih ideała'), on je ipak najprovokativniji na formalnom planu. Film nema zapleta u klasičnom, fabulativnom smislu, nego se 'drama' odvija u Bakulinoj glavi (u sukobu sa svijetom koji nosi u sebi), pri čemu dramaturška struktura 'povratka' na rodni otok služi kao (sinestetski) povod za poniranje u protagonistovu svijest i recidivu

njegove prošlosti.⁵⁴ Kako to Mimica postiže? Učestalom i složenom interpolacijom retrospekcija ili *flashbackova!* Kao prvo, ti 'pogledi unatrag' nisu uvijek kronološki linearni, a kao drugo, počesto ih se subjektivizira pa ne funkcioniрајu samo kao 'objektivni osvrti', nego i kao — introspekcije, samopromatrana glavnog lika. Drugim riječima, mi vidimo 'ono o čemu razmišlja lik'.⁵⁵

A ono što ga zaokuplja i mori, to je sjećanje na poratno razdoblje koje je proveo na otoku (»*insula Utopia*«, Th. More) kao neshvaćeni politički aktivist: idealizacija socijalističke izgradnje, otkup i oduzimanje imovine seljacima kao okrutno naličje 'obnove', neslavani pokušaj elektrifikacije otoka (paralela sa starogrčkim mitom o Prometeju) prikupljanjem prireza za agregat, otpor sredine, raspad braka s prvom ženom itd. Neizmiren odnos spram prošlosti ima formalno pokriće u 'razlomljenoj' montažnoj strukturi: izrazu nemoći »*otudennog pojedinca da se ponovno sjedini sa sredinom koja mu se u svemu suprotstavlja*«(Volk, 1972: 54). Sama dramaturška organizacija putovanja isprekidana intropripovjednim umećima moderna je pojava, očitovana još 1957. *Divljim jagodama* Švedanina Ingmara Bergmana. Mimicu s modernim filmom veže i naginjanje k stilizaciji. Tako se filmski postupci u *Prometeju s otoka Viševice* stilski kreću u rasponu od diskretne estetizacije pejzaža (traganje za simbolima u prirodi: otočke kuće, kamen, sunce, pučina, barke) do ekspresivnih lajtmotiva (opetovano paljenje šibica, nošenje stupova za električnu struju) i apsurdnoga pokušaja glavnog lika da u fantazmagoričnom prizoru, naočigled svih, pomakne veliki kamen (metafora osobnog poraza).

Sljedeći Mimičin film već je čisto modernistički. *Ponedjeljak ili utorak* (1966) u potpunosti odbacuje fabulu na račun prikaza niza proizvoljnih fragmenata svakodnevice: isprijanja kave, vožnje tramvajem, odlaska u uredništvo, objeda u gostionici, posjet bivšoj ženi, šetnje sa sinom, lutanja ulicama, gledanja televizije prije spavanja i dr. S tim da uprizorene takvih tipičnih (svakidašnjih) situacija ima konkretnu filmsku logiku u dramaturgiji 'jednog dana' (u filmu se, naime, prati život zagrebačkoga novinara Marka Požgaja od njegova buđenja do odlaska u krevet). Važno jest to da je to jedan običan, ni po čemu poseban dan: sve ono što se događa u pondjeljak može se dogoditi i u utorak ili u bilo koji dan u tijednu. Stoga, sve što se događa u tom danu i izgleda (ili jest) slučajno. Modernost je strukture u njezinu subjektivnom ustroju: sve što vidimo vidimo s Markove 'točke gledišta', kroz njegov 'osobni' doživljaj, a sve ono što se događa u tom danu — događa se u njegovoj glavi. I sve postoji paralelno, odnosno simultano: i, sadašnjost i sjećanje i asocijacija. Riječ je o godardovskom tipu 'kolažnoga' filma, koji od fragmenata 'toka svijesti' pravi mozaični panoptikum: sjećanje na djetinjstvo i oca željezničara kojega su ubili ustaše, misao na smrt i provodni motiv rata, čežnja za svijetom bez tjeskobe i s mnogo ljubavi, bivši ljubavni susreti. Pritom je »*funkcioniranje strukture najbitniji faktor života samog filma*«(Volk: 59). Prizori su ili vrlo ekspresivni ili atmosferični. Ekspresija proizlazi iz mnoštva krupnih planova, signala intenzivnosti 'unutrašnjeg' života (osjećanja / mišljenja, ali ne i 'onog što se misli') te iz simboličkih detalja (npr. oko, suza, usta), fragmenata osobite sugestivnosti. Na kraju, detalj, kao i krupni plan, omogućuje lakše prebacivanje iz sadašnjega, 'ovog tu' vreme-

na u 'područje svijesti', iz realnosti u prostor subjektivnih fenomena. Atmosferičnost je, pak, posljedica niza panoramskih kadrova Zagreba koji ne služe samo kao poetska intermeča, nego i tematiziraju grad kao nezaobilazan subjekt protagonistove koegzistencije. Te su vedute Zagreba, baš kao i cijela Požgajeva svakodnevica, uglavnom snimljene u crno-bijeloj tehniči, no to je relativno, kao što je i relativno da je sva druga realnost, zbog kontrasta, snimljena u boji. Iako je film prevladavajuće crno-bijeli, rabe se i posebne kromatske tehnike i različiti filtri (crveni, plavi i dr.). No, čvrsta pravila nema: nešto je snimljeno bez boje, a nešto u boji. Izbor je proizvoljan i isključivo autorov. Mimica tu svoju avangardnu gestu upravo potencira eksplicitnim stilizacijama: na primjer, zgaristem i ratnim slikama, snijegom, detaljem semafora u boji, rafiniranim ljubavnim sjećanjima, fantazmagorijom vlastitog pogreba i stanodavca koji ga ne pušta da umre zbog neplaćene stanabine, zalaskom sunca, rušenjem neke kuće u gradu. Slikovitost nekih prizora nalik je felinijevskoj: npr. jutarnje snoviđenje bake, viđenje sebe kao djeteta i predimenzirana stabla jabuke, zatim sjećanje na oca, posjet zabavnom sajmu i kupnja mornarske kape ili, na kraju, polet balonom kao metaforičan izraz 'žudnje za bijegom' od zbilje.

Film obiluje takvim ili sličnim 'autorskim' kadrovima, koji se ili predstavljaju kao neobjektivna viđenja ili preobražavaju, na neki način, realne fizičke datosti. Na primjer, artificijelne, dokumentarne slike rata koje nisu dio fikcionalne grude, stop-fotografije golubova u letu (u prizoru na terasi knjigovode Bolteka), spoj dviju vremenski različitih slika (Marka s ocem i Marka sa sinom) u jednu zajedničku fotografiju, supostojanje mrtve osobe u istom kadru zajedno sa živom (noćni dijalog Marka i mrtvog mu oca na ulici, pod nekom vežom za vrijeme kiše), apsurdan prizor s vlasnikom zaprežnih kola usred grada koji tuče vlastitog konja jer se on ne želi pomaknuti s ulice, simultano odvijanje na televizoru u izlogu prijenosa košarkaške utakmice i nekomplementarnih ratnih inserata, pričinjanje djevojke Rajke (koju cijeli dan bezuspješno pokušava dobiti na telefon) kao televizijske voditeljice koja ga 'motri' s ekrana itd. A posljednji kadar filma, crvena jabuka, ne samo da je autorski kadar — komentar koji posjeduje metaforičnu 'težinu' kraja — nego, poput kakva sekvensijalnog znaka (interpunkcije), i označava sam kraj narativnoga slijeda.

Bez čvrste je fabule i Mimičin sljedeći film, *Kaja, ubit ću te* (1967), slojevita refleksija na temu fašističke okupacije mediteranskoga grada. Riječ je o modernom 'filmu atmosfere' ili ugodaja (s obiljem prizora grada i krajolika). Dominiraju likovni elementi u krajoliku (slikanje ornamenata u ambijentu): prazne kamene uličice, oronula pročelja, tekstura grada i arhitektonski detalji, neobično raslinje i flora općenito, pučina, lapanje morskih valova o kamenu obalu. Od osnovnih postupaka prevladava kontrastiranje — i u građenju pojedinačnih prizora i u cjelini filma. Velik se broj suprotstavljenih vizualnih simbola proteže od izbora dviju prevladavajućih boja — crvene i crne (jedne boje krvi, a druge boje fašističkih odora), preko ambivalentnog spoja idile i nasilja (npr. prvo vidimo zagrljene prijatelje kako pjevaju neku klapsku pjesmu, da bismo potom svjedočili njihovoj agresivnosti u lovnu na jarebice kamenjarke) do zloslutnog prizora s krvavim nebom i oblacima prekrivenim Mjesecom (u sceni

Lovrina sviranja violine). Vizualna je metaforika, u najmanju ruku, ekspresivna, kao u prizorima u kojima mesar čereći meso ili krv izbjija iz kamenih zidina, ali je ponajčešće odveć eksplisitna (prenapadna) i kulminira grotesknim prizorom fašističkog orgijanja (crnokošuljaši isukane noževe zabijaju u portal katedrale, režu pilom glavu crkvenom kipu, pale knjige i uništavaju biblioteku, glavom probijaju slikarska platna, makabrički plešu oko paljevine). Antifašistički svjetonazor Mimica koristi i za karikiranje i za ironizaciju (npr. u jednoj sceni fašistički se poglavnik samoljubivo gleda u zrcalu i oholo šiba bićem u prazno). Šumovi (zapuh vjetra, škripa škura, cvrkut ptica, kliktanje galebova, udaranje valova o obalu i sl.) imaju samostalno ekspresivno značenje: tvore ugodaj nelagode i straha (koji podupire i 'trešnja' promatračkog modusa). Kadrovi su predugi ili fabulativno digresivni — opisni ili poetski.

Priprema kulminacije (hromi fašist Pjero upućuje se likvidirati dojučerašnjega prijatelja Kaju, hoda praznim kaletama grada s puškom u ruci i nožem za pojasom) jezovitija je i od sama čina ubojstva. Kajino je pak usmrćenje snimljeno ubrzano, dakle trikom, da bi se dobio efekt sporosti umiranja (nelagode). Naglasak je, opet, na dramatičnosti: usporenom kretnjom smrt dobiva na 'težini' (ubijen je nevin čovjek — bezazleni trafikant i ljubitelj ptica). Naposljetku, dosljedno nekomunikativno usmjerjenje (refleksivnost, nefabulativnost, pesimističnost, naglašena ornamentalnost) film *Kaja, ubit ču platio* je poraznim prijemom (nerazumijevanjem) tadašnje (još isključivo za populizam senzibilizirane) publike.⁵⁶

Zaključak

Iz korpusa se naših modernističkih filmova uglavnom izdvajaju kritički intonirani filmovi (*Licem u lice*, *Protest*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Lisice*), odnosno pesimistične drame realističkog (*Breza*) ili komornog tipa (*Rondo*), intimističkog (*Gravitacija*) ili meditativnog naboja (*Kaja, ubit ču te*). Modernizam je, naime, mnogo pridonio afirmaciji dotada nepoznatih životnih tematika: sfere grada i njegove otudenosti (*Ponedjeljak ili utorak*, *Rondo*), ispraznosti činovničke egzistencije (*Gravitacija*, *Slučajni život*), naličja malogradanskoga samozadovoljstva (*Imam dvije mame i dva tate*) i dr.

Premda naša igrana produkcija 1960-ih, za razliku od tadašnjih komplementarnih strujanja u drugim europskim i svjetskim kinematografijama, ne obiluje baš debitantima, naši su modernistički filmovi, svejedno, generacijski istup (izraz), uglavnom urbanih i intelektualnih sineasta koji potrebuju pronaalaženje vlastitoga društvenog identiteta te psihološkog i moralnog uporišta (što se, poslijedično, manifestira na tematsko-problematskoj razini tih ostvarenja). U cjelini gledano, miješaju se komponente psihološke i socijalne analize te poetske naracije, s tim da i dalje dominira stil tzv. analitičkog realizma. Psihološko raščlanjivanje modernističkih filmova počesto počiva na unutarnjoj fokalizaciji, a asocijativni sklopolovi pretežu nad kronološkim rasporedom događaja i kausalitetom (*Ponedjeljak ili utorak*). Što se tiče samog načina filmske gradbe, u osnovi je svih cjelovečernih filmova i dalje 'dijaloško — diskursivna' praksa: takozvani *red dijalog* — *red akcije* (strukturiranje filma naizmjeničnom primjenom dijaloških scena i akcije).

I stilske preoblike modernističkih filmova valja promatrati iz sličnog rakursa. Iako se svi ti filmovi, na neki način, pridržavaju konvencija fabulativnoga stila prethodnog razdoblja, obilježava ih stilizacijski i narušiteljski stav prema nekim aspektima klasične naracije. Naime, stilsku gestu modernizam shvaća kao (svjeto)nazorsku zadaću te kao signal (znak) svojeg postojanja (Mimica, Zafranović). Stoga on svoju neobvezanost tradiciji i pokazuje težnjom prema stilizaciji — i u predočavanju zbivanja i u vođenju naracije. Krajnji primjer nudi Mimica, koji 'forsira' izraz (u)činivši ga, na taj način, najvažnijim čimbenikom estetskog. Međutim, to nimalo diskretno tematiziranje stila bilo je obilježe tek početnoga razdoblja razvoja modernističkog stila i ostali se naši modernisti uglavnom nisu pošto-poto utjecali apriornoj izražajnosti.

Raspon je stilizacijskog odnosa velik. Tako, na primjer, u modernizmu nedostaje 'čistih' žanrova (npr. inkorporiranje psihološkog u akcijski žanr, partizanski film u *Kad čuješ zvonu*), počesto se prepleće igrani s dokumentarnim rodom (*Živa istina*, *Kud puklo da puklo*) ili se istražuje mogućnost interferencije filma s drugim umjetnostima, npr. filma s književnošću i / ili filma sa slikarstvom (*Breza*).

Promjena se filmskog senzibiliteta osjeća i odnosu spram pojedinih izražajnih sredstava. Kako 'stari' ideali više nikoga ne obavezuju, svaki će modernist tragati samostalno za ciljevinu i težiti vlastitom nazoru na svijet. U tom kontekstu valja promatrati i različitost modernističkih filmskih postupaka, čija se uporaba kreće u široku rasponu od pridržavanja funkcionalnosti klasičnoga narativnog stila (Bauer, Golik, Hadžić, Papić, Peterlić) do izričite retoričnosti i gotovo baroknog obilja parametara kadra (Mimica, Zafranović).⁵⁷

Dramaturški, naši modernistički filmovi najviše zajedničkih sklonosti pokazuju stanovitim 'rondoidnim' siježnim oblikovanjem: u sklonosti zaokruženoj priči, vraćanju radnje na njezino ishodište. Zatim, tu je i preferencija za introvertirane ličnosti glavnih junaka. Općenito, hrvatski modernistički film u mnogim djelima (*Rondo*, *Breza*, *Gravitacija*, *Slučajni život*) odlikuje 'filozofsko-tezičan' stav (Turković, 1988: 47). Riječ je, dakako, o prikazu formiranog (svjeto)nazornog stajališta, o zauzetoj orijentaciji spram svijeta.⁵⁸

Naginje se stanovitoj 'razlomljenoj' strukturi djela, scene se ne izlažu u cijelosti, nego se montažno razlažu. Dolazi do destrukcije: i fabule i lika i žanrovske obrazaca (*Kad čuješ zvonu*, *Imam dvije mame i dva tate*); svi oni dobivaju potpuno uvjetni karakter, uglavnom u funkciji autorskoga komentara zbilje.

Modernističkim filmovima svrha je predočavanje modernističke estetike i njezina narativnog stila. Svi postupci i sredstva nemaju strogo fabulativnu fundiranost, nego se interes prebacuje s priče i fabuliranja na 'jezik' filma, na traganje za imanentnom ekspresivnošću samog medija. Priča tako zadbiva uvjetni karakter, a u prvi se plan 'guraju' izražajna sredstva. Naglasak je na formalnoj (vanjskoj) estetičnosti (modernizam je naglašeno estetičan). Tema modernističkih autora postaje 'vlastita' osobnost, izražavanje jezika vlastite umjetnosti (apologija individualnosti). Autor postaje 'junak' filma, važan je njegov stav, njegov komentar o vremenu, svijetu, prostoru.

Bilješke

- 1 Usp. 'Neorealizam', *Filmska enciklopedija* 2, str. 222 — 224.
- 2 »Druga je polovica 1950-ih godina u Hrvatskoj razdoblje tzv. producentske kinematografije, vrijeme kada, od strane države imenovani filmski savjeti, odnosno direktor 'poduzeća za umjetničku izradu filmova' odlučuju o tome 'koji i kakvi filmovi će se snimati' (film je pod 'administrativno-operativnim rukovodstvom Ministarstva prosvjetе' i čvrsto je vezan uz društvenu dotaciju iz tog fonda, kasnije republičkog SIZ-a)« (Škrabalo, 1984:177-185).
- 3 Ako je forma u prvom planu, odvraća se pozornost od sadržaja, od onoga što se u klasičnom stilu drži najvažnijim — od prizornih informacija.
- 4 'Autor', *Filmska enciklopedija* 1, str. 53.
- 5 Motivi koji po Borisu Tomaševskom »referiraju na dogadaje« (1998, str. 15-16).
- 6 »U klasičnom stilu stvaralaštvo nadziru 'instituirani opći ciljevi': filmovi teže istovjetnim općim ciljevima, i teže tome na društveno usvojen opći način, prema nekim standardima, a individualnost se uobličava u konkretnizaciji općih zadataaka« (Turković, 1985: 19).
- 7 Usp. M. Riffaterre, *Kriteriji za stilsku analizu*, Quorum, br. 5-6, Zagreb, 1989.
- 8 Kadrira se po načelu povoljnosti (s obzirom na mogućnosti kognicije), usvojivosti (s obzirom na mogućnosti percepcije) i razabirljivosti; svaki (pro)filmski prizor treba biti snimljen najpovoljnije što je za taj dati prizor moguće: identifikacijski (frontalnost, nezaklonjenost, osvjetljenost, oštrost itd.), promatrački (povoljnost točke promatrana, obuhvatnost, orientabilnost, privid dubine, statičnost i uspravnost kadra itd.) i interesno (središte kadra kao standardno središte pažnje, apelativnost prizornih elemenata, centralna kompozicija, pripremljenost, odnosno motiviranost radnje itd.).
- 9 'Narativni stilovi', *Filmska enciklopedija* 2, str. 212.
- 10 Riječi Branka Bauera, Navod prema Turković (1985: 20).
- 11 Usp. 'Narativni stilovi', *Filmska enciklopedija* 2, str. 212.
- 12 Početkom 1960-ih godina u našu se (tadašnju) kritiku uvlači 'strukturalistički' kritički smjer: proučavanje unutarnjih, strukturalnih (podjednako tematskih, kao i izražajnih) znacajki filmova, uz isticanje vrijednosti autorskog opusa i autorske prepoznatljivosti kao apriorne vrijednosti (autoričkih tematskih i stilskih obilježja i njegova osobnog svjetonazora koji njima ravnja). Usp. 'Autorska kritika', *Filmska enciklopedija* 1, str. 54.
- 13 Naglasak nije na naraciji i svrshodnosti postupaka, nego na stilizaciji i osebujnosti izvedbe pa se »diskontinuirana modernistička animacija doživjava kao izrazito stilizirana — snažne simboličnosti (metaforičnost, alegoričnost, meditativnost, filozofičnost) i izrazite likovne osvještenosti (crtče privlači pažnju sam na sebe)«. 'Tipovi animacije' u Turković, 1988: 215.
- 14 U 1960-im se u svjetskom eksperimentalnom filmu pojavljuje kao dominantan 'strukturalan' prizoran ustroj: uspostavljanje strukturalnih veza među filmskim komponentama — na način da sama struktura postaje sadržaj djela.
- 15 Usp. 'GEFF', *Filmska enciklopedija* 1, str. 468.
- 16 Siegfried Kracauer, na primjer, eksperimentalnim filmom i naziva onu vrstu filmova koja je »oslobodena od nasilja priče«, odnosno fabule (Kracauer, 1972: 20).
- 17 Usp. 'Film-istina', 'Direktni film', *Filmska enciklopedija* 1, str. 300.
- 18 Budući da je riječ 'sastavni činilac slike', odsutnost govorene riječi u filmu doživljavamo kao stilem i znak diferencije. Usp. Martin, 1966: 28.
- 19 Na primjer, korištenje glumca-dvojnika, dvostrukе eksponcije i crne pozadine (kopiranja u dvostrukoj eksponciji snimke snimljene pred zastorom od crnog velura sa snimkom pozadine) u *Pravdi* (1962).
- 20 Filmski primjeri utjecaja neorealizma u nas: *Kameni horizonti* (Šime Šimatović, 1953) i *Vlak bez vozogn reda* (Veljko Bulajić, 1959).
- 21 Podjela na misaoni modernizam (modernizam misli) i formalni modernizam (modernizam forme) preuzeta je u transformiranom obliku od teoretičara književnosti Ernsta R. Curtiusa, koji na taj način distingvira maniristički izraz (usp. 'Manirizam', u Curtius, 1998: 291-321).
- 22 Izrazito kritički intonirani filmovi javljat će se sporadično i u sljedećem desetljeću: na primjer, *Lov na jelene* (1971) Fadila Hadžića, *Miris, zlato i tamjan* (1971) Ante Babaje i dr.
- 23 Najvažnija ostvarenja istog tematskog kruga: dugometražna komedija *Martin i oblaci* (B. Bauer, 1961) i kratka satira *Moj stan* (Z. Berković, 1962).
- 24 Dvoje mladih, koji su njegovali staricu, kolabiraju pred samooptužbama da su (podsvjesno) željeli gospodinu smrt kako bi se dočepali njezina stana.
- 25 »Presvijetli, izvući nas iz ovog svakodnevnog i ustajalog svijinja!«, vrapac glavnog junaka, Borisa Horvata, (izgovoren u kritički najintioniranijoj sekvenci filma — na sindikalnom izletu) eksplicitni je komentar nemoći pojedinca da se odupre društveno — činovničkoj gravitaciji. Karikatura i ironijski odnos (spram birokrata) kulminirat će već na početku te sekvencie prizorom u kojem činovnici — izletnici, još na brodu, nasilno hvataju i boje u crveno jednog nesretnog galeba pa ga puštaju na slobodu (uz poklic 'Ubijte individualca!') kako bi ga, obilježena, ostali galebovi napali.
- 26 Radnja se filma *Licem u lice* gotovo u cijelosti odvija na partijskom sastanku u nekom građevinskom poduzeću, a njezino 'jedinstvo' prekidaju samo izdvojeni unutrašnji monolozi — 'iznošenje misli' — po jedinim sudionika tog sastanka.
- 27 Komornost *Ronda* proizlazi iz smještanja glavnine radnje u zatvoreni potkrovni stan mladog para, Fede i Nede, kojima svake nedjelje na partie šaha dolazi slučajni znanac, Mladen. Struktura *Ronda*, pak, dramaturška je transpozicija istoimenoga glazbenog načела: ponavljaju (variraju) se situacije, čak i dijalozi, a opet je 'sve drukčije'. Na kraju, kao po nekim 'višim' zakonima ronda, i nakon otkrivena preljuba, bračni trokut nastavlja s vidanjem, iako među njima više nema prijateljstva (ljubavi), a žena u sebi nosi nečije dijete.
- 28 *Protest* (za)počinje skokom s nebodera radnika Ive Bajšića, a onda se radnja vraća unatrag kako bismo se upoznali s poviješću priče (Tko je bio taj čovjek i što ga je ponukalo na samoubilački čin?) da bi siže — praveći krug — završio na mjestu otkuda je i krenuo. *Kaja, ubit ču te* okončava s identičnim kadrovima kao što i počinje: udaranjem valova u obalu i likom mjesnog redikula koji skače i pjeva. Posljednja scena *Gravitacije* perifrazira početnu: Boris Horvat i žena mu Nataša šeću Zrinjevcem, zastaju ispred paviljona i slušaju limenu glazbu, baš kao i Borisovi roditelji, otac i majka, na početku filma. Naime, namjerenjem u banci i ženidbom s Natašom, jednostavnom djevojkom s kojom će 'biti čača', definira se Borisova sudbina: nemoćan da se odupre počinovničenju, pretvara se u ne-entuzijastičnog administrativca i familijarnoga čovjeka poput svog oca.
- 29 Prizorno zbivanje u *Živoj istini* doima se 'kao da nije' unaprijed dramaturški priredeno, nego kao da je 'zatečeno' i, kao takvo, samo zabilježeno. *Kud puklo da puklo* eksplicitan je, pak, primer 'filma u filmu': glavni lik — pripovjedač izravno se obraća u kamjeru, odnosno filmskoj ekipi koja snima dokumentarac o njemu (zapravo, 'igrani' film koji mi gledamo).
- 30 U *Živoj istini* redatelj Tomislav Radić prvi put (već u drugom kadru!) rabi zum namjerom da nas 'upozna' s glavnom junakinjom filma: dakle, zumiranje je tu u službi 'uvodenja lika u film' (u službi upoznavanja s njim).
- 31 Odustajanje od klasične tehnike snimanja scene 'master plus inserti' i priklanjanje alternativnoj metodi snimanja 'kadar po kadar' nije u nas prevladavajuće kao u tada vodećim europskim (modernističkim) kinematografijama.
- 32 Retrospekcije ('gleđanje unatrag'), iako još (u klasičnom razdoblju) ingeniozno provedene u *Koncertu* (1954) Branka Belana, tek se s modernizmom oslobođaju podređenosti fabulativnoj funkcionalnosti i postaju omiljeno sredstvo ekspresivnog modernističkog izraza. U *Bre-*

- zi, tako, flashbackovi* (Marka, Janičine majke, Jože Svetog i Mike Labudana — prepleću se s kadrovima pogrebne povorke koja kreće ispred kuće Labudanovih, prelazi kroz dolinu i pristiže pred groblje) zapremaju središnji dio filma i formiraju posebnu pripovjednu cjelinu.
- 33 U *Gravitaciji*, na primjer, nakon izražene želje Borisova oca (bivšeg bankarskog činovnika) da mu sin postane kinolog slijedi satiričan insert (ilustracija) Borisa Horvata kao veterinara (u bijeloj kuti) okružena brojnim psima. U *Živoj istini* kao *flashforwardi*, na primjer, funkcioniраju dvokratni kratki inserti (polu)pornografskog filma koji glavnog 'junakinj' nezaposlenoj glumici Boži, želi pustiti njezin prijatelj i snubitelj u sentimentalno intoniranoj sekvenci pregledavanja njezinih starih, 8-mm obiteljskih vrpaci.
- 34 Na primjer, u *Živoj istini* postoji razgovorna sekvenca Bože s najboljom prijateljicom i sustanarkom (u sobi, na krevetu) koja se iznosi u kontinuiranom slijedu, nego se razdjeljuje i povezuje s dijelovima drugih Božinih razgovora — s ljubavnikom u automobilu, s prijateljicama u kavani i s upraviteljem teatra oko (ne)mogućnosti angažmana.
- 35 Brojalica *Jedna pura, dva pandura* i njezin refren *Vsakom doje smrt na vura!* čak se dvaput pjeva u filmu: u oba slučaja riječ je o samostalnim montažnim sekvcencama jedinstvena značenja (prolaznost života), sastavljenim od već postojećih, iz filma 'izvađenih' kadrova kojima se (u opetovanu, retoričkom obliku) rekaptulira idejna osnova djela — ravnodost, odnosno beščutnost svijeta.
- 36 *Gravitacija* nudi niz takvih primjera: npr. 'zamišljajna' sekvenca koja duhovito prikazuje što šef banke radi (čisti stakla u uredu i otpozdravlja krpom u kamenu), dok su njegovi zaposlenici na (sindikalnom) izletu ili kad u jednom kadru slučajan prolaznik (Đimi Stanić) otvara svoj kišobran, ali ne zbog kiše, nego zbog padajućeg perja (!) itd.
- 37 Usp. S. Kolbas, 2001, str. 247-272.
- 38 Unutrašnjim se monolozima (sekretara partijske organizacije i sudionika partijskog sastanka) redatelj Branko Bauer više puta koristi u svojem filmu *Licem u lice* (1963), signalizirajući ih dosljedno na identičan način: krupnim planom i off-glasom snimane osobe.
- 39 Lociranje pojedinih scena u začudne prostore smatra se, također, autorskom nadgradnjom i eksplicitnim komentarom: npr. izbor livade s konjima za uprizorenje scene iskrene razgovora oca sa sinom (nakon Borisova potresnog saznanja da su mu roditelji, iako žive zajedno, već jedanaest godina razvedeni) ili, nakon njegove odluke da se ženi, smještaj (lociranje) njegovih roditelja unutar golih zidova nekog povjesnog zdanja da bi otac izgovorio svoje gorko nezadovoljstvo neostvarenjem očekivanja od sina (»*Razočarao si me, sine!*«) itd.
- 40 Uopće, lajtmotiv balona tumači se kao izraz 'želje za bijegom, putovanjem', što i sam lik na jednom mjestu u filmu (u tiskari) izrijekom spominje: »*Previše sam se zapetljao, najradnje bih nekud oputovao.*«
- 41 Pored naslovne metafore, ovaj Mimičin film još na više mjesta (glavni lik, Mate Bakula, sadašnji je direktor poduzeća koje se zove 'Prometheus', a nekada je bio revolucionar koji je pokleknuo pri pokušaju dovodenja električne energije na otok i sl.) eksplicitno pokušava korelirati sa starogrčkim mitom o Prometeju.
- 42 Gledaoca se jasno (nedvosmisleno) tematizira kada se »*glumci izravno obraćaju kameri, tj. gledaju u nju, mimikom i gestikulacijom se obraćaju njoj*« (usp. 'Točka promatranja', *Filmska enciklopedija* 2, str. 631-632).
- 43 Te fantastične sekvence zapravo su 'subjektivizirani' otkloni od tzv. objektivnog pripovijedanja i dijegeze priče: sanjarenja glavnog lika, njegovi 'bjegovi od stvarnosti', njegova razmišljanja, misli i sl. Tako, na primjer, nakon što sazna da mu je sadašnja djevojka (Nataša) trudna, Boris Horvat će se prisjetiti (za uredskim stolom na poslu, u banci) bivše djevojke (stjuardese Ane).
- 44 Ubrzanim se pokretom redatelj Branko Ivanda koristi na više mjestu u svojoj *Gravitaciji* (na primjer, dok jedan od trojice Borisovih prijatelja, M. Nadarević, trči oko fontane, zatim u sekvenci sindikalnog izleta kada K. Valentić potajice uskače u krevet Z. Heršak itd.) — svaki put tendirajući 'humornog'.
- 45 Prema naratologiji 'pripovjedač' u filmu (engl. *narrator*) onaj je koji je odgovoran za narativan iskaz (tko pripovijeda?) i valja ga — kao 'unutarfilmsku' instanciju — razlikovati od 'implictnog autora' kao izvanfilmske instancije te od fokalizatora (*point of view* ili: tko vidi?), pripovjedačkog gledišta kao nositelja iskaznog modusa (usp. 'Pripovjedač' u Biti, 1997: 320).
- 46 Što za posljedicu ima ne samo izlazak iz 'zatvorenosti' (artificijelnosti) filmskih studija i ulazak u konkretne životne prostore, nego i rad u uvjetima s ambijentalnim šumovima i s ograničenim mogućnostima pozicioniranja kamere.
- 47 Riječ je o metodi intervjuja: izvorno televizijskom postupku eksplicitnog snimanja razgovora sa snimanom osobom. Usp. 'Direktni film', *Filmska enciklopedija* 1, str. 300-301.
- 48 »*Opisnim sekvcencama nazivamo sklopove kadrova koji su suvišni sa strogo narativnog stajališta, a koji dokumentarno svjedoče o prikazanim situacijama.*« 'Opisne sekvene u filmu' u Turković, 1988: 52-53.
- 49 'Poetskom' naracijom najčešće se rješavaju na filmu sekvence maštanjia, straha, mora i sl. Riječ je o prizorima u kojima je prvenstveno predočavanje psihičkog stanja, a ne predočavanje intencionalne i kauzalne akcije (usp. H. Turković, 1985: 21-22).
- 50 Prema Peterlić, 1970:166.
- 51 Usp. 'Citat, filmski', *Filmska enciklopedija* 1, str. 209-210.
- 52 Kamen pred kojim mora ustuknuti metafora je nemoći i osobnog potraza glavnog junaka: na Matino pitanje »*Što je Viševica?*«, njegov tast, Zane, odgovara: »*Kamen!*«.
- 53 Na primjer, felinjevski je prizor i ples sindikalista na molu za vrijeme izleta u Ivandinoj *Gravitaciji*. Eksplicitnije primjere nude pak filmovi *Put u raj* Marija Fanellić ili, na primjer, kratki *Prvi valcer* Lordana Zafranovića.
- 54 'Povratak' za Mate Bakulu ima strogo autorefleksivnu funkciju, pri čemu se veza između onog 'sadašnjeg' (dijegetičkog) i onog 'prošlog' (retrospekcija) odvija po metonimijskom ključu: po prostornoj bliskosti. Sličnim se modernističkim postupkom koristi i M. Krleža u svom romanesknom djelu *Povratak Filipa Latinovića* (1932), gdje se sa zavičajnim povratkom naslovnog lika 'vraćaju' i njegova prošlost i njegova sjećanja.
- 55 Prema tipologiji točaka gledišta (*focus of narration*) G. Genetta (*Diskurs pripovjednog teksta*) riječ je o 'unutrašnjoj fokalizaciji': fokalizacija kroz junaka (usp. 'Fokalizacija' u Biti, 1997:101-102).
- 56 Iako je poslije redovito proglašavan najboljim Mimičinim filmom i jednim od najboljih u hrvatskoj kinematografiji, *Kaja, ubit ču te izviđan* je na filmskom nacionalnom festivalu u Puli 1967. godine kao malo koji drugi hrvatskiigrani film prije ili poslije njega.
- 57 Veliki raspon planova, ekstremni rakursi, dinamična kamera koja nije u funkciji praćenja pokreta, neočekivana uporaba boje itd.
- 58 Tako je, na primjer, postavka *Ronda* — (pre)definiranost života 'višim' glazbenim principima, *Breze* — svijet kao beščutan prostor u kojem nema mjesta za izdvajena i slaba pojedinca (za 'brezu među bukvama'), *Gravitacija* — nemogućnost bijega od stvarnosti u birokratiziranom društvu itd.

Literatura

- Bazin, André [Andre Bazén], 1967, *Šta je film? I*, Beograd: Institut za film
- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Curtius, E.R., 1998, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: Naprijed
- Filmska enciklopedija 1*, 1986, ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
- Filmska enciklopedija 2*, 1990, ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
- Hocke, G.R., 1984, *Manirizam u književnosti*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Hocke, G.R., 1991, *Svijet kao labirint*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec
- Kolbas, Silvestar, 2001, 'Sedam filmova Ante Babaje — stilske analize filmske slike', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 27-28, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Kracauer, Siegfried, 1972, *Priroda filma II*, Beograd: Institut za film
- Martin, Marcel, 1966, *Filmski jezik*, Beograd: Institut za film
- Peterlić, Ante, 1977, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, 1970, 'Pisana riječ u filmskom djelu', u *Umjetnost riječi*, br. 1-2.
- Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države*, Zagreb: Nakladni zavod Znanje
- Tomaševski, Boris, 1998, *Teorija književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Turković, Hrvoje, 1985, 'Karijera na prijelomu stilskih razdoblja', *Branko Bauer*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Turković, Hrvoje, 2002, 'Umjetnost kao osobni program', *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Volk, Peter, 1972, *Moć krize*, Beograd: Institut za film

M i d h a t A j a n o v ić A j a n

Crtana 'perestrojka' Priita Pärna

1. Jedan od temeljnih opusa moderne animacije

U proljeće 2003. objavljena je zanimljiva knjiga na engleskom jeziku pod naslovom *Between Genius & Utter Illiteracy* (recimo *Između genijalnosti i posvemašnje neukosti*), u kojoj je direktor filmskoga festivala u Ottawi Chris J. Robinson napisao iscrpu analizu estonskog animiranog filma. Da neki sjevernoamerički filmolog napiše cijelu knjigu o animaciji zemlje od jedva milijun i pol stanovnika, dogada se s jednakom učestalošću kao i pomračenje sunca. Ipak, za poznavatelje prilika unutar svjetske animacije knjiga ne dolazi kao preveliko iznenadenje. Njezina je pojava zapravo posljedica velikih uspjeha animatora iz Estonije na međunarodnoj animacijskoj sceni koji traju još od početka 1980-ih. Najveći dio tih uspjeha zaslužio je vodeći estonski animator i uopće najpoznatiji filmaš na cijelom Baltiku Priit Pärn, ime koje mnogi od nas koji nastojimo pratiti razvoj svjetske animacije već odavno umijemo izgovoriti bez greške. Naime, opus tog umjetnika jedan je od stupova nosača moderne europske animacije. Robinson u nastupu nadahnuća proglašava Pärneve filmove kao »one of the animation world's greatest gifts to the eyes and ears / jedan od najvećih darova svijeta animacije očima i ušima« (Robinson, 2003: 134). Opus Priita Pärna obuhvaća velik broj kratkih i srednjometražnih animiranih filmova i animiranih reklama, a odnedavno je u svoju filmografiju upisao i rad na televizijskim serijama. Tijekom posljednjih godina sve veći dio radnog vremena i energije Pärn ulaže u pedagoški rad, a zaposlen je kao umjetnički voditelj pri Institutu za animaciju Visoke škole za umjetnost i medije u finskom gradu Turkuu, prema odluci žirija Međunarodnog festivala studentskog animiranog filma SAFO 2003. u Ottawi, službeno najboljoj animacijskoj školi u svijetu. Sam Priit Pärn osvojio je velik broj nagrada i priznanja na festivalima, između ostalog i na Animafestu u Zagrebu, gdje je dobio dva *Grand Prix-a*, 1988. i 1996., što ga, uz Jurija Norštajna, također osvajača dvije glavne nagrade, čini najuspješnijim animatorom u tri desetljeća dugo povijesti zagrebačkoga festivala.

Priit Pärn rođen je u Tallinnu 1946. u željezničarskoj obitelji i školovao se za biologa u mjestu Tartuu. Od 1970. do 1976. radio je kao plantolog u Botaničkom vrtu u Tallinnu. Biologija međutim nikad nije mogla nadomjestiti njegovu ljubav za crtanje, koje je zaokupljalo Pärnovu pozornost još od ranoga djetinjstva. Iako bez umjetničke naobrazbe, on je još kao mlad solidno ovlađao crtačkim umijećem razvivši

skicoznu stilizaciju, tipičnu za istočnoeuropsku karikaturističku školu i vizualni stil humorističnog časopisa *Krokodil*, koji je višemilijunskoj nakladi izlazio u bivšem Sovjetskom Savezu. Naime, za razliku od karikaturalne stilizacije u Zapadnoj i Srednjoj Europi koja je pod utjecajem raznih umjetničkih pravaca, nekih istaknutih umjetnika kakvi su Klee ili Steinberg, modernoga stripa i animacije, razvila u smjeru apstraktnog i idiomatskog rukopisnog crteža, u istočnoeuropskoj tradiciji karikatura je mnogo bliža klasičnom crtežu, gdje se umjetnici, ma kako slobodno, ipak pridržavaju osnovnih zakona anatomije i perspektive. U animaciji se osim Pärna i nekih drugih autora bivšega Sovjetskog Saveza, poput Andreja Hržanovskog, tom vrstom stilizacije koristio i kanadski animator Fedorenko, na primjer.

Od kraja 1960-ih Pärn radi kao profesionalni karikaturist i ilustrator koji se ističe oštrim zapažanjem i sposobnošću da



1895 (1995)

u satiričnim crtežima na duhovit način formulira univerzalna pitanja čovjeka i svijeta. Kao pobjednik nekoliko festivala karikature, među ostalim i na nekad svjetski uglednu Salonu karikature u Skopju, Pärnovo ime postaje relativno poznato u profesionalnim krugovima unutar bivšeg istočnog bloka. Zahvaljujući njegovim uspjesima kao karikaturista, Pärn dobiva šansu da se, pod supervizijom legende ruske animacije Fedora Hitruka, okuša kao redatelj pri Joonisfilmu, odsjeku za animaciju državnoga studija Tallinnfilm.

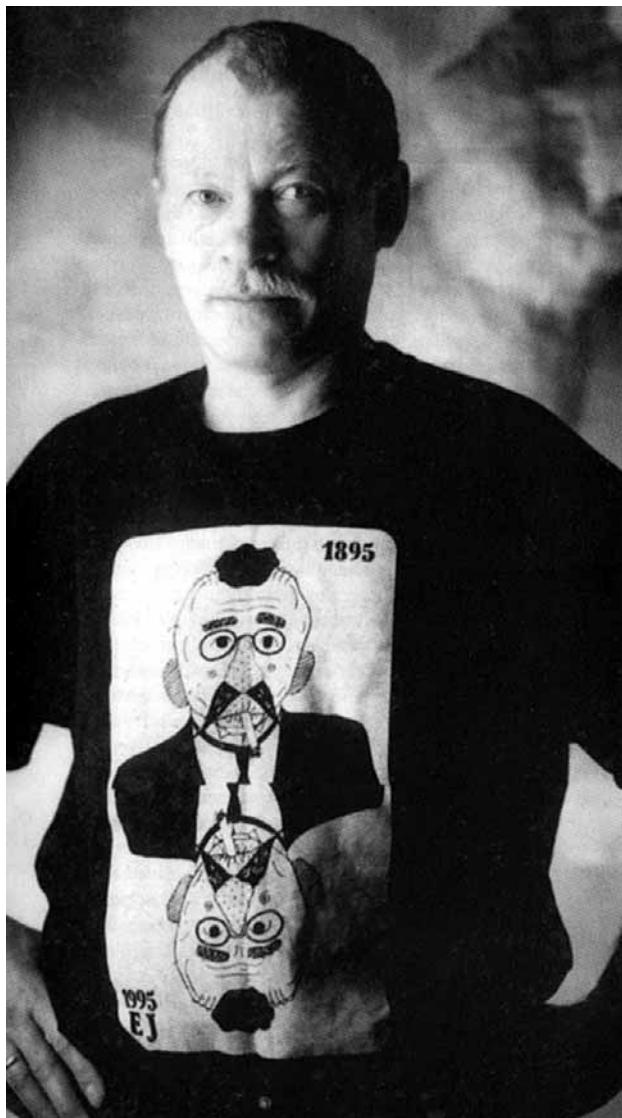
2. Svijet snimljen kroz karikaturistov mikroskop

Pärn je ostao rasni karikaturist i kao animator te se osnovno obilježje njegova pristupa animaciji zasniva na karikaturi, dakle na razvoju radnje u slici i izrazitoj primjeni vizualnih metafora. Robinsonova formulacija *groteski realizam* zapravo vrlo koncizno opisuje Pärnov redateljski postupak i umjetnički stil. U bivšem je Sovjetskom Savezu karikatura utjecala na razvoj animacije gotovo isto onako kao što je strip igrao presudnu ulogu u formiranju rane američke proizvodnje crtanih filmova. No, karikatura se u bivšim socijalističkim zemljama bitno razlikovala od one koja se razvila na Zapadu pa je njezina simbolika, svojevrstan ezopovski izraz i jezik, često bila uzrokom nesporazuma i nerazumijevanja kada bi se primijenila u animiranom filmu. Neka tumačenja Pärnovih filmova od strane zapadnjačkih kritičara pokazuju njihovu posvemašnju zbnjenost njegovim načinom razmišljanja i pripovijedanja.¹ No, činjenica je da su njegovi filmovi katkada odveć zagušeni simbolima pa je njihova prohodnost otežana čak i gledateljima koji razumiju njegov likovni jezik i dijele identična životna iskustva. Stoga nimalo ne čudi da, kako to i Robinson navodi, neki kritičari otpisuju Pärneve filmove kao »običnu besmislicu« (Robinson 2003: 153). Pärn, naime, ne uspijeva uvijek najsretnije prevladati kontradikciju između animacije kao univerzalnog, internacionalnog medija i humora kao nečega dubinski vezana za tradiciju, kulturno nasljeđe te historijsko-ideološki kontekst sredine u kojoj je nastalo. Nedvojbeno je da je elementarno poznavanje jezika karikature osnovni preduvjet da bi se Pärnovi filmovi uopće mogli gledati. Tamo gdje karikatura nije ukorijenjena u kulturnom nasljeđu i svakodnevnom životu djelo Priita Pärna doima se kao šifrirana poruka s udaljena planeta.

U inspirativnom eseju o rodonačelniku moderne karikature Saulu Steinbergu, Adam Gopnik tvrdi da način mišljenja karikaturista uvijek teži »da svaku stvar smjesti unutar navodnika«.

On (Steinberg, op. p.) stvarao je slike iz života videne kroz prizmu njegovih misli. On je gledao u svoje vrijeme i bio njegovim dijelom. On je bio pjesnik-reporter, rastao je i razvijao se kao pjesnik-reporter sposoban da vidi nove stvari i da pronade nove načine da ih pokaže. Više nego bilo koji drugi umjetnik, unutar visoke ili niže kulture, on je obilježio velike promjene što su preplavile New York između 1950. i 1975. Vidio je kako kultura inhibicije postaje kultura senzacije, kako bezizražajni grad u crno bijelom postaje grad zasljepljujućih boja i crtao je ta dva grada na dva različita načina. (Gopnik, 2000: 11)

Iako se Pärn kao umjetnik razvijao u radikalno drukčijim uvjetima, njegov pristup i postupak identičan je Steinbergovu. Jednako kao u slučaju slavnog američkog kolege i njegovo se djelo može definirati kao »iskreno ironično, ironično iskreno« (Gopnik 2000: 11). Pärn 'karikaturistov mikroskop' rabi tako što kroz njegovu prizmu 'snima' stanje u najdubljim slojevima društva, onima koji se ne vide golim okom i o kojima mediji ne ostavljaju nikakve tragove. On traži i nalazi slike zabilježene u čovjekovoj podsvijesti jer, baš kao i



Priit Pärn

društveni slojevi, tako i slojevi naše svijesti, što su dublje postavljeni, teže su vidljivi i razumljivi. U duhu frojdovskog učenja naša memorija funkcioniра poput zapisa olovkom na mekom papiru. Ono vidljivo, tragovi grafta, može se obrisati, najčešće se i obrise tijekom vremena, dok je utisnutim i oku nevidljivim tragovima prikazan ne samo gotov crtež nego i cijelokupan proces njegova nastajanja, sve skice koje su mu prethodile. Ti nevidljivi tragovi trajni su koliko i papir u koji su utisnuti. Fotografija nema sposobnost bilježiti ono što je utisnuto u našu podsvijest i naše duše jer njezin je realizam mehanički. Ipak, ono što karikatura bilježi nije apstraktno. Apstraktna karikatura ne postoji, kao što recimo ne postoji apstraktna lutka. Da bismo neki predmet nazvali lutka, on nas mora podsjećati na ljudsko biće. Na isti način i karikatura, ma kako slobodna, nonšalantna u crtežu i apstraktna u ideji, uvijek mora asocirati na čovjeka i čovjekov prepoznatljivi svijet. Karikatura (i animacija zasnovana na

jeziku karikature) može se dakle shvatiti kao realistična i zato što iznosi činjenice, činjenično stanje na očigledan način; kao 'društvena istina' u obliku neostvarivu na bilo koji drugi način: »Social 'truths' in a fashion unavailable elsewhere« (Wells 1997: 41).

Animatori uživaju u iskorištanju fine linije između vjerljatne 'realnosti' i očigledne 'nadrealnosti' stoga što time razotkrivaju krivovorenost objektivnosti i dalje, još važnije, dovode u pitanje homogenu ideoološku sigurnost i kulturnu stabilnost. (Wells 1997: 43)

Gotovo svi Pärnovi filmovi balansiraju na suptilnoj granici između zbilje i postojanja, doimaju se kao bujica sastavljena od čudnovatih slika koje ne vidimo, ali smo sigurni da smo ih nekada i negdje već 'vidjeli'. Stoga nas djelo Priita Pärna stalno izaziva da ga kreativno tumačimo, onako kako tumačimo vlastite snove.

3. Relikt 'socijalističke' animacije

Danas, kada je animacija definitivno izgubila nevinost, napustivši umjetnička geta festivala, art-kina, galerija i studentskih centara te se, prije svega zahvaljujući kompjuterizaciji, pretvorila u svakim danom sve snažniju industrijsku granu, Priit Pärn zanimljiv je autor i po tome što su njegov način rada, stil i izraz, relikt drukčije animacije, koja po načinu proizvodnje, izvedbi i prezentaciji polako postaje prošlost. Istodobno je Pärn kao umjetnik rođen u okrilju civilizacije koja se, umjesto tiha i spora zalaska, jednostavno ugasila na historijskoj sceni. Sustav državnoga sponsoriranja i kontrole proizvodnje, koji smo danas spremni olako kritizirati kao i sve što je bivši socijalističku sustav proizveo, ostavio je nedvojbeno jedno od najvažnijih poglavљa cijelokupnoga nasljeđa kinematografske animacije. Bivše europske socijalističke zemlje u prvih su nekoliko desetljeća nakon Drugoga svjetskog rata uspjele, između ostalog, razviti efikasniju proizvodnju animiranih serija nego europske kapitalističke zemlje, koje su bile pod pritiskom snažna monopola Disneyja i ostalih američkih kompanija. U tom je razdoblju u 'socijalističkom svijetu' nastajala animacija koja je po svojoj individualnosti, eksperimentatorskom duhu u izvedbi i duhovnosti u sadržaju daleko nadmašivala većinu onoga što se proizvodilo u demokracijama čija je animacija najčešće bila ograničena Disneyjevom dominacijom na planu distribucije i 'globalizirana' diznijevskim estetskim modelom u sferi produkcije. Odgovor socijalističkih animacijskih 'škola', koje su slijedile i neke demokratske zemlje kakve su Kanada te donekle Velika Britanija i Francuska, zasnivao se na formuli o sintezi nacionalne kulturne baštine, tradicije i folklora s jednim tako modernim medijem kakav je animacija, što je katkad rezultiralo nekim od najviših dometa u cijelokupnoj povijesti medija.

Pored elemenata estonske kulture, tradicije i historije u filmovima Priita Pärna zamjetan je i snažan otpor umjetnika iz maloga naroda ugnjetavana okupacijom gigantskog susjeda i zagušena ideoološkim sustavom na kojem je počivao imperij u koji je njegova domovina nasilno ugurana. Upravo iz otpora i protesta protiv neslobode svake vrste nastajale su Pärnove karikature, koje su poslije funkcionalne kao arma-

tura i vezivno tkivo njegova kompletnog animacijskog opusa. Paradoksalno je međutim da je upravo sustav državnoga, saveznog i pokrajinskog, sponsoriranja filmova omogućio Pärnu da realizira svoje filmove. Osobito to vrijedi za doba takozvane 'perestrojke' iz osamdesetih godina, kada je birokratski sustav po inerciji slao novac namijenjen filmskom fondu, ali je slijedom Gorbačovljevih reformi cenzura i bilo kakva ideoološka kontrola prestala postojati.

4. Zabranjena pitanja i bizarna erotik

Pärnov prvi film zvao se *Je li Zemlja zbilja okrugla?* (1977), bila je to satirična dosjetka nastala kao karikatura, a potom prenesena na film, s porukom da je život zasnovan na opsjeni, a ne na zbilji. Izlaziti s takvim tezama i postavljati takva pitanja društvu koje je imalo sve odgovore smatrano je najvećom subverzijom i film je bio zabranjen za prikazivanje, ali je Pärnu ipak dopušteno da ubuduće radi isključivo filmove za djecu.

Idući film doista je bio namijenjen djeci, *Igre i trikovi* (1978), u kojem priča o medvjediću koji izvodi različite madioničarske trikove. Film funkcionira kao metafora klasičnog nerazumijevanja mase u odnosu na one koji se izdvajaju nekom svojom sposobnošću, zapravo urođenim strahom ljudi koji prelazi u neprijateljstvo i mržnju prema istaknutom pojedincu. Pärn pokazuje zavidno tehničko majstorstvo i već tada se predstavlja kao formiran i zreo animator koji, osobito u dijelovima filma koji prikazuju medvjediće trikove, potvrđuje da je on definitivno ovlađao medijem animacije. Njegov je crtež radikalno drukčiji od diznijevske figuracije s njezinim tipičnim trodimenzionalnim, okruglastim figurama. Umjesto toga on svojom karakterističnom 'istočnoeuroropskom' drhtavom linijom i nonšalantnim sjenčenjem kratkim poprečnim linijama crta nezgrapne životinjske figure, koje se ipak ne doimaju ništa manje simpatičnima od Disneyjevih likova i lako bi ih se moglo zamisliti kao dio neke popularne serije. Za pozadine je Pärn birao oblike izrađene u prepoznatljivu rasteru i teksturi platna, stolnjaka i slično, čime je razbio iluziju da se pred mladim (i starim) gledaocima nalazi 'svijet' naglašavajući da je riječ o priči o svijetu. Takav način ertanja figura i pozadine dakako zahtijeva i drukčiju animaciju, ponešto suzdržanu i krutu, kako bi se istaknula likovnost i simboli došli do maksimalnog izražaja. Film je oduševio žiri na svojedobno jednom od najuglednijih svjetskih festivala, u bugarskoj Varni, gdje mu je dodijeljena prva nagrada, što mu je neizravno omogućilo da nastavi karijeru animatora.

Nekoliko pripremnih vježbi za neovisno življenje (1981) naslov je njegova sljedećeg filma, koji se doima kao, u prvom redu, animacijska vježba; nešto kao prijelazna faza u njegovoj karijeri. Kvalitete su filma njegova ritmička montaža i složeni animacijski zahvati kojim se prikazuje absurdna igra birokrata i dječaka, koji izvode identičnu tjelevježbu. Motivu moćne ruke s olovkom iz čije utrobe izlazi linija koja stvara i mijenja svijet, poznatom još od Emila Cohla i njegove *Fantazmagorije* (1908), a poslije primijenjenom u brojnih animatora (Fleischerovi, Trnka, Cavandoli...), ni Pärn nije odolio te nam i on nudi 'objašnjenje' filma kao 'svijeta' stvorenog svemušćom animatorovom rukom.

Nakon toga filma Pärn dobiva šansu da izabere temu po svom ukusu te tako nastaje *Triangl* (1982), priča o neobičnoj ljubavi nadahnuta estonskom bajkom o proždrljivu čovječuljku koji živi u peći. *Triangl* je prvi film u kojem Pärn definitivno ubočiće svoju estetiku. Figure njegovih likova, iako stilizirane na način karikature, istodobno su crtane anatomski gotovo posve korektno, jer je Pärnu iznimno važno da naglašena seksualnost njihovih tijela, osobito u scenama odnosa između patuljka i žene, bude uvjerljiva. Pärn se vještoto poigrava najskrovitijim muškim seksualnim fantazijama, gradeći tjelesni odnos između odrasle žene i čovječuljka iz peći čije cijelo tijelo funkcioniра kao penis te je kadar uroni u ženu u potpunosti. Slične prizore bizarre erotike poslije će često ponavljati Pärnovi imitatori na području animacije, ali i, na primjer, španjolski redatelj igralih filmova Pedro Almodóvar u svom filmu *Pričaj s njom* (2002).

Triangl je ujedno prvi veliki uspjeh Priita Pärna na međunarodnom, ali i, što je u bivšem Sovjetskom Savezu katkada bilo još teže postići, na domaćem planu. Film je, naime, prikazivan u kinima širom Sovjetskoga Saveza kao žurnal za 'glavni' film, neki standardni proizvod sovjetske kinematografije. Prije svake projekcije pred kinima je nastajala gužva, koju su ponajprije činili mladi gledatelji. Distributerima je trebalo dugo vremena da shvate kako publika dolazi na predstave ne zbog igranog, nego zbog crtanog filma. Među onima koji su se danima tiskali pred kinom kako bi ponovno vidjeli 'otkačeni' film o ljubavi koja nastaje kada se u rutinsku svakodnevnicu mладог bračnog para umiješa nezasi tan čovječuljak koji izade iz peći i počinje jesti večeru koju je žena spremila za muža nalazio se i Ukrainer Igor Kovaliov. Njega će Pärnov film toliko općiniti da će život posvetiti animaciji napravivši prvo u domovini dva remek-djela animacijskog apsurda *Njegova žena kokoš* (1989) i *Andrej Svislocki* (1991), oba filma nastala pod izravnim i neprikrivenim utjecajem Kovaliova estonskog uzora, da bi odlaskom u Hollywood Kovaliov prenio Pärnov stil u američku komercijalnu animaciju (u između ostalog dugometražnom filmu *Rugrats: The Movie*, 2001).

5. Eine murul — muzej depresije i beznađa iz 'realnog socijalizma'

Time Out (1984) kreacija je koja je u duhu svoga naslova na stanovit način označila i predah u Pärnovoj karijeri. Film po nešto jednostavniji u crtežu i znatno bržeg ritma od prethodnoga Pärnova ostvarenja parada je vizualnih senzacija, zapravo oživljenih apsurdnih karikatura koje drsko izazivaju sva naša osjetilna iskustva i zakone fizike. Neke od njih, poput one kada mačkolika glavna figurica koja je uzela *time-out* od svojih besmislenih svakodnevnih dužnosti turpijicom izravnava morske valove, neodoljivo podsjećaju na slična poigravanja logikom i percepcijom kakve se susreću i u ranim Vukotićevim radovima kakvi su *Koncert za mašinski pušku* (1958) ili *Piccolo* (1959), s antologiskom scenom u kojoj čovjek škarama podrezuje kišu. Nakon toga filma slijedi Pärnov veliki internacionalni probor što dolazi potkraj 1980-ih zajedno sa 'perestrojkom' i 'glasnosti', novom političkom praksom koju je inaugurirao Mihail Gorbačov, čime je ideološka cenzura i svaki drugi teror nad umjetnicima go-



Doručak na travi (1987)

tovo iščeznuo, ali je financiranje filmskih poduzeća nastavljeno sve do raspada Sovjetskoga Saveza. Teško da je u tom razdoblju postojala idealnija situacija za produkciju animiranog filma nego u estonskom studiju što je uredno dobivao iz Moskve dotacije koje više ničim nisu bile uvjetovane. Priit Pärn iskoristio je ukazanu priliku tako što je realizirao trideset minuta dug crtani film *Eine murul* (1987), poznat u cijelom svijetu pod engleskim naslovom *Breakfast on the Grass* (*Doručak na travi*).

Film je podijeljen u četiri dijela, četiri priče o dva ženska i dva muška lika koje povezuje sredina u kojoj obitavaju, grad ispunjen apsurdnim, ali prepoznatljivim prizorima 'realnog socijalizma'. Veza između priča je to što se u svakoj od njih pored fokusirane osobe u sporednim ulogama pojavljuju ostala tri lika te lik Picassa kao očiti, gotovo banalan simbol umjetničke slobode, iznad čije glave stalno zlokobno kruži jato crnih ptica i kojega svaki čas odvode policajci ili neki drugi predstavnici vlasti.

U prvoj priči pratimo Annu, koja želi kupiti jabuku u polupraznom samoposluživanju. Ana je probuđena prometnom nesrećom pod svojim prozorom, što je efektan uvod u film koji opisuje depresivnu svakodnevnicu socijalističke metropole po čijim se ulicama vuku jednako odjeveni ljudi i na kojima leže mrtvi psi. Opće sivilo i beznađe pojačano je stalno ponavljujućim motivima kiše i vjetra, prizorima zaključanih vrata i tržnicama na kojima se prodaju besmislene i nepotrebne stvari. Slika i crtež dani su u samo jednom tonu, jedino je jabuka koja znači nedostupno obilje obojena u žarkozutu boju koja u općem sivilu svijetli i grije poput vatre. Na kraju, nakon niza neuspješnih pokušaja da se domogne jabuke, Anna je prisiljena prodati svoje tijelo u zamjenu za željeni objekt.

Druga priča govori o Georgeu, kojega u početku vidimo u nekoj aristokratskoj odaji kako se proteže i gimnasticira pred zrcalom dok u pozadini čujemo ugodne glazbene motive. George, na čijem je licu širok, besprijekoran osmijeh, slika je i prilika zadovoljna i sretna čovjeka, u prenatrpanu ormaru bira odjeću koju će nositi toga dana. Crtež je ovdje



Karl i Marilyn (2003)

znatno bogatiji, Pärn se služi kolažom, dugim pretapanjem i multiplanom. Iznenada vjetar odškrine prozor i naprsto otpuše boje i detalje koje je stvorio Georgeov san. Slika se odjednom otapa poput snijega na vrućoj podlozi, sve boje ispare s ekrana i mi vidimo sivilo, Georgeovu jadnu figuru u svom jedinom prevelikom odijelu, bijedni stan, slika na zidu doslovce curi iz okvira, jela u hladnjaku nestaju. Kroz prozor pak vidimo ratne brodove i vojnike kako marširaju, dok zvuci vojne glazbe nadomještaju glazbu iz Georgeovih misli.

Njegov je san naglo prekinut i umjesto dokona aristokrata vidimo pripadnika 'radničke klase' koji sanja da kupi odijelo u svijetu u kojem svakomu nešto nedostaje te ljudi vrijeđe provode u stajanju u nepreglednim redovima, a tajanstveni krijumčarski kanali jedini su pouzdan način da se dođe do žljene robe. I ovdje vidimo seriju animacijskom metodom uvezanih satiričnih karikatura, u kojima se ponovo ukazuje jabuka kao simbol nedosanjane sreće.

Berta, treći lik filma, koja je upravo rodila, jedno jutro osvane bez lica. Na pustu površinu na kojoj je bilo njezino lice ona nevještrom rukom crta oči, nos i usta, istodobno njšući dijete drugom rukom. Ta do bola žestoka metafora o gubljenju individualnosti i identiteta pojačava se u scenama u kojima Berta očajnički razbijala uokvirene portrete na zidovima ili kada lagana kišica spere njezino novo, nacrtano 'lice'.

Posljednji lik iz kvarteta, Eduard, u početku je prikazan kao čovjek nadnaravne veličine koji doslovce gazi druge ljudе, da bi se postupno smanjivao nakon što mu vozač priopći vijet da je u Francuskoj poskupio benzin. Pod utjecajem nerazumljivih tijekova međunarodnoga kapitala socijalistički službenik Eduard ne prestaje se smanjivati, da bi se taj proces ubrzao nakon što se približio velikoj zgradi koja očito simbolizira Moć i Vlast. Pärn gledatelja bombardira tipičnim sadržajima istočnoeuropskih satiričnih crteža: bezbrojnim spomenicima, prizorima u kojima deseci ljudi pridržavaju ljestve dok samo jedan liči zid, hodnicima zagušenim tajnicama što nose kavu. Zavukavši se pod suknju jedne od njih,

Eduard uspijeva ući u ured visokog rukovodioca, koji poput Kiklopa ima samo jedno oko. To oko Eduard izbjija žlicom za kavu. Dok iz rukovodiočeve rane curi tinta, Eduard se uspijeva domaći dokumenta s pomoću kojega dobiva ključ što otključava vrata zabavnoga parka, pred čijim se ulazom napokon susreću sve četiri glavna lika.

Film *Eine murul* bio je i ostao apsolutno najbolja aplikacija 'perestrojke' na filmu. Prikazujući svakodnevnicu svoja četiri lika, Pärn je dao mračnu i apsurdnu sliku svijeta, u kojem čovjek postoji samo kao ideja o čovjeku zacrtana u proglašima i manifestima birokratskih demagoga. Pišući o načinu na koji su Fleischerovi u klasičnim epizodama *Betty Boop* izazili urbanu paranoju Norman M. Klein govori o animacijskom postupku koji emanira osjećaj nesigurnosti (*a mood of uncertainty*) putem »*crtanja likova na način da se usklade s atmosferom nestabilnosti i paranoje, postavljanjem tijela u takav stav koji izražava kako je teška ili laka odjeća koju likovi nose ili kako se muškarci i žene koriste rukama dok hodaju ulicama New Yorka. Suptilnost urbane paranoje očituje se u vizualnosti, u ritmu ramena, u pokretu, u držanju, u ciklusu koraka; likovi stalno pomalo zaokreću vrat tek toliko da vide tko bi mogao bitiiza njih...*« (Klein, 2000: 30)

Svjesno ili nesvjesno Pärn preuzima dosta od spomenutog animacijskog postupka da bi kreirao ambijent socijalističkoga grada u kojem vlada oskudica svega osim straha i beznada. Razlikovati zbilju od dogmatske magle, stvarni događaj od političke frazeologije ili povijesnu istinu od ideološke izmišljotine pokazuje se nemogućim tako da sve četvero likova sreću i kratkotrajni smiraj nalaze bijegom u svijet fantazije, kada se transformiraju u figure na čuvenom Manetovu platnu *Doručak na travi* (*Déjeuner sur l'herbe*). Izlet u imaginarno trajao je samo trenutak. Brutalnost svijeta u kojem obitava četvero filmskih junaka vidimo u završnoj sceni, u kojoj je valjak pregazio Picassa potpuno mu zgnječivši ruku kojom slika.

U tekstu ispisanim na početku filma na engleskom Pärn film posvećuje svim umjetnicima koji su išli toliko daleko koliko im je bilo dopušteno (»*artists who went as far as they were allowed*«) naglašavajući time da inspiracija i sadržaj tog djebla dolaze iz autorova vlastitog iskustva življenja pod diktaturom koja se samodopadno nazivala socijalizmom. *Eine murul* danas se doživljava kao čudesni muzej pun uspomena i istodobno kao opomena na određeno razdoblje ljudske povijesti, na devijatnu realizaciju plemenite ideje koja je donijela stravične patnje cijelim naraštajima u velikom dijelu svijeta.

No vrijednost tog filma nije sadržana samo u njegovoj snažnoj političkoj poruci, nego i u činjenici da je *Eine murul* magične strukture i izvedbe, djelo u kojem pri svakom ponovnom gledanju otkrivamo nove detalje, a djelo samo postaje nam sve zabavnije.

6. Propitivanje demokracije

Nakon što se istočni blok rasprsnuo i države koje su se nazivale socijalističkima nestale jedna za drugom, a Estonija 1991. ostvarila samostalnost i neovisnost, polje Pärnova umjetničkog interesa radikalno se mijenja. Sada se on želi

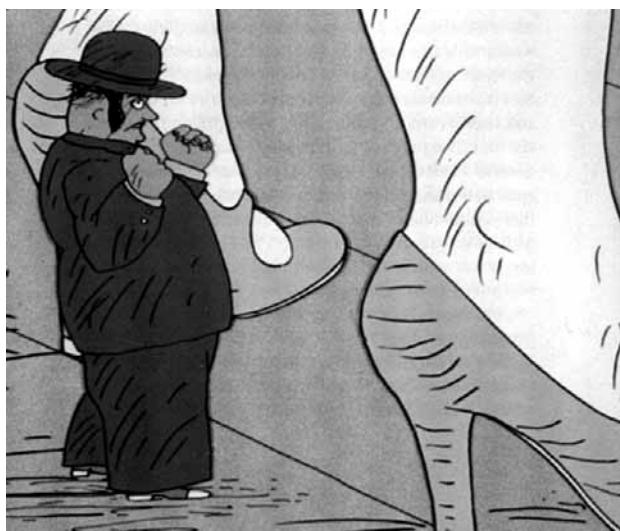
baviti, prije nedostupnim, takozvanim demokratskim svijetom. Njemu je jasno da unutar demokratskih sustava ne postoji nikakva službena i očigledna cenzura ni bilo kakva druga zapreka umjetničkoj slobodi, osim jedne — novca. No, to jedino ograničenje često dovodi do toga da je umjetnik u takozvanom 'slobodnom svijetu', zapravo kapitalizmu, izložen još žešćem pritisku i cenzuri nego što je to bio čak i u zemljama birokratskog socijalizma.

U filmu *Hotel E* (1992), Pärnovu prvom filmu proizvedenu u neovisnoj Estoniji i možda njegovu ponajboljem djelu, Pärn tvori sumornu kompoziciju o našem kontinentu, ali i cijelom svijetu. Film je strukturiran tako da u početku vidimo dva kratka 'pretfilma' kao svojevrstan uvod u glavnu temu. U prvom, pod naslovom *The Legend of the Traitor*, realiziranu kolažnom animacijom, vidimo pripadnike neke manjinske narodnosne zajednice usred snježne pustinje na europskom Sjeveru, najvjerojatnije Samere,² uz zvučnu kulisu sačinjenu od njihovih autentičnih narodnih pjesama. Drugi minifilm, realiziran slikarskom tehnikom i kratkim pretpanjima, *Redeemer*, sastoji se od motiva neke folklorne igre sa čašama i vinom koja, prepostavljam, potječe iz Estonije. Autor kao da u uvodu želi napomenuti da u našem svijetu, usprkos svemu, postoje alternativne kulture i načini življenja, kojih smo jedva svjesni zbog njihove marginalne pozicije u medijima. Potom slijedi slika televizijskog ekrana, na kojem je dakako američki program. Televizor se nalazi u hotelskoj sobi punoj blaziranih žena i muškaraca koji se ne bave ničim do igranjem golfa, konzumacijom najnovijih reklama na televiziji, podizanjem palca u zrak kao znak pozdrava uspješnih i bogatih te razgovorima lišenim bilo kakva smisla i sadržaja: »How are you? — I'm fine«. Crtež je izведен čistom i hladnom linijom uz dominaciju ledenih nijansi plave i zelene boje. Sve se doima izvještačenim i krivotvorenim, čak se i pas, mačka i muha koje zatjećemo u sobi ponašaju prije kao mehanički 'proizvodi' negoli kao živa bića. Sve u sobi odvija se u savršeno podešenu animacijskom ritmu, stvari i događaji ponavljaju se uz iritirajuću glazbenu frazu u pozadini.

U susjednoj hotelskoj sobi vidimo bizaran svijet bezizražajnih i bezbojnih birokrata okupljenih oko okrugla stola nalik na golemi sat po kojem kruži dugačka kazaljka, koja umjesto na brojke pokazuje na šalice s kavom. Birokrati se bave isprijanjem kave i besmislenim poslovima, prepoznajemo da-kle zagušujući i klaustrofobičan istočnoeuropejski ambijent iz autorovih ranijih filmova. Sat simbolički otkucava posljednje trenutke toga svijeta crtana stilom istočnoeuropejske karikature, s mrljama, nemirnim potezima nacrtana rastera, da-kle vizualno radikalno drukčijeg od prvog dijela filma. Ekronom zuje rojevi kukaca u obliju slova što pojačavaju dojam prljavštine i raspadanja jer se čudni insekti šire uokolo stalno nagrizajući komade pokućstva u 'istočnoeuropejskoj' sobi. Ljudima su usta prekrivena flasterima i agenti prate svaki njihov korak, ali ipak se neki stanovnici sobe nastoje domaći ključa koji otvara vrata susjedne prostorije. Na zidu vidimo sliku koja je jamačno Pärnova karikatura što prikazuje dvije polovice globusa u obliku dvije polovice svinje. Jasno je da nam autor tim malim detaljem želi naglasiti cjelokupnu

poruku filma; Zapad, obilježen bezdušnom masovnom potrošnjom, zatražuje kao i njegov istočni pandan.

Posebno je efektna scena u kojoj čovjek s Istoka napokon uspije prijeći na Zapad, to jest u drugu sobu. U bizarnu gegg vidimo kako mu mali mlazni avion prođe kroz glavu napravivši u njoj rupu, od čega se čovjek stropoštao na pod. Jedan od stanovnika sobe pomaže mu tako što skida flaster s njegovih usta i njime mu prekriva rupu u glavi. Novi stanovnik zapadne sobe doduše ne može više misliti, ali sada može govoriti te, nekoliko trenutaka poslije, izgovara svoje prvo nesigurno: »I'm fine«. Završnica filma puna je ironije i više-značnosti; insekti-slova izgrizli su cijeli zid koji je dijelio dvije sobe i sada vidimo stanovnike zapadnoeuropejske sobe kako sjede oko velikog stola po kojem kruži kazaljka odbrojavajući vrijeme i tom modelu. Film završava na televiziji



Triangl (1982)

skom ekranu, gdje pratimo nekoliko scena mahnitoga nasilja tipična za američku, holivudsku globalnu kulturu.

Sličan misaoni tijek Pärn će slijediti i u svom sljedećem projektu *1895* (realiziran 1995, suredatelj mu je bio kolega Janno Pöldma). Ponovno je riječ o srednjometražnom filmu, koji se ovaj put bavi samim filmskim medijem te je stoga premijerno prikazan simbolično na stogodišnjicu pojave filma. »Film je laž«, kaže se u uvodnom kredu ispisano na špici filma čiji glavni lik, Jean-Paul, crtani duh jednog od braće Lumiere, navodnih izumitelja filma (Pärn propušta kazati da čak ni to nije posve točno) uzaludno traži svoj identitet tijekom trideset dugih filmskih minuta. Gorka poenta filma *1895* jest da se filmska povijest izmiješala sa stvarnom povijesti na poguban način. Mnoge krivotvorine i stereotipe o raznim nacijama i kulturama kao i pojednostavljena tumačenja historijskih događaja uzimamo zdravo za gotovo, smatramo ih istinama iako je zapravo riječ o filmskim krivotvorinama urezanim u našu svijest tijekom stoljeća filma. Filmske slike naprosto su prezasitile našu zbilju, mi više ne znamo razlučiti što je povijest, a što fikcija: povijest socijalizma

uči se iz Eisensteina, povijest fašizma od Lenni Riefenstahl, stvari se pojednostavuju, klišeiziraju i komprimiraju kako bi stale u dva sata dug proizvod koji se kao takav može prodati.

U dokumentarcu francuske televizije *Opération Lune* (*Opreacija Mjesec*, William Karel, 2002), uz sudjelovanje Christine Kubrick, udovice slavnoga redatelja Stanleyja Kubricka i nekih od najdugovječnijih pripadnika američke politokracije (Kissinger, Eagleberger...) dokazuje se da se čovjek nikada nije iskrcao na Mjesec. Riječ je, tvrde autori filma, o medijskoj krivotvorini koju je američkoj vladni predložio nitko drugi do Walt Disney, čiji je cilj bio da se SSSR ekonomski iscrpljuje u trci za osvajanje svemira. Sve ono što smo gledali kao 'mali korak za čovjeka, a veliki za čovječanstvo' zapravo je snimljeno u kalifornijskom studiju u režiji prethodno ucijenjenoga Kubricka.

Teza je šest godina starijega Pärnova crtanog filma obrnutu; čak i ako su se ljudi iskrcavali na Mjesec ili izveli bilo kakav drugi podvig, to ne postoji ako nije snimljeno. Film (i mediji) nisu svjedoci povijesti, čak ni njezin integralni i aktivni dio, nego je, suprotno tome, povijest, i to posve slobodno tumačena i prilagođena, postala dio filma, a sva naša znanja sasvim su nepouzdana. Čak i sama povijest filma, koja, unatoč tome što je u doba premijere 1895 trajala samo jedno stoljeće, vrvi prešućenim, netočnim i izvrnutim činjenicama.

Night of the Carrots (*Noć mrkvii*) iz 1998. počiva na sličnim premisama kao i prethodni film, s tim što su ovaj put internet i utjecaj računala na stanje duše modernoga čovjeka, koji sve više postaje puki dodatak stroju, predmet Pärlove satirične analize.

Karl och Marilyn (*Karl i Marilyn*) (2003) najnoviji je Pärnov film, u kojem on nastavlja pratiti proces stapanja dviju neka-

da oprečnih kultura. Karikatura kakve su mnogi crtali u doba sloma birokratskog socijalizma, koja prikazuje lik Karla Marxa kako se šiša i brije da bi se na kraju ustanovilo kako ispod brade i kose nema ništa, nego da je Marxovo lice samo ono što viri iz dlakavog grma. No, dok je na tim karikaturama poruka trebala biti kako ispod fasade marksizma navodno nema ničega — gluparija koja je bila vrlo popularna u doba 'velikog preokreta' s početka devedesetih — ovde je oštrica uperena ka medijskoj prezentaciji stvari. Pravilo je da je svaki uspješan čovjek istodobno vještačac, jer nije važno kakav je netko i što misli, nego kakva je njegova 'medijska slika' — dobar je umjetnik onaj za kojega mediji kažu da je dobar, svi drugi jednostavno ne postoje. Iako u zbilji kapitalist koji živi u velikoj kući s poslугom, Marx funkcioniра kao medijski simbol siromašnoga Istoka jednako kao što i Marilyn Monroe, nacrtana kao u zbilji obična kućanica iz predgrađa užasno debelih nogu, predstavlja bogati Zapad.

Pišući o istočnoeuropskoj karikaturi, njemački povjesničar umjetnosti Gotthard Bandler predviđa da će 'artističko-kritičarski' potencijal istočnoeuropske tradicije satiričnog crteža i »sada, u novoj političkoj i društvenoj situaciji svjetskog procesa kapitalističko-imperialističke globalizacije, ostati nezamjenjiv u dijalogu između ljudi i naroda.« (Bandler 2000: 37)

Oboružan iskustvom i znanjem stjecanim u svijetu bivšega birokratskog socijalizma, darom jednog od najvećih živućih karikaturista i animatora, ali i filozofijom kadrom da dubinski analizira naše vrijeme i svijet, Pärn je autor koji sigurno nije rekao posljednju riječ. Njegova metoda 'grotesknog realizma' pomoći će nam da jasnije vidimo našu 'globaliziranu' zbilju možda već u *Frank i Wendy*, njegovoj prvoj televizijskoj seriji, na kojoj radi posljednjih nekoliko godina.

Bilješke

- 1 Osobno sam bio relativno aktivan karikaturist u bivšoj Jugoslaviji te rutinski usvojio simbole kakvi su francuski ključ za radnika, paragraf za birokrata, fotelja za rukovodioca, spomenik za ideologa i slično. Kada sam s tim iskustvima pokušao surađivati sa švedskim i norveškim listovima, naišao sam na veliko nerazumijevanje te sam se i osob-

no uvjerio kako su vizualni simboli i jezik često uvjetovani ne samo humorom i kulturnim kodovima i konvencijama u određenom društvu nego i njegovim vladajućim ideološkim i političkim sustavom.

- 2 Narod koji se na mnogim jezicima pogrešno naziva Laponcima.

Filmografija Priita Pärna

Je li Zemlja zbilja okrugla (1977)

Igre i trikovi (1978)

Nekoliko pripremnih vježbi za neovisno življenje (1978)

Triangl (1982)

Time Out (1984)

Doručak na travi / Eine murul (1987)

Ugasite svjetlo (reklamni film, 1988)

Hotel E (1991)

1895 (1995) *Deliss* (reklamni film, 1995)

Absolut Pärn (reklamni film, 1996)

Noć mrkvii (1998)

Remix (reklamni film, 1999)

Oiva (reklamni film, 2001)

Karl i Marilyn (2003)

Literatura

- Brandler, Gotthard, 2000, *Anmerkungen zur Karikatur in den osteuropäische Ländern (Komentari o karikaturi u istočnoeuropejskim zemljama)*, katalog izložbe Mensch und Energie, Goethe Institut, München.
- Gopnik, Adam, 2000, 'What Steinberg saw' ('Ono što je Steinberg vidio'), *The New Yorker*, 13. studenoga.
- Klein, Norman M., 2000, 'A Brief Disappearing Act — Animation and Animorphs' ('Čin brzog nestajanja — animacija i animorfoza'), str. 21-39, u *Meta Morphing (Visual Transformations and the Culture of Quick-Change)*, ur. Vivian Sobchack, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Robinson, Chris J., 2003, *Between Genius & Utter Illiteracy, A Story of Estonian Animation (Između genija i krajnje neukosnosti, priča o estonskoj animaciji)*, Vrrak, Tallinn.
- Wells, Paul, 1997, 'The Beautiful Village and the True Village' ('Lijepa sela i istinita sela') Art & Design, sv. 12, br. 3/4, ožujak — travanj, Academy Group LTD, London (str. 40-45).

S a š a V o j k o v i c

Što ona može znati i kamo može otici?

Izvanteritorijalnost i simbolički svemir u serijalu Alien (Tuđinac)¹

Izgnanstvo u 'konstitutivno vanjsko'

Iako je ženâ od akcije sve više u filmovima *mainstreama*, i dalje je u sjeni muških kolega — svijet (i to u najdoslovijem smislu) spašavaju muški junaci. Akcijsko-avanturistički trend posebno je bio naglašen osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća i obuhvaćao je niz žanrova, osobito znanstvenu fantastiku, triler, ratne filmove ili filmove o ratnicima. Glavno obilježje tih filmova dinamična je akcija, no muški junak je taj koji na najspektakularniji način ispunjava složene zadaće. Jedna od istaknutih osobina novoholivudskih akcijskih filmova, primjerice onih o Indiani Jonesu, Lukeu Skywalkeru ili Martyju McFlyu iz trilogije *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*), razrješavanje je kriza univerzalnih razmjera. U tim narativnim tekstovima krize na razini (fiktivnoga) svijeta redovito se poklapaju s krizom muškosti, osobito s ugroženim položajem oca; spašavanje svijeta i konačna uspostava ravnoteže na razini priče stoga pretpostavlja i 'popravljanje', odnosno redefiniranje muškoga subjekta.²

'Ispravljanje' muške subjektivnosti često se negativno odražava na ženske likove. U takvim slučajevima žena je najčešće postavljena između intersubjektivne razmjene (dvaju muškaraca), između teritorija; u tom smislu ona je bez teritorija, dakle, deteritorijalizirana (Vojković, 1997). No tu nailazimo na paradoks jer upravo njezina izvanteritorijalnost omogućuje konstituiranje (ne samo muških) subjekata unutar područja simboličkog. U tom smislu ona je 'konstitutivno vanjsko' ona pripada u izvanjski prostor koji je sastavni dio simboličkoga reda.³

Judith Butler opisuje *konstitutivno vanjsko* (*constitutive outside*) kao neizrecivo i neprepičljivo. »To znači da identitet potrebuje upravo ono što ne može podnijeti« (Butler, 1993: 188). Pojava konstitutivnoga vanjskog uvjetovana je ulaskom u simbolički red, no manjak proizведен u tom procesu strukturalno je simboliziran putem ženskosti. Tako je i nemogućnost sudjelovanja u intersubjektivnoj razmjeni posljedica simboličkoga reda koji ovisi o fabulama što uporno prikazuju ženu kao *jouissance* ili, da se poslužim izrazom Slavoja Žižeka, kao subjekt *par excellence*.⁴ U tom smislu, u prvom redu zanima me veza između diskurzivne konstrukcije ženskosti u teorijskim tekstovima i prikazivanja ženskosti u kulturnim artefaktima kao što su filmovi. Riječ je o određenom tipu konstrukcije ženskosti koji proizlazi iz Lacanove psihanalitičke teorije i koji ženi nudi to ne-mjesto, to jest

poziciju konstitutivnog autsajdera. Svrha mi je propitati diskurzivni potencijal toga konstitutivnog vanjskog prostora i ukazati na mogućnost njegove de/re-konstrukcije. Pitanje Lorraine Code 'što ona može znati?' relevantno je utoliko što je povezano s alternativnim diskurzivnim i narativnim prostorima u kojima žene mogu djelovati kao subjekti (Code, 1991). Korisno je u ovom času prisjetiti se osnovnih aspekata Lacanovih psihičkih registara imaginarno / simboličko / realno. Dok se imaginarno može shvatiti kao prag između ega i slike od kojih se sastoji vizualni svijet, uključujući i sliku sebe, u simboličkom se subjekt proizvodi posredovanjem jezika i uspostavlja svoj red prema 'Zakonu Oca'. Treći registar koji Lacan uključuje u svoju metodološku podjelu, polje koje određuje prostor monstruoznoga sadržaja, jest — realno. Realno tvori ostatak svih artikulacija koja izmiču zrcalu imaginarnoga i mreži simboličkog. Kako nije ni simbolički ni imaginaran, može se razumjeti kao isključeni element. Znači sve ono što nedostaje, odnosno što je isključeno iz simboličkoga reda (Laplanche, Pontalis, 1988).

Da bi se istražio potencijal novoholivudskoga filma da tematizira izvanteritorijalnost, odnosno da bi se 'konstitutivno vanjsko' pretvorilo u alternativni diskurzivni prostor, valja otici u daleku budućnost, u najtamnije dijelove svemira, jer tamo će se 'Zakon Oca', odnosno središnje računalo zvano 'Otc', napokon raspršiti. Analize filmova serije *Alien* — *Tuđinac* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Tuđinci*, (*Aliens*, James Cameron, 1986), *Tuđinac 3* (*Alien 3*, David Fincher, 1992), *Tuđinac: Uskrsnuće* (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997) — pokazat će da status žene kao subjekt *par excellence* dolazi u pitanje u času kad se uspostavi alternativni simbolički red utemeljen na drukčijim fabulama i novim pogledima na svijet. Na kraju filma *Alien* narednica Ellen Ripley i sama je prikazana kao *alien*, kao očuđena, stvor, dok je filma *Alien Resurrection* elaborirana kao konstruirano stvorenje, svjesna da je postala spoj žene i čudovišta. Taj je film osobito važan kad je u pitanju redefiniranje ženske subjektivnosti zato što uvodi dva ženska lika koja će udružiti snage kako bi razriješila krizu i spasila svijet.⁵

Specifičnost fabula filmova *Alien* jest u tome što se odigravaju u međuprostoru u koji 'Zakon Oca' ne dopire. To znači da je dijegetski svijet tih filmova smješten izvan 'Zakona Oca', izvan Lacanove simboličke stvarnosti. Upravo zato, Ripley se može ostvariti kao akcijska junakinja u novom univerzumu u kojem vlada novi Zakon. Prostor u kojem borački ubojito čudovište iz serije *Alien* može se povezati s prosto-

rom iz kojeg potječe fantom ideologije Slavoja Žižeka, kao i s Lacanovim 'vanjskim' isključenim iz simboličkog reda, prostorom rezerviranom za ženskost (Žižek, 1989). Nužno je ipak naglasiti da je taj prostor također narativni prostor u kojem će se dogoditi restrukturiranje ženskosti u sljedećim nastavcima. Butler naglašava da označitelji mogu postati mjesto na kojima će se u budućnosti artikulirati i afirmirati ustroji koji su u prošlosti bili isključeni, izbačeni u 'vanjsko', dakle, zatomljeni. Označitelj tako može postati — politički označitelj. Butler predlaže da se 'Žena' uzme kao kategorija, kao označitelj, kao mjesto novih artikulacija. Iako je tako sjedinjen pojam problematičan jer ukazuje na sve-uključivost, to početno odgadjanje razlike uvjet je za proizvodnju novih označitelja:

Potrebno je naučiti dvostruku gestu: uvesti određenu kategoriju, dakle, provizorno uspostaviti određeni identitet, i istodobno ostaviti tu kategoriju otvorenom, kao mjesto neprekidne političke borbe. To što je naziv upitan ne znači da ga ne treba primjenjivati, no potreba da se njime služimo također ne znači da ne treba neprestano preispitivati isključenja na temelju kojih djeluje. To bismo trebali činiti upravo zato da naučimo kako se nositi s političkim označiteljima u kulturi demokratskoga nadmetanja. (Butler, 1993: 222)

Butler tvrdi da svaki politički označitelj sam po sebi zapravo prepostavlja obračunavanje s prijašnjim označiteljima. Oslanjujući se na fantazmatično obećanje tih prijašnjih označitelja, politički označitelj neizbjježno navodi prijašnje instance sebe. Ponavljanje stoga može imati subverzivnu funkciju zato što prepostavlja povratak. No ovdje je potrebno dodati da upravo zato što se označavanje odigrava u vremenu ponavljanje nekoga znaka uvijek prepostavlja prostorni i vremenski pomak / odgadjanje, dakle, diferenciju.⁶ S tim u vezi, istaknula bih, upravo pripovjedni proces ima ključnu ulogu u strukturiranju značenjskoga polja. Kad uzmem u obzir potencijalnu produktivnost pripovijedanja, tvrdnja Butlerove postat će jasnija. Analize filmova pokazuju da je strukturiranje ženske subjektivnosti povezano s pripovjednim procesom tijekom kojega će se Ripleyi nedostaci kao 'Žene' konačno 'ispraviti', i to putem intersubjektivne razmjene sa Call, drugim ženskim likom. (Re)strukturiranje subjektivnosti Ripley i Call neizbjježno će proizvesti nova isključenja i nove buduće označitelje.

Način na koji se može promijeniti paradoksalan status žene kao nečeg 'vanjskog' i isključenog iz simboličkog reda (što uvjetno postaje kamen o koji se simboličko spotiče) jest da se uzme u obzir ono što se računa kao realno, što se ne može simbolizirati i što je uvijek relativno u odnosu na lingvističku domenu koja odobrava i proizvodi takvo isključenje. U tom smislu tvrdim da je pripovijedanje presudna strategija za redefiniranje uvjeta isključenja. Ponavljanje (istog kao različitog), što i uvjetuje uvođenje novih kategorija, može se odigrati upravo u pripovjednom procesu. Dakle, dogadanje 'novog' jedino se može ostvariti »putem posezanja za onim uklopljenim običajima, običajima iz prošlosti u koje je bila uložena politička moć da označavaju budućnost.« (Butler, 1993: 220). 'Žena' je samo jedna u nizu mogućih kultural-



Sigourney Weaver u filmu *Tuđinac* (Alien, 1979) Ridleyja Scotta

nih, intelektualnih, osobnih i političkih interesa koje dominantna ideologija isključuje. Tvrdim dakle da je naracija preduvjet za preoblikovanje i redefiniranje označitelja, u konkretnom slučaju označitelja ženskosti.

Ripley se u prvom filmu može percipirati kao da je zatočena u međuprostoru. Ta negativna karakteristika najavljena u *Alienu*, poslužit će kao polazišna točka za ponovno razmatranje ženske subjektivnosti u filmovima koji slijede, osobito u filmovima *Aliens* i *Alien Resurrection*. Intervencija ovdje podrazumijeva zamišljanje fiktivnih svjetova u kojima vlada neizvjesnost i stoga, kao što Lorraine Code sugerira, »mora se iznova naučiti gledati« (Code, 1991: 169).

Faza 1: Ripley kao 'Realno u najčišćem obliku'

U filmu *Alien* sama Ripley može se shvatiti kao strani stvor, Alijen. U filmu *Aliens* prikazuje se kao spoj dviju mogućno-

sti koje Freud i holivudski filmovi nude ženama: majčinstvo i muškost. Jedan od najistaknutijih primjera toga tipa žene od akcije jest majka-borac iz filma *Terminator 2*. U tom filmu akcijska junakinja usredotočena je na spašavanje buduće povijesti u svemiru Oca; ona je majka dječaka koji iz budućnosti (kao odrastao muškarac) upravlja misijom. Kako bi ispunila svoju povijesnu ulogu, ta majka mora posjedovati nadnaravnu snagu i odlične borilačke vještine. Unatoč tome što se i na Ripleyne tijelu mogu naći slične oznake konstrukcije (ženskog) roda, u filmu *Aliens* ta svojstva imaju dodatne implikacije. Pošto fabula *Aliensa* isključuje Očev svemir i bavi se 'stranom zonom / zonom alijena', de/kompozicija koju pretpostavlja pojam 'muška majka' postaje preduvjet za strukturiranje (ženske) subjektivnosti.⁷

Alien 3 opisuje Ripley pred zidom; ona shvaća da je njezina dugoročna misija da istrijebi čudovišna stvorenja postala uzaludna te da je na kraju i ona sama doslovce postala utjelovljenje čudovišnoga organizma. Jedina opcija koja joj preostaje jest samouništenje. U *Alien Resurrection* uskrsnuće alijena također je i Ripleyno uskrsnuće. Ona je vraćena u život kako bi rodila uzročnika smrti. Iako je čudovište izvađeno iz njezina tijela, ona više nije ona Ripley otprije. Ona je različita i ista. Dokaz su Ripleyne razlomljene / dekonstruirane subjektivnosti tjelesni i duševni ožiljci. No baš u tome leži njezina snaga i moć da postane subjekt alternativnoga simboličkog reda, jer kao utjelovljenje žene i čudovišta Ripley istodobno potvrđuje i potkopava kategoriju žene kao subjekta *par excellence*.

U *Alienu* čudovišni je stvor osmi putnik. U filmu *Alien Resurrection* Ripley je broj osam, prvi dobar klonirani primjerak nakon sedam neuspjelih pokušaja. Poseban odnos između Ripley i alijena (koji je najprije vodi u smrt pa konačno u ponovno rođenje) elaboriran je na precizan i sustavan način. Prvi korak u analizi odlazak je na mjesto koje Lacan naziva 'grlo označitelja', gdje i započinje diskurzivna proizvodnja ženskosti koja je u njemu zatočena.⁸

U filmu *Alien* čudovište je uvedeno kao 'čisti organizam' koji se ne može ubiti. Žižek opisuje Alijena kao 'klicu užitka' koja prijeti posadi svemirskoga broda i istodobno ih konstituiira kao zatvorenu skupinu.

On je Realno u svome najčistijem obliku: pojavnost, privid koji na strogo simboličkom nivou uopće i ne postoji no istodobno i jedina stvar stvar u čitavom filmu koja u cijelom filmu uistinu postoji, stvar spram koje je sveukupna realnost posve bespomoćna i nebranjiva. Dovoljno se prisjetiti scene u kojoj iz polipolikog parazita, u trenutku kada ga se zasijeće skalpelom, počinje curiti tekućina što razjeda metalni pod svemirskog broda... (Žižek, 2002: 114)

Jednako užasan efekt proizlazi iz monstrumove glave u kojoj su zubi, iza kojih su zubi, a iza tih zubi opet su zubi. Osim 'krvi' koja izgriza najčvršći materijal i mesa bez kože u nekim fazama razvoja, Aljen ima sklonost prianjanja na lice ljudi. To je stvorenje i ušlo u svemirski brod tako što se prilijepilo uz lice časnika Kanea. Kad članovi posade upitaju časnika Asha (zadužena za znanstvene eksperimente) kakve su šanse da se Aljen uništi, on odgovara: »...to je čisti organi-

*zam — ne može se ubiti.« Zanimljivo je usporediti taj čisti, neuništivi organizam s Lacanovim opisom pojma *lamella*:*

Lamella je nešto posebno plosnato što se premješta kao ameba. Samo je malo komplikiranije. Ali, prolazi svugdje. A budući da je to [...] nešto što ima veze s onim što spolno biće gubi u spolnosti, to je, kao ameba u odnosu na spolno biće, besmrtno. Zato što nadživljuje svaku podjelu, zato što opstaje u svakoj razdobi. [...] Zamislite samo, da vam to obavije lice dok mirno spavate. [...] Ta lamella, taj organ čija je osobina da ne postoji, ali koji zato nije manje organ [...] to je libido. To je libido kao čisti nagon života, tj. besmrtnog života, neuništivog života [...]. (Lacan, 1986: 210)

Kad uzmemo u obzir različite oblike koje čudovišni organizam poprima i načine na koje je elaboriran u filmu, čini se kao da je fabula za film *Alien* zasnovana na Lacanovu predlošku. Kako taj akter koji djeluje u fabuli ne postoji na strogo simboličkoj razini, moramo definirati uvjete njegova postojanja.

U filmu *Alien* možemo zaključiti da se Realno i ženskost poklapaju; potkraj filma, kad Ripley ostaje sama sa čudovištem, zapažamo jasne znakove koji nam omogućavaju da uspostavimo odnos između ta dva pojma.⁹ Odnos se zasniva na sličnosti. To je ostvareno kadriranjem, svjetlom, kutom snimanja, duljinom kadrova i pokretima kamere; specifični filmski označitelji, dakle, utječu u prvom redu na grafičko redefiniranje Ripleyne pojave. Izrazito očuđujući efekt nalazimo u sceni u kojoj se Ripleyno lice prikazuje u ekstremnom krupnom planu, snimljeno iz kuta koji izaziva dojam dislociranosti i tako unosi zbrku na razini mizanscene. U sljedećem kadru detalj Alijena zamjenjuje kadar Ripley, a u seriji sljedećih kadrova, i kao posljedica djelovanja konkretnih filmskih označitelja, radnja koja slijedi potvrđuje poklanjanje Alijena i Ripley.

Zamućeno i izrazito subjektivno motrište dodatno pojačava napetost jer stvara dojam da se Aljen može pojavitи od bilo kuda u bilo kojem času. Iako stalno očekujemo da se ponovo pojavi Aljen, umjesto njega nudi nam se još jedan izrazito krupni plan Ripley snimljen opet iz kuta koji povećava očuđujući efekt. U kadrovima koji slijede tri krupna plana Ripley umetnutu su u niz neprepoznatljivih slika. U posljednjem kadru toga niza ponovno se pojavljuje detalj Alijena. U svim kadrovima Ripleyne su oči razrogačene; ona je stalno na oprezu isčekujući čudovište, no zbog njezine pozicije unutar mizanscene (ona se također skriva od čudovišta) vidno joj je polje vrlo suženo. Uspijeva ugledati Alijena u dva navrata; u oba slučaju nudi nam se samo detalj čudovišnoga bića. Ono se doima raskomadano, lišeno tijela i dislocirano baš kao i sama Ripley.

Ova strategija potvrđuje se i u kadru u kojem se Ripley pegne, prikazana u nekoliko faza, kroz šaht u svemirskom brodu. Paradoksalno, sa svakim detaljem Ripleyne tijela istaknut u pojedinom dijelu kadra — počevši od prstiju ruke pa do detalja lica, stvara se novi odmak od Ripley. Ripleyno se lice na kraju doima kao komad mesa, kao nešto što podsjeća na 'čisti organizam'. Ona se stoga čini kao jedina Stvar

koja se može suprotstaviti Alijenu.¹⁰ Sličnost koja se ovdje implicira još jednom ukazuje na podudarnost psihoanalitičkog i narativnog diskurza. Ako tu podudarnost dovedemo u vezu sa Žižekovom raspravom o Alijenu kao 'Realnom u najčišćem obliku', sve je jasnije da upravo Ripley, glavni ženski lik u filmu, označava domenu Lacanova Realnog. Dakle, prostor 'u sredini', prostor čudovišnoga sadržaja, ponovno je označen tako da se u tu svrhu prisvaja ženskost. Sljedeće pitanje koje treba razmotriti jest, kako tom isključenom elementu podariti moć da označava budućnost?

Žižek je naširoko teoretičirao društveno ideološku topografiju fantoma ideologije, i to u smislu čudovišnoga sadržaja koji iz njega proizlazi. On tvrdi da ključno pitanje nije »što fantom označava?«, nego »na koji se način konstituira prostor u kojem se mogu pojaviti instance kao što je fantom?«. Žižek (1992) tvrdi da osnovna gesta dijalektičke analize mora biti »korak unatrag, od sadržaja ka formi, dakle, odgođa sadržaja koja nam omogućava da sagledamo formu na nov način.« On smatra da analiza usredotočena na utvrđivanje ideološkog značenja čudovišta zanemaruje činjenicu da »prije negoli nešto označavaju, prije nego što posluže kao izvorište značenja [...] čudovišta utjelovljavaju samo neznačenje.«¹¹

Žižekov iskaz treba sagledati u smislu njegova sveukupnoga filozofsko-teorijskog projekta, koji ispituje načine na koje se sublimno može izraziti.¹² Žižek objašnjava da se sublimno iskazuje putem nekog objekta, posredovanjem komada realnosti u koji se Realno upisuje putem anamorfične grimase. »Granica koja odvaja ljepotu od odvratnosti je stoga puno nestabilnija nego što se čini jer je uvijek vezana uz specifični kulturni prostor. [...] Dakle, 'stvarnost' indeksira prisustvo subjekta putem anamorfnih mrlja« (Žižek, 1992: 64). Vrijedi podsetiti se da svako određivanje značenja tom međuprostoru prepostavlja čin isključenja, i prema tome, potrebno je uvijek iznova proučiti simbolički *network* koji se afirmira upravo putem isključenja.¹³ Naglasila bih da odgođa sadržaja koji Žižek ističe nije sporna, kao ni činjenica da čudovišta utjelovljuju neznačenje kao takvo. Pitanje je što da se radi kad se to 'neznačenje' pripše pojmu — ženskost?

Za razliku od Butler, koja rješenja za kruz ženske subjektivnosti traži u Derridaovim konceptima, Žižek odbacuje poststrukturalizam zbog efekta subjektivacije koji, kako on tvrdi, ne uviđa manjak koji se proizvodi u tom procesu.

[...] ako odbijemo sve bogatstvo različitih modusa subjektivacije, svu punoču iskustva prisutnog u načinu na koji pojedinci žive svoje subjektne pozicije, ono što ostaje prazan je prostor koji je bio ispunjen tim bogatstvom; ta pravotna praznina, to pomanjkanje simboličke strukture je subjekt, subjekt označitelja. (Žižek, 1989: 175)

Ako smo u stanju zamisliti simboličku strukturu, možemo zamisliti i različite mogućnosti strukturiranja; proces subjektivacije ne mora značiti da smo taj manjak koji jest subjekt prepustili zaboravu. Taj »manjak koji je subjekt« Žižek drugdje naziva subjekt *par excellence*, ili žena. Dakako, pojma žene kao subjekt *par excellence* treba shvatiti u odnosu na Žižekovu tvrdnju da je subjekt općenito — manjak. No taj

manjak, koji se također izražava putem prostora u kojem se stvaraju ženska čudovišta, prostor *objet petit a*, jest efekt diskurza koji se zasnivaju na određenoj ideologiji. Žena, dakle, ostaje izvan diskurzivne razmjene ili procesa subjektivacije, što odražava njezin status subjekta *par excellence*, to jest Lacanova Realnog u najčišćem obliku. U ova slučaja ona se pojavljuje kao konstitutivni autsajder, kao 'ostatak' diskurza i simboličkoga reda. Prema tome, ono što me ovdje u prvom redu zanima nije denunciranje ideologije koja se krije iza čudovišta, nego ispitivanje uloge narativnih tekstova u restrukturiranju prostora čudovišnoga sadržaja; zanima me kako se taj prostor može preoblikovati i pretvoriti u alternativnu simboličku mrežu.

Faza 2: Ripley kao lik od važnosti

Posredovanjem konkretnih filmskih označitelja, u završnici filma *Alien* stvara se očuđavajući efekt tako da se Ripley doima strano, poput alijena; Ripleyev status lika s monstruoznim obilježjima potvrđen je u sljedećem nastavku, *Aliens*, no ovdje se koristi dodatnim strategijama. Kad je Ripleyeva kapsula napokon pronađenam, ona je još u krio-snu. Najprije joj vidimo lice ispod prozirna poklopca. Doima se kao spoj Trnoružice i Snjeguljice, dva ženska lika iz bajki koje su privlačni kraljevići moralni spasiti od dugogodišnjega sna, odnosno od smrti. No za razliku, na primjer, od Trnoružice, koja je spavala sto godina, probudila se i zauvijek sretno živjela, Ripleyno je buđenje početak noćne more. Nakon pedeset pet godina plutanja svemirom Ripley se nađe u svijetu u kojem je doslovce izvan prostora i vremena. Njezin je jedini suvremenik mačak Jonsey; osim Ripley, samo je on preživio okršaj s Alienom.

Nažalost, mačak ne može potvrditi Ripleynu priču o čudovišnim stvorenjima koja su poubijala ostale članove posade Nostroma. Nitko joj ne vjeruje i Ripley postaje frustrirana i asocijalna, otuđena od svih ostalih likova u filmu. Najvažnije od svega, ne postoji nitko tko joj može pomoći da proradi traumatske doživljaje iz prošlosti. Kad je pozovu da sudje luje u misiji koja možda uključuje i susret sa čudovištem, Ripley najprije odbije poziv. No kako more u kojima joj Alien izbjiga iz prsnoga koša ne posustaju, Ripley se odlučuje na 'povratak u budućnost' i na ponovni susret sa čudovišnim sadržajem.¹⁴

Odlazi na misiju kao savjetnica, no nitko zapravo ne vjeruje da su ta čudovišta toliko neobuzdana i smrtno opasna kao što ona tvrdi. U društvu plaćenika regrutiranih iz pomorsko-ga pješaštva Ripley se i dalje osjeća kao autsajder ili, kao što i sama jednom prigodom napomene, 'kao peti kotač'. Kako bi dokazala da nije 'višak' u skupini, Ripley ponudi da će voziti posebno tovarno vozilo. Ispunjavanje te zadaće ima vrlo specifičnu narativnu funkciju: kao prvo, najavljuje Ripleynu sposobnost da utjelovi Drugog, odnosno da funkcioniра kao dekonstruirani subjekt. Točnije, tovarno vozilo osmišljeno je kao golem i snažan polurobotski mehanizam koji se stavlja u pogon tek kad ga vozač/ica 'utjelovi'. Ripley je dakle prikazana kao netko tko utjelovljuje nadljudsku snagu. Prema tome, iako Ripley tom prigodom dokazuje kako je jednako korisna kao svu ostali članovi misije, epizoda s tovarnim vozilom ponovno potvrđuje njezin status osobe koja strši.



Sigourney Weaver u filmu *Tuđinci* (Aliens, 1986) Jamesa Camerona

Nadljudska vrijednost investirana u Ripley kao lik pretrpjeliće niz premještanja; kao što je sposobna 'odjenuti' teretno vozilo, Ripley će se pokazati jednako efikasna u baratanju oružjem i u skrbi za dijete. U jednom je času čak i prikazana kako uspješno i istovremeno obavlja obje radnje. Djevojčica se zove Newt, ona je jedina osoba iz svemirske kolonije koja je preživjela invaziju alijena. Newt ne govori i ne ispušta iz ruke glavu lutke koja je ostala bez tijela.

U kriznom trenutku Ripley se također zbliži s Hicksom, koji preuzima ulogu vođe nakon neuspjeha prve operacije. Hicks ima povjerenja u Ripleynu moć rasuđivanja i spremno s njom dijeli odgovornost. U tom smislu Ripley je prikazana kao 'muška majka'; dva aktivna rješenja za križu ženskosti, muškost i majčinstvo, izravno su povezana sa strukturiranjem priče. Kako su časnici na vodećim funkcijama nedorsli zadatku, Ripley umjesto njih stupa u akciju, a jednako tako samo se ona čini sposobna da maloj Newt zamijeni majku. Paradoksalno, Ripleyna sposobnost da istodobno ispunjava obje zadaće ponovno potvrđuje njezin izvan-ljudski status, položaj tuđinke u skupini.

Bez obzira na sve njezine sposobnosti, čak ni Ripley ne može uništiti uboјita stvorenja. Usprkos budnosti i stalnu oprezu Ripley previdi stvarno čudovište u skupini — Burkea, predstavnika Kompanije. Njegov opaki plan da prokrijumčari

nepoznati organizam na Zemlju tako da alijeni oplode Ripley i Newt srećom je osjećen. Ta nas epizoda ipak upozorava da čudovišni organizmi nikad ne mogu biti izbrisani ni obuzdani. Iako su preživjeli članovi misije doslovno pretvorili prostor svemirske baze u kontejner, čudovišta pronađu rupu u čvrsto zavarenim metalnim zidovima. Posljedica toga jest da su svi likovi osim Hicksa i androida Bishopa, časnika zadužena za znanstvene eksperimente, ubijeni, a Newt se izgubio trag. Hicks je teško ranjen. Nakon što Hicksa dovuče do platforme na koju je Bishop dopremio svemirsko vozilo, Ripley odluči vratiti se u gniazdo alijena u potragu za Newt.

Opremljena oružjem koje je dobila od Hicksa i s dodatnom municijom, Ripley je spremna suprotstaviti se Kraljici alijena i vratiti oteto dijetete. Pronalazi Newt zarobljenu u čahu-ri i izbavlja je od sigurne smrti. Potom zapazi da je čitav prostor ispunjen jajima i da Kraljica alijena koja ima funkciju rasplodne stanice stoji njoj nasuprot. To suprotstavljanje dviju uvjetnih majki prilično uznemiruje; prije nego što ode Ripley zapali Kraljičino gniazdo. Najgore još uvijek nije prošlo jer, kad se domogne platforme gdje je čeka letjelica spremna za bijeg, Ripley uviđa da je Kraljica alijena stigla prije nje, da je spremna za napad i da se okomila na Newt.

Ripley odvlači monstrumovu pozornost od Newt, zatim ne staje da bi se nakon nekoliko trenutaka vratila utjelovljena u

polurobotski mehanizam koji ne samo da joj daje nadljudsku snagu, nego, kao što sam već napomenula, daje joj izvani-ljudski izgled i pomaže joj da izvede nadljudske radnje. Tako prikazana, Ripley se i sama doima kao čudovište, jedino stvorene koje može parirati Kraljici alijena. Izaziva čudovište uzvikom: »*Makni se od nje, ti kujo!*«, što na perverzan način humanizira Kraljicu alijena i tako dodatno potvrđuje uvjetnu sličnost između dva ženska čudovišta.

U filmu *Alien* sličnost koja se implicira između Ripley i Aljena postignuta je, kao što sam već napomenula, uporabom filmskih označitelja koji su učinili da se Ripley doima raskomadano, iščašeno, dislocirano. U ovom filmu filmski označitelji ponovno rade na uspostavljanju vizualne sličnosti između Ripley i Kraljice alijena. No sličnost je ovdje podcrtana njihovim funkcijama u filmu — obje su prikazane kao majke. Glavni razlog zbog kojega se Ripley uključuje u dvoboј jest da zaštiti svoje posvojeno dijete. Kad je djetetovih uplašenih očiju umetnut nakon krupnoga plana ljute zvijeri pokazuje hitnost Ripleyne pothvata.

Moramo zapaziti još jednu važnu razliku u odnosu na prethodni film: sličnost između dva ženska čudovišta postignuta je putem maskerade.¹⁵ Ripley može biti ista (kao i čudovište) upravo zato što je kadra preobraziti se i biti različita. Kad utjelovljuje teretno vozilo, Ripley zapravo izvodi performans i upravo na taj način uspijeva izvući živu glavu u okrušaju sa čudovištem. Kao posljedica maskerade Ripley izgled u okrušaju s Kraljicom alijena ima očuđujući efekt: od trenutka kad podigne mehaničke ruke, do časa kad pomicće teška mehanička stopala, jasno je da Ripley crpe nadljudsku snagu iz mehaničkoga tijela koje je navukla na sebe. Neizbjježno, očuđavanje Ripley potiče niz sličnosti s čudovištem. Njezina prijeteća pojava osobito je naglašena u širim planovima, gdje je, baš kao i čudovište, veća, jača i strašnija od bilo kojega ljudskog bića. Monstrumov krupni plan u kojem reagira na Ripley podudara se s Ripleynim mehaničkim pokretom u času kad se spremila za napad. Sličnost u izgledu kao i ravnomjerna raspodjela snaga odražava se i u intenzitetu bijesa. Ripleyno urlanje na čudovište u krupnom planu poklapa se s kadrom Kraljice alijena koja reagira na slično žestok način. Po završetku dvoboja, kad je čudovište isisano iz svemirske postaje, android Bishop uspije zadržati Newt da i ona ne ode u nepovrat. Dok tako leži na platformi prepologljena tijela, osvrne se na Ripley podvig: »*Nije loše za ljudsko biće*«.

Moguće je zaključiti da je Ripley uspješnija od ostalih likova u okrušaju s Kraljicom alijena zato što dijeli njezine osobine. Drugim riječima, i sama Ripley prikazana je kao žensko čudovište. Unutar te nove konstrukcije Ripley se konačno preobražava u čudovišnu majku (monstruous m/other). Kompozicija žene i monstruma prepostavlja dekompoziciju i jedne i druge kategorije. Ono što je tu najvažnije jest da su uvjeti za (re)strukturiranje prostora čudovišnoga sadržaja definirani putem Ripley. Razlika između prvog i drugog filma jest u tome da se u filmu *Alien* Ripley poklapa s konstitutivnim vanjskim — s osmim putnikom. U filmu *Aliens* pripovjedna struktura ovisi o strukturiranju Ripleyne subjektivnosti.

U prvoj fazi prikazana je kao alien, kao raseljena osoba. U slijedećoj fazi stječe status majke i borca. Kad se ta dva svoj-

stva udruže, spremna je suočiti se sa svojom stvarnom dvojnicom u ovom narativnom tekstu, s »*monstruoznom majkom*«. Ženski lik koji na tako spektakularan način (barem privremeno) može unijeti ravnotežu u dijegezu ne pripada u našu svakodnevnu zbilju i prkositi zdravu razumu patrijarhalnoga svemira. Fabula filma pripada žanru znanstvene fantastike, dakle, ovisi o našoj sposobnosti i spremnosti da zamislimo neko buduće postojanje u svijetu koji je daleko od onog u kojem živimo.

U tom smislu držim da čak ima izlaza i za (ženu kao) monstruozn 'bitak'. Taj monstruozi 'bitak' može se, kako predlaže Butler, protumačiti u smislu njegove pozitivne ontološke dimenzije. Jednostavnije rečeno, nužno je ponuditi mogućnost za dekompoziciju 'bitka', to jest za redefiniranje (čudovišnoga) ženskog prostora.¹⁶ Butler (1990, 2000) ističe da se ontologija ne treba shvaćati kao temelj, nego kao normativni nalog koji se na prikriven način ubacuje u politički diskurz kao svoj neizbjježni teren. Taj je proces usko povezan s pitanjem koje Butler postavlja:

Kako bi se isključeni mogli vratiti, ne kao psihozu niti kao politička figura psihotika, već kao nešto što je bilo izraženo kao nijemo, isključeno iz domene političkog označavanja; na koji način bi takve društveno prožete domene isključenja mogle promijeniti svoj status 'konstitutivnih' u status bića za koje bi se moglo reći da su od važnosti? (Butler, 1993: 188)

Možemo postaviti slično pitanje u vezi sa strukturiranjem subjektivnosti u novoholivudskom filmu: kako se ženski lik koji je isključen iz simboličkog univerzuma Oca može preobraziti u lik od važnosti? Ključ na to pitanje nudi nam se u serijalu *Alien*; u prvom redu, potrebno je zamisliti univerzum u kojem vlada Zakon Aljena. Putem pripovjednoga procesa popularni holivudski film uključuje se tako u preobražavanje prostora čudovišnoga sadržaja u diskurzivnu priliku za buduće označitelje.

Butler tvrdi da je proizvodnja neizrecivog, onoga što se ne može simbolizirati, uvijek i strategija za društveno odbacivanje. Ona naglašava da je svaki označitelj mjesto vječnog ne-prepoznavanja (*méconnaissance*) zato što proizvodi očekivanje ujedinjenja; punog i konačnog prepoznavanja koje se nikada ne može ostvariti. To prepostavlja da univerzalni zakoni koji uvjetuju mehanizme za proizvodnju subjekata ne mogu biti izuzeti iz diskurzivne reartikulacije. Butler predlaže da se ta vječno otvorena i performativna funkcija označitelja ponovno razmotri putem Derridaova pojma citatnosti.¹⁷ Ona dodaje, »*budućnost označitelja identiteta može se jedino osigurati neologalnim ponavljanjem, recitiranjem označitelja koji mora počiniti izdaju identiteta — kataharezu — kako bi osigurao vlastitu budućnost [...]*« (Butler, 1993: 220).

Butler navodi da se mjesto političkog nadmetanja može razumjeti kao analitički prostor u kojem se ponovno otvara rasprava o 'ženi' kao propisanu modelu za žensku subjektivnost. To prepostavlja da se ženin status 'mrlje' u simboličkom redu, njezinu podudaranje s Realnim u najčišćem obliku, njezinu status konstitutivne izgnanice, i osobito njezinu poklapanje sa čudovišnim bićima, mora uzeti u obzir u smi-

slu trenutačnoga lingvističkog ujedinjenja. To znači da moramo potražiti novu mogućnost da uspostavimo i potkopamo jedan novi normativni nalog.

U filmu *Aliens* epizode u kojima je Ripley 'odjevena' u polu-robotsko teretno vozilo mogu se protumačiti kao maskerada, kao potkopavanje Ripley, koja označava višak u skupini. Na sličan način Ripley se pojavljuje kao vojnikinja i kao majka. Ona 'nosi' svoju muškost kao što nosi (i spašava) Newt. Prema tome, Ripley nije samo tijelo od važnosti, ona je i lik od važnosti. Ako se pojmom žene kao čudovišta shvati kao proizvod egzistencijalne praznine, njezina sudbina bit će i zapečaćena kao takva. Osim, dakako, ako se i žena i čudovište ne shvate kao proizvod maskerade koja omogućuje subverziju i jednog i drugog pojma. U slučaju serijala *Alien* to pretpostavlja izmišljanje fabule u kojoj vlada Zakon Alijena.

Kao što smo naučili iz psihoanalitičkoga diskurza, da bi Zakon Oca bio djelotvoran, Otac najprije treba biti mrtav.¹⁸ Upravo se to i dogodi u sljedećem filmu, *Alien 3*. Posljedica toga jest da će se u posljednjem nastavku, *Alien Resurrection*, Ripley pojaviti kao *living-dead*, dvije umjesto jedne.

Faza 3: Rušenje Očeva univerzuma

U filmu *Alien Resurrection* znanstvenici Kompanije ožive Ripley kako bi stvorili uvjete za rođenje čudovišta, što znači da je čudovišna majka, odnosno Kraljica alijena, razlog za Ripleyno ponovno rođenje. Ono što znanstvenici previde jest da je simbioza utjecala i na Ripley i na čudovište. U filmu *Aliens* Ripleyna nadljudska snaga i majčinski nagon potječe iz strastvene potrebe da uništi alijene i zaštiti djevojčiću koju je posvojila. To je simbolizirano u dvoboju s Kraljicom alijena, u kojem se Ripley pojavljuje kao polu-robot, kao polu-čudovište. U filmu *Alien Resurrection* Ripleyna nadljudska snaga posljedica je genetskoga spoja, dakle ona je biološki denaturalizirana. Snaga da se suprotstavi svojoj najužasnijoj mori i dugoročnim neprijateljima — alijenima — crpe se upravo iz novostečenih alijenskih svojstava. Kao 'žena alien' Ripley nije, strogo uvezvi, parodija 'žene', niti je njezina čudovišna pojava primjer maskerade kao u filmu *Aliens*. U posljednjem filmu denaturalizacija Ripley ide korak dalje jer, kao što će analiza pokazati, biološki raskol nudi osnovu i mogućnost za obnovu ženske subjektivnosti.

Korisno je na trenutak uzeti u obzir odnos između pojmova *znanost* i *fikcija*: diskurzivna osnova za ideologiju koja vlađa u određenom simboličkom svemiru također se može razmotriti u smislu diskurzivne osnove znanosti. To je osobito izraženo u sklonosti znanstvenih diskurza da asociraju ženskost s tajnama prirode. Evelyn Fox Keller vrlo je pomno razmotrla odnos između znanosti, jezika i roda i usredotočila se na dva motiva u jeziku moderne znanosti — jedan se tiče tajni života, a drugi tajni smrti (Keller, 1992). Keller povezuje te motive s dvjema specifičnim povijesnim epizodama: otkrićem strukture najveće organske molekule — DNK i izradom atomske bombe. Po njezinu mišljenju te dvije epizode iznose na vidjelo dramu o odnosu vidljivosti i nevidljivosti i o odnosu između ženske prokreativnosti i muške produktivnosti — drama koju stalno treba igrati iznova zato što se tajne prirode sve brže otkrivaju (Keller, 1992: 41).

Priča o usponu molekularne biologije može se protumačiti kao posebno živo insceniranje ove drame — drame koja je u početnim fazama bila zapravo sasvim eksplicitno izražena jezikom svjetla i života, a cilj joj je bio potraga za tajnom života. (Keller, 1992: 41)

Drama je završila kad se utvrdilo da je tajna života pronađena, a jezik tajni, misterija i tame bio je izbačen iz diskurza biologije. Dakle, priču o tajni života zamijenila je priča o molekuli. Problem koji se pojavio s otkrivanjem tajni prirode bio je taj što su se izmisliле nove tajne, odnosno, kako ističe Keller, dogodilo se imenovanje i preimenovanje tajni. Nove tajne postale su tajne smrti koje su prekrile proizvodnju i testiranje atomske bombe, a poslije i hidrogenske bombe. Keller također ukazuje na značenje prisvajanja metafore rođenja u 'znanstvene' svrhe.

Određeno prepletanje fantazija o rođenju i smrti, barem na psihološkoj razini, povezuje više negoli razdvaja projekt otkrivanja tajni života od onoga koji se bavi proizvodnjom oružja smrti. (Keller, 1992: 45)

Kulturalna svrha tajni, kako tvrdi Keller, jest ta da se putem njih uvijek artikulira posebna nepovrediva domena, nevidljiva autsajderima, sfera koja pripada Bogu. Ta sfera tajnovitosti, svojstvena proizvodnji oružja uništenja, kulturno je inscenirana u pričama o ludim znanstvenicima, kao u onoj Mary Shelly o Victoru Frankensteinu, znanstveniku koji je bio u potrazi za tajnom života. No umjesto da pronađe tajnu života, on ju je zlouporabio kako bi proizveo čudovišni organizam koji će postati agent smrti.

Rasprrava Kellerove relevantna je za film o kojem je riječ jer je Ripley u završnici filma *Alien* vraćena u život u strogoj tajnosti. U tom narativnom tekstu, tajna života sakrivena u DNK podudara se s tajnom smrti. Znanstvenici vraćaju Ripley u život i istodobno proizvode agenta smrti. Sve to ne događa se u nekom gotičkom dvorcu ni u mračnom području. Unatoč tome, pokusi koji služe razvoju industrije biološkog oružja odvijaju se u tajnosti, daleko od planeta Zemlje. Nakon što je fetus Kraljice alijena kirurškim zahvatom izvađen iz Ripleyna prsnog koša, započinje nova, još stravičnija faza. Naime, kako bi osigurala ljudske uzorke za eksperimentalno rasplodivanje, Kompanija je unajmila plaćenike da hvataju tijela koja plutaju u krio-snu.

Iako od Ripley nemaju nikakve koristi, znanstvenici je ostave na životu iz radoznalosti. Uskoro doznajemo da tajna smrti nije tako čvrsto zapečaćena. Annalee Call, mlada žena koja stiže u svemirsku postaju sa skupinom plaćenika, zna da je Ripley vraćena u život. Call je zapravo teroristkinja koja se infiltrirala u skupinu plaćenika; njezina je zadaća da ubije Ripley i tako osuđeti planove Kompanije da stvari vojsku alijena. Ona prekasno stiže do Ripley jer je Kraljica tuđinaca već u rukama znanstvenika. Call dvoji da li da ostavi Ripley na životu jer ne zna na čijoj je strani. Dakle, znanstvenici drže Ripley pod prismotrom zato što sumnjuju da će učiniti sve da uništi alijene, dok Call strahuje da će se Ripley prikloniti alijenima i tako ugroziti ljudski rod. U prvoj fazi njihova druženja Call osjeća gnušanje prema Ripley i čak je pokuša uvrijediti opaskama, »*ti si stvar, konstrukcija...*«. Za razli-

ku od Ripley, koja je postala vrlo pesimistična glede izgleda za ljudsku rasu, Call se strastveno zalaže za svoj cilj i podsjeća nas na Ripleynu odlučnost u prethodnim filmovima.

Interakcija između Call i Ripley obojena je obostranim ne-povjerenjem i obostranim osjećajem superiornosti; Ripley se Call čini »*predobra da bi bila ljudsko biće*«, dok u matrici Callove Ripleyne čudovišna svojstva ne odgovaraju definiciji pojma 'ljudsko biće'. Odnos dviju žena redefinirat će se udruživanjem snaga, što će biti osnovni preduvjet za rješavanje krize. Kriza na razini priče podudara se tako s krizom ženske subjektivnosti; interakcijom Call i Ripley i svijet i ženska subjektivnost bit će spašeni.

To je moguće, kako uskoro saznajemo, zato što je i Call konstrukcija baš kao i Ripley. Nakon što je u nju ispaljen metak Call padne mrtva i nestane u bazenu punom vode, no, začudo, ona također uskrnsne iz mrtvih u nastavku filma. Doznaјemo da Call nije od krvi i mesa, nego da je sintetički humanoid. Ona zapravo pripada vrsti robota koji su se pobunili protiv svog tvorca. Dva androida iz prethodnih filmova, Ash i Bishop, proizvodi su Kompanije. Za razliku od njih, Call je auton, robot kojega su dizajnirali roboti. Autoni su bili zamisljeni kao izrazito etični i emotivni roboti sa složenim paradigmatskim strukturama rasudivanja, no vlada ih je opozvala zato što su odbacili kočnice u ponašanju i nisu slijedili zapovijedi. Call je jedna od nekoliko autona koji su neozlijedjeni izmaznuli 'pokolju'.

Kako tvrdi Keller, društvena, psihološka i politička očekivanja u načelu se ostvaruju u prostoru nevidljivosti i tajnovitosti. Što je počelo kao društveno konstituiran san, uplelo se u materijalnu stvarnost, »*potičući objekte nediskurzivnog režima da se ponašaju kao odrazi našega čisto diskurzivnog režima*« (Keller, 1992: 93). Dodala bih da to vrijedi i u obrnutom slučaju, jer da bi oni isključeni postali bića od važnosti, to nužno mora biti proizvod društveno konstituirana sna. *Alien Resurrection* računa na mogućnost uvođenja takva sna. Call, ona koja ga je odsanjala, proizvod je znanosti — umjetna osoba. Iako je riječ o škartiranu proizvodu, u filmu *Alien Resurrection* Call personificira najviši narativni autoritet. U nju je programirana vizija o drukčijem svijetu, u kojem ne vlada Zakon Oca; njezina misija kao i njezin san čine se beskrajno naivnima, no istinski su nužni — ona želi spasiti Zemlju.

Robotska obilježja koja je Call pokušala sakriti pokažu se kao glavno sredstvo za rješavanja krize: kao robot ona može ući u *mainframe* računala. Pošto su svi autoni uključujući i Call spalili svoje modeme, jedini je način da uđe u središnje računalo manualni. Iako je vrlo nesklona prelaženju u robotski modus, Ripley je uvjeri da je to jedini način da se planet Zemlja spasi od aliena. Call se, dakle, mora uključiti u središnje računalo zvanu 'Otac' i uništiti ga.

Sekvenca u kojoj su Ripley i Call uključene u intersubjektivnu razmjenu potpuno je različita od drugih dijelova filma. Dok je većina problema razriješena uz pomoć tjelesne snage, u što se ubraja sposobnost penjanja, kretanja pod vodom ili spretno baratanje oružjem, ta sekvenca ne uključuje takve strategije. Unatoč tome, upravo na tom mjestu, u 'kapelici' svemirske postaje, ispuniti će se ključni preduvjet za spašava-

nje planeta Zemlje. Ispunjene zadaće ovisi upravo o intersubjektivnom odnosu dvaju ženskih likova.

Dok pretražuje podatke u središnjem računalu glas Callove moduliran je i odaje mehaničko svojstvo, no kad prekine proces skeniranja da bi se obratila Ripley, glas joj poprima prijašnju boju. Call uspijeva locirati alijene, a također pronađe Wrena, posljednjega časnika u svemirskoj postaji. Dok žuri prema Betty, svemirskom brodu plaćenika, jedan prolaz pred njim iznenada se zatvori. On očajnički zaziva 'Oca', no do njega dopre jedino modulirani glas Callove — »*Otac je mrtav, šupčino!*« U tom času robotski glas Callove zamijenio je glas 'Oca' (središnjeg računala), što je očit znak da 'Zakon Oca' ovdje više ne vrijedi. Što se tiče konkretnoga narrativnog teksta, to znači da će svemirska postaja i njezin smrtonosan teret eksplodirati i da alijeni neće stići na Zemlju.

Konstruirana subjektivnost Callove prikazana dvojakom artikulacijom govora također se odražava i u dvama tipovima fokalizacije: dok se priprema za uključenje u računalni sustav, Call razgovara s Ripley i njihova je interakcija prikazana izmjenjivanjem unutarnje i vanjske fokalizacije. U razmjeni kadrova između Call i Ripley Call je i sama prisutna u kadrovima Ripley, no kad se uključi u računalni sustav, fokalizira bez posredovanja vanjskog fokalizatora.¹⁹ Kad Call na trenutak ispadne iz računalnoga modusa, njezina sposobnost da vidi bez posrednika ponovno se gubi. Računalni modus još je jednom uspostavljen u posljednjem dijelu segmenta, no jednom kad izvuče računalni kabel iz svoga tijela Call se vraća u prijašnji modus. Dakle, u razmjeni kadrova između nje i Ripley, za kadrove u kojima je Call objekt gledanja, primjenjuje se unutarnja fokalizacija, dok se za kadrove u kojima je prikazana Ripley koristi vanjskom fokalizacijom. Možemo zaključiti da je kao subjekt gledanja Call ovisna o nekoj vanjskoj sili.

Nakon što je taj ključni dio misije izvršen, dvije žene osvrnu se na trenutak na stanje stvari, posebno na svoj status konstruiranih bića. Ripley pokušava zakrpati 'ranu' Call ili, točnije rečeno, sintetičko-organske žice koje vise iz rupe u njezinu tijelu. Call prizna da se sama sebi gadi i da samu sebe ne podnosi. Pita se što Ripley daje snagu za život

Call: »*Kako možeš podnijeti to što jesi?*«

Ripley: »*Nemam izbora.*«

Call: »*Barem dio tebe potječe od ljudske vrste. Ja sam samo....*«

Obje su žene materijalizirane s pomoću znanosti, Ripley, kao što to sama kaže, pretvorena je u majku čudovišta, Call potječe od generacije robota. Unatoč tome, diskurzivna interakcija između dva ženska lika primjer je kako se prostor čudovišnoga sadržaja može restrukturirati. Scena u kojoj se ove dvije ženske konstrukcije osvrču na svoj status ne-ljudskih bića podsjeća nas na raspravu Mieke Bal o Meduzi, mitološkom ženskom čudovištu.

Teoretizirajući mogućnost dekompozicije prostora čudovišnoga sadržaja Bal se uključuje u deiksički odnos s Caravaggiovom Meduzom:

Meduza skreće pogled da vas potakne da i vi skrenete pogled [...] Meduza 'govori' vizualno tako da opominje i poziva 'tebe' da zajedno potražite pravi izvor strahote locirane u ideologiji koja pretvara žene u čudovišta. (Bal, 1996: 62)²⁰

U navedenom ulomku Call se obraća Ripley riječima, »*Gledaj me*«, no ono što također govori dok skreće pogled od svoje rane jest: »*Pogledaj, ja nisam ljudsko biće.*« Dok mi gledamo ranu, Ripley je 'vida' i probušeni dio robotskoga tijela pretvara se na taj način u mjesto oko kojeg se odigrava intersubjektivna razmjena između dva ženska lika. Zahvaljujući upornoj razmjeni točki gledišta, rana, prikazana u detalju dok je Ripley krpa, može se protumačiti kao dokaz o 'ranjenoj' subjektivnosti, ali i kao znak da će bol zacijeliti. U tom smislu, rana, koja razotkriva Drugost Callove, postaje metafora za uspostavljanje ravnoteže u intersubjektivnoj razmjeni.

Neujednačenost točki gledišta koju sam prije spomenula nadoknađena je upravo sintetičkom ranom koju treba zavidati: kao ranjeni robot Call izaziva suosjećanje, dakle ljudsku (re)akciju. Ono što konačno vidimo primjer je kako (ranjeni) ženski lik može 'zacijeliti' intersubjektivnom razmjenom s drugim ženskim likom. No to nije sve, zato što tu također počinjemo shvaćati da je intersubjektivna razmjena vezana uz 'krpanje' znaka razlike. Ono što je pokrpano raskid je koji uvjetuje ulazak u simbolički red — gubitak bića, kako to objašnjava Lacan, kako bi se dobio smisao. Kao što je slučaj s filmom *Alien Resurrection*, ovaj tip intersubjektivne razmjene tijekom kojega se ženski subjekt 'popravlja' ne zasniva se na univerzumu Oca.

Dok je u dатој sceni Call 'popravljen' uz pomoć Ripley, u sljedećoj sceni obrnuti je slučaj. Call će pomoći Ripley da se oslobodi čudovišta. Novorođeni alien, plod Kraljice aliena, odbija svoju biološku majku i slijedi Ripley u svemirski brod plaćenika. Neman ubojito djeluje na sve osim Ripley. U završnoj sceni, kad se skupina spremi da napusti svemirsku postaju, Ripley mora odvratiti pozornost čudovišta kako bi spasila ostale. Zanimljivo je to što u interakciji s Alienom Ripley prvi put pokazuje ambivalentnost prema čudovištu. Čini se kao da je ganuta njegovom privrženošću i kao da se od njega ne može odvojiti. No ipak, u jednom času Ripley se namjerno rani dok miluje Alienovo šiljasto lice. Kad krv poteče, ona mahne rukom tako da nekoliko kapi padne na prozor svemirskog broda. Njezin plan da se neman isisa iz svemirskoga broda djelotvoran je. 'Krvna kiselina' izgrize rupu u prozoru i čudovište je izbačeno u svemir. Ripleyno je odvajanje od čudovišta bolno, suze joj klize niz lice dok neman vrsti i poseže za njom. Uskoro i njoj prijeti opasnost da zbog jakog pritiska bude isasana u nepovrat.

Call koja promatra scenu pričvrsti se remenjem, zakvači za zid i zgrabi Ripley za ruku. U smislu metaforičke proizvodnje značenja u toj sceni, možemo zaključiti da je uz pomoć Call Ripley uspjela preživjeti 'ranu razdvajanja'. Začuje se eksplozija u svemirskoj postaji koju su ostavili za sobom, što izazove jaku trešnju; Call i Ripley čvrsto se uhvate jedna za drugu. Nakon nekoliko trenutaka slijedi kadar u širem planu duljeg trajanja. Ripley i Call zajedno se kreću prema ka-

meri, dva tijela doimaju se kao jedno. Oči su im širom otvorene, čini se kao da gledaju u nešto izvanredno, no pogled im je zapravo uperen u kameru — u nas.

Otvara se deiksički odnos, koji uključuje i nas. U sljedećem kadru, kad se kamera približi prozoru svemirskoga broda, vidimo oblake, prvi trag da se Betty približava Zemlji. Izvan sebe od uzbuđenja, jedan od dvojice muškaraca u pilotskoj kabini, Joner, ustane, ode do kopilota Vriessa, zgrabi ga i poljubi ravno u usta. Tu gestu trebamo protumačiti u odnosu na Jonerovo seksističko i bigotno ponašanje tijekom čitavog filma. Slučajno otkriće, koje je primoralo Call da prizna da je žena-robot, izazvalo je uvredljive i pakosne komentare pogotovo od Jonera. U toj situaciji Ripley je morala stati u obranu Callove i čak doslovno zgrabiti Jonera za jezik. Sudjeći po završnoj sceni, u Jonerovu slučaju, 'alienjsko iskušto' očito mu je pomoglo da i sam otkrije do tada dobro skriven dio sebe.

Kao suprotnost dvojici muškaraca koji se grle slijedi kadar Betty, amblem svemirskog broda. Vidimo klišeiziranu sliku seksualne djevojke koja pozira na faličkom objektu, to jest bombi, tipičnom amblemu letjelica iz Drugoga svjetskog rata. To nas podsjeća na raspravu Kellerove o imenovanju i preimenovanju tajni, tijekom kojega je, primjerice, ubojita bomba stekla naziv 'mala'.²¹ Pokretom uvis kamera se odmiče od Betty i otkriva prozor iza kojeg stoje Call i Ripley. Veza uspostavljena pokretom kamere istodobno je i disocijacija od izrabljivačke slike ženskosti. Izrabljivačke osobito stoga što su takve slike služile kao krinka za interakciju između muškaraca, na što nas i film *Alien Resurrection* podsjeća. Dok se Betty približava Zemlji, Call i Ripley spremne su prihvati međusobne 'nedostatke'. Zajedno, one proizvedu spektakularan pogled Zemlje, čemu prethodi razmjena krupnih planova s ravnomjernom raspodjelom autoriteta. Ripley oda priznanje Call za taj izvanredan razvoj događaja, »*Uspjelo ti je, spasila si Zemlju.*« Call upita Ripley što ih očekuje na Zemlji, a Ripley odgovara da ne zna jer da je i ona tamo stranac.²² Na kraju krajeva, Zemlja je prostor prepun neizvjesnosti, gdje stalno treba učiti gledati iznova i ispočetka.

Zamišljajući alternativni svemir: Zakon Alijena

Obilježja koja potvrđuju Ripley status stranca u simboličkom svemiru Oca, kao što su 'alien', 'monstrum' ili 'sintetički humanoid', mogu postati obilježja od važnosti ukoliko se razmotre putem novih normativnih nalogu. Ta su obilježja važna upravo zato što označavaju razliku od 'žene' kao univerzalne kategorije. Konstituiranje subjektivnosti kroz razliku omogućava diskurzivnu razmjenu. Ripley je daleko od savršenstva, no ona je 'popravljen' kroz interakciju s Call koja posjeduje ono što Ripley nedostaje, a to je vjera u čovječanstvo. I obrnuto, Ripley pomogne Call da prestane idealizirati ljudsku vrstu. Kad shvati da je Ripley 'dovoljno dobra', da je ljudsko biće unatoč tome što joj krv šišti, Call također može samu sebe prestati mrziti i riješiti se iluzorne slike o sebi koju je očajnički pokušavao dosegnuti.²³

Prema tome, način da se preuzme kontrola u situaciji diskurzivne ekstrateritorijalnosti ili izgona iz simboličkog svemira Oca, jest da se to 'nemoguće mjesto' prihvati kao diskurziv-

na konstrukcija koja pruža mogućnost rekonstrukcije. Konstituiranje identiteta povezano je sa simbolizacijom, a to također znači da je nužno uzeti u obzir nove simboličke mreže da bi se konstituirala bića od važnosti. Označitelj isključenog identiteta mora se ponoviti putem diskurza, no kao što Butler ustrajava, to nije vjerno citiranje. Ponavljanje označitelja prepostavlja novo lingvističko ujedinjenje, no istodobno aludira na sve buduće mogućnosti ponavljanja/rekonstrukcije. Simboliziranje novog ujedinjenja pretvara ga u mjesto nadmetanja. Kad je u pitanju serija *Alien*, simbioza Alien / Ripley simbolizira privremeno ujedinjenje. Unutar Zakona Alijena konstitutivni autsajder uzima se kao označitelj otvoren za raspravu i preoblikovanje. U tom smislu namće se simbolička struktura koja uključuje polazak i povratak, i to 'povratak u budućnost'. U odnosu na strukturiranje konkretnoga narativnog teksta, taj se proces najjasnije očituje u strukturiranju ženske subjektivnosti.

Dekompozicija ženske subjektivnosti u seriji *Alien* uvjetovana je Zakonom Alijena. Kad se u obzir uzme 'Alijen' kao alternativni normativni nalog, prostor izgnanstva rezerviran za ženske likove nudi mogućnost za preoblikovanje i redefiniranje ženske subjektivnosti. Posezanje za prostorom izgnanstva u odnosu na ženske likove u novoholivudskim filmovima nije potpuno novo. Diskurzivni potencijal teritorija prognanstva najavljuje se, primjerice, u trilogiji *Zvjezdanih ratova* koja tematizira prostor izvan galaktičkog carstva, daleko od Zemlje, gdje zapovijeda Princeza Leia. Ona je čuvrica tajnih planova s pomoću kojih će se uništiti Mrtva Zvijezda i ona je najstrastvenija pobunjenica. No, već u drugom filmu, kad Imperij / Vader / Otac uzvraća udarac, Luke preuzima vodstvo kao vođa Pobunjeničkih snaga i uskoro postaje jasno da je sloboda u galaksiji uvjetovana time da Luke slijedi svoju sudbinu, što podrazumijeva suočavanje s Vaderom.

Zanimljivo je za kraj nakratko usporediti Lucasove *Zvjezdane ratove* s filmom Akire Kurosawe, *Skrivena tvrđava*; Kurosawin je film spoj tradicionalne samurajske priče i bajke u kojem se kraljevna skriva od moćnog neprijatelja. Iako Kurosawina princeza Yuki, kao i princeza Leia, pokazuje, kako bi Freud rekao, preostatak dječačke prirode, ona sazrijeva izvan propisanih opcija, najtipičnija od kojih je heteroseksualno zbližavanje, odnosno brak. U tom smislu, Yukin život u izgnanstvu prije nego Lein relevantan je primjer produktivnosti međuprostora. Slično kao i u fabuli *Zvjezdanih ratova*, otac Princeze Yuki Akizuki poražen je, a nju osobno progoni vladar Zemlje Yamana. Princeza mora pobjeći u Zemlju Hayakawa, gdje će joj Gospodar Hayakawa pružiti zaštitu dok se ne ukaže prilika za ponovnu uspostavu Kuće Akizuki. Putovanje je kružno: Zemlja Akizuki graniči sa zemljama Hayakawa i Yamana, no kako je Zemlja Yamana porazila Zemlju Akizuki, teže je prijeći granicu između zemalja Akizuki i Hayakawa negoli granicu iz Zemlje Yamana do Zemlje Hayakawa. Dakle, da bi stigla na siguran teritorij, Princeza mora prijeći neprijateljski teritorij. Paradoksalno, Princeza kreće iz Zemlje Hayakawa da bi stigla u Zemlju Hayakawa.

Yuki je tvrdoglav i arogantna i ni sa kim se ne slaže. Njezina majka priznaje sa žaljenjem da ju je otac odgajao kao dje-



Tuđinac: uskrsnuće (*Alien: Ressurection*, 1997) Jean-Pierre-a Jeuneta

čaka jer nije imao muškoga nasljednika. Arogantno ponašanje princeze Leie prema Hanu Solu usporedivo je s ponašanjem princeze Yuki prema generalu Rokuroti. Grubost objiju kraljevna može se pripisati njihovim specifičnim životnim okolnostima. Ipak, velika je razlika u načinu na koji će Lucas, odnosno Kurosawa, korigirati tu neprivlačnu karakternu crtu. Leia će biti 'pripitomljena' ujedinjenjem sa Solom, dok će se Yuki preobraziti putem iskustva koja doživi tijekom putovanja kroz 'međuprostor'; u slučaju Yuki, izgnanstvo vodi samorefleksiji.

Iako Princeza Leia ne prolazi kroz proces inicijacije poput Yuki, kratko razdoblje u povijesti svemira u kojem ima ulogu vode jasno ukazuje na teritorij u kojem kraljevne, stravična čudovišta i androidi mogu preuzeti vodstvo — na teritorij egzila negdje između Hayakawe i Hayakawe, ili u svemiru, daleko, daleko od Zakona Oca. Suprotno tome, kad uzmemu u obzir primjere azijskih kinematografija, posebno ja-

panskih i hongkonških, nailazimo na fabule u kojima žene tradicionalno funkcioniraju kao junakinje od akcije.²⁴ Kao u Kurosawinu filmu *Skrivena tvrdava*, važna razlika u odnosu na filmove proizvedene na Zapadu jest ta da je radnja smještena u prošlost, a ne u budućnost. Ono što omogućuje fantazije ženskosti zasnovane na junačkim djelima, baratanju sabljom ili suprotstavljanju silama gravitacije društvene su i kulturne norme koje neizbjježno utječu na pripovijedanje. Hongkonški film kao što je *Wing Chun*, na primjer, bavi se s legendarnom junakinjom od akcije, što će reći da je univerzum žene ratnice povijesno i kulturno raspoloživ kao diskurzivni prostor. Dakle, imaginarna rješenja i fantazije o herojskim djelima žena povezani su s pravilima i normama koje reguliraju ono što je zamislivo i pojmljivo u određenom društvu. 'Legalna senzibilnost' o kojoj pripovijedanje ovisi

uvjetuje što je društveno, kulurološki ili politički prihvatljivo, što je moguće pa tako i zamislivo.²⁵

Lorraine Code podsjeća nas da nije lako otrgnuti se od uklopljenih kategorija i praksi etiketiranja na koje smo navikli:

Taj proces uključuje suočavanje s neizvjesnim i prilaženje svijetu zamućena pogleda. Često se mora naučiti gledati iznova; to je pothvat koji zahtijeva vježbanje maštovitosti i osjetljivosti. Izazovan aspekt toga pothvata odgovorno je slušanje priča koje ljudi pričaju o svojim iskustvima, čak i ako te priče nisu istinite. (Code, 1991: 169)

Odgađanje istine kao i odgađanje značenja nužan je uvjet za sklapanje novih saveza i novih prijateljstava.

Bilješke

- 1 Verzija ovog teksta objavljena je u *New Review of Film and Television Studies*, Volume 2, 2004, Routledge.
- 2 Na primjer, u filmovima kao što su *E.T. vanzemaljac* (*ET-The Extraterrestrial*), *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*), trilogija *Indiana Jones* ili u serijalu *Zvjezdani ratovi* (*Star Wars*), strukturiranje priče povezano je s obratom edipovske strukture. Specifičnost je procesa edipalizacije da proizvodi oca umjesto sina. Umjesto da internalizira autoritet oca, sin mora ponovno stvoriti, to jest 'popraviti' taj autoritet. Ako je, prema psihanalitičkom scenariju, 'sudbina' sina da zauzme očovo mjesto oca, u holivudskom obratu toga scenarija njezina je sudbina da 'proizvede' oca. Tematiziranje očinskog autoriteta može se povezati s Lačanovim pojmom 'Zakon Oca', koji vlada simboličkim svemirom. Činjenica da otac više ne funkcioniра znači da nešto nije u redu s njegovim simboličkim univerzumom. Posljedica tih procesa jest da se ženski likovi često prikazuju 'stisnuti' između diskurzivne razmjene muških likova. To je posebno slučaj tamo gdje muški likovi udružuju snage, kao na primjer u filmovima *Unutrašnji svemir* (*Innerspace*), *Junior*, *Klub boraca* (*Fight Club*), *Čovjek bez lica* (*Face-Off*). No postoje još neke opcije koje se nude ženskim likovima. Jedna od mogućnosti ima veze s aktivnim rješenjem krize ženskosti i uključuje akcijske junakinje koje su, uvjetno rečeno, u službi patrijarhata. Te junakinje mogu izvršavati 'muške' zadatke: tjelesno su jake i vične su borilačkim vještinama, nalaze se u ulozi vode i mogu uspostaviti i održavati red i zakon patrijarhata. Najvažnije od svega, ulaze u edipovski proces, što će reći da su konačno uklopljene u univerzum oca. U knjizi *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* Yvonne Tasker (1993) nudi recentnu povijest akcijskih junakinja. Tasker opisuje akcijske filmove osamdesetih kao »muscular cinema«. Ako uzmemmo u obzir filmove kao što su *Crvena Sonja* (*Red Sonja*), *Dugi oproštaj* (*Long Kiss Goodnight*), *Čudni dani* (*Strange Days*), *Brzina* (*Speed*), *Twister*, *Terminator 2* ili *Plavi čelik* (*Blue Steel*). Tasker dodaje da 'maskulinistička muskulatura' — *masculinity* je izvedenica koja spaja *masculinity* (muškost) i *muscles* (mišići) — nije ograničena samo na muškarce. Dok filmovi kao što su *Thelma i Louise* prikazuju nemogućnost bijega od zakona (patrijarhata), filmovi kao što su *Plavi čelik*, *Kad jaganci utihnu* (*Silence of the Lambs*) ili *Gl Jane* pokazuju nužnost prihvatanja muškosti i muskulature da bi se ospstalo u patrijarhalnom svemiru. Vidi također tekstove Hilary Radner (1998) i Sharon Willis (1997). U ovom tekstu ispitujem treću mogućnost — riječ je o ženskim likovima čiji se arhetipski status 'čudovišta' uzima kao produktivno polazište. To podrazumijeva da se lakanovski meduprostor, teritorij izvan simboličkog reda, koji je tradicionalno poistovjećen s pojmom ženskost, može uzeti kao mjesto s kojeg se mi, i to ne samo mi žene, možemo prikazati unutar naše kulturne sadašnjice.
- 3 Ideja da su žene 'ekstrateritorijalizirane' dodatno je nadahnuta tekstovima (između ostalih)'Ex: The Woman's Enigma,' (Sarah Kofman, 1980: 17-28) i 'Woman's Time' Julie Kristeve (1986).
- 4 U tekstu 'Lamella of David Lynch' Žižek (1995: 215) raspravlja o enigmi ženske depresije u Lynchovim filmovima i pristupa joj kao biti ženske subjektivnosti: »Filozofska ime za ovu depresiju je 'apsolutna negativnost', ono, na primjer, što je Hegel nazvao 'noć svijeta,' povlačenje subjekta u sebe. Ukratko, žena, ne muškarac subjekt je par excellence.«
- 5 Eve Kosofsky Sedgwick ukazuje na paradoks vezan uz odnose između muškaraca; riječ je o tome da se u sustave u kojima zapravo dominiraju muške veze (što je i temelj patrijarhalnih struktura) u isto vrijeme ugraduje i propisana heteroseksualnost i homofobija.
- 6 U ovom kontekstu korisno je podsjetiti se Derridaove kritike znaka. Derrida uvođe neologizam diferenciju (*la différence*) koji ukazuje na neodlučivost između znaka i značenja i ukazuje na kontinuirano izmjenjivanje koje se ne oslanja na sintezu. Diferencija nas također podsjeća da se proizvodnja značenja zbiva u vremenu, dakle, značenje ovisi o događaju, no može se razotkriti samo na osnovi strukture. Tačka decentriranost znaka pruža osnovu za teoretičiranje narativnih modalnosti koje se oslanjaju na takvu dekompoziciju. Ispitivanjem i analizom konkretnih narativnih tekstova (Vojković, 2001) pokazala sam da se u suvremenim novoholivudskim filmovima diferencija tematizira i da je to u prvom redu povezano sa strukturiranjem subjektivnosti. Tu se nužno nameće veza s pripovijedanjem jer u narativnim tekstovima o kojima je riječ strukturiranje subjektivnosti često se manifestira spajanjem i rastavljanjem subjektnih pozicija, konfliktno postavljanjem ili spojenja motrištimu te kontradiktornim modusima pripovijedanja. Struktura koja proizlazi iz analiza filmova podudara se s Derridaovom diferencijom, što znači da upravo dinamika razlike i odgađanja u tvorbi subjekta pruža osnovu za teoretičiranje narativnog modaliteta uveđenog ovom dekonstrukcijskom logikom. U tom smislu, process de/re-konstrukcije, može se shvatiti kao pripovjedačka strategija.
- 7 'Alien zone' aludira na naslov knjige koja se bavi prikazivanjem ženskosti putem ovisnosti o 'meduprostorima' (Kuhn, 1990).
- 8 Kako bi odredio odnos između objekta žudnje i Drugog, Lacan uvođi pojam malo a (*objet petit a*). Taj pojam u isto vrijeme diferencira objekt od, i povezuje ga s Drugim. »Taj a se pokazuje u polju obmane narcističke funkcije želje upravo kao predmet koji se ne može progutati, ako se tako može reći, koji zastaje u grlu označitelja. U ovom času manjka mora se subjekt prepoznati.« Jacques Lacan (1986:288);

prevedeno iz *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse: le séminaire, livre XI*.

- 9 U tekstu 'Horror and the Monstrous Feminine — an Imaginary Abjection' Barbara Creed (1986) raspravlja o 'čudovišnoj ženskosti' (*monstruous femininity*) u holivudskim horor-filmovima i filmovima znanstvene fantastike i poziva se na *Moći užasa* Julije Kristeve. Creed uspostavlja sličnost između majčinske figure i alijena tako što ističe da se prikazivanje monstruozne ženskosti već ugrađeno u patrijarhalnu ideologiju.
- 10 Steven Spielberg koristi se tom strategijom u filmu *Amistad*. Na samu početku filma prije pobune, glavni lik Sengbe pojavljuje se u izrazito krupnim planovima, što stvara očudjavajući utisak i poništava Sengbea kao ljudski subjekt.
- 11 Žižek dodaje 'samo u monstrumima subjekt nailazi na Stvar koja je njegov nemogući ekvivalent — monstrum je subjekt sam, zamišljen kao Stvar. Subjekt i Stvar nisu dva entiteta već dvije strane jednog te istog identiteta'.
- 12 Žižek tvrdi da Fantom opere, Kaspar Hauser i Munchov Homunculus mogu poslužiti kao primjeri 'čistog subjekta Prosvjetiteljstva'; svaki je od njih monstrum koji daje tijelo višku koji se prelijeva iz začaranoga kruga odnosa sa zrcalom. Žižek također spominje vampire u odnosu na višak koji izmiče subjektovom odrazu u zrcalu: 'Vampiri se ne vide u zrcalu zato jer su čitali Lacana i znaju kako se trebaju ponašati — oni materijaliziraju *objet petit a* koji se prema definiciji ne može odrediti u zrcalu.' (Žižek, 1992:55).
- 13 Iako su žene te koje tradicionalno utjelovljavaju čudovišni sadržaj vezan uz Lacanovo Realno, uz međuprostor, nisu jedine koje u tom prostoru mogu ostati zatočene. Sjetimo se filma *Ničija zemlja*, koji završava tako da jedan od likova ostaje ležati na mini. On je živ, no kao da je istodobno i mrtav. Taj tip 'zatočene' subjektivnosti nadovezuje se na niz srpskih filmova, na primjer, *Lepa sela lepo gore, Bure baruta, Rane*, pa čak i poratni *Apsolutni sto*, ostavljaju svoje likove u proci-jepu, u međuprostoru, ni žive ni mrtve. U recentnom bosanskom filmu *Gori vatra* to stanje 'pred eksploziju' radikalizira se, pa se glavni lik u filmu, iako pogine u eksploziji, spašava tog stanja 'nigdje' i 'između'. Slična tendencija može se zapaziti i u srpskoj pučkoj komediji *Mali svet* u kojem glavni lik dobiva priliku da se nakon sloma 'vrati u život', odnosno da stvorí uvjete da se nerodení narator filma, to jest, njegov sin i novi srpski subjekt, napokon rodi.
- 14 To je aluzija na Žižekovu raspravu o simptomu u *Sublimnom objektu ideologije*, kao ovisnom o kretanju 'natrag u budućnost'. »Dijalektika prestizanja samog sebe u smjeru budućnosti i istodobno retroaktivno preoblikovanje prošlosti [...] ipak ima svoje granice; ona se spotiče o prepreku koja poništava njezinu učinkovitost. Ta je prepreka, naravno, Realno, ono što se opire simbolizaciji: traumatska točka koja uvijek nedostaje, ali se ipak uvijek i vraća, makar je — različitim strategijama — nastojali neutralizirati integrirajući je u simbolički poredak. Iz perspektive posljednje faze Lacanova učenja upravo je to simptom koji je kao takav stvarna jezgra užitka, koji opstaje kao višak i vraća se kroz pokušaje da se pripitomi, kultivira, razriješi objašnjenjima, da se nije-govo značenje pretoči u riječi.« (Žižek, 2002:101).
- 15 Pojam *maskerada* imao je snažan utjecaj na feminističku filmsku teoriju. Claire Johnston, na primjer, raspravljala je o maskeradi u odnosu na ženske likove koji su se preodijevali u gusare. Za Mary Ann Doane maskerada je maska ženskosti. Doane se poziva na tekstove Joan Riviére koja je ukazala na ženskost kao masku koju nose žene na autoritativnim položajima u načelu rezerviranim za muškarce. (npr. u Doane, 1982).
- 16 Donna Haraway (1991) raspravlja o subjektivnosti *ciborga* (kiborga) kao produktivnoj opciji za monstruozan prostor na koji su žene tradicionalno bile osuđene.
- 17 Butler (1997) tvrdi da govornik preuzima odgovornost upravo putem citatnoga svojstva govora. Govornik obnavlja lingvističke znakove za jedinice, i na taj način ponovno objavljuje i jača taj govor. Odgovornost je dakle povezana s govorom kao ponavljanjem, a ne izvořištem.
- 18 Lacanov pojам ili radije metafora (*Le Nom du Pere*), *Ime-Oca*, potječe od mitskog simboličkog oca iz Freudova djela *Totem i Tabu*, u kojem otac postaje simbolički otac, koji označava Zakon tek nakon što je ubijen.
- 19 Ovdje pravim razliku između instanci u kojima je subjektivni pogled lika proizведен tako da je i lik sam prisutan u kadru, dakle i on sam je fokaliziran, i slučajeva u kojima lik fokalizira bez posredovanja vanjskog fokalizatora. Ta dva tipa fokalizacije nazvala sam *pogled lika fokaliziran vanjskom fokalizacijom* i *pogled lika fokaliziran unutar-njom fokalizacijom*. Ta distinkcija isključivo je tehnička i služi u analitičke svrhe, jer vanjska fokalizacija uvijek je uklopljena u unutarnju fokalizaciju.
- 20 Zanimljivo je koliko daleko seže dominantna ideologija jer poklapanje žene i čudovišta nalazimo i izvan *mainstream*-produkcije. Tako, primjerice, u niskobudžetnom filmu *The Blair Witch Project*, koji su napravili studenti filmske škole, pogled ozloglašene vještice iz Blaire-a tijekom filma poklopio se s pogledom ženskoga lika, autoricom takozvanog dokumentarca koji prouzroči smrt svih članova ekipe.
- 21 To se odnosi na raspravu Kellerove o bombama nazvanim 'Oppheimer's baby' i 'Teller's baby', 44.
- 22 Izraziti primjer ženskoga udvostručavanja nalazimo u Lucasovu filmu *Fantomска prijetnja* (*Phantom Menace*), gdje je kraljica Amidala udvostručena. To gotovo klišeizirano sredstvo kad je u pitanju prikazivanje muškosti polako ulazi u produkciju *mainstreama*. Još je jedan očiti primjer Samantha / Charlie iz filma *Dugi oproštaj* (*The Long Kiss Goodnight*).
- 23 Winnicot (1997), primjerice, uvodi pojam 'dovoljno dobro' koji se može protumačiti kao posredno iskustveno područje što ima središnju ulogu u razvoju pojedinca. Winnicot objašnjava da je osnova za razvoj osobe sposobne da istovremeno bude zavisna i nezavisna uspostavljena u najranijoj dobi, kad je dijete ovisno o majci. Dovoljno dobra majka je po Winnicottovom mišljenju od najveće važnosti za razvoj 'dovoljno dobre osobe'.
- 24 Nije čudno, dakle, da se glavna junakinja Tarantinova filma *Kill Bill* prikazuje kao 'plavokosa ratnica' koja ne samo da vješto barata japanskim borilačkim vještinama nego i govori japanski jezik. Jednako tako, odjevena je u kulturni kostim nepobjedivoga Brucea Leeja, legende hongkonškoga akcijskog filma. Prema tome, ono što je omogućuće kao ženski lik upravo je Drugost koju je prigrnila i inkorporirala.
- 25 Clifford Geertz (1983) uvodi pojam 'zakonita senzibilnost' (*legal sensibility*) što će reći da su priče i ono što možemo zamisliti povezane sa zakonom; taj 'zakon' pridružen je drugim kulturnim tvorevinama kao što su moralna načela, tehnologija, religija, podjela rada ili povijest.

Bibliografija

- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York, London: Rotledge.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge (vidi Butler, 2000).
- Butler, Judith, 2000, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Mirjana Paić-Jurinić, Zagreb: Ženska info-teka.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York, London: Routledge.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York, London: Routledge.
- Code, Lorraine. 1991. *What Can She Know: Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Creed Barbara. 1986. »Horror and the Monstrous Feminine — an Imaginary Abjection.« *Feminist Film Theory: A Reader*. Ed. Sue Thornham. New York: New York University Press, 251-266.
- Doane Mary Anne. 1982. »Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator.« *Screen*. Vol. 23 no3-4, Sept-Oct, 74-87.
- Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Haraway Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Keller Evelyn Fox. 1992. *Secrets of Life, Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Science*. New York, London: Routledge.
- Kofman Sara. 1980. »Ex: The Woman's Enigma.« *Enclitic 4*, no 2 (Fall), 17-28.
- Kristeva Julia. 1986. »Woman's Time.« *Kristeva's Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press.
- Kristeva Julia. 1989. *Moć Užasa: ogledi o zazornosti*. Prevela Divina Marion, Zagreb: Naprijed..
- Kuhn Annette ed. 1990. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London, New York: Verso.
- Lacan Jacques, 1986. *4 temeljna pojma psihanalize: XI seminar*, tekst priredio Jacques-Alain Miller, prevela Mirjana Vučanić Lednicki, Zagreb: Naprijed.
- Laplanche, Jean and Pontalis, Jean-Baptiste. 1988. *The Language of Psychoanalysis*. Trans. D. N. Smith. London: Karnac Books.
- Radner, Hilary. 1998. 'New Hollywood's New Women: Murder in Mind — Sarah and Margie', *Contemporary Hollywood Cinema*. Eds. Steve Neale and Murray Smith. London, New York: Routledge, 247-263.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Vojković, Saša. 1997. 'Eat Me, Drink Me, Territorialize Me: Economics of Desire in the New Hollywood Cinema', *European Journal for Semiotic Studies*, vol. 9-1, 223-242.
- Vojković, Saša. 2001. *Fathers, Sons and Other Ghosts: Subjectivity in the New Hollywood Cinema*. Amsterdam: ASCA Press.
- Willis, Sharon. 1997. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, London: Duke University Press.
- Winnicot, Donald. 1997. *Playing and Reality*. London, New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso (vidi Žižek, 2002).
- Žižek, Slavoj, 2002, *Sublimni objekt ideologije*, preveli Nebojša Jovanović, Dejan Kršić i Ivan Molek, Zagreb, Sarajevo: Ar-kzin, Društvo za teorijsku psihanalizu.
- Žižek, Slavoj. 1992. 'Grimaces of the Real or When the Phallus Appears', *October* 56, 44-68.
- Žižek, Slavoj. 1995. 'The Lamella of David Lynch', *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Eds. R. Feldskin, B. Fink. New York: State University of New York Press.

Nenad Polimac

Površnost i nedostatak uredničke discipline

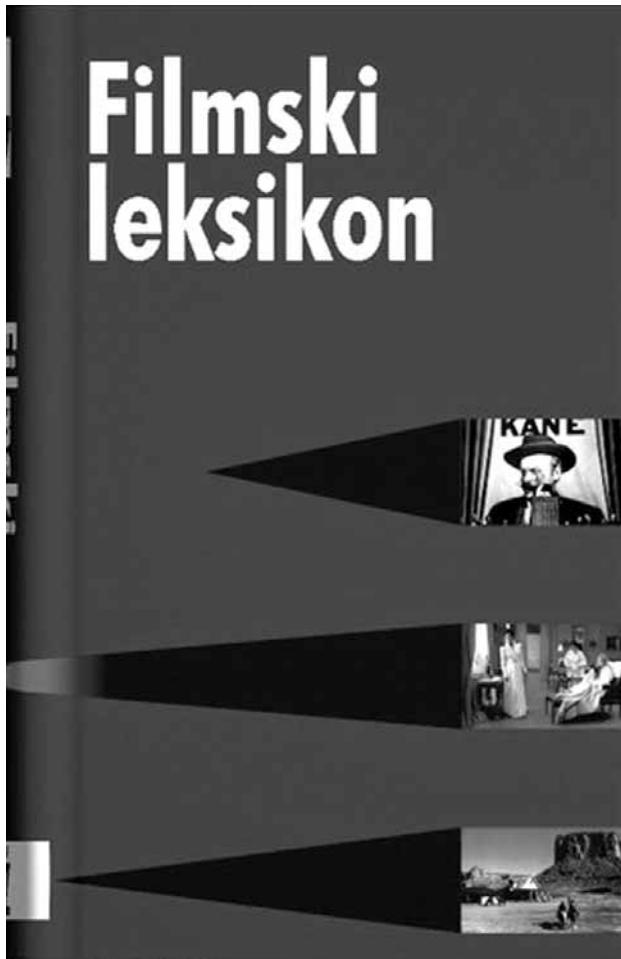
(Filmski leksikon, ur. B. Kragić i N. Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža)

»Pisanje (i uređivanje) enciklopedija i leksikona čudan je posao, zahtjevan, a neobranjiv, takav u kojem najsitniji previd može dosegnuti razinu katastrofalna nemara ili neznanja.« Tako započinje Bruno Kragić prikaz Novoga biografskog rječnika filma Davida Thomsona, ažuriranog izdanja (tristotinjak novih natuknica) i u nas vrlo popularne filmske čitanke, koja se u drugoj polovici sedamdesetih nametnula filmoljupcima kao jedna od ključnih referentnih knjiga i otad nije nimalo izgubila na poticajnosti. Kragićev je prikaz u kasnom prosinackom broju zagrebačkoga kulturnjačkog dvotjednika *Vijenac* znatno okasnio (Thomsonovu knjigu imao sam već više od godinu dana u svojoj kućnoj biblioteci), ali je ipak zanimljiv, jer niste baš često u prilici pročitati što misli kolega o kolegi. Kragić je, naime, jedan od urednika prvoga hrvatskog filmskog leksikona koji se prošlog listopada pojavio u domaćim knjižarama, a — smatrati li to preuzetnim ili ne — Thomson mu je zapravo kolega po struci, budući da je i *Novi biografski rječnik filma* neka vrsta leksikona, ali poprično nekonvencionalna.

Thomsonova knjiga abecednim redom niže eseje o — po autorovu sudu — najzanimljivijim redateljima i glumcima u povijesti kinematografije, a njezin pisac je sve samo ne uzoran leksikograf. Recimo, o znamenitom iranskom filmu Abbasu Kiarostamiju rasuđuje samo na osnovi gledanja njegova filma *Okus trešnje*, dobitnika Zlatne palme u Cannesu, i čudi se kritičarima koji tvrde da danas »živimo u doba Kiarostamija, kao što smo nekad živjeli u doba Godarda«, privozvarajući nedostatku »humora, intelekta, ljepote i užasa« u redateljevu opusu, osobina koje su krasile ostvarenja »Godarda i ostalih« u onom ranijem razdoblju. Suprotno pravilima leksikografa, koji ponavljaše cijene mudro sažimanje umjetničkih dosega, Thomson obožava ironiju, pa tako tekst o novozelandskom glumcu Samu Neillu započinje rečenicom: »Sam Neill uvijek je tu u velikim filmovima, promatrajući Meryl Streep ili dinosaure zdravorazumskim osjećajem koji zna da su sve zvijezde nalik jedna drugoj.« A kakav mu je tek smisao za dramatičnost?! Uzmite za primjer natuknicu o Alfuu Sjöbergu. »Sjöberg je nazadovao, gotovo posramljen usponom svog bivšeg scenarista — Ingmara Bergmana. Nije to laka stvar — u pedeset i petoj ili tako nešto — postati broj dva u Švedskoj.«

Kragić pristupa Thomsonovom 'rječniku' kao jezuit koji je dobio u zadaću analizirati stvaralaštvo markiza de Sadea. Filozofira o enciklopedizmu i leksikografskom diskursu, za izricanje svojih stajališta koristi se prvim licem množine, a

Filmski leksikon



kad se naposljetu posveti knjizi, smeta ga što je »članak o Michaelu Douglasu tripit veći od onog o Aleksandru Dovženku, članak o Spielbergu dvostruko veći od onog o Kurosawi, a članak o Madonni jedan i pol put veći od onog o Simone Signoret«. Izgubivši dragocjen prostor besmislenim brojanjem redaka u sustavu koji i nije sustav, Kragić ima vrlo malo mesta za temeljne prigovore: »Osobnost stava i izričaja postaje opravdanje za konformizam i, u cjelini, preferiranje sadašnjice u kojem je važnije imati članak o Jennifer Lopez nego o Manoelu de Olivieri, ili pak u kojem se daleko veće razumijevanje pokazuje za glumački razvoj Toma Hanksa od redateljske putanje Williama Wylera.« Da sve nije tako crno,



Prikriveni homoseksualac: Rock Hudson

sugerala pomirljiva završnica: »Ipak, Thomson onima koji se tek iniciraju u svijet pisanja o filmu još nudi veliku količinu informaciju, a onima koji pak o tome nešto znaju, njegov elegantni rukopis omogućuje užitak čitanja (posebice kad piše o autorima koje cijeni i voli poput Buñuela i Langa). Nažalost, žudnja za znanjem ostaje počesto prikraćena.«

I tako Kragić sudi o knjizi koja na stražnjem ovitku korica navodi hvalospjeve Johna Updikea, Gilberta Adaira, Hanifa Kureishija i Davida Harea, a kojoj je i sam Peter Bogdanovich dao gorku pohvalu: »Neprocjenjiv standardni tekst za studente, poklonike i ozbiljne entuzijaste, Thomsonovi komentari su često neugodni, no nikad neinformirani ili trivialni, a, izuzev njegovih primjedbi o Johnu Fordu, meni te jednom ili dvojci drugih, teško mi je s njim zapodijevati kavgu.« Kragić se možda osjetio superiornim u odnosu na Thomsona, jer je on ipak uredio leksikon u kojem Manoel de Oliviera ima veliku natuknicu, a Jennifer Lopez je izostavljena, i u kojem je članak o Kurosawi tko zna koliko duži od onoga o Michaelu Douglasu. No je li zbog toga *Filmski leksikon* bolja knjiga od *Novoga biografskog rječnika filma*? Baš i nije, dobrim dijelom iz razloga koji se samokritično omaknuo Kragiću u spomenutom uvodu recenzije u *Vijencu*.

Filmski leksikon izdanie je Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, koje se nastavlja na dvosveštanu *Filmsku enciklopediju* istog izdavača iz 1986. i 1990. godine. Barem deset godina u radu, *Filmska enciklopedija*, kapitalno djelo glavnog urednika dr. Ante Peterlića, okupilo je gotovo stotinjak publicista iz bivše Jugoslavije, koji su na otprilike 1550 stranica velikoga formata predstavili najvažnije ljestnosti u povijesti filma (redatelje, scenariste, producente, glumce i snimatelje; montažere i kostimografe nije se spominjalo, ali su poneki

scenograf i majstor filmskog trika uspjeli izboriti vlastitu natuknicu), nacionalne kinematografije (od Amerike do Sirije), filmske pravce, vrste, žanrove i pojmove, filmska poduzeća i akademске ustanove, filmske kritičare, teoretičare i časopise, a bogati i filmske i književne junake poput Drakule, dr. Jekylla i g. Hydea, Sherlocka Holmesa te Jamesa Bonda. Izbor je uključivao kako avangardiste Hansa Richtera i Petera Kubelku tako i pop-ikone kao što su Beatlesi: da je napravljena u razdoblju kada je pridodani CD-ROM s engleskim prijevodom bio uobičajena praksa, *Filmska enciklopedija* posve bi se solidno prodavala i u inozemstvu.

Nasuprot *Filmskoj enciklopediji*, *Filmski leksikon* imao je znatno kraći rok izrade — samo dvije godine — ali i manji broj stranica — njih 830. Ante Peterlić ovaj je put samo začinio funkciju predsjednika uredničkog vijeća, dok su leksikon uredili spomenuti Kragić i Nikica Gilić, predstavnici mlade generacije hrvatske filmske publicistike (obojica su tridesetogodišnjaci), kojima se u pisanju pridružilo još petnaestak suradnika. Kratka priprema upućuje na situaciju u Leksikografskom zavodu, nekoć velikoj (iako uvek poprilično sporoj) znanstvenoj radionici, koja je tijekom devedesetih znatno prorijedila ritam rada i priželjkivala nove, ne odveć komplikcirane proizvode, u kojima će reciklirati već postojeću riznicu. Tako je *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* iz 1995. proširila i osvremenila izbor natuknica iz *Enciklopedije likovnih umjetnosti*, ali u osnovi to nije bio ni približno tako važan i opsežan izdavački pothvat kao izrada originala.

Budući da se svjetska filmska scena tijekom devedesetih znatno izmjenila — pojavili su se novi autori i nove važne kinematografije, neki su cijenjeni filmaši još bogatije zaokružili opus, a neki su pali u zaborav — nameće se pitanje zašto se nije pristupilo novom izdanju *Filmske enciklopedije*. Ponajprije, takav je pothvat bilo teško ostvariti, jer je Leksikografski zavod početkom prethodnog desetljeća, u doba izlaska drugog sveska *Filmske enciklopedije*, izgubio pridjev 'jugoslavenski', a barem trećina natuknica — kako glede sadržaja tako i suradnika — imala je veze s kulturnim kontekstom bivše države. Drugo, ponovno staviti u pogon tako zamršen aparat koji je sudjelovao u izradi *Filmske enciklopedije* bilo je nemoguće iz vizure smanjenih ambicija koje je posljednjih godina pred sebe postavljao Leksikografski zavod.

Izдавanje skromnije producirana leksikona činilo se najspasitljivijim rješenjem. Novi urednici Gilić i Kragić odlučili su se za koncept koji je donio samo jednu bitnu novinu u odnosu na *Filmsku enciklopediju*, naime, uvrstili su u leksikon i izbor najvažnijih ostvarenja svjetskoga filma (Kragić je u jednom ranijem intervjuu u *Vijencu* objasnio da je to stoga što su klasični filmovi u međuvremenu postali dostupni na videu i DVD-u, očito impunitirajući da je znatan dio suradnika Peterlićeva dvotomnog izdanja pisao natuknice napamet). Prema izvorniku su se ponašali kao građi za priklađan dajdžest: članak srpskoga filmologa dr. Vladimira Petrića, predavača na Harvardu, o Carlu Theodoru Dreyeru, koji je u *Filmskoj enciklopediji* iznosio gotovo tristo redaka, drastično je skraćen u leksikonu, jer su najcjenjeniji redateljevi filmovi (*Stradanje Ivane Orleanske*, *Vampir*, *Dan gnjeva* i dr.)

dobili posebne natuknice, a novu je cjelinu potpisao hrvatski autor.

Naizgled podatan koncept porodio je nizom problema. Iako naziv *Filmski leksikon* sugerira abecedno nizanje relevantnih filmskih pojmov (toga se pravila drži slovenski *Filmski leksikon* Bojana Kavčiča i Zdenka Vrdlovca iz 1999), njih je u Gilićevu i Kragićevu uredničkom pothvatu razmjerno malo, a većinu ih potpisuje dr. Hrvoje Turković, jedan od najistaknutijih suradnika *Filmske enciklopedije*. Najveći prostor (više od polovice leksikona) zapremili su filmovi koje je redakcija smatrala važnim za povijest kinematografije, a ostatak je pripao stvaraocima — redateljima, producentima, glumcima, snimateljima i skladateljima filmske glazbe (scenaristi su iz zagonetnih razloga zaobiđeni). Usporednim čitanjem *Filmskog leksikona* i *Filmske enciklopedije* enciklopedija se nameće kao neusporedivo superiorniji pothvat, ponajprije zbog većeg prostora koji je posvetila filmašima. Dok su u leksikonu redatelji dobili koliko-toliko povlašteno mjesto (uz propuste o kojima poslije), glumci su svedeni na biješke, s uglavnom nepotpisanim člancima i problematičnim izborom. Humphrey Bogart i Greta Garbo neupitno su izborili svoj prostor, no zašto su u leksikonu Monica Vitti, Silvana Mangano i Lucyna Wynucka, a ne i Charlotte Rampling, teže je objašnjivo (biti muza filmskih legendi poput Antonionija, Viscontija i Kawalerowicza valjda je dostatan kriterij za uvrštanje; uostalom, Francois Ozon, obožavatelj Ramplingove u starijoj dobi, u vrijeme dovršavanja leksikona još nije bio tako eksponiran autor).

Zastupljenost talijanske seks-bombe Gine Lollobrigide, a izostavljanje asekualne holivudske ikone Doris Day drukči-



Asekualna ikona: Doris Day

ji je problem. Je li dosta imati reputaciju vampa, pa da se glumica probije do hrvatskoga filmskog leksikona? Očito jest (o tome svjedoči i članak o Riti Hayworth), no Doris Day je u povijesti kinematografije (neovisno o suradnji s Alfredom Hitchcockom u sjajnoj američkoj verziji *Čovjeka koji je suviše znao*) potkraj pedesetih godina stvorila vlastiti podžanr, prometnuvši se u svojevrsna autora, znatno više od redatelja i scenarista koji su potpisivali njezine filmove. Da joj reputacija nije ocvala, pokazuje i nedavna komedija *K vragu i ljubav* s Reneé Zellweger i Ewanom McGregorom (nijedno od njih dvoje nije u leksikonu, iako — ne samo po mjestu — pripadaju današnjem glumačkom pantheonu), koja se konceptualno poigrala klasicima kakvo je *Šaputanje na jastuku*. Rock Hudson, partner Doris Day iz toga filma, bio je bolje sreće i dobio malu natuknicu, ali u njoj uopće nije spomenuto da je prije smrti priznao da boluje od AIDS-a: nekomu se to može činiti kao tračerski podatak, no naknadno razotkrivena Hudsonova homoseksualnost pokazala je u potpuno drukčijem ozračju njegove nastupe u filmovima kao što su *Sve što nebo dopušta*, *Zapisano u vjetru* i *Potamnjeli anđeli* Douglasa Sirk-a, a *Šaputanje na jastuku* u tom kontekstu zasluguje posebnu analizu. Zahtjevniji leksiograf ne bi samo tako prešutio tu činjenicu.

U odnosu na Peterlićevu *Filmsku enciklopediju*, glumci su ispalili žrtve radikalno smanjena prostora u *Filmskom leksikonu*, no još su gore prošli snimatelji (istina, Mario Sablić, koji je uglavnom potpisao natuknice o toj profesiji, uspio je ugurati uz nekoliko veterana i ponekog suvremenog velikana poput Dariusa Khondija) i skladatelji filmske glazbe (bez Johna Barryja, Elmera Bernsteina i Zbigniewa Preisnera kratak pregled te struke gotovo da je besmislen). Urednike to nije osobito brinulo, jer su glavni adut njihova leksikona i onakao trebali biti filmovi.

Najzlosretniju odluku donijeli su kad su odlučili da od nešto više od devetstvo natuknica o filmovima među njima obvezno moraju biti dobitnici Oscara, kanske *Zlatne palme*, venecijanskoga *Zlatnog lava* i Europske filmske nagrade. Umjesto da po vlastitim kriterijima izaberu ono što je najvrednije u povijesti filma, utekli su se ziheraštvu i potrošili prostor na ostvarenja koja danas više ne pamte ni najusrdniji filmolozi i filmoljupci. Zašto je u proljeće 1953. Oscara za najbolji film dobila *Najveća predstava na svijetu* Cecila B. De Millea, a *Pjevajmo na kiši* u toj kategoriji uopće nije nominiran, predmet je za zgodnu povijesnu anegdotu, a nipošto za uvrštanje prvoga filma u leksikon, pogotovo što za neusporedivo važniji De Milleov spektakl *Samson i Dalila* u njemu uopće nije bilo mjesta. Tko danas mari za oskarovce *Put oko svijeta u 80 dana* ili *Obični ljudi*? Možete li bez pretraživanja po internetu i prelistavanja enciklopedija pogoditi koji su to filmovi *Poslije duge odsutnosti* i *Dana riječ*? Odgovor: pobednici kanskoga festivala 1961. i 1962. godine, i to u razdoblju kada je u službenoj konkurenciji bilo — čak i po tadašnjoj kritičarskoj recepciji — neusporedivo važnijih filmova. A film *Prijelaz preko Rajne*? Pobjedio je u Veneciji 1960. i izazvao proteste, jer je po prevladavajućem sudu ukrao nagradu filmu Luchina Viscontija *Rocco i njegova braća*. Taj je, srećom, dobio mjesto u leksikonu, ali je prvi zauzeo prostor koji je mogao biti posvećen nekom važnijem fil-

mu ili filmskom stvaraocu. Berlinski pobjednici iz nekoga su hira izuzeti iz leksikona (iako je taj festival već niz godina po statusu posve ravnopravan Cannesu i Veneciji), ali su zato uvršteni dobitnici Europske filmske nagrade, priznanja čiji organizacijski odbor (tzv. Europska filmska akademija, inačica sličnog, ali mnogo ambicioznijeg američkog udruženja) do danas nije smislio suvisle kriterije kako se ta nagrada dodjeljuje (triput ju je dobio talijanski filmaš Gianni Amelio, kojega će malotko uvrstiti među najvažnije suvremene europske filmske autore) ni kako se treba zвати.

Uteg prestižnih nagrada trebao je poslužiti nečem drugom: stvoriti privid ozbiljnosti te omogućiti urednicima i njihovim suradnicima slobodan prostor, da se poput izgladnjene djece u slastičarnici bace na recenzije filmova koji ih zbilja zanimaju. Među najvažnijim filmovima svih vremena tako su se našli *Djevica Ivana*, *Lijepa gnjavatorica* i *Sjeverozapadni vjetar* Jacquesa Rivettea, *Pronađeno vrijeme* Raula Ruiza, *Ubojstvo kineskog kladioničara* Johna Cassavetes-a, *Volim te, volim te* Alaina Resnaisa, *Moderato cantabile* Petera Brooka te još kojekakve modernističke bizarnosti. To i ne bi bio osobit problem da je izbor filmova suvislje strukturiran, pa bi se povremene ekscentričnosti doimale kao dopadljiv ukras koji svjedoči o ukusu urednika i njihova kreativnog tima. No kako uzeti ozbiljno leksikon u kojem se kulturni film Samuela Fullera *Krada u Južnoj ulici* (uzgred, inspiracija za Bressonova *Džepara*, koji zapaženo figurira u *Filmskom leksikonu*) ne spominje ni u članku o redatelju! Sam Fuller dobio je povlasticu da se predstavi tek jednim jedinim filmom (*Goli poljubac*), iako su se generacije modernih filmaša nadahnule njegovim opusom. Važni redatelji pedesetih, koji su nadahnuli francuske novovalovce (Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol i Eric Rohmer ne mogu se požaliti na prostor koji su dobili u leksikonu), također nisu bolje prošli: Nicholasu Rayu izdvojen je samo *Buntovnik bez razloga* (prevratnički western *Johnny Guitar* urednicima nije bio tako zanimljiv, kao ni *Gorka pobjeda*, koju je Godard ekstatično proglašio najvećim filmom svih vremena), a Ottu Premingeru ni jedan iz tog razdoblja (*Dobar dan tugo i Anatomija jednog ubojstva* oduševljivali su ne samo novovalovce nego i kritičare oko britanskog časopisa *Movie*). Ipak, Fuller, Ray i Preminger barem su dobili zasebne članke, a za *Filmski leksikon* Richard Brooks i John Sturges i ne postoje, što je poprilično zaostajanje za standardima uspostavljenim Peterlićevom *Filmskom enciklopedijom*.

Urednicima *Filmskog leksikona* pružala se prilika za originalno izdanje, no nisu je iskoristili: da su leksikon koncipirali samo kao izbor filmova, ne bi se doveli u situaciju da se natječu s *Filmskom enciklopedijom*, a imali bi i više prostora za uspostavljanje suvisla sustava. Ovako praznine koje se otvaraju izostavljanjem važnih filmova i autora zjape poput ponora. Urednicima se činio važnim sovjetski revolucionarni film i trokut Ejzenštejn — Pudovkin — Dovženko, pa su potpuno zaobišli ostvarenja živopisnih zanesenjaka poput Borisa Barneta i Abrama Rooma. Sovjetski socrealizam štunut je u stranu: Marku Donskoju nije izdvojen ni jedan jedini film (čak ni epohalno *Djetinjstvo Gorkog*), u članku o Sergeju Jutkeviću uopće se ne spominje sjajni *Covjek s puškom*, a barem jedan kolhoski mjuzikl Ivana Pirjeva baš se i mogu-

o naći u završnom izboru (moj je favorit *Svinjarica i pastir*). Sovjetski novi val za njih također ne postoji: tu su, istina, preteče, *Četrdesetprvi*, *Balada o vojniku i Lete ždralovi*, no *Zastava Ilijica i Krila* mnogo su slojevitija ostvarenja. Ostvarenja Andreja Tarkovskog i Sergeja Paradžanova predvidljiv su izbor urednika modernističkog ukusa, ali kako braniti izostavljanje Ioselianijevih filmova i *Pirosmanija* Georgia Shengelaye? A što je s britanskim filmom? Prije dvije godine u filmskom časopisu *Empire* njihovi su kritičari odlučivali o najboljem britanskom krimiću svih vremena i u finalu su se našli *Crni petak za gangstere* i *Uhvatite Cartera*. Više sustavnosti u izdvajaju filmova pojedinih kinematografija i autora učinilo bi *Filmski leksikon* posve uporabljivim štivom za filmske početnike.

Niz propusta počinjen je zbog loše organizacije uredničkog posla. Da su pažljivije prelistali *Filmsku enciklopediju*, Gilić i Kragić uočili bi da je Peterlić u njoj napisao razmjerno malo tekstova, a da je glavni posao prepustio drugim urednicima i suradnicima kako bi imao bolji pregled nad cjelinom. Nasuprot tomu, Kragić je napisao više od četvrtine svih članaka o filmovima, a ako se pribroje i oni nepotpisani, možda je i gotovo polovica njegovih. Gilić je bio nešto manje marljiv, no uz Damira Radića i Tomislava Brleka ipak je najzastupljeniji autor u *Filmskom leksikonu*. Da su Kragić i Gilić manje pisali, a više se bavili uredničkim poslom, u leksikonu bi zasigurno bilo manje grešaka. Recimo, u člancima o filmovima *Blago Sierra Madre* i *Afrička kraljica* tvrdi se da je to prvi Hustonov film sniman na lokacijama, no pravo prvenstva valjda može ponijeti samo jedno od tih ostvarenja. U tekstu o mjuzikl-melodrami *Moje pjesme, moji snovi suvereno* se opisuje kako Julie Andrews (koja također nije dobila natuknicu u leksikonu) u uvodnoj sceni na pozadini alpskih eksterijera izvodi pjesmu *Edelweiss* (njemačku riječ 'runolist' pogrešno piše s jednim 's'), međutim, to baš nije točno: do *Edelweissa* se morate strpiti sve do završnice (scena glazbenog natjecanja u sjeni kukastih križeva), a Julie na početku pjeva naslovnu *The Sound of Music*. Zatim, uzaludno ćete tražiti članak o filmu *Buster, boksački šampion*: on je najavljen u tekstu o Busteru Keatonu uobičajenom strelicom udesno, ali je u brzini očito ispašao iz završne verzije. U tekstu o filmu *Koncert* spominje se da je Nada Škrinjar 1954. nagrađena *Brončanom arenom* na pulskom festivalu: takva nagrada za glumačko ostvarenje nikad nije postojala, a te godine Škrinjarica je bila treća po glasovanju publike u Areni za najbolju glumicu. Čak se i pedantnom Peterliću omaknula pogreška u napisu o Viscontijevoj *Opsesiji*, kada je ustvrdio da je roman Jamesa M. Cainea *Poštar uvijek zvoni dvaput* poslužio kao predložak za *Dvostruku obmanu* Billyja Wildera (taj film nadahnut je drugim, istoimenim Caineovim radom). U pitanju je običan lapsus koji se ispravlja pažljivim uredničkim čitanjem, ali za to očito nije bilo vremena.

Nadalje, urednička stega izostala je iz strukturiranja članaka o filmovima. Pojedini članci, unatoč tome što su poprilično pretenciozni, nastoje pružiti i podrobne informacije, npr. da li je film imao nastavak, prednastavak ili kasniju novu verziju. To pravilo varira od situacije do situacije: ponekad autor smatra da je o tome dužan izvjestiti čitatelja, a ponekad i ne; kada to izostavi, na uredniku je da ga dopuni. Drugo, jedno

od važnih uredničkih pravila u ovakvoj vrsti leksikona jest angažirati za pisanje pojedine natuknice suradnika koji ne mrzi ono o čemu piše: kakva korist, recimo, od Gilićeva članka o Jamesu Cameronu, kad ga završava konstatacijom da je redatelj »optuživan za sudjelovanje u snižavanju intelektualne razine američkog filma«: među suradnicima leksikona posve su sigurno barem trojica koji se o Cameronovu opusu izražavaju samo u superlativima.

Veliki je urednički promašaj također neodlučnost oko prevođenja naslova filmova. Ponekad su zadržani nakaradni naslovi iz kinodistribucije (*Vrtlog života* umjesto *Američka ljepota*), a ponekad su filmovi iznova doslovno prevedeni, ostavljujući u čudu čitatelja koji se već navikao na stari naslov (tko će odgonetnuti da se iza *Ljubavne koride* krije *Carstvo čula?*). Da je na kraju leksikona pridodano kazalo originalnih naslova i hrvatskih prijevoda (ne bi uzmanjkala ni naznaka stranice na kojoj se film spominje), sve to ne bi bio nikakav problem, no ovako je nesnalazljivu korisniku leksikona prava muka snaći se u zakučastoj cjelini. Dragocjen prostor, umjesto toga, zauzeli su abecedno poredani hrvatski prijevodi koji upućuju na originalni naslov, od čega nikakve koristi. Koristi nema ni od kronološkoga nabranjanja dobitnika Oscara, *Zlatnog lava*, *Zlatne palme* i Europskih filmskih nagrada (sve to u trenu pronađete na internetu i s mnogo više podataka), što samo svjedoči o brzopletosti s kojom je *Filmski leksikon* napravljen.

Stajalište urednika leksikona prema suvremenom filmu — barem onome što se u svjetskoj kinematografiji događalo tijekom devedesetih — ne treba nazivati brzopletošću koliko nesnalaznjem. U spomenutoj recenziji Thomsonove knjige Kragić je kurzivom izdvojio ovaj odlomak: »*Pritom namjereno isključujemo bilo kakvu tzv. aktualnost, koja je, kao takva, efemerna značenja, stoga nesukladna inherentnoj konzervativnosti enciklopedizma (pri čemu pojam konzervativno rabimo u onom njegovu najboljem, engleskom smislu), što znači da svaka najnovija pojava samim uvrštavanjem dobiva na legitimitetu pa ju je zapravo bolje prepustiti prirodnom okružju potrošnjih medija poput novina i televizije (ne zaboravljajući dakako iznimno historijsko značenje koje ti mediji nose).*« Iz tog bi se citata moglo zaključiti da noviji filmovi, redatelji i glumci nemaju što tražiti u leksikonu u kojem je Kragić urednik, ali to baš nije tako, već i zbog pravila da se u njega uvrste sva ostvarenja nagrađivana do 2002. godine. Suradnik leksikona Jurica Pavičić obavio je ključni posao izdvajanja novih autora koji su se afirmirali devedesetih (ponajprije glede neameričkog filma), no unatoč tome prošlo desetljeće — kako ga vidi *Filmski leksikon* — nalikuje švicarskom siru s golemin rupama. Zašto je u leksikon uvršten članak o Toddu Haynesu, a ne i o njegovu kolegi Toddu Sondzu, prava je zagonetka. Što u leksikonu traže Leonardo DiCaprio i Brad Pitt, kad nema Seana Penna, još je zagonetnije. Čime je svoj prostor zaslužila Gwyneth Paltrow, kad ga nisu doobile dvostrukе oskarovke Sally Field i Luise Rainer? Filmu *Gospodar prstenova: Prstenova družina* odmah je uspjelo probiti se u leksikon (i njegovu redatelju Peteru Jacksonu), no nijedan od filmova o Indianu Jonesu nije stekao tu povlasticu. Genijalni Belgijanci braća Dardenne zasigurno bi ostali nepoznati čitateljima leksikona, da njihov film Ro-



Harrison Ford kao Indiana Jones

setta nije dobio *Zlatnu palmu* (krivo je napisano da je to ostvarenje u tradiciji Dogme 95; očit je uzor poetika Roberta Bressona): uvjeren sam da će za desetak godina svjetske enciklopedije o njima mnogo opširnije pisati nego o Andreu Delvauxu, kojem naš leksikon posvećuje popriličnu pozornost. U izboru novih filmova našao se i *Tigar i Zmaj*, ali ne i *Dodir Zena Kinga Hua* iz 1969, ključno ostvarenje koje je prvo izazvalo ushićenje zapadnoeuropeke kritike kineskim kostimiranim borilačkim spektaklima. Očito, Kragićev stav o temeljnoj efemernosti novoga koje mora izdržati test vremena da bi potvrdilo eventualnu vrijednost nije bio provediv iz jednostavnog razloga što leksikon treba nekome i prodati: u tom kontekstu ne čude članci o Bradu Pittu, DiCapriu i Gwyneth Paltrow, ali iz suvremenoga Hollywooda mogao se napraviti i bolji izbor.

Filmski leksikon najproblematičnije se postavlja kad je u pitanju hrvatski film. Za urednike leksikona prvi hrvatski cje-lovečernjiigrani filmovi vrijedni spomena su *Lisinski* i *Plavi 9*. Nepotpisani članak o Vjekoslavu Afriću, redatelju prvog poratnog jugoslavenskog filma *Slavica*, izrazito je negativno intoniran, što je razumljivo, budući da je u pitanju filmski diletant, međutim, tom se razdoblju moglo pristupiti kao da su u pitanju naši Méliesi i Porteri. Naposljetku, *Zastava* i *Ciguli Miguli* (osobito potonji) ipak su intrigantnija ostvarenja nego što je *Lisinski*, no Kragiću i Giliću valjda smeta što se bave partizanskim ratom odnosno paradoksima socijalističke 'izgradnje'. Očistiti hrvatski film od socijalističke prošlosti i jugoslavenskog konteksta nije baš lak posao i rezultira vrlo mlinjavom slikom domaće kinematografije. Istina, kreativni vrhunci iz pedesetih razmjerno su valjano izdvojeni — *Koncert*, *Ne okreći se sine*, *Samo ljudi*, *Svoga tela gospodar*, *H-8* i *Vlak bez voznog reda*, no najbolji film Branka Bauer u tom razdoblju, *Tri Ane*, nije dobio poseban članak, jer ga je producirao makedonski *Vardar film*. Nije spomenuta ni *Cesta duga godinu dana*, prvi hrvatski film nominiran za *Oscara* (režirao ga je, naime, Talijan Giuseppe De Santis), a drugi film koji se natjecao za tu nagradu, dojmljiva ratna melodrama *Deveti krug* Franceta Štiglica, naveden je gotovo s omalovažavanjem, opet zato što ga je režirao stranac. Ksenofobije u obradi kasnijih razdoblja hrvatskoga filma tako-

der ne nedostaje, ali ni šlampavosti. Po čemu Šime Šimatović i Jakov Sedlar zaslužuju natuknice, a Nikola Babić i Dejan Šorak ne, po čemu je *Vlak u snijegu* Mate Relje važniji od njegova vrlo solidnog prvenca *Kota 905* (možda po tome što je u potonjem glavni junak časnik OZNA-e) te zašto u leksikon nisu uvršteni klasici dječjega filma *Izgubljena olovka* i *Vuk samotnjak*. Teško je objasniti zašto se o pulskim laureatima, *Kontesi Dori i Finim mrtvim djevojkama*, nije pisalo s malo više entuzijazma, te kako je moguće da poseban članak ne dobije tragikomedija Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*, kad je uvedeno pravilo da se tako istaknu svi hrvatski filmovi koji su pobijedili na pulskom festivalu. Za neke hrvatske redatelje (Babaju, Berkovića i Tomislava Radića) spominje se da u socijalizmu zbog političkih okolnosti nisu mogli ostvariti željeni radni kontinuitet, što ne odgovara istini.

Paradoksalno, u odnosu na hrvatsku, srpska je kinematografija mnogo suvislijе predstavljena, sa solidnim portretima najvažnijih redatelja i ponekim izdvojenim filmom (najveći je propust što filmovima *Tri Aleksandra Petrovića* i *Ko to tamo peva* Slobodana Šijana nisu posvećene posebne natuknice). Emiru Kusturici, Bosancu sa srpskom putovnicom, izdvojena su dva filma, jer je dvaput pobijedio u Cannesu (*Moj otac na službenom putu* i *Underground*), a da je bilo dosljednosti, poseban članak dobio bi i *Sjećaš li se Dolly Bell*, jer je nagrađen *Zlatnim lavom* u Veneciji za najbolji 'mladi' film.

Pa, kao što je Kragić na kraju recenzije Thomsonova *Novog biograforskog rječnika filma* pokušao pronaći bar nešto poti-

cajno u toj knjizi, možda je prilika da se to i ovdje napravi. Ima li nešto po čemu treba preporučiti ovaj razočaravajući leksikon? Zasigurno, jer od 2140 natuknica najmanje je trećina nadahnuto napisana, zadovoljava najviše leksikografske standarde i predstavlja novu generaciju hrvatske filmske kritike u izrazito povoljnem svjetlu. Uzmite samo Kragićev članak o Viscontijevu *Sensu*: u pedesetak redaka sročeno je sve što je važno za taj film i pritom se ne doima kao komplikacija. Šteta je samo što se taj autor upustio u megalomanski pothvat da napiše prikaze o gotovo svim najvažnijim klasičnim i modernim filmovima i njihovim redateljima, pa nakon kraćeg vremena ustanovljavate da je u pitanju matrica s neznatnim varijacijama. Po tekstovima u leksikonu (iako i ti variraju od inspiriranosti do rutine) Damir Radić nameće se kao najzanimljiviji kritičar mlađe generacije (preporučujem članke o njemačkim filmovima *Aguire, grijev božji*, *Brak Marije Braun*, *Dr. Mabuse — kockar i Gorke suze Petre von Kant* te o britanskom redatelju Lindsayu Andersonu), ugodno je znati da su Slaven Zečević (*Kad jaganci utihnu*) i Igor Tomljanović (*Nepomirljivi*) u stanju smisliti originalne teze o filmovima koje je prežvakalo već na tisuće kritičara, a Tomislav Brlek više imponira kad svoj visokoparni stil i metodu usmjeri na ambiciozne holivudske proizvode (*Istrebljivač*, *Razjareni bik*) i glumce (Julie Christie) nego na europske intelektualističke prvake. *Filmski leksikon* nudi obilje građe, od predstavljanja eksperimentalnih do crtanih i dokumentarnih filmova, u njemu se ima što listati, a dopadljiv je i dizajn Gorana Petercola. Jedino je šteta što to nije suvislja knjiga, jer novi i bolji filmski leksikon teško da ćemo u skorije vrijeme dobiti.

Vladimir C. Sever

Filmska glazba: riječ stručnjakinje

Irena Paulus: *Brainstorming — Zapis o filmskoj glazbi*, Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Moderna vremena, Zagreb 2003.

Hrvatska glazbena kritika tvori prilično snažnu scenu: gotovo da nema žanra, od hip-hop-a, R&B-ja i zaguljenih meandara suvremenih klupske podvrsta, preko klasičnog rocka, punka i enormno omiljene latino glazbe, pa sve do tvrdokornih klasičara, koji ne bi posjedovao svoje kritičarske lučnosti. Obdareni enciklopedijskim poznavanjem svoga područja i često izrazito strastveni u iznošenju vrijednosnih sudova, naši su kritičari takvi da im se možda može štošta prigovoriti, ali njihovo se faktografsko znanje rijetko kad može dovesti u pitanje.

Osim u jednom području. U filmskoj glazbi.

Kao entuzijast obdarjen prilično iscrpnim fanovskim poznavanjem tog područja, moram priznati da osjećam poveliku odbojnost prema načinu na koji se filmska glazba u nas recenzira i predstavlja. Što je čudno: udite u bilo koji dučan CD-a i naći ćete *soundtrackova* svih vrsta (uz iznenadujuće solidan izbor), ali jedini naslovi koji zanimaju naše kritičare filmske glazbe jesu oni bastardni. Znate na koje mislim: oni na kojima piše *Music from and Inspired by the Motion Picture* ili nešto slično — kompilacije svih ostalih žanrova, koje s narativnom filmskom glazbom rijetko imaju veze bliskije od marketinških. Ako se nađe na skladane instrumentalne partiture, ti kolege uglavnom zgroženo slijezu ramenima, otpuhuju u stilu 'a što ću, to mi je posao, moram preslušati album do kraja' i jedino što znaju kazati o *scoreovima* jest da su to 'teme' ili 'ulagivanja Oscaru za najbolju glazbu'.

Specijalizirana kritika

Takvi mi kritičari idu poprilično na jetra, ne tajim, jer nemaju ni elementarne pristojnosti da se upoznaju sa žanrom glazbe iz kojega dobivaju recenzentske primjerke. A nemaju ni dovoljno poštjenja da priznaju kako su zapravo samo popkritičari koji tezgare u žanru — popularnom zbog filmova, a i zbog propagandnih tendencija koje tjeraju popularne izvođače da skladaju pjesme ekskluzivno za njih. Ako slušaš *soundtracke*, glasi ta logika, možeš čuti stvari koje nećeš naći na regularnim izdanjima.

Strašno.

Gotovo da sam već digao ruke od nadanja da ćemo u Hrvatskoj dobiti kritičara filmske glazbe koji ne bi bio apsolutni diletant. Jer, za takav posao valja biti vičan dvjema stvarima: povijesti i teoriji klasične orkestralne glazbe te načinu na koji se ona tijekom povijesti stopila s filmom, tvoreći siner-



giju koja, prema riječima mnogih suvremenih skladatelja koji skladaju i za film i za koncertne dvorane, tvori suvremeni pandan operama iz devetnaestog stoljeća. Prilično zahtjevna propozicija za one koji od *soundtracka* zahtijevaju kulersku kompilaciju koju bi s užitkom mogli slušati u društvu. U isti mah, s obzirom da filmska glazba u posljednje vrijeme sve češće crpe građu iz najšireg spektra dostupnih idioma — od etničkih do klupske — više nije lako održavati upućenost čak ni njezinim klasičnim poklonicima, onima koji vam u pol noći mogu izrecitirati dvadeset najomiljenijih filmskih partitura Johna Williamsa ili Jerryja Goldsmitha. Abecednim redom.

A onda se pojавila Irena Paulus.

Kao profesionalna muzikologinja i u isti mah entuzijastica koja je odrastala baš u doba kad je klasično mišljena filmska glazba doživljavala renesansu potaknutu Williamovim *Ratovima zvijezda*, Paulus je hrvatski ekvivalent najboljih američkih kritičara svojega naraštaja. Odnosno, njezine recenzije i eseji — redovito objavljivani na stranicama *Vijenca* i *Ljetopisa*, te na Hrvatskom radiju — odlikuju se stručnošću i uvidom koje inače možete dobiti tek višegodišnjom pretplatom ili logiranjem na *Film Score Monthly* ili *Music from the Movies* ili još pet-šest publikacija posvećenih filmskoj glazbi. A i one su razmjerno recentna pojava: ne bih htio da se ste-

kne dojam kako u svijetu postoji neko obilje stručnih recenzata filmskih partitura. Kad bi tako bilo, već bi se u Hrvatskoj pojavila pregršt imitatora. Ovako, možemo biti sretni što imamo barem jednu kritičarku filmske glazbe koja zna o čemu piše.

Pogotovo kad se ima na umu da taj glazbeni žanr najčešće zanima dečke.

Irena Paulus itekako je svjesna problema s kojima se suočava u svojoj *one-woman crusade* za ozbiljnije vrednovanje filmske glazbe. U predgovoru knjizi *Brainstorming* (red je da je napokon spomenem — riječ je o predmetu ovog prikaza, a i o njezinoj drugoj objavljenoj knjizi s ovog područja — prva je bila kritički pregled povijesti hrvatske filmske glazbe) ona daje nekoliko sugestija za poboljšanje takva stanja. Ipak, oni se najvećim dijelom bave problemima koji stoje pred hrvatskim filmskim *skladateljima*, s kojima Paulus duboko susjeća, te im pruža nekoliko korisnih savjeta vezanih uz autorska prava i arhiviranje. (Pravim profesionalcima to bi trebala biti opća mjesta, pa mislim da savjete ponajprije trebaju poslušati filmski studiji koji posjeduju arhivsku građu — i u Hollywoodu su se partiture i snimke počele ozbiljno pohranjivati tek s pojmom digitalne tehnologije, pa je danas ponajprije pitanje dobre volje hoćemo li sačuvati ta mala blaga koja propadaju.) Što se kritičara tiče, Irena Paulus opet je blagonaklona, pa čak predlaže izdavanje cijelog časopisa, hrvatskoga, posvećena filmskoj glazbi. S obzirom na kvalitetu njezinih kolega, ne mogu poduprijeti takav prijedlog... radije bih i dalje čitao njezine tekstove u formatu sličnu današnjemu, sve dok se nešto kvalitativno ne promijeni.

Ili ih, još bolje, imao ovako kompilirane na jednome mjestu.

Kompilacijski kriteriji

Brainstorming, naime, nije mnogo više od kompilacije tekstova koje je Paulus objavljivala u *Vijencu* od 2000. do kraja 2002. godine. To nije uvod u filmsku glazbu i nije prikaz onoga najboljeg što se na toj sceni čulo u posljednje vrijeme. K tome, nije Irena Paulus kriva da se nakon razmjerna razmahivanja tijekom devedesetih opća razina nadahnuća na polju skladanja za filmove drastično snizila baš u razdoblju koje pokriva njezina knjiga. U svakom slučaju, ovaj svoj vrijeđenosni sud gradim na dugogodišnjem slušanju stotina *soundtrackova*: ako prvi put želite pristupiti čitanju o filmskoj glazbi, količina tolerancije i dobre volje kojom autorica obdaruje čak i prosječna ostvarenja zacijelo će samo dodatno rasplamsati vaš entuzijazam. Što se starijih partitura tiče, Ire-

na Paulus ne odmiče se od pregleda vrlo općih mesta — suradnje Hitchcock/Herrmann, uporabe klasike u *Odiseji u svemiru* (gdje ona, pomalo sporno, staje na stranu Kubrickove dogme o izbacivanju originalne — i sjajne — partiture Alexa Northa kao 'privremene') i sličnih naslova koji se najčešće mogu naći na policama. Ipak, svojevrstan elitizam vidljiv je u izboru naslova — ako ćemo o baš najpopularnijim filmskim skladbama svih vremena, gdje je Barry/Normanova tema za Jamesa Bonda, gdje je *Pink Panther*? Ali zato bar imamo *Imperijalni marš* Johna Williamsa i Vangelisova *Blade Runnera*, ekvivalentno kulturnu glazbu iz naraštaja kojem autorica pripada.

A sad, samo jedna zamjerka.

Iako je knjiga grafički solidno opremljena, vrlo je teško saznati točno *koja* su izdanja u njoj recenzirana: u slučaju novih naslova razmjerno je jasno razlučiti na koji se CD recenzija odnosi, ali kad se zapletemo u, ne znam, *Strgnutu zavjesu*, klasičan primjer odbačene partiture (Herrmann) zamijenjene drugom (Addison), bilo bi lijepo znati točno na koje se rezidanje Herrmanove skladbe tekst odnosi. Ponovna snimanja orkestralnih partitura filmske glazbe nisu nimalo rijetka pojava, a njima se, štoviše, učvršćuje legitimitet ovog roda — od Prokofjevljeva *Aleksandra Nevskog* do upravo prizvedene simfonije *Gospodar prstenova* Howarda Shorea. Recenzija mora istaknuti da li je u njoj riječ o izvornoj snimci ili reinterpretaciji: a tehnička oprema *Brainstorminga* ne ostavlja prostora ni za elementarnu informaciju o izdavaču i oznaci izdanja, a kamoli za situaciju s kompletnošću i kvalitetom onoga što jest objavljeno. To se lako moglo popraviti.

Za kraj, Jude Law.

Gotovo je svaki tekst u filmu popraćen fotografijom, što je sjajno — iako se fotografije uvek odnose na glumce, a nikad na skladatelje. Nezahvalno je to skladateljsko zanimanje, što reći. Nađite im portrete na internetu, ako vas baš zanimaju. Ali kad je već tako, ne mogu uputiti nikakav prigovor Ireni Paulus što je stavila na naslovnicu zgodnog momka kakav je Law, pa još sa saksofonom, pa još u prizoru iz *Talentiranog gospodina Ripleyja*, filma nominirana za mnoge Oscare, pa tako i za partituru Gabriela Yareda. Jedno od rijetkih zadovoljstava u ovom kritičarskom poslu jesu takve sitne zadovoljštine. Pa ako se autorica nije libila pri izboru naslovnice, mogao bih samo kao kolega entuzijast poželjeti da ubuduće i u svoje tekstove — kompetentne, pismene, cjelevitive, ali katkad pomalo suhoparne — uključi zericu više libida.

Marcella Jelic

Kronika

29. listopada 2003.

Prva retrospektivna izložba plakata akademskoga slikara Zvonimira Faista, *Diktati vremena*, s raritetnim filmskim plakatima iz kasnih tridesetih godina prošlog stoljeća, otvorena je u Muzeju grada Zagreba. Većina od 75 izloženih plakata prvi put se predstavljaju javnosti, a nastajali su od kasnih 30-ih do ranih 60-ih. Faistova izložba obuhvaća filmske, reklamne i državnopropagandne plakate te kompjutorske instalacije — virtualni izlog *Narodnog magazina* s tadašnjim proizvodima iz svakodnevног života te instalaciju *Faist u digitalnom slikopisu i zvukopisu* autorice Maje Šojat Bikić. Faist je navršio devedesetu godinu.

30. listopada

U bečkoj galeriji Generali Foundation izlaže Sanja Iveković. Ona je predstavljena kao jedna od prvih umjetnica iz bivše Jugoslavije. Zastupljena je uz eminentna imena međunarodne scene. Izložba je trajala do 21. prosinca.

29. listopada — 6. studenoga

Multimedijalni kulturni centar Split u suradnji sa zagrebačkim Filmskim centrom prikazuje filmove Wima Wendersa u dvorani MKC.

30. listopada — 5. studenoga

Američki umjetnik Harrell Fletcher gostuje u Osijeku, Splitu, Zagrebu i Zaboku, u kojima prezentira online-projekt *Learning To Love You More* te recentne videoradove. Umjetnik, kustos i predavač Fletcher zamislio je projekt *Learning To Love You More* kao svojevrstan uvod u online-umjetnost i suvremenu umjetničku praksu. Domaćoj je publici predstavio izbor najnovijih videoradova: *Blot Out The Sun, The Forbidden Zone, Sunglints NYC, Hello There Friend, Scars, The Sound We Make Together*.

2. studenoga

U čast Međunarodnog dana animacije u organizaciji Međunarodnoga festivala animiranog filma Animafest prikazan je francuski dugometražni animirani film *Kirikou i čarobnica* Michela Ocelota. Film je prikazan u KIC art-kinu, gdje je istoga dana na programu bio film *Bubnjevi duž Mohawka* u sklopu ciklusa Johna Forda.

3. studenoga

Leksikografski zavod »Miroslav Krleža« objavio je *Filmski leksikon*, na više od osamsto stranica, čiji su urednici Bruno Kragić i Nikica Gilić. Leksikon je nastao u duhu *Filmske enciklopedije* Leksikografskog zavoda, a obogaćen je podacima iz posljednjih desetak godina filmske umjetnosti, te oko tisuću članaka o pojedinim filmskim djelima. U *Leksikonu* su obrađeniigrani, dokumentarni i animirani filmovi, a redatelji, glumci, scenaristi, skladatelji, scenografi, kostimografi, predstavljeni su biografskim člancima. Posebna skupina članaka (uglavnom iz pera Hrvoja Turkovića) posvećena je definicijama filmoloških pojmove i profesija, žanrova te stilskih formacija i smjerova.

3. studenoga

U sklopu filmskih večeri u Močvari prikazani su filmovi japanskog redatelja Takashi Miikea *Ichi the Killer* (2001) i *The Happiness of Katakuris* (2001). Oba filma su na japskom jeziku s engleskim titlovima.

3-9. studenoga

U MM dvorani Studentskog centra u Zagrebu održan je program pod nazivom *Njemačke detektivske priče / scene zločina* u sklopu kojeg je prikazano nekoliko epizoda kulturne kriminalističke televizijske serije *Scene zločina*. Nagrađivana serija emitirana je i na njemačko-francuskom kulturnom televizijskom kanalu Arte.

3-9. studenoga

Na međunarodnom festivalu za film i televiziju *Cinema Tout Ecran* u Ženevi mladi hrvatski redatelj Dalibor Matačić dobio je nagradu i pohvalu za filmove *Fine mrtve djevojke i Suša*. Matanićev dugometražni igrani film *Fine mrtve djevojke* iz 2002. osvojio je na tom festivalu nagradu žirija mlađih, dok je film *Suša* dobio posebnu pohvalu za kratki igrani film.

5. studenoga

Dokumentarni film *Stevan Dedijer: otac znanosti o špijunazu* premijerno je prikazan u zagrebačkom Teatru Exit. Redatelj filma je Hrvoje Juvančić, producirala ga je Hrvatska televizija, a dokumenttarac bi sljedeće godine trebala viđjeti i publiku u Švedskoj, Danskoj i Americi.

5. studenoga

Projekcijom filma *Ginger i Fred* Federica Fellinija otvorena je medijateka Talijanskog kulturnog instituta u Zagrebu. Projekcijom se obilježava deseta obljetnica smrti talijanskoga redatelja. Tijekom studenoga i prosinca, u sklopu *Cineforuma* u Talijanskom kulturnom institutu održava se ciklus talijanskih filmova (i filmova s radnjom u Italiji) snimljenih između pedesetih i sedamdesetih, među kojima su i *Najljepša Luchina Viscontija* s Annom Magnani i *Praznik u Rimu* Williama Wylera s Audrey Hepburn i Gregoryjem Peckom. Prikazat će se, među ostalim, ostvarenja Marija Monicellija, Dina Risija i Ettorea Scole.

6. studenoga

Videoprojekcija eksperimentalnog umjetničkog projekta *Layers of water* u kojem sudjeluje desetak umjetnika održana je u Veleposlanstvu Republike Hrvatske u Berlinu. U projektu koji je tijekom mjeseca predstavljen i na Festivalu novog filma u Splitu sudjeluju hrvatski predstavnici Ana Bilankov, Heiko Daxl, Ingeborg Fülepp i Tanja Ravlić.

7. studenoga

Nakon duge i teške bolesti u Visokom (BiH) u 81. godini preminuo doajan bosanskohercegovačkog glumišta, kazališni, filmski i televizijski glumac Zaim Muzaferija, rođen 9. ožujka 1923. godine u Visokom. Godine 1961. prvi se put pojavio na filmu i od tada je igrao više od sto uloga u filmovima i na televiziji, a nije se prestao baviti ni svojom izvornom profesijom — predavao je njemački, francuski i latinski u visokoj Gimnaziji sve do umirovljenja 1988.

7. studenoga

Na ljubljanskom filmskom festivalu LIFF, koji počinje danas, *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića bit će jedini hrvatski predstavnik među 98 cijelovečernjih ostvarenja iz cijelog svijeta. Film je u kategoriji *Jug jugoistočno* u kojoj je produkcija zemalja od Alpa do Egejskoga mora.

8. studenoga

U organizaciji Filmskoga centra održan je ciklus britanskog redatelja Mikea Leigha. U sklopu ciklusa prikazano je osam Leighovihigranih filmova, među kojima su i njegov tri televizijska filma prikazana na BBC-u kao dio serijala *Play For Today* te film *Razgoličeni (Naked)*, 1993) za koji je Leigh nagrađen Zlatnom palmom na festivalu u Cannesu. Ostali filmovi su: *Nuts in May* (1976), *Kiss of Death* (1977), *Grown-Ups* (1980), *Meantime* (1981), *Home Sweet Home* (1982), *High Hopes* (1988), *Life is Sweet* (1990). Besplatne projekcije održane su u dvorani Kinoteke.

10. studenoga

Večer s francuskim redateljem Françoisom Ozonom organizirana je u klubu Močvara. Prikazani su filmovi *Kapi na gorućem kamenju* (2000, 90 min., s engleskim titlom) i *Gledaj more* (52 min., 1997, sa slovenskim titlom).

10. studenoga

Dokumentarni film *Bunarman* redatelja Branka Ištvančića u produkciji HRT pozvan je na tri festivala — Međunarodni filmski festival DaKINO u Bukureštu u Rumunjskoj od 21. do 29. studenoga, Međunarodni festival kratkog filma u Sieni u Italiji, također od 21. do 29. studenoga, i Međunarodni festival kratkog filma u Imoli u Italiji od 3. do 8. prosinca.

10. studenoga

U prostorijama Kinokluba Zagreb održana je tribina pod naslovom *Izbor filmova djece i mladeži* (2000-2003). Voditelj tribine je Zoran Tadić, filmski redatelj, a gost tribine Snježana Tribuson, filmska redateljica. Prikazani su nagradeni animirani filmovi djece i mladeži nastali u protekle tri godine. Tribina je organizirana u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom.

11. studenoga

Društvo hrvatskih filmskih redatelja uputilo je državnim i gradskim institucijama apel *Hoćemo mrežu art-kina*, kojim prigovaraju zbog loše strategije u otkupu i namjeni kinodvorana. Redatelji smatraju da bi zagrebačka mreža art — kina trebala obuhvaćati kina Tuškanac, Central, Jadran, i Europa, a da bi glavni izvori financiranja mreže art-kina trebali biti Gradski ured za kulturu te Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. »Te dvije institucije morale bi raspisati javni natječaj za poduzeće, ili više njih, koje će voditi mrežu art-kina«, stoji u dopisu.

11-26. studenoga

Francuski institut u Zagrebu u suradnji s KIC-om tijekom studenog obilježava mjesec dokumentarnoga filma prikazujući ciklus filmova autora Nicolasa Philiberta. Riječ je o iznimno uspješnu autoru čiji je najnoviji film *Etre et avoir (Imati i biti)* u Francuskoj vidjelo više od milijun gledatelja, a osvojio je i brojne nagrade. Na programu su filmovi: *Les pays des sourds* (Zemlja gluhih, 1992), *Un animal, des animaux* (Životinja, životinje, 1994), *La Moindre des choses* (Najmanja stvar, 1996).

11. studenoga

U sklopu obilježavanja 80. obljetnice smrti Vatroslava Jagića, u Velikoj dvorani HAZU u Zagrebu održana je projekcija filma *Šimun Kožičić Benja* scenarista i redatelja Bernardina Modrića iz Rijeke. Film se bavi životom modruškoga biskupa, borca protiv Turaka i pisca prve svjetske povijesti na hrvatskom jeziku.

11-22. studenoga

U Centru Podewill u Berlinu otvara se izložba i festival *Recontres Internationales Paris Berlin*, na kojoj između ostalih hrvatski umjetnik Dalibor Martinis. Manifestacija okuplja više od tristo filmova, video i multimedijalnih radova iz sedamdeset zemalja.

13. studenoga

U Muzeju Mimara premijerno je prikazan dokumentarni film o životu Dušana Džamonje *Magija*, u produkciji Interfilma po scenariju i u režiji Željka Senečića. Film obrađuje afinitete, crteže, skulpture i projekte jednoga od najvećih hrvatskih kipara, traje četrdeset minuta, a nastajao je punih godinu dana.

14-16. studenoga

Održan je prvi One Take Film Festival, festival filmova u jednome kadru. Na programu je 35 filmova iz 27 zemalja u konkurenciji za nagrade te niz naslova u popratnim programima. Prikazana je retrospektiva turskoga redatelja Nurija Bilge Ceylana, ciklus kratkoga britanskog filma, te filmovi braće Lumiere. One Take Film Festival prvi je i zasad jedini međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru, a uključuje sve filmske žanrove bez obzira na minutažu. Jedan od istaknutijih gostiju, istodobno član žirija festivala, bio je Tilman Buettner, direktor fotografije *Ruske arke*, poznat i po radu na filmu *Trči, Lola, trči* Toma Tykwera.

17. studenoga

U Močvari je održana večer s Akijem Kaurismäkiem. Prikazana su dva filma iz 80-ih *Zločin i kazna* (1983) i *Ariel* (1988).

17. studenoga

Na 6. međunarodnom festivalu turističkog filma i ekologije, održanu u organizaciji FIS Centra Split, pobijedio je austrijski film *Dan C. iz Seasons-a* autora Curta Faudona. Najboljim hrvatskim nacionalnim turističkim filmom kojem se dodjeljuje nagrada Baldo Čupić ocijenjen je *Trogir — grad sretnih trenutaka* autora Mile Gizdića, za koji je scenarij napisala splitska novinarka Nataša Bakotić. Ocenjivački žiri, pod vodstvom Miroslava Mahečića, za najbolji promotivni turistički film festivala odabrao je *Malezija — prava Azija*. U konkurenciji najuspješnijeg ekološkog turističkog filma priznanje je dobio autor Stanislav Tomić za film *Sa zrnom soli* u produkciji HRT. Film *Tirol — skladni kontrasti* autora Ericha Hoertnagla najbolji je u kategoriji uradaka do šezdeset minuta.

17. studenoga

U Kinoklubu Zagreb prikazan je film *Povijest filma* u režiji Jean-Luca Godarda.

18. studenoga

Kinoklub Split u suradnji s Mikrokinom pokrenuo je program pod naslovom *Antologija hrvatskog eksperimentalnog filma*. Prva projekcija održana je 18. studenog, s početkom u 20 sati, u prostorijama Kinokluba Split.

18. studenoga

Premijerno je prikazan novi film Fadila Hadžića, komedija *Doktor ludosti*, u kinu SC-a. Radnja se odvija u psihijatrij-

skoj čekaonici, a glavne uloge tumače Pero Kvrgić, Dražen Kühn, Igor Mešin, Zoran Pokupec, Olga Pakalović, Elizabeta Kukić i Milan Štrlić. Film je nastao u nezavisnoj produkciji Alka filma.

20. studenoga

Prva zbirka filmova Charlieja Chaplina na hrvatskom tržištu predstavljena je u zagrebačkom HNK. Riječ je o filmovima *Moderna vremena*, *Veliki diktator*, *Potjera za zlatom*, *Svjetla pozornice* i *Charlie: život i djelo*, a uskoro bi se trebala pojaviti i *Svjetla velegrada*, *Cirkus*, *Gospodin Verdoux*, *Parizanka* i *Kralj New Yorka*.

20. studenoga

Izložba Tomislava Gotovca otvorena je u Muzeju suvremenе umjetnosti u Zagrebu. Obuhvaćeni su radovi od 1964. do najnovijih. Izložena su otkupljena djela koja se nalaze u fundusu Muzeja, a sam Gotovac izložbu je naslovio *Speaking of pictures*, prema rubrici koja je svojedobno objavljivana u časopisu *Life*. Dobar dio umjetničkih aktivnosti Tomislava Gotovca, posebno onih 60-ih i 70-ih godina nastalo je izvan institucionalnih okvira muzeja i galerija. Na izložbi je prikazana fotodokumentacija tih aktivnosti kao i filmsko stvaralaštvo. Prikazuju se filmovi *Prije podne jednog fauna* iz 1963., *Pravac*, *Kružnica* i *Plavi jahač* iz 1964. te dva filma iz 70-ih: *Glenn Miller 1 — srednjoškolsko igraлиšte i Julije Knifer*.

20. studenoga

U Klubu SC-a, u povodu premijere filma *Doktor ludosti* održana je tribina *Male i velike zablude hrvatskog filma*. Gost tribine bio je redatelj filma Fadil Hadžić, a voditelj Dean Šoša.

21. studenoga

Tribina s temom *O aktualnom trenutku i budućnosti Filmskog centra* održavana je u KIC-u. Kao gosti pozvani su Hrvoje Hribar, predsjednik Upravnog vijeća Filmskog centra, Hrvoje Turković, član Upravnog vijeća FC te Vladimir Stosavljević, pročelnik Gradske ureda za kulturu. Voditelj tribine je Tomislav Jagec. Istu večer predstavljen je 19. berlinski međunarodni festival kratkog filma. Prikazan je izbor filmova s festivala, a gost prezentacije bio je Matthias Groll, organizator festivala i voditelj Interfilma, distribucijske tvrtke iz Berlina specijalizirane za kratke filmove, koji je u KIC-ovu art-kinu predstavio još dva međunarodna festivala kratkog filma, Going Underground Festival i Zebra Poetry Film Festival.

21. studenoga

Četvrta filmska revija More, na kojoj je prikazano osam filmova u konkurenciji, pristiglih iz Italije, Norveške, te najvećim dijelom Hrvatske, održana je u Rijeci. Prvi put ove godine filmskoj reviji More pridružena je istoimena izložba fotografija. Prvu nagradu dobio je film *Om* autora Nevena Dužaneca iz Zagreba, dok je prva nagrada publike otišla u ruke skupini autora iz produkcije Čempress iz Pule.

za film *Rijetke istarske životinje*. Na prvoj izložbi fotografija *More* prvu je nagradu dobio Željko Jerneić, drugonagrađena je Aleksandra Mrakovčić, dok je treća nagrada pripala Ivi Lerga.

22. studenoga — 6. prosinca

U organizaciji Filmskoga centra u Kinoteci započeo je ciklus cijenjenoga britanskog redatelja Carola Reeda. Prikazani su znамeniti filmovi *Bjegunac* (1947), *Pali idol* (1984), *Prognan na otoke* (1951) te čuveni *Treći čovjek* (1949), koji se smatra jednim od najboljih filmova svih vremena. Prikazani su još *Naš čovjek u Havani* (1952) i *Agonija i ekstaza* (1965).

22. studenoga

Kvarnerska revija amaterskog filma (KRAF) održana je 34. put u dvorani Filodrammatica u Rijeci. U konkurenciji je prikazan 21 film, od ukupno 55 pristiglih iz Slovenije, Srbije i Crne Gore, Makedonije, Bosne i Hercegovine, Poljske, Italije, Njemačke, Kanade i Hrvatske. *Grand Prix* 34. KRAF-a osvojio je 13-minutni film *Blueberry* kanadskog autora Bretta Bella. Ocenjivački žiriji činili su: Marin Luković — apsolvent filmologije (predsjednik), Aldo Paquola — filmski kritičar i publicist te Miroslav Tatić — filmski producent. Nagradu publike odnio je film *Ha? Aha?* Ivice Brusića iz Krka.

24. studenoga

Na programu Močvare bila je *Večer s opakim dokumentarcima*. Prikazan je dokumentarni film *Blind Spot: Hitlerova sekretarica* (red. Andre Heller, Othmar Schmiderer, 2002) i *Etre et avoir* (red. Nicholas Philibert, 2002).

24. studenoga

Kinoklub Zagreb u programu *Projekcija klasike* prikazao je film *Divilja horda* Sama Peckinpaha.

24. studenoga

U Muzeju suvremene umjetnosti umjetnik Tomislav Gotovac održao je predavanje o ulozi svjetla u filmu i fotografiji. Predavanje je organizirano u suradnji s Akademijom dramskih umjetnosti, Odsjekom snimanja, pod vodstvom prof. Gorana Trbuljaka.

25. studenoga

Tribina *Humor u animiranom filmu* priređena je u zagrebačkom Kulturno informativnom centru. Gost tribine bio je Borivoj Dovniković Bordo, poznati autor animiranih filmova i dobitnik nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo. Bilo je govora o tome zašto je animirani film postao simbol za komično te da li je u suvremenom animiranom filmu humor zadržao nekadašnju važnu ulogu.

26. studenoga

Objavljeno je da je film *Svjedoci* Vinka Brešana uvršten u službeni program konkurenčije 54. berlinskog filmskog festivala, koji se održava od 5. do 16. veljače 2004. To je prvi

put je neki hrvatski film (od osamostaljenja) u službenom programu za nagrade jednoga od najvećih i najuglednijih svjetskih filmskih festivala. Film je nastao prema romanu *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića, a u glavnim ulogama nastupaju Leon Lučev, Krešimir Mikić, Mirjana Karanović i Alma Prica.

26. studenoga

Održana je tribina Društva hrvatskih filmskih redatelja pod naslovom *Novi mandat za hrvatski film*, na kojoj se pokušalo rezimirati stanje u hrvatskom filmu i raspraviti o radu Kulturnog vijeća za film.

27-30. studenoga

U zagrebačkom kinu Jadran priređena je trodnevna 35. revija hrvatskoga filmskog i videoствaraštva, na kojoj je prikazano 55 filmova od 152, koliko ih je stiglo na natječaj. Reviju je organizirao Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb. U sklopu Revije u foajeu Zajednice tehničke kulture otvorena je izložba fotografija *Prvih 75 godina — Kinoklub Zagreb*.

29. studenoga

Najavljen je da će Gradska ured za kulturu idućega tjedna na sjednicu Poglavarstva Grada Zagreba uputiti prijedlog da se dvorana kina Tuškanac preda na uporabu Hrvatskom filmskom savezu.

1. prosinca

Vinko Kalčić, multimedijalni umjetnik iz Rijeke koji živi i radi u Irskoj, prošlog je tjedna osvojio prvu nagradu za animiranu grafiku poznatu kao *The Ridley Scott Award*, koju dodjeljuje Escape Studios, vodeća britanska kompanija za vizualne efekte. Nagrada koju sufinancira poznati britanski redatelj po kojem je i dobila ime namijenjena je promoviranju najboljih novih talenata na području vizualnih efekata i industrije videoigara, a svake godine privuče više od šest tisuća prijava. Kalčić je nagradu dobio za prijedlog novog interaktivnog logotipa za Toonami Channel. Kalčić je karijeru počeo na polju likovne umjetnosti, da bi se potom više godina bavio dizajnom u novinama i na televiziji. Prije četiri godine usavršio se i na polju animirane grafike, a znanje iz tog područja prošle je godine prenosio kao predavač u više srednjih škola i koledža u Sjevernoj Irskoj.

1. prosinca

Hrvatska udruga producenata uputila je pismo Ministarstvu kulture, neugodno iznenadeno sastavom novoga Vijeća za film, u kojem nije bilo mesta za predstavnika te udruge. »Moramo istaknuti da smo neugodno iznenadeni takvom devalvacijom producenata i struke uopće«, ističe se u pismu predsjednika udruge Zorana Budaka. Budak je izrazio bojazan da će u sadašnjem sastavu Vijeće nastaviti rad koji do sada nije urođio nekim važnijim rezultatima, te da bi moglo doći do sukoba interesa.

1. prosinca

Upravni odbor Društva hrvatskih filmskih redatelja prsvjedovao je zbog prakse biranja članova Kulturnog vijeća za film. »*Otkad postoji Vijeće za film Ministar kulture nije prihvatio niti jedan prijedlog Društva hrvatskih filmskih redatelja o kandidaturi njegovih članova*«, stoji u pismu. Redatelji smatraju da taj podatak svjedoči o nejasnim kriterijima biranja članova Kulturnog vijeća za film. Zbog toga oni traže transparentnost donošenja odluka u kulturi te objavljanje podataka na čiji prijedlog i po kojim su kriterijima izabrani kandidati za Kulturno vijeće za film.

1. prosinca

U klubu Močvara bila je premijera filma *U kandžama velegrada* koji su režirali I. Ramljak, M. Kovač, K. Pauk. Riječ je o *religioznoj kung-fu ljubavnoj drami*, čiji je protagonist sinjski filmski amater i »majstor borilačkih vještina« Bore Lee (Boris Ivković), koji sam, bez ikakva budžeta, producira i režira filmove. Do sada ih je napravio šest. Prikazan je i raniji film Bore Leeja *Jači od bande*.

1. prosinca

Ogranak animiranoga filma Hrvatskog društva filmskih djelatnika (HDFD) podupire sindikalnu podružnicu Zagreb filma u njihovim nastojanjima da riješe »kaotično stanje« u toj kulturnoj instituciji izvijestio je HDFD. Zahtijeva se opoziv direktora Damira Beloševića i traži izbor novoga direktora. Protiv uprave vode se tri radna spora, zbog otkaza ugovora o radu Nataše Popović i Tahira Mujičića te pretvaranja ugovora o radu na neodređeno u ugovor o radu na određeno vrijeme Dragana Švace.

2. prosinca

Društvo hrvatskih filmskih redatelja uputilo je otvoreno pismo ravnatelju HTV Mirku Galiću, u kojem oštro prsvjeduje protiv ukidanja televizijskih emisija *K(v)adar* i *Animavizija*, koje se bave filmskom kulturom. Ukipanjem emisija u kojima su se prikazivali nezavisni hrvatski dokumentarni, kratki igrani i eksperimentalni filmovi te djela iz hrvatske i svjetske baštine animiranoga filma HTV je, drže redatelji, prekršila svoja programska načela. DHFR traži hitan povratak filmskih emisija u program HTV.

2-16. prosinca

U organizaciji Filmskog centra započeo je ciklus hrvatskoga redatelja Zvonimira Berkovića. Prikazani su svi Berkovićevi igrani filmovi — *Rondo* (1966), *Putovanje na mjesto nesreće* (1971), *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985), *Kontesa Dora* (1993). Projekcije su održane u Kinoteci i Teatru Exit.

3. prosinca

Zagrepčanka Vesna Dovniković ponovno je izabrana za glavnu tajnicu Međunarodne asocijacije animiranog filma (ASIFA). Glavna skupština ASIFA-e održana je u sklopu Međunarodnog festivala animacije polovicom studenoga u portugalskom gradiću Espinho. Time će upravno sjedište

Asocijacije ostati u Zagrebu i iduće tri godine. Novi predsjednik ASIFA-e iranski je redatelj Noureddin Zarrinkelk iz Teherana, potpredsjednici su Sayoko Kinoshita, direktorka Međunarodnog festivala animacije u Hirošimi, i Thomas Renoldner, predsjednik austrijske ASIFA-e.

4-11. prosinca

U suradnji s Filmskim centrom Zagreb u kinodvorani Multimedijalnog kulturnog centra Split prikazan je ciklus filmova britanskoga redatelja Mikea Leigha.

4. prosinca

Objavljeno je da će se minipleks Broadway u zagrebačkom Kaptol centru proširiti na još dvije kinodvorane.

4. prosinca

U Velikoj dvorani Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža« predstavljen je *Filmski leksikon*. O knjizi su govorili Ivo Škrabalo i Ante Peterlić, urednici Nikica Gilić i Bruno Kragić te, u ime izdavačke kuće, Tomislav Ladan i Vlaho Bogišić. Leksikon sadrži više od dvije tisuće natuknica, od kojih su oko pola analize filmova.

5. prosinca

Dokumentarni film *Bunarman* redatelja Branka Ištvančića nagrađen je na dva nedavno održana Međunarodna filmska festivala. U Italiji je nagrađen Specijalnom nagradom za dokumentarni film kao najbolji film u kategoriji dokumentarnog filma na Međunarodnom festivalu kratkog filma u Sieni, a u Rumunjskoj je nagrađen Nagradom za najbolju režiju na Međunarodnom filmskom festivalu u Buku-reštu.

6. i 7. prosinca

Filmovi Erica Rohmara ponovno su prikazani zbog velikog interesa u dvorani MM Studentskog centra u Zagrebu. Prikazani su ovi naslovi: *Ljetna priča*, *Jesenja priča*, *Zimska priča*, *Noći punog mjeseca* i *Klarino koljeno*.

8. prosinca

Na programu zagrebačkoga kluba Močvara bila je večer novijega japanskog filma. Prikazan je film *Dark Water* Hiroidea Nakate i *Afterlife* Hirokazua Koreeda.

9. prosinca

Dokumentarni film *Napušteni grad*, nastao u produkciji Factuma 2002. godine, dobio je prvu nagradu na festivalu Videopolis, održanu potkraj studenog u Padovi. Fim je prikazan u programu *Dokumentarac danas*, a nagrada se sastoji od tisuću eura i staklene statue. Film je režirala mlada poljska redateljica Magdalena Piekorz, u sklopu Imaginarne akademije u Grožnjantu. Tijekom prosinca Factumov film *Paviljon 22* Nenada Puhovskog prikazat će se u selekciji festivala ljudskih prava *One World* u Prištini.

9-16. prosinca

U Kinoteci u sklopu programa Filmskog centra prikazan je ciklus filmova poljskoga redatelja Wojciecha J. Hasa. Na programu su bili filmovi *Čvor* (*Petla*, 1958), *Oproštaji* (*Pozegnania*, 1958), *Kako biti voljena* (*Jak byc kochana*, 1963), *Šifre* (*Szyfry*, 1966), kao i njegov najcjenjeniji film, *Rukopis naden u Zaragozi* (*Rekopis znaleziony w Saragossie*, 1965).

9-23. prosinca

U prostorijama Kinokluba Split, u suradnji s Mikrokinom, na programu je Retrospektiva hrvatskoga neprofesionalnog filma. Svakog utorka prikazano je desetak radova, među kojima i oni autora poput Mihovila Pansinija, Vladimira Peteka, Ivana Ladislava Galete, Vlade Zrnića, Vladislava Kneževića, Vedrana Šamanovića, Simona B. Naratha.

9. prosinca

Na internetskoj adresi www.fabijan-sovagovic.info nalazi se prva internetska stranica posvećena glumačkom velikaru Fabijanu Šovagoviću. Sadrži biografiju, popis kazališnih, filmskih i televizijskih uloga, kao i neke zapise nezaboravnog glumca. Autori stranice su Damir Jakopić i Tomislav Šovagović.

10. prosinca

U palači Matice hrvatske u sklopu ciklusa *Kako čitati hrvatsku književnost (i zašto)* Nikica Gilić održao je predavanje s temom *Filmsko čitanje hrvatske književnosti*. Tribinu je vodio književnik, znanstvenik i filmski scenarist Pavao Pavličić.

11-12. prosinca

Na programu KIC-ova art-kina prikazan je španjolski film *Krvnik* (*El Verdugo*) u režiji Luisa Garcíe Berlanga. Film je snimljen 1963., a prikazan je uz engleske titlove. Projekcija je organizirana u suradnji sa Španjolskim veleposlanstvom.

12. prosinca

Prva hrvatsko-srpska koprodukcija nakon dvanaest godina, treći redateljski rad Ljubiše Samardžića *Ledina*, premjerno je prikazan u zagrebačkoj Kinoteci. Snimanje je počelo u listopadu 2002. u Novom Beogradu, a završilo potkraj prosinca iste godine u Dubrovniku. U glavnim su ulogama Ksenija Pajić i Dragan Bjelogrlić.

13. prosinca

U 77. godini preminuo je osnivač Pulskoga filmskog festivala Marjan Rotar, entuzijast koji je u Puli prije pedeset godina pokrenuo jedinstvenu filmsku manifestaciju na ovim prostorima. Marjan Rotar bio je u Puli direktor Kinematorgrafa. Rotar je svoju festivalsku inicijativu najavio daleke 1953. i otada su krenule filmske revije, koje su se ubrzo pretvorile u festivalsku manifestaciju.

15. prosinca

Večer s Carlom Theodorom Dreyerom organizirana je u Mačvari, gdje su prikazani filmovi *Stradanje Ivane Orleanške* (1928) i *Vampir* (1932).

16. prosinca

Projekcija dokumentarnoga filma *Trsatske stube* te prezentacija rada Udruge za izvedbene umjetnosti Prostor+ iz Rijeke održan je Klubu za net-kulturu Mama. Prostor+ je organizacija za izobrazbu na području scenskih umjetnosti, čija je namjera prerasti u edukacijski centar koji bi zadovoljavao potrebe profesionalnoga kazališnog treninga, ponajprije plesa, mime i fizičkog kazališta i produkcije u Rijeci i široj regiji.

16. prosinca

U KIC-u je održana tribina *Seks u animiranom filmu — Zavirite u skandalozno buran ljubavlji život animiranih junaka!*. Gost tribine bio je filmski kritičar Dražen Ilinčić. Prikazano je desetak filmova u suradnji s ASIFA-om i Animafestom, među kojima *Kama sutra ponovno jaše* (*Kama Sutra Rides Again*) Boba Godfreyja, *Kako voditi ljubav s ženom* (*How to Make Love to a Woman*) Billa Plymptona i *Povijest svijeta br. 16 — izum i propast pisma* (*History of The World No.16 — Invention of Writing and Its Destruction*) Phila Mulloya.

17. prosinca

Otvoreno je prvo multipleks-kino u Hrvatskoj CineStar Zagreb sa trinaest dvorana u kojima se dnevno prikazuje više od petnaest filmova. Dvorane su opremljene najsuvremenijom tehnikom, a nalazi se u sklopu trgovacko-poslovnog centra Branimir. Prvoga vikenda CineStar posjetilo je 18 000 gledatelja. Kinodvorane imaju ukupno 2940 sjedala. Vlasnici novog kinokompleksa su Blitz grupa u vlasništvu Hrvoja Krstulovića te njemačka tvrtka CineStar grupa, koja posjeduje 96 multipleksa.

17-18. prosinca

Multimedijalni centar i Hrvatski filmski savez predstavili su videoradove s Festivala vizualnih i audiomedija *Visura Aperta* održana u kolovozu u istarskom gradiću Momjanu.

17. prosinca

Cherry Smyth i Oreet Ashery (Velika Britanija) održale su predavanje *Potraga za lijekom u radovima Oreet Ashery* u MM centru zagrebačkoga SC-a. Ashery je videoumetnica i performerica, porijeklom iz Izraela, koja se u radovima koristi neobičnim aspektima socijalnih kontakata kako bi istražila i analizirala kulturne dihotomije i dihotomije među spolovima. Cherry Smyth irska je kritičarka, kustosica i pjesnikinja koji živi u Londonu. Autorica je nekoliko knjiga, piše eseje za kataloge o Jane i Louise Wilson, Orli Barry, Dirku Braeckmanu. Redovito surađuje s časopisima *Art Monthly*, *Circa*, *Dazed and Confused* i *Source*.

18. prosinca

Dragan Rubeša, filmski kritičar *Novoga lista*, dobitnik je godišnje nagrade *Vladimir Vuković*, koju dodjeljuje Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Nagradu je jednoglasnom odlukom dodijelio žiri u sastavu: Diana Nenadić, Jurica Pavičić, Nenad Polimac, Igor Saracević i Živorad Tomić. Prema obrazloženju žirija, Rubeša »već niz godina rafiniranim i prijemčivim stilom sustavno upoznaje našu javnost sa slabo poznatim i kulturno vrijednim odvojcima svjetskoga filma, pokušavajući britkim kritičkim uvidima i tumačenjima proširiti obzor te promjeniti ukus domaće filmske i čitateljske publike«.

18. prosinca 2003. — 11. siječnja 2004.

U sklopu ciklusa Carola Reeda u Filmskom centru u maloj dvorani u prizemlju Muzeja Mimara održano je predavanje *Treći čovjek: od hladnoratovskoga trilera na bečkoj pozadini do kultnoga filma (The Third Man: From Cold War Thriller with a Viennese Background to Cult Film)* kustosice Brigitte Timmermann. Istoga dana u atriju muzeja svečano je otvorena izložba o filmu *Treći čovjek* Brigitte Timmermann i Fredericka Bakera. Izložba je trajala do 11. siječnja 2004.

19. prosinca

Direkcija Dana hrvatskoga filma odlučila je ukinuti gornje limite trajanja filmova u onim kategorijama koje nemaju specijalizirane nacionalne festivalne te su im Dani jedina mogućnost vrednovanja. Dakle, prijavljivati se moguigrani filmovi do 60 minuta trajanja te dokumentarni, animirani, namjenski i eksperimentalni filmovi bez ograničenja trajanja.

18. prosinca

Društvo hrvatskih filmskih redatelja u suradnji s Kulturno informativnim centrom (KIC) priredilo je tribinu i hrvatsku premijeru slovenskoga filma *Rezervni dijelovi* (*Rezervni deli*, 2003). Gosti tribine, koja je održana u KIC-u, bili su redatelj filma Damjan Kozole, producent Danijel Hočević, direktor fotografije Radislav Jovanov-Gonzo, montažer filma Andrija Zafranović i glavni glumci Peter Musevski i Aljoša Kovačić. *Rezervni dijelovi* slovenski su kandidat za Oscara, a prvo međunarodno prikazivanje film je imao u glavnoj natjecateljskoj selekciji Berlinskog filmskog festivala 2003.

19. prosinca

Projekcija dokumentarnog filma *Jean Cocteau, autoportret neznanca* (*Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu*) održana je u Francuskom institutu. Riječ je o filmu koji je režirao sam Cocteau, a prikazuje se u povodu četrdesete godišnjice umjetnikove smrti.

22.-26. prosinca

U KIC-ovu art-kinu prikazan je slovenski film *Rezervni dijelovi* Damjana Kozolea i *Ona i njezini muževi* (*What a*

Way to Go! redatelja J. Leeja Thompsona u ciklusu filma Roberta Mitchuma.

22. prosinca

Na večeri indijskoga filma u klubu Močvara održana je projekcija filma *Don* (red. Chandra Barot, 1978, 180 min).

29. prosinca

Dva rana naslova, *Trnci* (*Shivers*) i *Bjesnoća* (*Rabid*) kulturnoga kanadskog redatelja Davida Cronenberga prikazana su u Močvari.

30. prosinca

U Kulturnom klubu Mama premijerno je prikazan plesni film *U našem gradu*. Film je režirao Saša Podgorelec, a nastupaju Damir Bartol Indoš, Pravdan Devlahović, Roberta Milevoj, Irma Omerzo, Zrinka Simići i Ognjen Vučinić.

3. siječnja 2004.

Nakon deset godina postojanja zatvoreno je jedino kino u Vinkovcima. Vlasnik tvrtke Le Cinema Mario Voda kino je, prema vlastitim riječima, bio prisiljen zatvoriti »zbog otežanih uvjeta poslovanja i nerazumijevanja gradskih vlasti«. Posljednja predstava u kinu Le Cinema bila je dječji filmski hit *U potrazi za Nemom*, prikazan za božićne blagdane. Prije Domovinskog rata u Vinkovcima su bila dva kina — Crvena zvijezda ili tzv. Veliko kino i Narodno kino, među građanima poznati kao Malo kino. U ratu su oba stradala i nisu obnovljena.

7. siječnja

Nakon gašenja Marjan filma u posljednjem desetljeću prošlog stoljeća, što je zaustavilo filmsku produkciju u Splitu, početkom 2004, realiziran je prvi film u produkciji novoutemeljene Profesionalne udruge filmaša Josip Bepo Karaman, čime je službeno označen početak oživljavanja filmske proizvodnje u Splitu. Prvi snimljeni film je dokumentarac *Sasvim običan život* scenarista i redatelja Joška Jerončića.

7. siječnja

Filmska kritičarka *Vjesnika* Branka Sömen izabrana je za predsjednicu žirija FIPRESCI-a (udruge filmskih kritičara i novinara), koji dodjeljuje nagrade u sklopu 15. međunarodnog filmskog festivala u Palm Springsu. U žiriju FIPRESCI-a, koji će birati najboljega između 51 filma iz 60 zemalja, još su Marcelo Janot iz Brazila, Lucy Virgen iz Meksika, Blanka Elekes iz Mađarske i Sheila Benson iz Sjedinjenih Država.

9. siječnja

Američka filmska revija *Variety* objavila je niz pohvala posljednjem filmu Zrinka Ogreste *Tu*, izvjestio je Interfilm. Kritičarka Deborah Young zapisala je da je *Tu* depresivan, ali dirljiv portret suvremene Hrvatske kao zemlje bescilnjih ljudi, narušenih obiteljskih poveznica i temeljnih ljudskih vrednota. Film je u Hrvatskoj vidjelo deset tisuća ljudi, a

međunarodna praizvedba najavljenja je za srpanj u službenom programu filmskog festivala u Karlovim Varima, nakon čega će biti prikazan i na festivalu u Jeruzalemu.

9. siječnja

Na ovogodišnjem programu splitske Kinoteke, najavljen je na konferenciji za novinare, predstaviti će se deset nacionalnih kinematografija i dvanaest autora — njemačka (W. Staudte), talijanska (L. Visconti), mađarska (M. Jancso), češka (J. Nemeč), hrvatska (Babaja, Zafranović, Berković, Martinac), španjolska (M. Camus), slovačka (S. Barabaš), francuska (F. Truffaut), engleska (P. Brook) i poljska (skupina autora). Planira se i repriza Dana hrvatskog filma te dio programa MFNF-a Split, retrospektiva pokojnoga splitskog redatelja Aleksandra Stasenka i noviji njemački film.

9-30. siječnja

Filmom *Ajmo žuti* (2001) započeo je ciklus *Sport u hrvatskom filmu* u Kulturno Informativnom centru u Zagrebu. Ciklus se prikazuje u okviru Filmskih programa Hrvatskog filmskog saveza i realiziran je uz pomoć Hrvatske Kinoteke. Prikazani su filmovi poput *II. Gymnaestrada* (1957) Milana Katića i Stjepana Velića, *Plavi 9* (1950) Kreše Golića. U sklopu ciklusa predstavljena je i knjiga *Sto godina filma i nogometna Zorana Tadića*, nakon čega je prikazanigrani film *Slučajni život* (1969) Ante Peterlića.

13. siječnja

Na prvoj konferenciji za novinare novi ministar kulture Božo Biškupić izvijestio je o odluci da u bivšem kinu Tuškanac budu zajedno smješteni i Filmski centar i Kinoteka te da Grad otkupi kino Europa za prikazivanje domaćih filmova. Donijet će se i Zakon o filmu, najavio je Biškupić, prema kojem će se iz ulaznica za strane filmove odvajati malo dio u fond za produkciju domaćega filma.

15-22. siječnja

Na petnaestom izdanju tršćanskog filmskog festivala Alpe Adria Cinema hrvatsku je kinematografiju predstavljao redatelj Goran Rušinović filmom *Svjetsko čudovište*, a Dalibor Matanić za kratki film *Suša* dobio je posebno priznanje žirija. Ove godine festival je posvećen hrvatskom glumcu Radi Šerbedžiji s motom *Kralj Lear se vratio*, uz objašnjenje da je Šerbedžija »jedini glumac iz balkanskog prostora koji je stekao svjetsku slavu u Hollywoodu i koji je dobro poznat i talijanskoj publici zbog rada u nekoliko domaćih filmskih ostvarenja«. Tijekom festivala bit će prikazana četiri filma iz Šerbedžijina opusa: *Crveno klasje* (1970) i *Zadah tijela* (1983) Živojina Pavlovića; *San o ruži* (1986) Zorana Tadića te talijanski film *Hermano* (2003) Giovannija Robbiana. Uz to, Trščani će moći pogledati i dokumentarac koji je snimio glumčev sin Danilo Šerbedžija, a posvećen je kazališnoj predstavi *Kralj Lear* na Brijunima.

16-17. siječnja

U dvorani riječke Filodrammatike održan je program *Cultura sociale*, u sklopu kojega će biti prikazani dokumentarni filmovi socijalne tematike i predstava *Karlovac, kraj na zemlji*, dok će se instalacijom predstaviti riječki umjetnik Nemanja Cvijanović. Prikazani su i filmovi *Godine hrde* Andreja Korovljeva, *Sretno!* Dalibora Matanića, Tomislava Rukavine i Stanislava Tomića, *Savršeno društvo* Hrvoja Mabića, *Snovi na peronu djetinjstva* Silvija Mirošničenka, *Ženska posla* Martine Globočnik i Ive Kraljević te *Pesčenopolis* Zrinje Matijević-Veličan.

16. siječnja — 2. travnja

Projekcijom filma *Pinocchio* Roberta Benignija počeo je novi ciklus kinoforumu Talijanskog instituta za kulturu u Zagrebu, nazvan *Putovanje u novi talijanski film*. Program projekcija obuhvatit će recentnu produkciju talijanske kinematografije, filmove nastale 2002. i 2003. Prikazat će se filmovi *Il cuore altrove* Pupija Avatija, *Respiro* Emanuele Crialese, *La finestra di fronte* Ferzana Ozpeteka, *Ricordati di me* Gabriela Muccina, *Ion no ho paura* Gabriela Salvatoresa, *L'imbalsamatore* Mattea Garronea, *Ma che colpa abbiamo noi* Carla Verdonea, *Prendimi l'anima* Roberta Faenze, *Velocità massima* Daniela Vicarija, *La felicità non costa niente* Mimma Caloprestija, *El Alamein* Enza Monteleonea, *Il posto dell'anima* Riccarda Milanija i *La meglio gioventù* Marca Tullija Giordane.

19. siječnja

U Močvari su prikazana dva filma Antonija Margheritija i Paula Morrisseyja: *Andy Warhol's: Blood for Dracula* (1974) i *Andy Warhol's: Flesh for Frankenstein* (1974).

19. siječnja

U Erevanu, glavnom gradu Armenije, završeno je snimanje filmske glazbe za film *Družba Isusova* Silvija Petranovića, koju sklada i izvodi Djivan Gasparyan. Film se snima prema istoimenom romanu češkoga književnika Jirija Šotole. Djivan Gasparyan jedno je od vodećih svjetskih imena etnoglazbe i skladao je glazbu za filmove kao što su *Posljednje Kristovo iskušenje* i *Gladiator*.

20. siječnja

Održan je Plenum Društva hrvatskih filmskih redatelja, na kojem je bilo riječi o novom Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima, prijedlozima programa rada Društva za 2004. i drugim temama.

20. siječnja

Bivše riječko kino Kvarner postat će prostor za održavanje kazališnih predstava i projekcija art-filmova.

20. siječnja

Na konferenciji za novinare pročelnik Ureda za kulturu Grada Zagreba Vladimir Stojasavljević kazao je da će kino Tuškanac postati novo filmsko središte, koje će biti dano

na uporabu Filmskom centru, a tamo se planiraju smjestiti i druge filmske institucije (Kinoklub Zagreb, producentska kuća Factum).

20. siječnja

Hrvatski film *Je li jasno, prijatelju?* Dejana Aćimovića uvršten je u službeni program Freedom Film Festivala u Los Angelesu, što je trideseti međunarodni filmski festival na kojem se taj film prikazuje. Redatelj filma bit će gost festivala, koji će se održati od 23. do 25. siječnja u Laemmle Music Hall Theatre na Beverly Hillsu.

21. siječnja

U Kulturnom klubu Mama održana je projekcija filma *Deset Abbasa Kiarostamija*. Tom projekcijom započinju aktivnosti *Vizualnoga kolegija* unutar projekta *Swarm intelligences — inteligencije roja*, koji je dio projekta *Zagreb — Kulturni kapital Europe 3000*. Program *Vizualnoga kolegija* ostvaren je uz pomoć Hrvatskoga filmskog saveza.

21. siječnja

Knjižnica Ivana Gorana Kovačića nastavlja s filmskim programom *Lakomo oko VII — majstori filmskog pripovijedanja*. Prikazan je film *Konop (Rope)* Alfreda Hitchcocka (1948, 85 min.).

21-27. siječnja

Francuski institut u suradnji s MM centrom SC organizira sjećanje na Marguerite Duras, tijekom kojega su prikazana dva filma: *India Song* i *Kamion*. Uvodnu riječ održala je Ingrid Šafranek, koja je i vodila razgovor nakon projekcija. Prikazan je i dokumentarni film u kojem Marguerite Duras govori o sebi i svom stvaralaštvu, književnosti i filmu.

22. siječnja

Prvi sveobuhvatni hrvatski filmski portal, koji će svoje stranice svakodnevno nadopunjavati novim vijestima, krenuo je danas na adresi www.filmski.net. Te internetske stranice donose cijelovit pregled kino-, DVD- i VHS-izdanja u Hrvatskoj, s dnevnim vijestima iz igranog, ali i manje zastupljenog dokumentarnog, animiranog i kratkog filma.

23. siječnja

Talijansko ministarstvo kulture odlučilo je sufinancirati film o Marinu Držiću (producent Producija Libertas, Zagreb), redatelja Veljka Bulajića, u iznosu od 2.500.000 eura, uključivši i 500.000 eura televizije RAI. To je jedan od četiri projekta koji je talijansko ministarstvo kulture odlučilo sufinancirati u suradnji s europskim i izvaneuropskim kinematografijama. To je, kada je riječ o kulturi, do sad najveće ulaganje talijanske države u Hrvatsku.

24-25. siječnja

U MM centru Sveučilišta u Zagrebu prikazan je program kratkometražnih britanskih filmova.

26. siječnja

Na programu Močvare nagrađivani su francuski dokumentarci *Un coupable ideal* autora Jeana Xaviera De Lestrade-a i *Un spécialiste* Eyala Sivana. Program je realiziran u suradnji s Francuskim kulturnim institutom.

28. siječnja

U Multimedijalnom kulturnom centru u Splitu počinje ciklus britanskih filmova Alfreda Hitchcocka. Nastao je u suradnji s FC-om i uključuje šest filmova nastalih od 1929. do 1937. godine. To su *Dama koja nestaje*, *Bogati i čudni*, *Tajni agent*, *39 stepenica*, *Mladi i nevini* i *Ucjena*.

28. siječnja

Ruski film *Ruska arka* Aleksandra Sokurova prikazan je u Klubu Mama.

29. siječnja

U okviru ciklusa *Filmske večeri četvrtkom* u Kinoklubu Zagreb održana je projekcija videorada Billa Viole *The Passing*. To je druga u nizu projekcija objedinjenih naslovom *Art Video Art*.

9. siječnja

Premijera glazbenoga dokumentarnog filma *Sretno dijete* Igora Mirkovića u produkciji Gerila DV filma i Vizije SFT održana je u Studentskom centru.

30. siječnja

Hrvatski film *Svjedoci* redatelja Vinka Brešana pozvan je u glavni program 51. međunarodnog filmskog festivala u Sydneyju. Taj je festival od 1954. najvažniji filmski festival u Australiji i jedini australski filmski festival koji je priznala Međunarodna udruga filmskih producenata, a održava se od 11. do 25. lipnja 2004. Na festivalu će, po procjeni organizatora, biti prikazano pedeset filmova iz 35 zemalja. Festivalom predsjeda Vijeće festivala u sastavu Jane Champion, Nicole Kidman, George Miller i Phillip Noyce.

30. siječnja

Predstavljeni su novi animirani projekti Zagreb filma te je demantirana vijest da će ta kuća biti privatizirana. Prikazana je prva nova pokusna epizoda *Profesora Baltazar* te su najavljeni projekti *Mali Nino* i *Glupača*. Trenutno je u proizvodnji šest filmova.

Bibliografija

Knjige

Midhat Ajanović

Animacija i realizam/Animation and realism, dvojezično, prijevod na engleski: Mirela Škarica. Nakladnik: Hrvatski Filmski savez/Croatian Film Club's Association, Naklada Hrvatskog filmskog saveza, edicija Filmološke studije br. 3. Urednica Naklade: Diana Nenadić, urednik knjige: Hrvoje Turković, lektura: Saša Vagner-Perić, dizajn: Luka Gusić, tisk C. B. PRINT — SAMOBOR.

Sadržaj: Hrvoje Turković: Predgovor / Bilješka o autoru / Podaci o tekstovima / Uvod: Na margini »filmskog realizma« / Crtani realizam Walta Disneya / Mali čovjek na razmedj velikih svjetova — fenomen Zagrebačke škole crtanoga filma / Srednjoeuropska animacija: Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu / John Grierson i animirani film / Ugroženi megalopolis japanskih anime filmova / Kazalo imena i naslova filmova.

ISBN 953-7033-09-0

UDK 791.43-252

I. Animirani film — Eseji i studije
40209176

Woody Allen

Milo za drago / Naslov izvornika: *Getting Even*, Copyright 1971 by Woody Allen. Nakladnik: Biovega d.o.o. Zagreb. (Ha-ha). Prijevod: Petar Vujačić. Lektura: Jasenka Ružić. Urednice: Merima Nikočević i Nataša Ozmec. Oblikovanje naslovnice: Zlatko Havočić. Zagreb 2003. 144 stranice.

ISBN 953-6567-61-X

431022034

UDK 821.111(73).32=163.42
821.111(73).7=163.42

Bill Cosby

Vrijeme leti / Naslov izvornika: *Time Flies*. Copyright by William H. Cosby, Jr. Nakladnik: Biovega d.o.o. (Ha-ha). Prijevod: Damir Antoniazzo. Lektura: Jasenka Ružić.

Urednice: Merima Nikočević i Nataša Ozmec. Oblikovanje naslovnice: Zlatko Havočić. Zagreb 2003. 175 stranica.

ISBN 953.6567.53.9

430527168

UDK 821.111(73).7=163.42

Kinoklub Zagreb, Filmovi snimljeni od 1928. do 2003. / Izdavač Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association, Kino klub Zagreb / Cinema Club Zagreb, za izdavača Vera Robić-Škarica, Vedran Šamanović, urednik Duško Popović, uredništvo: Duško Popović, Vera Robić-Škarica, Vedran Šamanović, oblikovanje Petrak-Žaja studio.

Sadržaj: Mihovil Pansini: Pet razdoblja Kinokluba Zagreb, Hrvoje Turković: Kinoklub Zagreb: Filmsko sadište i rasadište, Diana Nenadić: Doba novoga buđenja?, Duško Popović: Crtice iz povijesti. Filmografija Kinokluba Zagreb (filmovi snimljeni od 1928. do 2003). Naj...naj...Kinoklub Zagreb. Popis autora. Popis filmova. 120 stranica, fotografije.

ISBN 953-7033-07-4

431121138

UDK 791.44.077(497.5 Zagreb)"1928/2003"
061.237(497.5 Zagreb):791.43>"1928/2003"

Vjekoslav Majcen

Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940. / Popis izradio: Vjekoslav Majcen, Predgovor i redakcija: Mato Kukuljica. Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka Zagreb. Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, Svezak 6. Nakladnik: Hrvatski državni arhiv. Urednik: Mato Kukuljica. Recenzenti: Dejan Kosanović, Ivo Škrabalo. Lektura, korektura i izrađa kazala: Nikolina Krtalić. Grafički urednik i likovna obrada: Luka Gusić.

Sadržaj: Riječ urednika, Priključanje, čuvanje i zaštita nacionalne filmske zbirke (1979-2002) (Mato Kukuljica), Način obrade filmskog gradiva u knjizi, Filmovi u Hrvatskoj kinoteci 1904-1940. Izvori i literatura. Kazalo filmova. Kazalo osoba. Zagreb 2003. 250 stranica, fotografije.

ISBN 953-6005-61-1

UDK 791.43(497.5)"1904/1940"(01)
026.064(497.5)
930.251:791.43>(497.5)

Jerry Seinfeld

Seinjezik / Naslov izvornika: *SeinLanguage*, Copyright 1993 by Jerry Seinfeld. Nakladnik: Biovega d.o.o. Zagreb (Ha-ha). Prijevod: Iva Tomečić. Lektura: Jasenka Ružić. Urednice: Merima Nikočević i Nataša Ozimec. Oblikovanje naslovnice: Zlatko Havošić. Zagreb 2003. Fotografije. 175 stranica.

ISBN 953.6567.54.7
430603198
UDK 821.111(73).7=163.42

Katalozi

Hrvatski filmski savez: kratki film i video 2000-2004

/ Croatian Film Club's Association: Short Film and Video, 2000-2004 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Croatian Film Club's Association, za izdavača Hrvoje Turković, urednica Diana Nenadić, lektura Saša Vagner Perić, prijevod Mirela Škarica, grafičko oblikovanje Igor Kuduz i Mario Aničić, pinhead_ured. 2004.

Sadržaj: Grad, gradovi / City, Cities, Mörder unter uns / Murder Among Us, La strada, Arabeska / Arabesca, Work in progress Endart, 2003. Sinaj / Sinai, 2002. Das Lied ist aus, Dead Man Walking, Morena, Onkraj / Beyond, Zabovljeni / The Forgotten, 2001. Nigredo, Praznik rada / Labour Day, Rat za Harmagedon / War for Harmagedon, Soske, Zrmanja i Po (In situ) / Zrmanja and Po (In situ), 2000. Glenn Miller 2000. Autori. HFS, ožujak 2004. 58 stranica, fotografije.

ISBN 953-7033-11-2

One Take Film Festival / Izdavač One Take Film Festival, za izdavača Vedran Šamanović, urednik Goran Kovač, suradnik Nenad Glavan, prijevod Robert Cvetković, Neven Dužanec, Martina Levak, Marina Sušnik, lektorica Renata Möhr, oblikovanje Petrk-Žaja studio.

Sadržaj: Uvodnik. Ocjenjivački sud festivala. Glavni program. Popratni program: Otvaranje: Ruska arka, Umijeće dugog kadra, Loading... Nuri Bilge Ceylan, Kratki britanski film: Nacionalna škola za film i televiziju, Kratki britanski film: pomicanje vratnica, Last Take: Timecode, Poноćni vlak za Grand Café. Tribine. Pokrovitelji. Popis filmova. 98 stranica, fotografije.

35. revija hrvatskog filmskog i videostravalaštva / Izdavač Hrvatski filmski savez, za izdavača Hrvoje Turković, uređila Vera Robić-Škarica, lektorirala Saša Vagner-Perić,

računalni unos podataka Marija Nikolić, vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga i diplome Igor Kuduz, Mario Aničić, pinhead_ured.

Sadržaj: Domaćin revije, Program, Posebni program: Promocija kataloga Kinokluba Zagreb, I. revijska projekcija, II. revijska projekcija, III. revijska projekcija, IV. revijska projekcija, V. revijska projekcija, VI. revijska projekcija, Željko Balog: Izbor argentinskih filmova s UNICA-e, Prijavljeni radovi, Prvi dojmovi članova Ocjenjivačkog suda 35. revije o ovogodišnjoj produkciji: Nikica Gilić: Na marginama prosudivanja — osobne zabilješke / Mihovil Pansini: Kako sam gledao i ocjenjivao radove / Ante Peterlić: Bileške o 35. reviji hrvatskog filmskog i videostravalaštva / Zoran Tadić. Revijske brojke. Adresat prijavljenih klubova i samostalnih autora. Nagrada UNICA-e. Trideset i pet održanih festivala i revija. 78 stranica, fotografije.

Časopisi

Hollywood, g. IX. br. 98, prosinac 2003, 20 kn

Nakladnik VEDIS d. o. o., Hreljinska 5, Zagreb, glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić, urednik: Marko Njegić, grafički urednik: Josip Žagar, tajnica redakcije: Lidija Prskalo, suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Tomislav Hrastovčak, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Aida Mandich, Danijel Pačić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Sanja Radović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vujaklija, Marina Vuletić adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb, tel.: 01/ 3640 868, 3698 774, faks: 01/ 3638 618, e-mail: Hollywood@Hollywood.cro.net, godišnja pretplata 240 kn (70 eura).

Sadržaj: Dragi prijatelji (urednik), Elf je master (Oleg Sladoljev-Jolić), Hot Line, Preview: Alexander (Marko Njegić), Cro news (Ladislav Sever), Prvi pogled: Alien vs. Predator, Shrek 2, Bridget Jones's Diary 2, King Arthur (Kristina Dukić), panoptikum (Vesna Marčić i Lidija Prskalo), predpremijera: Stucko on you (Marko Njegić), intervju: Joel Silver (Aida Mandich i Marko Njegić), fenomeni — Brazilski film (Dragan Rubeša), NOVO... u kinima, prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Ameri: u banku po oružje! Trendovi: prekid braka na hollywoodski način (Snježana Levar), Istraživanja: Hrvatsko video-DVD tržište, portret: Robert Rodriguez (Marko Njegić), portret: Žika Mitrović — otac 'partizanskog vesterna' (Nenad Polimac), NOVO... u videotekama, Jadran film news, Portret: Jamie Lee Curtis (Snježana Levar), 75. godina Mickeyja Mousea (Marina Vuletić), Pretpremijera: Big Fish (Tomislav Hrastovčak), Dragi Hollywood (pisma čitatelja), Cinemanija i Filmovi... ruba: Kandidat iz Mandžurije (Tomislav Hrastovčak)

Hollywood, g. X. br. 100, veljača 2004, 20 kn

Nakladnik VEDIS d. o. o., Hreljinska 5, Zagreb, glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić, urednik: Marko Njegić, grafički urednik: Josip Žagar, tajnica redakcije: Lidija Prskalo, suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Tomislav Hrastovčak, Ivan Kovačević, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Elvis Lenić, Snježana Levar, Aida Mandich, Danijel Pačić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Rajko Radovanović, Sanja Radović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić, Marina A. Vujaklija, Marina Vuletić, adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb, tel.: 01/ 3640 868, 3698 774, fax: 01 / 3638 618, e-mail: Hollywood@Hollywood.cro.net, godišnja preplata 240 kn (70 eura).

Sadržaj: Dragi prijatelji (urednik), Hollywood 1 — 100 (Marko Njegić), Exclusive: Star Wars: Episode 3 (Marko Njegić), Hot Line, Pjesak i Magla u Americi (Oleg Sladoljev — Jolić), Preview 2004 (Marko Njegić), Intervju: Bernardo Bertolucci (Larisa Beltram i Snježana Levar), Kino, Mini portret Keira Knightley, Cro kronika (Ladislav Sever), Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje: Povratak kinoveterana?, Hrvatska filmska industrija (Lidija Prskalo i Veljko Krulčić), trendovi: John Grisham, (Mislav Pasini), Zlatni globus (Aida Mandich), Jadran film news, DVD dnevnik (Vlado Ercegović), Video/ DVD, Mini portret Eliza Dushku, Fenomeni — Made in Japan (Dragan Rubeša), Filmofili iz sjene: Gibonni (Marko Njegić), 50 vizualno najimpresivnijih filmova svih vremena (Tomislav Hrastovčak), Dragi Hollywoode (pisma čitatelja), Pretpremijera Hida Lago (Snježana Levar), Cinemanija, Filmovi s ruba: Zeleno sunce.

Total Film, br. 9, prosinac 2003, 25 kn

Glavni urednik: Stjepan Hundić, izvršni urednik: Hrvoje Šarić, grafički urednik: Dubravko Novosel, suradnici: Dra-gan Antulov, Tomislav Čegir, Dijana Despot, Dalibor Fer-enčina, Tihomil Hamilton, Marcella Jelić, Davorka Kan-jir, Dubravko Mataković, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Vladimir C. Sever, Igor Tomljanović, Nataša Tr-slić, Vanja Vascarač, Denis Vukoja, Slaven Zečević. Izda-vać: Total izdanja d.o.o., Medvedgradska 12, 10000 Zagreb, tel. 01 / 4668 961, faks. 4668 962, e-mail: total-film@totalfilm.hr, www.totalfilm.hr, godišnja preplata 250 kn.

Sadržaj: Pisma čitatelja, Prva klapa, Krici i šaputanja, Tišina, snima se, Fama: Jesse Eisenberg; Lucas Moodysson, Dolazi... Total Film na setu: Sto minuta slave (Nataša Tr-slić), Top liste, Kralj valova, Intervju: Ewan McGregor, Čovjek u moru (na snimanju Master & Comander), Inter-vju: Lars von Trier, 49 najglupljih filmskih trenutaka, To-tal Film premijere: Kino — video — DVD, filmske priče: Julianne Moore (Stjepan Hundić), Flash back: Kako je na-

stao Alien (Kevin Harley), Filmska glazba, Filmske knjige, Kućno kino.

Total Film, br. 10, siječanj 2004, 25 kn.

Glavni urednik: Stjepan Hundić, izvršni urednik: Hrvoje Šarić, grafički urednik: Dubravko Novosel, suradnici: Dra-gan Antulov, Tomislav Čegir, Dijana Despot, Dalibor Fer-enčina, Tihomil Hamilton, Marcella Jelić, Davorka Kan-jir, Dubravko Mataković, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Vladimir C. Sever, Igor Tomljanović, Nataša Tr-slić, Vanja Vascarač, Denis Vukoja, Slaven Zečević.

Sadržaj: Pisma čitatelja, Prva klapa, 10 stvari koje niste zna-li o njemu... Denzel Washington, a mislili ste da je znate... Jamie Lee Curtis, Fama: Sofija Coppola (Stjepan Hundić), Matineja, Posljednja bitka: Gospodar prstenova — Povrat-ak Kralja, Pjer Žalica: Želio sam snimiti bosanski Amar-cord, Od shita do mita, Top liste, Intervju: Bill Murray, Čovjek u moru (na snimanju Master & Commander), Flash-back kako je nastao Robin Hood: princ lopova (Ceri Tomas), Total Film premijere: Kino — video — DVD, Hard-ware, Filmska glazba, Filmske knjige.

Total Film, br. 11, veljača 2004, 25 kn.

Glavni urednik: Stjepan Hundić, izvršni urednik: Hrvoje Šarić, grafički urednik: Dubravko Novosel, suradnici: Dra-gan Antulov, Tomislav Čegir, Dijana Despot, Dalibor Fer-enčina, Tihomil Hamilton, Marcella Jelić, Davorka Kan-jir, Dubravko Mataković, Bojan Muščet, Danijel Pačić, Patrik Pencinger, Sanjin Petrović, Boško Picula, Andrea Radak, Damir Radić, Dragan Rubeša, Mario Sablić, Igor Saračević, Vladimir C. Sever, Igor Tomljanović, Nataša Tr-slić, Vanja Vascarač, Denis Vukoja, Slaven Zečević.

Sadržaj: Prva klapa, 10 stvari koje niste znali o njemu... John Cusack, Q & A: Bore Lee, a mislili ste da ga znate... C-3po, Fama: Igor Mirković, Scarlett Johansson, Jay Tava-re, Top liste, Matineja, Filmska 2003 (Boško Picula, Stje-pan Hundić, Hrvoje Šarić), Pravi potezi (Janny Cooney), Posljednji fini dečko: Tom Cruise (Joao Antunes), Intervju: Woody Allen (Stjepan Hundić), Strah me je al ne znam za-što (Andy Lowe), 50 gluparija, Burtonov identitet (Martyn Palmer), Premijere: kino — video — DVD, Nove priče Adam Sandler, Flash-back: Kako je nastao Teksaški masakr motornom pilom (Jamie Graham), Hard-ware, Filmske knjige, Filmska glazba.

Zapis, bilten Hrvatskoga filmskog saveza / broj 44, godina XI, zima 2003.

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — za nakladni-ka: dr. Hrvoje Turković — Uredivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović,

Vera Robić-Škarica. Lektorica: Saša Vagner-Perić. Idejno grafičko rješenje: Goran Trbuljak. Adresa uredništva: Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10000 Zagreb, tel.: 01/48 48 764, e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, web-site: www.hfs.hr. Grafičko uređenje i tisak: C.B.PRINT Samobor.

Sadržaj: FESTIVALI / Antonija Majača: One Take Film Festival — Umijeće dugoga kadra, Filmografija i nagrade One Take Film Festivala, Zdravko Mustać: Zagreb film festival — Uspješan prvi 'festival prvih', Diana Nenadić: ZZF — Prvi i kratki, gorki i slatki, Nagrade i filmografija Zagreb film festivala, Međunarodni festival novog filma — Split 2003, / KRAF I MORE 2003 / MM IZLOG / Ivana Keser: Kyoto 2003: usporavanjem do budućnosti, Vladimir Gudac: O kinografiji, Birk Weberg: S onu stranu interaktivne kinematografije / MALI FILMSKI RAZGOVORI / Duško Popović: Branko Bubenik — Raketa gonjena fil-

mom / AMARCORD / Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima II, Željko Kipke: Šest lakih komada, Davorka Bačeković-Mitrović: Oj, dubine i šrine, objektivi, perspektive / IN MEMORIAM / Jasna Pervan: In memoriam Svetmiru Paviću, Ivan Martinac: In memoriam prijatelju: Iznad raja, Ernest Gregl: In memoriam Milivoju Hubeku / NASTAVA MEDIJSKE KULTURE / Centar za medijsku kulturu pri Učiteljskoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu / PRIGODE / Duško Popović: Deset godina glasila Hrvatskog filmskog saveza / Autorska mitologija Tomislava Gotovca, Vesna Dovniković: Dani hrvatske animacije, Borivoj Dovniković: ASIFA / KLUBOVI / Zaprešićka animacija putuje svijetom / Novosti iz ŠAF-a, Branko Hrpka: Osječka filmska revija, Branko Hrpka: Gastro film fest, Dajana Vuković-Ana Nikolić: Kako smo snimali TV-reportažu / Što su prikazivali kinoklubovi? / KNJIGE / Izdanja Hrvatskog filmskog saveza / MOZAIK / NATJEČAJI I PRIJAVE

Hrvatske filmske internetske stranice

<http://www.a1-galerija.hr/> — stranica kina A1-galerija u Zagrebu.

<http://www.adu.hr> — Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu. Odsjeci, djelatnici, suradnici, popisi literature.

<http://www.alka-film.hr> — produkcionska kuća Alka film.

<http://animafest.hr> — stranica svjetskog festivala animiranoga filma u Zagrebu. O festivalu, sponzori, priredivački tim, bilteni, arhiva.

<http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm> — Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka (osnovni podaci o fondovima i zbirkama).

<http://www.blitz-cinestar.hr> — stranice multipleks kina Cinestar u Zagrebu.

<http://www.blitz-film.com/> — stranice filmskog distributera i prikazivača Blitz film i video distribucija.

<http://www.continental-film.hr> — stranice filmskog distributera Continental film.

<http://www.corner.hr/film/index.asp> — vijesti, repertoar, recenzije, razgovori, linkovi.

<http://croatia-film.hr> — produkcionska i prikazivačka tvrtka Croatia film — podaci o filmovima, kinu, itd.

http://www.crominute.hr/index_hr.php — Hrvatska revija jednominutnih filmova — uvjeti sudjelovanja, prijavniča, kontakti, o gradu Požegi.

<http://www.culturenet.hr> — internetski portal za hrvatsku kulturu. Vijesti, podaci o institucijama u kinematografiji, festivalima, časopisima.

<http://dalibormatanic.com> — stranica redatelja Dalibora Matanića; biografski podaci, filmovi.

<http://www.dhf.hr> — Društvo hrvatskih filmskih redatelja; podaci o članovima i filmovima, vijesti, statut.

<http://www.ekran.hr> — stranice kino-prikazivačke tvrtke Ekran iz Splita. Repertoar, nagradne igre, ankete.

<http://www.fabijan-sovagovic.info> — stranica posvećena stvaralaštvu Fabijana Šovagovića (podaci o filmskim, televizijskim i kazališnim ulogama).

<http://factumdocumentary.com> — produkcionska kuća Factum, podaci o filmovima, osvojenim nagradama, autoricima, pratećim djelatnostima.

<http://www.film.hr> — Dani hrvatskog filma; raspored projekcija

<http://www.film.monitor.hr> — podaci o novim filmovima, kino, video i DVD-recenzije, linkovi.

<http://filmskikriticari.org> — Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Statut, knjige, djelatnosti, projekti, novosti.

<http://filmski.net> — filmski portal: vijesti o glumcima i filmovima, raspored filmova na televizijskim programima i u kinima, rasprave i ocjene filmova.

<http://www.gralfilm.8m.com> — produkcionska kuća Gral film.

<http://www.hfs.hr> — stranice Hrvatskoga filmskog saveza; podaci o projekcijama, festivalima, Medijskoj školi, izdavačkom programu (časopisi *Hrvatski filmski ljetopis* i *Zapis*, filmološke knjige) i drugim djelatnostima.

<http://hollywood.cro.net> — stranice filmskoga časopisa Hollywood; informacije o časopisu i izdavačkoj kući Vedis, kontakti.

<http://www.hrt.hr> — produkcija Hrvatske radiotelevizije, prikazivanje filmova, program filmskih emisija.

<http://www.intercom-issa.hr> — stranice distributera i prikazivača Intercom Issa. Kino repertoar, informacije, kontakti.

<http://interfilm.hr> — produkcionska kuća Interfilm produkcija.

<http://www.iskon.hr/filmtv/page/2003/12/17/0005006.html> — filmske vijesti, kino-repertoar, nekomercijalne projekcije, recenzije (D. Jurak), linkovi.

<http://jadran-film.com> — stranice produkcionske kuće Jadran film.

http://www.kic.hr/art_kino.asp — kino-prikazivačka stranica Kulturno-informativnog centra u Zagrebu.

<http://www.kinematografi.hr> — distributer i kino-prikazivač Kinematografi iz Zagreba.

Napomena: Tijekom sastavljanja ovoga popisa neke od stranica bile su u rekonstrukciji. Molimo čitatelje *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (osobito djelatnike filmskih institucija i klubova te organizatore festivala) da dojave u redakciju časopisa (na e-mail adrese navedene u impresumu) hrvatske filmske internetske adrese kojih nema na popisu. Takoder molimo da nas upozorite na pogreške.

<http://www.kkz.hr> — stranice Kinokluba Zagreb: članovi i filmovi. Tečajevi projekcije i druge djelatnosti, linkovi.

<http://www.liburnija-film.croatia.com/pov.asp> — Kino video klub Liburnija-film, Rijeka. O klubu, linkovi, KRAF, usluge, baza podataka.

<http://maxima-film.hr/produkacija.php> — stranice produkcijske kuće Maxima film.

<http://www.mikrokino.com> — multimedijijski projekt Mikrokino samoborske Filmske autorske grupe Enthusia Planck; vijesti o projekcijama i drugim događanjima diljem Hrvatske, prijave na festivalove i revije; autori i filmovi.

<http://www.motovunfilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala u Motovunu.

<http://www.netfaces.org> — prva hrvatska glumačka agencija na internetu. Podaci o glumcima, cjenik usluga, elektronska knjižara, e-zine.

<http://onetakefilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala filmova snimljenih u jednom kadru (Zagreb).

<http://plavifilm.com> — produkcijska kuća Plavi film.

<http://pulafilmfestival.com> — stranice međunarodnoga festivala u Puli.

<http://www.revijaamaterskogfilma.hr://> — stranice RAF-a (Revije amaterskoga filma) — vijesti, programi, projekcije, podaci o prikazanim filmovima.

<http://www.safcajkovec.com/> — Škola animiranog filma Čakovec. Filmografija, linkovi, galerija, arhiva, radionica.

<http://www.splitfilmfestival.hr> — stranice Međunarodnog festivala novoga filma u Splitu; o festivalu, nagrade, arhiva.

<http://www.totalfilm.hr> — stranice filmskog magazina Total film (Zagreb). Kino-reperoar, kazalo, arhiva, u idućem broju.

<http://www.tunafilm.hr> — produkcijska kuća Tuna film.

<http://www.uazg.hr/medijska-kultura/> — medijska stranica Učiteljske akademije (vijesti, linkovi, filmovi, obavijesti za studente).

<http://www.zagrebfilm.hr> — stranice produkcijske kuće Zagreb film.

<http://www.zagrebfilmfestival.com> — Zagreb Film Festival, festival koji predstavlja i nagrađuje nove filmske autore. Vjesti, programi, nagrade i filmografija.

<http://www.zauder-film.hr> — stranice filmskog distributera i producenta Zauder film.

<http://www.webmoviefest.com> — stranice internetskoga festivala kratkog i reklamnog filma Web Movie Festival.

Leksikon preminulih

Milivoj Hubek, filmski tehničar i kolezionar (Zagreb, 7. XI. 1933 — Zagreb, 25. XI. 2003). Već kao adolescent dolazi u Kinoteku na Svačićevu trgu kao naučnik kod Rudolfa Godlera, poslije radi u tehničkom servisu televizije. Radeći u Filmoteci 16, a poslije u Zagreb filmu, razvija talent za tehniku i ljubav prema filmu, sudjelujući na brojnim filmskim festivalima, gdje je osiguravao vrsnoću projekcija. Snimao je amaterske filmove i do kraja života radio na održavanju filmske tehnike (npr. na Akademiji dramske umjetnosti).

Radovan Ivančević (Banja Luka, 13. II. 1931 — Zagreb, 17. I. 2004), povjesničar umjetnosti. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirao je 1955. povijest umjetnosti te doktorirao 1965. tezom *Gotička arhitektura Istre*. Na istom je fakultetu od 1956. do 2001. predavao renesansnu umjetnost i ikonologiju. Također je predavao vizualnu kulturu na Akademiji dramske umjetnosti te vizualne komunikacije na studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu. Pisao je o srednjovjekovnoj i renesansnoj umjetnosti Istre i Dalmacije, modernoj arhitekturi i urbanizmu, vizualnim medijima, teoriji umjetnosti, ikonologiji, zaštiti spomenika, industrijskom dizajnu, umjetničkoj fotografiji, plakatu. Uz mnogobrojne studije i eseje i nekoliko knjiga npr. *Umjetničko blago Hrvatske* (1986), *Rana renesansa u Trogiru* (1997), *Za Zagreb* (2001. i 2003), realizirao je, kao scenarist i redatelj, desetak dokumentarnih filmova o umjetnosti (npr. *Mirko Rački*, 1969; *Vojin Bakić*, 1970; *Ivan Meštrović*, 1976) i pedesetak obrazovnih animiranih element-filmova (u produkciji Filmoteke 16) iz serija *Stilovi, razdoblja, život* (1973-74) i *Perspektive* (1972-89), u kojima je pojmove predstavljaо isključivo vizualnim sredstvima. Prema filmskim predlošcima objavio je knjigu *Perspektive* (1996). Autor je i dvjestotinjak TV-emisija posvećenih hrvatskoj i europskoj umjetnosti, zaštiti spomenika te teoriji likovnih umjetnosti, odnosno interpretaciji likovnih djela (serije *Dubrovački renesansni ljetnikovci*, *Kako se gleda arhitektura*), bio je scenarist i redatelj dokumentarnih filmova *Istra iz zraka*, *Kulturna baština Istre*, *Dvorci i crkve Hrvatskog zagorja* (svi 2002). Za UNESCO je izradio projekt o razvoju društava vizualnom edukacijom. Jedan od najutjecajnijih hrvatskih povjesničara umjetnosti u 20. stoljeću, bio je sudionik i pokretač brojnih akcija za zaštitu kulturne baštine i društvenu afirmaciju umjetnosti. Djela su mu često izlazila u nekoliko izdanja, a

neka su prevodena i na strane jezike (npr. *Art Treasures of Croatia*, 1993). Sudjelovao je na brojnim simpozijima u zemljama i inozemstvu. Istaknuti pedagog, pisao je i školske udžbenike.

Zdravka Krstulović (Split, 30. IX. 1940. — Varaždin, 5. XII. 2003). Studirala glumu na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu (danas Akademija dramske umjetnosti), diplomirala u Beogradu (1965). Bila je članica HNK-a u Splitu (1965-1971), potom slobodna umjetnica (1971-1978), a onda ponovno članica HNK-a, Split. Glumi u gotovo svim predstavama HNK Split, te se ističe po brojnim glavnim ulogama u značajnim predstavama, za koje je dobila i ugledne nagrade (1967. za ulogu Mare u *Kati Kapuralici*, 1982. za ulogu Kate Aždaje u *Libru Marka Uvodića*, godišnju nagradu grada Splita 1982, i dr., te nagradu *Ivo Tijardović*, 2003). Igrala je epizodne uloge u igranim filmovima: *Inspektor*, Mila Đukanovića, 1965; *Kako su se voleli Romeo i Julija*, Jovana Živanovića, 1966; *Brat Doktora Homera*, Žike Mitrovića, 1968; *Operacija Beograd*, Žike Mitrovića, 1968; *Bog je umro uzalud*, Radivoja-Lole Đukića, 1969; *Sevantes iz malog mista*, Danijela Marušića, 1982, *Zadarski memento*, Joakima Marušića, 1984; *Od petka do petka*, Antuna Vrdoljaka, 1985; *Kontesa Dora*, Zvonimira Berkovića, 1993; a sudjelovala je iskazom i u dokumentarnome filmu *Kruno Quien*, Bogdana Žižića, 1995. Najšire je ostala zapamćena po ulogama u popularnoj televizijskoj seriji *Naše malo mesto* (D. Marušić, 1969; kao Anda Vlajina) i *Velo Misto* (J. Marušić, 1980, kao Vi-oleta).

Zoran Lhotka (Zagreb, 9. I. 1950 — Rijeka, 7. I. 2004), filmski tehnolog, izvođač sinkronih zvučnih efekata, muzički voditelj. Završio gimnaziju i Muzičku školu Vatroslav Lisinski u Zagrebu, diplomirao 1976. godine na Kemijском odsjeku Više tehnološke škole u Karlovcu. Od 1977. radi u Jadran filmu kao referent završne obrade filma (prvo volonterski, poslije u stalnom radnom odnosu). U kreativni svijet filma ulazi s nepunih osamnaest godina, uz oca Aleksandra, kao izvođač sinkronih zvučnih efekata. U tom području u 35 godina radi na više od 250 dugometražnih igralnih filmova, primjerice *Tko pjeva zlo ne misli* K. Golika, *U gori raste zelen bor* A. Vrdoljaka, *Izgubljeni zavičaj* A. Babaje, *Novinar* F. Hadžića, *Samo jednom se ljubi* R. Grlića, *Sokol ga nije volio* B. Schmidta, *San o ruži* Z.

Tadića, Krhotine Z. Ogreste, Kontesa Dora Z. Berkovića, *Kako je počeo rat na mom otoku* V. Brešana, *Ne dao Bog većeg zla* S. Tribuson ili, tonski iznimno zahtjevan, *Kuća na pijesku* I. Martinca. Uz dugometražni crtani film *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića* (M. Blažeković) vrijedi spomenuti i više od 180 kratkometražnih filmova, šezdesetak reklamnih filmova i isto toliko TV-serija, primjerice *Kuda idu divlje svinje* (10 epizoda), *U registraturi* (9 epizoda), *Jelenko* (12 epizoda), *Gruntovčani* (13 epizoda), *Kapelski kresovi* (9 epizoda), ili više od šezdeset epizoda putopisne serije *Jedrima oko svijeta*. Kao unuk kompozitora i muzičkog pedagoga Frana Lhotke, uz stečeno muzičko obrazovanje, od mladosti pokazuje razumijevanje za probleme zvuka na filmu. Često radi kao muzički voditelj, a od 1982. do 1988. predaje *tonsku obradu filma* u srednjoškolskom Centru za odgoj i obrazovanje u kulturi. Od 1. veljače 1980. radi u Hrvatskoj kinoteci kao filmski tehnolog, prateći nova tehnološka dostignuća. S pojmom elektronskih medija presnima glumu pojavom filmsku građu na video, a radi i na zaštitnom presnimanju audiogradiva za Hrvatski državni arhiv.

Anton Marti (Martinčić) (Labin, 10. IV. 1923 — Zagreb, 21. I. 2004). U Trstu je pohađao glumačku školu, a u Rimu završio kazališnu akademiju. Glumio je u talijanskim kazališnim družinama do 1949, kad dolazi u Kopar, gdje glumi, režira i surađuje u kazalištu, kao i u dramskim i drugim emisijama Radija Kopar. Godine 1956. pridružuje se utemeljiteljima tadašnje Televizije Zagreb i te godine režira prve zabavne emisije te jednu od prvih izvornih televizijskih drama (*Gledalac i mi*, Krešo Novosel, 1956). Režira je više drama (npr. *Diploma* Luigija Pirandella, 1957; *Počasni penzioner* Jože Horvata, 1957, *Galantni fantom* Ive Ruggerija, 1959; *Arkandeli i automati* Darija Foa, 1961; *Sretan slučaj* Philipa Levena, 1964, te seriju u 7 nastavaka *Kad je mač krojio pravdu*, K. Novosela i A. Martića, 1967. i dr.). Redatelj je velikoga broja revijskih, zabavno-glazbenih i magazinskih emisija te skečeva u njima za TV Zagreb (npr. *Veselo putovanje*, 1960; dugotrajni i uspješan TV *magazin*, 1961-1963/1966-1971; *Muzički atelje*, 1963; *Na kraju ljeta*, 1963; i međunarodno nagrađen magazin *Na licu mjesta*, 1963-1966. i brojne dr.). Če-

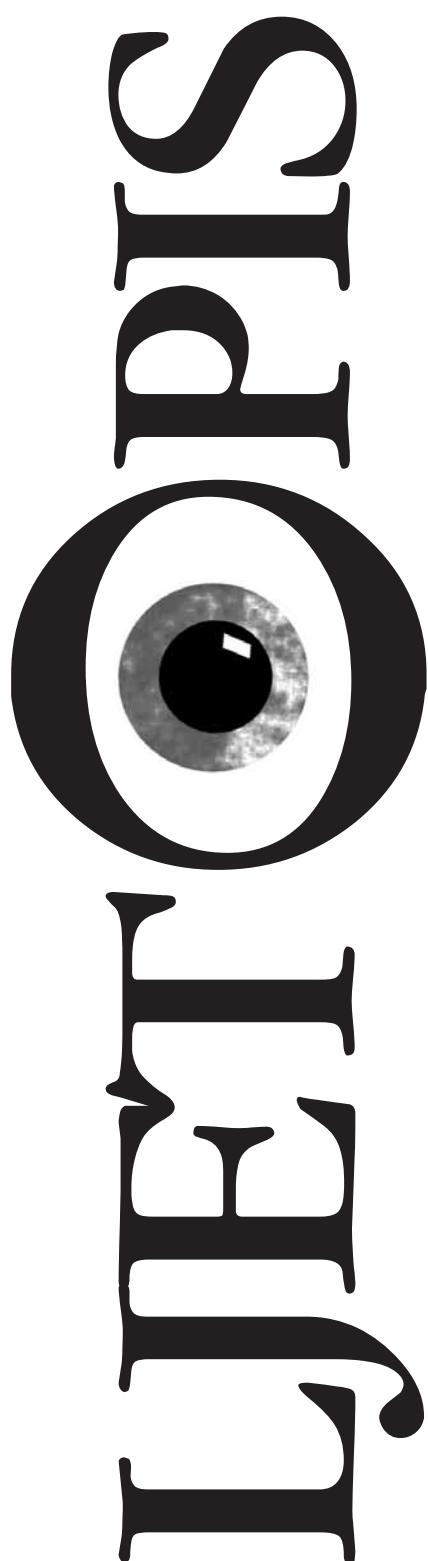
sto je režirao i na TV Ljubljani, jedan je od utemeljiteljskih redatelja ljubljanskog programa. Bio je osobito inovativan u primjeni elektronsko-vizualizacijskih mogućnosti studijskog snimanja. Takoder, bio je redateljem brojnih prijenosa raznih priredaba i festivala, kao i prve televizijske emisije u boji u Ljubljani (1968). Režirao je, takoder, i više od pedeset kazališnih predstava, najviše u Sloveniji, ali i u Hrvatskoj i Italiji, od kojih je neke adaptirao za televiziju. Osim povremene glume u televizijskim dramama, kazališnim komadima i nastupima u emisijama, glumio je sporedne uloge u filmovima *Da li je umro dobar čovjek*, Fadila Hadžića, 1962 i *Naš auto*, František Čap, 1962. Dobitnik je nekoliko domaćih i međunarodnih televizijskih nagrada (najvažnija *Ondas*, Barcelona, 1972) te *Porina* za životno djelo (Opatija, 1994).

Charles Millot (Velja Milojević) (Novi Pavljani kraj Bjelovara, 23. XII. 1921 — Pariz, ?, 2003). Karakterni kazališni i filmski glumac. Završio gimnaziju u Bjelovaru, glumiti počeo u kazalištu u Novom Sadu 1944, potom studirao glumu na Pariškom konzervatoriju, nastupao u Comédie Française i drugim vodećim francuskim kazalištima, osobito se istaknuvši u klasičnom repertoaru (npr. Ibsen i Čehov). Od sredine 1950-ih često je glumio (uglavnom sporedne uloge) na filmu i na televiziji, najviše u Francuskoj i Jugoslaviji, npr. *Džentlmen iz Epsoma* (G. Grangier, 1962), *Arsene Lupin protiv Arsenea Lupina* (E. Molinaro, 1963), *Očaravajuća glupača* (E. Molinaro, 1963), *Ugori raste zelen bor* (A. Vrdoljak 1971), *Francuska veza 2* (J. Frankenheimer, 1975), *Seljačka buna 1753* (V. Mimica 1975), *Julia* (F. Zinnemann, 1977), *Tajna Nikaole Tesle* (K. Papić, 1980), *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981), *Zalutali meci* (J.-L. Comolli, 1983), *Tajnovita smrt Nine Chereau* (D. Berry, 1984), *Ujed andela* (L. Zafranović, 1984), *Krik sove* (C. Chabrol, 1987). Osobito je često glumio u filmovima Veljka Bulajića (*Bitka na Neretvi*, 1969, *Atentat u Sarajevu*, 1975, *Čovjek kojega treba ubiti*, 1979, *Visoki napon*, 1981, *Obećana zemlja*, 1986, *Donator*, 1989). Imao je francusko državljanstvo, pokopan je 16. prosinca 2003, prema vlastitoj želji, u Zagrebu.

Ispравак

U 36. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* u kritici filma *Is pod crte* (stranica 116, u rubrici *Kinoreportuar*) greškom smo objavili podatak da je *Vlakom prema jugu* cijelovečer-

njiigrani prvenac Petra Krelje. Dakako, prvi je cijelovečernjiigrani Kreljin film omnibus *Godišnja doba*. Ispričavamo se gospodinu Krelji i čitateljima.



FILMSKA NARACIJA

Hrvoje Turković

Razlika između opisa i naracije — nije problem u temporalnosti, nego u svrsi

UDK: 791:82-3

Opis se, standardno, određuje kao vrsta *izlaganja*, ona u kojoj se predočavaju prizori. Međutim, kako se i u *narrativnom izlaganju* predočavaju prizori, postavlja se pitanje koja je razlika između opisnog predočavanja i narrativnog predočavanja prizora. Na taj se problem tipično odgovara tvrdnjom kako se opisom definiraju *prostorno raspoložive, kontigvitetne, prostorno dodirne osobine*, da se opisuju *entiteti*, a ne *zbivanja*. Zato ponekad analitičari poriču da u opisu postoji neka 'unutarnja vremenska dimenzija' (Chatman). Opis hvata 'predmete u trenutku počinka' (Thomas, Howe, O'Hair), te se opisu pripisuje stanovita *atemporalnost*, dok za razliku od toga, naraciju obilježava *temporalnost*. Na primjer, u prizornoj podšpici Hitchcockova *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*) u svakom kadru pratimo neku drugu situaciju, ali sve one predočavaju prometnu gužvu u vrijeme odlaska s posla, pri čemu redoslijed kadrova ne sugerira i temporalni redoslijed pokazanih zbivanja — opisom se sugerira da se sve to odvija nekako u isto vrijeme, ali ne nužno onim vremenskim redoslijedom kojim se pokazuju u filmu. No kad se u prvoj sceni filma počne pratiti Cary Grant kako hoda i diktira tajnici što da sredi, razvoj zbivanja i vremenski slijed postaje ključan, njega se upravo prati. Iako se, tako, pri spominjanju 'opisa' tipično pomišlja na 'opis stanja', tj. opis razmijerno nepromjenjive situacije, postoje i legitimni 'opisi zbivanja', kao primjerice sekvenca u hrvatskom dokumentarnom filmu *Tunolovci* (Branko Belan, 1948) u kojoj se u nizu kadrova pokazuje kako ribari pripremaju ručak, kuhar ga kuha, a potom ga svi jedu. Opis tu obuhvaća i temporalnost zbivanja; redoslijed predočavanja faza tog procesa indikacijom je redoslijeda radnji u prikazanu zbivanju.

Ako temporalnost sama po sebi nije ključna u razlučivanju naracije od opisa, što bi moglo biti ključno? Središnji je cilj opisa da upozori na identifikacijski postojane, tipične crte — one koje nam omogućuju da kategoriziramo danu pojavu, da je prepoznamo u njezinim razmijerno postojanim crtama.

NARRATION IN CINEMA

Hrvoje Turković

The difference between description and narration — It is not a question of temporality, but of discursive function

UDK: 791:82-3

Description is normally defined as a kind of discourse, the one in which a scene is depicted. However, since narrative discourse also visualizes a scene, this naturally raises a question about the difference between a descriptive depiction and a narrative presentation of a scene. A typical answer would be that by description we specify *spatially available, contiguous, and spatially shared qualities*; it is *entities* that are described, and not *events*. For that reason, analysts sometimes deny the presence of an 'internal temporal dimension' in depiction (Chatman). Description is '*dealing with objects as they appear at a single moment in repose*' (Thomas, Howe, O'Hair), so it is assigned a certain dose of *a-temporality*, while contrary to that, narration is characterized by *temporality*. For example, in the opening shots of Hitchcock's *North by Northwest*, every shot presents a different situation, but at the same time they all describe rush hour traffic, although the sequence of shots does not suggest the temporal sequence of screened events — depiction suggests that everything is happening approximately at the same time, but not necessarily in the order presented on film. However, when in the first shot of the film the camera starts following Cary Grant walking and dictating instructions to his secretary, the development of events and temporal sequence becomes important and that is what is tracked then.

When we talk about 'description', we conceive it typically as 'state description', i.e. description of a fairly unchangeable situation. But, there are also legitimate 'event descriptions', such as is the sequence from Croatian documentary film *Tuna Boat* (*Tunolovac*, Branko Belan, 1948), in which a sequence of shots depicts how fishermen prepare lunch, the cook cooks it, and then they eat it. The description depicts the temporal order of the represented action; the presentation sequence of action phases indicates the real sequence of represented events. If temporality in itself is not the key distinctive feature between narration and description, what

I onda kad se opisuje neko zbivanje, opisuje ga se izdvajanjem tipičnih crta tog zbivanja, *tipičnog slijeda njegovih faza*. Kod opisnog pristupa, ono što nas zanima u nekom stanju ili zbivanju jesu one osobine koje ga *karakteriziraju*, tj. koje dano stanje ili zbivanje čine prepoznatljivim kao baš takvo, te koje nam omogućuju da to zbivanje ili takvo zbivanje prepoznamo i pod posve drugičjim uvjetima, u drugičjim kontekstima od ovih u kojima ih promatramo. Iako uočavanje tipičnih crta važno sudjeluje i u narativnom predočavanju zbivanja (opis je važan implicitni vid standardne naracije), u narativnom izlaganju usredotočuje se nadasve na *idiosinkratičnost slijeda zbivanja* te je zato jedinstvena temporalnost narativno predočenih zbivanja obligatorna crta naracije, dok ona može biti tek fakultativna crta opisa.

Autor smatra da se razlika između opisa i naracije temelji na dva različita, osnovna, kognitivna mehanizma. Opis odgovara općem *perceptivnom snalaženju* u okolini koje se temelji na *skokovitim očnim pretragama*. Očima se skokovito pretražuju raznovrsni vidovi prizora kako bi se 'pribrali' one osobine koje su važne za 'navigiranje' tom okolinom, bilo u danome trenutku, ili u bilo kojem budućem trenutku. Takvim se pretragama *upoznajmo* s nepoznatim ili nedovoljno poznatim *aspektima* dane situacije i tipom situacije uopće, odnosno, njima nam se *održava*, odnosno *osvremenjuje* dugoročno znanje o situaciji. Nasuprot tome, naracija odgovara *vizualnom praćenju* koje obilježuje fokusirana pažnja i kontinuirano, klizno vizualno praćenje. Naravno, *vizualno pratimo* ono što nam u danome trenutku snažno zaokuplja pažnju baš svojom vremensko-prostorno jedinstvenom pojavom što ne želimo izgubiti iz vida. Utoliko narativno praćenje podrazumijeva perceptivno usredotočavanje na neko važno trenutačno odvijanje zbivanja, ali, također, prisutnost vizualnoga praćenja (recimo praćenje izdvojenog lika u njegovu kretanju bilo pokretima kamere ili kontinuiranim montažnim slijedom) sugerira da je praćeno kretanje ili zbivanje jedinstveno važno i da bi se u njegovu nastavku moglo nešto važno dogoditi što ne smijemo propustiti iz vida. Filmskim se opisom, dakle, epistemološki ispituje i razrađuje *orientacijsko-upoznavalački* odnos prema svijetu, dok se naracijom ispituje i razrađuje *akcijsko-operativan* odnos. Zato opis 'prirodno' karakterizira 'skokovitu', diskontinuirana montažu i 'neprateći' pokreti kamere, dok je naracija karakterizirana prevlašću *kontinuirane montaže i pratećih pokreta kamere* u sklopu scene, te naglašenim indikacijama konkretnе uzročno-posljeđične, odnosno temporalne, veznosti zbivanja od scene do scene, odnosno od sekvence do sekvence.

then could it be? The answer is: The central goal of description is to draw attention to constant and typical features of a particular scene (or object) — those that allow us to identify it; to categorize it and to recognize it by its relatively durable features. Also, when an *event* is described, it is done by indicating its typical features, a *typical sequence of its phases*. In descriptive approach, we are interested in features that *characterize* a particular state or an event, i.e. which make them recognizable, identifiable, and which allow us to recognize that event, or such event, in entirely different circumstances, in different contexts from the one we observed them for the first time.

Although perception of typical features actively participates in narrative depiction of an event (description is an important implicit aspect of standard narration), in narrative discourse it focuses predominantly on the idiosyncratic, unique sequence of events. This is why temporality of narratively depicted events is obligatory in narration, while only optional in description.

The author claims that difference between description and narration lies in two different, very basic, cognitive mechanisms. Description corresponds to perceptual management of environment based on saccadic eye movements. The eyes hop around taking in various aspects of a scene, gathering information important for navigating the particular surrounding in a given moment, or any future moment. Such investigations allow us to *get to know* the unknown or insufficiently known *aspects* of the given situation and the type of situation in general, or in other words, they serve to maintain, update long term-knowledge of the situation. Contrary to that, narration corresponds to visual tracking characterized by focal attention and continual, smooth eye movements. Of course, we visually track only what strongly occupies our attention in a given moment, and it is precisely because of its unique space-time occurrence that we do not want to lose it from sight. In this sense, narrative tracking assumes perceptive focusing on an important current development, but the presence of visual tracking (for example, tracking movements of an isolated character with camera or a continual editing sequence) also suggests that tracked movement or event is uniquely important and will probably be followed up by something we should not miss. Filmic description epistemologically questions and elaborates orientating-informative relation to the world, while narration questions and analyses action-operational relation. Therefore, description is 'naturally' characterized by 'jumpy', discontinuous editing and 'non-tracking' camera movements, while narration is characterized by domination of continuity editing and tracking camera movements, along with accentuated indications of concrete consequential relation among events that imply temporal connection of them. Of course, this is not all there is to narration, but it is the most basic point of departure for the definition of narration.

Nikica Gilić

Naratologija i filmska priča

UDK: 791:82-3

U naratologiji se na više mesta može pronaći zapažanje kako je (verbalno) pripovijedanje moguće i bez upućivanja na prostorne odrednice zbivanja, jer je dovoljno istaknuti, primjerice, aktanta / lik i neku radnju, ili čak samu radnju. No, u filmu se prostori uglavnom vide, čak i tada kada nisu od velike važnosti za priču. U tom je smislu važno ustvrditi i bitnu razliku u tehniци opisivanja: često se primjenjuju oblici filmskoga zapisa ekvivalentni opisivanju (vožnje, panorama...) koje postupno otkrivaju izgled nekog predmeta. No, film uvijek i stalno ima izrazitu osobinu koju bismo mogli nazvati pokaznom snagom, u istom onom smislu u kojem i gledatelji kazališne predstave vide izvodače i scenografiju, no uz dodatne upadljive elemente medijske posredovanosti. Stoga film ne može izbjegći precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta. Dakako, film ima i mogućnost neprikazivanja likova i događaja, no čak i tada film ima svoju pokaznu snagu, retoričke učinke nedostupne književnosti: gledatelj očekuje razabirljivost prizora, pa se djelovanje izostanka opisa u književnosti ne može usporediti sa snagom djelovanja nedovoljno informativna prizora. Kao što je govorio još Pudovkin, jedna je od najvažnijih razlika između kazališta i filma u tome što se u kazalištu glumci (dakako, zajedno s gledateljima) nalaze u istome prostoru, koji se podvrgava zakonima fizike. Filmski redatelj stvara filmske predstave prostora od komada filmske vrpce, pa montažom nastaje specifičan filmski prostor koji može biti sastavljen od snimki nastalih u različitim zbiljskim prostorima. Na ekstremnim primjerima kao što je *Plan 9 iz svemira* Eda Wooda najjasnije se vidi da filmska mogućnost konstruiranja prostora nije tek područje beskrajne slobode, nego i splet složenih mogućnosti reguliranih brojnim normama, konvencijama i preferencijama. Naime, pri gledanju *Plana 9 iz svemira* ne dolazi do konstrukcije novoga filmskog prostora — gledatelj bez poteškoća može uočiti kako su pojedini kadrovi u sceni snimljeni na različitim mjestima i u različito doba dana, a te izmjene neskladnih prostorno-vremenjskih signala doživljava kao grešku, kršenje pravila filmskoga izlaganja.

U povijesti filma vrlo su cijenjena ostvarenja koja nisu dominantno organizirana kao slijed događaja, primjerice *Tratinice*, u kojima junakinje (često doslovno) skaču iz prostora u prostor, ne obazirući se na zakone fizike, ili *Do posljednjeg daha*, u kojem se junak izravno obraća kamери, a prikaz događaja isprekidan je takozvanom skokovitom montažom. Ovdje je riječ o načinima organizacije prostora i vremena različitim od načina kojim je organiziran (odnosno načina kojima neuspješno teži biti organiziran) *Plan 9 iz svemira*. Filmski likovi i predmeti kreću se u prostorima, uronjeni su u vrijeme; čak i u slučaju apstraktnoga filma često možemo govoriti o iskustvu prostora, a vrijeme je u takvim filmovima čak jedna od najčešćih glavnih tema. Pudovkin kaže kako je filmsko vrijeme, nastalo spajanjem komada filmske vrpce, uvjetovano samo brzinom percepcije i kontrolirano

Nikica Gilić

Narratology and film story

UDK: 791:82-3

Narratologists have repeatedly claimed that (verbal) narration is quite possible without spatial determination of events, because it suffices to single out the carriers of an action (the *actant* figures), or the action itself. However, in films, space is mostly seen, even when it has no bearing on the story. It is important to establish this important difference in the technique of description, but film often uses techniques equivalent to description (tracking shots, pans...) that gradually reveal the appearance of an object. Still, film always and constantly has one particular feature which could be called the force of showing, in the same sense that viewer in a theatre can see the actors and the set, with additional amplifying elements of (cinematic) media mediation. For that reason, film cannot avoid precise definition and clear individualization in the presentation of characters and objects. Of course, film can avoid showing the characters and events, but even then film still has its showing force, rhetorical effects unavailable to literature: the viewer expects a scene to be discernible, so that lack of description in literature cannot be compared with the weight of an insufficiently informative scene.

As Pudovkin said, one of major differences between theatre and film is that theatrical actors (together with the public) share the same space subjected to the laws of the physics. Film director creates film space from a piece of film tape, which when edited constructs a specific film space that can be structured from shoots made in different reality spaces. In extreme examples, such as was Ed Wood's *Plan 9 from Outer Space*, there was no construction of new film space — the viewer could easily notice how individual shots of one scene were shot on different locations and at different times of day, and experienced this alteration of incoherent spatial-temporal signals as a mistake, as breaking of the laws of film expression.

The history of film offers many acclaimed works that were not predominantly organized as sequences of events, for example *Daisies*, where heroines (often literally) jumped from one place to another, disregarding laws of the physics, or *Breathless* in which the hero spoke directly into the camera, while the sequence of events was intermitted with the so-called saccadic editing. Organization of space and time in this film significantly differed from the organization (or futile attempts at organization) in *Plan 9 from Outer Space*.

Film characters and objects move in space, are immersed in time; even in the case of abstract film we can usually speak of some experience of space, while time is one of its most frequent subjects. Pudovkin said that film time, constructed of pieces of film tape, was conditioned only by the speed of perception and controlled by the number and duration of separate elements chosen for film presentation of action. Therefore, editing, as in the creation of film space, often serves as the basic tool for creation of particularly filmic temporal features. However, films such as Hitchcock's *Rope* clearly show that film can relate to time in many other dif-

brojem i trajanjem odvojenih elemenata izabranih za filmsko predstavljanje akcije. Montaža, dakle, kao i u slučaju tvorbe filmskoga prostora, često služi kao temeljno oruđe tvorbe specifično filmskih temporalnih značajki, no filmovi kao što je Hitchcockov *Konop* jasno ukazuju kako film ima i posve drukčijih mogućnosti odnosa prema vremenu. Teorija filma među značajkama filmskoga vremena osobito često ističe njegovo strojem određeno, nepromjenjivo trajanje. Kategorija trajanja za čovjeka (koji je recipijent filma) neodvojiva je, međutim, od osobitosti njegove psihe, od kognitivnih struktura s pomoću kojih se suočava s filmskim medijem, a subjektivni se doživljaj vremena najčešće ne može u potpunosti obrazložiti kategorijom projekcijskoga vremena. U nartativnim strukturama, primjerice, brzina izmjene događaja ili specifičan izbor oblika filmskoga zapisa mogu snažno djelovati na gledateljev doživljaj vremena. Poredak događaja izloženih u priповједnome tekstu (siže) može dakako slijediti logiku uzročno-posljeđičnih veza priče (fabule), no moguće su i sve druge kombinacije — u *Gradaninu Kaneu*, na početku siže (odnosno projekcijskoga vremena) naslovni junak umire, a razni svjedoci rekonstruiraju njegov život.

Memento Cristophera Nolana odličan je primjer slobode u rasporedu događaja, razlikovanja siže i fabule kod Tomaševskog. Junak zbog oštećenja dugotrajnoga pamćenja ne bi mogao pratiti nikakvu fabulu, no unatoč tome stalno traga za logičnim slijedom događaja te za dosljednom karakterizacijom i motivacijom likova oko sebe. Glavna se priповједna linija filma stalno vraća unatrag — scene su poredane u smjeru suprotnom od vremenskoga smjera, a u drugom paralelnom izlagачkom slijedu događaji imaju suprotan slijed: obrnuti slijed događaja (prikazan u boji) naizmjence se prikazuje s monokromatskim prizorima junakova telefonskog razgovora, u kojima se događaji kreću u ubočenom smjeru, prema budućnosti.

Utjecajan naratolog Genette ističe kako ranija teorija priповijedanja nije dovoljno jasno razlučivala pitanje 'tko gleda' — »koji je to lik čije gledište usmjerava nartativnu perspektivu« — od pitanja 'tko govori' — »tko je pri povjedač«. Genette se koristi terminom fokalizacija, često prihvaćenim i u filmskoj teoriji priповijedanja (npr. u Branigana). Prvi je tip priповijedanja nefokalizirani priповјedni tekst (*klasični pri povjedni tekst*) — s takozvanim sveznajućim priповjedačem (Fieldingovi romani). Gerald Prince kritizira uporabu termina 'sveznajući' citirajući primjere iz Balzacovih i Hugoovih nartativnih tekstova: u njima 'sveznajući' priповjedač izravno kaže kako mnoge stvari ipak ne zna. Prince govori o »neograničenom priповjednom gledištu«. U slučaju filma situacija je nešto složenija, jer je neverbalnom priповijedanju manje dostupan sav onaj intelektualni i afektivni aspekt likova i događaja što ih književni priповjedač bez poteškoća verbalizira (izlaže). No, filmski su likovi konstrukcije nastale djelovanjem vizualnih i zvučnih aspekata filmskoga medija — time kako izgledaju, što rade, što i kako govore, kako se prema njima odnose drugi likovi, itd., a u golemu broju filmova možemo vidjeti medijski vrlo specifične (te prije izuma filma često nezamislive) sugestije, pa čak i prikaze osjećaja, razmišljanja i raspoloženja. Priповjedačev je izbor u tom smislu načelno neograničen — primjerice, raz-

ferent ways. Theory of film (Peterlić, Bordwell...) often stresses, among other traits of film time, its machine defined, unchangeable duration. For the viewer, category of duration is inseparable from particularities of his/hers psyche and cognitive structures he/she uses to confront film medium, while its subjective experience of time, in most cases, cannot be entirely explained by the category of projection time. In narrative structures, for example, the quickness of alteration of events and a specific choice of forms of film recording can strongly impact the viewer's experience of time.

The sequence of events presented in a narrative text (suzhet) can follow the logic of cause and consequence, however all other combinations are also possible — in *Citizen Kane*, at the beginning of the story (i.e. projection time) the hero dies, and different witnesses reconstruct his life. Christopher Nolan's *Memento* is an excellent example of discursive freedom in the sequence of events, in the sense of the well known differentiation of suzhet and fabula. Due to his damaged long term memory, the hero would not be able to follow any kind of story, still, he is constantly searching for a logical sequence of events, and a coherent characterisation and motivation of the characters around him. Main narrative line of the film constantly turns back — scenes are arranged contrary to the temporal logic, while in the second parallel narrative sequence the events develop in the opposite direction: *the opposite* sequence of events (presented in colour) interchanges with monochromatic scenes of the hero's telephone conversation, in which the action moves in normal direction, towards the future.

Genette, an extremely influential narratologist, pointed out that earlier theory of narration did not make a clear distinction between 'who was watching' — 'which of the characters' perspective directs the narrative perspective' — and 'who was talking' — 'who was the narrator'. Genette used the term focalisation, often used in film theory of narration (for example by Branigan). First type of narration is non-focalised narrative text (*classical narrative text*) — with the so-called omniscient narrator (Fielding's novels). Gerald Prince criticized the use of the term 'omniscient' quoting examples from Balzac's and Hugo's narrative texts where the 'omniscient' narrator was openly saying that he did not know everything. Prince talked about '*unlimited narrative perspective*'. In case of film, the situation is somewhat more complex because non-verbal narration misses the intellectual and affective aspect of characters and events, which literary narrator easily verbalizes (expresses). Nevertheless, film characters are constructs resulting from interaction of visual and sound aspects of film medium — the way they look, what they do, what and how they talk, how they are addressed by other characters, etc. — in a great number of films we can see very specific suggestions (unimaginable before the invention of film), even displays of feelings, thinking and moods. In this sense, narrator's choice is, in principle, unlimited — for example, in the case of Adam, a piano player in *An American in Paris*, we observe his thoughts and fears in an evidently 'unreal' and strongly focalised concert scene in which he plays the piano and the accompanying instruments, conducts, and demands for an

mišljanja i strahove pijanista Adama u *Amerikancu u Parizu* vidimo u očito 'nerealnoj' te snažno fokaliziranoj sceni koncerta u kojem on sam svira klavir i prateće instrumente, dirigira te iz publike traži bis, a s podjednakom nam je živošću i zornošću (i sa još većom stilizacijom) predstavljen i unutarnji život naslovnoga junaka u trenucima kada misli da ga je draga zauvijek ostavila. U Tanhoferovu *H-8...* tragicne događaje vidimo isprva iz (izvanske) perspektive filmskih žurnala i policijsko-novinskih izvješća, vrlo slične zanimljivom filmskom žurnalnu s početka *Gradanina Kanea*. Potom se pripovjedač doima sveznajućim dok u prikazu događaja izmjenjuje prostore, prateći likove u doživljajima i radnjama u kojima će se najjasnije ocrtati njihov karakter, raspoloženja i stajališta.

Drugi je tip pripovijedanja obilježen unutrašnjom fokalizacijom (kroz neki lik). Ona, kao prvo, može biti fiksna, za što Genette navodi kao primjere Jamesov roman *Ambasadori* te primjer *Damu u jezeru* Roberta Montgomeryja, koja je gotovo cijela prikazana u subjektivnim kadrovima. Možemo dodati da je u većem dijelu *Kluba boraca* fokalizacija fiksna, premda umjesto subjektivnih kadrova prevladavaju autorski kadrovi; naše su informacije o događajima pod velikim utjecajem junakove svijesti, pa vidimo njegova zamisljenoga prijatelja Tylera u kadru zato što ga i on vidi. Tek nakon što junak (žarište fokalizacije) shvati kako Tyler u (filmskoj) zbilji ne postoji gledatelj može biti potpuno siguran u ono što je prije eventualno mogao naslutiti: veći dio filma izložen je kao potpuno krivotvorena, iskrivljena (*nepouzdano* ispričana) filmska zbilja. Moguća je i promjenjiva unutrašnja fokalizacija (Genette navodi roman *Gospoda Bovary*). U *Nevjernoj ženi* Claudea Chabrola, dok suprug sumnja u nevjenu, on je žarište fokalizacije, no nakon što ubije ljubavnika žarište se seli na njegovu suprugu, koja počinje sumnjati da je on doznao za preljub i počinio zločin. Pritom se fokalizacija postavlja kao važno dramaturško oruđe, bitan element strukture filma, jer su i muž i žena predstavljeni kao ravнопravni, aktivni likovi, dostojni fokalizacije, subjektivnih te polusubjektivnih kadrova. Njezina je akcija pronalaženje ljubavnika, na što muž reagira svojom akcijom, a ona tada ima izbor želi li muža zbog zločina kazniti ili nagraditi. Promjena fokalizacije dijelom motivira, a dijelom retorički pojačava novonastalu vezu među bračnim partnerima.

Napokon, unutrašnja fokalizacija može biti i mnogostruka, s višestrukim evociranjem događaja. Često se spominje Kurosawin *Rashomon*, u kojem su pojedine priče sudionika zbiljna prepričane s potpunim prepustanjem gledištu junaka odnosno junakinje koja u tom trenutku priča, a i u *Gradaninu Kaneu* čini se da je naslovni junak posve različit iz priče u priču, kako se mijenjaju pripovjedači. Kao primjer mnogostrukog unutrašnje fokalizacije mogli bismo navesti *Tanku crvenu liniju* u kojoj se 'poetske', 'lirske' pripovjedne sekvencije motiviraju osjećajima različitih likova, pri čemu je često teško točno atribuirati porijeklo takve motivacije u konkretnom liku. Treći tip pripovijedanja naziva se pripovijedanjem s vanjskom fokalizacijom, a kao primjeri obično se navode Hemingwayeve novele *Ubojice* i *Brda poput bijelih slonova*, u kojima pripovijedanje uskraćuje ključne podatke o razmišljanjima i raspoloženju likova, onome što znaju i osjećaju.

encore, while with equal sparkle and imaginativeness (and even more stylisation) we are presented with the inner life of the hero in the moments when he thinks his love has left him forever. In Tanhofer's film *H-8...* tragic events are first presented through the (outer) perspective of film journals and police-journalistic reports, very similar to the film journal from the opening sequence of *Citizen Kane*. Then appears the omniscient narrator presenting the events through different spaces, following the characters through experiences and situations that will shape their character, moods and views more clearly.

Second type of narration is characterized by internal focalization (through a character). It can be fixed, as in James' novel *Ambassadors*, and *Lady on the Lake* by Robert Montgomery, which were mostly presented with point-of-view shots. We can add that during most of *Fight Club* focalization is fixed, although instead of subjective shots, the film is pervaded by author shots; our information about the events are largely influenced by hero's consciousness, so we see his imaginary friend Tyler because he sees him. Only when the hero (focus of focalization) has realized that Tyler does not exist, the viewer can be really certain of what he could only have guessed: most part of the film is exposed as completely fake, distorted (unreliably narrated) film reality.

Another form of focalization possible is shifting internal focalization (in this sense Genette specified the novel *Mme Bovary*). In Claude Chabrol's *Unfaithful Wife*, the center of focalization was the husband while he was suspecting his wife of being unfaithful. However, once he has killed the lover, the focus shifts to his wife, who started suspecting that he had found out about the affair and has committed a crime. Furthermore, focalization turned into an important dramaturgical tool, an essential element of the film structure, because husband and wife were presented as equal, active characters, worthy of focalization, point of view and shots that show the object of characters gaze and the character in question in the same shot. Her action was finding the lover, his reaction was his violent act; she was then faced with a choice — whether she wanted to punish or to reward her husband for what he did. Shift of focalization both motivates and rhetorically intensifies the newly formed bond between the married couple.

Finally, internal focalization can be complex, with manifold evocation of events. Often quoted example is that of Kurosawa's *Rashomon*, where particular stories were recounted through the precise viewpoint of the hero or heroine speaking at that precise moment. In *Citizen Kane*, it also seemed that the title hero differed from one story to another, from one narrator to another. One of the examples of multiple internal focalization is Malick's *Thin Red Line* in which 'poetic', 'lyric' and narrative sequences are motivated by feelings of different characters, but it is often difficult to assign the origin of such motivation to a particular character.

The third type of narration is called narration with external focalization, which can be found in Hemingway's short stories *The Killers* and *Hills Like White Elephants*, in which narration excludes key information about thoughts and mood of the characters, what they know and what they feel.

Film, dakako, za razliku od književnosti stalno nešto pokazuje, no možemo govoriti o filmskim pričama u kojima likove vidimo, no zapravo ne znamo ništa ili gotovo ništa o njima — primjerice u talijanskim su vesternima (Sergio Leone) junaci često svedeni na funkcije (dobar, zao...). U komedijama Bustera Keatona i Bressonovim filmovima junaci često djeluju hladno i nepronikno, a zbivanja se najčešće doimaju kao da su prikazana iz perspektive kojoj je unutarnji život likova nedostupan. U posljednjoj je sceni *Invazije tjeleokradica*, čini se, fokalizacija dominantno vanjska, unatoč subjektivnim kadrovima (inače važnu elementu unutrašnje fokalizacije): iz Mathewova subjektivnog kadra ne doznajemo da ga je apsorbiralo izvanzemaljsko čudovište.

Josep LLuis Fecé

Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu

UDK: 791.23

Mnogi teoretičari zacijelo smatraju da tek u filmu izraz 'točka gledišta' prestaje biti metaforom i zadobiva pravo značenje. Možda je i to jedan od razloga što se opći pojam točke gledišta često miješa s određenim kinematografskim oblicima, kao što je subjektivni kadar (point-of-view shot). Konflikt nastaje i kad treba ugraditi taj skup problema unutar nekog općenitijega, kao što je iskazivanje (*énonciation*). Na taj način reproduciramo zbrku koja već postoji na polju teorije književnosti: postavljamo pitanje kao problem 'lica' (glasa) kad je to zapravo pitanje 'modusa'. Autor drži da je tom nizu poteškoća moguće pristupiti putem ideje fokalizacije onako kako ju je formulirao Gérard Genette. Autor razmatra neke definicije točke gledišta (Jacques Aumont, Elena Dagrada) te se slaže s tvrdnjom Davida Bordwella da »sve filmske tehnike, čak i one koje uključuju profilmični dogadaj, funkcioniраju pripovjedno, gradeći svijet iz mašte kako bi postigle konkretnе efekte.« Razlikovanja između problema modusa (mode) i glasa (voice) općeprihvaćena su u analizi pripovjednih tekstova. Prvi od njih odnosi se na regulaciju pripovjednih podataka, a drugi na proučavanje narativne instancije. Genetteov pojam 'fokalizacija' nastoji izbjegći vizualne konotacije pojma 'točka gledišta'. Ako smatramo da i jedan i drugi pojam imaju veze s regulacijom narativnih podataka, onda je jasno da se ti podaci ne otkrivaju isključivo uz pomoć perceptivnih sposobnosti ili vizualne percepcije likova. I sam Genette navodi da se podaci u pripovijesti mogu regulirati »prema znanju koje posjeduju, ili prema tome koji dio priče (lika ili grupe likova) od ovih će prisvojiti ili se pretvarati da prisvajaju ono što je općepoznato kao vizija ili točka gledišta, koja naizgled, s obzirom na priču, poprima ovu ili onu perspektivu.« Autor opisuje tri Genetteova tipa fokalizacije, ističući kako se kriteriji za fokalizaciju ne moraju nužno primjeniti na cijelu priču, i unutar priče mogu varirati.

Neki semiotičari, poput Sola Wortha i Rogera Odina, razvili su ideju prema kojoj film sam po sebi ne proizvodi značenje; to čini promatrač. Film nudi niz otpora svome čitanju, koji

Of course, film as opposed to literature, constantly shows something, but we can still talk about film stories in which we see characters of whom we know nothing, or almost nothing — for example in Italian westerns (Sergio Leone and others) heroes are often reduced to functions (good, evil...). In Buster Keaton's comedies and Bresson's films, heroes often seem cold and undiscernable, while events often seem as if shown from the perspective in which inner life of characters is unavailable. In the last scene of Kaufman's *Invasion of the Body Snatchers*, focalization appears to be predominantly external, despite point-of-view shots (normally an important element of internal focalization): from Mathew's point-of-view shot we do not learn that he was absorbed by the alien monster.

Josep LLuis Fecé

Focalization and point of view in fiction film

UDK: 791.23

Many theoreticians believe that only in film the term 'point of view' ceases to be a metaphor and acquires its true meaning. That may be one of the reasons for frequent mixing of the general term of point of view with certain cinematographic forms, such as point of view shot. The conflict arises from the attempt to incorporate this group of problems into one more general, such as expression (enunciation). In this manner we only reproduce the mess already present in the field of literature: we pose a question as if it were a problem of a 'person' (voice), when actually it is a question of 'mode'. The author believes that this series of problems could be approached through the idea of focalization as formulated by Gerard Genette. The author analyzes some definitions of point of view (Jacques Aumont, Elena Dagrada), and approves of David Bordwell's claim that 'all film techniques, even those including a profilmic event, function narratively, building a fantasy world to achieve concrete effects.'

Differentiation between the problem of mode and voice is widely accepted in the analysis of narrative texts. The former refers to regulation of narrative data, the latter to the study of narrative instance. Genette's term 'focalization' is an attempt at avoiding visual connotations of the term 'point-of-view'. If we agree that both terms are related to regulation of narrative data, it is clear that these data are not revealed exclusively with the help of perceptive abilities or visual perception of the characters. Even Genette states that information in a story can be regulated 'according to the knowledge they possess, or depending on which part of the story (of the character or a group of characters) it is going to appropriate or at least pretend to appropriate what is omniscient as a vision or a point of view, which apparently, in respect to the story, acquires this or that perspective'. Author describes Genette's three types of focalization, stressing that criteria for focalization need not necessarily be applicable to the whole story, and may vary in the course of the story.

Some semioticians, like Sol Worth and Robert Odin, developed the idea according to which film by itself does not pro-

bi trebali potaknuti promatrača da izvede niz daljih operacija. Općenito uzevši, svi teoretičari slažu se pri definiranju promatrača na osnovi kompetencije; varira tek značenje koje se pridaje obama pojmovima. Tako možemo proučavati dvije mogućnosti: prema prvoj, promatrač se promatra kao konstrukcija filma ili simbolična struktura. Genneteova definicija tipova fokalizacije ograničena je vrijednosti kad je riječ o filmu. Autor obrazlaže svoja zapažanja na primjerima filmova kao što su Antonionijsko *Povećanje* i Mankiewiczov *Sve o Evi* te ističe kako, budući da je fokalizacija pitanje modusa i regulacije narativnih podataka, nije praktično dijeliti pojmove fokalizator/fokalizirano. To ukazuje na zanimanje za narativnu instanciju — pitanje koje nije posve strano modusu, ali koje valja jasno razlikovati. Ideja fokalizacije može se primijeniti na sekvencu ili jedinicu koja se sastoji od više od dva kadra, (stoga ju je nemoguće pomiješati s pojmom subjektivnoga kadra) a podjela fokalizator/fokalizirano neizostavno nas vodi u slijepu ulicu kad pokuša odgovoriti na pitanje 'tko koga fokalizira?'.

duce meaning; the observer produces it. Film offers a number of obstacles for reading, which should encourage the viewer to perform a series of additional operations. Generally speaking, all theoreticians agree on the definition of the observer on the basis of competence; the only thing that varies is the importance assigned to both terms. Thus we can study two possibilities: according to the first one we see the observer as a construct of the film or a symbolic structure. Genette's definition of types of focalization is of limited value when speaking of film. The author elaborates his observations on films like Antonioni's *Blow Up* and Mankiewicz's *All About Eve*, and points out that since focalization is a question of mode and regulation of narrative data, it is not practical to divide it on terms focalizer/focalized, as some authors do. This reveals interest for the narrative instance — a question not entirely distant to that of the mode, but which should be clearly distinguished from it. The idea of focalization can be applied to a sequence or a unit consisting of at least two shots (and therefore cannot be mistaken with the term point-of-view shot), while the dichotomy focalizer/focalized inevitably leads to a dead end when we attempt to answer the question 'who is focalizing whom?'

FESTIVALI

Hrvoje Turković

Izazovi stege

One-Take Film Festival (Festival filmova u jednome kadru), 14-16. 11. 2003, Zagreb

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2003"

Suprotno ukorijenjenom mnijenju da, što je stega jača, to je kreativnost sputanija, najčešće je upravo suprotan slučaj. Prvi odvojak 'jednokadarskih' filmova ispunjava Bazinov ideal filma kao *snimke* (registracije) onoga što je *zatečeno* pred kamerom u zbilji. Ali, riječ je o *otkrivačkoj* snimci, ona *zatječe*, tj. hvata ono 'slučajno' u svijetu, otkriva ono što je tipičnom pogledu *skriveno* ili pak *zanemareno*. Film gledatelju pruža *polje za razgledanje*, pa je riječ o filmovima koji traže meditativno, opušteno, rokovima nepritisnuto, *prepuštanje* osjetilima i raspoloženjima. Jedno je krilo ovoga pristupa — 'konceptualističko' — prije izvedbe filma utvrđuje se glavni 'koncept' — temeljni postupak, recimo, fiksira se kamera pred izabranim prizorom i pusti da uporno snima što god se zadesi u njezinu vidnome i slušnome polju (*Endart 2, Auditorij*). Ili se izabere jedan razmjerne jednostavan tip vizure i nju dosljedno provodi do kraja filma (*Glenn Miller 2000*). U tom otkrivanju, u stvaralački sretnim slučajevima, takvi se filmovi pokazuju bazinovskim otkrićem i stvarnost i vlastita promatračkog senzibiliteta, što se osobito odnosi na film Tomislava Gotovca *Glenn Miller 2000*. 'Konceptualna' filma jednostavna je: voziti po kružnemu toku vrlo pomno izabrana križanja u Novom Zagrebu. Pritom se kamera užurbano okreće poprečnom plohom, pobočke na vožnju, a tijekom dvadesetak minuta svjedočimo polaganu dizanju sumraka i paljenju gradskih svjetala. Ivan Ladislav Ga-

THE FESTIVALS

Hrvoje Turković

Challenges of discipline

One Take Film Festival, November 14-16, 2003, Zagreb

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2003"

A section of 'one take' films on this festival fulfills Bazin's ideal of film as a *recording* (enregistrement) of what is in reality *captured* in front of the camera. But, such a recording is *revealing*, it *comes across*, i.e. catches the 'accidental' in the world, and displays to a typical view what was *hidden* or *neglected*. Film offers viewers a *field for re-viewing*, in the sense that these films demand meditative, relaxed, and unburdened *abandonment* to sensations and moods. One wing of this approach — 'conceptualist' — implies that before film is screened, main 'concept' is established — basic procedure, such as for example, a camera is fixed before a chosen scene and it records everything that occurs in its field of vision and hearing (*Endart 2, Auditorium*). Or, the author chooses one fairly simple viewpoint and pursues it to the end of the film (*Glenn Miller 2000*). Such discoveries, in creatively fortunate cases, present revelations in Bazin's sense of the word, both of reality and personal observatory sensibility, which particularly applies to Tomislav Gotovac's *Glenn Miller 2000*. 'Concept' of the film is simple: a drive on a roundabout of a carefully chosen crossroad in New Zagreb. The camera onboard a track pans hectically, while we witness 20 minutes of sunset and lighting of the first city lights. Ivan Ladislav Galeta picked out of his *Endart* cycle the episode with the snails — *Endart No. 2*. In this almost micro photographic, four-minute long sketch, the slowness of snails almost seems like it has been additionally enhanced

leta iz svojega je ciklusa *Endart* izdvojio epizodu s puževima — *Endart No.2*. U toj, gotovo mikrofotografskoj, četvero-minutnoj crtici, sporo se kretanje puževa gotovo čini kao filmsko usporenje, a kontrasno brza povlačenja ticala ukazuju na potisnut, ali vrlo elaboriran dinamizam odnosa dvaju puževa. Sjajna je i šestominutna 'čekalačka' studija Stevena Eastwooda *Auditorij* (*Auditorium*).

Kako u životu često upravo slučajna raspoloženja, nadahnute trenutka, usputni stjecaj nasumičnih i 'beznačajnih' prilika... znaju biti temeljem duboka zapamtljiva doživljaja, to su i umjetnici često pomislili zašto ne bi sretne bilješke takvih trenutaka ponudili javnosti, bez potrebe da to smještaju u neki osobito važan i posebno organiziran filmski kontekst. U filmu *Bespomoćan* (Paul Lloyd Sargent) autor se zaučeće u pedalini prema sredini jezera negdje na granici s Kanadom i pritom bilježi što mu u danome trenutku 'puhe', uz intimne bilješke usput napominjući politički kontekst neobjašnjena nestanka struje u velikom dijelu SAD-a. Vrijedan je i 'dnevničko-putopisni', vrlo osoban zapis *Porto Torres* Tatjane Božić i Vjerana Pavlinića, a opušten je i nježan zapis *Večernja molitva* Vlaste Žanić. Kod filmova u jednomu kadru koji nisu drugo do uporni zapisi govornika koji nešto pripovijedaju dosta toga ovisi o zanimljivosti pripovijedane priče, ali i nadasve o zanimljivosti pojave govornika, zanimljivosti načina na koji priča, slikovno-atmosferskoj zanimljivosti. Izvrsno je ostvarenje takva pristupa *Rubikon* Željka Radivoja u kojem Tomislav Gotovac, svojom ritualnom, ali i intenzivno angažiranom manirom pripovijeda o svojedobnoj akciji u kojoj je gol prohodao središtem Zagreba. Radivoj uporno drži Gotovca u kadru, pretežito u krupnometu planu, povremeno se sporazumije s njim o trenutnim okolnostima snimanja, a sve je to natopljeno 'zadešenom' atmosferom oblačnoga dana, kiše, pozadinskoga prometa tramvaja i ljudi. Film *Sustav za pisanje zahvalnica* (Neil Goldberg) sjajna je antropološka studija u kojoj starca moramo *promatrački slušati* da bismo dobili sliku jednoga tipa ponašanja i konkretno osjetili društvenu instituciju koja stoji iza nje. Iznimno je glumački izведенigrani sedmominutni *Glas tišine* (Gunnar Bergdahl) — prodorna socio-psihološka studija, no još više emotivno snažni doživljaj, gotovo na rubu dokumentarističkog uhodenja izrazito mračnih kutaka međuljudskih odnosa.

Drugi odvojak jednokadarskih filmova koristi se kadrom kao kombinatornim prostorom, npr. sinegdochalnim krilom koje ograničenje vizure kadra i njegova trajanja uzima kao uputu za svođenje snimke na strogi i često bizaran detalj preko kojega bismo moralni pojmiti ne samo širi prizorni konteksti nego i šire (ili neizravne) značenjske implikacije. Osobito je vrijedan u ovoj struci film *Myeyeye* Riccarda Iaconoa usredotočen na detalj uha čovjeka koji hoda — film tjeran na otkriće vizualnoga bogatstva 'običnih detalja', a pritom čuva jasnu sugestiju šire okoline. Mnogo su usiljenije varijante istovrsna pristupa *Photo Finish* (Yosi Artzi) i *Tamo* (Jean Cocteau) — oba snimateljski vješto izvedena, ali s primitivnim ciljem. Drugi su pol te kombinatorike metaforički filmovi, primjerice sjajna *Uspavana djevojka* Corrine Schnitt — prizor makete broda s kojim film počinje motivira mogućnost

on film, while the contrasting quick shifts of their antennas identify repressed but elaborated dynamism of the snails' relationship. *Auditorium*, a six-minute long 'waiting' study by Steven Eastwood was also excellent.

It often happens in life that an accidental mood, inspired moments, or a casual junction of random, meaningless opportunities result in a deep and memorable experience. For the same reason, artists came to the idea to offer happy recordings of such moments to the public, without the need to place them in a particularly important and specially organized film context. In *Powerless* by Paul Lloyd Sargent, the author pedals out in the middle of a lake somewhere on the Canadian border and comments on the things that come to his mind, mixing intimate notes with political context of the unexplained black out in large parts of the USA. Another interesting work was a 'diary-travelogue', a personal note *Porto Torres* by Tatjana Božić and Vjeran Pavlinić, as well as the relaxed, gentle *Evening Prayer* by Vlasta Žanić. In one-take films, which are in most cases continuous registration of speakers narrating their stories, much depends on how engaging their narration is, but above all, how interesting their appearance is, along with the visual atmosphere they help creating and the way they talk. An excellent work in this sense was Željko Radivoj's *Rubicon*, in which filmmaker and performance artist Tomislav Gotovac, in his ritual, intensively engaged manner speaks about his historic performance in which he walked the centre of Zagreb naked. Radivoj continually keeps a close up on Gotovac, occasionally consulting him on the current circumstances of the shooting, while everything is permeated with the 'given' atmosphere of a cloudy day, rain and the background traffic. A *System for Writing Thank You Notes* by Neil Goldberg is a splendid anthropological study in which we *observantly listen* to an old man in order to obtain the picture of one type of behaviour and experience social institution standing behind it. Seven-minute long narrative film *Voice of Silence* by Gunnar Bergdahl was noted for excellent performances of its actors — it is a penetrating socio-psychological study, and even more so, an emotionally strong experience, almost on the verge of documentarist espionage of the darkest corners of human relations.

Another section of one take films from this festival uses a shot as combinatory space, for example, as a synecdoche which uses limitations of the shot and its duration as instructions for reducing the recording on a strict, often bizarre, detail that should enable us to grasp, not just the wider context of the scene, but also wider (or indirect) implications of meaning. Particularly worthy film of this stream was *Myeyeye* by Riccardo Iacono, focussed on a detail of a walking man's ear. Film forces us to acknowledge visual richness of 'common details', but at the same time keeps a clear suggestion of the wider surrounding. Much stiffer variants of this approach were *Photo Finish* (Yosi Artzi) and *There* (Jean Cocteau) — both were shot skilfully, but with a primitive goal. Another pole of this combinatory were metaphorical films, for example, excellent *The Sleeping Girl* by Corrine Schnitt — opening shot of a ship model motivates the possibility of interpreting the scene of the whole settlement as a model, however, when the observing point moves into the house (and focuses the

tumačenja prizora cijelog naselja kao makete, a kada se točka promatranja premjesti u kuću (i fiksira sliku), začuje se telefonska sekretarica. Manje su uspjeli simbolički trivijalni *Drugi dan* (Ofer Ben Shabat) i *Glazbeni stolci* (Marc Tobias Winterhagen). Jedan kadar zahvalan je i za 'hvatanje' kontinuirane predstave u njezinoj jedinstvenoj izvedbi, npr. zanimljiva ostvarenja *Ništa se ne dogada dvaput* (Andrea Božić, Adnan Hasović, *Točno u podne* (Silvestar Kolbas, Igor Mirković, Tomislav Gotovac). Konceptualističke zafrkancije i vic-filmovi česti su kod ovakvih filmskih ograničenja, npr. film Elke Karnik *Ne sudi čovjeka po njegovu kišobranu*, potom *Puni nos* (Johanna Reich-Zeigenthaler) i jednominutni *Vjetar u leđa* (Trond Artzen). Među filmovima koji teže nadvladati ograničenja jednoga osobito je zahtjevan izazov cje-lovečernjeg igranog filma, pa je u konkurenciji prikazan samo *Real Time* Fabrizia Prade. Složena kriminalistička fabula još je zahtjevnije zamišljena od poznatije Sokurovljeve *Ruske arke*, no uz zadivljujuću tehničku vještina, veliko i luvavo planiranje i trud, završni učinak usporediv je s rutinskim akcijskim filmovima, no većina je članova žirija upravo tom filmu odlučila dati glavnu nagradu.

Izvorna odluka žirija da nagradi *Glazbene stolce* (film koji nije u jednom kadru) nije toliko besmislena kada se zna da su i seleksijska komisija i žiri na posebnoj projekciji gledali drukčiju varijantu filma, varijantu u jednome kadru, a u konkurenciju je pripuštena verzija koja ne zadovoljava stroge kriterije festivala.

Diana Nenadić

Potreba, moda ili umijeće dugoga kadra?

Uz selekciju Umijeće dugoga kadra na One Take Film Festivalu, Zagreb, 14-16. studenoga 2003.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2003"
778.53

Naviknuti na pretežito američku (holivudsку) produkciju, a potom i televizijski distribuirane glazbene spotove, suvremeni gledatelji izloženi su vrtoglavu porastu brzine izmjene kadrova i porastu njihova broja, o čemu David Bordwell iznosi zanimljivu statistiku. No, s druge je strane sve više filmsa koji redateljski stil grade na iznimno dugim kadrovima. Primjerice, tajvanski film *Rijeka* (Tsai Ming-Liang, 1997) ima 'jedva' sto četrdesetak kadrova, a pojedini (uglavnom statični) kadrovi toliko su dugi da stvaraju iznimno tjeskobne učinke (dakako, i zbog sadržaja i drugih stilskih elemenata) dok se Sokurovljeva *Ruska arka* sastoji od samo jednoga kadra. Tu opsjednutost dugim kadrom, odnosno 'sporim' filmom, ilustriralo je i prvo izdanje One Take Film Festivala. Selekcija *Umijeće dugoga kadra* posvećena je igranome filmu i posve je zaobišla SAD, prikazavši filmove Takeshija Kitana, Tsai Ming-Lianga, Abbasa Kiarostamija te Carlosa Reygadasa, uz retrospektivu turorskog redatelja Nurija Bilge Ceylana. Sokurovljeva *Ruska arka*, prikazana na otvaranju festivala

picture), we hear the answering machine. Less successful works were symbolically trivial *Another Day* (Ofer Ben Shabat) and *The Musical Chairs* (Marc Tobias Winterhagen). One take also works well for 'catching' continuous shows in their unique performance, such were, for example, interesting works like *Nothing ever Happens Twice* (Andrea Božić, Adnan Hasović) and *High Noon* (Silvestar Kolbas, Igor Mirković, Tomislav Gotovac). Conceptual jokes and sketch films are frequent with such limited forms, like Elke Karnik's *Never Judge a Man by his Umbrella, Full Nose* (Johanna Reich-Zeigenthaler) and one-minute film *Wind in the Back* (*Motwind*, Trond Artzen). Among films that are trying to overcome limitations of one-take films, a particularly challenging task is that of feature length film, so that only such film in competition was *Real Time* (Fabrizio Prada). A complex crime story was even more demanding than renowned Sokurov's *Russian Ark*, but with all the impressive technical skill, artful planning and effort, the final result was nevertheless comparable to routine action films. Most of the members of the jury have, however, decided to award this film with the grand prix. Initial decision of the jury to award the grand prix to *The Musical Chairs* (not a one take film) makes much more sense when we take into account that selection committee and the jury watched a different version of the film, a one take version, while the version screened in competition did not satisfy strict festival criteria. This means that the organization must control the copies even after the selection and the jury have done their part.

Diana Nenadić

Necessity, fashion or the art of long take?

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2003"
778.53

Accustomed to predominantly American (Hollywood) production, and music videos on TV, contemporary viewers are exposed to great increase in the speed of shot exchange, as well as their number. This fact is supported by an interesting statistical review by David Bordwell. On the other hand, there are more and more directors who build their directorial style on extremely long takes. For example, Taiwanese film *River* (Tsai Ming-Liang, 1997) has 'barely' hundred and forty shots, while some (mostly static) shots are so long that they create an extreme feeling of anxiety (of course, some of it also results from the content and other stylistic elements). In the first issue of One Take Film Festival the selection 'Mastery of the Long Take' was dedicated to feature film and totally outside the United States, screening films by Takeshi Kitano, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami, and Carlos Reygadas, with the retrospection of films of Turkish director Nuri Bilge Ceylan. Sokurov's *Russian Arc*, screened at the opening of the festival, aside from the program, was characterized by intensive stylisation, while films from the selection were much closer to Bazinian 'realistic' ideal, and particularly to the modernist heritage of the long take when it appeared as a formal 'frame' for existential motives, psychological tensions and intimate moods, like, for example in

izvan ovoga programa odlikuje se izrazitom stilizacijom, dok su filmovi iz programa *Umijeće dugoga kadra* bliži bazenovskom 'realističkom' idealu, a osobito modernističkom naslijedu dugoga kadra kao 'okvira' egzistencijalnih motiva, psiholoških napetosti i intimnih raspoloženja, primjerice film Iranca A. Kiarostamija *Deset* (2002), meksički film *Japan* (2002) C. Reygadasa, a sličnim se temama bavi i Turčin Ceylan (*Dalek*, 2003) i Japanac Kitano (*Lutke*, 2002).

Nikica Gilić

Strukture i dojmovi, poetike i rođovi

UDK: 791.65.079:791-22(497.5)"2003"

Ovogodišnja Revija nije, čini se, donijela revolucionarnih novosti u filmskom i videostvaralaštву. No, njezin cilj i nije da svake godine iznova stvara audio-vizualnu revoluciju — visoka razina ostvarena u različitim tipovima izlaganja može se smatrati prihvatljivim uspjehom. Među eksperimentalnim je filmovima dosta pozornosti privukao prvonagrađeni *Circle* Milana Bukovca. U njemu se prikaz veslača toliko puta i na takav način ponavlja da se derealizira, pa prikazani sadržaji gube na smislu i postaju dokaz neke druge, skrivene istine, odnosno dokaz izrazito artificijelne umjetničke strukture, ili barem umjetničke nakane. Kada se zatvori krug strukture *Circlea*, gledatelj pamti eksploziju konotacija iz dodatašnjega tijeka djela. Ipak, čini se da je Bukovac ranije znao vizualno atraktivnijim postupkom nadograditi svoje audio-vizualne strukture. Bukovčevi su poetički srodnici s ove revije svakako i neki splitski eksperimentalisti. Marija Prusina u svom intimističkom radu *Uterus* na zanimljiv način kombinira asocijativnu strukturu i ugodniju ljepotu, izravnije od Bukovca sugerirajući skrivena značenja bogatstvom oblika filmskoga zapisa i motiva. Autoričinu su prikazu slični oni u kompilacijskoj *Ambienti* Splićanke Jelene Nazor, ali i u intimističko-voajerskom *For 2* Ane Hušman. S muške strane ovog eksperimentalističkog spektra stoji pak profinjeni dokumentarni film *Remi* Jere Grujića. Duljina kadrova Grujiću je osobito važna, a *Remi* ostavlja fini dojam govorenja o neizrecivom činjenicom svoje naglašene forme, kombinirane s potencijalno kontemplativnim sadržajem. Suptilan je premda nešto manje dojmljiv, *Move me/nt*, istoga autora, klasično autotematizacijsko eksperimentalističko ostvarenje.

Na ovu se školu nadovezuje i eksperimentalni (animirani) *Nightvision* Samoborca Frana Sokolića, s asocijacijama na slikarstvo, Maljevića i suprematizam. *Ritam* Darka i Marka Bejića, Gorana Petrekovića i Mišela Rašića spojio je pak jednostavnu ideju, jednostavan postupak i jednostavan sadržaj u simpatičnu strukturu zabavne igre pokretnim slikama. Tu možemo ubrojiti i *F 20.0* Mladena Burića, *Martu* Darija Juričana i *Lifeline* Jelene Bračun. *Fašnikdan* Darija Juričana ostvarenje je dojmljive dokumentarističnosti, film o posjeti karnevalskoga ludila starijim i bolesnim građanima, koji odaje i eksperimentalističku zaokupljenost skrivenim smislovima. Takav pristup dokumentarnom filmu njeguje i šarmantni *Kako je krenuo festival u Velenju mistu 22. rujna*

films by Iranian Abbas Kiarostami (*Ten*, 2002), Mexican Carlos Reygadas (*Japan*, 2002). Turkish author Nuri Bilge Ceylan (*Distant*, 2003) and Takeshi Kitano from Japan (*Dolls*, 2002) also handled similar themes.

Nikica Gilić

Structures and impressions, poetics and genres

UDK: 791.65.079:791-22(497.5)"2003"

This year's Revue did not bring about any revolutionary changes in the field of video and filmmaking. But then again, the goal was not to start audiovisual revolutions year after year — high standards achieved in different types of audio-visual presentation could be considered quite satisfactory in this respect. Much attention as far as experimental films is concerned went to the winner of the festival *Circle* by Milan Bukovac. The film consisted of incessant repetition of a sequence of a man rowing until it finally becomes unreal — the material lost its meaning and transforms into a indication of some hidden truths, that is to say, indication of extremely artificial artistic structure (or at least of the artistic intent). Once the circular structure of the *Circle* has closed, the viewer feels the explosion of connotations from the previous course of the film. Nevertheless, it seems that in previous films Bukovac used to upgrade his audio-visual structures with somewhat more attractive visual protocoles. Several experimentalists from Split showed poetics similar to Bukovac's. In her intimistic work *Uterus* Marija Prusina combined associative structure and ambient beauty in an interesting manner, more directly than Bukovac, suggesting hidden meanings with richness of forms of film recording and motives. Close to this work, by their emotionality, approach to tempo and structure, were compilation presentation *Ambienta* by Jelena Nazor, and intimate-voyeur film *For 2* by Ana Hušman. On the male side of this experimentalist spectre stood refined Grujić's documentary film *A Tie* leaving a fine impression of talking about the unspeakable with its accentuated form combined with potentially contemplative context. *Move me/nt*, by the same author, was a subtle but a bit less impressive work, a classic self-thematizing experimental creation. Another work of this school was experimental (animated) film *Nightvision* by Samobor author Fran Sokolić, evoking painting; Malevich and suprematism. *Rhythm* by Darko and Marko Bejić, Goran Petreković and Mišel Rašić connected a simple idea, a simple procedure, and a simple context in an attractive structure of an interesting game with moving pictures. Among such films also belonged *F 20.0* (Mladen Burić), *Marta* (Dario Juričan) and *Lifeline* (Jelena Bračun). *Trick or treat day* by Dario Juričan was an impressively documentaristic creation, film about a visit of Halloween madness to old and ill citizens, also revealing experimental preoccupation with hidden meanings. Such (experimental) approach to documentary film also shared the charming *The Opening of a Festival in the Big Town on September 22, 2003* by Željko Radivoj, while *Welcome to Split* (Jere Grujić and Zoran Erceg) and *Grand Hotel 'Goli otok'* (Morana Komljenović) fell in the gap between experimentalism and sensationalist documentarism. Cheerleading

2003. Željka Radivoja dok su *Welcome to Split* Jere Grujića i Zorana Ercega te *Grand hotel Goli otok* Morane Komljenović pali u procijep između eksperimentalizma i senzacionalističkog dokumentarizma. Navijačka simfonija *Totalna šteta* Ivice Čotića, pak, pravi je filmski ekvivalent ritualima i silini navijaštva, te je šteta što se suptilna i silovita struktura lomi na dvije polovice. Silovitosti tog filma ravna je i *Praščina* Elvisa Lenića, a njezin je temeljni motiv spektakl klanja svinja. Šteta je samo što ta okrutna etnografija nije vizualno ujednačenija u interijerima i eksterijerima. Slična je žanra i *Održavanje vrste* Tomislava Vujića, jednominutni film u kojem je vrlo funkcionalno stalno sažimanje vremena. *Morska bolest* Marija Papića zanimljiv je dokumentarni videopotpis, u kojem se turizam provlači kroz prizmu 'marginalnog' iskustva mladih ljudi koji u modusu šaljivoga kućnog videa parodiraju audio-vizualne žanrove. Još uspjelijom nam se čini *Voda* Dine Zjače, konvencionalniji dokumentarni film velike 'istraživačke' vrijednosti, neupitne koherencije i supertnosti u nizanju šokantnih detalja protagonistova života. Među djelima takozvanog konvencionalnog, klasičnog dokumentarizma izdvajaju se *Velika obitelj* Marije Ratković, *Elixir* Marine Zlatarić, *Šupljanje* Slavice Šafar i Dražena Pleška i *12/24 12/48* Ane Kutleša. I animirani film pružio je neka vrlo zanimljiva ostvarenja. *Djevojčica sa šibicama* Jadranka Lopatića zanimljivo varira suptilnu vizualnu stilizaciju, na razmedu slikarske i crtačke struje u crtanome filmu. Ovaj naizgled jednostavan film jedan je od vrhunaca Revije. Među animiranim filmovima ističe se i *Hlad i mir* Julijane Kosir, Nikole Dubovića i Andelka Krajinovića, iako se čini da je mnogo efektniji i ritmičniji na malom formatu nego na filmskom platnu. Igrani *Moj nevidljivi neprijatelj* Marka Majerskog naizgled je vrlo jednostavan, ali sugestivan film o dječaku kojem nevidljivi (ne)prijatelj želi oteti igračke. *Bariša* Tomislava Krištofića šarmantni je *jednokadarski*igrani film koji simulira dokumentaristički razgovor mladića i djevojke koju on nagovara na spolni odnos.

symphony *Total damage* by Ivica Čotić, was a true filmic equivalent to rituals and force of cheerleading, and it was a shame that subtle and violent structure was broken in two halves.

The violence of this film corresponded to *Pig-slaughter Day* (*Praščina*) by Elvis Lenić, whose basic motif was the spectacle of pig slaughter. It is a shame that this brutal ethnography was not visually balanced in interiors and exteriors. *Species preservation* by Tomislav Vujić belonged to similar genre. It was a one-minute film with very functionally performed compression of time. *Sea illness* (Mario Papić) was an interesting documentary video-travelogue in which tourism was featured through the view of a 'marginal' experience of a group of young people who parodied audio-visual genres in the mode of funniest home video. An even more successful creation was *Water* by Dina Zjače, a conventional documentary film of great 'exploratory' value, unquestionable coherence and subtlety in lining up shocking details of protagonist's life. Among the works of the so-called conventional, classic documentarism stood out *Great family* by Marija Ratković, *Elixir* by Marina Zlatarić, *Hollowing* by Slavica Šafar and Dražen Pleško and *12/24/12/48* by Ana Kutleša. Animated form also offered several interesting creations. *Girl with matches* (Jadranko Lopatić) amusingly varied subtle visual stylisation on the border between painting and drawing current in animated film. This apparently simple film presented one of the peaks of the Revue. Other prominent animated titles were *Shade and peace* by Julijana Kosir, Nikola Dubović and Andelko Krajinović, although it seemed to be much more effective and rhythmical in small format than on the silver screen. Narrative film *My invisible enemy* (Marko Majerski), was an apparently simple but suggestive film about a boy whose invisible enemy/friend wants to take away his toys. Well-received *Bariša* by Tomislav Krištofić was a charming one shot narrative film simulated documentaristic talk between a boy and a girl whom the boy is trying to persuade to have intercourse with him.

KLASICI HRVATSKOGA FILMA

Jurica Pavičić

Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*

UDK: 316.75:791.222(497.5)"195"

Esej Jurice Pavičića novi je prilog (re)valorizaciji hrvatskog filma *Ne okreći se sine* (Branko Bauer, 1956), nastala u kontekstu pretežno ideologizirane kinematografije bivše Jugoslavije i hrvatske kulture u razdoblju komunizma. Analizom žanrovske odrednice, redateljskog stila (klasičnog narativnog) te ambijentalnih i ikonografskih sastavnica Bauerova ratnoga trilera, Pavičić pokazuje zašto je film bio svojevrsna iznimka u onodobnoj (dominantno socrealističkoj) produkciji, a istodobno nezanimljiv modernističkoj kritici, koja ga nije ni voljela ni razumjela. Tek generacija kritičara proizašla iz časopisa *Film* povratila mu je reputaciju stečenu kasnih pedesetih.

CROATIAN CINEMA'S CLASSICS

Jurica Pavičić

Genre and ideology in the film *Don't turn around, Son*

UDK: 316.75:791.222(497.5)"195"

Jurica Pavičić's essay is a worthwhile contribution to (r)evaluation of Croatian film *Don't turn around, Son* (Branko Bauer, 1956), shot in the context of mostly ideologically coloured cinema of former Yugoslavia and Croatian culture under communist rule. Having analysed generic determinants, directorial style (classical narrative), and ambiental and iconographic constituents of Bauer's war thriller, Pavičić shows why this film was an exception in (predominantly socialist-realist) production of the period, while at the same time it attracted no attention from contemporary critics, who neither loved it, nor understood it. The generation of critics that sprang from the magazine *Film* recovered the reputation that the film acquired in the late 1950s.

Osim Bauerovih stranih uzora (osobito Carola Reeda), žanrovske orijentacije (križanac trilera i melodrame), redateljskog minimalizma i funkcionalnosti, na posebnost Bauerova filma u kinematografiji toga doba ukazuje njegova nezainteresiranost za ideologiju i nadideološko tretiranje likova, izbor urbanoga (građanskog) ambijenta i fokusiranost na pripadnike srednje klase. Štoviše, lako je ustanoviti da građanska etika, pravila 'starinskih nazora' i dobra kućnog odgoja motiviraju gotovo sve bitne Bauerove heroje, pa *Ne okreći se sine* funkcioniра kao hvalospjev buržoaziji i građanskoj etici u srcu komunističkoga hagiografskog diskursa. Upravo po svojoj posveti građanskom moralu *Ne okreći se sine* unikatan je primjer komunističkoga ratnog filma te jedinstven proizvod u kontekstu hrvatske gradanske kulture. Bauerova bliskost sa zapadnim uzorima, dakle, nadilazi puke producijske standarde i estetsku ideologiju. Svojstvo koje njegov film ponajviše povezuje sa stranim uzorima njegova je ideologija.

TUMAČENJA

Damir Radić

Barton Fink — kafkijanska priča

UDK: 791.633-051 Coen, J. i E.

Braća Coen svoj su cijenjeni, producijski i estetski nezavisan opus okrunili na kanskem festivalu 1991. ostvarenjem *Barton Fink*, nagrađenim *Zlatnom palmom*, nagradom za najbolju režiju i glavnu ulogu (John Turturro). Kostimografija i scenografija, glumačke izvedbe, fotografija i režija tog djela, sve zajedno tvore osobitu senzaciju filma, filmskom mediju prirodnu dominaciju vizualnog, u autorskoj kreaciji i recipijentskom doživljaju, a uz domišljatu uporabu zvuka. Prema tome, na temeljnoj razini imanentnih odlika filmskog medija, mogućnosti uporabe raznovrsnih oblika filmskog zapisu, *Barton Fink* je rad koji osvaja (senzacionalnom) filmičnošću. I značenjski sloj *Bartona Finka* nudi mogućnosti višestruke interpretacije. To je tako i film o osamljenosti i želji za njezinim prevladavanjem, a s obzirom da je središnji odnos onaj Bartona i Charlieja, to je isto tako i film o nastanku i propasti jednog prijateljstva.

O *Bartonu Finku* može se razmišljati i u kontekstu odnosa američkoga (holivudskog) i europskog filma. Promatrajući tretman kriminalističkoga segmenta *Bartona Finka*, mogu se povući paralele s nekim reprezentativnim ostvarenjima europskog filma, *Stanarom* Romana Polanskoga te *Povećanjem* Michelangela Antonionija. Oba filma imaju kriminalističke elemenate, ali apstrahiraju i relativiziraju kriminalno zbivanje, snižavajući ili možda sublimirajući standardni sastojak tipično američkog (holivudskog) formulaciogn žanrovskog strukturiranja. Brian De Palma pak, kad radi svojevrsni nastavak *Povećanja*, pomiješan s 'europski apstraktinim' Coppolinim *Prisluškivanjem*, prevodi apstraktno u konkretno, 'evropsko' u 'američko'. U njegovu filmu *Pucanj nije brisan* (*Blow Out*) nisu jasni detalji zločinačke intrige, no sam zločin ni jednoga trenutka ne dovodi se u pitanje, kao ni njegovi motivi. I *Barton Fink* može se lako svrstati u art-film, poput spomenutih europskih ostvarenja, no ipak ga se, s obzi-

Apart from the influence of foreign models (especially Carol Reed), the uniqueness of Bauer's film resides in its generic orientation (film is a mixture of thriller and melodrama), directorial minimalism and functionality, and in addition, his disregard for ideology and ideological treatment of characters, the choice of urban (city) ambient, and focussing on members of the middle class. Moreover, it is more than obvious that bourgeois ethics, rules of the old school and good family upbringing motivate almost all of Bauer's important heroes. Thus, *Don't Turn around, Son* functions as an ode to bourgeoisie and bourgeois ethics in the heart of communist hagiographic discourse. Precisely for this tribute to bourgeois morals, *Don't Turn Around, Son* is a unique example of communist war film, and a unique product in the context of Croatian civic culture. Bauer's attachment to western models surpasses simple production standards and aesthetic ideology. Film's strongest link with foreign models is its ideology.

INTERPRETATIONS

Damir Radić

Barton Fink a Kafkian Tale

UDK: 791.633-051 Coen, J. i E.

The Coen brothers crowned their esteemed production and aesthetically independent opus at the 1991 Cannes film Festival with the film *Barton Fink*, Palm d'Or winner for best director and best actor (John Turturro). Costume design and set design, actors' performances, photography and direction, created a film of sensational quality, dominated by the visual, so natural to the authorial creation and recipient experience of the cinematic medium, with additional quality of ingenious usage of the sound. Namely, on the basic level of immanent qualities of film medium and the possibility of use of various forms of film recording, *Barton Fink* overpowers with its (sensational) quality. Even the semantic level of *Barton Fink* offers a variety of interpretations. It is a film about loneliness and an attempt to overcome it, but in view of the central relationship of Barton and Charlie, it is also a film about the making and breaking of a friendship.

Barton Fink can also be discussed in the context of the relationship of American (Hollywood) and European film. Reviewing the treatment of crime segment of *Barton Fink*, we can draw parallels with several representative European films like Roman Polanski's *The Tenant* and *Blow-up* by Michelangelo Antonioni. Both films have elements of a criminal plot, but at the same time abstract and relativize criminal actions, lowering or perhaps subliming the standard part of typically American (Hollywood) formulaic generic structuring. On the other hand, when Brian de Palma was working on something we could call a sequel to *Blow-up*, mixed with Coppola's 'European-style-abstract' *Conversations*, he transformed abstract to concrete, 'European' to 'American'. In his film *Blow Out* there were no clear details of the criminal plot, however, the crime itself was never put to question, nor were its motives. *Barton Fink* could also easily be labelled as art film, just like the above-mentioned European films, but it is still no match to *The Tenant* and *Blow-up*.

rom na tretman kriminalnoga, ne može sasvim staviti uz *Stanara i Povećanje*, jer u tom aspektu teži biti na pola puta između konkretnog i apstraktnog. Čudne emanacije hotelske sobe u kojoj Barton boravi konkretno su objašnjive, ali tvoре snovito-košmarni ugodaj. Isto tako, u *Bartonu Finku* postoji koncretan zločin. Zna se tko je ubijen, a uskoro se saznaje tko je ubojica i zašto ubija. Međutim, opet je kriminalni čin proveden sa znatnom dozom začudnosti, a obračun Charlieja s detektivima uobičijen je u armagedonskom ugodaju hotela u plamenu. Prilikom govora o *Bartonu Finku* redovito se isticala i njegova kafkijanska crta. Doista, Barton je najvećim dijelom kafkijanski junak, a svijet filma u mnogome odgovara Kafkinu svijetu, najizrazitije onom u romanu *Dvorac*. Kao i protagonist toga djela, i Barton Fink dolazi u mjesto gdje nikad prije nije bio, dolazi radi profesionalnog angažmana i susreće raznovrsne osobnosti. I on prvobitno čudenje brzo zamjenjuje prihvaćanjem datog stanja stvarni, prihvaćajući neobično kao uobičajeno.

Za razliku od Kafkine proze, braća Coen, međutim, u *Bartonu Finku* koriste se zbiljskim toponimima, a neki likovi površinski temeljeni su na stvarnim osobama, ali to ne mijenja mnogo u globalnoj strukturi svijeta djela. Ipak, postoje važne razlike između svijeta *Bartona Finka* i svijeta Kafkine proze. U *Bartonu Finku* može se iščitati jaka doza satiričnosti — spram snobovske nujorške umjetničke scene, ambicioznih umjetnika, primitivnoga holivudskog utilitarizma, a satiriziranje ljudi i njihova svijeta, a osobito književnih konvencija, čini se, nije bila Kafkina namjera. No, ključna je razlika u intenzitetu apsurdnosti, pa u svijetu *Bartona Finka* ne postoji tako snažna emanacija apsurdnog, zbiljsko iskustvo u *Bartonu Finku* kao da ima znatno veću ulogu nego kod Kafke.

Elvis Lenić

Jedan dan Andreja Arsenijevića

UDK: 791.633-051 Tarkovski, A. A.

Pokojni ruski redatelj Andrej Arsenijevič Tarkovski iznimno je omiljen među suvremenim filmašima (A. Sokurov, S. Soderbergh i drugi), koji ga učestalo citiraju. Francuski redatelj Chris Marker krenuo je drukčijim putem. Njegov dokumentarac *Jedan dan Andreja Arsenijevića*, koji prati Tarkovskoga tijekom posljednjih mjeseci života, izravno govorio o njegovu odnosu prema životu i umjetnosti. Marker s pomoću razrađenih metafora dovodi u vezu životnu situaciju Tarkovskoga s tematikom putovanja kojom obiluju njegovi filmovi. Također, precizno izdvaja vizualne stilске postupke velikog redatelja, govorio o utjecajima koji su veliki slikari imali na njega i načinu kojim je spomenutim postupcima uspio izraziti svoju životnu filozofiju. *Jedan dan Andreja Arsenijevića* odlično je ostvarenje, koje objedinjuje analitički pristup opusu Tarkovskoga s narativnom lakoćom i poetskim ugodajem. Markerov prinos filmskoj umjetnosti veći je od radova većine sljedbenika slavnoga ruskog redatelja.

because in this respect it is tends to be halfway between concrete and abstract. Strange emanations in Barton's hotel room are quite explainable, but still create a dreamy-nightmarish atmosphere. We know who is murdered, and soon we find out who the murderer is and why he kills. Yet, the criminal act (Audrey's murder) is nevertheless conducted with a significant measure of strangeness, while the showdown between Charlie and the detectives takes place in the Armageddon-like setting of the hotel on fire. In reviews of *Barton Fink* there was much emphasis on its Kafkian quality. Indeed, Barton is very much a Kafkian hero, while the universe of the film greatly corresponds to Kafkian world, most bluntly to that described in *The Castle*. Just like the protagonists of the novel, Barton Fink arrives in a town he has never visited before; he comes for business and meets all kinds of personalities. The initial amazement is soon replaced by general acceptance of the state of affairs, forcing him to accept the unusual as normal. Contrary to Kafkian prose, the Coen brothers are using real geographical names, while some characters are superficially based on real people. However, this does not make much difference in the global structure of the world in their film. Nevertheless, there are serious differences between Barton Fink's world and that from Kafka's novels. In *Barton Fink* we read a strong dose of satire — against the snobbish New York art scene, ambitious artists, and primitive Hollywood utilitarianism, while satire of the people and their worlds, and particularly literary conventions, never seemed to be Kafka's intention. The key difference lies in the intensity of the absurd, so that in *Barton Fink*'s world there is no strong emanation of the absurd. In *Barton Fink*, real experience seems to have a much bigger role than in Kafka's writing, so that it could be said that the Coen brothers' world succumbs to oniric-nightmarish logic that never loses contact with reality.

Elvis Lenić

One day in the life of Andrei Arseniyevich

UDK: 791.633-051 Tarkovski, A. A.

Late Russian director Andrei Arseniyevich Tarkovsky is particularly admired by contemporary filmmakers (A. Sokurov, S. Soderbergh, and others), who often pay him a tribute. French director Chris Marker took a different path. His documentary *One Day in life of Andrei Arseniyevich*, is a recording of Tarkovsky during the last months of his life, and directly speaks about his attitudes towards life and art. With the help of elaborate metaphors, Marker connects circumstances of Tarkovsky's life with the thematic of travel often present in his films. Furthermore, he accurately picks out great director's visual stylistic procedures, talks about the influence great painters had on him and the way he was able to express his life philosophy in those procedures. *One Day in the life of Andrei Arseniyevich* is an excellent piece of work, uniting an analytical approach to Tarkovsky's opus with narrative lightness and poetic atmosphere. Marker's contribution to film art is greater than that of most of the followers of this great Russian director.

REPERTOAR

Rubrika donosi pregled svih filmova s kino-repertoara i pregled biranih video i DVD premijera.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Miroslav Sikavica

U traganju za vlastitim izrazom

Neki aspekti hrvatskog igranofilmskog modernizma

UDK: 791.21.036(497.5)

U svrhu definiranja modernističke stilske formacije, autor poseže za nekim postavkama o manirizmu u teoriji književnosti (Ernst Robert Curtius i Gustav René Hocke) i primjenjuje ih na film (modernizam kao 'antiklasične tendencije', koje se ne ograničavaju samo na uže omeđenu modernističku stilsku epohu, nego se doživljaju kao 'konstantan' i 'poseban način izražavanja'). Modernističko se restrukturiranje klasičnih narativnih zasada očituje u orijentaciji na nefabulativne prizorne aspekte i fabulativne nefunkcionalne postupke predočavanja (one koji privlače pozornost na sebe, a ne na prizorno zbivanje), odnosno u usmjerenu na prikaz 'stana' (psihološkog, odnosa među ljudima, opće društvenog stanja i sl.). Specificirajući modernističke utjecaje u našoj igranoj produkciji u 1960-ima, autor distingvira misaoni (kritički/problemski odnos prema društvenoj zbilji) od formalnog modernizma (eksplicitno izražavanje forme, inoviranje na razini strukture). Dok je s jedne strane riječ o većoj kritičnosti u predočenju društvenih problema (afirmacija društvene kritičnosti), u kompleksnijem problematiziranju i sagledavanju društvenih i međuljudskih odnosa, u preferenciji za prikazom duševnog života i duševnih procesa (introspekcija, subjektivizacija i psihološka analiza) likova, s druge strane ti su filmovi formalno (formom) usmjereni individualnoj izražajnosti djela (film kao sredstvo izraza): narušavanje strogo fabulativnog oblikovanja (defabularizacija) i klasične dramaturgije razvoja priče (sklonost dramaturgiji ronda), zanemarivanje klasičnih kompozicijskih obrazaca, napuštanje postupka narativne montaže u razradi scene (montažna eliptičnost / asocijativnost / kontrastnost, diskontinuirano razlaganje scene) i sličnim otklonima.

Predmetom je posebne pažnje (analize) u ovom tekstu izrazno usmjereno Vatroslava Mimice, koji (trima uzastopnim) filmovima *Prometej s otoka Viševice* (1964), *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ču te* (1967) stvara prvu jasno modernističku formaciju (naglašeno estetiziranje, formalno eksperimentiranje) u našem igranom filmu. Otvoreno forsirajući izraz (odupirući se strogoj funkcionalnosti klasičnoga narativnog stila), Mimica predstavlja najradikalniji slučaj u našoj igrano-filmskoj produkciji u 1960-ima: naime, Mimica stil(izaciju) shvaća kao (svjeto)nazornu zadaću (kao znak vlastite modern/ističn/osti), stoga on svoju neobavezanost tradiciji i pokazuje nimalo diskretnim tematiziranjem stila (apriornom izražajnošću).

REPERTOIRE

This section offers a review of all films on cinema repertoire and a review of chosen video and DVD premieres.

STUDIES AND RESEARCH

Miroslav Sikavica

In search of personal expression

Some aspects of Croatian feature film modernism.

UDK: 791.21.036(497.5)

For the purpose of defining modernist stylistic formation, the author draws out some postulates of mannerism from the theory of literature (Ernst Robert Curtius i Gustav René Hocke) and applies them to film (modernism as 'anticlassical tendencies' that are not limited to time of prevalence of the modernist style, but are experienced as 'constant' and 'particular way of expression'). Modernist restructuring of classical narrative postulates can be observed in orientation on non-storytelling aspects of a scene and towards the narratively non-functional modes of presentation (those that attract attention to themselves, and not the event presented), in other words, in focussing on the presentation of the 'state' (psychological, relations between people, state of the society, etc.). Pinpointing modernist influences in our 1960s feature film production, the author makes a distinction between reflexive (critical/problematic attitude toward social reality) and formal modernism (explicit expression of form, innovations on the level of structure). While on one hand, we are witnessing a higher degree of criticism in presentation of social problems (affirmation of social criticism), a more complex debating and consideration of social and human relations, and a preference for presentation of what goes on in the soul of the character (introspection, subjectivization and psychological analysis), on the other hand those films are formally (as far as their form is concerned) directed to individual expressiveness (film being means of expression): they refrain from strictly storytelling form and classical dramaturgy of story development (tendency towards the dramaturgy of the rondo), disregard classical composition patterns, abandon narrative procedures in scene construction (elliptic editing, evocativeness, contrast, discontinued scene organization), etc. Special attention in the text is given to expressive direction of Vatroslav Mimica, who in his three (consecutive) films *Prometheus from the island of Viševica* (1964), *Monday or Tuesday* (1966), and *I'll kill you, Kaja* (1967), created the first transparent modernist formation (stressed aestheticism, formal experimentation) in Croatian cinema. Explicitly insisting on expression (opposing strict functionality of classical narrative style), Mimica presents the most radical case in Croatian 1960s feature film production; namely, Mimica visual style(ization) as a world(view) task (as a sign of personal modernism), makes him display his casual approach to tradition with open thematization of style (expressiveness a priori).

Midhat Ajanović Ajan

Crtana 'perestrojka' Priita Pärna

UDK: 791.633-051 Pärn, P.
791.228(474.2)

Opus Priita Pärna jedan je od temeljnih opusa moderne animacije. Obuhvaća velik broj kratkih i srednjometražnih animiranih filmova i animiranih reklama, a i rad na televizijskim serijama. Između niza Pärnovih nagrada treba spomenuti i dva *Grand Prix* na Animafestu u Zagrebu (1988. i 1996). Rođen 1946, Pärn je od kraja 1960-ih radio kao profesionalni karikaturist i ilustrator te je pobijedio na nekoliko festivala karikature. Zahvaljujući tim uspjesima dobiva priliku da se, pod supervizijom Fedora Hitruka, okuša kao režiser animiranoga filma. Osnovno obilježje Pärnova pristupa animaciji zasniva se na karikaturi, na razvoju radnje u slici i izrazitoj uporabi vizualnih metafora pa sintagma 'groteskni realizam' jezgrovitno opisuje njegov režijski postupak i umjetnički stil. Pärn je zanimljiv autor i po tome što su njegov način rada, stil i izraz ostaci animacije koja po načinu proizvodnje, izvedbi i prezentaciji polako postaje prošlost. Pored elemenata estonske kulture, tradicije i povijesti u filmovima Priita Pärna zamjetan je i snažan otpor i protest protiv neslobode. Paradoksalno je međutim da je upravo sustav državnog sponzoriranja kinematografije omogućio Pärnu da realizira svoje filmove. To osobito vrijedi za razdoblje perestrojke 1980-ih, kada je birokracija po inerciji slala novac, ali više nije bilo ideološke kontrole.

Pärnov se prvi film zvao *Je li Zemlja zbilja okrugla?* (1977). To je satirična dosjetka s porukom da je život zasnovan na opsjeni, a ne na zbilji, zbog čega je bio zabranjen za prikazivanje. Slijedeći film, *Igre i trikovi* (1978), bio je namijenjen djeci. Ta priča o medvjediću koji izvodi madioničarske trikove funkcionalna i kao metafora sukoba istaknutoga pojedinca i mase. Autorov je crtež tu već izgrađen, u tradiciji karakteristične 'istočnoeuropeiske' drhtave linije i nonšalantnog sjenčenja. Na festivalu u Varni film je dobio prvu nagradu. *Nekoliko pripremnih vježbi za neovisno življenje* (1981) naslov je autorova idućega filma, čija je glavna kvaliteta ritmička montaža i složeni animacijski zahvati. Slijedi *Triangl* (1982), priča o neobičnoj ljubavi nadahnuta estonskom bajkom o proždrljivu čovječuljku koji živi u peći. *Triangl* je film u kojem Pärn definitivno ubličuje svoju estetiku. Figure njegovih likova, iako stilizirane, istodobno su crtane anatomski korektno. Pärn se vješto poigrava s najskrovitijim muškim seksualnim fantazijama, gradeći fizički odnos između žene i čovječuljka čije cijelo tijelo funkcioniра kao penis. *Triangl* je ujedno i prvi veliki uspjeh Priita Pärna na međunarodnom planu, a u samom Sovjetskom Savezu s velikim je uspjehom prikazivan u kinima. *Time Out* (1984) nešto je jednostavniji u crtežu i znatno bržega ritma od prethodnog ostvarenja, zapravo niz oživljenih apsurdnih karikatura. Pärn potom realizira trideset minuta dugi crtani film *Eine murul* (1987), poznat u svijetu pod engleskim naslovom *Breakfast on the Grass*. Film je podijeljen u četiri dijela, četiri priče o dva ženska i dva muška lika koje povezuje sredina u kojoj obitavaju, urbani milje ispunjen apsur-

Midhat Ajanović Ajan

Prit Pärn's drawn 'perestroika'

UDK: 791.633-051 Pärn, P.
791.228(474.2)

Prit Pärn's opus presents one of basic oeuvres of modern animation. It includes a great number of short and middle meter animated films, animated commercials, and several television series. Among Pärn's numerous prizes, one has to mention two Grand Prix won at Animafest in Zagreb (1988 and 1996). Pärn was born in 1946 and from late 1960s he worked as professional caricaturist and cartoonist, winning awards at several festivals of caricature. Owing to these successes, he was given a chance to direct an animated film under the supervision of Fedor Hitruk. Basic feature of Pärn's approach to animation was based on caricature, on the development of action in a picture and expressive use of visual metaphors, so that expression 'grotesque realism' concisely describes his directorial procedure and artistic style. Pärn is also interesting because his manner of work, style and expression, which include very much outdated animation production and presentation methods, are slowly becoming part of history. Apart from obvious influences of Estonian culture, tradition and history, his films are also his means of fighting and protesting against non-freedom. It is quite a paradox that it was the state with its program of sponsorship of cinema who made it possible for Pärn to make his films. This was particularly true of the period of perestroika in 1980s, when bureaucracy was donating money by default, but there was no longer any ideological control.

Pärn's first film was called *Is Earth Really Round?* (1977). It was a satirical humoresque with a message that life is based on illusion and not reality, because of which it was banned for screening. Next film, *Games and tricks* (1978) was intended for children. However, a story about a teddy bear performing magical tricks also functioned as a metaphor for the conflict between a prominent individual and the masses. Already in this cartoon, the author's drawing was formed in the tradition of characteristic 'Eastern European' trembling line and easy-going shading. At the festival in Varna, he won first prize. *Several preparatory exercises for independent living* (1981) was the title of the author's next film whose main quality resided in good quality rhythmic editing and complex animation operations. The following title was *Triangle* (1982), a story about an unusual love inspired by the Estonian fairy-tale about a gluttonous little man who lived in a furnace. *Triangle* was the film in which Pärn definitely formed his aesthetics. Figures of his characters, although stylised, were still anatomically correct. Pärn skilfully played with deepest male sexual fantasies, building a physical relationship between a woman and the little man whose whole body functioned as a penis. *Triangle* was Prit Pärn's first great success on the international scene, not to mention that it was also very successful in the Soviet Union. *Time Out* (1984) had a somewhat simpler drawing and a much faster rhythm than his previous film, which actually consisted of a series of animated absurd caricatures. Next, Pärn realized a 30 minutes long animated film *Eine murul* (1987), internationally known as *Breakfast on the Grass*.

dnim, ali prepoznatljivim prizorima realnoga socijalizma. Prikazujući svakodnevnicu četiri lika, Pärn je dao mračnu i absurdnu sliku svijeta u kojem čovjek postoji samo kao idea zacrtana u proglašima i manifestima. Razlikovanje zbilje od dogmatske frazeologije pokazuje se nemogućim, tako da sva četiri lika sreću i kratkotrajni smiraj nalaze bijegom u svijet fantazije, kada se transformiraju u figure na čuvenom Manetovu platnu *Déjeuner sur l'herbe*. Vrijednost filma nije sadržana samo u njegovoj snažnoj političkoj poruci, nego i u činjenici da je *Eine murul* magičan u svojoj strukturi i izvedbi. U filmu *Hotel E* (1992), autorovom prvom u neovisnoj Estoniji i moguće njegovu najboljem djelu, Pärn oblikuje sumornu kompoziciju o Evropi i svijetu. Film je strukturiran tako da u početku vidimo dva kratka 'prefilma' kao svojevrstan uvod u središnju temu. U prvom pod nazivom *The Legend of the Traitor*, realiziranom kolažnom animacijom, vidimo pripadnike neke manjinske etničke zajednice usred snježne pustinje na europskom sjeveru. Drugi minifilm, *Redeemer*, realiziran slikarskom tehnikom i kratkim pretapanjima, sastoji se od motiva folklorne igre s čašama i vinom koja, najvjerojatnije, potječe iz Estonije. Potom slijede prizori hotelske sobe nastanjene blaziranim ženama i muškarcima. Crtež je izведен čistom i hladnom linijom uz dominaciju ledenih nijansi plave i zelene boje. U susjednoj sobi vidimo birokrate okupljene oko okruglog stola, a ti su prizori crtani stilom istočnoevropske karikature s mrljama nervoznim potezima na crtanog rastera. Sličan misaoni tijek Pärn slijedi i u svom sljedećem, metafilmskom, projektu *1895* (1995, u korežiji s Jannom Pöldmom). »Film je laž« kaže se u uvodnom kredtu ispisano na špici. Gorka poenta filma *1895* jest da se filmska historija pogubno izmiješala sa stvarnom. *Night of the Carrots* (1998) počiva na sličnim premisama kao i prethodni film, s tim što su ovaj put internet i utjecaj računala na stanje modernoga čovjeka predmet Pärnove satirične analize. *Karl och Marilyn* (2003) najnoviji je autorov film u kojem on nastavlja pratiti proces stapaњa dviju nekada oprečnih kultura.

Na temelju iskustva i znanja stečena u svijetu birokratskog socijalizma, s darom jednog od najvećih živućih karikaturista i animatora, ali i filozofa sposobna da dubinski analizira naše vrijeme i svijet, Pärn je autor čija metoda 'grotesknog realizma' može pomoći da jasnije vidimo svoju 'globaliziranu' stvarnost.

Saša Vojković

Što ona može znati i kamo može otić?

Izvanteritorijalnost i simbolički svemir u serijalu *Alien* (Tuđinac)

UDK: 791.221.8:82-3
791.221.8-055.2

Autorica ističe kako, iako je ženâ od akcije sve više u filmovima *mainstreama*, i dalje svijet spašavaju muški junaci, koji

Film was divided in four parts, four stories about two female and two male characters connected by the place they live in, urban milieu filled with absurd, but recognizable scenes of realistic socialism. Depicting everyday life of four characters, Pärn created a dark and absurd image of the world in which human being was merely an idea sketched in decrees and manifestos. Differing reality from dogmatic phraseology seemed impossible so that all four characters eventually met and found short lasting peace in Manet's famous canvas *Dejeuner sur l'herbe*. Value of the film did not reflect in its political message, but in the fact that *Eine murul* was magical in its structure and performance. In the film *Hotel E* (1992), author's first film in independent Estonia, and probably his best work, Pärn shaped a bleak composition about Europe and the world. At the beginning of the film we see two short 'prefilms' as introduction to the central theme. In the first, under the title *The Legend of the Traitor*, made in the technique of collage animation, we see members of some ethnic minority in the midst of snow-storm somewhere in the north of Europe. Second mini — film, *Redeemer*, was realized as a painting with short blends, and consisted of motives of folk play with glasses and wine, which, most probably, came from Estonia. Next we see a hotel room filled with jaded women and men. The drawing was made in clear, cold line dominated by icy nuances of blue and green. In the adjoining room we see bureaucrats at a round table, drawn in style of East European caricature with specks from nervous dashes of drawn raster.

Similar train of thought was followed in the author's next, metafilmic project *1895* (1995, co directed by Janno Pöldma). 'Film is a lie' wrote in the opening credits. Bitter point of *1895* was that film history ruinously mixed with real history. *Night of the Carrots* (1998) relied on the same premises as the previous film, with the exception that the object of Pärn's satirical analysis were the Internet and the influence of computers on modern man. *Karl och Marilyn* (2003) is the author's newest film which continues to follow the melting process of formerly opposing cultures. With the experience and knowledge acquired in the world of bureaucratic socialism, with the gift of one of the greatest living caricaturist and animator, and as a philosopher able to thoroughly analyse our time and the world, Pärn is an author whose method of 'grotesque realism' can help us see our 'globalized' reality more clearly.

Saša Vojković

What can she know, where can she go?

Extraterritoriality and the symbolic universe in the film serial *Alien*

UDK: 791.221.8:82-3
791.221.8-055.2

The author states that although there is an increasing number of action-heroines in *mainstream* films, male heroes still remain the saviors of the world, often resolving crisis of uni-

često razrješavaju krize univerzalnih razmjera. Te se krize na razini (fiktivnoga) svijeta redovito poklapaju s krizom muškosti, osobito s ugroženim položajem oca, pa spašavanje svijeta prepostavlja i 'popravljanje', odnosno redefiniranje muškoga subjekta. Žena je najčešće postavljena između intersubjektivne razmjene (dvaju muškaraca), između teritorija; u tom smislu ona je bez teritorija, dakle, deteritorijalizirana. No ona, kao 'konstitutivno vanjsko' pripada u izvanski prostor koji je sastavni dio simboličkoga reda. Koristeći se radom Judith Butler, Slavoja Žižeka, Jacquesa Lacana i drugih teoretičara, autorica propituje diskursivni potencijal toga konstitutivnog vanjskog prostora i ukazuje na mogućnost njegove de/re-konstrukcije, pri čemu preuzima pitanje Lorraine Code 'što ona može znati?'. Novoholivudska akcijska paradigma odlično se vidi u filmovima iz serijala *Alien*, u kojima se fabula odigrava u međuprostoru u koji 'Zakon Oca' ne dopire, pa se Ripley može ostvariti kao akcijska junakinja. Slažući se s Judith Butler da označitelj može postati politički označitelj, autorica podsjeća da se označavanje odigrava u vremenu, pa ponavljanje nekoga znaka uvijek prepostavlja prostorni i vremenski pomak/odgađanje, dakle, diferenciju (*la différence*), u smislu Derridaove kritike klasične koncepcije znaka i označavanja. Stoga je i strukturiranje ženske subjektivnosti u serijalu *Alien* povezano s priopćenjem procesom tijekom kojega će se nedostaci Ripley kao 'Žene' konačno 'ispaviti', i to putem intersubjektivne razmjene sa Call, drugim ženskim likom u filmu *Alien: Resurrection*. 'Žena' je, dakako, samo jedan u nizu mogućih kulturnih, intelektualnih, osobnih i političkih interesa koje dominantna ideologija isključuje, no autorica tvrdi da je naracija preuvjet za preoblikovanje i redefiniranje označitelja, u ovom slučaju označitelja ženskosti.

U prvoj fazi serijala Ripley je shvaćena kao 'Realno u najčićem obliku', kao strani stvor, u drugom filmu (*Aliens*) Ripley spaja majčinstvo i muškost, u trećemu filmu junakinja shvaća da se pretvorila i sama u čudovišni organizam, pa joj preostaje jedino samouništenje. U filmu *Alien: Resurrection* uskrsnuće alijena također je i uskrsnuće Ripley — ona je vraćena u život kako bi rodila uzročnika smrti. Nadljudska vrijednost investirana u Ripley kao lik u filmu *Aliens* prolazi kroz niz premještanja; kao što je sposobna 'odjenuti' teretno vozilo, Ripley će se pokazati jednak efikasna u baratanju oružjem i u skribi za dijete, a u jednom je času čak i prikazana kako uspješno i istodobno obavlja obje radnje. U kriznom se trenutku Ripley zbliži s Hicksom, koji preuzima ulogu vođe nakon neuspjeha prve operacije pa je prikazana kao 'muška majka'. Dakle, dva aktivna rješenja za krizu ženskosti, muškost i majčinstvo, izravno su povezana sa strukturiranjem priče. Judith Butler tvrdi da se mjesto političkoga nadmetanja može razumjeti kao analitički prostor u kojem se ponovno otvara rasprava o 'ženi' kao propisanu modelu za žensku subjektivnost. To prepostavlja da se ženino podudaranje s Realnim u najčićem obliku, njezin status konstitutivne izgnanice, i osobito njezino poklapanje sa čudovišnim bićima, mora uzeti u obzir u smislu trenutačnoga lingvističkog ujedinjenja. Dakako, psihanaliza tumači da Otac treba biti mrtav da bi Zakon Oca bio djelotvoran, što se dogodi u

versal proportions. In the (fictional) world, those crises regularly concur with the crisis of masculinity, a particularly endangered position of the father, so that salvation of the world also assumes 'fixing', that is to say, redefining of the male subject. Woman is mostly placed in between the intersubjective exchange (of two men), between the territories; and in that sense she is without territory, extra-territorialized. However, as a 'constitutive outer element', she belongs to the outer space which is the constitutive part of the symbolic order. Relying on the works of Judith Butler, Slavoj Žižek, Jacques Lacan and other authors, Vojković questions the discursive potential of this constitutive outer space pointing to the possibility of its de/re-construction, citing Lorraine Code's question 'what can she know?'. New Hollywood action paradigm can graphically bee seen in the serial *Alien*, in which the story takes place in the in-between space over which 'Law of the father' has no jurisdiction, so that Ripley can fulfill her action heroine potential. Agreeing with Judith Butler that signifier can become political signifier, the author reminds us that notation occurs in time, so that repetition of a sign always presents spatial and temporal shift/postponement, namely, *la différence*, in the sense of Derrida's criticism of classical concept of the sign and signification. The structuring of female subjectivity in the serial *Alien* is therefore connected with the narrative process in the course of which Ripley's shortcomings as 'Woman' will finally be 'corrected' through inter-subjective exchange with Call, another female character in the film *Alien: Resurrection*. Of course, 'Woman' is just one in the series of possible cultural, intellectual, personal and political interests that the dominate culture excludes, but the author claims that narration is a prerequisite for reshaping and redefining of the signifier, in this case, a signifier of femininity.

In the first sequel, Ripley was understood as 'Real at its purest', as an alien creature. In the sequel (*Aliens*), Ripley connects motherhood and masculinity, while in the third film the heroine realizes that she has become the monstrous organism herself, so she has no choice other than self-destruction. In the fourth film *Alien: Resurrection*, the resurrection of the alien is also Ripley's resurrection — she was brought back to life so as to give birth to the agent of death. Superhuman quality invested in Ripley's character goes through a series of shifts; she is equally capable of 'wearing' an armored vehicle, handling guns and taking care of a child. At one point, she even successfully handles a gun and take cares of the girl Newt at the same time. In one critical moment, Ripley bonds with corporal Hicks, who assumes the role of a leader after the failure of the first operation, so she is here presented as a 'masculin mother'. Two active solutions for the crisis of womanhood; masculinity and motherhood are therefore directly connected to the structuring of the story.

Judith Butler claims that place of political competition can be understood as analytical space in which the discussion about 'a woman' as prescribed model for female subjectivity is reopened. This presumes that woman's coinciding with Real at its purest, her status of constitutive refugee, and particularly her overlapping with monstrous creatures, simply must be taken into consideration in the sense of momentary

filmu, *Alien 3*. Posljedica toga jest da će se u posljednjem nastavku, *Alien Resurrection*, Ripley pojaviti kao *living-dead*, dvije umjesto jedne i doći će do rušenja očeva univerzuma. Naime, u tom filmu denaturalizacija Ripley ide korak dalje jer biološki raskol nudi osnovu i mogućnost za obnovu ženske subjektivnosti.

Autorica se poziva na rad Evelyn Fox Keller koja je pomno razmotrila odnos između znanosti, jezika i roda i usredotočila se na dva motiva u jeziku moderne znanosti — jedan se tiče tajni života, a drugi tajni smrti. Ona povezuje te motive s otkrićem strukture najveće organske molekule — DNK i izradom atomske bombe. U *Alien: Resurrection* tajna života sakrivena u DNK podudara se s tajnom smrti; znanstvenici vraćaju Ripley u život i istodobno proizvode agenta smrti. Nadalje, kako bi osigurala ljudske uzorce za eksperimentalno rasplodivanje, Kompanija je unajmila plaćenike da hvataju tijela koja plutaju u krio-snru. Interakcija između Call i genetski modificirane Ripley obojena je obostranim nepovjerenjem i obostranim osjećajem superiornosti, a njihovo udruživanje snaga osnovni je preduvjet za rješavanje krize. Tom interakcijom Call i Ripley i svijet i ženska subjektivnost bit će spašeni, a to je moguće jer je i Call konstrukcija baš kao i Ripley — sintetički humanoid. Robotska obilježja koja je Call pokušala sakriti pokažu se kao glavno sredstvo za rješavanja krize — Call se uključuje u središnje računalo zvano 'Otač' i uništava ga. Obje su žene materijalizirane s pomoću znanosti, Ripley je pretvorena u majku čudovišta, Call potječe od generacije robota. Scena u kojoj se dvije ženske konstrukcije osvrću na svoj status ne-ljudskih bića podsjeća nas na raspravu Mieke Bal o Meduzi, mitološkom ženskom čudovištu.

Dakle, način da se preuzeme kontrola u situaciji izgona iz simboličkog svemira Oca, jest da se to 'nemoguće mjesto' prihvati kao diskursivna konstrukcija koja pruža mogućnost rekonstrukcije. Konstituiranje identiteta povezano je sa simbolizacijom, a to također znači da je nužno uzeti u obzir nove simboličke mreže da bi se konstituirala bića od važnosti. Ponavljanje označitelja, međutim, prepostavlja novo lingvističko ujedinjenje, istodobno aludirajući na sve buduće mogućnosti ponavljanja/rekonstrukcije. Dekompozicija ženske subjektivnosti u seriji *Alien* uvjetovana je Zakonom Alijena. Kad se u obzir uzme 'Alijen' kao alternativni normativni nalog, prostor izgnanstva rezerviran za ženske likove nudi mogućnost za preoblikovanje i redefiniranje ženske subjektivnosti. Autorica uspoređuje ovu strukturu s filmovima Georgea Lucasa (*Zvjezdani ratovi*) i Akire Kurosawe (*Skrivena tvrđava*).

linguistic unification. Of course, the psychoanalysis states that Father has to be dead so that the Law of the Father could have dominion, which takes place in *Alien 3*. The consequence is that in the last sequel, *Alien: Resurrection*, Ripley reappears as the livingdead, two instead of one, causing the crashing of Father universe. Namely, in this film Ripley's denaturalization goes a step further because the biological split offers foundation and possibility for the reconstruction of the female subjectivity.

The author evokes the work of Evelyn Fox Keller, who carefully analyzed the relationship of science, language, and gender, and focused on two motives in the language of modern science — one has to do with the secrets of life, the other with the secrets of death. She links those motives with the discovery of structure of the greatest organic molecule — DNA and with the construction of the atomic bomb. In *Alien: Resurrection*, the secret of life is hidden in the DNA and concurs with the secret of death; scientists return Ripley to life and at the same time produce the agent of death. Furthermore, in order to ensure human samples for experimental breeding, the Company employed hired men to catch bodies floating in cryogenic sleep. Interaction between Call and genetically modified Ripley is painted with mutual distrust and feeling of superiority on both sides, while at the same time, in order to solve the crisis, they need to join their forces. Interaction between Call and Ripley will save both the world and female subjectivity, and that is possible because Call is a construct, just like Ripley — a synthetic humanoid. Robotic qualities that Call tried to hide turn out to be the main weapon for solving the crisis when Call tunes into the main computer called 'Father' and destroys it. Both women are materialized with the help of science; Ripley is transformed into the mother of a monster, while Call is the offspring of generations of robots. The scene in which two female constructs talk about their nonhuman status reminds us of Mieke Bal's discussion about Medusa, a mythological female monster.

Therefore, a way to assume control in the situation of exile from the symbolical universe of the Father, is to accept 'the impossible place' as a discursive construct offering possibility for reconstruction. Construction of identity is linked with symbolization, which also means that new symbolical networks are necessary for constructing creatures of importance. Repeating the signifier actually represents new linguistic unity, at the same time alluding to all the future possibilities of repetition / reconstruction. Decomposition of female subjectivity in *Alien* serial is conditioned with the Law of the Alien. When we look at 'Alien' as an alternative normative decree (the Law of the Alien), the space of the exile (*outer space*) reserved for female characters offers possibility for reshaping and redefining of female subjectivity. The author compares this with Lucas' *Star Wars* and Kurosawa's *The Hidden Fortress*.

U POVODU KNJIGA

Nenad Polimac

Površnost i nedostatak uredničke discipline

UDK: 791(031)(099.32)

Filmski leksikon Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža nastavlja se na dvotomnu *Filmsku enciklopediju* istoga izdavača, objavljenu u drugoj polovici osamdesetih. I nova knjiga sadrži natuknice o najvažnijim filmskim stvaraocima (kako igranih, tako i dokumentarnih, eksperimentalnih i animiranih filmova) te filmskim pojmovima i žanrovima, ali je novina u tome što su pojedinačni filmovi (iz svih filmskih vrsta) zasebno obrađeni. Manjak prostora u odnosu na enciklopediju urođio je znatnim propustima: dok su redatelji dobili najviše prostora, odabir glumaca, snimatelja i skladatelja izvršen je rigorozno, pa nedostaju neka od najznamenitijih imena u povijesti kinematografije. I odabir filmova — izdvojeno ih je nešto preko 900 — vrlo je neujeđenačen: zbog problematične uredničke odluke da se uvrste svi dobitnici *Oscara*, *Zlatne palme*, *Zlatnog lava* i Europske filmske nagrade, izostavljena su čitava razdoblja i pravci. Klasična i modernistička francuska kinematografija predstavljene su izdašno, ali su mnogi od velikih američkih redatelja — uzora francuskih novovalovaca — dobili uz poseban članak tek po jedan izdvojen film, dok ih Godard, Rohmer, Resnais i Rivette imaju po osam-devet. Nekoć utjecajni istočnoevropski film sveden je na fusnotu, socrealizam je ignoriran unatoč nizu važnih ostvarenja, a problematičan je i odabir najboljih ostvarenja devedesetih, kako američkih, tako europskih i azijskih. U predstavljanju hrvatskog filma smetaju tendencije da se ignoriraju socijalistička prošlost i jugoslavenski kontekst, doprinosi redatelja iz drugih sredina, kao i važna ostvarenja hrvatskih filmaša u drugim jugoslavenskim republikama. *Filmski leksikon* značajan je po predstavljanju nove generacije hrvatskih filmskih kritičara; neki od pojedinačnih članaka su izvrsni, ali uz suvislij urednički posao knjiga je mogla biti neusporedivo bolja.

Vladimir C. Sever

Filmska glazba: riječ stručnjakinje

UDK: 791.32.072.3:791.636:78(497.5)
791.32.072.3 Paulus, I.

U kritičkom osvrtu na knjigu *Brainstorming*, autorice Irene Paulus, Vladimir C. Sever iznosi stajalište da knjiga ispunjava ozbiljnu prazninu na polju suvremene hrvatske glazbene kritike. Naime, usprkos visokom stupnju njezine dostupnosti, filmsku glazbu ne prati adekvatno povećanje broja dostatno informiranih i kompetentnih kritičara filmske glazbe, što na kraju ima za posljedicu da ih se obrađuje kumulativno i bez ikakve pripreme. Autorica je ispunila prazninu svojim napisima u časopisu *Vijenac*. Okupljeni u ovoj knjizi, članci nude uvid u suvremenu međunarodnu

DISCUSSING BOOKS

Nenad Polimac

Perfunctoriness and the lack of editorial discipline

UDK: 791(031)(099.32)

Film Lexicon, published by the *Miroslav Krleža* Lexicographic Institute, is a sort of a sequel to the same publisher's 'Film Encyclopedia' from the late eighties. The lexicon contains articles on major film artists (authors of narrative, experimental and animated films, as well as of documentaries), just like the encyclopedia but in addition to that, representative works from all these groups of films are covered through separate interpretative articles. The constraints of space in comparison to the encyclopedia caused some serious problems: while the greatest number of articles is allocated to the directors, the rigorous selection of actors, composers and cinematographers didn't include some of the most significant names in the history of cinema. The choice of films (over 900) is problematic — because of the questionable decision to include the winners of *Oscar*, *Palme d'Or*, *Golden Lion* and the European Film Award (formerly known as *Felix*), entire epochs and tendencies were overlooked. Although the classical and the modernist French cinema is presented quite generously (Godard, Rohmer, Resnais and Rivette were each given 8 or 9 film interpretations), many American authors who influenced the French classics have been allocated only one film interpretation (in addition to the biographical article). Once highly influential Eastern European Cinema is a mere footnote in the new lexicon, socialist realism is ignored in spite of a series of significant films and the choice of most important American, European and Asian films of the 90's is also questionable. While the coverage of Serbian cinema is actually not so bad, when the Croatian cinema is concerned, the problem is in the tendency to ignore the socialist past and the Yugoslav context; including Croatian contributions to other Yugoslav republics and the contribution of outsiders to Croatian cinema. This lexicon is significant because it presents a new generation of Croatian critics; some of the articles are excellent; but with a more serious editorial work it could have been much, much better.

Vladimir C. Sever

On film music: the word of an expert

UDK: 791.32.072.3:791.636:78(497.5)
791.32.072.3 Paulus, I.

In his review of *Brainstorming* by Irena Paulus, Vladimir C. Sever argues that the book fills a serious void in contemporary Croatian music criticism. Namely, the great increase in availability of film scores hasn't been accompanied by a comparable increase in the number of adequately informed and competent film music critics, which resulted in their off-hand treatment by the reviewing critics en masse. The author had thus filled a considerable void through her writings in the magazine *Vijenac*. Collected in this book, they

filmsku glazbu, dok su njegini tekstovi o suvremenoj hrvatskoj filmskoj glazbi praktično jedini postojeći tekstovi na tu temu. Tekstovi su izuzetno čitljivi i dodatno obojeni pojačanom osjetljivošću na rodna pitanja. Manje zamjerke mogu se uputiti na nedostatak konkretnih tehničkih informacija u vezi s albumima obrađenih u knjizi, osobito u poglavljju posvećenom često korištenim klasičnim djelima filmske glazbe.

LJETOPISOV LJETOPIS

Marcella Jelić

Kronika

Autorica opisuje ključne događaje u hrvatskoj kinematografiji u razdoblju od zaključivanja prošloga broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

offer a valuable set of insights in the current international film music, while her essays dedicated to contemporary Croatian score writing are practically the only texts available on the topic. The author's approach is eminently readable and always enhanced by its greater sensitivity to the gender issues. Minor complaints are given to the lack of thorough technical information regarding the albums reviewed within the book, especially in the section devoted to the often rerecorded vintage scores.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Marcella Jelić

Chronicle

The author describes key film-related events in Croatia following the period covered by the last issue of *Croatian Cinema Chronicle*.

O suradnicima i urednicima

Midhat Ajanović Ajan (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavio je više romana (*Jalijaš, Gadan, Portret nacrtan ugljenom i kišom, Katapult*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Upravo je objavio knjigu rasprava *Animacija i realizam* (izdanje Hrvatskoga filmskog saveza). Predaje filmologiju na sveučilištu u Göteborgu i animaciju u Eksjöu. Glavni urednik časopisa *Animacija*. Göteborg.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga radija i televizije. Zagreb.

Josep LLuís Fecé (Barcelona 1956) profesor je na Odsjeku za novinarstvo i audio-vizualnu komunikaciju Sveučilišta Carlos III u Madridu. Doktorirao je s temom o točki gledišta u narativnome filmu. U znanstvenim zbornicima i časopisima (*Archivos iz Valencije, Cinéaction iz Pariza...*) objavio je više studija o suvremenom filmu, španjolskom dokumentarnom filmu, Almodóvaru, problemima kulturnih i nacionalnih identiteta u medijima i drugim temama. Madrid.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, tamo i magistrirao s filmološkom tezom (2003). Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi od 1998. Objavljivao rasprave i kritike u više časopisa i na Hrvatskome radiju. S B. Kragićem uredio *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje sveučilišta u Zagrebu. Suradnik tjednika *TV Story* i *Vijenca*. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Goran Ivanšić (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike, eseje i intervjuje. Zagreb.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Suradivala kao novinarka u više novina i časopisa (*Slobodna Dalmacija, Jutarnji list, Total film*), često pišući o filmskim temama, suradnica tjednika *TV Story*. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je urednik *Hrvatskoj enciklopediji, Hrvatskogm biografiskom leksikonu*, s N. Giljećem uredio *Filmski leksikon*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), Diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), filmski kritičar, suradnik više časopisa. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, urednik je u filmskom programu na HTV, kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarsku grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Surađuje u *Glasu Istre* te u *Hollywoodu*. Član je umjetničke skupine *Šikuti machine*, autor je nagradjenoga dokumentarca *Cuki* (2001) te dokumentarnoga filma *Praščina* (2002).

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca*, recenzentica filmskoga programa HTV-a. Zagreb. Gostujuća urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Dario Marković (Zenica, 1959), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu,

gdje je i magistrirao filmološkom temom. Radi u Hrvatskoj kinoteci kao viši filmolog. Bio je glavni urednik časopisa *Kinoteka* i urednik nekoliko filmskih emisija na HTV-u, filmske kritike objavljuje u više časopisa, npr. *Vijencu* i *Zapisu*. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, redovita suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu, suradivala je u više novina i časopisa (npr. *Slobodna Dalmacija*, *Kinoteka*, *Zarez*). Zaposljena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Suradnica je *Vijenca*. Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*, suradnik više časopisa. Objavio romane: *Ovce od gipsa*, 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88*, 2002; studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000. i zbirku kolumna *Vijesti iz Lilita*, 2001, piše i drame, predaje film na Sveučilištu u Splitu. Split.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, na kojem je i apsolvirao paralelni studij novinarstva i poslijediplomski studij. Objavljivao u *Hollywoodu*, vodio emisiju *Café Cinema* na HTV. Piše za *Vijenac* i *Globus*, recenzent je filmskog programa HTV-a, voditelj tribina Zagreb filma o animiranom filmu. Zagreb.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje o filmu od 1972. Radio u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima, a od 1990. urednik i filmski kritičar i kolumnist u *Globusu*, potom u *Nacionalu*, sada u *Dnevniku*. Bio urednik časopisa *Film* (1975-1979), uredio je monografiju *Branko Bauer* (1985). Filmski kolumnist novopokrenutog *Dnevnika*. Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik LZ Miroslav Krleža, Filmskoga programa HTV i *Vijenca*, urednik je emisije *Filmoskop* Trećega programa Hrvatskog radija, filmski kolumnist *Nacionala* te urednik za film u Pro-leksisovu *Hrvatskom općem enciklopedijskom leksikonu*. Književni je suradnik Školske knjige i kritičar na HTnetu. Objavio je knjige poezije *Lov na risove* (vlastita naklada/Meandar, 1999) i *Jagode i čokolada* (Vuković & Runjić, 2002), suautor je monografije *Ante Babaja* (2002). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i film-

ski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca* i dr., a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Uredio filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, surađivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisma i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998), režirao kratkiigrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Miroslav Sikavica (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Student je četvrte godine filmske i TV-režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost, Zagreb. Bio je dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu, režirao dokumentarne filmove, pisao scenarije, bio pomoćnik ministra kulture, zastupnik u Saboru i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cijelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998) te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš*, 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina kritičar i urednik u *Kinoteci*, na Radiju 101, i *Globusu*, suradnik je Hrvatskoga radija. Sada je glavni urednik magazina *TV Story*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na NYU, New York City. Izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Objavio više knjiga (*Filmska opredjeljenja*, 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, 1986; *Razumijevanje filma*, 1988; *Teorija filma*, 1994, 2000; *Umijeće filma*, 1996; *Suvremeni film*, 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja*, 2002; *Hrvatska kinematografija*, zajedno s V. Majcenom, 2003). Zagreb.

Saša Wagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijenca*. Piše kolumnu o jeziku u *Jet-setu*. Lektorica u ovom časopisu. Zagreb.

Saša Vojković (Zagreb, 1957). Diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala filmske studije na Amsterdamskom sveučilištu. Filološki fakultet Amsterdamskog sveučilišta dodjeljuje joj stipendiju za izradu doktorata. Kao znanstvena novakinja predaje na Odsjeku za filmske studije, komparativnu književnost i europske studije Amsterdamskog sveučilišta. Nakon stjecanja doktorata (prerađen u knjigu *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, Amsterdam, 2001), kao dobitnik postdoktoralne

stipendije Odsjeka humanističkih znanosti Hongkonškog sveučilišta za znanost i tehnologiju, radi kao predavač i proučava azijski film, posebno hongkonški. Objavljivala je znanstvene članke u knjizi *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari* (ur. Patricia Pisters, Amsterdam, 2001) i časopisima *European Journal of Semiotic Studies, Parallax, Brief: ASCA Yearbook (Issues in Cultural Analysis), New Review of Film and Television*. Zagreb.

Midhat Ajanović, Animacija i realizam / Animation and Realism

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2004.



Sadržaj / Contents: Uvod: Na margini 'filmskog realizma' / Introduction: On the margin of 'film realism' • Crtani realizam Walta Disneya / Walt Disney's cartoon realism • Mali čovjek na razmeđi svjetova — fenomen zagrebačke škole crtanog filma / Common man at the turn of the worlds — 'Zagreb School of Animation' • Srenjoeuropska animacija: Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu / Middle European animation: Good Soldier in civil suit • John Grierson i animirani film / John Grierson and animated film • Ugroženi megalopolis japanskih anime filmova / Endangered megalopolis of Japanese anime

Midhat Ajanović, sarajevski novinar, karikaturist i romanopisac, prošao je 'šegrtovanje' iz animiranog filma u Zagrebačkom studiju kod najvažnijih autora 'zagrebačke škole crtanog filma', izradio je više nagrađenih animiranih filmova, a od kraja 1990-ih profesor je filma u Švedskoj. Otada sustavno piše studije o crtanom filmu, objavljuje kolumnе o animiranom filmu u dnevniku *Göteborgs-Posten*. Godine 2002. bio je umjetnički direktor međunarodnog Animafesta u Zagrebu, a od 2003. glavni je urednik švedskoga časopisa posvećena animaciji *Animagi*.

Šest studija, pisanih poletnim stilom, popraćenih pravim bogatstvom podataka, daju i širok i dubok pogled na ključne povijesne trendove svjetskog animiranog filma. Riječ o vrhunskoj interpretativnoj prozi, ključnom prilogu svjetski važnom promišljanju animacije, knjizi podjednako korisnoj i poticajnoj stručnoj animacijskoj, ali i široj kulturnoj zajednici.

Ova je knjiga tiskana dvojezično, na hrvatskom i engleskom jeziku, funkcionalno je ilustrirana i opremljena indeksom navedenih filmova i imena.

Cijena: 250 kn

Midhat Ajanović, a journalist, caricaturist and novelist from Sarajevo, served his 'apprenticeship' in the Zagreb studio of animation with some of the most important authors of the Zagreb School of Animation. He won several awards for his animated films, and in 1990 became professor of film in Sweden. Since then he has been continually writing studies on animated film and columns on the same subject in the magazine *Goteborgs-Posten*. In 2002, he was appointed art director of the international Animafest in Zagreb, and in 2003 he became chief editor of the Swedish magazine on animation *Animagi*

Six enthusiastically written studies, accompanied by a richness of data, offer a wide and deep perspective on key historical trends in animation. It is a book of excellent interpretative prose, an essential contribution to worldwide study of animation. The book is equally useful and encouraging for experts in the field and for the wider cultural community.

The book is bilingual, published in Croatian and English, functionally illustrated and equipped with the index of film titles and names.

Price: 40 (postage included)

Izdanja Hrvatskog filmskog saveza

Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10 000 Zagreb
<http://www.hfs.hr/knjige.asp>

Irena Paulus: Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine, Hrvatsko muzikološko društvo i Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

Knjiga sabire studije filmskih kompozitora, uglavnom onih nakon 1945. Istodobno daje njihove portrete, analizira njihov glazbeni stil, ali i minuciozno analizira glazbena rješenja u pojedinim filmovima. Kako su glazbenici kronološki redani, to je ujedno i svojevrsna povijest filmske glazbe u Hrvatskoj. Njezine analize glazbe u hrvatskim filmovima mogu korisno poslužiti u nastavnoj obradi tih filmova.

Cijena: 180,00 kuna

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen: Hrvatska kinematografija, povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija (1991-2002), Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2003.

Knjiga je jedinstven i iscrpan pregled suvremenog stanja hrvatske kinematografije. Sadrži uvodni povjesni pregled uvjeta pod kojima se razvijao hrvatski film, popraćen polemikom s prevladavajućim unižavanjem hrvatskog filma. Središnji dio knjige čini istraživački pregled nad ključnim komponentama kinematografske situacije u drugoj polovici 1990-ih godina (zakonodavstva, temeljnih državnih nadleštava, proizvodnih prilika, distribucije, prikazivalaštva; filmskog obrazovanja, filmskih udruge, nakladništva). Priložena je i Filmografija hrvat-

skog filma od 1991.-2002. te obuhvatni adresar (izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji, bibliografija, spisak zakona i uredaba, međunarodne uključenosti, državnih tijela, proizvodnih poduzeća, umjetničkih organizacija, distributera, televizijskih postaja, festivala i revija, kina, nekomercijalnih prikazivača, arhiva, viših studija i obrazovnih seminara, udruga, kinokluba, časopisa i godišnjaka).

Cijena: 100,00 kuna

Hrvoje Turković: Umijeće filma, esejički uvod u film i filmologiju, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1996.

U kratkim, pristupačno pisanim esejima obrađuju se pojedinačni filmski postupci (npr. elipsa, pretapanja, dubinska mizanscena, opisne sekvence, odijevanje, perspektiva pripovijedanja, montažne varke i dr.) a na primjerima pojedinih filmova; potom pitanje fikcionalnosti (igranofilmskosti) i dokumentarizma; razmatraju se različiti tipovi filmova i njihove ključne značajke; odnos književnosti i filma; pojedine i globalne značajke televizije i njezina funkcioniranja, te kulturološki kontekst u kojem se primaju filmovi i televizijske emisije.

Cijena: 100,00 kuna

Ante Peterlić: Studije o 9 filmova, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

Najnovija knjiga interpretacija — potankih analiza nekih od povije-

sno ključnih filmova (*M, Pravilo igre, Gradanin Kane, Vrtoglavica, Rio Bravo, Do posljednjeg daha, Prošle godine u Marienbadu, Osam i pol, Odiseja u svemiru*). Uzor su interpretativnog pristupa pojedinom filmu, a ujedno i izvor bogatih podataka o autoru, kulturnom kontekstu, povijesnom razvoju pojedinih motiva te o stilskim odrednicama i autora i razdoblja.

Cijena: 80,00 kuna

Tomislav Gotovac (uredniči: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić), Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

Gotovac je jedna od najvećih stvaralačkih ličnosti na avangardnom krilu hrvatske umjetnosti, podjednako filma i likovnih umjetnosti. Knjiga okvirno donosi (na hrvatskom i na engleskom) dva velika eseja, jedan Jerka Denegrija o ključnoj likovno-kulturnoj važnosti i pionirstvu Gotovčevih akcija, performansi i djela, a drugi, Hrvoja Turkovića, o filmskom prinosu Gotovca filmsko-eksperimentalističkoj tradiciji, te o temeljnim osobinama njegova stvaralaštva. Ova dva eseja dopunjena su i intrigantnim biofilmografaskim razgovorom s Gotovcem. Središnji dio monografije čini fascinantna dokumentacija — poput slikovnih monografija — Gotovčevih akcija, reprodukcija njegovih fotografskih radova, te slika iz filmova.

Cijena: 200,00 kuna

HRVATSKO DRUŠTVO FILMSKIH KRITIČARA

OBAVIJEŠTI

DANI EUROPSKOG FILMA

1. Dani europskog filma održat će se u kinu Tuškanac, a suorganizator DEF biti će Hrvatski filmski savez. Za selektora 1. Dana europskog filma Vijeće DEF imenovalo je Branku Sömen, koja je odabrala sedam filmova iz recentne europske igranofilmske produkcije. 1. DEF održat će se u proljeće ove godine, trajat će sedam dana, a točan datum bit će objavljen naknadno. Nagrada HDFK za filmsku kritiku Vladimir Vuković od sada će se dodjeljivati na Danima europskog filma.



ODLUKE SKUPŠTINE HDFK

- Skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara na svom zasjedanju od 13. siječnja 2003. donijela je slijedeće odluke:
- u članstvo HDFK primljeni su Bruno Kragić, Marijan Krivak, Elvis Lenić, Damir Primorac, Tonči Valentić, Juraj Kukoč i Tomislav Brlek
 - žiri nagrade Vladimir Vuković sačinjavat će zadnja tri dobitnika nagrade iz redova članova HDFK (ove godine su to Nenad Polimac, Igor Saračević i Dragan Rubeša)
 - osniva se Nakladničko vijeće HDFK koje će odlučivati o objavljinju knjiga i drugih publikacija u izdanju HDFK, te imenovati njihove urednike i recenzente, a sačinjavat će ga dobitnici nagrade Vladimir Vuković za životno djelo (dr. Ante Peterlić i mr. Ivo Škrabalo) te glavni urednik izdanja HDFK - predsjednik HDFK po položaju (kao član bez prava glasa). Natječaj za objavljinje knjiga i drugih publikacija biti će otvoren stalno
 - mijenja se Pravilnik o dodjeli nagrade Oktavijan. Za dodjelu nagrade potrebne su ocjene najmanje 3 člana (umjesto dosadašnjih 7). Predsjednik HDFK odredit će svake godine 3 člana (ove godine su to Katarina Marić, Tonči Valentić i Tomislav Čegir) koji će na Danima hrvatskog filma prisustrovati svim projekcijama, organizirati glasovanje i izračunati prosjek ocjena svih članova HDFK koji prate DHF, te za to primiti honorar. Na filmskom festivalu u Puli to će obaviti jedan član
 - osnivaju se Dani europskog filma koji će se održavati u proljeće svake godine u Zagrebu. Vijeće HDFK ujedno je i Vijeće Dana Europskog filma koje donosi sve odluke u vezi s DEF
 - usvojena je Deklaracija o spriječavanju sukoba interesa, koja je ujedno i prijedlog za dopunu Statuta o kojem će se odlučivati na narednoj Skupštini
- Skupština je jednoglasno prihvatala izvješće o radu koje je podnio predsjednik HDFK Zlatko Vidačković te program rada za 2004, a HDFK je od Ministarstva kulture zatražio sredstva za redovnu djelatnost te posebna sredstva za Dane europskog filma i dvije knjige. Diana Nenadić uručila je Dragunu Rubeši nagradu Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2002. godini.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

DÉJA-VU Ante Peterlića

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARAC Zorana Tadića

ALKEMIJA ANIMACIJE Joška Marušića

KINO I VIDEO PREMIJERE — pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Damir Radić, Vladimir C. Sever, Katarina Marić, Tonči Valentić, Tomislav Čegir i Juraj Kukoč

TV PREMIJERE — piše Elvis Lenić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić

PORTBETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

ESEJI o filmskim temama — pišu: Bruno Kragić.

Marijan Krivak i drugi

FILMSKA ČETVRT Boska Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, Internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Moto-vun, Zagreb, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Festival filmova u jednom kadru, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!



PRETPLATNI L I S T I Ć

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja preplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Preplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na ūro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vrijenac«. Devizne uplate doznačiti na ūro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vrijenac«.

Pečat ustanove

Potpis preplatnika

U . dana 2004.

