

*Hrvatski filmski*

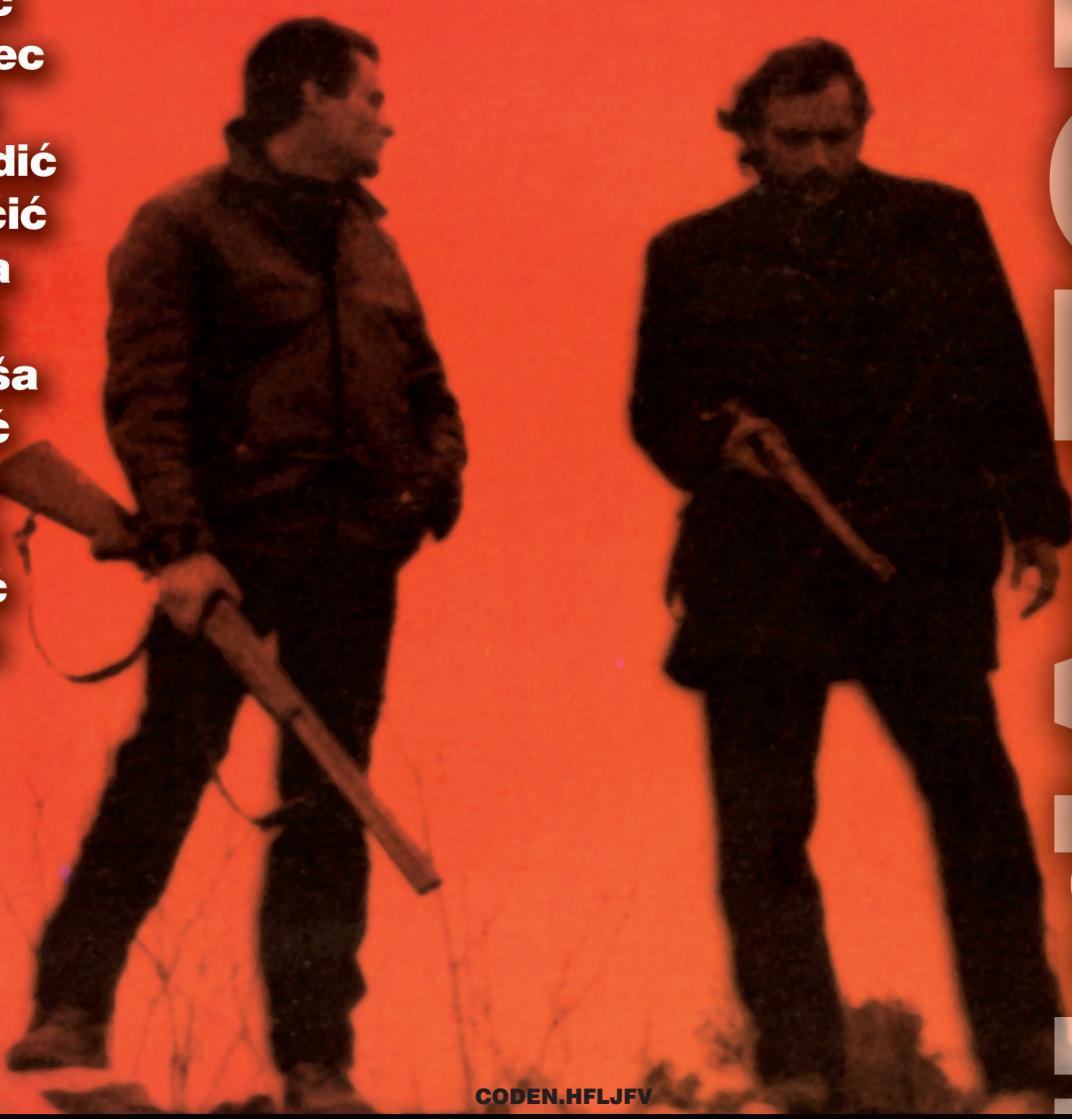
# LJETOPIS



Zagreb 43/2005

50 kn, 12€

Bergan  
Čegir  
Flego  
Grozdanić  
Juričić  
Kolbas  
Kosanović  
Kovač  
Krelja  
Kukoč  
Kurelec  
Lenić  
Nenadić  
Pavličić  
Picula  
Radic  
Rubeša  
Sablić  
Sever  
Šakić  
Tomić  
Žanić



PORTRET REDATELJA: ŽORAN TADIĆ  
LJUJA ŽORAN TADIĆ

CODEN.HFLJFV

## Sadržaj / Contents

### **PORTRET REDATELJA: ZORAN TADIĆ**

Tomislav Čegir: FILMSKO STVARALAŠTVO ZORANA TADIĆA 3

Tomislav Čegir: TADIĆ O TADIĆU — RAZGOVOR SA ZORANOM TADIĆEM 11

Pavao Pavličić: MOJIH ŠEST FILMOVA S TADIĆEM 19

Juraj Kukoč: FILMOGRAFIJA ZORANA TADIĆA 25

### **FESTIVALI**

Maja Flego: DJEČJA MAŠTA I ZBILJA NA FILMU (43. Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece u Kutini) 29

Damir Radić: PULA, LJUBAVI MOJA (52. festival igranog filma u Puli) 33

Petar Krelja: PETOČINKA (Program Vremeplov festivala u Puli) 49

Elvis Lenić: U ZNAKU DANACA I ART-FILMA (Motovunski filmski festival) 59

### **REPERTOAR**

KINOREPERTOAR 63

VIDEOIZBOR 89

### **TUMAČENJA, AKTUALNE TEME**

Ronald Bergan: KRAJ FILMA 105

Siniša Juričić: RAZGOVOR S LARSOM VON TRIEROM 108

### **STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Stanislav Tomić: ŠPICA FILMA: KOMUNIKACIJSKA FUNKCIJA I KREATIVNE MOGUĆNOSTI FILMSKE »SPICE« 115

### **POVODOM KNJIGA**

Silvestar Kolbas: PINTER O PINTERU (Vanja Černjul: *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*) 139

### **REAGIRANJA**

Dejan Kosanović: SLAGANJE MOZAIIKA (U povodu teksta Daniela Rafaelića *Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?*, HFLJ, 42) 143

Damir Radić: REAKCIJA NA REAKCIJU JURICE PAVIČIĆA (HFLJ, 42) 145

### **LJETOPISOV LJETOPIS**

KRONIKA 147

BIBLIOGRAFIJA 149

PREMINULI (I. Martinac) 152

### **SAŽECI 153**

### **O SURADNICIMA 159**

### **PORTRAIT OF FILM DIRECTOR: ZORAN TADIĆ**

Tomislav Čegir: ZORAN TADIĆ'S FILM OEUVRE 3

Tomislav Čegir: TADIC ON TADIĆ: AN INTERVIEW WITH ZORAN TADIĆ 11

Pavao Pavličić: MY SIX FILMS WITH TADIĆ 19

Juraj Kukoč: ZORAN TADIĆ'S FILMOGRAPHY 25

### **FESTIVALS**

Maja Flego: CHILDREN'S IMAGINATION AND REALITY ON FILM (43. Revue of Croatian Youth Film and Video) 29

Damir Radić: PULA, MY LOVE (52<sup>nd</sup> Pula Film Festival) 33

Petar Krelja: FIVE ACT PIECE 49

Elvis Lenić: IN THE SIGN OF THE DANES AND ART-FILM (7<sup>th</sup> Motovun film festival) 59

### **REPERTOIRE**

MOVIE THEATRES 63

VIDEO AND DVD 89

### **INTERPRETATIONS, ACTUALITIES**

Ronald Bergan: END OF CINEMA 105

Siniša Juričić: AN INTERVIEW WITH LARS VON TRIER 108

### **STUDIES AND RESEARCHES**

Stanislav Tomić: TITLE SEQUENCE: ITS COMMUNICATIVE FUNCTION AND CREATIVE CAPABILITIES 115

### **BOOK REVIEWS**

Silvestar Kolbas: PINTER ON PINTER (Vanja Černjul: *Point-of-view shots: conversations with cinematographer Tomislav Pinter*) 139

### **REACTIONS**

Dejan Kosanović: PIECES OF THE PUZZLE (In response to Daniel Rafaelić's article *Oktavijan Miletić's Last Film – Found?*, HFLJ, 42) 143

Damir Radić: IN RESPONSE TO JURICA PAVIČIĆ 145

### **CHRONICLE'S CHRONICLE**

CHRONICLE 147

BIBLIOGRAPHY 149

LEXICON OF THE DECEASED (I. Martinac) 152

### **SUMMARIES 153**

### **ON CONTRIBUTORS 159**

# Hrvatski filmski LJETOPIS 43/2005.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS  
ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 11. (2005), br. 43  
Zagreb, listopad 2005.

**Nakladnik:**  
Hrvatski filmski savez

**Utemeljitelji:**

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

**Za nakladnika:**  
Vera Robić-Škarica

**Uredništvo:**

Bruno Kragić (glavni urednik), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo,  
Hrvoje Turković (odgovorni urednik), Tomislav Šakić (izvršni  
urednik), Katarina Marić (kino i videoreperoar)

**Likovni urednik:**  
Luka Gusić

**Lektorica:**  
Saša Vagner-Perić

**Prijevod sažetaka:**  
Mirela Škarica

**Priprema:**  
Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tiskat:**  
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, Tuškanac 1  
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  
bkragic@yahoo.com

**Web stranica:** [www.hfs.hr](http://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 Gradske uprave za kulturu, Zagreb  
Nakladnik je upisan u Upisnik HGK o izdavanju i distribuciji  
tiska pod rednim brojem 396.

**Naslovница:** *Osuđeni* (1987) Z. Tadić

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 11 (2005), No 43  
Zagreb, October 2005

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

**Publisher:**

Croatian Film Clubs' Association

**Founders:**

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

**Publishing Manager:**

Vera Robić-Škarica

**Editorial Board:**

Bruno Kragić (editor-in-chief), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo,  
Hrvoje Turković (supervising editor), Tomislav Šakić (executive  
editor), Katarina Marić (repertoire)

**Design:**

Luka Gusić

**Croatian language advisor:**

Saša Vagner-Perić

**Translation of summaries:**

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  
Tuškanac 1

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  
bkragic@yahoo.com

**Web site:** [www.hfs.hr](http://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

**Front Page:** *The Condemned* (1987) by Z. Tadić

*To mislav Čegir*

## Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića

Filmsko stvaralaštvo redatelja Zorana Tadića obuhvaća više od tri desetljeća djelovanja, a početni kolaž-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* iz 1969. godine, te zasada posljednje ostvarenje, filmu prilagođeni *Ne daj se, Floki* iz 2000. godine, samo su ovlašni okvir unutar kojega možemo iščitati više slojno bogatstvo dokumentarističkog i igranofilmskog iskaza toga znamenitoga hrvatskog filmskog autora. Razmatranje cijelovitoga opusa Zorana Tadića pogodnim je predloškom za barem ponešto opsežniji uvid u osnovna obilježja njegova djela. Gotovo jasno možemo razgraničiti Tadićevo stvaralaštvo, upravo zbog toga što sedamdesete godine prošlog stoljeća obilježavaju razdoblje djelatnosti u okvirima dokumentarnog filma, a s osamdesetima je započeo igranofilmski rad. Nema, međutim, jasnog reza u razgraničenju tih dvi-

ju filmskih vrsta, više je riječ o pretapanju u kojem kao spona ne mora poslužiti tek zanemareno razdoblje kasnih sedamdesetih godina kada je Tadić režirao i dvije televizijske drame, već i godina 1981., u kojoj realizira posljednji dokumentarni i prvi igrani film čija je povezanost više nego kontekstualna, a podjednako je tako sudjelovao i u dvjema episodama tada glasovitoga televizijskog serijala. Bez poteškoća možemo ustanoviti da se filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića doimljе potpunim, usprkos uporabi različitih filmskih oblika.

Postoji zacijelo povelik raspon stanovišta s kojih možemo sazgledati niz filmova što ih je režirao taj filmski autor. No, da bi čitatelj imao veće mogućnosti pri razabirljivosti ovog teksta, nužno je u početku pridržavati se već naznačene primar-



Zoran Tadić asistira na filmu *Slučajni život* (1969)



Zoran Tadić i Zvonimir Rogoz (sa snimanja filma *Slučajni život*)

ne podjele prema filmskim vrstama, i tek naznačiti njihove zasebnosti.

### **Debitantski kolaž-film i dokumentarni filmovi**

Dakle, Zoran Tadić redateljsku je karijeru započeo 1969. godine, nakon višegodišnjeg rada na području filmske publicistike i nekolicine uspješnih suradnji u zvanju asistenta režije. Međutim, njegovo prvo ostvarenje nije bilo ni dokumentarno, ni igrano, već kolaž-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* koji interpretativno posvećuje pozornost žanru trilera, ali i njegovom najznačajnijem predstavniku. Djelo je to koje zasigurno slijedi poetiku tzv. »hickokovaca« kojima je i sam Tadić pripadao. Zanimljivim nam se, pak, može činiti da obraća pozornost spram filmske osobnosti čije utjecaje u stvaralaštvu Zorana Tadića i ne možemo tako često iščitati. *Hitch... Hitch... Hitchcock* poticajan je s raznih stanovišta, prije svega sagledan kroz filmsku povijest kao početno djelo kasnije znamenitog redatelja, a zatim i kroz sam stvaralački postupak u kojem Tadić nadahnuto rabi toga filmskog autora kao središnjeg junaka svoje interpretativne nadgradnje kolažnih fotografija i oblikuje cjelinu koja privlači i ironijskim odmakom prema narativnoj gradi.

Ako je taj kolažni film tek iznimnim početnim primjerom u okviru cjelokupnog stvaralaštva redateljskog opusa, bespovorno možemo ustvrditi da dokumentarni filmovi Zorana Tadića predstavljaju raskošno gradivo pri iščitanju njihovih značajki. I u nizu od tih devet naslova moguće je uspostaviti početnu podjelu. Razlikujemo filmove s urbanom tematikom, kao i one s ruralnom. Ta dvojnost, međutim, nije samo površna, već se očituje i u pristupu gradi. Naime, urbane su dokumentarci već u površnom razmatranju u potpunosti oprečni od ruralnih. *Amerikanka* (1970), *Priprema se za realizaciju* (1978) te jedini dokumentarni film u boji, *Kašinska 6* (1981), razvedeniji su u strukturi, njih označava nadinterpretacija značaja dokumentarnog, dapače *Amerikanka* i *Priprema se za realizaciju* izravno naznačuju moguće probleme dokumentarizma.

U početnom kadru *Amerikanke* sam redatelj unutarprizorno priopovijeda o nemogućnosti iznalaženja dovoljno zanimljive

teme unutar okružja tada popularnih omladinskih radnih akcija, okružja urbanog zaleda što nudi pregršt uobičajenih priča. Tek uočavanje osobnosti neočekivanoga nacionalnog predznaka omogućuje i dokumentaristički pristup, izdvajanje pojedinačnog značaja u okvirima općeg koje izvršenje radnog zadatka pretpostavlja izražavanju osobnog. *Priprema se za realizaciju* ne posvećuje se tek jednom događaju ili samo jednom protagonistu, već se u razmijerno dužem vremenskom razdoblju preklapaju priče nekolicine protagonista prvotno zatečenih u novogodišnjoj noći gradskog okružja. Susret je tih pojedinaca nametnut redateljevom namjermom, on dapače često izravno utječe i na unutarprizorni tijek zbivanja, a presudnom je kontekstualnom poveznicom izvanprizorna, dakle vanjska intervencija o problemima dokumentarističkog pristupa, uslijed koje sam film postaje i esejom o dokumentarnom filmu, odnosno na više razina interpretira dokumentarnu građu.

Posljednji dokumentarni film u stvaralaštvu Zorana Tadića, *Kašinska 6*, temom rušenja obiteljske kuće u zagrebačkom predgrađu više se gradi na istovrsnome motivu igranofilmskog prvijenca *Ritam zločina* no što slijedi motivacijski sklop prethodnih dokumentarnih radova. Intervencija je također izvanjska i sadržana je u izvanprizornoj najavi zbivanja u filmu, čime gledatelj zasigurno postiže višu razinu razabirljivosti prikazanog, ali i gubi mogućnost retoričkog sudjelovanja u filmskom tkivu. No, taj film zagovara i čest motiv Tadićeva stvaralaštva, nestanak izvorne obiteljske tradicije, opredmećene obitavanjem u obiteljskoj kući, pred snažnim utjecajem otuđenog moderniteta koji zagovara stambene višekatnice i gubljenje obiteljskog identiteta u nizu istovrsnih stanova bez ikakvih osobnih obilježja.

Dокументarni filmovi ruralnog okružja ne iskazuju nikakvog zazora u iznalaženju tema, dapače toliko se usmjeravaju spram naznačenih tema da dosežu i samu srž dokumentarnog, jer unutarnja je građa toliko snažna i toliko izravno propitana da ne zahtijeva nikakvu redateljevu izvanjsku intervenciju u suočavanju gledatelja i filma. Gledatelj, naime, nema prepreka u samostalnom razlučivanju filmskog tkiva, tek u dva slučaja potpomognut i priopovijedanjem samih filmskih protagonisti.



*Druge* (1972)



Zoran Tadić na snimanju filma *Druge* (1972)

*Kazivanje Ivice Štefanca, mlinara* (1974) ujedno je i jedini od dokumentaraca ruralnog okružja koji nije uprizoren u Dalmatinskoj zagori, već u Gornjim Rastokama. Kako je svakom čitatelju zacijelo poznata zemljopisna suprotnost Zagore i Rastoka, ne mora nas čuditi jasna usmjerenost teme toga filma spram ljudskog iskorištanja vodnih bogatstava u svakodnevnom životu pomoću tada već zastarjelih vodenica. I u promišljenome stvaralačkom postupku, sama bit filma očituje se u djelatnom odnosu ostarjelog mlinara s poslom što ga je obavljao za radnog vijeka. Osvrtanje prema tradiciji i njezinu laganom nestanku je izravno, jer mlinar ne pruža samo detaljan opis posla, već opisuje i svoju prošlost, odnosno »kazuje kako je nekada bilo«, dakle uspostavlja suodnos dviju vremenskih razina, prikazane sadašnjosti i opisane bogate prošlosti.

*Poštar s kamenjara* (1971) rabi uglavnom izvanprizorno protagonistovo pripovijedanje koje je nužno da bi se uspostavio u kontekst komunikacijski gotovo u potpunosti odsječenoga dalmatinskog zaleda i zahtjevnog posla što ga naslovni protagonist obavlja. Oslojen na vlastite sposobnosti, bez mogućnosti uporabe ikakvih prijevoznih pomagala, on prelazi znatne udaljenosti da bi ostarjelim stanovnicima rijetkih zaselaka omogućio barem natruhe veza sa suvremenim, daka-

ko neprikazanim i gotovo nespomenutim okružjem. Iako nigdje nije naglašena važnost njegova djelovanja, jasno je da postaje zamalo junakom, jer obnašanjem dužnosti omogućava tim zajednicama obitavanje što tek malo nadrasta puku egzistenciju.

O odnosu suvremenog i tradicionalnog svjedoči i dokumentarni film *Dernek* (1975) u kojem protagonist prelazi udaljenost između okružja njemačkoga grada Münchena, što je postao zaledem njegova djelovanja radi puke opstojnosti, i mjesta Aržanci u Dalmatinskoj Zagori, iz kojeg je potekao, da bi sudjelovao u mjesnom *derneku* što je iskazom tradicijskih vrijednosti i naslijeđa kraja. Iznimna je suprotnost prikaza putovanja koje je simbolom suvremenog i samih zbivanja u selu. Putovanje predočava svojevrsni automatizam, bez naglašene osobnosti, a podcertano je to i čestim prikazom automobilskih brisača, njihovim repetitivnim učinkom. Dolazak i boravak u selu, međutim, zahtijevaju drugaćiji redateljski postupak. Kadrovi su duži, pomaci kamere izraženiji, a slikovitost stanovnika odražava i njihovu duboko očitovanu osobnost. Dramaturški je vrhunac filma prikaz samih tradicijskih označnica derneka, odnosno metaforički iskaz priпадnosti zajednici. Posve je jasno kojem okružju pripada protagonist filma, ali i u kojemu mora obitavati, pa taj film

uz izravni dokumentaristički prikaz ostavlja i lagani okus gubitništva, čak i gorčine zbog protagonistove rascijepljenoosti između suvremenog i tradicijskog.

Sasvim drugačiju opreku možemo očitovati u filmu *Pletonice* (1974). Okružje je obitavanja protagonistice surovost škrtoga dalmatinskog zaleda, a ta je surovost naglašena i nedostatkom muškoga družbenika, kao i gotovo potpunim nedostatkom generacijski istovrsnih pojedinaca u kojem tek ostarijeli mještani prate njezino djelovanje. No, dok je sama središnjica tog dokumentarnog filma posvećena temeljitoj prikazu uvriježenih kućanskih i poljskih radova, okvir je znatno profinjeniji i predstavlja posvećenost protagonistice vlastitoj osobnosti očitovanoj u uređivanju, ali i pokoravanju raskošne duge kose. Oblikovanje pletonica pred sam kraj filma iskazom je i svojevrsnoga dosezanja esencije u opreci s neprestanom šturom egzistencijom, dapače njihovo je oblikovanje zacijelo i nesvesno umjetničkim činom što izmiče neizbjegnome ruralnom djelovanju.

Usmjerenost spram škrtosti tla Dalmatinske Zagore u stvaralačkom je djelovanju Zorana Tadića u okvirima dokumentarnog filma završni iskaz pronašla u filmu *Zemlja* (1976) u kojem je pozornost posvećena obradi krševitoga tla i pokušaju njegova oplodnjavanja. Kako poljodjelcima ne vidimo lica, postaje presudno sam njihov rad. Pritom je dinamika u prvom dijelu postignuta planovima i rakursima, a zatim da bi se naglasio i njihov izraziti napor, izraženim zumom i pomacima kamere. Tek ćemo u završnome vremenskom pre-skoku uvidjeti i učinak njihovih napora. Škrt je zemlja urodila plodovima što ljudima omogućavaju egzistenciju, pa i svrhovitu opstojnost zajednica.

Bez zazora možemo ustvrditi da je čak i u okviru izravno dokumentarističkog iskaza filmova iz dalmatinskog zaleda iznimski film *Druge* (1972). Ne tek realistični, već i izravno naturalistički prikaz jednog dana u životu samotne starice čija je družbenica tek koza, izrazito je dojmljivo uprizoren ekspresivnom kamerom. Usamljenost protagonističine opstojnosti podcrta je uprizorenjem u interijerima; ona je dakle ograničena isključivo na šturu unutrašnjost kuće bez ikakvih doticaja s izvanjskim. Dinamičnost filma postignuta je razdrom planova i mjestimično naglašenom promjenom očišta, ali i samom unutarprizornom egzistencijalnom staričinom djelatnošću. Objektivnom je prikazu suprotstavljen tek staričin krupni plan koji ima zamalo reljefnu vrijednost u očitovanju suprotnosti svjetla i sjene, ali i iskazu učinka što su životne okolnosti ostavile na njezinu licu i ogrubjelim rukama. Film *Druge* možda je i temeljno djelo Tadićeva stvaralaštva u okrilju dokumentarne filmske vrste, film koji je sve smjernice prikaza surovosti krajolika sve do krajnosti.

Posežući u ruralnu sredinu dalmatinskog zaleda, Tadić pokazuje čime je doista uvjetovana sudbina njegovih protagonisti. Društvo, koje se nije potrudilo izdignuti taj neplodon kraj iz položaja u kakvom je opstao i u ranijim razdobljima, uvjetovalo je rasap malih zajednica, njihovo tiho, ali posve primjetno propadanje. Iznimnim stvaralačkim postupcima, kojima je u većini filmova dokinuta uporaba pripovjeđača, pa i dijaloga, ti su protagonisti u potpunosti ogoljeli, svedeni na primaran odnos s okružjem u kojem obitavaju.

Iako je posve uočljiv društvenokritički predznak navedenih filmova, bez poteškoća možemo ustvrditi da oni svojom primarnošću dosežu i mitsku razinu.

## Televizijska ostvarenja

Razmatrajući dvije televizijske drame Zorana Tadića, na prvi bismo pogled mogli ustvrditi da su posrijedi potpuno oprečna djela. U *Slučaju Filipa Franjića* (1978), nastalom prema scenarističkom predlošku Mirka Sabolovića, očituјemo naine izrazitu vremensku, pa i zemljopisnu uvjetovanost razdobljem i podnebljem nastanka, dok u *Liberanovima*, nastalima na temelju scenarija Stjepana Šešelja, uz nužnu društvenu uvjetovanost uočavamo arhetipove koji mogu, ali i ne moraju biti određeni vremenom i mjestom.

Sagledavanjem strukture televizijske drame *Slučaj Filipa Franjića* možemo bez poteškoća uočiti da je riječ o prstenastoj kompoziciji, uz pripovijedanje što može nalikovati pravocrtnom, ali je uistinu u retrospektivi, a poveznice predstavljaju izvješća partijskog sekretarijata. *Slučaj Filipa Franjića* dakle ne može izmaknuti političkom zaledu društva u kojem nastaje, jer središnji je lik dijelom radne zajednice čije je funkcioniranje izrazito ovisilo o političkom žrvnju što društveno pretpostavlja pojedinačnom. Tako je društveno licemjerje u neskladu s osobnošću središnjeg lika, koji se pokušava snaći u odrednicama što sputavaju njegovu bit i zamalo ga svode na razinu puke opstojnosti. Uočavamo i nerazmjer dviju zajednica, obiteljske koja se ravna prema prirodnim moralnim načelima, te zajednice transportnih djelatnika, vozača kamiona čiji su tradicijski kodovi izrazito pisani, ali ostavljaju prostora za njihovo povremeno iskriviljavanje. Nerazlučivost je tih dviju zajednica jasna, nepravilnosti društvene potiru obitavanje obiteljske.

Uz to, središnji je lik, bez obzira na obiteljsko zalede, usamljenik čije je djelovanje uvjetovano vlastitim prosudbama o ispravnosti zajednica kojih je dijelom, te se nalazi u procjevu između stožernih dijelova transportne zajednice i samih njezinih podčinjenih djelatnika. Izložen pokušajima manipulacije prvih i neuklopljen u okvire drugih, Filip Franjić nalazi se na naizgled ranjivom i nebranjenom području u kojem ga ne može u potpunosti sačuvati ni oslanjanje na obiteljsko zalede. Tek mu samostalno djelovanje postaje zaštitom očuvanja osobnosti i daljeg ispravnog obitavanja, odnosno očitovanja *esencije*. Naime, središnji lik u razvoju dramaturgije uspijeva dosegnuti i razmjere *osobnog junaka*, jer slijedeći vlastito poštenje odbija ponuđenu mu prestižnu ulogu šefa transporta, ulogu koja bi mu pomogla u poboljšanju materijalnog stanja obitelji, pa i u poboljšanju društvenog statusa. No, naglašeno je i svojevrsno junakovo gubitništvo, upravo zbog toga što središnji junak uslijed svog čina može ostvariti tek unutrašnju ravnotežu, a ne i izvanjsku u okviru dviju zajednica čijim je dijelom.

Nećemo nimalo pogriješiti ako ustvrdimo da televizijska drama *Liberanovi* predstavlja bitan dio Tadićeva opusa. Da pače, svojom temom i njezinim arhetipskim očitovanjem postaje zagubljenom sponom između dokumentarističkog i igranofilmskog rada. Iako nije smještena u podneblje Dalmatinske Zagore, već u neretvansko, ta se drama očituje kao

igrani produžetak dokumentarnih filmova, pogotovu filma *Dernek*. Dakako, ne zastaje na tome, jer u smještanju radnje u neimenovano neretvansko mjesto, presudno vezano uz zemlju što ga okružuje, odražava i bitan svervremenski arhetip, odnos oca i dvaju sinova, od kojih se stariji nalazi na pri-vremenom radu u tuđoj zemlji, a mladi je u neprestanoj raspi s ocem zbog suprotnih stavova o budućnosti podneblja u kojem obitavaju.

Odnos je tradicije i moderniteta presudnim kontekstualnim dijelom ove drame. Mlađi sin stremi napretku, unapredivanju zemljista, pa dakle i osuvremenjivanju mjesta, a otac je tvrdokorno sklon očuvanju tradicionalnog, dakle nepromjenjivosti stanja, te i od starijeg sina koji dolazi na mjesni dernek očekuje isto, zagovarači njegov povratak. I odnosi tih triju središnjih likova zahtijevaju pročišćenje, uspostavu međusobno skladnijeg položaja. No, da bi do takve uspostave došlo nužan je i njihov sukob. Može se učiniti začudnim da je do sukoba došlo u vrijeme obiteljskog ručka, dok do izmirenja, međusobno skladnijeg odnosa oca i sinova, dolazi u mjesnoj konobi. Nesuglasje se, međutim, moralo zbiti upravo u okrilju temeljne društvene zajednice da bi ostvarilo svoju punu vrijednost. Nadalje, u izmirenju moraju sudjelovati tek zavađeni likovi, a kako je riječ i o dobrobiti šire društvene zajednice, zbiva se to na mjestu koje ima jako tradicijsko, ali i prolazno zadeće. Tradicija se da bi sačuvala korijene mora prepustiti utjecaju modernizacije, podjednako kao što je nužna i promjena stava središnjih likova ne bi li se sačuvao u sklad obitelji, temeljne društvene zajednice.

Gotovo istodobno s igranofilmskim prvijencem, Tadić je iznova prokušao zanatske sposobnosti u okvirima televizijske produkcije, sudjelovanjem u obujmom zahtjevnom televizijskom serijalu *Nepokoren grad*. Upravo dvije epizode koje je režirao pokazuju njegovu sposobnost da, usprkos snažnom ideološkom predznaku serijala, uspijeva oblikovati cjeline koje se ravnaju prema unutarnjim zakonitostima samih priča, a ne prema izvanjskom predtekstu.

U tim je epizodama posrijedi ilegalna borba protiv represije u razdoblju Drugoga svjetskog rata, no razlike su već temeljne. Naime, kasnije snimljena, ali ranije prikazana epizoda 72-96, nastala u suradnji sa scenaristom Pavlom Pavličićem, ravna se prema načelima *trilera*, a epizoda *Čovjek u sjeni*, po scenariističkom predlošku Milana Šećerovića, prema načelima *drame*. U prvom je slučaju riječ o planiranju i izvedbi diverzije u središnjoj gradskoj pošti, dok je u drugoj posrijedi problem ilegalnih isprava.

U objema se epizodama zagovara profesionalni zaplet, odnosno takav zaplet predstavlja i njihovu strukturalnu okosnicu. Međutim, razlike su središnjih likova jasne. Protagonist u 72-96 zamalo je arhetip akcijskog junaka koji mora nadvladati sve prepreke u izvršenju nametnutog mu zadatka. Pritom ne pokazuje nikakvoga zazora, već dosljednost u provedbi plana u čijem je stvaranju i sam znatno sudjelovalo. U razrješenju situacije takav se junak mora snaći tek uz pomoć nekolicine privrženika ilegalaca, a u čitavoj je epizodi naglašena prožetost privatnog i poslovнog junakova obitavanja, nerazlučiva zbog toga što njegova poslovna spremu potpomaže provođenju privatnih antifašističkih naklonosti.

Nasuprot tom protagonistu, središnji lik *Čovjeka u sjeni* je dramski junak koji iskazuje dosljednu profesionalnost u provedbi prihvaćena zadatka. Za razliku od junaka iz epizode 72-96, on nije »vrh sante leda« koji akcijskim djelovanjem nanosi štetu sustavu okupacijskih snaga, već tek »karika u nizu« što profesionalizmom pomaže ilegalcima u izmicanju pred represivnim okružjem. U toj su epizodi privatno i javno djelovanje središnjega lika suprotstavljeni, jer posao školskog profesora nikada se ne preklapa s ilegalnim radom ili obiteljskim životom, ali neučinkovitost toga posla uslijed pritska represivnog sustava pomaže određenjem izvršenju zadatka.

Zbog toga se i redateljski postupci moraju razlikovati, pa Tadić režira *televizijski triler*, odnosno *televizijsku dramu*. Izbor je izražajnih sredstava primjereno svakom žanru ponasob, no u trileru nas može iznenaditi naglašena prevlast prizora u interijeru, dok u drami uočavamo gotovo izjednačenost primjene eksterijera i interijera. Televizijska produkcija uvjetuje i imjestimično zagovaranu primjenu dijaloškog, ali je prevlast znalačke uporabe slikovnog naglašena. Te dvije epizode televizijskog serijala *Nepokoren grad* iskazuju sklonost spram temeljno i izvedbeno realističkog iskaza, pa se doimlju posvema suprotstavljenima igranim filmovima *Ritam zločina* i *Treći ključ*, filmovima koji su određeni razmedem realističkog i fantastičnog. No, podjednako kao i navedeni filmovi, iskazuju čvrste poveznice sa svjetonazorom i stilskim iskazom Zorana Tadića.

### **Tadićev igranofilmski opus**

O odvažnosti je Zorana Tadića pri uprizorenju znamenita igranofilmskog prvijenca *Ritam zločina* (1981) gotovo sve poznato. Jer, zasigurno bi se malo tko usudio stvoriti djelo zahtjevne dužine trajanja raspolažući tek sredstvima što mu ih je osiguravala televizijska emisija *3-2-1 Kren!*, a podjednako malo tko bi uspio proći nemilosrdni producentski žrvanj na putu prema formatu igranoga filma za kinodistribuciju. No, taj je prvijenac željen od samih početaka njegova rada na filmu, a njegova je iznimna kvalitativna razina Tadiću otvorila mogućnost da se u potpunosti posveti igranom filmu. I osam naslova tog dijela opusa potvrđuju tog filmskog autora kao izrazito značajnu osobnost hrvatske kinematografije.

Iako bespogovorno snaga filmova dolazi i iz osobne vizije, znakovito je da su duboko ukorijenjeni u društvenom okružju razdoblja nastanka, ali podjednako tako više propituju njegove nedostatke nego što afirmiraju društvenu relevantnost. Društveno je zadeće tako kontekstualnim temeljem svih Tadićevih filmova. U osamdesetim godinama prošlog stoljeća, čitavu jugoslavensku državnu zajednicu, u okviru koje je stvarao Zoran Tadić, nagrizalo je unutarnje rasulo koje je vodilo prema njezinu raspadu. I filmovi poput *Trećeg ključa* (1983), *Sna o ruži* (1986) ili *Osuđenih* (1987) naznačuju to unutarnje rasulo u kojem pojedinac postaje beznačajnom jedinkom upravo zbog društvenih, gospodarskih, pa i političkih odrednica, što uvjetuje i njegov otuđeni, rubni ili čak otpadnički položaj u takvim okvirima. Ponižavanje pojedinca pred društvenim institucijama, i njegova nemogućnost



Sa snimanja filma *San o ruži* (1986) (Zvonimir Krupa, Branko Vulić, Snježana Tomljenović, Zoran Tadić, Jasna Opalić, Boris Turković, Fedor Vučemilović i za kamerom Goran Trbuljak)

da se, unatoč trudu, bori za vlastitu opstojnost, nemaju isključivo metafizičko značenje, već posve stvarno.

Ostvarenja s kraja tog desetljeća i početka slijedećeg, *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) te *Orao* (1990) na razne načine odražavaju teret društvenog rasula. Prvi naznačuje da se breme pogrešaka što su ih politički uvjetovani pojedinci počinili u prošlosti pokušava riješiti u sadašnjosti izravno osvetom od strane protagonistice, dok drugi pokazuje da su se uslijed nepravilnosti društvenog žrvnja relativizirale, čak i iskvarile humane vrijednosti, s čime se privatno i društveno oslabjeli pojedinac ne može nositi. I u devedesetim godinama prošlog stoljeća društveni rasap, uslijed ratnog rasula, uvjetuje sudsbine protagonista, pa *Treća žena* (1997) pokazuje jasnu svijest o nemoći pojedinca u takvim zbivanjima.

No, ako je pojedinac nemoćan, ispravno je upitati se kakvi su njegovi odnosi s okolinom, s ostatkom zajednice u kojoj obitava? Kako Zoran Tadić s određenim pesimizmom promatra sudsbine svojih središnjih likova, jasno je da s njihovim zajedništvom nije sve u redu. U *Ritmu zločina* sva su tri središnja lika osamljenici koji teško odražavaju veze, a čak se i davno žuđena ljubav jednog od njih mora raspasti izložena ne samo vanjskim utjecajima, već i uslijed njegova unutarnjeg ustroja. U *Trećem ključu* ne uočavamo povjerenje ni u stvorenu bračnu zajednicu; njezino zajedništvo nije dovoljno stabilno da se ona ne bi raslojavala uslijed vanjskih utjecaja. Možemo ustvrditi i da crv sumnje nagriza bračnu zajednicu

u *Snu o ruži*, upravo zbog toga što se središnji lik neizravno izdvaja od ostatka obitelji. *Osudeni* naznačuju da su veze protagonista labave, uvjetovane potrebom, a ne stvarnom naklonosću, pa nam se ne mora činiti začudnim da se naposljetku razrješavaju oružanim sukobom. Ni u *Čovjeku koji je volio sprovode* središnji likovi ne uspijevaju razbiti okove vlastite usamljenosti, zbog čega su im prijateljstvo i potpuno emotivno zajedništvo onemogućeni. U *Orlu* pak unutarnje nepovjerenje nagriza naoko čvrstu skupinu prijatelja, dok u *Trećoj ženi*, opet zbog međusobna nepovjerenja, ali i zbog ratnih zbivanja, nisu mogući ni održanje prijateljstva ni uspostava ljubavi. Čak i u filmu *Ne daj se, Floki*, prvenstveno namijenjenom dječjem gledateljstvu, ne uočavamo potpuni obiteljski sklad, a i razne se obiteljske zajednice što su sustarnari u stambenoj višekatnici neprestano sukobljavaju. Iako Zoran Tadić pokazuje očitu naklonost prema svojim likovima, jasno je da se u njihovu ustroju uslijed svega navedenog malo toga može promijeniti. Ne bismo ih mogli označiti čak ni skepticima, a pogotovo ne defetistima. Ponajprije su oni stoici koji s izrazitim pesimizmom percipiraju okolna zbivanja i sudjeluju u njima.

Nužno je zamijetiti da Tadić pokazuje izrazitu sklonost jasno određenim područjima obitavanja protagonista. Iako se u prvom trenutku ta ograničena područja čine pogodnom zaštitom njihova djelovanja, ona ih zapravo sputavaju sužavajući djelokrug njihova opstojanja, postajući na taj način iz-

dvojenim, gotovo otuđenim mikrosvjetovima koji obitavaju prema vlastitim unutarnjim zakonitostima.

Pokušamo li ustanoviti odrednice koje povezuju sva igrano-filmska ostvarenja toga filma, odabir prije svega mora biti usmjeren spram pitanja sudsbine, odnosno njezine neumitnosti, te spram pitanja pravde, odnosno njezina samostalnog provođenja u neskladu s primjerenim zakonskim institucijama. *Ritam zločina* predočava da se sam zločin, metaforička mijena sudsinskog, neprestano bilježi i statistički proučava. Protagonist izračunava pravilnost pojavljivanja zločina shvaćajući da narušavanje ritma može izazvati posljedice nesagledivih razmjera. Upravo zato nas ne mora čuditi da taj protagonist podvrgavanjem sudsbine uspostavlja i njezin novi red, dok drugi središnji lik, koji je čitavo vrijeme bio svjedokom neumitnosti mijene sudsinskog, nastavlja s istraživanjem pravilnosti zločina. *Treći ključ* je svojom strukturom psihološka drama s jasno izraženim metafizičkim čimbenicima. U tom se filmu središnji likovi novim načinom života nastoje izdvojiti iz zaleda koje ih obilježava. Neumitnost je sudsbine metaforička, ona im ne dopušta izmaknuti razvoju koji su pokušali izmijeniti. Bijeg nije dostatan, izvanjski čimbenici utječu na unutarnje raslojavanje, pa kad ustanove da na žravoj sudsbi ne mogu utjecati, već je suviše kasno. U *Snu o ruži*, središnjem protagonistu i njegovoj obitelji nudi se promjena sudsbine, no kako je promjena vezana uz nezakonit čin kojem je protagonist svjedočio, ne mora nas čuditi da taj pojedinac ipak zazire od pokušaja izmjene puta obitelji. Među-

tim, jednom uvučen u žrvanj neumitnosti sudsbine, naposljetku postaje čak i počiniteljem zločina, upravo zato što je ranije bio njegovim svjedokom. U *Osuđenima* se središnji lik zbog u prošlosti nanesene nepravde pokušava osvetiti, pokušava utjecati na sudsbinu koja je njegova datost i na taj način upleće se u životne putove ostalih likova. Neumitnost sudsbine ovdje je jasno izražena; svatko će naposljetku ostati smrskan njezinim žrvnjem. *Čovjek koji je volio sprovode* odnos prema sudsbi također iskazuje na razini pokušaja njezina mijenjanja osvetom zbog davno počinjenih nepravdi, ali je taj čin različito uvjetovan razradom filmske građe. Nadalje, u *Orlu* protagonisti, zbog prijateljeva stradanja, pokušavaju postati rukom sudsbine, njezinim djelatnim dijelom. No, kada naposljetku shvate neumitnost vlastita bivanja i nepravilnost vlastita djelovanja, moraju slijediti zadani put.

Pojedini nam Tadićevi filmovi naznačuju da je bitak središnjih likova uvjetovan i odnosom prema pravdi. Pravda u kontekstu društvenih nepravilnosti i gospodarske krize može postati i relativnom, kako iznimno svjedoči *San o ruži*; osvetnički čin može postati izravnom metaforom njezina provođenja, o čemu govore *Osuđeni*. U *Čovjeku koji je volio sprovode* osobni pokušaj ostvarenja pravedna rješenja ne može izmaknuti zakonskom, dok *Orao* na iznimnan način motiv neumitnosti sudsbine preklapa s djelatnim, ali također osobnim učinkom pravde. I *Treća žena* propituje djelatnost pravde, i osobne i zakonske, što postaje središnjim motivom tog filma. Nema sumnje da odrednice sudsbine i pravde u



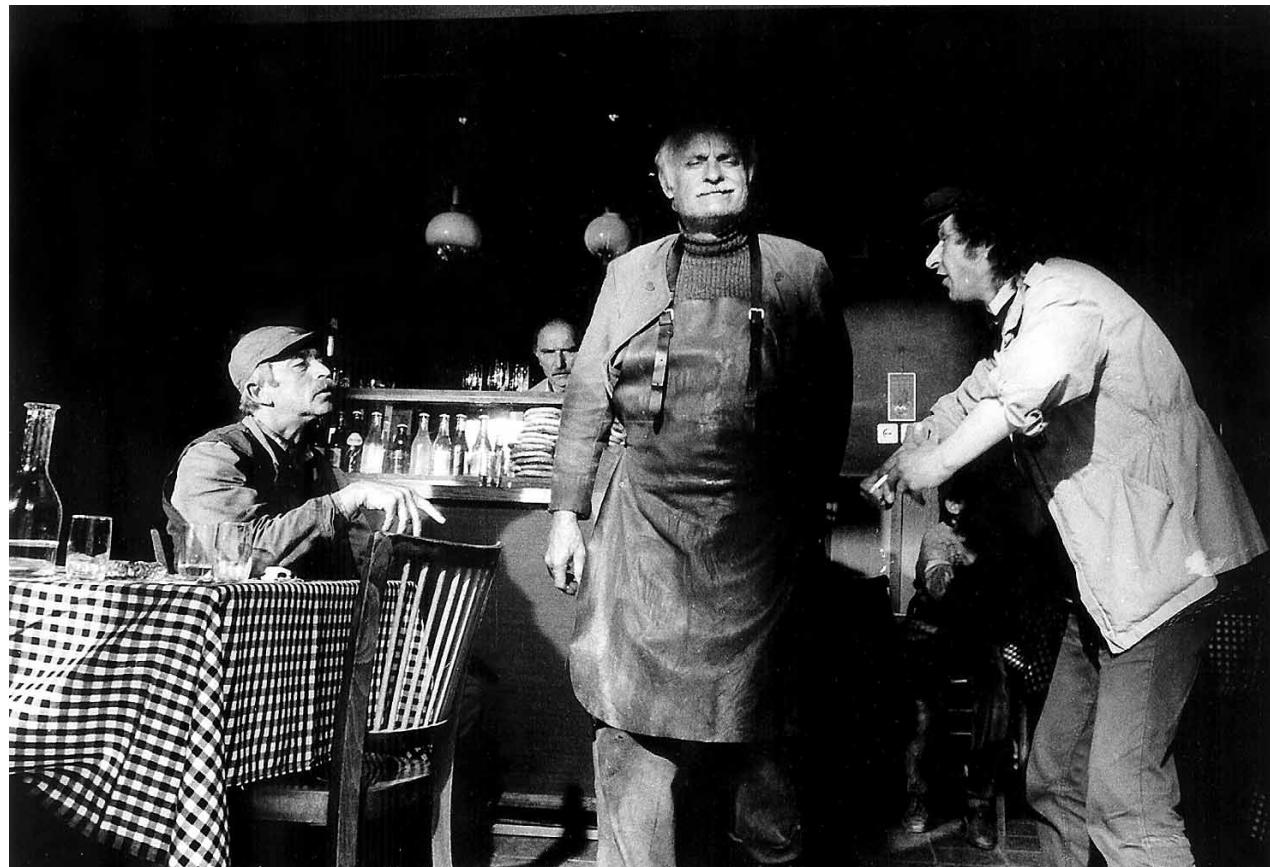
*San o ruži* (1986)

filmovima Zorana Tadića nose barem dvojako značenje, i kontekstualno i izravno, dapače postaju nerazlučivim, a zamalo i presudnim čimbenicima filmskog tkiva.

To je filmsko tkivo uvjetovano i promišljenim stvaralačkim odnosom prema raznovrsnim žanrovskim obrascima, prožetim s nenaglašenim, ali posvema jasnim autorskim pristupom. *Ritam zločina* je film fantastike i razotkriva se kao skladna i sustavno oblikovana cjelina u kojem je ravnoteža prikazane priče iznimna. U *Trećem ključu* realistično gubi prevagu u odnosu s fantastičnim, a mjestimice može odražavati i tjeskobu filma strave. Za razliku od tih filmovima, u sljedećim ostvarenjima Tadić ustraje na tvrdokornijem realizmu. Tako *San o ruži* izravniji realizam nadograduje svojevrsnim stiliziranim odmakom koji taj film približava struji osvremenjenog *noira*, dok su *Osuđeni* ugodnjem i oprekom civilizacije i divljine najbliži označnici pseudovesterna. Odrednice trilera su u *Čovjeku koji je volio sprovode* preklapljene s naglašenim melodramatskim obilježjima, a *Orao*,

filmska adaptacija Pavličićeva romana, bespogovorno se može nositi s primjerima tvrdokuhanih *noira*. Ne treba zaboraviti da je *Treća žena remake* glasovita ostvarenja Carola Reeda *Treći čovjek*, te da po svojim obilježjima odražava tradiciju i naslijede filmske prošlosti, ali istodobno temom i redateljskim postupcima ostaje istinski suvremenim filmom. Čak i u filmu *Ne daj se, Floki* uočavamo da je riječ o filmu za djecu s izraženim komičnim elementima.

Bespogovorno možemo ustvrditi da je naznačeni kratki pregleđ filmskog stvaralaštva Zorana Tadića tek površno dotačnu mogućnost sveobuhvatnijeg iščitavanja njegovih dokumentarnih, televizijskih i igranofilmskih ostvarenja. Pritom nema sumnje da to više slojno bogatstvo filmske građe zahtijeva i znatno opsežnije istraživanje, istraživanje što se neće iscrpiti tek jednim tekstrom. Tadić je filmski autor od iznimne važnosti i često najviših kvalitetnih razina, pa ovaj tekst daje tek neke moguće naznake u kojim bi se smjerovima moglo kretati buduće istraživanje njegova opusa.



Danilo Popržan, Fabijan Šovagović i Zoran Tadić na snimanju filma *Čovjek koji je volio sprovode* (1989)

*To mislav Čegir*

## Tadić o Tadiću: razgovor sa Zoranom Tadićem

**Dakle, gospodine Tadiću, prvo bih Vas upitao kako je počelo Vaše filmsko učenje, odnosno kako ste se s filmom susreli i što Vas je usmjerilo prema njemu?**

— Prvo što netko može nazvati svojim učenjem jest gledanje filmova, a moja generacija je i imala sreću da smo kao klinčići, kad se prirođeno počeo buditi interes za film, imali izvrstan repertoar. Naime, dogodilo se da se nakon NDH, pa i IB-a, nakupio velik broj filmova sa Zapada, i ne samo iz Amerike, koji u nas nisu bili prikazivani. Odjednom se desetogodišnja proizvodnja izvrsnog perioda američkog filma pojavila u našim kinima. Možete zamisliti kako je to bilo, bili su to filmovi nastali od četrdesete pa do pedesete godine prošlog stoljeća. Imao sam tada jedanaest, dvanaest godina.

*Dovoljno da možete upijati utjecaje...*

— Da. Budući da je film u to doba bio praktički jedina moguća zabava, a opet je bio, kako se pričalo, neka vrsta narodne umjetnosti, prema Lenjinu čak i najvažnija, nije se zaziralo od odlaska u kino. A kina je bilo strašno mnogo, stanovao sam u blizini kina Mosor, i bila je stvar klapskog prestiža tko će gledati više puta jedan film kad se prikazivao u »našem« kinu. Znam da je bilo filmova koje smo gledali svaki dan i od četiri i od šest, jer od osam nam je već bilo prekasnno. I naravno, švercali smo se u kino. Razumljivo, pala bi i pokoja pljuska od biljetera i onih koji su dežurali, ali mi smo imali razne metode ulazaka u kino bez karte.

Uglavnom, svaki dan smo išli u kino, a navečer smo u dvorištu, odnosno u kompleksu dvorišta imali i zasebnu predstavu. Bio je jedan stariji dečko od dvadesetak ili nešto više godina, koji je bio neka vrsta kombinacije čudaka, ridikula, egzibicionista nekakvog i svakako filmoljupca. Na svim balkonima načičkali bismo se, a on bi u dvorištu glumio film toga dana. Glumio bi sve uloge, sve pucnjave, sva ubojstva i to je bilo fenomenalno. Tada sam se, zapravo, istodobno sreo i s fenomenom filma i s fenomenom interpretacije, odnosno nekakve filmske glume.

*Na Filozofskom fakultetu studirali ste komparativnu književnost i filozofiju. Koliko Vas je taj studij usmjeravao prema filmu?*

— Negdje pred kraj gimnazije, već se motala po glavi ideja da bih se želio baviti filmom. Pali su tada i prvi kontakti s kinoklubom. Ozbiljnije se počela pratiti i dostupna filmska literatura. Svaki je viđeniji list imao filmsku rubriku. Primje-



Sa snimanja filma *Čovjek koji je volio sproveste* (1989)

rice, *Vjesnik* je imao čitavu stranicu o filmu. Tada sam to počeo sustavnije pratiti, recimo, bio sam već u srednjoj školi dečko koji osim glumaca poznaje i neke režisere. Počeo sam posjećivati i Kinoteku, koja je bila u današnjem kinu Jadran s izvrsnim repertoarom.

Komparativna književnost i filozofija nametnuli su se kao studij koji otvara mogućnost odgode prave odluke čime bi se čovjek rado u životu bavio. Šef komparatistike bio je profesor Ivo Hergešić, a on je imao i ranije nekakvih kontakata s filmom, još je prije rata bio predstavnik MGM za Hrvatsku, pisao je o filmu i bez predrasuda je govorio o nekim trivijalnim aspektima kulture. Volio je o tome govoriti i usput prepoznavati i sugerirati neke vrijednosti. Upravo impresivan broj ljudi koji su završili taj studij porazbacan je po raznim područjima javne djelatnosti. Kada je samo o filmu riječ, moji kolege na godini bili su Branko Ivanda, Tomislav Kurelec, pa Miro Međimorec i veliki broj današnjih televizijskih veterana.

*Kada ste se počeli baviti filmskom kritikom, odnosno kada su objavljeni Vaši prvi radovi?*

— Na prvoj godini faksa u *Studentskom listu*, koji je imao jaku kulturnu rubriku. Počeo sam surađivati s listom već kao srednjoškolac, jer je postojala srednjoškolska rubrika. Glavni urednik *Studentskog lista* u to doba bio je Stipe Šuvra i koliko god je on danas sinonim ljudi ideoološke »čvrstine« i ideoološkog jednoumlja, ta je kulturna rubrika *Studentskog lista* bila izlog svih mogućih budućih senzibiliteta i razmišljanja. To može potvrditi i podatak da su u listu u doba kad



Zoran Tadić i Hrvoje Turković (1980)

sam počeo objavljivati pisala i dva Igora, Igor Zidić i Igor Mandić.

*Možete li mi reći koji su redatelji ponajviše utjecali na Vas?*

— Jako je teško o tome govoriti. Naprsto zbog toga što postoji utjecaj kojeg sami niste svjesni, kojeg tek u pozniјoj dobi možete prepoznati kao stvarni utjecaj. A postoje i neki ljudi koji su više-manje etablirani kao imena i vama imponira da vam netko imputira da ste pod utjecajem tih ljudi. Dakle, mene bije glas, i ne samo mene, već i čitavu skupinu, da smo »hičkokovci«. Ali, teško bi se moglo reći da je Hitchcock baš presudno utjecao na mene. Mnogo više su tu, da tako kažem, imali prste neki ljudi koje i sam dan-danas teško prepoznajem kao učitelje. Recimo, kompletan francuski film tridesetih godina gotovo je formativno djelovao na nas. A opet, kao mladima činilo nam se strašno zgodnjim da je jedan od njihovih predstavnika umro mlad ne dočekavši premijeru svog prvog filma. Riječ je o Jeanu Vigou i njegovoj čudesnoj *Atalanti*. Danas prepoznajem kao velike režisere koji su snažno utjecali na mene i fenomenalnog Bressona i Clouzota. Kada je pak o američkom filmu riječ, izdvojio bih utjecaje jednog zanosno-poetskog, melodramatično-divnog Johna Forda ili veličanstvenog Howarda Hawksa, nenadmašivog majstora osjećaja filma i filmskog vremena. Konstanta je divljenja postojala i prema Langu, a tu su i ljudi od kojih

se može puno naučiti, poput Billyja Wildera i Williama Wylera. Kada je, recimo, riječ o dramaturgiji, filmskoj dramaturgiji, o promišljanju scene i scena, naprsto je nevjerojatno koliko Wilder može biti korektiv vaših filmskih nebulzoza. Ili Wyler, kada je riječ u predlošku o relevantnosti nekog događaja koji ima i neke izvanfilmska značenja i kako to smjestiti u film, a da to postane filmska vrijednost, a da se ne busa o prsa u ime filma nečim što je izvanfilmsko. Da ne govorim o tome koliko je za sve nas značila Hustonova *Džungla na asfaltu*.

*Spomenuli ste »hičkokovce«. Kako je zapravo i nastao taj čitav krug ljudi i koga je uključivao, osim primjerice preminulog Vladimira Vukovića, dr. Ante Peterlića, pa i Vas?*

— Tu su još bili i kao nedvojbeni prvak pokojni Hrvoje Lisiński, Petar Krelja, Krsto Papić, Branko Ivanda, Tomislav Kurelec, pa i jedan krug ljudi koji nisu bili najizravnije povezani s filmom, ali su bili društvo, klapa. Mislim, Hitchcock je u to doba, da prvo apsolviramo naziv, u našoj publicistici i kod naših vodećih filmaša bio tretiran kao vrhunski zabavljač. Ali je taj pojam zabavljač imao pejorativan prizvuk, odnosno impliciralo se da on poznaje zanat, ali i da tu neke velike umjetnosti zapravo i nema. Mi smo zapravo nekom vrstom intuirije ljudi koji su voljeli film branili Hitchcocka od takvih kvalifikacija, što ne znači da je on bio jedini prezren,

a mi smo ga poštivali. Režiseri i nisu pretjerano poznati, a Hitchcock je bio čovjek za kojeg se znalo, naprosto prepoznatljiv je kao jedna profesija, jedno usmjerjenje u kinematografiji. Branecи Hitchcocka, branecи stav da se film treba braniti iz sebe samoga, da mu nisu potrebnii nikakvi dodatni argumenti tipa: film govori o najznačajnijim danima te i te revolucije, ili film govori o problemu koji je više nego nazočan u našem vremenu i važan je za naše društvo. Dakle, sve nekakve vrijednosti i nekakvi pristupi koji s filmom zapravo nemaju veze.

Tako su započela naši zagovori fenomena autorstva, kulta režisera. Bilo je tu i malo i infantilnog koketiranja sa svjetom, bili smo građani svijeta. Tada se javlja francuski »novi val«, tada i do nas dopiru razmišljanja o politici autora, prelistava se *Cahiers du Cinema*. I tada je, u takvom okruženju i kontekstu, Fadil Hadžić iz nekakve plemenite poluzvezdanci je rekao, »ma pusti njih to su 'ičkokovci'. Dakle, ne »hičkokovci«, već »ičkokovci«. »Gledaju svaki film po pet, šest puta.«

Usput sam ja napravio i svoj prvi kratki film *Hitch... Hitch... Hitchcock*, što može zazvučati kao bojni poklič. Mali je to kolaž, film onog tipa da ako režiser napravi karijeru može se s odobravanjem reći »vidiš kako je on počeо«, a ako postane čista nula od režisera može se opet reći »a, vidiš kako je on počeо«. Možda je i to malo pridonijelo da se taj naziv »hičkokovci« ustali kao nešto što je postalo — malo mi je smješno — povjesna činjenica.

*S kime ste surađivali kao pomoćnik režije, što Vas je usmjerilo u zanatskom smislu?*

— Skupio sam nekih desetak asistentura, kako je to već bio običaj u ono vrijeme. Radio sam s Edom Galićem, pa s Vančom Kljakovićem, s Brankom Ivandom, Krstom Papićem, Žižićem... U Peterlićevom *Slučajnom životu* bio sam, zajedno s Kreljom, koscenarist i asistent režije.

*Filmski navodi, dakle i povijesne činjenice govore o tome da kad ste počeli snimati filmove, nije bilo zanimanja za Vašu vrstu usmjerjenja, pa ste se posvetili dokumentarnim filmovima?*

— Kad se mlad čovjek počinje baviti filmom, teško da će mu ideal biti kratkometražni dokumentarni film. U prirodi je mladosti da sanja velike karijere, pa su se i meni u to doba glavom motale trilogije, čak i tetralogije. Sudjelovaо sam neprestano na natjecajima zaigrane filmove i to je sve bilo odbijano. Mi smo mala kinematografija i uvijek je više pretenđenata na film nego filmove, pa je lakše eliminirati nedokazanog mladca nego nekog drugog. A je li tu bilo riječi i o nečem drugom, teško mi je sad reći. Ne vjerujem da me netko specijalno mrzio, aliigrani film jednostavno nisam dobivao.

Dostupnim se pokazao kratki dokumentarni film. Pa hajdemo probati, ako se već ne može doći do igranog filma, hajdemo probati s dokumentarcima. Pojavila se i televizija kao jedan u to doba vrlo radoznaо medij, utoliko što je televizija, da tako kažem, otkrivala sebe samu. I tako sam, pomalo radeći i na televiziji, stekao status režisera od jednog kratkog dokumentarnog filma godišnje. Nezgoda je bila što sam radeći te prve stvari zavolio dokumentarni film. Tako da ono

što sam počeо raditi iz nužde čekajućiigrani film, postaje ljubav i strast. Tako nastaje ciklus filmova o Dalmatinskoj Zagori, iako nisam imao pojma da će biti riječ o ciklusu.

*Što Vas je zapravo privuklo Zagori?*

— Jednostavnost tog podneblja, tog pejzaža, ta jedna škrrost. Sunce, kamen i ne znam više što bi se još moglo dodati. Te odrednice izvajale su ljudi na takav način da je njihova istina prepoznatljiva i lako uočljiva.

U ono su me doba mnogi i zezali, »Pa, ti kao hičkokovac i ljubitelj američkog filma, što radiš u Dalmatinskoj Zagori?« A ja sam pokušavao na vlastitom tlu prepoznati upravo taj kulturno-mitski odnos koji su pravi američki režiseri imali prema svojoj zemlji, recimo u vesternu. Ne vjerujem, dakle, da moji dokumentarci o Zagori odstupaju od filozofije »hičkokovaca«.

*U to ste doba snimili i svoje prve dvije televizijske drame, Slučaj Filipa Franjića i Liberanove, od kojih je upravo prva izrazito ideoleski uvjetovana vremenom nastanka...*

— Meni je uvijek neugodno pričati o vremenima gdje isпадa da se čovjek hvali da je bio nekakva žrtva. Ne držim da sam ikada bio nešto takvo, barem ne u ozbilnjom smislu. Ni sam, dakle, bio u zatvorima, ali sam stjecajem okolnosti bio na nekakvim, ako ne baš crnim listama, a ono barem na polucrnim. Neko vrijeme nisam uopće mogao raditi na televiziji, a razlog je tome bio film koji sam snimio s Brankom Ivandom o studentskom štrajku '71. No, socijalizam je bio sistem u kojem se jako, jako pazilo da ne smijete umrijeti od gladi, pa sam dobivao svake godine jedan kratki film, mogao sam i asistirati, ali na televiziji nisam mogao raditi.

Tada je upravo Branko dobio priliku napraviti znameniti *Bombaški proces* i predstavio me na televiziji kao neophodnog suradnika i tako sam dobio mjesto pomoćnika režije u tom filmu. S druge strane, Krešo Golik, režiser od ugleda, vjerojatno i sam znajući kako je to biti na ledu, zdrušio me zagovaraо. Kad se na televiziji s jednim tekstom pojavio Mirko Sabolović, čije je ranije scenarije Krešo već uprizorio, *Razmeđu i Pucanj*, očekivalo se da će Krešo raditi i tu TV-dramu. Međutim on je u to doba radio jedanigrani film, pa je uspio šarmirati Palmu Katalinić, koja je bila urednica dramskog programa, da to trebam raditi ja. Imao sam i taj mali plusić pomoćnika režije u *Bombaškom procesu*. Nisam uopće pitao što trebam raditi, već sam zgrabio taj tekst. Mirko Sabolović bio je vrlo ugodan čovjek i s njim se dalo vrlo lijepo suradivati.

*Koliko je bilo Vaših intervencija u tekstu?*

— Napravio sam prijedlog intervencija koje bi trebalo učiniti. A i kad smo krenuli u snimanje, za vrijeme samog snimanja bili smo u kontaktu. Snimali smo u Bjelovaru, gdje Sabolović inače živi, pa bih mu navečer došao i zamolio da do sutra prepravi neku scenu ovako ili onako, nadopise nešto itd. Neke stvari su iz teksta i izbačene i sjećam se na projekciju koja je bila namijenjena Palmi, ona bi pitala »a gdje je ona scena?« Ja bih govorio opravdavajući se »pa, glumci to nikako nisu mogli izgovoriti«. »Što niste snimili?« Izvlačio bih se

dalje na nekakve takve načine. Ali, s krajnjim rezultatom nisam nezadovoljan.

*Liberanovi su s druge strane tv-drama koja je na neki način bez vremenske uvjetovanosti...*

— Scenarist *Liberanovih* bio je Stjepan Šešelj. Kad je došlo do suradnje, on je već imao te likove, oca i dva sina, imao je i Neretvu, teren na kojem se događaju svakojake promjene i društvene intervencije, koje pak mogu rezultirati pravim obiteljskim dramama i traumama. Jedan je sin u Njemačkoj, drugi ostaje uz oca, ali je očeva ljubav više uz »razmetnog sina«. Ta startna pozicija podsjetila me malo na Peckinpaha i njegova *Junior Bonnera*. Zatajio sam to Šešelju i on je ostao do kraja izvoran. Ali na sastancima koje smo redovito imali dok je on pisao, ja sam često pomalo navlačio na tu peckinpahovsku stranu.

Steve McQueen u Peckinpahovu filmu dolazi na rodeo, a uz oca je ostao sin koji se prilagodio. U *Liberanovima* Zdenko Jelčić dolazi na dernek, dakle mjesto koje je također tradicijski na jedan način pomalo ugroženo. I tu je sin koji se prilagodio promjenama, Ivo Gregurević. Kao i u *Junioru Bonneru* postoji obiteljski sukob, a i kod Stevea McQueena i kod Zdenka Jelčića postoji crta pustolovnosti koja je neobvezatna, može imponirati, ali je negdje destruktivna.

Postoje još neke sličnosti, ali Šešelju nikada nisam otkrio da su nam malo pomogli Peckinpah i njegov *Junior Bonner*. Sada to činim, uz ispriku, prvi put. A vidite, jedna od stvar-

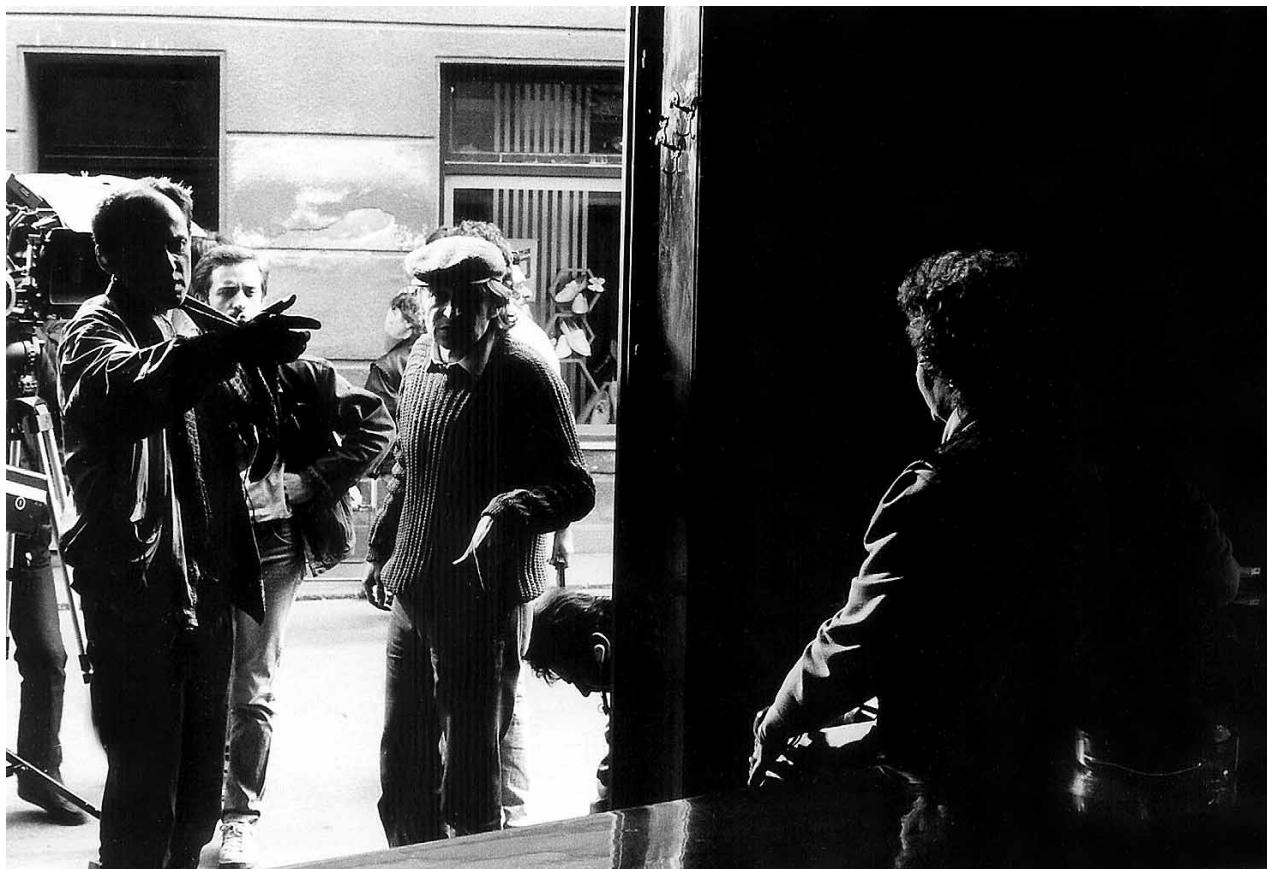
nih vrlina *Liberanovih* je autentičnost: likovi uistinu pripadaju neretvanskom pejzažu, ambijentu, derneku, ljudima tog kraja, našim statistima.

*Gotovo je legendaran podatak kako ste Vi zapravo snimili svoj prviigrani film Ritam zločina...*

— Pa, iscrpio sam sve do tad znane mogućnosti da dodem do igranog filma. Pisao sam o filmu, asistirao, napravio dokumentarističku karijeru koja se uvažavala, snimio sam nekoliko tv-filmova. Međutim, do igranog filma naprosto nisam dolazio. Bio sam na rubu odluke, ne baš da se prestanem baviti filmom, ali da učinim neke radikalnije poteze, poput preseliti se negdje.

Tada se pojavila ta mogućnost, jer filmski program Televizije Zagreb čiji je urednik bio Nenad Pata, vrlo je ambiciozno radio emisiju pod nazivom *3-2-1 Kreni!* Emisija se sastojala od velikog razgovora s nekom od svjetskih filmskih legendi i jednog njegovog filma kojeg se u nas još nikada nije gledalo. Tako je tu bio i Chabrol, Truffaut, Orson Welles, Andrzej Wajda, da ne nabrajam dalje. Međutim, nije se moglo uвijek doći do takvih imena, pa su neke emisije bile posvećene domaćim temama. Bile su to manje ambiciozne emisije.

Dečkima iz programa, suradnicima Nenada Pate, Nenadu Polimcu, Joži Štajneru, Živoradu i Vladimiru Tomiću došao sam s idejom da pokušamo napraviti ambicioznu emisiju i na domaću temu. Primjerice: kako bi se u nas mogao napraviti film mimo postojećeg sustava, a za tu priliku ja ћu im snimi-



Goran Trbuljak i Zoran Tadić na snimanju filma *Čovjek koji je volio sproveđe* (1989)



Zoran Tadić na snimanju filma *Čovjek koji je volio sproveđe* (1989)

ti film. Nenad Pata je bio izrazito prijemčiv za sve moguće otklone od standarnog pristupa i ideja mu se jako svidjela, pa ju je počeo forisirati. Tako smo počeli, a pretpostavka je bila da to bude jeftin film, dakle da ne pobegne izvan budžeta te emisije. Mi smo film snimili u trinaest radnih dana, a kada smo ga dovršili Pata je zaključio da je predobar da bi ga se potrošilo u jednom televizijskom emitiranju, pa smo film probali legalizirati. Imali smo kompletну 16-mm tonsku kopiju. Trebalo je samo prebaciti film na 35. Počeli smo s tom 16-milimetarskom kopijom obilaziti producente i nuditi im film. To su mi najneugodniji trenuci bavljenja filmom. Bile su to projekcije za otprilike tri-četiri čovjeka. Dakle, Nenad Pata, ja, taj producent i još netko.

Obišli smo sve producente u Hrvatskoj i ishod je bio katastrofal. Smijali su nam se i sprdali s nama. Na jednu prijateljsku projekciju, Tom Gotovac, kojem se film jako svidio, pozvao je svog prijatelja, kolegu sa studija u Beogradu Slobodana Šijana, koji se slučajno tih dana našao u Zagrebu. Šijan je upravo godinu dana ranije snimio hit film *Ko to tamo peva* i do njegovog mišljenja se držalo. Njemu se film svidio, kasnije smo postali i dobri prijatelji. A kada se vratio u Beograd rekao je svojima iz Centra filma da je video film kojeg nitko neće. Ljudi iz Centra filma tražili su da im pošaljemo film.

To je i prva Vaša igranofilmska suradnja s Pavlom Pavličićem. Kako je došlo do suradnje s njim? Jer, on je Vaš stalni scena-

ryst, osim u slučaju Čovjeka koji je volio sproveđe u kojem je to mjesto upotpunio Dubravko Jelačić Bužimski.

— Pavle je pripadao generaciji koja je intenzivno počela objavljivati u nekim studentskim listovima i časopisima u kojima sam i sam objavljivao ili urednikovao, pa smo se mi znali, zagovarali jedni druge. To je bilo vrijeme kada je film bio ona djelatnost po kojoj se generacija prepoznavala, dakle film je bio prestižna generacijska stvar. Znao sam sve te dečke, a s Pavlom sam se spetljao vjerojatno zbog toga što smo imali nekakvih sličnih filmskih i književnih afiniteta, pa i zbog toga što nije bio narcisoidan tip. Jer, puno je lakše suradivati s piscima koji svoju trajnu afirmaciju ne dokazuju samo filmskim scenarijem. Pavle tu vrstu narcisoidnosti nije imao, kao pisac se dokazivao objavljujući romane, priče, znanstvene radove, feljtone itd. Čovjek je koji voli pisati i voli film, a postali smo i dobri prijatelji.

Nikada nije bilo problema da krenemo u onu vrstu suradnje da mu ja kažem »napravi mi nešto takvo«, a on bi naprsto vodio računa o meni pišući scenarije, a ja sam pak predlažući neke ideje, razumljivo, vodio računa o njegovim afinitetima. Tako da je suradnja s Pavličićem bila uvijek bezbolna, i nije tu bilo nekakvih pretjerano puno sjedeljki. Dapače, došao bih s nekakvom inicijalnom idejom, bez obzira je li ta ideja iščupana iz nekog njegovog romana, priče ili ne. On bi se zagrijao ili ne, i vrlo brzo bismo došli do prve verzije scenarija, nakon toga bih se ja malo više upetljao pa bi se na te-

melju mojih primjedbi dogodila i druga verzija scenarija i krenuo bih praktično u knjigu snimanja, gdje bi se opet do-gađale neke promjene uvijek u kontaktu s njim.

*Za Vas je karakteristično da u svakom filmu okupljate stalnu ekipu suradnika koja se vrlo malo mijenjala tijekom dužeg razdoblja.*

— Sportski rečeno: tim koji pobjeđuje se ne mijenja. Zašto mijenjati nekoga s kime ste dobro radili i suradivali? Ne znam kakav bi trebao postojati razlog da uzmem nekog drugog, a ne Gorana Trbuljaka za snimatelja. Ako je slobodan, normalno je da će s njim surađivati. S njime sam napravio šest igranih filmova i uvijek smo se dobro razumjeli, štovise, on je postao neka vrsta laksus papira za moje ideje, kritičan čovjek u čiju prosudbu uvijek možete imati puno povjerenje i koji će vas uvijek zamisliti svojom primjedbom.

*Možemo ustvrditi da ste u glumačkom postavu uvijek više suradivali s glumcima koje bismo mogli, u terminima Howarda Hawksa, odrediti više »osobnosti« nego samo »glumci-ma«.*

— Jedna je od najvećih estetičkih istina o filmskoj glumi anegdota, ne znam više gdje sam naletio na nju, u kojoj zločesti novinar pita Bogarta »što misli o svome ružnom licu?« Bogart odgovara »ne brinem se za nj, jer iza njega stojim ja!« Uvijek sam volio te ljude koji sa sobom donose jedan čitav svijet. Paradoksalno je da ti ljudi mogu igrati strašno široki raspon uloga, od recimo vrhunskih intelektualaca, pa sve do klošara, probisvjeta. To su Bogart, John Wayne, Jean Gabin... Uvijek ih se podcjenjivalo tvrdnjom »pa, on je uvijek isti«. Naravno da je uvijek isti! Međutim, teško je uvijek biti isti, a igrati različite vrste uloga. Znam jednog čovjeka koji je prestao ići u kino kada je umro John Wayne.

*Kakva Vaša suradnja s glumcima, odnosno kako ih vodite tijekom snimanja? Pripadate li redateljima čvrste ruke ili redateljima koji su liberalniji tijekom suradnje?*

— Nikada ne treba smetnuti s uma da glumci igraju više i puno češće u kazalištu nego na filmu, a i zašavši na kazališnu scenu, glumac odigra neki prizor koji ima svoj početak, sredinu i svoj kraj. I onda glumac ode sa scene. Kao kazališnu scenu vrlo često glumci doživljavaju i filmski kadar. Uđu u kadar, odigraju svoje, izadu iz kadra. Ma kako kadar bio kratak, glumac makar i podsvesno želi napraviti u njemu taj jedan početak, sredinu i kraj. Prva je zadaća filmskog režisera, dakle, uvjeriti glumca da ne treba u svakom kadru donosi cijelu povijest lika, filmski je kadar uvijek samo »sada...«

*Ne bi li se glumac lakše »uvukao« u ulogu...*

— Upravo tako. Kad netko živi dvadeset godina u jednom stanu i ujutro ulazi u kupaonicu, on ne treba pogledati gdje je šalter kad pali svjetlo; taj je šalter tu već dvadeset godina i taj netko lupne po šalteru ne gledajući ga. U glumcu treba potaknuti svijest da je lik živio i prije ovog filma, i prije ove scene, i prije ovog kadra. U svakom trenutku filma, u tom nizu »sada« treba, međutim i nositi tu svoju povijest. Tu režiser može puno pomoći glumcu. Dogovorite se oko te povijesti, izmislite je, vodite računa o njoj. Često su probe s glumcima, one prije snimanja, upravo to, traženje profila

lika, njegovo uspostavljanje. Znali su mi govoriti, »Pa kakva je to glumačka proba, kad za vrijeme cijele probe glumac jedva da kaže dvije rečenice, a sve ostalo vrijeme pričaš ti?« Tražimo lik, uspostavljamo lik.

Na setu je onda lako. Treba pronaći pravi tajming kadra, scene, imati na umu tajming cijelog filma. Onda je kadar pitak, kamera i glumci lijepo razgovaraju. Kamera preuzme neki pokret ili pogled glumca, glumac pak često dobije kao šlagvort pokret nekog svog kolege, pa onda povuče kameru... Do toga, do te »pitkosti« kadra mi je jako stalo, i tu sam dosta tvrd. Inače ne.

*Zamjetno je da Vi svoje likove prije svega poštujete.*

— Iskustvo dokumentarista naučilo me da lik pred kamerom valja poštovati, valja ga prvenstveno pokušati razumjeti i nikada ga ne dovoditi u situaciju koje bi se on sam zastadio.

Na neki način, umjetnost rada s glumcima je doći do nekakve istine o liku, a da pritom ne dovedete u pitanje ni glumčevost dostojanstvo, ni dostojanstvo lika. Postoje naprsto, a dokumentarist to negdje sluti, situacije kada kamera nema što tu tražiti. Postoje situacije kada se pitate kako to da je kamera tu, a nije smjela biti, sram je bilo što je tu... A ti izvoli biti majstor, pa reci puno, a ne pokaži sve...

*Kako kod Vas kao režisera izgleda rad na setu?*

— Nikada nisam priznavao knjige snimanja pisane doma, bez uvida u lokaciju. Uvijek kad bismo se odlučili za neku lokaciju, scenograf, snimatelj i ja, tražio bih od snimatelja da fotografira, od scenografa da nacrtava prostora i tada bih u taj tlocrt ja upisivao položaje kamere. I na temelju poznavanja lokacije i navedenog ja bih na svom stolu imao sve što mi je potrebno za knjigu snimanja. Ti tlocrti i fotografije postale bi dio knjige snimanja. Svaki kadar vi možete lijepo doma zamisliti, međutim kad dođete na set uvidite da ga ne možete snimiti. Bez poznavanja lokacije bespredmetno je izradivati knjigu snimanja. Uvijek mi je stalo da na temelju poznavanja lokacija napravim vrlo preciznu mizanscenu, mizanscenu glumca i mizanscenu kamere, odnosno odnos pokreta kamere i pokreta glumca, tako da taj odnos bude onakav kakav je filmu potreban. I onda to naprsto isprobate na setu: uskladite tajming.

*Vaša se aktivnost kasnije proširila i na djelovanje u okviru Akademije dramske umjetnosti. Koliko ta aktivnost utječe i na Vaš rad?*

— Akademija se jednostavno pojavila kao mogućnost u trenutku kad se meni taj posao učinio poželjnim iz više razloga. Imponira da vas netko pozove raditi takav posao, a tad sam imao i malu djecu, pa nisam bio u prilici ići u neke filmske avanture tipa »nema me sad mjesec ili dva«. Naprsto, morao sam biti s njima i akademija mi se, između ostalog, pokazala kao divan posao i zbog toga što se mogu ozbiljno baviti filmom, a istovremeno ne zanemariti druge svoje obaveze. Jedna je stvar kad odete na predavanje, radite sa studentima u montaži ili slično, pa se vratite doma, a sasvim druga kad vas nema dva mjeseca zbog snimanja filma. Ali, akademija se pokazala i pomalo opasna zato što postoji pri-



*Treći kљuč* (1983)

vid da stalno radite, jer sudjelujete, odnosno dijelite strahovne studenata pa vam se čini da stalno radite filmove, a zapravotek participirate u nečijem radu. Međutim, s druge strane vrlo je lijepo raditi taj posao, zbog toga što vam ti mladi ljudi, njihovo društvo, ne daju da ostarite. Negdje se pritom oboružavate atributima mladosti, koji su istodobno i atributi stvaralaštva, neprestana radoznalost, nekakva propitivanja, znatiželja...

#### *Kako je došlo do ideje o Trećoj ženi?*

— Sve što sam radio, čini mi se, željelo je pokazati svijest o tome da vrijednost djela prvenstveno mora proizlaziti iz autentičnog doživljaja vlastite sredine, a istovremeno mora korispondirati s tradicijom filma. Dakle, ako želim biti ozbijjan režiser, istovremeno moram biti i Hrvat i čovjek iz velike obitelji svjetskog filma. Vrijedna djela se ne javljaju u nekakvim zrakopraznim, nepostojećim prostorima, već se događaju negdje, s autentičnim sudsbinama. Ali, ako zaista vrijede, prelaze lokalne razine i postaju baština svijeta. Pokušavao sam negdje pomiriti te dvije činjenice, koje se čine nedvojbenim i koje se čine presudnim za neko djelo. Ne govorim o tome koliko sam uspio u tome, govorim samo o intimnim razlozima za takvo opredjeljenje.

Kada je baš o *Trećoj ženi* riječ, bio sam zatečen kad sam počeо prepoznavati u našoj zbilji, u našem vremenu i prostoru

priču jednog filmskog klasika, *Trećeg čovjeka*. Normalno, poželio sam napraviti tu priču, snimiti taj film.

#### *Kako se promijenio spolni predznak u tom filmu?*

— Kada sam se zagrijao za ideju da napravimo *remake Trećeg čovjeka*, zainteresirao sam i Pavla Pavličića da počнемo raditi scenarij. On je počeo pisati, a ja sam mu u pola njegovog rada javio da bih rado da promijenimo spol glavnih junaka, da dečke pretvorimo u cure, a cure u dečke. Pavle je rekao da je to nemoguće, ali se nakon nekog vremena javio i rekao »pa, možda bi se i moglo«. A, što je, zapravo, bio razlog u odluci da promijenimo spol? Naprosto, nisam imao mušku podjelu. Glumci s kojima sam radio i koje sam »vidio« kao moguće nosioce glavnih uloga, odjednom su mi se učinili kao starci. Kad sam naletio na podatak koliko su Welles i Cotten imali godina prilikom snimanja filma, postalo mi je jasno da su bili petnaest ili dvadeset godina mlađi od onih kojima sam ja namijenio uloge. To je potvrđio i jedan studentski film u kojem postoji kadar s prepunim prvim planom mladih ljudi, a iz dalekog drugog plana nadolazi prema kamери jedan starčić, ide i ide, a kad dode bliže — Ivica Vidović! Dakle, čovjek koji je kod mene igrao neke glavne uloge i koji bio predviđen za neku od glavnih uloga u *remaku Trećeg čovjeka*.

Tada sam se prelomio, odnosno ustanovio da imam prekrasniju žensku podjelu za taj film. A, usput, našao sam puno ra-

zloga i u psihologiji vremena, jer je ovaj posljednji naš rat u nevjerojatnoj mjeri afirmirao upravo žene.

*U razgovoru prilikom pripreme ovog intervijua rekli ste mi da ste planirali trilogiju remakeova?*

— Mislio sam napraviti još nekoliko *remakeova* prepoznavajući neku našu bilo stvarnost, bilo prošlost u predlošcima, međutim me prijem *Treće žene* malo pokolebao. Bilo je prijavora na račun filma da, zamislite, sliči *Trećem čovjeku*. Ako radite *remake*, kako da ne sliči predlošku? Uglavnom sam nakon toga odustao. A, motali su mi se po glavi Wajdin *Pepeo i dijamant*, pa Fordovi *Miran čovjek i Potkazivač*, i još nekoliko filmova.

*U posljednjih je nekoliko godina javno svjedočenje o Vašim aktivnostima bilo spisateljsko. Podsetimo se o čemu je zapravo riječ.*

— Svih ovih godina povremeno sam nešto i pisao. Jedan dio toga, kolumnе koje sam vodio u *Studentskom listu*, *Omladinskom tjedniku*, časopisu *Film*, *Hrvatskom slovu* i drugdje, sabrao sam u knjigu koju sam nazvao *Sto godina filma i nogomet*. Za mnoge film i nogomet ne idu zajedno, međutim, ti vršnjaci obilježili su dvadeseto stoljeće kao psihosociološ-

ki fenomeni. Govoriti o ritualnosti jednog i drugog područja gotovo je suvišno. No jasno, nije riječ o povijesti ni filma ni nogometa, naslov je esejistički neobvezatna igrarija. Premam i jednu knjigu koju ču, nadam se, objaviti uskoro, a koja će imati, ako ne naslov, a ono podnaslov *Ogledi o hrvatskom dokumentarnom filmu*. Moram napisati još nekoliko tekstova, a ne možete se uvijek pouzdati u svoje dojmove od prije podosta godina, pa mnoge filmove treba ponovo pogledati.

*Namjeravate li snimiti još koji film?*

— Vrlo često mi postavljaju to pitanje, a ja ponavljam, »Pošteno govoreći, ne znam spremam li svoj budući film, ili zavaravam samog sebe da ga spremam.« Da biste snimili film, morate razumjeti ono što se događa pred kamerom. A ja više ništa od ovoga svijeta ne razumijem. Nisam odustao još. Nezgoda je dugih pauza i u tome, što ne samo drugi, već i vi sami pomalo očekujete da radite nešto što treba biti rezime karijere, nešto veliko. A, ja sam se sve vrijeme dokazivao radeći obične, normalne, da tako kažem, male filmove. I sad mi je zapravo teško napraviti jedan mali, normalan film, kad svi očekuju nešto veliko. Međutim, nastojat ću.

*Pavao Pavličić*

# Mojih šest filmova s Tadićem

## Scenarij i film

Oduvijek sam držao kako se kod nas precjenjuje udio scenarija u umjetničkoj vrijednosti filma. Činilo mi se da je scenarij, doduše, važan, ali nipošto presudan. Na to upućuje i najobičnije iskustvo: dobro je poznato da je mnogo loših filmova napravljeno po dobrim scenarijima, i da je nešto manje dobrih filmova napravljeno po lošim scenarijima. To je kao kod pričanja viceva: dobar će pričalac i od kilavog vica napraviti smjuriju, a loš će upropastiti i najduhovitiju foru.

To sam mišljenje višekratno i javno zastupao, pa se na njega pozivam sad, kad se javljam da bih rekao riječ-dvije o svojoj suradnji sa Zoranom Tadićem. Jer, ne činim to zato što bih držao da je moj scenaristički doprinos osobito važan za kvalitetu njegovih filmova, nego zato što sam, zahvaljujući toj suradnji, dobro upoznao okolnosti u kojima su filmovi nastajali, pa mogu biti nekom vrstom povijesnog svjedoka, ako takva svjedočanstva još eventualno koga zanimaju. To je i razlog što ću ovdje morati ponešto reći i o priči po kojoj je snimljen *Ritam zločina*, jer ta je priča nikla iz istoga povijesnog trenutka, iz iste atmosfere kao i moje prijateljstvo sa Zoranom Tadićem.

## Atmosfera

Zorana sam upoznao u *Studentskom listu* u drugoj polovici šezdesetih godina. Redakcija je bila na Trgu žrtava fašizma i nalazila se u prizemlju. Osim hodnika, imala je još tri ili četiri prostorije namještene prastarim pokućstvom, bila je puna poluispravnih pisačih strojeva i improviziranih polica po kojima su se vukli stari brojevi novina. List je izlazio utorkom, pa je najveća gužva ondje bila četvrtkom i petkom, kad su se predavali tekstovi. Glavni urednici bili su Boris Šrića i onda Dag Strpić, vrhovni operativac Mario Bošnjak, list je grafički oblikovao Zoran Pavlović, a urednik kulture bio je Hrvoje Turković.

Teško je suvremenom čitatelju predočiti tadašnju važnost *Studentskoga lista*, jer danas nema pojave s kojom bi se on mogao usporediti. Tada su u Zagrebu izlazili samo *Vjesnik*, *Večernji list* i latinična *Borba*, postojao je samo jedan centralni komitet i jedna partijska linija. Zato je upravo studentska i omladinska štampa služila kao odušak. Tako *Studentski list* — osobito tada, kad je bila i šezdeset osma i priprema za sedamdeset prvu — nisu čitali samo studenti, nego i njihovi profesori, a zapravo i svaki intelektualac koji je držao do sebe.



*Osuđeni* (1987)

Oko kazališne, filmske i književne rubrike (a također oko glazbene i likovne) vrtjeli su se mnogi ljudi koji i danas nešto znače u tim strukama. Osobito je važan bio film. Bilo je to doba *Ronda*, *Breze*, *Ponedjeljka ili utorka*, *Gravitacije*, *Slučajnog života*, i doba srpskoga crnog vala, koji je bivao napadan po komitetima i branjen u *Studentskom listu*. Mnogi su tada pisali o filmu, pa sam se čak i ja u tome okušao.

Zoran Tadić — koji je bio nešto stariji od nas ostalih — priključio se društvu u redakciji upravo preko filmaša: Hrvoja Turkovića i Vladimira Roksandića Rexa upoznao je valjda kod stola Vladeka Vukovića u kavani *Corso*, kamo je hodočastio svatko koga je zanimalo film. Tako je zalazio u redakciju u koju sam i ja navraćao, i tako smo se nekako i nas dvojica upoznali. Ne sjećam se točno trenutka, samo znam da se tada mnogo sjedilo po onim lokalima u blizini redakcije, da



Alma Prica, Zoran Tadić i Ena Begović na snimanju filma *Treća žena* (1997)

se mnogo pilo i diskutiralo i da je mene impresioniralo koliko Zoran zna o američkim režiserima.

Sve se to završilo kad je došla sedamdeset i prva. Redakcija je tada smijenjena, pa smo se razišli i mi koji nismo bili članovi, ali smo bili simpatizeri. Mnogi su već bili diplomirali, neki su počeli raditi za velike novine, neki su se bacili na politiku ili stali tonuti u alkohol. Zoran je te godine snimio *Zadnju poštu Donji Dolac*, a ja sam ujesen otisao u vojsku. Iduće godine on je snimio *Druge*, a meni je izašla prva knjiga. Tu je knjigu Zoran — kao i knjige Stjepana Čuića, Irfana Horozovića, Drage Kekanovića, Dubravka Jelačića-Bužimskoga — pažljivo pročitao, kao što je čitao i naše priče kad su izlazile u *Studentskom listu*. Klica suradnje bačena je već tada.

### Priča

Više se ne sjećam okolnosti u kojima sam napisao priču *Dobri duh Zagreba*. Moralo je to biti sedamdeset druge ili treće, kad sam se našao na nekoj vrsti prekretnice: bilo mi je jasno da s fantastikom neću više moći dugo gurati, a morila me je i želja da radnju svojih priča situiram u Zagreb. Tako je ta novela u sebi sjedinila prošlo i buduće: za razliku od mojih prijašnjih stvari, ona se nije zbivala u nekom imaginarnom malom gradu, nego u Zagrebu; ali, bila je, kao i one

prve priče, još uvijek fantastična, zasnovana na racionalizaciji sumanute ideje.

Ideja je bila ova: pravilno funkcioniranje grada kao organizma zasniva se na regularnom dogadanju zločina u njemu; ako se taj ritam poremeti, gradu prijeti katastrofa. Izmislio sam statističara koji živi negdje na Trešnjevki i koji pažljivo prati razne vrste zločina. A onda mu se dogodi da upravo tih godina — ranih sedamdesetih — uoči da se ritam pokvario i da će biti zla. Ritam se može popraviti jedino ubrzanjem, pa zato moj junak počinje ubijati. Ironično sam nazvao priču *Dobri duh Zagreba*.

Ona mi je dobro došla narednih godina, kad sam počeo pisati prave kriminalističke novele. Jer, te sam novele skupio u knjigu, a onu o ritmu zločina stavio sam na njezin kraj i po njoj dao knjizi naslov. Objavio ju je Zlatko Crnković u novopokrenutoj biblioteci ITD u zagrebačkom Znanju. Bilo je to 1976.

Do toga trenutka Zoran i ja pokušali smo jednom ili dvaput suradivati. Sjećam se da je imao gotov scenarij o nogometu i o tome zašto Dinamo ne može osvojiti prvenstvo. Naslov je bio *Proljeće bu naše*, i ja sam dopisao poneku scenu, ali film nikad nije dobio novac. Ipak, ta je suradnja bila važna zato što je pokazala — barem meni — kako stvari stoje: ljudi iz moje generacije bili su jedini pisci s kojima je Zoran doista želio raditi, a on je bio jedini režiser s kojim smo mi bili

na ti. Na pravu suradnju trebalo je čekati još koju godinu. Trebalo je, zapravo, čekati da se pojavi emisija *3-2-1 Kren!*

### 3-2-1

Ta je emisija svoje velike trenutke doživljavala krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Urednik filmskog programa Nenad Pata zamislio ju je kao cijelovečernji program u kojem će najprije gostovati neki filmski stvaralač (režiser, glumac, snimatelj, scenograf), a onda će se prikazati i film na kojem je taj stvaralač radio. S tim će gostom, dakako, razgovarati kompetentni ljudi koji će iz njega izvući ono najbolje: glavnu su riječ vodili (što odvojeno, što skupa), Ante Peterlić i Ranko Munitić, a pridruživali su se prema potrebi i drugi. I doista, u toj su emisiji gostovale takve veličine kao što su Orson Welles, Grigorij Čuhraj, Claude Chabrol i niz drugih svjetskih filmaša, a o domaćima da i ne govorimo. A uza sve to, stvar je imala i obrazovni smisao (čovjek bi rekao: kao na kakvoj javnoj televiziji). Jer, emisije su bile tematske, svaka je od njih prikazivala po jedan posao u stvaranju filma: režiju, kameru, scenarij, glumu, scenografiju, ton, specijalne efekte i drugo.

Upravo taj aspekt emisije odlučio je iskoristiti Zoran Tadić kao način da se domogne svojega prvog igranog filma. Otišao je — poslije sam doznao — k Nenadu Pati i rekao mu otprilike ovako. Ako se u emisiji prikazuju razne stuke i poslovi u snimanju filma, zašto da se onda ne prikaže i samo snimanje? Ponudio je da će snimiti film i samo to snimanje, pa će se na taj način dobiti zanimljiva emisija. Ne znam što je još bajao i kakve je trikove upotrijebio, ali Pata je pristao, ne zato što ne bi prokušio na što Tadić cilja, nego zato što mu je bio sklon. Tako se pred Zoranom ukazala perspektiva da napokon dosegne ono o čemu tako dugo sanja. I, na moje veliko čudenje, javio se meni.

### Može ili ne može?

Javio se meni i rekao da bi rado napravio film po mojoj priči *Dobri duh Zagreba*. Moram reći da se tada više nismo saštali onako često i neobavezno kao nekada (prošlo je već desetak godina), pa sam činjenicu da mi se Tadić obraća morao shvatiti kao ozbiljan poslovni prijedlog. Zapravo, ozbiljan u onoj mjeri koja je nama tada bila dostupna, jer Zoran me je još pri prvom kontaktu pitao dvoje: hoću li mu napisati scenarij i hoću li mu ga napisati badava. Ja sam na obaveje pristao jer sam bio počašten ponudom da se napravi film po mome tekstu.

Jedina je nevolja bila u tome što nisam imao ni najmagloviniju predodžbu kako bi se to moglo učiniti. Jer, to je bila priča o jednom manjaku, gdje se cijela stvar odvija zapravo u njegovoj glavi, pa tu nema nikakve drame i nikakva razvoja. Otvoreno sam rekao Zoranu kako stoje stvari (cijeli se razgovor odvijao preko telefona), a on je uzvratio da on već zna kako treba, pa da će mi i reći kad se nađemo.

Ni to, međutim, nije bilo lako organizirati. Ja sam u to vrijeme s obitelji bio podstanar u Dubravi, imali smo malo djetete, nismo imali ni bake ni dadilje, pa smo se moja supruga i ja smjenjivali u čuvanju našeg trogodišnjaka. Tako smo se Zoran i ja dogovorili da on dode k meni: dočekao sam ga na

okretištu tramvaja i odveo k sebi, i tako smo zasjeli u našu skromnu dnevnu sobu, dok se moja supruga spremala na posao, a sin se motao oko nas i pokušavao pridobiti za sebe svu Zoranovu pažnju.

Zoran mi je ukratko izložio kako zamišlja film. Neće se pri povijedati iz perspektive samoga statističara, kao u noveli, nego iz perspektive nekoga drugog, tko cijelu stvar promatra sa strane i postupno biva uvučen u statističareve kombinacije. Imao je Zoran i ideju kako da uvede ženski lik (bez kojega, dakako, nema ništa), a imao je već neke predodžbe i o fotografiji, te, što je osobito važno, o kraju priče: njegov statističar neće na kraju ispasti ubojica, nego čovjek koji se žrtvuje.

Meni se sve to svidjelo, jer nikad ne bih sam došao na nešto slično. Odjednom mi je vlastita priča — koja mi se prije nije činila nimalo filmičnom — počela izgledati kao dobar materijal za scenarij. Osjetio sam želju da ga pokušam napisati. A još kad mi je Zoran rekao gdje bi se priča zbivala i kakvi bi bili uvjeti proizvodnje, bio sam gotov. Već su me svrbjeli pristi da nešto nadrljam.

### Paromlinska 87

Jer, Zoran mi je rekao kako bi se glavnina radnje zbivala u Hrvojevoj kući, i to me oduševilo. Naš zajednički prijatelj Hrvoje Turković živio je u Trnju, najprije s majkom, a poslije sam, u prizemnici što ju je dvadesetih godina sazidao njegov djed, službenik na željeznici. Kuća se nalazila blizu današnje Slavonske avenije (koja je tada imala samo jednu traku), u blizini mjesta gdje sad stoji Nacionalna i sveučilišna knjižnica. Bila je stara, prilično mračna, pomalo i vlažna i nekomforna, ali je bila silno ugodna, bila je nekakvo grijezdo. Imala je goleme vrt, imala je u dvorištu veliki drijen, a u njoj su mačke i psi uvjek živjeli u ljubavi i jeli iz iste zdjele, što se nije moglo objasniti nikako drugačije nego utjecajem njihovih vlasnika. U toj smo kući i Zoran i ja proveli mnoge lijepе trenutke i smatrali smo je važnim dijelom svojega života.

Ono, međutim, što je u svemu bilo najdramatičnije, bilo je to što je kuća bila predviđena za rušenje: Hrvoje je već imao rješenje za zamjenski stan u gradu, i bilo je samo pitanje tjedna kad će se u Paromlinskoj 87 pojavit radnici sa štemajzlima i krampovima. Zoran je, dakle, odlučio da tu kuću upotrijebi kao scenografiju i da je tako ovjekovječi. I još, u scenarij je trebalo ugraditi i scenu rušenja kuće, jer Tadić je — kao pravi dokumentarist — namjerio da i to zabilježi na filmskoj traci.

### Brzi Gonzales

Budući da sam dobro poznavao ambijent — ne samo Hrvojevu kuću, nego i Paromlinsku ulicu i okolne uličice u kojima će se priča odvijati — bilo mi je lako zamisliti radnju; ona je odjednom dobila nekakvu opipljivost, gotovo realističnost. Osim toga, Zoran mi je odmah na početku rekao i podjelu: statističar će biti Fabijan Šovagović, njegov domaćin, vlasnik kuće, bit će Ivica Vidović, Ivičina stara ljubav bit će Božidar Frajt, a pojavit će se tu još i Zdenka Trach, kao i niz manjih i većih epizoda. I to mi je olakšalo posao, jer



Goran Trbuljak i Zoran Tadić

sam točno mogao zamisliti junake, te na neki način šivati po mjeri, pa sam većini čak ostavio i njihova osobna imena.

I još je nešto važno Zoran sugerirao: da se priča odvija kao sjećanje jednoga od junaka — Ivice Vidovića — koji retrospektivno pripovijeda o svojim doživljajima sa statističarem Fabijanom. Zoranova je ideja bila i da se sve završi u pomalo maglovitim okolnostima, tako što se statističar daje ubiti za opću dobrobit, ali se to razumije istom iz konteksta. U tim uvjetima bilo mi je lako napisati scenarij. I doista, on je bio gotov valjda za desetak dana. Kad sam javio Zoranu da ga može preuzeti, on je bio malo iznenaden, jer se zacijelo pitao koliko može valjati nešto što je pisac smandrljaš toliko brzo. Rekao mi je da sam Brzi Gonzales.

Ali, poslije se pokazalo da brzina i nije bila toliko loša, jer je na taj način scenarij prije ušao u proceduru, koliko god da je trebalo i dosta čekati: i na odobrenje, i na početak snimanja, a poslije i na finalizaciju filma.

### Povijest

Malo je, naime, falilo pa da povijest umiješa svoje prste u cijelu stvar i da nam pomuti planove. Jer, o sudbini filma — o njegovu snimanju ili nesnimanju — odlučivalo se negdje početkom 1980. A tada je — još od samoga početka godine — Tito ležao na umoru, i cijela je zemlja bila u osobitom raspoređenju. Pazilo se da ne promakne kakva neželjena poruka, kakva ružna politička implikacija. Danas je teško i zamisliti od kakvih se sitnica tada zaziralo. Meni je, recimo, baš u to vrijeme stopirana knjiga, u čemu je znatan udio imala okolnost da se zvala *Kraj mandata*, a Titu je tada isticao mandat i u politici i u životu. Tako se i film o nekakvom pravilnom događanju zločina, kao temelju valjana društvenog razvoja, mogao smatrati subverzivnim, a pogotovo te godine i u tim prilikama. Do mene su vijesti o sudbini projekta dopirale rijetko i škrto, ali se činilo da se odluke stalno mijenjaju (jer i Pata je imao svoje šefove), pa je čas izgledalo da će nešto biti, a čas opet da neće.

Na kraju je ipak bilo, ali povijest se svejedno nije prestala mijesati: snimalo se u svibnju i lipnju, a početkom svibnja Tito je umro. Vladala je čudna atmosfera, nije bilo zgodno glasno se nasmijati, svi su skupovi počinjali zakletvama na vjernost Titu. U tom je smislu bila prava sreća što nitko nije obraćao mnogo pažnje na činjenicu da Zoran Tadić snima

film, pa se moglo mirno raditi. Sva je javna pozornost otisla na Veljka Bulajića, koji je snimao u isto to vrijeme, i to onaj film o turbinama u Končaru. Božidarka Frait igrala je u oba, pa je morala juriti sa snimanja na snimanje.

### Snimanje

Na snimanje sam otisao dvaput, najviše triput. Ne samo zato što je scenarist i inače najnepotrebnija osoba na setu, nego i zato što je sve bilo drugačije nego što sam se nadao. Sad, kad sam cijelu stvar gledao na licu mjesta umjesto u glavi, činilo mi se da sam tekst trebao napisati drugačije. Bilo me je sram slušati kako veliki glumci izgovaraju moje rečenice, koje su mi izgledale traljave i glupe. Uopće, imao sam dojam da je scenarij apsolutno najgori dio toga projekta, i da će zbog njega projekt nefaljeno propasti.

Ali inače, u Hrvojevoj je kući i sad vladala odlična atmosfera, u filmu je zaigrao i sam Hrvoje, a i njegov pas i njegova mačka. Atmosfera te kuće prenijela se i na ekipu pa su njezini članovi na kraju gotovo plakali kad su se rastajali. Snimao je Goran Trbuljak, miran kao i uvijek, asistirala je Snježana Tribuson, pojavili su se — kao statisti ili kao epizode — mnogi ljudi iz Zoranove filmske i novinske prošlosti. Kad sam zadnji put bio ondje, upravo su prekinuli scenu zato što je Trbuljak kroz zuher video mikrofon: ja sam htio iskočiti iz kože, jer sam mislio da je scena bila odlična, a nitko se od ekipе nije nimalo uzrujavao. Tako sam shvatio da nisam za filmaša, pa više nisam dolazio.



Treći ključ (plakat)

Naslov

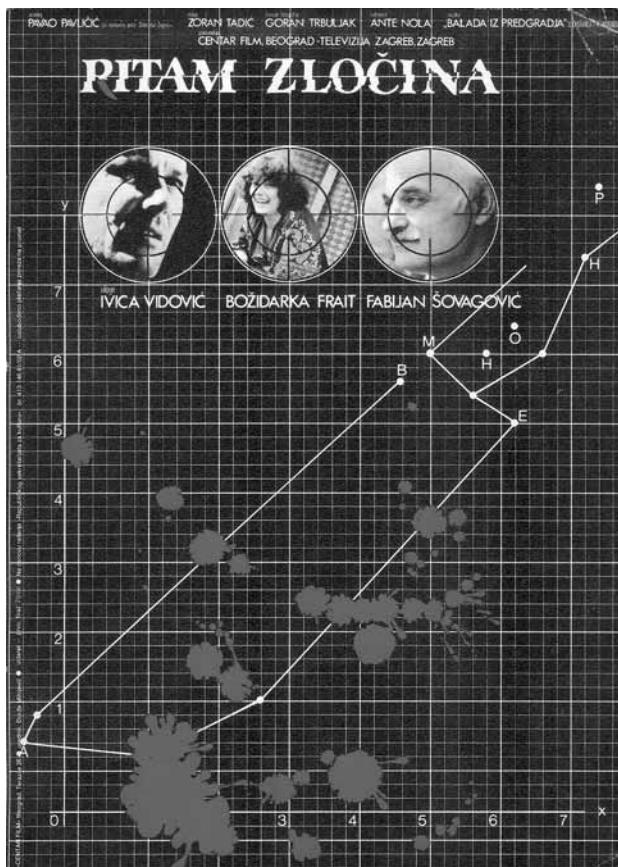
Gotov film video sam prvi put u Savskoj, u Filmoteci 16. Bila je projekcija za prijatelje u onoj maloj dvorani, i poslije nije bilo ni pljeska ni novinara, nego samo razgovor. Nisam nikako uspijevao zauzeti stav prema filmu niti odrediti čini li se meni da je on dobar ili da je loš: izgledalo mi je da je moguće i jedno i drugo. Jednostavno mi je smetalo što poznam tekst, što sve znam unaprijed, i što više vodim računa o tome kako su moje riječi realizirane u slici, nego što pratim radnju. Tako sam sud morao prepustiti drugima.

A drugi su, ispalo je, ocijenili da stvar vrijedi. Tako je ipak kapnula neka lova, i tako je došlo do odluke da se film sa šesnaestice prebací na tridesetpeticu i pošalje u kina, što tada nije bilo baš uobičajeno. U svakom slučaju, našao se koproducent, to je bio beogradski Centar-film. U toj su firmi uvek imali nosa da našnjofaju što će upaliti, pa smo i poslije s njima surađivali. Ali, naslov *Dobri duh Zagreba* nije mogao ostati: to je zvučalo suviše lokalno, pa je postojala opasnost da njima tamo netko prigovori što za nešto slično daju novac. Premda je već postojala špica s imenom *Dobri duh Zagreba*, načinjena je nova, s naslovom *Ritam zločina*. Tko je izmislio taj naslov, ne znam ni danas. Kad sam ga prvi put čuo, bio sam užasnut, ali sam se poslije navikao na njega. A navikli su se i drugi, pa ga često parafraziraju u naslovima novinskih članaka.

**Život filma**

Moji kontakti s tim filmom svode se na još dva događaja. Jedno je nagrada na festivalu fantastičnog filma u Portu: osvojili smo prvu nagradu za scenarij, i svi su moji znaci bili čvrsto uvjereni kako sam ja putovao onamo da nagradu primim i kako se nagrada sastojala od masna novčanog iznosa. Nije bilo točno ni jedno ni drugo. Love naprsto nije bilo, a putovao nisam, nego sam za cijelu stvar čuo kad je sve već bilo gotovo. Doduše, na kraju se priznanje u obliku neugledne skulpturice ipak našlo u mojim rukama: dodijelili su mi ga na maloj svečanosti u filmskoj redakciji Televizije u Dežmanovoj. U Portugal nije putovao ni Zoran, pa ja ni sad ne znam tko se umjesto nas žrtvovao da skokne po nagradu.

Drugi događaj bila je zagrebačka premijera, za koju se mogu samo približno sjetiti kad je održana. Premda je snimljen 1980., film je izašao tek 1981., i tu godinu službeno nosi. Te je godine bio i u Puli, pa je zagrebačka premijera morala biti jeseni 1981. Sjećam se da smo se svi u nekakvom kombinaciju išli klanjati u neka tri kina, ako dobro pamtim, u Central, u Liku i u Studentski centar. Pljuštala je strašna kiša, mi smo se žurili iz kina u kino, a svuda je ceremoniju vodio Saša Zalepušić. Poslije projekcije u Studentskom centru, čestitao mi je Antun Šoljan s kišobranom u ruci. Ja sam mrsio nešto o sekundarnoj važnosti scenarija, a on je rekao kako ne valja pretjerivati u skromnosti, jer to izaziva suprotan učinak. Tada sam ga poznavao slabo, a kad smo se upoznali bolje, o temi scenarija, stjecajem okolnosti, nismo nikad više razgovarali.



### *Ritam zločina (plakat)*

Traina veza

Poslje sam sa Zoranom radio još. Najprije je došao *Treći ključ*, pa *San o ruži*, pa *Osuđeni*, pa *Orao*, pa na kraju *Treća žena*. Suradnja je tekla isto onako kao što je i počela: uvijek je Zoran bio taj koji je davao ideje, a ja sam bio izvođač scenariističkih radova. Osobito to vrijedi za *Treći ključ*, *San o ruži* i *Osuđene*. *Orao* je nastao opet po mome literarnom tekstu, ali je i sad Zoran bio taj koji se sjetio kako da se priča izloži: umjesto da sve pripovijeda jedan od sudionika dogadaja, kao što biva u knjizi, pripovijedaju naizmjenično četvorica, i to priči daje snagu i opravdanje. Jedina je nevolja što je taj film proizveo producent potpuno nezainteresiran za stvar, i što je film prikazan javno — koliko je meni poznato — samo jednom u kinu: u Kinoteci, jeseni 1991, pod uz bunama, da bi potom posve nestao.

Suradnja je tekla glatko, i uviјek na isti jednostavni način: sa-stajali smo se doma ili u bircuzu, pa se sjećam mnogih stano-va i mnogih lokala, jer obojica smo se tih godina mnogo se-lili. Zoran bi mi izložio ideju, a ja bih napisao tekst. Poslije bi se to još malo doradivalo, jer je prije početka snimanja sve moralo biti jasno na papiru. Sjećam se da je bilo ugodno, sje-ćam se da nije bilo ni svade ni međusobnog tapšanja po ra-menu. Ali, pojedinosti su mi iščilile iz pamćenja, tek što pamtim da sam u *Snu o ruži* čak i statirao, ali ako trepnete u času kad se ja pojavljujem, nećete me vidjeti. Ni jednog se filma ne sjećam tako dobro kao *Ritma zločina*, što je, pret-postavljam, i logično.

Jedino znam da smo uvijek imali nekakva okapanja s naslovima. Za *Ritam zločina* već sam rekao. Za *Treći ključ* sam nudio naslov *Bratska pomoć*, ali to nisu htjeli prihvatići jer je zvučalo politički. *San o ruži* sam ja naslovio, ali se to nikome nije svidjelo. *Osuđeni* su po mome trebali biti *Kućni privtor*, ali su i na to producenti uvrnuli nosom. Kod *Orla* su izbacili pridjev (knjiga se zove *Umjetni orao*), protiv čega ni sam imao ništa. A *Treću ženu* sam opet naslovio ja, s tim što je Zoran dugo bio prema tom naslovu vrlo sumnjičav, te ga je na kraju prihvatio zato što nije našao bolji. Ako jednom opet budemo radili skupa, vjerojatno će opet biti neke glavobolje s naslovom.

### Način rada

Koliko god da sam malo prisustvovao snimanju filmova po svojim scenarijima, mnogo sam sudjelovao u pripremama. Tako sam video urede u kojima se Zoran pripremao za snimanje. Vidio sam u tim uredima velike ploče s nalijepljenim papirima na kojima je pisalo PAZI ili PROVJERITI ili PROBLEM, gdje su se pojedini aspekti priče, likova ili ambijenta razradivali ili dovodili u pitanje. Vidio sam da Zoran o sve mu razmišlja temeljito, mnogo temeljitije nego što sam razmišljao ja dok sam pisao.

To sam sebi objasnio time što on operira prizorima iz stvarnosti, a ne fikcijama kao ja, pa i mora paziti da bude uvjernjiv. Ali, poslije sam se uvjerio da je posrijedi nešto drugo: za njega film nije naprsto pripovijedanje priče, nego on u film uilaže sav svoj život, garantira za njega cijelom svojom oso-

bom. Svaki film on snima tako kao da će se na temelju toga filma odlučivati o njegovoj sudbini na Posljednjem sudu. Ili, kako je to sam u više navrata formulirao: držati kameru u ruci, to je etički čin. Zato valjda svaki put kad snima izgubi deset do petnaest kilograma.

### Film i scenarij

Ali, taj svoj veliki ulog Zoran Tadić ne vezuje samo za kameru i za snimljene prizore, nego i za tekst koji stoji u pozadini. Tako me je uvjeroj da scenarij — ma što ja inače o tome mislio — ipak može biti i te kako važan. Uvjeroj me je u to dajući mi ideje prije nego što bih počeo pisati, ili popravljujući svojim sugestijama ono što sam već napisao. Ali, uvjeroj me je u to i izravno, premda mu to možda i nije bila namjera.

Rekao je otprilike ovako. Režiser se ne smije izvlačiti na to da film nije uspio zbog lošeg scenarija: onoga časa kad odlučiš nešto snimati, to je tvoj scenarij, ti si mu autor i ti za njega odgovaraš, inače nemoj ni počinjati. To mi se jako svidjelelo. U jednu ruku zato što je u meni probudilo želju da i sam budem tako čestit u onome što radim u umjetnosti. U drugu ruku zato što mi je otkrilo kako se važnost scenarija ne sastoji u nekoj njegovoj autonomnoj vrijednosti, nego u njegovoj sposobnosti da postane nečiji, da promijeni autora, da ga režiser prihvati kao svoj.

Teško je naći režisera koji tako misli. Ja sam svojega našao, ili je on našao mene. Zato smo valjda tako dugo i ostali skupa.

J u r a j K u k o č

# Filmografija Zorana Tadića

Osim režije, Tadić se bavio raznim poslovima na filmu. Bio je, između ostalog, asistent režije (npr. *Crne ptice*, 1967, r. Eduard Galić; *Slučajni život*, 1968, r. Ante Peterlić; *Kužiš, stari moj*, 1972, r. Vanča Kljaković; *Bombaški proces*, 1977, r. Branko Ivanda; *S.P.U.K.*, 1983, r. Milivoj Puhalovski; *Rani snijeg u Münchenu*, 1984, r. Bogdan Žižić), koscenarist tuđih filmova (npr. Peterlićev *Slučajni život*; *Izbavitelj*, 1976, r. Krsto Pačić) i glumac u manjim ulogama (npr. *Kad čuješ zvona*, 1968, r. Antun Vrdoljak; *Sporazumijevanje*, 1977, r. Srećko Jurdana).<sup>1</sup>

**1969.****HITCH... HITCH... HITCHCOCK**, kratkometražni kolažni film

Proizvodnja: Filmski autorski studio Zagreb (FAS); r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Oktavijan Miletić; gl.: arhivska; mt.: Lida Branin; ton: Mladen Prebil

Uloge: Alfred Hitchcock, Robert Walker; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 181 metar (6.5 minuta)

**VRŠNJACI**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Mladi na ekranu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Žarko Tobđić; gl.: arhivska; mt.: Živka Toplak; ton: Juraj Bregeš; urednik: Marin Kuzmić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**POSAO**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Mladi na ekranu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Žarko Tobđić; gl.: arhivska; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Toni Jurković; urednik: Marin Kuzmić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**KARAVANA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Mladi na ekranu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Dragutin Novak; gl.: arhivska; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Juraj Bregeš; urednik: Marin Kuzmić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**DEBATA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Mladi na ekranu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Milivoj Vižintin; gl.: arhivska; mt.: Jasna Fulgosi; urednik: Marin Kuzmić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**SEOSKE UČITELJICE**, dugometražni dokumentarni televizijski film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Juraj Lovrenčić; urednik: Marin Kuzmić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 60 minuta

**1970.****AMERIKANKA**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Filmski autorski studio Zagreb (FAS); r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Jessica Horvat; mt.: Živka Toplak; ton: Matija Barbaljić; dir. filma: Joža Horvat; ljubavnu pjesmu napisao i čitao Pero Kvesić; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 356 metara (13 minuta)

**VETERINAR IZ TINOVA KRAJA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Zapis s putovanja*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska; mt.: Jasna Zorman; ton: Zvonimir Krampaček; as. r.: Vladimir Roksandić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**POD SUROM HRIDI**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Zapis s putovanja*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska; mt.: Katja Majer; ton: Zvonimir Krampaček; as. r.: Vladimir Roksandić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**BANKET U VALPOVU**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Zapis s putovanja*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Mario Perušina; gl.: arhivska; mt.: Jasna Zorman; ton: Slobodan Janjatović; as. r.: Vladimir Roksandić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**136.000 PUTNIKA**, srednjometražni dokumentarni televizijski iz ciklusa *Zapis s putovanja*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; k.: Dragutin Novak; gl.: arhivska; mt.: Maja Filjak; ton: Toni Jurković; as. r.: Vladimir Roksandić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**TULJAN KOJI IZLAZI IZ VODE**, dokumentarni prilog televizijske emisije *Mali svijet*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska; mt.: Dubravka Kuduz; ton: Zvonimir Krampaček; as. r.: Vladimir Roksandić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 5 minuta

**STIPE GUNJAČA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *U prvom planu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; tekst: Matko Bradarić (spiski glas: Zvonimir Đuretić); k.: Marijan Šegović; gl.: arhivska (odabrao Milovan Kovačević); mt.: Jasna Fulgosi; ton: Zvonimir Jagić; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**1971.****POŠTAR S KAMENJARA /ZADNJA POŠTA DONJI DOLAC**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Mario Perušina; mt.: Lida Branin-Bobanac; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 324 metra (12 minuta)

**\*STUDENTSKI ŠTRAJK 1971**, dokumentarni film (nemontirani materijal)<sup>2</sup>

Proizvodnja: Filmski autorski studio Zagreb (FAS); r. i sc.: Zoran Tadić, Branko Ivanda; k.: Željko Guberović, Tomislav Kovačić i dr.; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 6792 metra (248 minuta)

**TOMO GAMULIN**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *U prvom planu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; tekst: Matko Bradarić (spiski glas: Zvonimir Đuretić); k.: Marijan Šegović; gl.: arhivska (odabrao Milovan Kovačević); mt.: Jasna Zorman; ton: Juraj Lovrenčić; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**CESTA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *U prvom planu*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; tekst: Matko Bradarić (spiski glas: Franjo Rabovski); k.: Marijan Šegović; gl.: arhivska (odabrao Milovan Kovačević); mt.: Dubravka Kuduz; ton: Srđan Jadrijević; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**POP I LJUBICA**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Sportaši*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska (odabrao Milovan Kovačević); mt.: Tihamir Odić; ton: Juraj Lovrenčić; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**NAJNEŽNIJI MUZEVI**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Sportaši*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Vladimir Petek; gl.: arhivska (odabrao Milovan Kovačević); mt.: Tihamir Odić; ton: Juraj Lovrenčić; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

**DO ZONE I NATRAG**, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Sportaši*

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Mario Perušina; gl.: arhivska (odabralo Milovan Kovačević); mt.: Tihamir Odić; ton: Rudolf Cupać; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, s c/b, t.; trajanje: 30 minuta

#### DRVOŠJEĆE, srednjometražni dokumentarni televizijski film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Mario Perušina; gl.: arhivska; mt.: Maja Filjak-Bilandžija; ton: Slobodan Janjatović; as. r.: Ljupčo Tozija; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

#### 1972.

#### DRUGE, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Željko Guberović; mt.: Tihamir Odić; ton: Zvonimir Krampaček; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 340 metara (12 minuta)

#### 1973.

#### VODE IMA KRUHA NE KUPUJE, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; realizirali: Zoran Tadić, Slavko Goldstein, Antun Markić, M. Kovač, V. Lovnički, Katja Majer; Lidija Jojić, H. Šarinić, Mladen Prebil, Matko Bradarić, Zoran Tadić, Ante Deronja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 220 metara (8 minuta)<sup>3</sup>

#### 1974.

#### KAZIVANJA IVICE ŠTEFANCA, MLINARA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Antun Markić; mt.: Katja Majer; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 178 metara (6.5 minuta)

#### PLETENICE, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Željko Guberović; mt.: Tihamir Odić; ton: Zvonimir Krampaček; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 314 metara (11.5 minuta)

#### ZVONKO MILKOVIĆ, srednjometražni dokumentarni televizijski film iz ciklusa *Antologija suvremene hrvatske književnosti*

Proizvodnja: Školska televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Dubravko Horvat (stihove čita Zlatko Vitez); k.: Marijan Šegović; mt.: Mia Krpan; ton: Rudolf Cupać; as. r.: Darko Zubčević; urednik: Dubravka Milazzi; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

#### COCKTA, četiri reklamna spota (ŠURBEK, MOTOCROSS, PUHAČ STAKLA, KINO)

Proizvodnja: Kreatim; r.: Zoran Tadić; spikerski glas: Franjo Rabovski; k.: Željko Guberović; gl.: arhivska; mt.: Tihamir Odić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, st.; trajanje: svaki 30 sekundi, osim KINO (1 minuta)

#### BELJE TRUFOOD, reklamni spot

Proizvodnja: Export-press; r.: Zoran Tadić; spikerski glas: Franjo Rabovski; k.: Željko Guberović; gl.: arhivska; mt.: Maja Rodica; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, st.; trajanje: 30 sekundi

#### POPOS, reklamni spot

Proizvodnja: Vjesnik marketing; r.: Zoran Tadić; spikerski glas: Zvonimir Levak; k.: Vjenceslav Orešković; gl.: arhivska; mt.: Zlata Reić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, st.; trajanje: 15 sekundi

#### 1975.

#### DERNEK, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Željko Guberović; mt.: Tihamir Odić; ton: Matija Barbalić; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 320 metara (12 minuta)

#### JUPI, pet reklamnih spotova (NAGRADNA IGRA, POKVAREN TELEFON, POŽDERUH, NOSAČ, KLAUN)

Proizvodnja: Vjesnik marketing; r.: Zoran Tadić; spikerski glas: Ratko Buljan; k.: Željko Guberović; gl.: arhivska; mt.: Miroslava Kapić (KLAUN); Tihamir Odić; ton: Matija Barbalić; Uloge: Richard Simonielli (NAGRADNA IGRA), Jerzy Hutnik (KLAUN); tehnika: 16 mm, st.; trajanje: 45 sekundi (NAGRADNA IGRA), 15 sekundi (POKVAREN TELEFON, POŽDERUH, NOSAČ), 20 sekundi (KLAUN)

#### 1976.

#### ZEMLJA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Željko Guberović; mt.: Tihamir Odić; ton: Zvonimir Krampaček; as. r.: Ranko Primorac; tehnika: 16 mm/35 mm, c/b, st.; trajanje: 203 metra (7.5 minuta)

#### 1977.

#### \*PROLJEĆE BU NAŠE, dugometražniigrani film (nedovršen)

Proizvodnja: Jadran film; r.: Zoran Tadić; sc.: Dubravko Jelačić-Bužinski, Pavao Pavličić, Zoran Tadić; k.: Željko Guberović; ton: Zvonimir Krampaček; dir. filma: Ante Deronja  
Uloge: Zvonimir Jurić, tehnika: 35 mm, boja, st.

#### 1978.

#### PREPORUČA SE ZA REALIZACIJU, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; realizirali: Branko Cahun, Ante Deronja, Jasna Fulgosi, Željko Guberović, Boris Gustović, Žarko Kaić, Zvonimir Krampaček, Mladen Pervan, Zoran Tadić; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 269 metara (24.5 minute)

#### SLUČAJ FILIPA FRANJIĆA, dugometražniigrani televizijski film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Mirkol Sabolović; k.: Dragutin Novak; sgf.: Ante Nola; kostim.: Maja Galasso; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Toni Jurković; as. r.: Zdenka Pleša; dir. filma: Milan Šamec; urednik: Tomislav Lalini

Uloge: Uglješa Kojadinović, Ivo Gregurević, Marija Kohn, Žarko Počepnjak, Zvonko Torjanac, Ivica Vidović, Franjo Majetić, Mato Ergović, Niko Pavlović, Mirjana Majurec, Ljubomir Kapor, Zvonimir Jurčić i dr.; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 56 minuta

#### 1979.

#### LIBERANOVI, dugometražniigrani televizijski film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Stjepan Šešelj; k.: Mario Perušina; sgf.: Ante Nola; kostim.: Ruta Knežević; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Krinoslav Kučinić; as. r.: Zdenka Pleša; dir. filma: Milan Šamec; urednik: Tomislav Lalini

Uloge: Zvonimir Torjanac, Dana Kurbalija, Zdenko Jelčić, Ivo Gregurević, Fabijan Šovagović, Ante Vican, Ana Bikić, Marija Sekelez, Franjo Majetić, Niko Pavlović, Tošo Jelić, Tomislav Lipljin i dr.; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 62 minute

#### NARODNO KAZALIŠTE »IVAN ZAJC« RIJEKA, dugometražni dokumentarno-igrani televizijski film iz ciklusa *S pozornice*

Proizvodnja: Televizija Zagreb Drugi Program; r.: Zoran Tadić; sc.: Nikola Vončina; k.: Srečko Cimerman; gl.: arhivska; mikser slike: Boris Antolić; ton: Dragan Kovačević; as. r.: Marko Švaguš; urednik: Nikola Vončina

Nastupaju: Zdravko Biogradlija, Zdenko Botić, Asim Bukva, Dušan Dobroslavljević, Dunja Čakrovac-Herceg, Edita Karađole, Bogumil Kleva i dr.; tehnika: video, c/b; trajanje: 60 minute

#### HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE SPLIT, dugometražni dokumentarno-igrani televizijski film iz ciklusa *S pozornice*

Proizvodnja: Televizija Zagreb Drugi Program; r.: Zoran Tadić; k.: Vlado Medanović; gl.: arhivska; mikser slike: Andrija Huber; ton: Dragan Kovačević; as. r.: Katja Babić; urednik: Nikola Vončina

Nastupaju: Ratko Glavina, Josip Genda, Vasja Kovačić, Pero Vrca, Ranko Tihamirović, Darinka Vukić, Bogdan Buljan, Božena Kolničar i dr.; tehnika: video, c/b; trajanje: 60 minute

#### HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE OSJEK, dugometražni dokumentarno-igrani televizijski film iz ciklusa *S pozornice*

Proizvodnja: Televizija Zagreb Drugi Program; r.: Zoran Tadić; k.: Karlo Majoli; gl.: arhivska; mikser slike: Boris Antolić; ton: Miro Pabar; as. r.: Zdenka Pleša; urednik: Nikola Vončina

Nastupaju: Izidor Munjin, Ružica Lorković, Ico Tomljanović, Mile Pešut, Zdravko Pavlović, Ana Bikić, Eliza Dobrić, Almas Tudaković i dr.; tehnika: video, c/b; trajanje: 60 minute

#### DANI HVARSKOG KAZALIŠTA, dugometražni dokumentarno-igrani televizijski film iz ciklusa *Na dnevnom redu kultura*

Proizvodnja: Televizija Zagreb Drugi Program; r.: Zoran Tadić; sc.: Nikola Batušić; k.: Željko Hudek; gl.: arhivska (odabrala Ana Maria Šupek); mikser slike: Andrija Huber; ton: Dragan Kovačević; as. r.: Nikola Car; urednik: Ivica Ivanac; tehnika: video, c/b; trajanje: 60 minute

#### 1981.

#### RITAM ZLOČINA, dugometražniigrani televizijski film

Proizvodnja: Centar film, Beograd i Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić po vlastitoj priopovjetki *Dobri dub Zagreba*; k.: Goran Trbuljak; gl.: pjesma *Balada iz predgrađa* Hrvoja Hegedušića; sgf.: Ante Nola; mt.: Jasna Fulgosi; ton: Marijan Lončar; as. r.: Živođad Tomic, Snježana Tribuson; dir. filma: Milan Šamec

Uloge: Ivica Vidović (Ivica), Fabijan Šovagović (Fabijan), Božidarka Frajt (Zdenka), Dragutin Klobočar (Ivičin kolega<sup>a</sup>), Zdenka Trach (teta), Tošo Jelić (ubojica), Tomislav Gotovac (gost u krčmi), Srećko Jurdana (gost u krčmi), Hrvoje Turković (prijatelj), prijatelji, prolaznici; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2.420 metara (88 minuta)

#### KAŠINSKA 6, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Goran Trbuljak; gl.: arhivska; mt.: Maja Rodica-Virag; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 120 metara (11 minuta)

#### 1982.

##### 72-96, četvrta epizoda igrane televizijske serije *Nepokoren grad*

Proizvodnja: Televizija Zagreb r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić; k.: Dragutin Novak; gl.: Alfi Kabiljo; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Vanda Ninić; mt.: Vesna Štefić; ton: Krinoslav Kučinić; as. r.: Zdenka Pleša; dir. filma: Želimir Sablić; urednik: Palma Katalinić

Uloge: Božidar Alić, Đorđe Rapajić, Mirjana Majurec, Božidar Orešković, Rade Šerbedžija, Boris Festini, Tomislav Gotovac, Vinko Kraljević, Mustafa Nadarević, Zoran Pokupec, Martin Šagner, Žarko Savić, Krešimir Zidarić i dr.; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 80 minuta

##### ČOVJEK U SJENI, osma epizoda igrane televizijske serije *Nepokoren grad*

Proizvodnja: Televizija Zagreb r.: Zoran Tadić; sc.: Milan Šećerović; k.: Dragutin Novak; gl.: Alfi Kabiljo; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Vanda Ninić; mt.: Jasna Fulgos; ton: Konstantin Čok; as. r.: Zdenka Pleša; dir. filma: Želimir Sablić; urednik: Palma Katalinić

Uloge: Ivo Gregurević, Vera Žima, Zdenka Anušić-Poje, Zdenko Jelić, Ljubomir Kapor, Dragutin Klobočar, Božena Kraljeva, Otokar Levaj, Tomislav Lipljin, Franjo Majetić, Mustafa Nadarević, Niko Pavlović, Slavko Šestak, Anja Šovagović, Ico Tomljenović, Zvonko Torjanac, Zlatko Vitez i dr.; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 64 minute

#### 1983.

##### TREĆI KLJUČ, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Centar film, Beograd i Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić; k.: Goran Trbuljak; gl.: Aleksandar Bubanović; sgf.: Ante Nola; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vesna Štefić; ton: Mladen Pervan; dir. filma: Milan Šamec

Uloge: Božidar Alić (Zvonko Kršlak), Vedrana Medimorec (Dunja Kršlak), Franjo Majetić (stric), Ivo Gregurević (Marko), Đorđe Rapajić (Jura), Tomislav Gotovac (performer), Tomislav Lipljin (rukovoditelj), Nina Erak (susjeda), Mladen Crnobrnja (poslovoda), Sabrina Biser (inspektor), Rade Špicmiler (popisivač plinskog mjerila), Tošo Jelić (uhoda), Drago Bahun, Niko Kovač, Lawrence Kiuru (susjed), Sami Šerifović, Stjepka Kavurić, Srećko Jurdana (policajac), Snježana Tribuson, Krsto Papić (Franjo); tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2.216 metara (81 minuta)

#### 1985.

##### NE DAJ SE, FLOKI, televizijska serija u pet nastavaka

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Kazimir Klarić; k.: Dragan Ruljančić; gl.: Alfi Kabiljo (naslovnu pjesmu pjeva Stjepan Dimi-Stanić); sgf.: Ivan Ivan; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vesna Štefić Uloge: Pero Kvrgić (Flokijev glas), Mario Vuk (Jura), Mladen Crnobrnja (tata), Jagoda Kralj (mama), Zvonko Torjanac (djed), Zdenka Trach (baka), Franjo Majetić (susjed Franjo), Zdenka Heršak (susjeda Elza), Zoran Pokupec (pjesnik), Oto Levaj (susjed Dragec), Marijana Pičuljan (susjeda Reza), Tošo Jelić (Đuro), Tomislav Gotovac (susjed Grašo), Nenad Flajhar, Roman Čuljat, Tomislav Ivković (Grašin djeca), Đuro Utješanović (doktor), Tomislav Lipljin (sudac); tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: svaka epizoda oko 30 minuta

#### 1986.

##### SAN O RUŽI, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Zagreb film, Zagreb i Centar film, Beograd; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić; k.: Goran Trbuljak; gl.: Alfi Kabiljo; sgf.: Ante Nola; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vesna Kreber; ton: Marijan Lončar; as. r.: Alem Đurić; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Rade Šerbedžija (Valent), Fabijan Šovagović (Laci), Iva Marjanović (Ljuba), Ljubo Zečević (Željac), Anja Šovagović (Jasna), Vedran Pšeničnik (Tomica), Mario Vuk (Mali), Vlatko Dulić (Car), Ljubomir Kapor (Vuković), Franjo Majetić (susjed), Zdenka Heršak (milostiva),

Tošo Jelić (gospone), Ivo Fici (istražitelj), Tomislav Gotovac (krčmar), Srećko Jurdana (prvi tjelohranitelj), Ivo Krištof (drugi tjelohranitelj), Đorđe Rapajić (milicionar), Kuga (Sami Šerifović); tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2.290 metara (84 minute)

#### 1987.

##### OSUĐENI, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić, Zoran Tadić; k.: Dragan Ruljančić; gl.: Alfi Kabiljo; sgf.: Ante Nola; kostim.: Ruta Knežević; mt.: Vesna Kreber; ton: Marijan Lončar; as. r.: Alem Đurić; Ante Deronja

Uloge: Rade Šerbedžija (Rade), Ivo Gregurević (Ivo Gregurić), Mira Furlan (Mira), Sonja Savić (Sonja), Jovan Ličina (sudac), Vlatko Dušić (Mijo), Zvonimir Torjanac (ujak), Đorđe Rapajić (Đeo), Tošo Jelić (Tošo), Boris Buzančić (inspektor), Fabijan Šovagović (Pero), Zdenka Heršak (susjeda), Ljubo Zečević (Tadić), Đimi Jurčec, Ivo Fici, Danilo Poprižen, Sami Šerifović; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2.586 metara (94 minute)

##### AGROKOMERC, srednjometražni dokumentarni (namjenski) film

Proizvodnja: Filmoteka 16, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Nenad Pata (tekst: Mario Polić); k.: Goran Trbuljak; gl.: arhivska (izabrao Todor Dedić); animacija: Boris Sačer; mt.: Vesna Kreber; ton: Stjepan Popović; dir. filma: Ljubo Desantić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1030 metara (37.5 minuta)

#### 1989.

##### ČOVJEK KOJI JE VOLIO SPROVODE, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Marjan Film, Split i Televizija Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Dubravko Jelačić Bužimski; k.: Goran Trbuljak; gl.: Brane Živković; sgf.: Želimir Zagora; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vesna Kreber; ton: Mladen Pervan, Mladen Prebil; as. r.: Stjepan Filaković, Neven Hitrec; dir. filma: Boris Gabela

Uloge: Ivica Vidović (Filip), Gordana Gadžić (Elza), Vlatko Dulić (inspektor), Rade Šerbedžija (Hinko), Fabijan Šovagović (stari pilar), Božidarka Frajt (gospoda Zdenka), Zvonko Torjanac (Gabrek), Slavica Jukić (Marija), Marija Aleksić (žena iz praonice), Vanja Matuječ (Janica), Otokar Levaj (učesnik prvog sprovoda), Emil Glad (svećenik), Jadranka Matković (udovica), Boris Festini (klimavi starčić), Tomislav Gotovac (mesar), Srećko Jurdana, Tošo Jelić i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2.447 metar (89.5 minuta)

##### SUVREMENA PROIZVODNJA HRANE, kratkometražni dokumentarni (obrazovni) film

Proizvodnja: Filmoteka 16, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: arhivski materijal, Goran Trbuljak; mt.: Kata Obad; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 76 metara (3 minute)

##### POVEZANOST ŽIVE I NEŽIVE PRIRODE, kratkometražni dokumentarni (obrazovni) film

Proizvodnja: Filmoteka 16, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: arhivski materijal; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 77 metara (3 minute)

#### 1990.

##### ORAO, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Marjan film Split, Color 2000 München; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić po vlastitom romanu *Umjetni orao*; k.: Goran Trbuljak; gl.: Darko Rundek; sgf.: Tatjana Frankol; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vladimira Kleščić; ton: Mladen Pervan, Ruben Albahari; as. r.: Ištvan Filaković; dir. filma: Boris Gabela

Uloge: Vlado Dulić (Vlado), Ivica Vidović (Krešo), Zdenko Jelić (Milan), Božidar Orešković (Dražen), Fabijan Šovagović (Krištofić), Gordana Gadžić (Zlatka), Ksenija Pajić (Branka), Iva Marjanović (Jasna), Ljiljana Blagojević (Zdravka), Renata Jurković (Marjana), Otokar Levaj (tajnik), Smiljka Bencet (čistačica), Boris Festini (violinist), Mladen Crnobrnja (mladić), Đžimi Jurčec (automehaničar), Marica Vidušić (Mirna) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, VistaVision; trajanje: 2.294 metara (84 minute)

##### GLIVE, kratkometražni dokumentarni (obrazovni) film

Proizvodnja: Filmoteka 16, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Ivan De Zan; k.: Goran Trbuljak; animacija: Boris Sačer; mt.: Kata Obad; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 77 metara (3 minute)

#### 1991.

##### ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA, televizijska dokumentarna serija u 23 nastavka (1991-92)

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Zoran Tadić; sc: Nenad Pata; k: Dragutin Ruljančić; gl: arhivska; mt: Jasna Vrdoljak; urednik: Nenad Pata; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: svaka epizoda od 25 do 30 minuta

#### VIŠE OD IGRE, DINAMO — NJIM SAMIM, televizijski dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; spikerski glas: Drago Celizić, Vlatko Dulić; k: Vilim Folnegović; gl: arhivska; mt.: Zlatko Pušić; urednik: Obrad Kosovac; tehnika: video, boja; trajanje: 52 minute

#### BICIKLOM U PROMET (u dva dijela), kratkometražni dokumentarni (obrazovni) film

Proizvodnja: Filmoteka 16, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k: Goran Trbuljak; mt.: Mirna Supek; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 150 metara (5.5 minute)

#### 1992.

#### SLIKARSTVO I SPORT, fragment u dugometražnom dokumentarnom televizijskom filmu *To je Hrvatska*

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; prema knjizi Dubravka Horvatića realizirali hrvatski filmski redatelji: Marijan Arhanić, Zvonimir Berković, Vinko Brešan, Veljko Bulajić, Ištvan Filaković, Bruno Gamulin, Krešo Golik, Branko Ivanda, Mladen Juranić, Petar Krelja, Vatroslav Mimica, Zrinko Ogresta, Krsto Papić, Milivoj Puhlovska, Ivo Škrabalo, Zoran Tadić, Bogdan Žižić; tekst govore Božidar Alić, Relja Bašić, Zlatko Crnković, Vanja Drach, Vlatko Dulić, Tonko Lonza, Lela Margetić, Vili Matula, Vedrana Medimorec, Boris Miholjević, Dragan Milivojević, Filip Nola, Urša Raukar, Dubravko Sidor, Anja Šovagović-Despot; mt.: Krunku Kušec, Slaven Zečević; gl.: iz djela hrvatskih skladatelja (izabrala Ana-Maria Dorichich); as. r. Jasenka Knezoci, Boba Martinović, Marijan Pokić, Vjera Šuman, Vera Vujačić; urednik: Željko Mihalić, Vesna Mahečić; tehnika: video, boja; trajanje: svaki fragment oko sedam minuta

#### TEREZA KESOVJAJA, glazbeni spotovi

r.: Zoran Tadić; k: Mario Perušina; tehnika: video (beta), boja; trajanje: oko 45 minuta<sup>5</sup>

#### HERCEGOVCI ŠIROM SVIJETA, glazbeni spotovi Tonija Čavara

Proizvodnja: Humanitarni fond »Fra Didak Buntić«, Široki Brijeg; r.: Zoran Tadić; k: Mario Perušina; mt.: M. Kremenić; tehnika: video (beta), boja; trajanje: oko 30 minuta

#### 1993.

#### STUDENTSKI CENTAR SVEUČILIŠTA U ZAGREBU, kratkometražni dokumentarni (namjenski) film

Proizvodnja: Studio Guberović; r.: Zoran Tadić; sc.: Mladen Martić (spikerski glas: Filip Nola, Nataša Marićić); k.: Željko Guberović; gl.: arhivska; tehnika: video, boja; trajanje: 15 minuta

#### 1997.

#### TREĆA ŽENA, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Glumačka družina Histrion, Hrvatska radio televizija; r.: Zoran Tadić; sc.: Pavao Pavličić i Zoran Tadić prema filmu *Treći*

*čovjek* (dramaturg: Dubravko Jelačić Bužimski); k.: Goran Trbuljak; gl.: Vanja Lisak; sfg.: Boris Tadej; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vladimir Kleščić; ton: Mladen Pervan, Rubin Albahari; as. r.: Janko Heidl; dir. filma: Milan Šamec, Vesna Mort<sup>6</sup>

Uloge: Ena Begović (Hela), Vedran Mlikota (Antun), Filip Šovagović (Herceg), Alma Prica (Vera), Vlatko Dulić (Paić), Gordana Gađić (Kurtekica), Vera Zima (Vinkička), Božidar Frajt (Fanika), Fabijan Šovagović (Funtak), Zoran Pokupec (Krivić), Mladen Crnobrnja (Faktor), Ljubomir Kapor (Mrkić), Emil Glad (izbezumljeni), Jadranka Matković (recepcionerka), Mia Oremović, Vida Jerman, Tena Štićić (Krivićeve pratilje), Oto Levaj (policijac), Žarko Savić (vozač) i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.784 metara (102 minute)

#### 1998.

#### 29. 4. 1998 [Dvadeset deveti travnja 1998], kratkometražni igrani film

Proizvodnja: Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb; r.: Zoran Tadić; sc.: Zoran Tadić; k.: Goran Trbuljak; ton: Igor Dujmenović, Milan Bukovac

Uloge: Ivica Vidović; tehnika: video (SVHS), boja; trajanje: 1 minuta

#### 2000.

#### NE DAJ SE, FLOKI, dugometražni igrano-animirani film<sup>7</sup>

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Hrvatski filmski savez; r.: Zoran Tadić; sc.: Kazimir Klarić; k.: Dragan Ruljančić; gl.: Alfi Kabiljo (naslovnu pjesmu pjeva Stjepan Đimić-Stanić); animacija: Edo Lukman, Škola Animiranog filma (ŠAF) Čakovec; sfg.: Ivan Ivan; kostim.: Lada Gamulin; mt.: Vesna Štefić; ton: Antun Trnka, Ruben Albahari

Uloge: Pero Kvrgić (Flokijev glas), Mario Vuk (Jura), Mladen Crnobrnja (tata), Jagoda Kralj (mama), Zvonko Torjanac (djed), Zdenka Trach (baka), Franjo Majetić (susjed Franjo), Zdenka Heršak (susjeda Elza), Zoran Pokupec (pjesnik), Oto Levaj (susjed Dragec), Mirajna Pičuljan (susjeda Reza), Tošo Jelić (Đuro), Tomislav Gotovac (susjed Grašo), Neman Flajhar, Roman Čuljat, Tomislav Ivković (Grašin dječa), Đuro Utješanović (doktor), Tomislav Lipljin (sudac); tehnika: 16 mm/digital-beta/35 mm, boja, st.; trajanje: 2.460 metara (90 minuta)

#### 2001.

#### FABIJAN ŠOVAGOVIĆ, srednjometražni dokumentarni (namjenski) film

Proizvodnja: Hrvatski filmski savez; realizirali: Mile Blažević, Ivanka Boroš, Branka Mitić, Kruno Kušec, Vera Robić, Vedran Šamanović, Filip Šovagović, Goran Trbuljak, Zoran Tadić; tehnika: video, boja; trajanje: oko 25 minuta

#### 2005.

#### IVICA VIDOVIĆ, srednjometražni dokumentarni (namjenski) film

Proizvodnja: Hrvatski filmski savez; r.: Zoran Tadić; tekst napisao i govorio: Ante Peterlić; k.: Vedran Šamanović; tehnika: video, boja; trajanje: oko 7 minuta

## Bilješke

- NAPOMENA O KRATICAMA KORIŠTENIM U FILMOGRAFIJI: r. — redatelj; sc. — scenarist; k. — snimatelj (direktor fotografije); mt. — montaža; gl. — glazba; sfg. — scenografija; kostim. — kostimografija; dir. — direktor; as. — asistent; mm. — milimetar; c/b — crno-bijeli; st. — standard. Zvezdica označava nedovršeni projekt.
- Nemontirani materijal 1971. zaplijenila je policija; 1990-ih dan je na slobodan uvid, a 2000. Branko Ivanda je napravio dokumentarni film *Poezija i revolucija — studentski štrajk 1971.* koristeći isključivo spomenuti materijal.
- Za filmove *Vode ima kruha ne kupuje, Preporuča se za realizaciju i Fabijan Šovagović* na špici je pisalo REALIZIRALI, bez detaljnog navođenja funkcija. Iako sam uz pomoć Zorana Tadića napravio približnu

rekonstrukciju, Tadić je naknadno inzistirao da se špica prepriše kakva jest, da ne bi došlo do moguće pogreške.

- Zbog nedostupnosti kopije filma do zaključenja *Ljetopisa* i nepostojanja podataka u arhivu Kinoteke, ime ovog lika nije ustanovljeno. (Nap. ur.)
- Podaci nepotpuni.
- Špica ima i posvetu »Graham Greene, Carol Reed, Vladimir Vuković, njima je posvećen ovaj film«.
- Film je nastao premontiranjem igrane televizijske serije *Ne daj se Floki* iz 1985. i dodanih animiranih dijelova u izvedbi dječje Škole animiranog filma Čakovec.

Maja Flego

# Dječja mašta i zbilja na filmu

**43. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece u Kutini,  
10-12. lipnja 2005.**

• vogodišnja smotra učeničkoga filmskog stvaralaštva, organizirana po novim pravilima tako da obuhvaća samo osnovce, održana je u Kutini od 10. do 12. lipnja 2005. pod službenim nazivom *43. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece*. Zajedno s Hrvatskim filmskim savezom, koji desetljećima uspješno potiče učeničko filmsko stvaralaštvo, suorganizator i domaćin revije ove je godine bila Osnovna škola Stjepana Kefelje iz Kutine. Projekcije su se održavale u kinodvorani kutinskoga Pučkog otvorenog učilišta, gdje se okupilo oko 250 učenika, nastavnika i voditelja dječjih videodružina iz cijele Hrvatske.

Proteklih godina na revijama su svoje filmove prikazivali i srednjoškolci, a njihove su videodružine i pojedini talentirani autori u međuvremenu vidljivo napredovali te su, paralelno s učeničkim nagradama, osvajali i priznanja na natjecanjima odraslih filmskih stvaratelja. Premda su takav iskorak ostvarili i poneki osmoškolci, i premda su na dosadašnjim zajedničkim revijama filmskog stvaralaštva djece i mlađeži i »mali« i »veliki« dosta toga (i dobrog i lošeg) učili jedni od drugih, tijekom godina postalo je jasno da mnogi organizacijski, a ponajprije pedagoški razlozi nalažu zasebno organiziranje djeće revije.

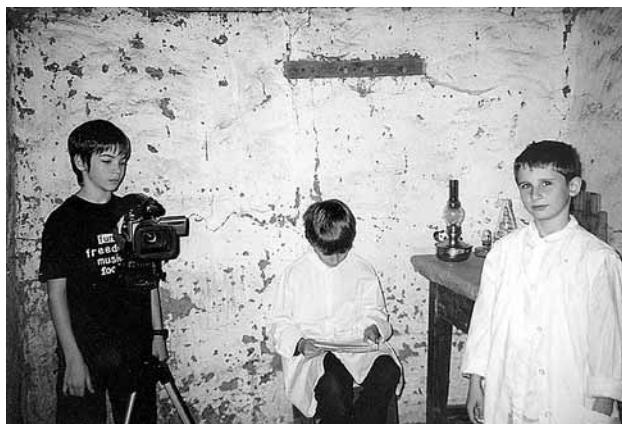
Tako su ove godine u Kutinu pozvane samo školske videodružine i izvanškolski klubovi koji okupljaju djecu osnovnoškolske dobi. I bilo ih je sasvim dovoljno!

## Školske i »neškolske« teme

Na reviju su prijavljena čak 134 filma iz 65 klubova. Ocjennički sud, čiji je predsjednik bio Krešimir Mikić, profesor medijske kulture na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu, za prikazivanje je odabrao 82 filma. Među njima je bilo 28 igranih, osamnaest dokumentarnih, po petnaest animiranih filmova i reportaža te šest filmova prijavljenih kao »ostale vrste«.

Premda je bilo mišljenja da je žiri bio prelag i na reviju »pri-pustio« previše filmskih uradaka neujednačene kvalitete, mnogi su podržali takav pristup kao izraz nastojanja da se što većem broju videodružina pruži prilika da se predstave široj publici. Mnogim je školskim videodružinama sudjelovanje na reviji jedini poticaj za rad, budući da se taj oblik učeničkog stvaralaštva u školama i danas nerijetko marginalizira, to jest smatra se manje važnim od tipično »školskoga« literarnog i dramskog izraza.

Filmovi koje snimaju osnovci većinom govore o dječjoj i školskoj svakodnevici, a ove su godine, vjerojatno pod dojmom UNICEF-ove kampanje »Stop nasilju među djecom«, mnogi eksplorirali temu o različitim oblicima zlostavljanja među vršnjacima. Sve više je dokumentarnih filmova o djeci s posebnim potrebama, koja se unatoč zdravstvenim teškoćama uspijevaju integrirati u svoje školsko okružje, a nerijetko se i ističu dodatnim sposobnostima. Neki ambiciozni mladi autori istražuju i aktualna društvena pitanja poput ekoloških ili socijalnih problema, drugi tragaju za neobičnim pričama o ljudima s društvene margine, osobenjacima, pasi-



oniranim kolekcionarima i ekscentričnim *hobistima*. Neki su pak zakoračili u fantastiku i načinili iznimno maštovita ostvarenja, posebno dojmljiva u animiranim filmovima. Putovanje u svemir ili pak dolazak *svemiraca* na Zemlju očito su teme koje privlače djecu.

## Bez navijačkih strasti

Osjetilo se da je revija bez srednjoškolaca drukčija. Nije bilo onog uzbudjenja koje su donosili intrigantni, katkad potpuno otkvačeni filmovi karlovačkih i osječkih gimnazijalaca, srednjoškolaca iz zaprešićkog FKVK-a ili učenika zagrebačke Škole primijenjene umjetnosti. No, mora se priznati da je bez *nabrijane* mlađeži atmosfera bila mirnija, bez nekorektnog navijanja i ometanja projekcija »protivničkih« filmova, što je loš običaj koji su prošlih godina uveli stariji učenici. Nažalost, neki od njih su na reviju dolazili samo da bi bodrili svoju ekipu te ometali i ponižavali ostale. Voditelji i profesori nisu ih uspjevali obuzdati, a možda su i zanemarili pe-



dagošku stranu svog posla i zaboravili im objasniti što je to *fairplay*.

Srećom, osnovci ipak još slušaju svoje učitelje, pogotovo ako im oni objasne što je korektno natjecanje i uvažavanje ostalih autora. A mladi su autori, unatoč neiskustvu i početničkim pogreškama, doista imali što pokazati.

Ove godine izmijenjen je i način nagradivanja. Proteklih godina dodjeljivane su po tri nagrade za svaku od pet kategorija (igrani, dokumentarni i animirani film, reportaža i »otvorena kategorija«), a sada je, u dogovoru s voditeljima videodružina, odlučeno da se nagradi deset najboljih filmova, neovisno o kategorijama. Riječ je o ravnopravnim nagradama koje su videodružinama, uz priznanje, donijele i novčani iznos od dvije tisuće kuna.

Kvalitetom su se osobito istaknuli animirani filmovi te je, po odluci ocjenjivačkog suda odraslih, njima pripalo čak pet nagrada. Nagrađeni su animirani filmovi: *Čavoglavi pred vratima Europe* (*Čavoglavi ante portas*) OŠ Petra Kanavelića u Korčuli, *Duhovna ljubav* Centra za mladež Zaprešić, *Hula-hula* OŠ Augusta Augustiničića i CTK Zaprešić te *Veseli dan* i *Voda*, oba iz Škole animiranog filma Čakovec. Nagrade su osvojili i dokumentarci *Bog mnje sudec jest* OŠ Rudeš iz Zagreba, *Kiosk* FKVK Zaprešić te *Jožin svijet* OŠ Tituša Brezovačkog u Zagrebu, zatim igrani film *Nije svako zlo za zlo* OŠ Jurja Šižgorića u Šibeniku i reportaža *Povjesni spomenik* OŠ Jasenovac.

### Daroviti klinci

Većina nagrađenih filmova rezultat su ekipnoga rada, no pojedine filmove u cijelosti su samostalno ostvarili kreativni i talentirani klinci, kojima očito nije manjkalo ni marljivosti ni upornosti. Tako je trodimenzionalni animirani film *Čavoglavi...*, koji na duhovit način govori o tome kako tvrdoglavim Hrvatim ulaze u Europsku uniju na svoj, ne nužno najpametniji način, na svome računalu izradio jedanaestogodišnjak Anton Grbin iz Korčule, a dvanaestogodišnji ŠAF-ovac Toni Zadravec iz Čakovca autor je profinjenoga crtanog filma *Voda* u kojem se valovi u ritmičnoj igri transformiraju u mitska bića.

Svake godine redovito nagrade osvajaju filmovi Škole animiranog filma Čakovec, koji pokazuju da i djeca u dobi od šest do deset godina mogu ostvariti zanimljive, zabavne, katkad

i vrlo zrele *crtice*. Ove godine po kvaliteti za njima nimalo ne zaostaju mališani koje je u Centru za mladež Zaprešić okupio učitelj Jadranko Lopatić. Njihov animirani kolaž-film *Duhovna ljubav* duhovita je, mada prilično morbidna priča o ljubavi dvoje duhova. Isti je voditelj u zaprešičkoj Osnovnoj školi Antuna Augustiničića bio mentor trima dvanaestogodišnjim autoricama koje su kombinacijom crteža i fotografije ostvarile izvrstan animirani film *Hula-hula* o veselom susretu sa *svećenicima*.

Učenici su i ove godine potvrdili da znaju odabrati atraktivne teme dokumentarnih filmova. Kvalitetom se osobito istaknuo dokumentarac *Bog mnje sudec jest* učenika OŠ Rudeš u Zagrebu, koji iznosi priču o djetinjstvu, odrastanju i životnoj filozofiji mladoga grkokatoličkog svećenika, bivšeg bunтовnoga učenika te škole. Drugo iznenadnje došlo je iz FKVK Zaprešić s dokumentarnim filmom *Kiosk* u kojem četiri odvažna četrnaestogodišnjaka skrivenom kamerom istazuju koliko se u stvarnosti doista poštuje zabrana prodaje cigareta maloljetnicima.

Redovita je praksa na revijama učeničkog filmskog stvaralaštva da, uz ocjenjivački sud odraslih, filmove ocjenjuje i dječji ocjenjivački sud, čija je voditeljica bila dr. Mira Kermek-Sredanović. Dječji žiri ove je godine činilo desetero učenika kutinske OŠ Stjepana Kefelje. Odluke dvaju žirija o nagradama poklopile su se jedino kod animiranih filmova *Čavoglavi...* i *Voda*. Ostale nagrade dječji je žiri dodijelio crtanim filmovima *Ograda* ŠAF-a Čakovec i *Život je...* OŠ Antuna Augustiničića i FKVK Zaprešić, zatim dokumentarcima *Ledena princeza* i *Moj film o meni* OŠ Janka Leskovara, FKV Pregrada i Autorskog studija FFV Zagreb, te *Modelari* Centra za mladež Zaprešić. Učenici su nagradili igrane filmove NLO Filmske sekcije F. K. Frankopan iz Malinske, zatim *Prikaza* OŠ Ljudevita Gaja u Zaprešiću i *Šalabahter* OŠ Milana Brozovića u Kastvu.

Tijekom revije održan je okrugli stol s voditeljima videodružina koji je vodio predsjednik ocjenjivačkog suda Krešimir Mikić. Mikić je upozorio na ubožljavene slabosti u učeničkim filmovima, a najčešće su to loša kvaliteta tona, nedovoljno razrađen scenarij, loša gluma, nevjesta montaža. Voditelje družina podsjetio je da na Ljetnoj školi medijske kulture, koju svake godine u Trakošćanu organizira Hrvatski filmski savez, mogu steći potrebna znanja i vještine te podučiti učenike kako da izbjegnu spomenute pogreške.

### Filmske radionice-igraonice

Jedna od tema na okruglom stolu bilo je filmsko stvaralaštvo djece u jednokratnim videoradionicama koje povremeno vode profesionalni filmski stvaraoci ili iskusni voditelji klubova. Filmovi koji nastaju kao rezultat takvih kratkotrajnih radionica od ove se godine prikazuju izvan konkurenčije. Oni, naime, često upadljivo odsakaču po kvaliteti, upravo zbog pomoći profesionalaca, te je ocijenjeno da nisu izraz autentičnoga dječjeg stvaralaštva. No u raspravi se čulo da nije uvijek lako procijeniti što je radionički, a što »samostalni« rad školske videodružine ili dječjega filmskog ili video-kluba. Tim prije što iskusni snimatelji ili montažeri nerijetko pomažu školskim družinama u radu na filmovima. Tako je

opet dotaknuto prastaro, uvijek neugodno pitanje o tome koliko su dječji filmovi uistinu plod dječjega stvaralaštva, a koliko u njima interveniraju odrasli, odnosno, koliko je interveniranja dopušteno i pedagoški opravданo. Odgovor je, kao i uvijek, prepun osobnoj savjesti voditelja.

U Kutini je ove godine prikazano nekoliko izvrsnih »radio-ničkih« filmova, među kojima je najšarmantnija bila reportaža Čakule o Šibeniku, koju su tijekom Međunarodnoga dječjeg festivala u Šibeniku zajedno s djecom iz šibenskoga kraja snimili iskusni voditelji školskih videodružina, učitelji Ivana Rupić i Tomislav Crnogaća. U njihovo reportaži vremeni Šibenčani i Šibenčanke neposredno i opušteno, a nadasve

duhovito, prijavljivaju o tome kako se mladež zabavlja u njihovom gradu prije gotovo pola stoljeća.

Tijekom 43. revije organiziran je i razgovor s djecom o njihovom filmskom stvaralaštvu koji su vodili članovi ocjenjivačkog suda redateljica Snježana Tribuson i istaknuti autor animiranih filmova Joško Marušić. Zaključeno je da će ubuduće Hrvatski filmski savez voditi brigu o prijavljivanju najboljih filmova s dječjih revija na međunarodne filmske festivale.

Sljedeća, 44. revija dječjeg filmskog i videostvaralaštva održat će se u lipnju 2006. u Čakovcu, a njezin će priređivač, zajedno s Hrvatskim filmskim savezom, biti Škola animiranog filma Čakovec.

## Filmografija

### 43. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece u Kutini

NIJE SVAKO ZLO ZA ZLO, mini DV,igrani, 2005, 4 min 22 sek, OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik, voditeljica: Ivana Rupić  
ČAVOGLAVI PRED VRATIMA EUROPE (ČAVOGLAVI ANTE PORTAS), DVD, animirani, 2005, 6 min, OŠ Petra Kanavelića, Korčula, voditelji: Ivan Grbin, Ivica Fabris

BOG MNJE SUDEC JEST, VHS, dokumentarni, 2005, 14 min 47 sek, OŠ Rudeš, Zagreb, voditeljice: Mirjana Jukić, Katika Šarić

VODA, mini DV, animirani, 2005, 2 min 1 sek, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec voditelji: Jasmina Bjelić, Edo Lukman, Monika Vrtarić-Vuk

VELIKI ZAVODNIK, VHS,igrani, 2005, 4 min 90 sek, OŠ Šestine, Zagreb, voditeljica: Davorka Vuković

PLAVO JAJE, DVD, animirani, 2005, 2 min 3 sek, Škola animacije Lukas, Sesvete, voditelj: Miro Dančević

STOLAC, mini DV,igrani, 2005, 55 sek, CTK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Miroslav Klarić

DA ILI NE, VHS, reportaža, 2005, 6 min 42 sek, OŠ Stanovi, Zadar, voditeljica: Slavica Kovač

HULA-HULA, mini DV, animirani, 2005, 2 min 36 sek, OŠ Augusta Augustinčića / CTK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Jadranko Lopatić

NLO, mini DV,igrani, 2005, 7 min 24 sek, Fran Krsto Frankopan / Filmska sekcija FKF, Malinska, voditelj: Petar Turčić

SAMO JEDAN BOD,igrani,VHS, 2005, 3 min 50 sek, II. OŠ Bartola Kašića, Zagreb, voditeljica: Marina Zlatarić

NA VRIJEME, mini DV, ostale vrste, 2005, 5 min 54 sek, OŠ Stjepana Kefelje / TV-skupina, Kutina, voditelji: Branka Kranjčević, Ivica Petrović, Tomislav Uročić

VESELI DAN, mini DV, animirani, 2005, 2 min, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec, voditelji: Jasmina Bjelić, Edo Lukman, Monika Vrtarić-Vuk

BELA NEDEJA, mini DV, reportaža, 2004, 11 min 6 sek, OŠ Milana Brozovića, Kastav, voditelj: Smiljan Grbac

PRICA IZ A BLOKA, DVD,igrani, 2005, 12 min, Škola stvaralaštva Novigradsko proljeće, radionička produkcija, voditeljica: Romana Rožić

BOG BOGOVIĆ, mini DV, dokumentarni, 2004, 8 min 35 sek, Narodno sveučilište Dubrava, Centar za film i video, Zagreb, voditelj: Željko Šturić

ETNO, mini DV, reportaža, 2005, 9 min 52 sek, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek

STARA URA S KANTUNA, VHS, animirani, 2005, 2 min 16 sek, OŠ Vladimira Nazora / Animacijska grupa, Vrsar, radionička produkcija, voditeljica: Mirela Radoš

FESTIVALSKI ŠIBENIK, DIG 8, ostale vrste, 2004, 4 min 30 sek, Međunarodni dječji festival / Filmska i videoradionica MDF, Šibenik, radionička produkcija, voditelj: Ivana Rupić, Tomislav Crnogaća

FRIZIDERO, mini DV,igrani, 2004, 1 min 37 sek, Blank, Zagreb, radionička produkcija, voditelj: Dario Juričan

ČAKULE O ŠIBENIKU, DIG 8, reportaža, 2004, 13 min 54 sek, Međunarodni dječji festival / Filmska i videoradionica MDF, Šibenik, radionička produkcija, voditelj: Ivana Rupić, Tomislav Crnogaća

SRETNI DJEČAK, mini DV, animirani, 2005, 2 min 30 sek, OŠ Augusta Augustinčića / CTK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Jadranko Lopatić

BISERI, mini DV,igrani, 2005, 3 min 36 sek, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek

FILM NAOPAČKE, VHS,igrani, 2004, 2 min 25 sek, Astronomsko društvo Giordano Bruno, Beli Manastir, voditeljica: Nada Stojanović

KAD RADIM, ZABAVLJAM SE, mini DV, dokumentarni, 2005, 10 min 48 sek, OŠ Vladimira Nazora / Videodružina Bezvizije, ZTK Slavonski Brod, Slavonski Brod, voditelji: Ante Karin, Mladen Damjanović

BRKLJA, mini DV, dokumentarni, 2004, 4 min 45 sek, Narodno sveučilište Dubrava, Centar za film i video, Zagreb, voditelj: Željko Šturić

NEŠTO SMO I SNIMILI..., mini DV, reportaža, 2004, 4 min 47 sek, OŠ Milana Brozovića, Kastav, voditelj: Smiljan Grbac

OGRADA, mini DV, animirani, 2005, 2 min 40 sek, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec, voditelji: Jasmina Bijelić, Edo Lukman, Monika Vrtarić-Vuk

ZADNJA KLUPA VAN, mini DV,igrani, 2005, 58 sek, OŠ Nikole Tesle, Zagreb, voditeljice: Branka Babić i Anita Mikulec

- PRVI RUČAK**, mini DV,igrani, 2005, 7 min 50 sek, OŠ Pavleka Miškine, Zagreb, voditelj: Predrag Vukičević
- ŠKOLSKA TORBA**, mini DV, dokumentarni, 2005, 4 min 11. sek, II. osnovna škola u Bjelovaru, Videodružina OKO, Bjelovar, voditelj: Goran-Kruno Kukolj
- PATRICK IZ LUNAPARKA**, VHS, dokumentarni, 2005, 4 min 48 sek, OŠ Šime Budinića / Filmska družina, Zadar, voditeljica: Marijana Pavčić
- PASJI ŽIVOT**, mini DV, reportaža, 2005, 8 min 20 sek, OŠ Brestje, Autorski studio - FFV, Zagreb, voditelji: Ankica Blažinović-Kljajo, Romana Oreč, Zoran Pisačić
- ŽIVOT JE...**, mini DV, animirani, 2005, 50 sek, OŠ Augusta Augustinčića / FKVK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Jadranko Lopatić
- O JEDNOJ MLADOSTI**, mini DV, dokumentarni, 2005, 10 min 34 sek, OŠ Nikole Tesle, Zagreb, voditeljice: Branka Babić, Anita Mikulec
- KIOSK**, mini DV, dokumentarni, 2005, 13 min 27 sek, FKVK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Miroslav Klarić
- TRAGOM SLAVKA KOLARA**, VHS, reportaža, 2004/2005, 9 min 31 sek, OŠ Jabukovac / Videoamateri s Jabukovca, Zagreb, voditeljica: Senija Badić
- ZAGORKINI LUMENI**, mini DV, dokumentarni, 2005, 9 min 22 sek, OŠ Marije Jurić Zagorke / ZAG Zagreb, voditeljica: Melita Horvatek Forjan
- LJUBICA — MALA PRIČA O VELIKOJ LJUBAVI**, mini DV,igrani, 2005, 7 min, OŠ Rovišće, Rovišće, voditeljice: Žana Novaković, Adriana Ređep
- SVEMIRSKA OPSADA: MISIJA »BANANA«**, DVD, animirani, 2005, 2 min 29 sek, OŠ Rovišće / Mala animatorska radionica, Rovišće, voditeljice: Suzana Jurić, Irena Jukić Pranjić
- LUCIJA OD JABUKA**, VHS, reportaža, 2005, 7 min 30 sek, OŠ Tituša Brezovečkog, Zagreb, voditeljica: Nevenka Mihovilić
- NE, NE MI-NE**, mini DV,igrani, 2005, 4 min 26 sek, OŠ Knin, Knin, voditeljica: Gordana Knež
- MOZART**, mini DV,igrani, 2005, 3 min 33 sek, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek
- O' CAKLA, DIG 8**, reportaža, 2005, 10 min 15 sek, OŠ Fausta Vrančića / Faust, Šibenik, voditelj: Tomislav Crnogača
- ŽUTA HRANA**, DVD, animirani, 2005, 1min 30 sek, Škola animacije Lukas, Sesvete, voditelj: Miro Dančević
- TONA**, mini DV, dokumentarni, 2005, 10 min 48 sek, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek
- MODELARI**, mini DV, dokumentarni, 2005, 2 min 16 sek, Centar za mladež Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Miroslav Klarić
- NAGRADNA IGRA**,igrani, DVD, 2004, 11 min, OŠ Vladimira Nazora / Videostudio Brundo, Zagreb, voditelj: Zlatko Ivanović
- LEDENO JEZERO**, mini DV, ostale vrste, 2005, 1 min 9 sek, FKK Đakovo, Đakovo, voditelj: Damir Tomić
- MARIJA**, mini DV, dokumentarni, 2005, 8 min 54 sek, OŠ Eugena Kumičića, Velika Gorica, voditeljica: Goranka Dimoski
- NISAM BIO JA**, mini DV,igrani, 2005, 3 min 52 sek, OŠ Janka Leskovara / FFV Pregrada / Autorski studio FFV Zagreb, voditelj: Milan Bunčić
- PRIKAZE**, mini DV,igrani, 2005, 4 min 49 sek, OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić, voditeljica: Marija Radočaj
- ZNANJE**, VHS,igrani, 2005, 1 min 40 sek, OŠ Galdovo / filmska družina, Sisak, voditelj: Aleksandar Muhamrević
- TKO JE ZIPPO**, mini DV, reportaža, 2004, 6 min 12. sek, OŠ Tituša Brezovečkog, Zagreb, voditeljica: Nevenka Mihovilić
- SLAVONSKO MORSKO OKO**, VHS, reportaža, 2005, 7 min 44 sek, OŠ fra Kaje Adžića / KK Zlatna dolina, Pleternica, voditelj: Mirko Šarić
- RAZMISLITE**, mini DV, animirani, 2004/2005, 1 min 4 sek, OŠ Kozala / Kinoklub 4T, Rijeka, voditeljica: Petra Ključarić
- OD MORA K MORU**, mini DV, ostale vrste, 2005, 3 min 25 sek, OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik, voditeljica: Ivana Rupić
- KAD STRAHOVI ZAVLADAJU**, mini DV,igrani, 2005, 6 min 10 sek, OŠ Otok, Zagreb, voditeljica: Jelena Bunjevac Matičić
- KAOS**, mini DV,igrani, 2005, 3 min 48 sek, CTK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Miroslav Klarić
- MOJ FILM O MENI**, mini DV, dokumentarni, 2005, 7min 40 sek, OŠ Janka Leskovara / FFV Pregrada / Autorski studio FFV Zagreb, voditelj: Milan Bunčić
- IVANOVI GOLUBOVI**, video 8, dokumentarni, 2005, 4 min 50 sek, I. OŠ Ž.Sabola / Kino-videoklub, Bjelovar, voditelj: Ljubo Marković
- PIZZA I 7 MASLINA**, mini DV,igrani, 2005, 3 min 30 sec, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek
- KAMEN, ŠKARE, PAPIR**, mini DV,igrani, 2005, 2 min 17 sek, OŠ Pavleka Miškine, Zagreb, voditelj: Predrag Vukičević
- SVILA ŠUŠKA, ŠLINGERAJ SE ŠIRI, A PODVINJE PO RAKIJI I PEKMEZU MIRI**, mini DV, reportaža, 2005, 3 min 50 sek, OŠ Vladimira Nazora Videodružina Bevizije ZTK Slavonski Brod, Slavonski Brod, voditelji: Ante Karin i Mladen Damjanović
- POVIJESNI SPOMENIK**, mini DV, reportaža, 2005, 6 min 50 sek, OŠ Jasenovac / Videoklub Iskra / Autorski studio FFV Zagreb, voditelj: Matija Šepović
- NOGOMET... BEZ OSVJEŽENJA**, mini DV,igrani, 2005, 1 min 16 sek, Centar tehničke kulture / Videoklub Mursa, Osijek, voditelj: Aleksandar Muharemović
- KAD AUTI UTIHNU**, mini DV,igrani, 2005, 1 min, OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog / FVD Mravec, Koprivnica, voditeljica: Karmen Bardek
- ZAGREB - HRVATSKA - EUROPA**, VHS, reportaža, 2005, 6 min 10 sek, II. OŠ Bartola Kašića, Zagreb, voditeljica: Marina Zlatarić
- LEDENA PRINCEZA**, mini DV, dokumentarni, 2005, 9 min 32 sek, OŠ Janka Leskovara / FFV Pregrada / Autorski studio FFV Zagreb, voditelj: Milan Bunčić
- ŽUTA PUSTOLOVINA**, DVD, animirani, 2005, 1 min 9 sek, Škola animacije Lukas, Sesvete, voditelj: Miro Dančević
- LEDOLOMCEM PLOVIMO I LED LOMIMO**, mini DV, ostale vrste, 2005, 5 min, OŠ Mladost / Radijsko-televizijsko-novinarska družina, Osijek, voditeljica: Mihajla Savić
- KUĆNI LJUBIMAC**, mini DV, ostale vrste, 2005, 3 min 3 sek, OŠ Otok, Zagreb, voditeljica: Jelena Bunjevac Matičić
- RIBOLOV**, mini DV,igrani, 2005, 2 min 35 sek, CTK Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Miroslav Klarić
- FRKA, ZBRKA I STRKA**, mini DV, animirani, 2005, 3 min, Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec, voditelji: Jasmina Bijelić Ljubić, Edo Lukman, Monika Vrtarić-Vuk
- KAD BI SVI KAO DINO...**, Hi 8, dokumentarni, 2004, 10 min, OŠ Antuna i Stjepana Radića / Studio kreativnih ideja Gunja, Gunja, voditelj: Josip Krunić
- VALENTINA**, mini DV, dokumentarni, 2005, 9 min 27 sek, OŠ Trnsko, Zagreb, voditeljica: Andrea Bosanac
- PEDICULUS HUMANUS...?**, VHS, reportaža, 2005, 6 min, OŠ Rudeš, Zagreb, voditeljice: Mirjana Jukić, Katica Šarić
- DUHOVNA LJUBAV**, mini DV,animirani, 2005, 2 min 30 sek, Centar za mladež Zaprešić, Zaprešić, voditelj: Jadranko Lopatić
- JOŽIN SVIJET**, VHS, dokumentarni, 2005, 9 min, OŠ Tituša Brezovečkog, Zagreb, voditeljica: Nevenka Mihovilić
- ŠALABAHTER**, mini DV,igrani, 2004, 2 min 32 sek, OŠ Milana Brozovića, Kastav, voditelj: Smiljan Grbac
- POBJEDA**, VHS,igrani, 2005, 6 min 44 sek, OŠ Stanovi, Zadar, voditeljica: Slavica Kovač
- SANDWICH**, mini DV,igrani, 2005, 3 min 14 sek, OŠ Ivana Cankara / Filmska družina Ivan Cankar, Zagreb, voditelj: Predrag Vukičević

D a m i r R a d i c

# Pula, ljubavi moja

52. festival igranog filma u Puli, 16-23. srpnja 2005.

Duga kolona automobila na ulasku u Pulu. Sunce ni trena ne gubi na snazi, svi su prozori otvoreni, znoj navire iz svih pora. Na stražnjem sjedalu Bruno je izvanredno hladnokrvan, iako jedini nosi duge hlače i svoj prozor ne može otvoriti do kraja. Sanja i ja pijemo sokove i jedemo sendviče. Bruno se jedino brine hoće li stići na prvi okrugli stol (tema: Euroimages), gdje ima uvodnu riječ. Pola sata poslije iskrcavamo ga ispred Circola, on izlazi nadesno, lijevo od nas stoji Ante Peterlić, Mato Kukuljica i Zoran Tadić. Za sat i pol u ciklusu Vremeplov prikazat će se restaurirana kopija jedinog Peterlićeva filma *Slučajni život*. Naslov prožet ljepotom tuge i treperava beznada, u duhu onog i svakog vremena. Poezija naslova, Godard. Još je deset minuta prošlo. Znači da smo sad u hotelu Riviera, gdje otkrivamo da u sobi nemamo televizor i da nam je kupaonica smještena u ormaru. Brodska kupaonica — tuš, umivaonik i WC školjka tvore neprekinutu liniju, nalik na instalaciju suvremene umjetnosti iz ranih sedamdesetih. Takve su sobe na trećem katu. Prošle godine bio sam na četvrtom. U sobi s televizorom i standarnom kupaonicom. Prošle godine bio sam sasvim sam, ove sam sa Sanjom. Kao nekad. Kad smo noć proveli u autu, među borovima kraj mornaričkog groblja, ili u kampu Staja, poslije u hotelu Park na Verudeli uz samo more. Riviera je kraj parka i rive, u središtu grada, ali riva ni marina nisu ovdje ono na što se obično misli. Obje su samo periferija brodogradilišta Uljanik. U malo su kojem gradu riva, marina i more tako industrijski obezličeni, a plaže na rubovima grada tako iznimne i more tako čisto. Stijene u Stoji koje se dižu prema borovima poviše mora, s pogledom na beskraju pučinu, bez tragova kopna koji bi omeli sugestiju nedosezivosti. I mlade djevojke medne kože i s pčelama u kosi na Zlatnim stijenama. Prizori koji se ne zaboravljaju. Ali već je vrijeme za domjenak u Domu hrvatskih branitelja. Naše omiljeno pulsko odredište. Krasna austrougarska građevina s terasom i prostranim vrtom, a i Xena je tu. Župančić. Može li ona biti lezbijskom heroinom kao u oskudnu kožu odjevena imenjakinja s teškim mačem u snažnim, ali dostatno vitkim rukama? Sisala je spolovilo Viktora Zahtile na ovogodišnjem Eurokazu kleknuvši ispred njega, vjerojatno neće dobiti preporuku lezbijski ni feministica, jasno da neće, N. G. je već nasrnula na Vnuk, ali legendarna Go je kao prava ratnica protiv imperija uzvratila udarac. Sjetim se onda da Mima najbolje zna kako se TV-Xena (Princeza ratnica) ponijela kad ju je u L. A.-u pitala za autogram. Mima je htjela potpis za Ivu, drugaricu, ljubu i suborca, zajedno su pisale

najbolje filmske interpretacije za *Zarez* još od vremena kad sam sâm otisao odande, ali Xena nije dala. Xena je zaista tvrda i čvrsta. I u zbilji. I te njezine plave oči na bijeloj koži dok crna kosa vijori...

Prošle godine, usred Pule, štoviše na terasi hotela Riviera, netom nakon doručka, pročelnica Odsjeka za anglistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta sjela je za moj i Tomislava Kurelca stol i počela nam objašnjavati kako su svi Radići bili progonjeni u Jugoslaviji. Koješta, rekao sam ja, a taj vaš Krleža bio je nemoralni oportunist i kukavac, na što se ona zgrozila. I reče, može biti žao Tomislavu Brleku što je otisao na komparativnu, sad imam nekog još boljeg od njega, jednu mladu, nevjerojatno darovitu djevojku — Ivu Radat. Iva Radat, rekoh ja, pa ona je Mimina družica, a u sebi se upitah je li tu na djelu rabota lezbijskoga lobija. Svišna misao, ne postoje u nas lezbijski lobiji, samo diktati marksistički nadahnutih feministkinja na Ženskim studijima, daleko su još lezbijske od moći *gayeva*. Pa stoga padaju u iskušenje mržnje i prezira prema, kako ih simpatično zovu, guzoljupcima. Razgovarah odmah s Brlekom, ali ne zna tko je Iva Radat. Znam ja, to mu je bivša studentica. Bilo je to prošle godine, ove već slušam da su ga voljele ambiciozne studentice na prvoj godini anglistike, kako im je imponirao taj mladi asistent egzistencijalističke ikonografije i prepun erudicije, kako su cijenile njegove visoke standarde i zajedničke odlaske na piće poslije nastave. A onda se sve promijenilo kad je prešao na komparativnu. Posnobia se, kažu djevojke. Da, mislim si ja, došao je u krug Deana Dude.

Xena me vraća u zbilju. Senzacionalna žena u četrdesetima, kakve obično u Hrvatskoj ne postoje, Zrinko Ogresta rekao je da ozbiljno računa na nju. U nekom svom sljedećem filmu. Odlažeći s domjenka, upozoravam Sanju na Xenu, ona ju nikad nije vidjela. Kažem, diskretno se okreni desno, spektakularna plavuša u ljubičastoj haljini, pomalo podsjeća na Mariju Baxu iz Vrdoljakova *Kiklopa*. Moj cvrčak izvodi manever na terasi i odmah uočava senzacionalnu ženkulu i ostaje zadržan. Da, ima godina, davno je to bilo kad je šetala ispred Newtonovih objektiva, ali slažemo se da je Xena jedna i neponovljiva.

Kratka večernja šetnja i evo nas u Areni. Dug je program svečanog otvaranja, do nas sjedi Zrinko Ogresta i uzdiše. Ne zbog Lucije Šerbedžije i njezine prozirne crne haljine ispod koje se više nego jasno ocrtavaju istobojni grudnjak i gaćice (»zanimljivo, ali nije joj tijelo sasvim prikladno za takvu



Dva igrača s klupe

kombinaciju» — kaže Sanja ne misleći ništa loše; za takav je modni izbor naime potrebno savršeno tijelo, što skladno građenoj Luciji ipak nedostaje), nego zbog duljine i, kako on kaže, dosade programa, s čim se lako složiti. Pogotovo s opaskom o nastupu karatista — stvarno se čine suvišnima. Na kraju Tamara Obrovac i njezini ljudi pa Rundek, koji se u međuvremenu ozbiljno pozabavio filmskom glumom, i njegov orkestar, ali nije to sve skupa baš nešto. Evo, srećom, napokon kreće film.

Polimac je opasno nasruuo na Dejana Šorka. Optužio ga za niske igre jer je sekundirao Vrdoljakovoj prošlogodišnjoj promociji i za to po svemu sudeći bio nagrađen. Film mu je dobio finansijski poticaj preko reda, a sada mu je udijeljena i počast da otvori festival. Polimac je sugerirao i da se kao državni suizbornik zaigrani film Šorak, zbog sukoba interesa, ne bi ni trebao natjecati za *Zlatne arene*. Nisam siguran u takav zaključak. Koji bi konkretan sukob interesa bio na djelu? U kakvoj je to Šorak prednosti pred ostalima? Nije valjda drugima namjerno odobravao loše scenarije da bi sebi osigurao pobjedu u Puli? Alergičan sam na tzv. sukobe interesa kad postanu birokratskim argumentom i tzv. protekcije za koje dokazi ne postoje. Odmah se sjetim onog niskoumnika iz predzadnjega *Nacionala* koji se, moralna vertikala jedna, zgražao jer je svojedobno Boško Picula dobio mjesto urednika-voditelja u filmskoj emisiji na HTV-u. Da je po niskoumniku, Boško nikad i nigdje ne bi smio javno djelovati, jer svako bi njegovo javno djelovanje uvijek i jedino potvrđivalo protekciiju starijega brata, a nikad i nikako vlastite sposobnosti i zasluge. Istina je, velika je vjerojatnost da je Šorak odigrao igru. Sviđao se njemu ili ne Vrdoljakov film doista, od obznanjivanja vlastite oduševljenosti njime jako je profitirao. Ali kakve sukobe interesa svemu sad još dodavati i ne prepusti filmu da sam govoriti?

Gotov je film, baš nam je dobar. *Dva igrača s klupe* se zove. Ismijava hrvatske državne i paradržavne mučke kojima se želi zauzdati totalni nogomet nizozemsko-švicarsko-talijanske škole pod voljko-nevoljkim američkim pokroviteljstvom, ali i sam taj Haaški sud koji reprezentira niz uštogljenih, no sočno plaćenih birokrata. Ismijava 'pametni dečko'

— kako Šorka s iskrenim respektom naziva njegova susjeda, znamenita radijska spikerica i nekadašnja nesuđena misica Vlatka Bjegović — generale koji su heroji a ne zločinci, iako se ne osjeti u njega zloča, a i ta dvojica lažnih svjedoka generalove obrane, Hrvat i Srbin — i ruga im se i voli ih. Neuhvatljivo je dijalektičan Šorak, draga mu je ta balkanska kuhinja dva ključna srednjojužnoslavenska naroda u opoziciji s ledenim tudincima, ali i tužan je zbog baruštine u kojoj smo i zbog koje je sve to potrebno. Jasno, kritičari, novinari, ljudi od javnosti uglavnom su suzdržani, svi me malo čudno gledaju kad kažem da mi je film izrazito dobar. Provokativniji je otprilike nekoliko milijardi puta od Brešan-Pavičićevih *Svjedoka* (i jedini doista subverzivan film nezavisne Hrvatske jer *Fine mrtve djevojke* me nisu doble), a i žanrovski, kao spoj komedije karaktera i zablude te društvene satire s dramom, funkcioniра jako dobro. Navojec (Hrvat) sjajan, neznani Borko Perić (Srbin) još bolji. Antijunaci na razini žanrovskih potreba i značajnskih uboda. Isto tako i Tarik kao lukavi odvjetnik koji je smislio virtuoznu konstrukciju koja će zadovoljiti i Haag, i generala heroja a ne zločinca tj. hrvatsku državu, i naše junake. Koja je glavna zamjerka kritičara? Dramaturška neuravnoteženost. Pa se onda nalijepe na lik slatke ukrajinske prostitututice koja je u drugom dijelu filma kao nasilu ubaćena. Navodno nije bilo mjesta za nju. Ali Šorak je jedan od onih autora koji imaju erotofilski nervi i za privlačno žensko biće uvijek će naći mjesta. To ovi naši patrijarhalni kritičari i zagovornici čelične dramaturgije ne mogu shvatiti. Kako slatka Dora Lipovčan kao ukrajinska prostitutka krasnih tankih nožica, koja u finišu samoinicativno radi felatio Tariku Filipoviću, a potom je onaj koji je voli, Navojec, ne znajući za to, ljubi u usta, može biti suvišna? I moram se sjetiti Alme Price, tog vrhunca delikatne ljepote i hrvatske (ženske) glume, kad je 1992. zgroženo ko-mentirala, prenoseći većinski stav tada mladih zagrebačkih glumica, da je normalno što Šorak nije mogao u Hrvatskoj naći glumicu za lik prostitutke u *Vremenu ratnika*, nego ga je potraga čak u Makedoniju odvela. Zgražanje nad benignim likom dobroćudne prostitutke koja se obnažena našla u kadi? Ah, kako ponizavajuće. Na sreću, danas imamo Zrinku Cvitešić i ostale djevojke koje su gledale suvremene stranske filmove. Senzibilitetom ne iskaču iz duha vremena. Dora je jedna od njih.

Na domjenku u Circolu nakon projekcije saznajemo da je iz redova starih građanskih nacionalista Šorku došla presuda: »antihrvatski film«. Zaključio je to gospodin koji svojedobno ni riječi nije rekao protiv šovinizma koji je bujao u hrvatskoj kinematografiji. Gospodin iz kruga onih koji će prepoznati svaki trun u tuđem, a ni jedno brvno u vlastitom oku. Iz kruga onih koji su ignorirali degutantnu ideologiju oca da bi se divili tobože superiornoj režiji sina u blasfemično nazvana filmu *Bogorodica*. Dosta mi je svega, laku noć i hajmo na spavanje.

### Dan drugi

Vodim Sanju na plažu blizu Stoje, podno nekadašnjeg odmarališta u čijim opustošenim bungalovima već više od deset godina žive izbjeglice. Prošle godine, kad sam bio sam, pjesnički par naturaliziranih Puljana, Tatjana Gromača (Siščan-

ka) i Radenko Vadanjel (Pazinjanin), brinuli su se o meni i, osim što su me nahranili i napojili i dali mi ulje protiv opeklina, odveli su me na tu krasnu plažu. Brežuljkasto i stjenvito tlo posuto borovim iglicama diže se visoko iznad mora koje se smjestilo u dubokoj uvali i onda se počelo prostrirati prema pučini. Pri vrhu brežuljka zapuštena je konstrukcija željeznoga tornja, pretpostavljamo da je to bivša vojna promatračnica. Sunce je tek malo provirilo kroz borove, ali i to je dovoljno da Sanjina osjetljiva koža reagira alergijski. Oboje nas u alergiju tjera sredovječni trbušasti Nijemac iz ronilačke porodice — uhvatio je zvijezdu, prislonio je na drvo i počeo joj rezati krakove. I bacati ih u obližnje grmlje. Prokleti krvolok. Fašistoidni pivopija Fritz. Mirne duše rezao bih mu ruke i noge da vidi kako je to. Moramo napustiti ovo mjesto bešćutnosti prema našoj maloj braći.

Popodne, poslije šest, ljudi govore da *Kuća* Bogdana Žižića, drugi film iz programa Vremeplov, ništa ne valja. Ne znam. Prvi i jedini put gledao sam je prije mnogo godina i bila mi je jako dobra. Žižićev debi. *Zlatna arena* u Puli. Pa dvije godine poslije ponovno trijumf s *Ne naginji se van*. Klasici sedamdesetih, ono što Ivo Škrabalo i njegovi nekritički sljedbenici podcenjivački zovu feljtonskim filmom. Gledao sam nedavno ponovno *Živi bili pa vidjeli*, debi Gamulina i Puhalovskog s kraja sedamdesetih. Osrednji film, ali svakodnevica socijalističkog samoupravog društva prikazana je kao mrak mrakova. U Žižića je isto. U Hadžića. Grlića. Paskaljevića. Markovića. U ono doba ti su filmovi doživljavani kao kapitulacija nakon gašenja 'crnog talasa', kao neuvjerljivo fingiranje društvene kritičnosti. Škrabalo i Polimac glavni su nositelji takve percepcije i danas. Premda vjerujem da te filmove nisu gledali barem dva desetljeća. Podosta sam ih viđao posljednjih godina. Visoka autentičnost u prikazu egzistencijalnog beznađa. Kreativno druga liga u odnosu na legende crnog talasa, ali posve im nije kati ozbiljnost kritičkog angažmana i uvjerljivost prikaza zbilje sivila čini mi se u dobroj mjeri neopravdanim. Zapravo, kad danas gledam Grlićeve filmove, ono što mi je u njima najzanimljivije upravo je taj kritički stav i neublažena egzistencijalna zbilja, upravo ono za što Polimac tvrdi da je fingirano. Ne znam da li je na djelu predrasuda uvaženog kolege, ili je sve to stvar vremena koje stvara perspektivu. Je li u datom povijesnom slijedu (crnovalni naturalistički modernizam + društveno-politički liberalizam kraja šezdesetih — postkaradordjevska zbilja + praška škola sa starijim i mlađim srodnicima sedamdesetih) takva perspektiva bila sasvim logična? Sedamdesete su na svakoj razini bile pad u odnosu na prethodno desetljeće, ali danas se čini da su bile odveć podcenjene. A *Kuća*? Može li zaista biti posve slab film s Fabijanom Šovagovićem i Jagodom Kaloper u glavnim ulogama? Moćni Fabijan i ikona rane seksualne liberalizacije u Hrvata, Kaloper Jagoda. Da film ne dignu za stepenicu više? Ne vjerujem. I ove godine vidam je u Puli. Jagodu Kaloper. Još je mala, skladna, čvrsta i prkosna, i kad pogleda onim ugljenim očima, sasvim mi je jasno da je ona naša Holly Hunter dvadeset i više godina prije *Piana*. Pedeset i osam joj je ljeta, eklatantan demanti rudanovskih predrasuda. Koje kažu da žena tih godina ne može biti seksualno zainteresirana ni seksualno privlačna (mlađim muškarcima). Vedrana Rudan ništa ne zna o tim stvarima.

Odlazimo u pola sedam na drugu dnevnu projekciju u dvorani Circola. Na programu je *Paun (Kong que)*, redateljski prvenac prestižnog snimatelja Chang-wei Gua, generacijskog sudruga Chena Kaigea i Zhanga Yimoua. Vrlo jak film o peteročlanoj obitelji u provincijskom gradu, sagledan kroz svojevrsna poglavљa u kojima se izmjenjuju perspektive sestre i dvojice braće, od kojih je stariji mentalno retardiran. Pomaknut realizam prepun sugestivnosti, u kojem se međusobno povratno djelujući prožimaju društvena i individualna bijeda i ruše se snovi onih senzibilnih koji tom svijetu ne pripadaju, a moraju u njemu živjeti. Nakon filma Sanja zapoža da su priča i osnovni narativni postupak foknerovski, preciznije — na tragu *Krika i bijesa*. I zaista — tu je senzibilni brat i njegova perspektiva (Quentin), zasanjana, erotski zainteresirana sestra i njezina perspektiva (Caddy u Faulknera nema zasebno poglavlje, ali nije zbog toga manje dojmljiv i razvijen lik), krupni, mentalno retardirani brat i njegova perspektiva (Benji). Guova obitelj duduše nije aristokratska ni na koji način, a njegov retardant za razliku od Benjija nije na najnižoj mentalnoj razini idiota. No doista bitna razlika spram Faulknera leži u odnosu brata i sestre prema retardiranom bratu. U *Kriku i bijesu* on je razlikovni čimbenik senzibilaca Quintina i Caddy naspram racionalnog i beskrupuloznog trećeg brata Jasona: Quentin i Caddy osjećaju za Benjija s kojim ih veže dominacija iracionalnog u njihovim navrima, a 'računovoda' Jason sve ih skupa trpi kao nužno zlo u svom strogo iskalkuliranu svijetu. U Gua, međutim, brat i sestra osjećaju se toliko nesretnima zbog podsmijeha kojima su izloženi zbog retardiranog brata da ga pokušaju otrovati. U njihovoj obitelji ne postoji netko poput Jasona, a na strahotu njihova čina ukazat će im majka: bez ijedne riječi prisliti će omiljenu gusku retardiranog brata da popije otrov, a onda prepustiti nesuđene ubojice promatranju samrtne agone sirote životinje. Strašna, potresna i neizmjerno snažna scena u filmu koji je najavio potencijalno velika autora. Ovogodišnji Berlinski festival bio je sjajna Guova promocija: *Paun* je ovjenčan drugom glavnom nagradom — *Grand Prixom*. Poslije projekcije šaljem SMS Tanji Gromača, koja je oduševljena filmom. Kažem da je Sanja zapazila da je tako nalik na *Krik i bijes*. Tanja kaže: da, ali to je zato što život piše priče. U tom trenutku ne znamo da nas u Areni čekaju trenuci užasa, nakon kojih ćemo se ponovo uvjeriti kako život sam može biti najbolji filmski izvor.

*Pušća Bistra* ime je užasa. Debitantski cjelovečernji film Filipa Šovagovića. Odlična filmskog glumca dostojna slavna oca, posljednjih godina hvaljena dramatičara na tragu teatraapsurda. *Pušća Bistra* trebala je biti filmska verzija njegovih kazališnih intencija. Ispala je međutim nemuštom amaterskom vježbom u kojoj ne postoje likovi i radnja, u kojoj se fabularne linije začinju i nakon prvog ugla nikud ne odlaze, a tobožnja društvena satira posve je banalna. Ne, nije ovo никакav radikalni modernizam, nema u njemu ni trunque čara (ne)kontroliranog, kreativnog kaosa, *Pušća Bistra* jednostavno je nakupina nezanimljivih fragmenata povezanih u besmislenu cjelinu. Ono što je valjda željelo biti film apsurda ispaljeno je apsurdnim filmom. Nekoliko sati poslije, na domjenku na terasi Circola doživjet ćemo reprizu užasa. Oni koji su jučer tako suzdržano ili negativno govorili o Šorku hvale Šo-



Pušča Bistra

vagovića. Ne mogu vjerovati. Jasno mi je da će somnabulni Čadež film svoga prijatelja počastiti epitetom 'genijalan', ali da i svi drugi, uz časnu, no ne posve odlučnu iznimku Bruna Kragića, govore o toj grozoti biranim riječima, to ne mogu pojmiti. Po svima prosipam svoju gorčinu, napose po Jeleni Jindra, koja je u Puli s Korljkom Kirinčić i rade kronike za HTV. Jučer joj je Šorak bio nikakav, a danas je započela s pohvalom Šovagoviću. Onda nastupam ja i prekidam je na samu početku govora. I govorim deset minuta o katastrofalnosti Šovagovićeva filma, i o tome da je i on svjestan da to ne valja ništa, vidjelo se na presicu, sav je bio u defenzivi i gotovo da se ogradio od sama sebe jer je logično očekivao da će ga satrti. Ali ne, ne da ga nisu satrli, nego su onim tipičnim hrvatskim pseudoupućenim rječnikom počeli govoriti o 'drukčijem hrvatskom filmu', o 'zanimljivoj varijanti art-filma' i da ne nabrajem dalje te nebuloze. Nije ovo svijet za nas. Odlazimo mi na spavanje.

Da, odlazimo, ali ne prije nego što spomenemo drugi film večeri u Areni, canneskog pobjednika *Dijete* (*L'enfant*) braće Dardenne. Bila je to druga *Zlatna palma* za belgijsku braću valonske provenijencije, i sve su pohvale koje je film dobio zasluzene. Doduše, naši vrli kritičari i novinari i tim su uratkom bili razočarani (Jelena Jindra: »*Stvarno misliš da je taj film zasluzio Zlatnu palmu*«?; *ad lib*), jer gdje je to od našeg Filipa, ne druga liga, Pušča Bistra su braća Dardenne za zagrebačkoga genija. Što bi trebalo biti sporno u vezi s *Djetetom*? Samo to što je riječ o još jednom od brojnih izdanaka naturalističko-dokumentarističke poetike posljednjih godina, još jednom filmu 'prljave' fotografije s kamerom iz ruke koja slika milje društvenoga dna. S tim da je to dno smješteno usred zapadnjačkoga blagostanja, što nije čest slučaj. Neovisno o tome, vrhunski izdanak svake poetike, pa bila ona gotovo desetak posljednjih godina nemilice trošena, uvijek je djelo čija je kakvoća neosporna. A što se mene tiče, obožavam liniju realizam-naturalizam-dokumentarizam, obožavam filmove životnije od zbilje, a *Dijete* upravo to jest. Priča o mladom ljubavnom paru marginalaca koji prezivljavaju od socijalne pomoći i njegovih sitnih krađa, u čijem se zajedničkom životu sve mijenja kao da ih je sedam stupnjeva po Richteru pogodilo kad on odluči prodati njihovo tek rođeno dijete. Njezina reakcija natjerat će ga da shvati da je

strašno pogriješio, uspjet će vratiti dijete, ali njezinu je ljubav zauvijek izgubio. Ili? Još postoji nuda. Iskuljenje žrtvom za dječaka koji je uhvaćen u kradi zajedno s njim, predaja i zatvor donijet će mogućnost njezina oprosta u nekim boljim danima. Dardenenai sjajno spajaju naturalističko-dokumentarističku distanciranost u prikazu likova i događaja s dirljivim osjećajima koji iz istih likova i zbivanja proizlaze u kontekstu tupe naturalističke grubosti okoline i egzistencije. Za takav pristup ključni su primjereni glumci koji 'žive' svoje likove, čija temeljna humanost ne biva izbrisana drastično nenaklonjenim društvenim uvjetima i vlastitim slabostima, a istodobno im je fisionomija privlačna, jer braća Dardenne znaju da je tjelesna privlačnost glumaca važan prilog općoj estetici filma. Stoga su Jérémie Renier i Déborah François svojim skladnim tijelima i izražajnim licima savršen izbor za utjelovljene 'ljepote iz predgrada', onih trnova bez ruža o kojima je pjevao Tom Waits u *Downtown Train*.

### Dan treći

Prijepodne pišem prvi tekst iz Pule za *Nacional*. Poslijepodne smo na istoj plaži kao i jučer. Propuštam promociju knjige *Déjà-vu* Ante Peterlića (sabrane kolumnе iz *Vijenca*) i Berkovićevu *Putovanje na mjesto nesreće* u programu Vremeplov (čujem da sam autor ima vrlo loše mišljenje o tom svom filmu; pretjeruje, gledao sam ga nedavno dva puta na televiziji, ako ništa drugo napokon je ženski lik — odlična Ana Karić, posve u središtu i sazdan od krvi i mesa, namjesto 'fatalnih žena s tajnom' iz *Ljubavnih pisama s predumišljajem* i *Kontese Dore*, gdje su žene svedene na objekt nezrelih muških mistifikacija). Volio bih pogledati švicarsko-njemačku koprodukciju o jedinom susretu Johana Sebastiana Bacha i Friedricha Velikog *Moje ime je Bach* (*Mein Name ist Bach*), debitantski rad redateljice i scenscaristice Dominique de Rivas, koji uključuje i ljubavnu naklonost Friedrichove mlade sestre, atraktivne i strastvene Amalije, prema Bachovu starijem sinu buntovniku, ali ne stižemo ni na taj film. Juraj Kučkoč, sin splitskoga filozofa Mislava, poslije kaže da nije dobar, Bruno Kragić, sin kapetana duge plovidbe iz stare splitske porodice, tvrdi suprotno — da je solidan. U Areni propuštam prvu projekciju, film koji sam gledao na prošlogodišnjem Motovunu i koji je već odradio redovitu kinodistribuciju — *Sex, piće i krvoproljeće* Matića, Jurića i Nujića, pa ga



Dijete

Sanja ide gledati sama. Prva, Matićeva priča, joj je slaba (meni vrlo pristojna), druga, Jurićeva, joj je dobra (meni mlijata, tek možda donekle korektna), treća, Nuićeva, izvrsna (kao i meni, svi mnogo očekujemo od njegova skorašnjeg cjelovečernjeg debija). Zatim zajedno gledamo sedmominsutni francusko-američki crtici *Destino*, koji je realizirao Disneyjev francuski ogrank pod redateljskim vodstvom Dominiquea Monfreya. Taj prošle godine za Oscara nominiran filmič važan je jer je rađen po gotovo šezdeset godina staru scenariju i knjizi snimanja Salvador Dalića i Disneyjeva animatora Johna Hencha, nastalima kao plod Disneyjeve i Dalijeve ideje iz 1945. o dugometražnom crtaniom omnibusu. Nakon toliko godina starog Walta nećak Roy odlučio je realizirati projekt svojedobno otkazan zbog navodne poslijeratne neimaštine Disneyjeva studija (mogu li povjerovati u takvo što?) i evo nam te navodne autentične verzije spoja dvojice genijalaca. Rezultat? Da je realiziran 1945. *Destino*, zasnovan na meksičkoj baladi koju pjeva Dora Luz, ušao bi u antologiju, ali u današnje doba (taj nezgodni čimbenik vremenskog tijeka, povijesnog konteksta) spoj Dalijeve nadrealizma i Disneyjeve stilске manire doima se ziheraški sladunjavim i anakronim kao uostalom kompletna suvremena Disneyjeva crtna produkcija.

*Destino* je predigra za *Napolu* (*Napola — Elite für den Führer*) redatelja i scenscenarista Dennis Gansela, holivudiziranu priču o mladiću iz skromne obitelji koji u studiju na elitnoj nacističkoj političkoj školi vidi priliku za prekoračenje staleških granica i društveni uspon. Film kao da je rad Rona Howarda — besprijeckorna produkcija od koje profitira vrstan dizajn s atraktivnom fotografijom, kompetentna režija s neprijeponim osjećajem za vizualno, solidne glumačke izvedbe, dramatična priča u realističko-sentimentalnom modusu, pojednostavljenje značenjske složenosti i intrigantnosti priče da bi se iz nje izvukla jednodimenzionalna humanistička poruka. Kompetentno, atraktivno (noćni šumsko-snježni prizori potjere za ruskim dječacima bjeguncima ili oni jutarnjega ronjenja ispod leda sjajno izgledaju), ali odveć predvidljivo i očekivano, podobno u prikazu nacističke prošlosti od strane samih Nijemaca, koji i dan-danas *Mein Kampf* smiju čitati samo u knjižnicama, uz obveznu evidenciju putem osobnih dokumenata. Ima ih koji bi i u nas provodili takvu praksu (Nenad Popović jedan je od njih).

## Dan četvrti

Danas je u Vremeplovu prikazana Mimičina *Seljačka buna*. Izrazito solidan film koji je svojedobno gotovo čitava hrvatska filmska kritika pokopala. Danas mi Petar Krelja priznaje da mu sada film izgleda sjajno na toj restauriranoj kopiji i da su on i njegovi sudrugovi bili opjeni ideologijom i politikom kad su nasrnuli na Mimicu. *Seljačka buna* ostala mi je u posebnu sjećanju jer sam je s mamom, tatom i sestrom kao devetogodišnji dječak premijerno gledao u Domu JNA u Ulici socijalističke revolucije (Zvonimirova), kinu s drvenim stolcima, i znam kako mi je fascinantna bila otvarajuća sekvenca u kojem okrutni dekadentni velikaši organiziraju lov na čovjeka, Petrekova oca, koji se morao svući gol. To su bili dani djetinjstva kad su prvi susreti s obnaženošću i psovkama bili tako čudni i zbumujući, pogotovo s mojim roditeljji-



Sex, piće i krovoproljeće

ma koji su se prema nepočudnom medijskom utjecaju te vrste odnosili kao pravi pioniri naivnoga socijalizma (ili amerikanizma, svejedno, s tim da moj tata nikad nije bio ljubitelj Amerike i njezine medijske kapitalističke propagande). Sjećam se da su mama i tata bili jako nezadovoljni kad su mene i sestruru poveli u kino na Peckinpahova *Patta Garetta i Bill-yja Kida*, jer mladi Billy svlači se gol kao i njegova djevojka krasotica. Ali tata je hvalio prekrasne slike zalaska sunca u prostranstvu prirode i Dylanove pjesme (ne znajući za Dylan). Sjećam se i kad je kupio knjigu *Ralje* Petera Benchleyja, to je bilo negdje 78. i više baš nismo bili djeca (ja dvanaest, sestra šesnaest godina), ali ipak je rekao da tu knjigu ne smijemo čitati jer ima prostota, i da je to znao, nikad je ne bi kupio. Uglavnom, moj tata je bio ljubitelj lijepih žena, Gina Lollobrigida bila mu je velika miljenica, ali posvemašnje filmsko obnaživanje nije volio, pornografija bilo koje vrste bila mu je apsolutno neprihvativija, te grozne sličice jednostavno nije podnosio. A ja sam već u ranom pubertetu, s dvanaest godina, osjetio da je to strašno uzbudljiva domena; kad sam u fotostripovima prvi put video felatio, kao da mi se jedan svijet otkrio. Od onda do danas nisam sklon genitalnoj close-up-pornografiji, ali hardcore tjelesno superiornih protagonisti u srednjim i bližim planovima, s licima koja nude implicitnu psihologiju i pričom koja se može zamisliti iz tih seksualnih okršaja neiscrpivo je polje inspiracije. Kvalitetan hardcore porno nije svođenje ljudi na funkcije žanra za tzv. niske potrebe, upravo suprotno, on je estetiziran proizvod koji slavi ljepotu ljudskoga tijela i seksualne interakcije, ali i priča priču o iracionalnoj strani ljudskih bića, o užitku animalnog, o tamnim područjima svijesti, o radosnoj sadomazohističkoj implikaciji ljubavne igre, i o mračnoj sadomazohističkoj eksplikaciji zasnovanoj na (auto)destruktivnoj strasti nasuprot čistoći ljubavi. *Pjesma nad pjesmama* divna je oda senzualnosti i nesputanoj tjelesnosti iskrenih ljubavnika, ali što je *Knjiga o Jobu*? Nema lakih odgovora u tom trokutu Svevišnjeg, njegova neporočnog i pravednog služe i Sata, kojem je dopustio da na vjernog slugu njegova svu nesreću natovari, da bi se vidjelo koliko je duboka vjera Jobova, koliko je pouzdanje njegovo u Boga.

Biblijsko nadahnuće sasvim je jasno u krasnu filmu *Kralj (The King)*, američkom nezavisnom debiju uglednoga britanskog dokumentarista Jamesa Marsha, prvom anglofonom uratku Guela Garcije Bernala. Bernal glumi Elvisa, mladića bez ikog svog koji izlazi iz vojske, preciznije mornarice, i odlaže u gradić Corpus Christi pronaći oca kojega nikad nije viđao. Otac je William Hurt, omiljeni pastor lokalne crkvene zajednice, suprug privlačne žene (Laura Harring) i otac dvoje tinejdžera, sina (Paul Dano) i kćeri (Pell James), prema kojima je strog, ali ne i pravedan, a dolazak izgubljenoga sina, koji ga podsjeća na dane prije prosvjetljenja i probraćenja, prima sasvim nekršćanski — daje Elvisu do znanja da ga ne želi u blizini svoje obitelji. No otac ne shvaća da Elvis nije običan sin, nego sin s misijom. Upravo biblijskom. On je zaboravljeni grijeh koji je došao na naplatu. Djecački privlačan i čudan u glavi, Elvis zavodi očevu nježnu kćer Malerie, koja djeluje kao djevojčica, zavodi rođenu polusestru, reklo bi se posve iskrenom ljubavlju nadahnut, iako je u svakom njegovu činu i riječi upozoravajuća doza ostranjenosti. Kad očevo sin i Elvisov polubrat Paul shvati što se događa između njegove sestre i Elvisa, za kojeg ni on ni sestra ne znaju zapravo tko je, upada u Elvisovu motelsku sobu i prijeti mu. Djecač je, kao i otac mu, lovac koji nemilosrdno ubija sirote srne (odmah se sjetim Bore Pavlovića i njegove nježnosti prema šumskim životinjama), i ja sam se u tom trenutku uplašio da će otac i sin začeti neki komplot protiv Elvisa, no instinktivni grešni sin iznenadio je polubrata, sebe i gledatelje: uzeo je nož i zario ga dječaku u trbuš. I gledao kako mladić koji je lijepo svirao gitaru i pjevao ne samo crkvene pjesme (zbog čega ga je kruti otac napao) pred njim izdiše. Čak nije ni shvatio u prvi tren da ga je ubio. Nakon Paulova nestanka otac je Elvisa primio u vlastiti obiteljski dom i predstavio ga pastvi kao sina, ne znajući da ljubiće i u samu svetu obiteljskom domu seksualno opći s kćerkom mu, ne znajući ne samo da su sin i kćer ljubavnici nego i da kriju strašnu tajnu ubojstva drugoga sina. Jer Elvis je sve priznao Malerie, a ona ga je shvatila i poduprla. No tada još nije znala da joj je on polubrat. To saznanje, koje je otac priopćio svima kao radostan čin svog odrješenja od davnog grijeha i zatajivanja rođenoga djeteta, bit će uvod u tragičan rasplet, posve biblijski krvav. Film završava prenaglim rezom i vjerljato prejasnom porukom, no to je marginalna napomena. Jer, kakvu je realistično-onostranu atmosferu Marsh kreirao, kako je stopio *americanu* i Stari zavjet, kako je istovremeno suptilno i jasno komentirao dva stupa američkog društva — vojsku i religiju, kako je istom istodobnom suptilnošću i jasnoćom sjajno portretirao Amerikance kao mentalno usporenih i potencijalno stravično opasnu djecu, kakvu je iznimno vizualnu ljepotu svakom kadru krasnom fotografijom (kakvo plavetnilo...) podario snimatelj Egil Bryld, kakva karakterizacija, kakvi utjelovitelji likova... Očaran sam potpuno. William Hurt nakon tone godina ponovo u jakoj ulozi, Gael savršen, čak bez primjetnog naglaska (kad će to Višnjić svaldati...), ali otkriće je mala Pell James, trenutačno sam se zaljubio. Eterično biće slađe od ananasa u morfiju (*Budni svici*, Oskar Davičo), nešto poput mlađe i sveježije varijante Zorice Radaković. Podijelio bih sa svima svoje oduševljenje, ali nitko ga ne dijeli sa mnom. Tanja Gromača kaže da je film

predvidljiv. Predvidljiv? Meni je bio posve nepredvidljiv. Ali kakve uostalom veze ima predvidljivost ili nepredvidljivost, u filmu ovakve atmosfere i likova, ovakvog miljea i glumača, narativno-dramaturške kategorije (ne)predvidljivosti posve su sporedne. Moja Sanja jedina mi je utjeha, samo ona zna koliko mi ovaj film znači.

A prije njega vidjeli smo možda najbolji hrvatski film od 1990. do danas. Od autora od kojega to nikad ne bismo očekivali. Polimac je doduše pisao da ga je vidio na canneskom marketu i da je odličan, ali mislim da nitko nije vjerovao da je Radić sposoban napraviti film ovako dobar. Doista, tko je mogao očekivati da će taj nacionalistički dognatik, koji je u posljednjih trinaest godina realizirao dva slabašna (*Luka, Andele moj dragi*) i jedan grozan (*Holding*) uradak, polučiti film čija svježina, koliko god to predrasudno zvučalo, priziva znatno mlađeg i u svjetska filmska zbivanja upućenijeg autora?

Koliko god bio neočekivan, kreativni uspon Tomislava Radića nije došao nirotkuda. Davne 1972. sjajno je iskoristio duh koji je vladao u zagrebačkom Teatru &TD i oslanjajući se na Godardovu maksimu o prepletanju igranog i dokumentarnog, odnosno na zasade *direct cinema*, filmski debitirao dojmljivim i danas već kulturnim ostvarenjem programatskoga naslova *Živa istina*. Istina, bio je to ponešto zakašnjeli izdanak revolucionarnih šezdesetih, ali i prvi i zadugo (gotovo) jedini cjelovečernji film hrvatske kinematografije koji se sustavno naslanjao na poetiku na koju će se više od dvadeset godina poslije osloniti i danska trojka predvođena Larsom von Trierom pri kreiranju znamenita manifesta Dogma 95 praćena *Zavjetom čistoće*. Kako poznavanje filmske povijesti nije jača strana naše filmske javnosti, evo kratka i nužno pojednostavljena povijesnog pregleda tog fenomena.

*Kratak (i nužno pojednostavljen) povijesni pregled:* Slijedeći filmskopovijesnu liniju koja je vodila od sovjetskog avangardnog dokumentarista Dzige Vertova do nezavisne newyorske škole, Godarda, *direct cinema*, modernističkog naturalizma šezdesetih i potom kao rijeka ponornica tek tu i tamo izbijala na površinu, Dogma 95 je u drugoj polovici devedesetih napravila na svjetskoj filmskoj sceni sličan silovit udar kao modernizam šezdesetih: radikalnim ustajanjem na ultrarealizmu i kameri iz ruke kao temeljnog stilskom sredstvu njegova ostvarenja (pri čemu je spomenuti *Zavjet čistoće* strogo isključivao svaku ubičajenu stilizaciju, poput npr. umjetne rasvjete ili izvanprizorne glazbe) zarazila je umjetnički ambiciozne autore širom globusa i u tom razdoblju pomela postmodernističku filmsku poetiku, da bi desetak godina od nastanka dospjela i u Hrvatsku. Nije ju promovirao nitko od mlađih hrvatskih neda, nego već otpisani Tomislav Radić, koji se mudro prisjetio svog debija s početka sedamdesetih i shvatio koliko je on zapravo bio aktualan u drugoj polovici devedesetih. U to vrijeme Radić je još bio sklon filmovima 'koji šire istinu o Hrvatskoj', što je bio eufemizam za desničarenje praćeno šovinističkim ispadima, no početkom novoga desetljeća počeo je mijenjati kurs, da bi nam eto podario prvi hrvatski Dogma film. Kasnio je kao i sa *Živom istinom*, ali što bi narod rekao — bolje ikad nego nikad. Pogotovo kad su rezultati tako dobri.



Što je Iva snimila 21. listopada 2003.

*Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* film je smješten u imućniju malograđansku zagrebačku obitelj, čiji je *pater familias* (Ivo Gregurević) novopečeni poduzetnik koji pokušava sklopiti posao s potencijanim njemačkim partnerom. Iskoristi proslavu petnaestoga rođendana pokćerke Ive da bi Nijemca pozvao na večeru, a Iva miniDV-kamerom koju joj je poočim darovao za rođendan snima sva zbivanja. Radić izvanrednom autentičnošću, u velikoj mjeri zahvaljujući besprjekorno prirodnim glumcima (uz Gregurevića glavne uloge tumače Anja Šovagović, Boris Srvtan, Barbara Prpić, Karl Menard i debitantica Masha Mati Prodan kao Iva), ocrata 'dan u životu' rutinskom neurozom zahvaćene obitelji, mentalitet 'privatnjakosa' i malograđanki, jalov 'nonkonformizam' kvazijumjetnika, ali i lepršavost erotski emancipirane seksualne djelatnice. Jedina slabost filma jest nedovoljna izražajnost 'priповjedačice' Ive, čija je dubinska tuga u jednom prizoru znakovito naznačena, ali taj dragocjeni trenutak poslije nije oplemenjen dodatnim uvidom u njezin unutarnji svijet. Da je to postigao, Radić bi svojim ostvarenjem superiorno zasjeo na vrh najboljih hrvatskih filmova snimljenih od stjecanja nezavisnosti, ali i ovako tu je negdje.

Naposljetku svi se slažu sa mnom. Pored moje vjerne družice koja dijeli oduševljenje radom našeg prezimenjaka, čitava kritičarsko-novinarsko-filmsko-kulturna javnost priznaje ekstraordinarnost Radićeva uratka (napose u datom nacionalnom kontekstu). Osobno, drago mi je da je Anja Šovagović još u dobroj glumačkoj i fizičkoj formi i pored sveg tog desničarenja kojem se odala posljednjih godina, a posebno mi je drago da mala i erotična Barbara Prpić nastavlja s odličnim filmskim ulogama. Sjećam se da mi je Andrea Radak rekla, kad je taj film gledala premijerno u Puli, da Barbara nije dostažna zamjena za otpuštenu Luciju Stamać, kraljicu mljepotica, u *Serafinu, svjetioničarevom sinu* Vicka Ruića. A onda sam film sam pogledao i osim što sam shvatio da je mnogo bolji no što su Andrea i ostali kritičari-novinari tvrdili (izravni prikaz sadomazohizma i da to Ruiću nitko ne honorira!?), shvatio sam i da je promovirao potencijalno strašno intrigantu glumicu. Barbara nema savršenost Lucijine oblosti, ali ima savršenost vitkosti u malom formatu i siguran sam da ni u kojem smislu nije erotski inferiorna bilo komu. Nakon toga video sam je u Ogreste (*Tu*), gdje je opet

bila jako dobra, pa kao jednu od pobočnih razigranih curica u *Goloj Europi* Milka Valenta (režija Lemo, dramaturgija Nina Skorup), a u Radića upravo blista kao sasvim mlada i nesputana *escort*-damica, koja je i u svom tobože niskom zanatu posve čista. Da, to su te nove djevojke, Zrinka, Barbara, Marija (Škarčić), Hrvatska je napokon dobila generaciju što erotski nesputano hvata zrak otvorenih usta.

P. S.

Danas smo vidjeli, u Circolu na projekciji u pola sedam, i brazilski film *Protiv svih (Contra todos)*. To je debitantski redateljsko-scenariistički rad sveučilišnoga profesora drame Roberta Moreire i priča ironično-ciničnu priču o nizu likova iz nižestaleškog i kriminalnog miljea sa opaolskoga predgrađa, čija je poenta da crni kriminalac, potajno ga imitirajući i vješto manipulirajući zbivanjima, preuzima od svog partnera bijelca ženu, kćer, novac, kuću i naposljetku potencijalnu drugu suprugu koja ga prevodi na pravu stranu zakona, odnosno cijeli njegov životni plan. Bijelac je bio dominantan i pametan dio para, tj. njemu se i gledateljima tako činilo, no naposljetku je tiha i prijetvorna crna voda brege poderala. Odlična narativna konstrukcija, no komplikirane narativne igre danas su već toliko česte da nužno izazivaju dojam manirističnosti. Pogotovo kad idu u paru s dominirajućom kamerom iz ruke, koja je polako postala stilskom šablonom, iako meni uvijek iznova donosi svježinu u vizualnom izričaju. Nema veze, film je dobar, obje glavne glumice vrlo su poželjne i seksualno nesputane, starije, koja je još uvijek vrlo mlada, vitka i traperice joj sjajno stoje na dugim nogama, sjećam se iz još jednoga solidnog brazilskega filma koji sam prošle godine vido na Motovunu, *Žuti mango* se zove (*Amarelo manga*, režiser Cláudio Assis). A njezino je ime Leona Cavalli. Erotična djevojka, svakako pogledati.

### Dan peti

Kasnim na promociju hrvatskog izdanja Bordwellove kaptalne knjige *On the History of Film Style* u Circolu, stižem tek na završnicu predstavljanja novoga broja *Ljetopisa*. No glavna je svrha moga dolaska u Circolo projekcija restaurirane kopije Bauerova filma *Četvrti suputnik* iz 1967. u programu Vremeplov. Taj film, kao i dvije godine prije snimljen *Doći i ostati*, nikad nisam vido. To je faza Bauerova pokušaja prilagodbe modernizmu, a *Četvrti suputnik* nastao je u kulminativnoj godini jugoslavenskog autorskog filma, kako su se onda nazivale te modernističke težnje. Prema Ivi Škrabalu i ostalima, bili su to neuspjeli pokušaji autora čija je (vrhunska) domena bila i ostala klasična (žanrovska) naracija. Nakon odgledana filma može se reći da je ta ocjena pretjerana. Bauer i koscenaristi Slavko Goldstein i Bogdan Jovanović pozabavili su se problematikom samoupravljanja, odnosom njegove formalne afirmacije i stvarne degradacije pod partijskom direktivom; baš kao i u slavnom, četiri godine ranije nastalu filmu *Licem u lice*, gdje su Bauer i Jovanović prvi put zagrebi osjetljivu temu. I tada je, kao i u *Četvrtom suputniku*, nositelj ugroze samoupravnog procesa bio karizmatični Ilija Džuvalekovski (danas gotovo zaboravljen, a sjajan glumac), u prvom filmu kao direktorski (i implicitno partijski), ovdje kao (eksplicitno) partijski moćnik. Usprkos snažnoj težičnosti, ni *Licem u lice* nije bio jednodimen-

zionalan film, kao što ga prati glas, a *Četvrti suputnik* još je manje. Bauer i drugovi fino prikazuju razne silnice koje motiviraju likove za i protiv proklamiranih samoupravnih težnji, pri čemu su noseće one erotske. Naime, mlada nositeljica projekta izgradnje sportsko-rekreacijskog centra kojem bi trebala biti direktoricom (Renata Freishorn) ima potporu mnogo starijeg, utjecajnog i autoritarnog ljubavnika (Džuvalekovski), inače partijskoga moćnika partizanske provenijencije, koji se nimalo ne libi snažno utjecati na radnički savjet dobrostojećeg kombinata da izglosa novčanu pomoć projektu. Međutim mladi partijski sekretar kombinata (Mihailo Kostić), koji je u međuvremenu ušao u erotski odnos s nesudrenom direktoricom, odlučan je slijediti svoja načela i ustrajava da radnici bez ikakva utjecaja sa strane donesu odluku; on sam jest za izgradnju centra, ali zna da je većina radnika protiv toga da se on financira iz njihovih fondova, te da će prijedlog propasti ako članovi radničkoga savjeta doista budu predstavljali volju radnika. Uvid u mehanizam funkcioniranja samoupravljanja sjajan je i pokazuje svu složenost suodnosa (općemoralnih i proklamiranih samoupravnih) principa i konkretnе stvarnosti u kojima bi se oni trebali ostvarivati, što uključuje i korupciju koja nipošto nije jednostrana. Manipulativni moćnik posegnut će za suptilnim podmićivanjem, ali podmićivanje ne bi bilo moguće da oni koji su se jučer kleli u radnička prava danas ne pokazuju da su i sami krvavi ispod kože. Uglavnom, Bauer pokazuje da odlično poznaje ljudsku narav, koja ontološki dovodi samoupravne ideale u nemogućnost pune i trajne egzistencije, a jednako mu je jasno da plemenito načelo ne mora uvijek imati plemenite posljedice: ponekad, kao što je povijest nerijetko pokazala, autoritarni pojedinac može biti pozitivniji u svojim težnjama od mnoštva koje se poziva na demokratsko odlučivanje. Psihološko-erotski (zanimljiv trokut u kojem Džuvalekovski, tipični socijalistički mačo partizansko-komunističkog *backgrounda*, zahvaljujući podjednako tjelesnom i političkom habitusu, dominira mnogo mlađom, nježnom Freishorn, koja mu se želi oduprijeti, ali shvaća da ni u vršnjaka Kostića, kojem se osjeća ravnopravna, neće pronaći pravo utočište, jer njih dvojica preko nje igraju igru moći) i socijalno-politički vrlo uvjerljiv, redateljski uglavnom besprijeckoran (s tipičnim modernističkim iskoracima u obliku povremenih naglašenih optičkih efekata i neočekivanih montažnih rješenja), vizualno atraktivn (sjajna Pinterova crnobijela fotografija), glumački siguran, *Cetvrti suputnik* još je jedan respektabilan Bauerov rad koji pati tek od povremene značenjske eksplicitnosti, pokoje pomalo patetične dijaloške linije i završne globalne metafore (iako efektno izvedene). Dakako, u doba kad su Mimica, Babaja, Hadžić, Petrović, Pavlović, Makavejev, Đorđević, Klopčić, Čengić polučivali svoje kraljevske dosege, Bauerov rad činio se pomalo pase, kao djelo autora koji daje najbolje od sebe da se uklopi u duh vremena, no ne može zamaskirati činjenicu da mu taj duh ne leži, iako ga je upravo on još 1959. anticipirao sa *Tri Ane*. To međutim ne dovodi u pitanje vrijednost *Četvrtog suputnika*, koji je oblikovno i psihološki moderniji od 90 posto današnjih hrvatskih filmova.

Bauerov film ponovno me vraća problematiči velikog društveno-ekonomskog eksperimenta socijalističke Jugoslavije.

Vraća me socijalističkom samoupravljanju koje je, kao i veliki vanjskopolitički jugoslavenski projekt nesvrstanosti i miroljubive aktivne koegzistencije, tijekom devedesetih prostački ismijavan od kojekakvih ignoranata; kako nacionalističkih, tako i nekritičko kapitalističkih (kako ga i ne bi ismijavali kad im je to bila funkcionalna maska za kriminalni zakon kojim je društveno vlasništvo proglašeno državnim da bi se radnicima prodavalо ono što je ionako bilo njihovo; kriminal je to drastično veći od komunističke eksproprijacije i nacionalizacije jer komuniste je opravdala revolucionarna etika, dok su hadzezeovci formalno postavili demokraciju i kapitalizam na pijedestal, a onda učinili nešto sasvim, ako ne nedemokratski, a onda antikapitalistički u smislu liberalno shvaćena kapitalizma gdje je privatno vlasništvo neotuđivo /društveno vlasništvo u samoupravnom socijalizmu bilo je, trijezno i dubinski gledajući, varijanta privatnog i nije imalo nikakve veze s državnim/ — prisvojili su tuđe vlasništvo pod firmom države, ne za tzv. opće dobro poput komunista, nego da bi ga prodavali stvarnim vlasnicima). Zanimljivo je kako nitko od tih bahatih niskoumnika nije shvatio da se samoupravljanje temelji na tržišnoj, a ne državno planiranoj ekonomiji, kako je dakle riječ o ideji tržišne privrede koja bi se od one liberalno-kapitalističke razlikovala po primjeni principa društvene solidarnosti. Dakle, umjesto načela svatko protiv svakog (čovjek čovjeku vuk), naši su marksisti, po anarhosindikalističkom modelu tvrde upućeniji, pokušali uvesti socijalno visoko osjetljivu tržišnu ekonomiju u kojoj bi svatko bio sa svakim, a čovjek čovjeku ovca (u kršćanskom smislu koji je ishodište svake socijalističke concepcije). Pritom su se naravno nasukali na neizbjježni greben ljudske naravi (marksistima je kao i njihovu inauguratoru Marxu psihologija bila i ostala jako slaba strana), koji čitavu marksističko-komunističku i anarhističko-komunističku platformu čini ontološki nemogućom (pokušavam to objasniti Mimi koja je anarholezbijska feministička aktivistica i već mnogo toga zna, na primjer sve više uviđa da su ljudi dominantno zli, a ne dobri, glupi, a ne pametni, i posve je sigurno da će, pametna kakva jest, s vremenom sve više napredovati i zasigurno prerasti feministička polazišta baš kao i Željka Vukajlović prije nje). Dakle, taj ih je greben primorao da u rezervi zadrže mogućnost partijske intervencije, a kako su igrači s klupe svaki čas mijenjali one iz početne postave, samoupravno načelo biva potisnuto, jer društvena dominantna (radnička klasa i svi radni ljudi kako se to proklamiralo tada) nije bila doraslala idealima društvene avantgarde (partije), baš kao što kršćanski puk nije niti će ikad dorasti do idealne svoje uže crkve (svećeničke hijerarhije). Jer te ideale, suprotne dominantnoj ljudskoj naravi u njezinoj cjelini, može oživotvoriti samo iznimno uska elita svetih bića, posve nereprezentativna za ljudsku vrstu ako prihvativimo, za mene posve sporno i zapravo nemoguću pretpostavku, da je porijeklo većine tih svetih bića posve ljudsko. Komunistička partija ili Savez komunista nikad nije bio ništa drugo nego mladi brat Katoličke crkve koja mu je bila i ostala nepresušnom inspiracijom (paralela između Vatikana i Kominterne posve je jasna), nadobudan, iznimno ambiciozan mladi brat koji međutim nije uspio starijeg skinuti s trona, nego je štoviše neslavno kapitulirao. Iz jednostavna razloga: nijedna ideologija

ja, osim nacionalizma, ne može se nositi s religijom kao svojevrsnom superideologijom, a kršćanska religija, ponajprije u svojoj organizacijski, politički i doktrinarno superiornoj katoličkoj izvedbi, najsnasnija je superideologija jer spaja univerzalizam i nacionalizam te socijalizam i kapitalizam. Prvo Mussolini, a onda i Hitler, shvatili su moć sinteze socijalizma i kapitalizma, no smjesi su dodali radikalni nacionalizam šovinističko-rasističke konkretizacije, što je njihov kolač učinilo usko probavljivim. Komunisti su pak odbacili kapitalizam i marginalizirali nacionalizam, pa se ni njihov recept nije mogao održati, pokazavši da od svih avangardističkih pokreta šansu ima samo onaj na svim razinama najsloženiji, kršćanski, ali i on tek ukoliko ima snažno integrativno središte kakvo je katoličanstvo s vatikanskim epicentrom.

Ne odlazim na film *I kornjače mogu letjeti* (*Lakposhta ham parvaz mikonand*) Bahmana Ghobadija, iako je riječ o povijesnoj, prvoj iransko-iračkoj koprodukciji te iako je film u Berlinu dobio *Srebrnog medvjeda* i glavnu nagradu u San Sebastianu. Opet su u središtu djeca, zapravo rani tinejdžeri (trinaestogodišnjaci), tematika je ratna s dodatkom neke inačice magijskog realizma, i uopće ne sumnjam da je riječ o još jednom iznimno solidnu iranskom filmu. Iranska je kinematografija nevjerojatna. Valjda svake godine proizvedu desetak izrazito solidnih filmova, koje obično režiraju autori za koje smo prvi put čuli i koji se s lakoćom plasiraju na ugledne međunarodne festivalle s kojih se redovito vraćaju s hrpom nagrada. Ne znam da li je ikad neka kinematografija u novijoj povijesti filma, pa i šire, imala tako kvalitativno visoku srednju razinu proizvodnje; doista, s iranskim se filmom gotovo ne može promašiti, no postoji i velik problem: većina ih je medusobno jako slična na temeljnoj razini. Odreda se oslanjaju na neorealističku poetiku ambijentiranu, zapadnjački gledano, u egzotične sredine, i sve ih krasi smirena elaborirana naracija kojoj se nikamo ne žuri (pa se nerijetko trajanje tih filmova kreće oko 120 minuta, a kad su i bitno kraći, psihološko vrijeme njihova trajanja čini se mnogo duljim). Kad su zapljasnuli svijet tijekom devedesetih, nakon što je Kiarostami potkraj osamdesetih prvi probio branu, izazvali su opću i zasluzenu fascinaciju jer donijeli su nešto posve novo, iako na jako stariem temeljima, odnosno pokazali su kako u pedesetak godina starom neorealizmu — nekad precijenjenom (oko te procjene može se dosta sporiti s obzirom na širi kontekst otpora holivudizirajućim tendencijama, zbog čega neorealizam i danas zauzima posebno mjesto u Godardovu srcu), potom preko svake mjere zaboravljenom — još ima iznimnih potencijala, ili drugim riječima, da u povijesnoj riznici ima toliko dragocjenih sastojaka od kojih se i danas mogu sastavljati iznimno svježe umjetnine. Uostalom i Tarantino, na posve suprotnom polu od Iranaca, dokaz je za to. No kad je prvi val svježine prošao, izrazita tematska, narativna i stilска srodnost iranskih filmova postala je zamorna. Zato sam i propustio *Kornjače*. Zasigurno dobar film, ali nije mi se dalo još jednom gledati istu priču. Novog Kiarostamija rado bih vido. On je, koliko mi je poznato (možda je to sasvim pogrešno, a možda i nije, jer ipak sam u posljednjih desetak godina pogledao dvadesetak iranskih filmova), jedini među Irancima koji, i to od početaka, poznato tlo zasijava drukčijim plodovima. Uvijek je sklon nekom



*Što je muškarac bez brkova*

eksperimentu, iskoraku, u čemu je ogledan primjerak davnog filma *Gdje je kuća mog prijatelja?* Naizgled standardna iranska humanistička priča o dječići i njihovoj požrtvovnosti Kiarostamiju je poslužila kao polazište za studiju o filmu putovanja (ceste) na mikrouzorku. Vrstan spoj emocionalne angažiranosti prožete jasnom, ali nemametljivom moralnom poukom i istraživanja na planu tretmana prostora unutar opjevana (američkog) (nad)žanra — doista vrlo intrigantan pothvat i tek jedno od svjedočanstava iznimnosti autora koji je u tom smislu, po svemu sudeći, poprilično osamljen u iranskoj kinematografiji vrsnih zanatlija i vrsnih manirista, ali kinematografiji koja je čini se insuficijentna po pitanju stvarne autorske ekstraordinarnosti. No s druge strane, koliko kinematografija u svijetu ima tu temeljnu vrijednost iranske (impresivan zanatsko-maniristički temelj), a opet nemaju ekstraordinarne autorske domete.

Umjesto na filmu, sjedim sa Sanjom i Brunom na terasi Circola. Bruno priča da je prijepodne bio na novinarskoj projekciji Hrvoja Hribara (*Što je muškarac bez brkova?* po popularnom pučkom romanu Ante Tomića), da je film prikazan s kasete i da je potom na presici Hribar napao organizatore jer su prikazali radnu verziju. Nora Krstulović — izvršna producentica festivala koju pamtim u senzacionalnijim izdanjima, iako ne bih želio da se ovo shvati kao kritika djevojke/mlade žene (udana je) koja nedvojbeno posjeduje dozu neporecive atraktivnosti; doduše ona više dolazi do izražaja kad gospodica Krstulović (neprihvatljivo mi je mlade i svježe žene nazivati gospodama bez obzira na njihov bračni status, uostalom Krstulović je Nori zadržano djevojačko prezime) na to posebno obrati pozornost i odjene iznimnije moderne uzorke — dakle Nora Krstulović ostala je osupnuta Hribarovom primjedbom jer prikazana verzija bila je jedina koju je rastreseni gospodin festivalu dostavio. Bruno kaže da je na pitanje hoće li večeras u Areni biti prikazana konačna verzija Hribar odlučno odgovorio — da. Ja se pak prisjećam da je u biltenu objavljeno kako su Hribara pitali zašto je prvobitni termin prikazivanja (nedjelja) zamijenjen za srijedu, a on je odgovorio da ne zna i da je, što se njega tiče, film mogao biti prikazan i u nedjelju. Uostalom, još jučer navečer u Areni je bila tonska proba filma. No koje verzije? Nije valjda odradio tonsku probu s digitalnom kopijom, ovom koju

je prikazao na press-projekciji? Bruno zna više. Projekcije u Areni neće ni biti. Zašto? Pa zar sud nije jednokratno, za potrebe Pule, skinuo zabranu emitiranja filma koju su zatražili i dobili neisplaćeni scenaristički suradnici Ivica Ivanović i Renato Baretić? Stvari se uskoro raspleću, odgovori stižu. Nedaleko od nas posve zacrvenjeli i reklo bi se izbezumljeni direktor festivala Mladen Lučić spremu se za čitanje izjave pred kamerom HTV-ove Line Kežić. Hitro se prikradam i slušam njegovo priopćenje. I štošta zanimljivo saznajem. Najzanimljivije je da konačna filmska, 35-milimetarska kopija uopće ne postoji te da je vodstvo festivala uoči njegova početka prihvatiло Hribarov prijedlog da se u Areni prikaže digitalna HD (*high definition*) verzija. Ostajem zaprepašten. Filmovi se danas uvelike snimaju digitalno, ali za velika kopiplatna, barem kakva danas poznajemo, samo filmska kopija dolazi u obzir. Gledao sam Linklaterovu *Vrpu* (*Tape*) u Kinoteci, emitiranu s videotopa, i nije izgledalo loše, ali kvaliteta slike ipak je druga liga i ozbiljno kino, a kamoli festival, takvo što si ne može dopustiti. Uostalom, prošle su godine odbili Sedlarovu ideju da njegov film prikažu u Areni s videotopa i isključili ga iz konkurenčije jer nije imao 35-icu. Čak su u festivalski pravilnik unijeli odredbu da se u Areni prikazuju samo 35-ice, i da samo film na 35-ici može biti u konkurenčiji. Također, kažu mi da u pravilniku piše i da sve kopije moraju biti dostavljene najkasnije dva tjedna prije početka festivala. Da, kažu ljudi, ako bi se toga zaista držali, onda bi se festival sveo na dva filma. Ipak, prihvatiти HD-verziju za prikazivanje na velikom platnu, i to u prostranstvu Arene, apsurdno je. No zašto Hribar nema 35-icu nego nudi HD? Film je snimljen na 35-ici, ali je zbog nekih digitalnih efekata prebačen na računalnu HD-obradu, odakle se ponovo trebao 'vratiti' na 35mm filmsku vrpcu, no kako je to delikatan i spor proces, nije na vrijeme priveden kraju. Poslije ćemo saznati da je Hribar žestoko kasnio s dostavom kopije studiju koji je izvodio cijeli proces i da je bio upozoren da je samo jedan posto šansi da kopija bude spremna za Pulu, no on je to upozorenje ignorirao. Lučić dalje čita izjavu iz koje saznajemo da ga je tek u šest popodne, dakle prije nekih sat vremena, Hribar nazvao telefonom i priznao da nema konačnu verziju filma. Lučić završava sa zaključkom da je Hribar prevario festival te traži njegovo isključenje iz svih strukovnih udružbi (*by the way*, H. H. je član Vijeća festivala). Uočavam i Hribara s njegovom vjernom svitom, i očito je da ga je Lučićev zaključak teško pogodio. Pokušava mu nešto objasniti, no Lučić se rezolutno okreće i odlazi. Uto Leon Lučev, glavni glumac *Muškarca*, prima osam godina starijeg Hribara za ruku i kao malom djetu počne mu govoriti što da radi — »idi za njim...« I tako, prisustvujemo urušavanju jednog mita: samouvereni, narcisoidni Hribar, koji je iznimnom verbalnom vještinom (retorička naglašenost odlike su i njegovih rijetkih i kratkih kritičkih odnosno eseističkih tekstova) stvorio famu o sebi kao velikom eruditu i genijalno nadarenu filmskom umjetniku (iako iza sebe ima završen jedan jedini cjelovečernji kinofilm + jedan televizijski + jednu TV-seriju, pri čemu nijedan od tih uradaka, diplomatski rečeno, nije oduševio nikoga, a po dobru se pamti tek srednjometražni dokumentarac *Bil jedon*), koji je postigao da nacionalni filmski velikani poput Mimice i Babaje govore o

njemu s velikim uvažavanjem, da se generacijski sudrugovi, a pogotovo oni mlađi od njega, prema njemu odnose sa silnim respektom pa i strahopoštovanjem, taj Hrvoje Hribar danas je tek zbnjeni dječačić zacrvenjen od neugode i srama, jer njegova velika varka, čije je motive teško shvatiti, rasprsla se sa silovitim praskom. Usput rečeno, oni koji su nedovršenu verziju filma vidjeli na press-projekciji kažu da su dijelovi, izolirano uvezvi, odlični, ali da cjelina ne funkcioniira predobro, odnosno da su dramaturški problemi poveći.

Otkazivanje *Muškarca* znači da večeras nećemo u Arenu. Umjesto Hribarova filma bit će prikazan *Hitler iz našeg sokaka* Vladimira Tadeja, kojem Pula ove godine odaje počast (također i Krsti Papiću te Ivici Vidoviću). Kako sam taj čudno pomaknut rad (spoj ambiciozna diletantizma i stilistički naplavljenih, no ipak intrigantnih motiva i postupaka, što nije odveć rijeđak slučaj u povijesti hrvatske kinematografije) gledao relativno nedavno i napravio detaljne bilješke, i kako Sanja nema za nj nikakva interesa, nemam volje posvetiti mu dio ove noći. Nezainteresirani smo i za drugi film večeri, francusku prokriminalističku dramu *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* (*De battre mon coeur s'est arrêté*) Jacquesa Audiarda, dobitnika *Srebrnog medvjeda* za najbolju glazbu u Berlinu. Ova noć proći će bez filmova.

## Dan šesti

Još jedan prozračan dan. Ništa na programu za mene — do navečer i Arene. U 21:30 stiže noć i donosi *Lopove prve klase*, šesnaesti cjelovečernjiigrani film Fadila Hadžića. Kao i prošlogodišnji *Doktor ludosti*, film je nastao u nezavisnoj, no tehnički jako dotjeranoj produkciji Joze Patljaka, pa je kao i u *Doktoru ludosti* dizajnerska izvedba odlična (prošli film sjajno je snimio Slobodan Trninić, taj meni neznani Miodrag Trajković). Oba filma zamišljena su kao društvene satire na tragu Hadžićevih iznimno popularnih kazališnih komada iz vremena socijalizma, dakle po načelu benigno i pitko, s tim da su *Lopovi prve klase* znatno uspjecili. *Doktor ludosti*, koji zapravo i nije bio osobito benignan, čak bi se moglo reći da je bilo i tragova opake zločudnosti u njemu, patio je od napadne (i staromodne) alegoričnosti te grozno karikiranih glumačkih nastupa, što je poništilo dojmljivost dizajna i režijske ekspresivnosti (odlično redateljsko, što će reći fotografsko-montažersko snalaženje u skučenu prostoru psihijatrijske ordinacije gdje je smještena gotovo cijela radnja filma). U *Lopovima prve klase* Hadžić je zabilježio napredak. Režijski i dizajnerski i dalje suveren, odbacio je ultraeksplicitnu metaforičnost (odnosno odrekao se energetnosti patetične pretencioznosti) i oslonio na realističke (čitaj uravnoteženje) glumačke izvedbe, s tim da je prostor, čini se dragom mu, glumačkom karikiraju ostavio za predstavu u predstavi, odnosno za komad *Državni lopov* koji putujuća kazališna družina igra za zatvorene specijalnog, 'humanog' zatvora, smještenog u starom dvorcu. Taj komad pružio je darovitom Franji Dijaku (briljirao u Nuićevoj priči omnibusa *Sex, piće i krvoproliće*) priliku za glumačku vježbu s temom nijeme američke burleske ili hrvatske kazališne komedije između dva rata (na filmu zabilježena 1955. u logom Augusta Cilića u Mimičinu *Jubileju gospodina Ikla*, ostvare-

nju koje se u velikoj mjeri oslanjalo na američku burlesku), i može se reći da ju je dobro iskoristio. I inače, glumci su u *Lopovima* na pouzdanoj razini (uz prije i poslije spomenute u prvom su planu Goran Grgić i Mladen Vulic), a bošnjačka akvizicija iz BiH, Emir Hadžihafizbegović (po dobru ga pamtimmo iz Žaličinih filmova), odličan je u ulozi vođe, točnije vozača i menadžera trupe. Doduše, sama satira o 'velikim i malim lopovima' provokativna je koliko i Hadžićeve spomenute kazališne satire iz doba socijalizma, što znači malo ili nimalo, no to ne treba zasjeniti činjenicu da je riječ o korektnu i dopadljivu djelcu koje je i publika, za koju Hadžić odvajkada (*tribute to Miljenko Jergović*) radi svoje filmove, toplo primila, kako se to tradicionalno kaže. Uostalom, ne zaboravimo da je prošle godine Hadžić s *Doktorom ludosti* sve do posljednjega dana vodio u konkurenciji za nagradu publike, a onda ga je 'svehrvatski' Antun Tonči Vrdoljak pretekao s *Dugom mračnom noći*; doista, oba filma sugestivno svjedoče o prosječnu ukusu našega hrvatskog i istarskog čovjeka.

A onda, nakon Hadžića — treba još jednom podsjetiti, nekoć davno autora nekih nezaobilaznih filmova (*Abeceda straha*, *Službeni položaj*, *Druga strana medalje*, *Protest*, *Lov na jelene*) — prava poslastica. *Transamerica. Americana* na queer način, koja priziva Loua Reeda i Huberta Selbyja Jr.-a, samo što u debitanta Duncana Tuckera (režija i scenarij) prevladavaju svjetlost, toplina i humor tamo gdje je u spomenute dvojice velikana vladao očaj, tuga i tama. Tucker priča priču o transseksualcu koji želi izaći iz nametnuta mu muškog tijela u ono žensko za kojim žudi jer ga osjeća svojim, a prije operacije promjene spola kreće na put u New York kako bi upoznao/la sina tinejdžera za kojeg nije ni znao/la da postoji, a koji sanja da postane zvijezdom gay-pornića. A onda otac/majka i sin putuju automobilom preko Amerike, u dom očevih odnosno majčinih roditelja, kojima on/ona želi predstaviti novootkrivena unuka. Ukratko, *Transamerica* prvorazredan je film putovanja, obiteljska drama i queer movie, posve drukčija oda američkom snu. Ovdje san doista jest snom, a ne tek pohlepna žudnja za misterom dolarom. Felicity Huffman divna je u glavnoj ulozi Bree, uopće je nisam prepoznao kao jednu od kućanica (iz popularne i cijenjene serije, na što će mi pozornost skrenuti Dragan Rubeša), štoviše



Lopovi prve klase

tako mi se svidiла ta žena koja nije dovršila svoju preobrazbu (sva je ženstvena, ali još ima muško spolovilo) da sam se pitao i sa Sanjom komentirao nije li riječ o stvarnom transseksualcu, što bi me zabrinulo, ipak sam poklonik izvorna ženskog bića, a ne transseksualnog kiča (ovo je samo zbog rime, tko bi inače nazvao sve one krasne dvospolne žene kičastima — kažem žene, a ne hermafrodite, jer govorim baš o onim nježnim i senzualnim bićima iz pornića koja su nedoljivo ženska, a onda se odjednom otkrije da imaju i pimpek; na sreću, on je uvijek mali i u stanju mirovanja; naravno, transseksualci i dvospolci dvije su različite kategorije, ženski hermafrodit, da tako kažem, načelno bi me manje pogodio od transseksualca koji tendira ženskosti, no opet, tko se ne bi zaljubio u Jayea Davida u *Plačljivoj igri*, a kad se čovjek jednom zaljubi, onda je sve već kasno — ne može pobjeći od te subverzivne emocije koja prkositi urodenim /spol/ i stečenim /rod/ identitetima).

### Dan sedmi

Popodne u Circolu gledam mađarski film *Dealer*. Redatelj i scenarist je mladi Benedek Fliegauf, samouki sineast sa završenom srednjom školom za delikvente. Na fotografiji u katalogu nasmiješio se od uha do uha: ima ugodno lice s izduženom bradom i slomljen nos, kao da je nešto marlonbrandovsko u njemu. *Dealer* mu je drugi film, jako zapažen, dobitnik glavne nagrade u Ateni, Mar del Plati i Wiebadenu, na Tjednu mađarskog filma dobio je nagradu FIPRESCI-a i na gradu za najbolju režiju. Uvodni dijelovi filma vrlo su moćni, kao da su se energije Tarkovskog i Tarra stopile. Dugi spori kadrovi, naglašeni šumovi, sve je u tami i/ili sjeni, snažna sugestija meditativnosti i metafizičnosti. Riječ je o danu u životu raspačivača droge, koji kao da je za potrebe filma jedan sasvim poseban dan: jedan za drugim nižu se susreti dilera s mušterijama intenzivno obilježeni bizarnošću i ostranjeničušću. Na djelu je dakle nemala doza scenarističke iskonstruiranosti, što u ovako stiliziranu filmu mnogo ne smeta jer artificijelnost je njegova ontološka sastavnica (zamjenik predsjednika Hrvatskoga društva filmskih kritičara Goran Ivanišević kaže da je to jedini pravi art-film festivala). Pravi problem leži drugdje, tj. u činjenici da središnji dio filma gubi na intenzitetu izričaja, razvodnjava se i pomalo rasplinjuje, no onda se u završnici ponovno diže i efektno poentira. Ciklička kompozicija, opet dakle kretanje po poznatu tlu, ali jako dobro riješena. Počelo je odtamnjnjem, završilo zatamnjnjem. Iz mraka je izašao, u mrak se vraća. I junak, i film sam. Poetika beznađa u monumentalno-meditativno-metafizičkom ključu. Sigurno kretanje utrtom stazom koje ne treba podcijeniti ni precijeniti. Dojmljiv film, ali tek djelomično vrhunskih dometa.

Prvi film u Areni drugi je zajednički rad oca i sina Hitreca. Autora sramotnog uratka kojem ne želim drugi put u ovom tekstu spomenuti blasfemično ime, a koji je te, 1999. godine, ovjenčan *Velikom zlatnom arenom* za najbolji film. Ispred Ogresbine *Crvene prašine*, jednog sve u svemu ozbiljna ostvarenja, što god o tome mislili kolege Polimac i Šoša. S tugom se sjetim simpatična čovjeka Živorada Tomića koji je godinama odbijao (loše) pisati o hrvatskim filmovima da ne bi povrijedio ljude s kojima će danas-sutra sam možda



Snivaj, zlato moje

sнимати вlastiti film. A onda je prekinuo post kad je u kina došao film Hitrecovih. Jer po Živoradu to je bio *taj film* koji je zasluzio okončati okretanje glave od hrvatske produkcije. Njegov ideološki terorizam Živorad je elegantno gurnuo u stranu jedva primjetnom rečenicom da scenarij nije dobar, da bi se onda bacio na hvaljenje tobože odlične Hitrecove režije. Živorada i ostale naše kritičare Hitrec sin kupio je fluidnom kamerom u stalnu pokretu i kompozicijom kadra sa zbivanjem u pozadinskom planu. Ako je to dokaz sjajne režije, onda je sjajan svaki drugi režiser njemačkih žanrovske TV-filmova. A svaki holivudski štancer novije generacije redateljski je profesor. Nevjerojatno. Tonyja Scotta superiorno preziru jer bi i telefonski imenik režirao manirističkom spektakularnošću, a silno uvažavaju Nevena Hitreca jer zna režirati fluidnom kamerom. Sjećam se da je jedina Živoradova primjedba bila kritika junaka koji se slomi na kraju umjesto da se osveti i ubije tog Srbina Radu. Napomena o nerealiziranoj osveti posve je na mjestu. I ja mislim da je Kuzma trebao na kraju ubiti Radu zbog svega što je učinio njegovim najmilijima. Ali Živorad je propustio napisati zašto Kuzma to nije učinio. Da se nije osvetio zato što je Hrvat i katolik, a Hrvati i katolici ne mogu nikog ubiti doli u samoobrani, jer nisu oni kao krvoloci Srbi koji siluju i ubijuju iz psihopatološkog luksuza.

Sad je pred nama druga suradnja oca i sina. S tim da otac ovaj put nije adaptirao vlastiti roman, nego onaj stanovitog Ivana Pahernika, znakovita naslova *Još Hrvatska ni propala*. Mora se priznati, *Snivaj, zlato moje* korak je naprijed u odnosu na prvi film Hitrecovih. Riječ je o nostalgičnu epskom narativu koji se bavi osjetljivim razdobljem od kraja Drugog svjetskog rata do sredine pedesetih i, upravo nevjerljivo, posve je ili gotovo posve lišen ideologizacije (Juraj Kukoč ne slaže se s tim i tvrdi da je film jako ideologiziran, ali njegovi mi se argumenti ne čine odveć uvjerljivima). Umjesto toga, usredotočen je na rekonstrukciju 'dobrih starih vremena' u Zagrebu, vremena trčnjevačkih kućica, popevki i nekih, kako se iz današnje perspektive čini, nevinijih međuljudskih odnosa. U središtu filma trebao bi biti ljubavni trokut mladića i dvije djevojke. Dok su junaci djeca pretpubertetskog uzrasta, film obećava. Jako je dobra scena u kojoj se pokazuje odnos ertske dominacije i podčinjanja, onog ikonskog sadomazohizma između dominantne djevojčice i

submisivnog dječaka, odnos koji tendira poremetiti 'normalnu' djevojčica koju bi dječak mogao 'zdravo' voljeti. Međutim taj ertski trokut postaje posve nesadržajan kad junaci uđu u mladenačku dob, nijedan njegov potencijal nije ni dotaknut, a standardna ljubavna veza koja ga zamjenjuje beskrajno je stereotipna. Kad se tomu doda promašena završnica koja film bez ijednoga razloga iz humorno-melodramске kronike prevodi u tragediju, jasno je da je trinaest milijuna kuna koje su Hitrecima bile dane na raspolažanje, a što je jedan od dva-tri najveća budžeta hrvatskoga filma od osamostaljenja, potrošeno uzalud. Publika u Areni, potvrđujući moj raniji iskaz o hrvatskom i istarskom čovjeku, film je oduševljeno pozdravila, a i moja Sanja misli da je korektan i simpatičan. Ona nudi i interpretaciju nagla reza završnoga tragičnog obrata kao metafore koja označava kraj zlatnoga doba djetinjstva i mladosti kao svojevrsna snovitog života i suočenje sa sivom zbiljom stvarne egzistencije koju donose odraslije godine.

Slijedi novi film Gorana Paskaljevića *San zimske noći*, beznadna priča o povratniku s dugogodišnje robije (Lazar Ristovski), koji pokušava započeti nov život s izbjeglicom iz Bosne (Žaličina glumica i supruga Jasna) i njezinom autističnom kćerkom (stvarna autistična djevojčica Jovana Mitić). Nakon pretenciozne, a banalne buke *Bureta baruta*, ovaj je film pravi melem. Polagan, suptilan, sugestivno atmosferičan, odlično glumljen, gotovo sam siguran da je to najbolji Paskaljevićev rad ikada. U San Sebastianu dobio je *Veliku nagradu žirija* i nagradu FIPRESCI-a, a slobodno se mogao naći u konkurenciji najvećih festivala.

Nakon projekcije odlazimo u Circolo i tamo se družimo s Brunom Kragićem, Draganom Rubešom, Vladimirom Cvetkovićem Severom, Goranom Ivanovićem i predsjednikom Hrvatskog društva filmskih kritičara Z. V.-om. Osjećam da Z. V.-u nikako nije drago što sam ove godine dobio nagradu *Vladimir Vuković* za najbolju filmsku kritiku. U pozivima koje je slao za posljednju skupštinu Društva uopće nije napisao tko je dobio nagradu i da će ona na skupštini biti dodijeljena, iako je u prethodna dva navrata, kad su nagradu dobivali Saracević pa Rubeša, to bila praksa. U Večernjaku je pak objavljen tekst o održanoj skupštini Društva s koje je najvažnija vijest bila da je za predsjednika ponovno izabran Z. V. Uz tekst je isla njegova reprezentativna fotografija u boji, a o dodjeli nagrade *Vuković* i njezinu dobitniku nije napisana ni riječ. Uglavnom, Z. V., koji je prošle godine bio urednik festivalskog biltena, a ove je umjetnički ravnatelj festivala (sastavio, vrlo kvalitetno, program stranih filmova), obavještava nas o skandalu nakon završetka projekcije Paskaljevićeva filma. Naime, uprava festivala nije dopustila Paskaljeviću te glavnog glumcu i koproducentu Lazaru Ristovskom da izadu pred publiku u Areni po svršetku projekcije, tvrdeći da to protokolom nije predviđeno. Takav nedostatak elementarnog bontona, tvrdi Z.V. i u pravu je, nezamisliv je na bilo kojem festivalu bilo gdje u svijetu i posve je jasno da je posljedica strašna provincializma ljudi koji danas vode Pulu. Paskaljević je najugledniji strani gost ovogodišnje Pule, tvrdi Z.V. i u pravu je, autor čiji su filmovi prikazivani na najprestižnijim svjetskim festivalima, koji je osvajao *Zlatne arene* u samoj Puli, naposljetu važan motiv njegova novog

filma srpski su zločini u prošlom ratu. No sve to, kako nam je povjerio Z.V., izbjlijedjelo je pred činjenicom Paskaljevićeve nacionalne pripadnosti. Ali zašto nam uvijek do grla zakopčani Z.V. sve to tako otvoreno priča? Pa svojedobno, kad je to bila javna tajna, meni je odlučno niješao da je Igor Židić vršio snažan pritisak na redakciju *Vijenca* da se politički angažira na njegovoj rigidno-nacionalističkoj platformi. Kako je sad tako otvoren? Tko će ga znati.

Pošto smo apsolvirali skandal s Paskaljevićem, započinjemo raspravu o Hitrecima. Sever nevjerojatno blagonaklono zbori o njihovu filmu, a Z. V. je preneražen i vrlo ekspresivno iskazuje svoje negodovanje istim, u čemu ga podupirem još jače napadajući Severa koji mi je podignuo živac tvrdeći da trinaest milijuna kuna, budžet filma Hitrecovih, nije nikakav novac u svjetskim okvirima. Stvarno ne mogu shvatiti tog čovjeka. Pa neka se već jednom preseli u tu Zapadnu Europu ili Ameriku kad sve mjeri njihovim mjerilima. Trinaest milijuna kuna golem je novac kad se zna da je Ostojić svoj film snimio za dvjesto tisuća eura, da ne govorim o Sviliciću. Trinaest milijuna kuna za onakav film — pa da mu se barem taj budžet negdje vidi. Ne znam što sam dalje rekao, ali Sever se uvrijeđeno diže i odlazi, neće valjda ovog časa prijeći schengensku granicu? Ah, evo ga natrag nakon nekoliko minuta, srećom bila je to samo prolazna faza. Dobar je Sever, drag čovjek, samo živi u nekom zrakopraznom prostoru i uopće ne znam kako opstaje ovdje kad se tu (*tribute to Zrinko Ogresta*) uopće ne osjeća kao svoj na svome. No što god mi pričali o Hitrecima, domjenak je jako dobar i prepustanje njegovim prednostima najtrezveniji je izbor u ovoj uskomešanoj prilici. Na kraju krajeva, *Snivaj, zlato moje* ima zasigurno barem nešto dobro. To je mlada debitantica Ines Bojanić, za koju me Bruno pita kako mi se svida. Ines je naiime prijateljica njegove mlade i sveže supruge s ADU (da, Bruno se posvetio druženju s glumicama nakon što je napao druga i prijatelja Tomislava Brleka da filmove procjenjuje po privlačnosti njihovih glumica). Odgovaram da je gospodična i zgodna i darovita, i on je vidno zadovoljan tim dojmovima.

## Dan osmi i posljednji

Ne znam što mi je. Umjesto pisanja teskta za *Nacional* (a naručili su čak dva, jedan poseban i o Hribaru nakon njegove papazjanije), uludo trošim vrijeme. U najranije popodne dolazim na press konferenciju Gorana Paskaljevića i Lazara Ristovskog, na kojoj oni iskazuju nezadovoljstvo nemogućnošću da se poklone publici u Areni nakon jučerašnje projekcije njihova filma. Paskaljević kaže, i sasvim je u pravu, da čisto sumnja da Jimu Jarmuschu, da je kojim slučajem došao u Pulu, ne bi dozvolili izlazak pred publiku. Konferenciju vodi Bruno, ima dosta ljudi, raspričali smo se o svemu i svačemu, a Paskaljević ostavlja dojam izvanredno blagog i ugodnog čovjeka, još malo pa bih rekao — skoro kao da je neki svestac. I svida mi se što dijeli sa mnom dojmove o svoja dva zadnja filma. Ni on sam previše ne voli razvikanu *Bure baruta*, daleko mu je draži novi film kojim na neki način nastavlja dubinsku melankoličnu liniju ranih filmova *Čuvar plaže u zimskom periodu* i *Pas koji je voleo vozove*, a osobito kasnog jugoslavenskog rada *Andeo čuvar*.

Poslije presice, evo me već na promociji knjige Dragana Ru-beša *Govor tijela*, zbirci izabranih tekstova koje je pisao za prilog Mediteran *Novog lista*. Pisac predgovora i promotor mu je filmski kritičar *Jutarnjeg lista* J. P. pa ga pitam, Dragana Rubešu (šifra: Ferić; *tribute to Rubeša*), nije li njegova rubna pozicija, o kojoj je zborio J. P., posljedica zanimanja za pomaknuto erotsko, što je jako neobično u zemlji poput Hrvatske, gdje se smatra da je erotski sterilna proza fakovaca jako provokativna. Kao što je i jučer, u noćnoj raspravi koju smo imali o filmu oca i sina Hitreca, bio decentan i jedva čujno složio se s filmu upućenim kritikama, vjerojatno da ne bi povrijedio prijatelja Vladimira Severa, tako i sada Rubeša, kako bi ostao lojaljan predgovaraču fakovcu, otklanja tu mogućnost, čak tvrdi da je erotski sloj knjige tek jedan od aspekata iz kojih sagledava filmove udaljenih meridijana i paralela kojima je posvećena njegova knjiga. Ali nakon promocije, na izlasku iz dvorane, kao pravi diplomat Rubeša zna da mi se mora malo umiliti pa kaže da je imao najboljeg učitelja po pitanju tretmana erotskoga, a kad ga, vješto hineći posvemašnju neupućenost o tome tko bi to mogao biti, upitam o kome se radi, on odgovara — ti. Dobar je Dragan, iskustvo je to zrelih godina (49 je na plećima) i pohađanja svjetskih filmskih festivala, zna igru, a napisjetku možda misli ozbiljno, na kraju krajeva — zar bi lagao? Budimo realni, pa tko je s takvim entuzijazmom i beskomisnošću rušio i ruši seksualne tabue u tiražnim medijima kao potpisnik ovih redaka? Svaka čast Milku Valentu, ali on je uvijek ostao pisac ultraniskobudžetnih ograničenja, svaka čast Igoru Mandiću, ali on nikad nije otiašao tako daleko preko zadanih limita. Kakva kurtoazija, sto mu gromova, pa ono što je Dragan Rubeša upravo rekao čista je istina! Obodren tom spoznajom, umjesto da odem u *press-room* i svršim tekst do pola sedam i prvoga današnjeg filma Jima Jarmuscha (*Kava i cigarete/Coffee and Cigarettes*), ostajem na okruglog stolu s temom budućnosti europskoga filma.

Sudionici okruglog stola članovi su žirija međunarodne kritike koji je ove godine oformljen na inicijativu Z. V.-a kako bi dodijelio nagrade filmovima iz internacionalnog programa (opravno internacionalnih, jer Z. V. je stranu selekciju vješto razvrstao u više sekcija). To su predsjednik žirija, ugledni Ronald Bergan iz londonskoga *Guardiana*, inače potpredsjednik FIPRESCI-a i autor sedam knjiga filmske te-



Kava i cigarete



Slomljeno cvijeće

matike te nekadašnji sveučilišni nastavnik, potom Christine Kopf iz Frankfurta, umjetnička ravnateljica festivala istočno-europskog filma Go East u Wiesbadenu, Bernd Buder iz Berlina, programski savjetnik za jugoistočnu Europu programa Forum Berlinskog festivala i filmski kritičar, Claire Cluzot iz Pariza, filmska kritičarka i redateljica dokumentarnih filmova, rodakinja slavnog sineasta istoga prezimena i autorica triju filmskih knjiga, te naposljetku Bence Nanay iz Budimpešte, filmski kritičar i predavač na Berkeleyju, urednik mađarske varijante *Ljetopisa* (*Metropolis* je ime toga časopisa), autor jedne knjige. Na jednoj su strani zagovornici filmskog elitizma, veteran Bergan i mladi Nanay koji izgleda kao nježnija, blago feminizirana inačica Brada Pitta, a kojega Bruno zove mađarskim Brlekom jer je izraziti modernist te pažljivo njeguje imidž, dok su na drugoj dvoje mladih i skromnih Nijemaca te francuska veteranka, koji zastupaju uravnoteženiji pristup tendirajući znatnom uvažavanju tržišta. Christine, Bernd i Claire Cluzot govorili su prvi, a onda je savršenim engleskim i pravim glumačkim nastupom u tradicionalnoj maniri američkih sveučilišnih predavača zablistao zlatokosi Bence, na kojeg se nadovezao jednak vješt šarmer Bergan, i njih su dvojica jasno pojeli prethodne govornike nevične anglo-američkom 'marketinškom' stilu predavanja (da, zagovornici modernističkog elitizma itekako poštuju retoričku raskošnost koju dijele s korporacijskim menadžerima, baš kao što srodnu retoriku dijele poetika visokog modernizma i MTV-a). No onda se vrlo strastveno u raspravu uključio već spominjani kritičar J. P. i obznanio svoje neslaganje s Benceom i Berganom, više Benceom, koji mu je svojim radikalnim postavkama očito trn u oku (poslije saznajem da se zgražao kako čovjek tako uskih pogleda može predavati na sveučilištu poput Berkeleyja). Ruku na srce, J. P. je u pravu, Bergan i napose Bence imaju jako skučen pogled na suvremenih film, koji je izvan Hollywooda strašno raznovrstan i vrlo kvalitetan (dok njih dvojica kao da cijelokupnu suvremenu proizvodnju poistovjećuju upravo s Hollywoodom pa onda ispada da je ta produkcija apsolutno inferiorna zlatnim modernističkim godinama), a jednak je u pravu i što se tiče ograničenosti ustanovljena filmskog kanona, koji je zatvoren s ranim sedamdesetim godinama i u koji ne mogu ući filmovi mlađi od trideset godina, što je absurdno. No s druge strane mora se imati u vidu i pozicija Bencea i Bergana: oni dje-

luju, osobito Bence, u raljama zvijeri, i logično je da sukladno tom kontekstu, kontekstu snažne dominacije efemernoga komercijalnog filma te poistovjećivanja filma s (post)industrijskom proizvodnjom i tržištem moraju u svojoj oporbenosti biti radikalniji no što bi (možda) bili u uravnoteženijim uvjetima, jer uvijek kad se suprotstavljaš nemilosrdnom zmaju moraš snažno vitlati ognjem i mačem.

Nakon završetka neočekivano polemičkog i zanimljivog okruglog stola, žiri obznanjuje nagrade. Zahvaljujući Berganovu i Benceovu utjecaju i njihovu potiskivanju oporbene im Claire Cluzot, nagradu za najbolji film festivala u međunarodnom programu dobio je, može se reći očekivano, *Dealer*, dok su dvoje glumaca dobili specijalna priznanja za svoje iznimne uloge: Felicity Huffman u *Transamerici* i Lazar Ristovski u *Snu zimske noći*.

Napokon odlazim pisati tekstove za *Nacional* i tako propuštam *Život hrvatskog seljaka*, etnografski film pronađen u bečkom arhivu čije je autorstvo Daniel Rafaelić pripisao Oktaviju Miletiću, premda čvrstih dokaza nema. Propuštam i *Kavu i cigarete* Jima Jarmuscha. Sanja ga je gledala i kaže da je jako dobar. Već je pola deset, žurimo u Arenu na dodjelu nagrada i drugog Jarmuscha, *Slomljeno cvijeće*. Ali prije toga moram dati opću izjavu o festivalu za Jelenu Jindra i HTV (hvalim Pulu, festival, more i plaže), a onda još malo sjedimo na piću s Tanjom i Radenkom u kafiću u parku preko puta Circola. Odlazim platiti račun ne gledajući komu plaćam i tek krajicom oka, nakon što sam već platio, shvatim da je to mala erotična šminkerica Marina iz Big Brothera! To je znači taj njezin kafić u Puli, pa da, tek sad vidim u izlogu sliku Zdravka Lamota, narcisoidnoga šminkera iz Samobora zbog kojega je Marina napustila nadasve simpatična Pazinjanina Alena, koji je daleko veća faca od ovoga proravnatog *wanna be Beckhama*. Valjda i jesu Marina i Zdravko jedno za drugo, ali tko će još o tome misliti. A o čemu smo pričali s Tanjom i Radenkom? Uglavnom smo bacili kritiku fakovskoga klana, zapravo još šire smo zahvatili i zaključili da svi igraju neke svoje igre, a mi smo u svemu tome ispali jedini pravi i čisti. Lijepa pozicija, nećemo sad razmatrati koliko je utemeljena i komplikirati ovu ugodnu noć.

Dragan Rubeša preporučio je *Slomljeno cvijeće* (*Broken Flowers*, Velika nagrada žirija u Cannesu) kao izvanredan film, a ja sam se sjetio Diane Nenadić, koja je u nas najviše pisala o njemu, pa tako i prigodan, stilski vješto i značenjski sadržajno sročen tekst u katalogu festivala. Diana je ovdje bila samo jedan dan, na promociji Bordwella i *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, dok sam sâm veći dio ovih festivalskih dana, posebno na plaži posutoj borovim iglicama, čitao *Edip multiplex*, zbirku pjesama njezina supruga Matka Sršena. Baš mi je godila svojom mediteransko-meditativnom komplemtarnošću s ovim prostorima njegova potpuna stopljenost s davnim antičkim svjetovima. Filozofijom, pjesništvom i mitologijom stare Grčke. Osjećam da je antička Grčka za nje ga ono što je meni bio svijet filmova, knjiga, pjesama i stripova uglavnom američke provenijencije ili usmjerenja. Osjećam neku pjesničku srodnost s Matkom Sršenom, koliko god to na prvi pogled možda bilo čudno.

Prvi put otkako pratim Pulu dobitnici nagrada nisu objavljeni na podnevnoj press-konferenciji. Odlučeno je, i to je u redu iako nezgodno za novinare, da se nagrade obznane tek na samoj ceremoniji dodjele. Glavni su favoriti Radić i Šorak, zapravo Radić pa Šorak. Žirijem predsjeda Krsto Papić, a članovi su književnik Stjepan Čuić (on se posljednjih godina potpisivao svojim izvornim imenom Stipan, ali ovdje je ostao Stjepan), glumica Vera Žima, snimatelj Enes Midžić i kritičar Novog lista Aldo Paquola (bi li ga se napokon sjetili da prošle godine nije napisao hvalospjev Vrdoljaku?). Četvoro filmaša i jedan književnik, koji pritom nije predsjednik. Stvari s tim našim žirijima ipak idu na bolje, ne zovu se više u njih tako često književnici, likovnaci i kazalištarci da im podignu ugled. Nagrade su uglavnom dobro podijeljenje, o malo njih može se sporiti. Najbolji film festivala je *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*, najbolji je režiser Radić, scenarist Šorak, glavna glumica Anja Šovagović kod Radića, sporedna Dora Lipovčan kod Šorka, najbolji glavni glumac je Ivo Gregurević kod Radića (zasluženo, ali čovjek je već takva institucija da je nagrada mirne duše mogla otići Navojcu ili Borku Periću kod Šorka, kad se već, po pravilniku, ne može dijeliti), sporedni Dragan Despot kod Šovagovića u *Pušćoj Bistri*, što je strašan i nepotreban gaf žirija, jer Tarik Filipović kod Šorka imao je nekoliko svjetlosnih godina bolju ulogu u nekoliko svjetlosnih godina boljem filmu. Za najbolju kameru nagrađen je Vjekoslav Vrdoljak kod Šorka, što je pomalo čudna odluka, koloristički atraktivnija fotografija bila je kod Hitreca i pogotovo Hadžića, dok je koreografija kamere najviše do izražaja došla kod Radića. Za montažu je nagrađen Slaven Žečević kod Hitreca (ta je nagrada mogla pripasti bilo kome, ali najlogičnije bi bilo da ju je dobio Radićev film jer je montažno najatraktivniji, uostalom rad kamere i montaža krucijalan su dio režije pa ako je Radić dobio nagradu za režiju, malo je čudno da su ga ignorirali i kod kamere i kod montaže). *Snivaj, zlato moje* dobilo je i *Zlatne arene* za glazbu (Darko Hajsek), kostimografiju (Željka Franulović), masku (Snježana Gorup) i ton (Toni Jurković), postavši tako ostvarenje s najvećim brojem *Zlatnih arena* (pet). Radićev i Šorkov film dobili su četiri (Šorkova četvrta pripala je Mariju Iveziću za scenografiju). Žiri je napravio još jedan strašan gaf — dodijelio je *Vjesnikovu* nagradu *Breza* za najboljeg debitanta Filipu Šovagoviću za *Pušću Bistru*, iako bi bilo logično da ju je dobio Antonio Nuić za režiju svoje epizode u *Sexu, piću i krvoprolíču*, ili Franjo Dijak za glumački debi u istom filmu. *Snivaj, zlato moje* dobilo je i nagradu publike Zlatna vrata (Radić je bio drugi, Šorak treći), dok je nagradu *Oktavijan* Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji cjelovečernjiigrani film dobio Radićev uradak.

Nakon dodjele nagrada još nas ne očekuje *Slomljeno cvijeće*. Naime Z. V. toliko je oduševljen Disney-Dalí crtićem da je mimo protokola uspio ubaciti još jednu projekciju *Destina*. No dobro, i tih sedam minuta je prošlo, evo nam napokon Jarmuscha. Ali sad sam već umoran. Čitav dan u akciji, sati pisanja tekstova za *Nacional*, rastegnuta dodjela nagrada pa sad još i ovaj crtić... Kad je *Slomljeno cvijeće* napokon počelo, oči su mi se počele sklapati. No ne toliko da mi se ponovno s Jarmuschom ne bi dogodilo isto. Uvijek više volim njegove filmove nego što ih smatram dobrima. *Mrtav čovjek* je tako osebujan i lijep rad, ali ne bih rekao da bi ga se

u kvalitativnom smislu moglo smatrati vrhunskim ostvarajem. I *Duh pas, put samuraja* volim, i *Pod udarom zakona*, ali nešto mi nedostaje kod Jarmuscha. Ne leži mi njegov minimalizam i absurdistička ekscentričnost kojom narušava atmosferu *americane*, koja je u temelju svih njegovih filmova. Redukcija i lakonski ekscentričan pomak ono je što povezuje Jarmuscha i Kaurismäki, s tim da je Finac došao malo kasnije i s tim da mi Jarmusch ipak više odgovara. *Slomljeno cvijeće* doći će na redoviti kinorePERTOAR pa neću više o njemu, tek toliko da Bill Murray, koji kao da je izravno preuzet od Sofije Coppola iz *Izgubljenih u prijevodu*, kreće u potragu za sinom za kojeg nije znao da postoji i čiji je jedini dokaz egzistencije to što se tako tvrdi u pismu jedne od junakovih bivših djevojaka (zapravo, ne zna si ni tko je doista pisao to pismo). Junak kreće na put jer gotovo svi su Jarmuschovi filmovi filmovi putovanja, te posjećujući bivše djevojke pokušava saznati s kojom od njih ima navodnoga sina. Problem je što većina interakcija junaka s eks-djevojkama ne donosi ništa ni u kom pogledu, ili, drukčije rečeno, većina tih susreta nesadržajna je, što možda jest u skladu s Jarmuschovom poetikom, ali meni se čini promašenim. Ipak, jedan je susret prava poslastica — onaj s bivšom djevojkom koju igra Sharon Stone, a čija se tinejdžerska kćer zove Lolita i doista opravdava svoje ime. Ta sočna, mala i slatka djevojka sa vršena tijela lakonski se pred junakom razodijeva i (čudno) ime njezine utjeloviteljice svakako valja spomenuti i pamtit — Alexis Dziena.

Na kraju završni domjenak u Circolu. Svi se druže, gomilica ljudi, priča se o svemu i svačemu, zbori se i na internacionalnoj razini. Tu prednjači Bruno, koji skrbi o članovima međunarodnog žirija, s kojima se lijepo zbljžio i postavio mostove za buduće akcije. Oni su uživali ovdje, projekcije u Areni oduševile su ih i smatralju da je Puli prijevo potrebna intenzivna internacionalizacija u smislu maksimalnog animiranja strane filmske javnosti, jer festival ima tako mnogo potencijala. Bence kaže da je kao dječak svakog ljeta dolazio na naše more, koje u šali zove njihovim, pozivajući se na povijesna mađarska prava (jer, doista, lažu nam cijelo stoljeće, postojalo je samo Ugarsko Kraljevstvo, a ono Ugarsko-Hrvatsko, a pogotovo Hrvatsko-Ugarsko fantazma je hrvatskih povjesničara, ni prva ni posljednja). Bergan i Bence u opoziciji su spram vječnog tajnika FIPRESCI-a Klause Edera, čini se da bi ga rado razvlastili, a priča se i da predsjednik našega društva ima velike ambicije u FIPRESCI-u. Prošla me potreba za snom pa ostajemo gotovo do jutarnjih sati. Sutradan prije podne morat ću zgotoviti definitivnu verziju teksta o Hribaru, poslije toga popit ću piće s Vladimirom Severom, naići će Bruno na putu za autobusni kolodvor i priča o Puli privest će se kraju. Cijelu nedjelju Sanja i ja provest ćemo sami, šetajući gradom i kraj mora, da bi se u ponедjeljak ujutro rasobili jer put me odveo u Motovun. Najradije ne bih išao, nikad se ne rastajem od svoje družice, pratiti je na autobus kojim će sama putovati u Zagreb tako je obeshrabrujuće. Čudan osjećaj. Neda Arnerić kaže da su parovi bez djece jako međusobno privrženi, ne znam da li je to pravilo, ali za nas vrijedi. No proći će i tih pet dana Motovuna, jurit ću u rano subotnje jutro kući i, kad se ugledamo ponovno bit ćemo kao kolačići vrući.

# Filmografija

## Nacionalnog programa 52. filmskog festivala u Puli

DVA IGRAČA S KLUPE r.: Dejan Šorak, sc.: Dejan Šorak, uloge: Goran Navojeć, Borko Perić, Tarik Filipović, Dora Lipovčan, Nada Gačešić-Livaković, Ksenija Paić, Ana-Marija Bokor, Vedran Mlikota, Renne Gjoni, df: Vjekoslav Vrdoljak, montaža: Veljko Segarić, sgf.: Mario Ivezić, kost.: Doris Kristić-Pavković, glazba: Mate Matišić

Produkcija: Inter film, HRT, Maj Film (pr.: Ivan Maloča), 112 min  
PUŠĆA BISTRa r. i sc.: Filip Šovagović, uloge: Enes Vežović, Mladen Vuilić, Ranko Zidarić, Dragan Despot, Natalija Đorđević, Jelena Miholjević, Anja Šovagović, Ivica Vidović, Predrag Vušović, df: Slobodan Trninić, montaža: Vesna Biljan, sgf: Željko Senečić, kost: Željka Franulović

Produkcija: Inter film, HRT (pr.: Ivan Maloča), 73 min

SEX, PIĆE I KRVOPOLIĆE r. i sc.: Boris T. Matić, Zvonimir Jurić, Antonio Nuić, uloge: Admir Glamočak, Bogdan Diklić, Leon Lučev, Franjo Dijak, Matko Fabeković, Darija Lorenci, Ksenija Marinković-Ugrina, Nataša Dangubić, Dražen Šivak, Hrvoje Kečkeš, Bojan Navojeć, Rakan Rushaidat, Krešo Mikić, Leona Paraminski, df: Vjeran Hrpka, montaža: Marin Juranić, Veljko Segarić, sgf: Nedjeljko Mikić, kost: Ante Tonči Vladislavić

Produkcija: Propeler film (pr.: Boris T. Matić), 75 min

LOPOVI PRVE KLASE r. i sc.: Fadil Hadžić, uloge: Goran Grgić, Emir Hadžihafisbegović, Bora Stjepanović, Franjo Dijak, Mladen Vulić, Ksenija Ugrina, Janko Rakoč, Marinko Prga, Boris Miholjević, Božidar Smiljanić, Katarina Bistrović Darvaš, Danko Ljuština, Vedran Mlikota, df: Miodrag Trajković, montaža: Dubravko Glunjski, sgf: Velimir Domitrović, kost: Branka Tkalcec, glazba: Mate Matišić

Produkcija: ALKA FILM (pr.: Jozo Patljak), 91 min

ŠTO JE IVA SNIMILA 21. LISTOPADA 2003. r.: Tomislav Radić, sc.: Ognjen Svilicić, Tomislav Radić, uloge: Anja Šovagović, Ivo Gregurević, Boris Svrtan, Masha Mati Prodan, Barbara Prpić, Karl Menrad, Adam Končić, df: Vedran Šamanović, montaža: Kruno Kušec, sgf: Ivica Trpčić, kost: Vjera Ivanković

Produkcija: Korus, HRT, 92 min

SNIVAJ, ZLATO MOJE r.: Neven Hitrec, sc: Hrvoje Hitrec, uloge: Ljubomir Kerekeš, Ivan Glowatzky, Ines Bojanić, Alan Malnar, Frank Kos, Vlatko Dulić, Višnja Babić, Ksenija Marinković-Ugrina, Marija Köhn, Danko Ljuština, df: Stanko Herceg, montaža: Slaven Zečević, sgf: Mladen Ožbolt, kost: Željka Franulović, glazba: Darko Hajsek

Produkcija: Inter film, HRT (pr.: Ivan Maloča), 110 min

Petar Krelja

# Petočinka

## Povodom programa Vremeplov na festivalu u Puli

### 1. Bordwellov poučak

Koliki su stvarni dometi teorijske knjige *O povijesti filmskih stilova* Davida Bordwella, neka o tome sude naši dični visokospekulativni umovi. Mene je, baš u trenutku kada sam se latio zadaće da se pozabavim pregršti restauriranih hrvatskih igranih filmova iz šezdesetih i sedamdesetih, silno zadivila sva širina i dubina Bordwellovih pripremnih radnji kojih se bio prihvatio da bi iznjedrio tu svoju široko prihvaćenu knjigu što se, eto, pojavila i u našem prijevodu zahvaljujući hrvativrijednu trudu Hrvatskoga filmskog saveza.

Osobito su me se — s pozicije mog neposredna zadatka da na festivalu u Puli, a u sklopu programa pod nazivom Vremeplov, predstavim određeni broj 'friško' restauriranih igranih filmova — dojmile Bordwellove tvrdnje o određenim teorijskim prijeporima u djelima autora prošlosti; kompetentni američki pisac argumentirano tvrdi da su pažnje vrijedni teoretički, ne mogavši višekratno provjeravati svoje 'premijerne' dojmove o njima važnim (a pogotovo manje važnim) filmskim djelima, zapravo svoja promišljanja silno izazovna novog medija mahom gradili na maglovitim sjećanjima nekih dalekih filmskih projekcija — ključnih u njihovu trudu da teorijski prouče stilske osobitosti nove umjetnosti u kontekstu tehničkih i poetičkih povijesnih mijena. Bordwellova je čudesna istraživačka temeljitošt, koja je našla više nego moćne saveznike u divnoj raskoši tehnoloških postignuća (svoje teze potkrepljuje egzaktno probanim fotogramima), neumoljivo detektirala određene tehničke manjkavosti i u djelu takva pedanta kao što je bio genijalni Andre Bazin; Francuz je svoju ontološki utemeljenu teoriju filma zapravo dodatno 'zamutio' određenim brojem svojevrsnih 'previda'; njegove su se minuciozno bravurozne analize nemalogu broja glasovitih kadrova sekvenca, na kojima je dijelom gradio svoje teorijske postavke, 'uzdrmale' već i zbog toga što je, pomnim pregledom — primjerice Wylerovih *Malih lisica* i Flahertyjeva *Nanooka sa sjevera* — Amerikanac uočio da su te sekvence zapravo posijane — vidljivim rezovima.

Čini se da je, osim istraživački opetovano pomna gledanja starih naslova, Bordwellu bilo važno i ono što je također u samu žarištu i pulskog Vremeplova. Govoreći o dugo marginaliziranu Jeanu Renoiru, koji je — zahvaljujući maru velikog stilista Bazina i njegovih pulena — s vremenom izrastao u nedodirljivu ikonu, Bordwell zaključuje: »*Kad je 1952. Cahiers objavio posebno izdanje posvećeno Renoiru, on je već postao kandidatom 'la nouvelle critique'* za najboljeg reda-

*lja u povijesti. Kampanja kritičara je uspjela. Restauracija Le regle du jeu 1959. (posvećena Bazinu) osvojila je svijet te se taj film od 1960-ih smatra jednim od najboljih ikad snimljenih filmova.«*

Ako je zbog svojih polemički tempiranih teorijskih analiza — da dodatno pojasnim zašto sam iz prebogate učene knjige osobito apostrofirao pojmove restauracije i revalorizacije — Bordwell mogao napraviti 'put oko svijeta' da bi na autentičnim izvorima prikupio što više pouzdanih podataka, valjda i mi možemo potegnuti do Hrvatske kinoteke u Savskoj gdje su nam marni djelatnici te ustanove uvijek spremni omogućiti uvid u raspoloživu (restauriranu) baštinu — kao što su svoja vrata već bili velikodušno otvorili Zoranu Tadiću, koji se prihvatio skidanja paučine nekih dokumentarista prošlosti čija su djela već bila pala u zaborav.

I premda je nezamislivo da neki naš s nepravom marginalizirani film prošlosti — sada podvrgnut restauracijskoj terapiji i činu revalorizacije — može računati na spektakularni svjetski uspjeh, svejedno si, skromna sam mišljenja, ne bismo smjeli dopustiti luksuz svojstven dijelu filmske javnosti koji apriorno gleda s nekrivenim gnušanjem na glavninu hrvatske filmske baštine...

### 2. Međučin

Zapravo, moji su se uobičajeno povremeni posjeti Hrvatskoj kinoteci u lipnju 2005. posve neplanirano umnožili. Razlog: neočekivani nesporazumi u određivanju filmova za predstojeći Vremeplov!

Umjetnički direktor festivala u Puli i promotor Vremeplova, Zlatko Vidačković, izvolio me — vidno potresen — upozoriti da je Antun Vrdoljak na uobičajeno temperamentan način 'zabranio' prikazivanje svoga restaurirana filma *Ljubav i poneka psovka* iz 1969. u gradu koji posjeduje rimsку arenu. Uvijek dinamičan Tonči bio je izjavio da nije bez vraga to što mu se dosljedno restauriraju njegova slabija ostvarenja i što se sada u Pulu šalje njegov daleko najgori film! Istovremeno dojavio mi da i filmašima koji zastupaju interes kinematografije u Ministarstvu kulture nije baš posve jasno zašto za Vremeplov nisu odabrani kvalitetniji filmovi od onih s kojima se već bilo izašlo u javnost; Vidačković im je, sa zanemarljivim uspjehom, pokušao objasniti kako je izbor naslova bio zadan već karakterom (razborita) koncepta da se javnosti, poglavito s restauracijskih pobuda, prikaže skupina teško oštećenih filmova iz šezdesetih i sedamdesetih koji su

se, zahvaljujući upornu trudu takvih kao što su čelni čovjek Hrvatske kinoteke Mato Kukuljica i marni restaurator Ernest Gregl, iznova 'rodili'.

Suprotno Vrdoljakovu uvjerenju, izostavljanje iz programa Vremeplova prvobitno planirana filma *Ljubav i poneka psovka* moglo se odmah nadomjestiti jednim od njegova dva — već restaurirana! — ponajbolja igrana filma, a to su zacijelo *Kad čuješ zvona* (1969) i *Ugori raste zelen bor* (1971). Dakako, meni se odmah učinilo da *Kad čuješ zvona* može biti prvaklasični zaštitni znak rečena Vremeplova; riječ je o filmskom ostvarenju — sa sama vrha hrvatskog filma — kojemu se, unatoč sjajnoj reputaciji, dogodilo ono najgore — negativ tog filma bio se, zbog nečijega nevjerojatna nemara, negdje u Rumunjskoj, zauvijek izgubio!

Da se filmu ipak ne bi zameo svaki trag, bili su se svojski angažirali vrli djelatnici Kinoteke; oni su, raspolažući tek s istrošenim i na jedvite jade sačuvanim tonskim kopijama, uspjeli izraditi novi zamjenski izvorni materijal (internegativ, interpozitiv) i dvije tonske kopije.

Zapravo, moja 'nepopustljivost' da, u povodu opominjućeg slučaja *Kad čuješ zvona*, nedvosmislenom gestom apostrofiram globalno stanje komatoze velikog dijela (i ne samo igranofilmske) baštine, spotakla se na Kukuljičinoj dijagnozi da će taj dragocjeni film biti 'pravi' tek kada 'odradi' još jednu restauracijsku fazu — onu koju je struci ponudila sofisticirana elektronika. Dok se to ne dogodi, mišljenja je bio čovjek koji je napisao vrlo kompetentnu knjigu pod naslovom *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, ne treba osjetljiva autora opterećivati restauracijskim međufazama. Premda nevoljko, morao sam ustuknuti pred strukom, tim bezbolnije što je tu bio i zamjenski *Ugori raste zelen bor*, ništa manje izazovan kako u restauracijskom tako i u vrijednosnom pogledu. Uostalom, uopće mi nije žao što sam zbog tih zavrzlama uspio, u komociji kućnog videa i u doslihu sa svojom silno probuđenom radoznašću, pogledati u kontinuitetu četiri Vrdoljakova filma s njegovih početaka.

'Slučaj' pak s Berkovićem nešto je drukčije naravi. Moj je poziv da dođe na projekciju svoga (restaurirana) filma *Puto-*

*vanje na mjesto nesreće* (1971) i da odgovara na pitanja kritičara i publike glatko odbio u duhu već otprije poznate Berkove 'jadikovke' o zlosretnu projektu koji se u krvu času otrgnuo kontroli ne dosegnuviš planirano i prizeljkivano uobličenje. S pravom ili ne, ali autora očito uporno proganja njegov vlastiti film kada se i sam tako često i tako otvoreno pokajnički pita što se to, nakon *Ronda* (1966) — prvoklasna primjerka filmskog moderniteta u nas — ponesrečilo; a kada se povremeno i sam ohrabri spustiti do vlastita 'mesta nesreće', u daleke šezdesete, tamo ga dočekuje istovremeno i



Slučajni život (1969)

sretna i zlosretna ličnost njegova života, mitski Vlado Gotovac, što je, prema Berkovu iskazu, u teškim šezdesetima krvario i smiono prkosio naopaku vremenu — onom istom vremenu u kojem je on, Zvonimir Berković, 'dokono' scenariistički pleo i raspletao intimističku priču o ženi koja nije imala sreće s muškarcima... Što je Berk, u svjetlu te onespojkojavajuće spoznaje, učinio? Jednostavno je, pokajnički se prisjeća u kolumni, sjeo za pisac stol i odlično strukturiranu priču temeljito uneredito...

Nema tomu dugo, nije dopustio da mu se film emitira u elitnom terminu I. programa Hrvatske televizije, a sada je od bio doći u Pulu na projekciju restaurirane kopije toga filma.

Na publici Vremeplova ostalo je da ustvrdi da li je umni Zvonimir Berković bio i ostao odveć strog prema ostvarenju duga naslova *Putovanje na mjesto nesreće*.

Film *Slučajni život* iz 1969. nije se, nakon svoje daleke premijere, previše 'vrtio', a kada bi se i našao na programu kakve specijalizirane filmske tribine (kao što se to dogodilo nema tome dugo u Jagecovu prepunom KIC-ovu art-kinu), među radoznalim posjetiteljima obično nije bilo onoga koji je stvorio *Slučajni život* — dr. Ante Peterlića. Igrom slučaja, taj je film, prije prikazivanja u programu ovogodišnjeg pulskog Vremeplova, postao struktturnim dijelom kazališne predstave Ivice Buljana u Rijeci: glavna junakinja *Slučajnog života* Ana Karić i performer 'razbijac' iz Peterlićeva ostvarenja, Tom Gotovac, skupa leže na pozornici, ispod platna na kojem se vrte prizori iz *Slučajnog života*. Na kraju predstave Tom se skine do gola, a dvojica 'asistenata' potom ga podignu i iznesu sa scene.

Peterliću se, dakako, nije išlo na projekcije vlastita filma, da bi naposljetku ipak pristao doći u Pulu.



Ugori raste zelen bor (1971)

Vatroslav Mimica i Bogdan Žižić rado su prihvatali da u Puli govore o svojim filmovima.

Nisam ni u mislima pokušao uspostaviti kakve transcendentne linkove s Bauerom. Onkraj materijalnog. Toga se gospodina takve stvari ni za zemnoga života nisu osobito ticale!

### 3. 'Nogirani' iz vremeplova

Dakle, neki su filmovi, iz ovih ili onih razloga, ispadali iz Vremeplova, da bi ih drugi ekspresno zamjenjivali. Nepredviđenu gužvu dodatno su povećali dobitnici nagrada za životno djelo, Papić i Tadej; zbog njih su se ionako brojnim filmovima (50) stješnjeni programi festivala morali prestrukturirati da bi se laureatima osigurali slavljenički termini.

Ispali su: *Kad čuješ zvona, Ljubav i poneka psovka, Put u raj* (1970) i djelomice *Ključ* (1965). Žašto djelomice? Pa zato što će najbolja storija tog omnibusa — ona Papićeva pod naslovom *Čekati* — biti prikazana u Puli kao dio programa predena u počast velikom autoru.

Kako me se dojmila VHS projekcija *Ključa* s moga videorekordera? U slučaju Kljakovića i Vrdoljaka gledao sam tek dvije podnošljive studentske vježbe. Iz današnje perspektive jasno se vidi da se debitant Vrdoljak nije baš najbolje osjećao u scenarističkom odijelu što si ga je Berković bio skrojio za svoj filmski nastup, a onda neposredno prije snimanja oduštao od realizacije prepustivši pisani predložak već afirmiranu glumcu. Vrdoljakov izbor dvoje nosećih tumača glavnih uloga našao se u raskoraku s tipično berkovićevskim dijaloskim dionicama što ih vode Žena i Muškarac u noći svodenja trpka bračnog salda i njihova uzaludna pokušaja da igralački maštovito 'ponište' promašeni dio već 'odrađene' bračne dionice i krenu ispočetka...

Papićeva pak, storija *Čekati* kao da je s protokom vremena čak dobila na težini; trpka 'zgoda' o mladom bračnom paru bez stana u velikom gradu — suptilno transcendiravši svoja socijalna polazišta — prerasta u mračnu storiju o prikrivenoj genezi zločina. *Čekati* se temelji i na blagoj stiliziranosti mizansenskih rješenja, na dramaturškoj uravnoteženosti, odličnoj Pinterovoj kameri i Šovagovićevoj dojmljivoj epizodnoj ulozi.

Kritika je od Papićeva drugog filma očekivala mnogo, od Vrdoljakova ništa! Ispalo je obrnuto, uloge su se stubokom promijenile. Papić se u *Iluziji* (1967) prihvatio nedorađena Majdakova scenarija o (intrigantnoj) temi sukoba generacija i — kiksnuo, a Vrdoljak je, posegnuvši za *Ratnim dnevnikom* Ivana Šibla, otiašao — nebu pod oblake!

Dakle, i nakon 35 godina od nastanka, film *Kad čuješ zvona* odiše svježinom i pripovjedačkom sugestivnošću; važnost te spoznaje, ponovimo, utoliko je veća zna li se da je kopija, zbog posvemašnjeg nemara u čuvanju grade i naposljetku izgubljena negativa, morala biti restaurirana iz svojevrsnih 'dronjaka' koliko-toliko sačuvanih pozitivnih kopija.

U 'vrući' prostor triju banijskih sela podijeljenih nepomirljivim vjerskim granicama i međusobno zakrvljenih etničkim sukobima stiže iz Zagreba politički komesar, Hrvat Vjeko, čija je zadaća da, bez doktrinarnoga dociranja, dokine lokalni karakter sukoba (i stoljetni mentalitet međusobnih pljački)



*Putovanje na mjesto nesreće* (1971)

te da u srpskom selu ustroji partizansku vojsku sposobnu da shvati pravi karakter i stvarne dimenzije ratnoga sukoba.

Film *Kad čuješ zvona*, u skladu s modernističkim duhom vremena, lišen je načela razrađenije narativne fakture; njegovi se poglavito narodski plastično oslikani likovi u teškim vremenima rata, vođeni od epizode do epizode, utječu vitalističkim porivima; okrutnu imperativu ratovanja — da bi se preživjelo — suprotstavljaju sočnu pučku pošalnicu, humor.

Napeti i psihološki iznijansirani odnosi uvijek na rubu pogibeljno incidentnog; znalački kreiran ugodaj neposrednih ratnih opasnosti, povremenih okrsja i bolnih pogibija; dramaturška sadržajnost materijala okrunjena 'modernistički' efektnim krajem; nadahnuto oblikovani likovi u blistavoj interpretaciji vrhunske glumačke garniture predvođene Pavlom Vujišićem, Borisom Dvornikom, Borisom Buzančićem i Ivicom Vidovićem — to su tek neke od vrlina te svake pozornosti vrijedne ratno-psihološke drame.

Te iste 1969. kada je stvorio *Kad čuješ zvona*, Vrdoljak se bio nepomišljeno brzo prihvatio i realizacije filmske komedije *Ljubav i poneka psovka*. Ta dva filma imaju kakvih-takvih dodira tek u tumačima glavnih uloga; u oba nastupaju dvojica Borisa — Dvornik i Buzančić.

Zanimljivosti radi, 'stroj' našega Vremeplova nakratko ćemo uputiti u daleke pedesete. Tamo zatjećemo marnoga Krešu Golika kako se, nakon debitantske komedije *Plavi 9* (1950) i ultraumjetničkog filma *Djevojka i hrast* (1955), sprema iznova prihvati filmske komedije. No, do realizacije već pripremljena projekta s temom pitoresknih zgoda u zabitom gradiću Dalmatinske zagore — za Kraljevine Jugoslavije — ipak nije došlo; Golik se, zbog ideološke 'mrlje' iz rane mладости, morao povući iz kinematografije — da bi, u svojstvu pomoćnika režisera, punih devet godina predano surađivao na projektima svojih kolega režisera. Četrnaest godina poslije — neposredno nakon realizacije remek-djela *Imam dviye mame i dva tate* (1968) — zatjećemo ga u funkciji Vrdoljakova pomoćnika na realizaciji filma *Ljubav i poneka psovka*, tvorevine koja je nastala prema njegovoj zamisli iz pedesetih...

Vrdoljak s pravom bježi od toga svog 'ukletog' filma. Danas je teško odgovoriti na pitanje kako je isti autor, u istoj godini mogao potpisati dva tako disparatna ostvarenja: spram sjajnoga *Kad čuješ zvona* ustobočila se traljava lakrdijica *Ljubav i poneka psovka*.

Bizarnosti radi, a sveudilj s mislima na 'nepouzdanost' uksa, ali i svojevrsnoj bogomdanosti revalorizacijskih korektiva, rado ćemo se prisjetiti da je komedija *Ljubav i poneka psovka* u ondašnjim popularnim natjecanjima za tzv. predikate (sto su donosili i prestiž i novac) paradoksalno bila osvojila A-predikat ostavivši iza sebe *Dogadjaj* (1969) Vatroslava Mimice i osobito niskorangirane *Lisice* Krste Papića (1969). Ali i tolike druge!

U zadnji čas iz Vremeplova je ispala i ratna drama *Put u raj* Marija Fanellija. Snimanje tog filma u kojem se protagonist u interpretaciji Borisa Buzančića zove Bernardo Leander osobno je bio inicirao Miroslav Krleža 'odredivši' da njegov scenarij — nastao prema noveli *Cvrčak pod vodopadom* — režira čovjek s televizijskim iskustvom Mario Fanelli; ta odлуka velikana bila je tim bizarnija zna li se da je ranije kategorički odbijao sve one brojne filmske režisere koji su željeli ekranizirati njegova djela, a posebno roman *Povratak Filipa Latinovicza*; zapravo, Fanelli je dospio u Krležinu milost nakon uspješne i u Bledu nagrađene drame *Adam i Eva* snimljene prema istoimenoj prozi velikana s Gvozda.

Budući da se Fanelli, očito, nije usudio izravnije pačati u bujnu blagoglagoljivost dvojice junaka filma — Bernarda i Orlanda (drugoga u tumačenju srpskog glumca Ljube Tadića) — ta se posve apstraktna antiratna priča o masakriranoj satniji na koti 313 i časniku čiju savjest proganjaju duhovi poginulih soldata, unatoč znatnu trudu Tomislava Pintera da raznovrsnim snimateljsko-laboratorijskim stilizacijama podigne začudnost troma materijala i dinamizira njegovu cjelinu, ipak svela na kanonadu monoških i dijaloških dionica koje, napisljektu, nehotice parodiraju piščevu filmskim prizorima posve neprimjerenu govornu retoriku.

Ostale ekranizacije prema djelima Miroslava Krleže: *Horvatov izbor* (1985) Eduarda Galića, *Glembajevi* (1988) Antuna Vrdoljaka i *Agonija* (1998) Jakova Sedlara.

#### 4. Vremeplov

Da igranim hrvatskim filmom superiorno dominira žanr psihološke drame efektno svjedoči i strukturiranost Vremeplova: čine ga jedan ratni, jedan povjesni spektakl i čak pet psiholoških drama. Uzorak bi, da se, umjesto jedne psihološke drame, zalomila kakva komedija, bio poprilično podudaran s temeljnim žanrovskim relacijama unutar proizvodnoga totaliteta hrvatskog igranog filma, koji je još daleko od tristotoga naslova.

Film koji je otvorio Vremeplov, *Slučajni život* Ante Peterlića, psihološka je drama, ali bez — velike drame.

No, na bizarnoj prečici — da napravim malu poučnu digresiju — između skrivena, ali festivalski prikladno smještena pulskog hotela Omir i sama središta festivalskih događanja, u glasovitom Circolu, i sam doživjeh malu neveselu dramu. Taj se prolaz spontano otvorio točno posred dvorane nekoč

središnjega gradskog kina Beograd; oni koji su ga, nakon zauvjek izgubljenih gledatelja, bili pretvorili u gradsko parkiralište — izvedbeno nalik rupčagi sada uporabljivo tek za kakvu revolverašku scenicu iz nižerazrednih eksploracijskih trilera — nisu se potrudili izbrisati tragove svoga zločina; monumentalni kinobalkon još otvara pogled na platno koje, onako grubo poderano, otužno svjedoči o minulim danima nezaboravnih filmskih svetkovina; a dva ulaza u dvoranu koja su kadšto znala biti i pretjesna da bi brzo propustila publika gladna filmskih prizora, sada nijemo gledaju u parter na čijem se neuređenom, ružnom tlu još mogu uočiti tragedi čupanja sjedala. Napokon, na samim stijenama kina i danas se koče ukrasni 'modernistički' objekti postavljeni prije toliko desetljeća!

Što je — tu je, pod udarom izmijenjena duha vremena, mnogobrojna se pulska kina svedoče tek na ono prigodno festivalsko — na multimedijalnu Arenu. I na gostoljubivu Zajednicu Talijana koji su, u svom Circolu, najbolje što su mogli, prilagodili svoju dvoranu za raznovrsne festivalske programe (no bez potrebnih festivalskih standarda).

Što reći o Peterlićevu *Slučajnom životu*, na kojem sam, stjecajem životnih okolnosti, u svojstvu koscenarista i asistenta režije, i sam surađivao? Možda tek to da su mnogi došli vidjeti taj malo prikazivaniigrani film i da se bila spontano razvila nekurtoazna rasprava o samu ostvarenju. Neki su hvatili crno-bijelu fotografiju Ivice Rajkovića, a Zoran Tadić mi je (takoder koscenarist i asistent režije u tom filmu) poslije projekcije rekao da su ga sve eksterijerne scene, a osobito one veslačke na Savi, očarale.

Pa ipak, kao da si mogu, umjesto s pravom uskraćena revalorizacijskog pogleda na Peterlićev film, dopustiti tek usporedbu između *Slučajnog života* i ovogodišnje *Pušće Bistre* debitanta Filipa Šovagovića. Ta se dva filma, istini za volju, razlikuju kao nebo i zemlja. Peterlićev je vrlo uredan, retorički suspregnut i sklon da u 'slučajnosti' života dvojice mladih činovnika (i veslačkih amatera sa Save) pokuša 'napipati' uporište za kakvu-takvu priču; Šovagovićev je 'nabrijano' antinarativan, totalno 'razmravljen' (do zbrkanosti) i napučen agresivnim kreaturama.

Kakav bio da bio, *Slučajni život* svakako je sastavni dio modernističkih težnja hrvatskog filma iz šezdesetih, na kojima se i temelji program Vremeplova. S tolikim drugim filmovima iz tog razdoblja (*Rondo*, *Tko pjeva zlo ne misli*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Gravitacija*, *Kuća...*) opsesivno dijeli sklonost dramaturgiji repetitivnog. No, kako je filmski teoretik Peterlić bio duboko svjestan praktične učestalosti tog postupka u hrvatskom filmu, a i njegov ga film — sve da je i htio — zbog zadatosti činovničkog rondizma u životu dvojice junaka, nije mogao izbjegći — odlučio se da protagonistima metagestom podari iluziju bijega iz učmala života; oni će, nakon pobjedičke utrke na Savi, nastaviti žistro veslati prema dalekom riječnom zavodu, unatoč glasnim prosvjedima organizatora i nadzornika utrke...

Šovagović će pak, u vremenu kada se repetitivnost u hrvatskom filmu počela gubiti, posegnuti upravo za tom formulom; uredni inkasator s početka filma (koji ne uspijeva naplatiti TV-račune) kreće u 'osvetnički' pohod da bi se, nakon

fijaska, vratio uzaludnom, ali 'sigurnom' inkasatorskom poslu.

Dok su neki hrvatski autori iz šezdesetih i sedamdesetih djela temeljili na istraživanju intimističkih sfera čovjekova (ponižena) života, drugi su uspostavljali izravni, kadšto naglašeno kritički zasnovan, dijalog s određenim aspektima aberantne stvarnosti. U druge idu i filmovi s ovogodišnjeg Vremeplova, *Četvrti suputnik* (1967) Branka Bauera i svojedobni pulski pobjednik *Kuća* (1975) Bogdana Žižića.

Već spomenuta predikacijska komisija bila je filmove *Iluzija* Krste Papića i *Četvrti suputnik* Branka Bauera ocijenila razno niskim predikatima; režimska kritičarka Mira Boglić tiskala je članak pod maksimalno krupnim naslovom: 'Propali *Četvrti suputnik* i Krsto Papić!' Za autore takav je ishod zacijelo bio bolan; za mladoga je Papića, nakon kolosalna debija s pričom *Cekati* iz omnibusa *Ključ*, to svakako bio hladan tuš koji će ga dijelom koštati i zdravlja, a za velikog i slavnog Bauera događaj koji će mu, nakon loše ocijenjenih filmova *Nikoletina Bursać* (1964) i *Doći i ostati* (1965), ugroziti dalju karijeru. Neki su bili uvjereni da se Bauerov moćni filmski univerzum bio uzdrmao ponajprije stoga što se 'okorjeli' žanrovac i majstor narativnoga filma nije mogao (umio) nositi s agresivnim, od mlade kritike zagovaranim autorskim filmom; drugi su bili mišljenja da se za njega 'razorno' ekspanzivni nastup druge avangarde iz šezdesetih jednostavno preklopio s iscrpljenošću njegovih kreativnih potencijala. No, mislili ovako ili onako, ostaje razoružavajuća spoznaja da je Bauer, snimajući poslije za novosadsku televiziju, bio realizirao dvije dojmljive TV-serije koje će dobiti i uspješne filmske inačice. Zapravo vrlo otužna priča o velikanu upitnu statusu u šezdesetima postaje utoliko 'nezgodnijom' zna li se da je i projekcija restauriranog *Četvrtog suputnika* u sklopu Vremeplova potvrdila svojedobno izrečene osamljene ocjene da je taj film s nepravom minoriziran i da je Boglićeva njegovu autoru onim člankom nanijela veliku štetu.

Paradoksalno, nešto od zazora spram *Četvrtog suputnika* — pohranjena i u mojoj podsvijesti — naslućeće se u kratku tekstu koji sam, nakon gledanja dosta loše i tek informativno uporabljive VHS presnimke, bio sročio za pulski Katalog:



*Kuća* (1975)



*Četvrti suputnik* (1967)

»Ova tvorevina kao da pokušava, zbog promjene duha vremena, nadopuniti autorov glasoviti film Licem u lice; i ovdje se u fabulistički razigranijem materijalu zagovara ideja o pokušaju detroniziranja vlastodršca koji, zlorobom ideooloških floskula, manipulira radnicima, vješto im namećući svoje odluke. Konkretno, gradskom 'budžovanu' Niki (Ilija Đuvaljević) suprotstavlja se novi partijski sekretar komite-ta, poštenjačina i idealist Ivan (Mihailo Kostić); on želi da projekt junakinje (Renata Freishorn) o podizanju sportsko-rekreacijskog centra novčano podupru radnici bogata kombinata svojom, a ne (nametnutom) voljom autoritarnog političara. Ispreplećući, kao u nekim ranijim filmovima, ideološko s intimističkim, autor inicira sukob između dvojice političara oprečnih svjetonazora i po pitanju osjećajnih ingerencija nad lijepom i principijelnom drugaricom — junakinjom filma...«

Projekcija perfektno restaurirane kopije *Četvrtog suputnika* u Circolu bjelodano je pokazala do koje mjere neki filmovi — oslobođeni zlohuda konteksta vremena i predočeni u svom izvornom izdanju — mogu 'dobiti' na kvaliteti, na dojmljivosti.

Dakako, nije sporno, odmah smo za Vremeplovove projekcije filma iznova ustanovili da se u *Četvrtom suputniku* lako prepoznaju Bauerovi pokušaji diskretnih prilagodbi poetici moderniteta; u najvažnije, a zacijelo i najbolnije, ide njegova odluka da svoga stalnog snimatelja, odličnoga Branka Blažinu, zamjeni Tomislavom Pinterom; izbor je, dakako, bio ciljan — magistralna kamera darovitog Piće bila je postala dobrim duhom modernističkih doprinosa s ovih prostora (*Breza, Rondo, Sakupljači perja...*) i mogla je, orijentacijski i savjetodavno, biti još itekako dobrom osloncem; pa ipak, Pinter ju je, ne odustajući od prepoznatljivih visoko kvalitetnih obilježja svoga rada, više nego funkcionalno prispolodio Bauerovu konceptu filma (koji je također, najvećim dijelom filma, ostao dosljedan sebi).

Neki su drugi pokušaji usvajanja modernističkih 'finti' malčice naškodili filmu; čak bi se moglo ustvrditi da 'rugalački' artikulirana glazba Tomislava Simovića (majstora mnogih blistavih partitura za zagrebačke crtiće) izrazito narušava in-

timistički zacrtanu strukturu djela; činjenica jest da neupućena gledatelja, nakon uvodnog glazbenog 'meketanja' à la crtić što nas hoće agresivno upozoriti da se iza fasada ozbiljnih ljudi zapravo kriju karikaturalne kreature dostoje tek prezira, može doživljajno posve pogrešno usmjeriti. U dubiozna 'modernistička' koketiranja svakako ide i neelaborirano posezanje za ondašnjim kanonom takozvana otvorenog kraja; zbrzanom i zbumujućom 'simboličnošću' završnice filma autor se odrekao 'obvezе' adekvatna dramskog razriješenja 'nakalemivši', zauzvrat, filmu atraktivnu, ali nefunkcionalnu 'mačevalačku' scenu.

No, kao da i tom 'otvorenošću', iz pozadine, upravlja moćni hrvatski 'specijalitet' iz šezdesetih oličen u repetitivnosti: mladi će se političar, htio-ne htio, s vremenom pokoriti rigidnim političkim načelima starijeg...

S nekim se diskretnijim natruhama poetike modernizma ipak znao nositi; *Četvrti suputnik* se vješto utječe ponešto labavijem slijedu prizora vezanih tek na nekoliko dominantnih dojmljivo predočenih objekata (izletnička gostonica, kola, komitet, eksterijeri tvornice.) A od dvije međusobno isprepletene razine filma — političke i ljubavne — svakako je zanimljivija ona osjećajna locirana u trokutu što ga tvore dvojica suprotstavljenih političara viteških manira i djevojka koju njezino 'damsko' podrijetlo čini dodatno privlačnom. Iz slijeda bauerovski sigurnom rukom oblikovanih scena odskaku one u izletničkoj gostonici; a od tih — najvećma napravljenih da bi se prokazali neki demagoški rituali oličeni u 'dobrodušnim' političarima koji skupa s odabranim predstavnicima radničke klase uredno trančiraju brdašce ubogih janjaca — zapaženo mjesto u filmu zauzima i jedna posve modernistička elipsa; junakinja se, u noći poslije 'mučiteljske' večere i vrlo neugodnih trenutaka prisilna zadržavanja u izletničkom objektu, napokon mora odlučiti kojemu će se carstvu prikloniti — da li starijem političaru kojega je voljela, ali se morala odbiti od njega zato što se prema njoj u javnosti počeo ponašati kao da je njegova osobna robinja, ili slobodoumnom mladom političaru koji jest zagovornik njezina projekta, ali ne po cijenu političkog 'otimanja' tvorničkog novca.

Što je naposljetku junakinja odlučila i zbog čega je odlučila tako kako je odlučila — to ćemo saznati iz ranojutarnje scene, poslije noći provedene u krevetu s mladim Ivanom. Sinegdochalno postavljena i fino lirska raspjevana Pinterova kamera pomogla nam je da prebrodimo šok 'smione' elipse; detalji i krupnjaci lica zdvojne djevojke u postelji malí su film za sebe, koji nas ohrabrujuće upozorava da pred sobom imamo 'samo ljude', a ne zagovornike određenih zamisli i glasnogovornike partijskih parola.

Dakako, nije to film na razini nekih drugih Bauerovih djela (*Sinji galeb*, *Samo ljudi*, *Martin u oblacima*, *Tri Ane*, *Licem u lice*), ali kad god se bude govorilo o relevantnim naslovima Bauerova opusa, više se neće moći zaboraviti i na *Četvrtog suputnika*.

Scenaristi filma *Kuća* Željko Senečić i Bogdan Žižić polaze od pretpostavke da slučajnost (u njih druga riječ za sudbinu) može stubokom izmijeniti nečiji život. Primjerice, da do srži čestit direktor moćnoga poduzeća, Branko, nije svojim kol-

ma 'naletio' na dopadljivu i pomalo djetinjastu djevojku Seku, njegov bi život — neoženjena pedesetogodišnjaka — zacijelo protekao u znakuapsolutne predanosti poslu. Ali, između vremena kada je zbog flagrantnoga privrednog kriminala znao slati svoje najbliže suradnike u zatvor i trenutka kada će i sam, zbog uzimanja nelegalnih provizija od inozemnih partnera, završiti onkraj brave, bilo je nahrupilo čudo događaja kojima se obično hrane crne kronike senzacionalističkog novinarstva. Je li se afirmirani dokumentarist i igrano-filmski debitant Bogdan Žižić umio ponijeti s tako zahtjevnim polazištima uvijek punim opasnih feltonističkih zamki? Je li sjajno restaurirana kopija filma *Kuća* — s revolorizacijskog stajališta — sačuvala vjerodostojnost djela svodobno u Puli nagrađena pobjedičkom *Zlatnom arenom*?

Čvrstoći *Kuće*, istini za volju, neprestance prijete moguća urušavanja; njezinu će dramaturšku izdržljivost najprije testirati lako uspostavljena ljubavna veza između zaigrane i blago 'otkačene' cure ljepuškasta lica i znatno starijega muškarca koji se, na način 'starog panja', istinski zagrijao za djevojku što će ga uskoro prozvati 'tatekom'. Takve veze — onih sedamdesetih kada je film nastao — nipošto nisu slutile na dobro; imajući na umu da su tada u YU-filmu nadmoćno harale sotonski opake junakinje što su svoje muške partnere neprestance stavljale na teške kušnje, nerijetko ih gurajući u propast, nije bilo baš nikakve dvojbe da će i 'bezazlena' Seka, na ovaj ili onaj način, biti kobna po naivca i ordinarnu poštenjačinu Branka. Jedino je u absolutnoj previdljivosti dramaturške formule ostalo zagonetno hoće li se to dogoditi na jedan od već prokušanih načina (primjerice, prijevara, izdaja) ili će autor u poznatom uspijeti 'napihati' kakvu inačicu. Prevagnulo je, na sreću, drugo — Žižić je scenaristički pomno elaboriranom eskičiću sačuvao vjerodostojnost narativno usmjerena filma; učinio je to tako što je određenu nevinost ljubavne storiјe inficirao Sekinom pričom o poslijeratnom slomu njezine obitelji, kada su im 'oslobodioči' rekvirirali kuću — velebnu vilu podno Sljemena — davši, usput, egzekutirati i nevina joj oca. Od tогa je trenutka njezina majka (u filmu neprestance prikovana za stolac) zauvijek zanijemila.

U nastavku, redatelj kroz tjesno dramaturško grlo filma mora protjerati štošta; ponajprije, obvezan je u zaljubljena Branka podignuti pravedni gnjev na one koji su počinili zločin nad obitelji njegove drage, pa dodatno 'zakuhati' u bijesnom junaku poriv da 'pod svaku cijenu' vrati obitelji tu kuću, i naposljetku ono najteže: motivirati direktorovu iznenadnu spremnost da — nakon brzo sklopljena braka sa Sekom — počne i sam činiti određene ustupke kako bi uspio 'iseliti' aktualne stanare iz vile i da bi zapuštenoj kući, restauracijski, vratio stari sjaj.

No, učinit će nam se — dok se ispod one ruine od vile ubrzano, s pomoću fino tempiranih elipsi, pomalja velebno građansko zdanje — da Žižićeva *Kuća* postaje ponešto upitnom; junak, bez izravnijih Sekinih poticaja, počinje bespovorno činiti sve ono protiv čega se nekoč tako strastveno i beskompromisno borio. Čak i ako se (revoltirano) zainatio obnoviti određene oblike nekoč divljački razorenog građanskog života, čak i ako je poželio obitelji svoje ljubljene 'kom-

penzirati' nasilnu smrt oca i šutnju majke, čak se i tada čini da su ti (dostatno nemotivirani) postupci u izravnoj opreci s načelima tog osvijedočena legalista... No, valja nam, korektnosti radi, upozoriti da taj Žižićev zanimljiv pa i kvalitetan film čak i u tim nešto 'tanjam' trenucima definitivno uspijeva zadržati minimum izlagačke razboritosti i dramaturške suvislosti.

Jesu li, pitamo se sada, njegovi tvorci pustili da protagonist strelovito dosegne moralno dno samo zato što su se prikloplili apriornom (nihilističkom) uvjerenju da u teško aberantnim vremenima nema izgleda za okorjele poštenjačine ili su — našavši se pred izvedbeno vazda teškim zadatkom — odlučili sklopiti častan kompromis: bolje i to nego upuštati se u riskantne dramatske vratolomije!

I naposljetku opet — rondo! U svojevrsnu izrazito stiliziranu epilogu filma ukleta kuća proizvela je još jednog 'njemka' — junaka filma Branka. Žatječemo ga u naslonjaču, na pragu obnovljene kuće, kako tupo bulji u jednu točku, dok nad njim bđije njegova čuvarica Seka.

Gošća Vremeplova Jagoda Kaloper bila je, u zanimljivu razgovoru koji se poveo nakon projekcije filma, izjavila da joj se *Kuća* u restauriranu izdanju učinila znatno boljom no ona daleka premijerna: zadivili su je Pinterovi koloristički valeri, konačno je mogla razumjeti kompletan dijalog u filmu.

Nekoć odlično ocijenjen film *Ugori raste zelen bor* Antuna Vrdoljaka i danas plijeni svježinom, neprijepornom izlagačkom dojmljivošću. Njegova je 'krvna slika' gotovo potpuno podudarna s nešto ranijim *Kad čuješ zvona*; nadahnut na autentičnim izvorima Šiblova *Ratna dnevnika*, *Ugori raste zelen bor* interprete glavnih uloga iz prethodnika miješa poput špila karata određujući im posve nove, nekima jednostavne je drugima zahtjevnije, zadaće: slikoviti borac Borisa Dvornika, Dikan, stekao je status dinamična srpskog komandanta, musliman Meho Ivice Vidovića 'prometnuo' se u Hrvata i postao 'politički' u banijskoj jedinici, a prijašnji ideolog Boris Buzančić odjenuo je uniformu domobranskog časnika da bi, u datom trenutku, pristupio partizanima.

Vrdoljak je, nepogrešivim instinktom, i pobočne (epizodne) uloge filma plastično otjelovio točnim izborom glumaca: suggestivni su Žvonko Lepetić (u ulozi dobroćudna domobranskog harmonikaša), Ilija Ivezić (kao hladnokrvni egzekutor ustaških zarobljenika), Mato Ergović (u ulozi bistra seljaka slikovita govora) ili Veljko Milojević, koji tumači srpskog oficira Kraljevine Jugoslavije što je stao na čelo domobranske satnije da bi sačuvao obitelj; dakako, tu je i domobran Krunic Valentić kojega, poput tolikih drugih, uvijek iznova šalju na front, da bi — po ustaljenom redu stvari — uvijek iznova pao u ruke partizana, svukao se skoro do gola i otišao kući.

Uzgred budi rečeno, to što već nakon uvodnoga dijela filma uspijevamo razlikovati i neke 'sitnije' likove, dokaz je da životopisna tvorevina suvereno vlada onim temeljnim dramaturškim pretpostavkama u razgovijetnu artikuliranju radnje i likova.

Dva se Vrdoljakova filma — krvna srodnika — malčice ipak razlikuju u svojim nagnućima unutar žanra ratnoga filma;

dok su u *Kad čuješ zvona* psihološki momenti superiorniji akcijskim, dotle *Ugori raste zelen bor* preferira upravo akcijsko. Prvi je film, po temeljnim obilježjima, blizak duhu europskog filma, drugi pak američkom. Dapače, Hollywoodu drugo ostvarenje, u dobru smislu te riječi, duguje štošta; kakav majstor tvornice snova svakako bi pozdravio polaznu scenarističku zamisao o maloj banijskoj jedinici koja se našla u neprijateljskom obrtu i koja, po nalogu više komande, mora tamo ostati i djelovati; a teško da bi se usprotivio i zamisliti 'političkog' da se jedinica presvuče (zakamuflira) u domobranske uniforme i da, predvođena domobranskim časnikom čija su uvjerenja još mutna, a komandantu Dikanu i vrlo sumnjiva, tom taktičkom varkom usmjeri svoj udar na najčvršću, praktički klasičnim ratovanjem nesavladivu točku — ustaško uporište Grabovac.

Ta akcija ne samo što besprijevkorno funkcioniра prema univerzalnim načelima napetosti i neizvjesnosti (hoće li ih časnik jednostavno izručiti?), nego — u teškom vremenu — psihološki uvjeraljivo otkriva zapretene mrvice ljudskosti u ustaša (kada opušteno govore o svojim obiteljima) ili okruglosti u partizana (kada hladnokrvno egzekutiraju 'zarobljenike').

Dramaturški središnje mjesto u filmu ima pjesma po kojem je film s pravom dobio ime — *Ugori raste zelen bor*. Najprije prinudno, a potom, kako radnja odmiče, sve ponesenije znanu pjesmu izvodi spomenuti harmonikaš; uskoro će se pokazati da je — sa svoje 'neutralnosti' ali i svima razumljive čežnje za 'dragim kojega više nema' — podjednako prihvatljiva pripadnicima svih vojski na zaraćenu prostoru. Primjerice, u neočekivanu žestoku okršaju s tvrdoglavo nepotpustljivom domobranskom satnijom, domobrani će — za kratka zatišja — s druge strane rijeke zapjevati tu pjesmu 'za jedno' s Dikanovim borcima. Dok se prostorom razliježe pjesma popraćena začudnim odjekom s druge strane rijeke, Vodopivčeva poetska kamera donosi Vrdoljakov diskretni komentar: vidimo tu pitomu rijeku, mirnu skelu, slikovit krajolik; je li moguće, pitamo se, da će koji trenutak poslije, i s jedne i s druge strane, besmisleno izginuti ljudi koji vole iste pjesme i kojima je tek do ono malo života, obitelji...

Osobno, ako bi se pravila lista najuspješnije i najuvjajljivije interpretiranih likova u hrvatskom filmu, na visoko bih prvo mjesto stavio ulogu Dikana u tumačenju Borisa Dvornika. Toliko je njome ponesen da mi se na mahove činilo kako je cijelinu filma, nehotice, pretvorio u osobni monodramski nastup. Slojevitu liku uspio je podariti nepotrošivi vitalizam, pučku bistrinu, jedar humor, zapretenu, a duboku osjećajnost, tragiku...

Premda je kritičar Damir Radić u eseju o Mimičinu stvaračtvu, nakon ranijih minoriziranja, prvi upozorio da je povjesni spektakl *Seljačka buna 1573.* (1975) kvalitetan film, javnu je vrijednosnu reviziju — i ne samo u sklopu autorova opusa — to ostvarenje doživjelo upravo za pulskog Vremeplova; tomu je svakako pripomogla također kvalitetno restaurirana kopija koja je, zaustavivši razoran proces gubljenja boje, uspjela povratiti njegove neprijeporne pikturalne odliske.

U oduljem razgovoru nakon projekcije filma Mimičin sin Sergio Mimica, koji se na Malti nakratko isključio iz priprema novoga Spielbergova filma da bi mogao u Puli prisustvovati projekciji očeva djela, baš nimalo nije skrivaо očaranost izgledom filma viđenim nakon nekoliko desetljeća, a posebno spoznajom da je mala hrvatska kinematografija bila sposobna onih sedamdesetih proizvesti producijski tako složeno ostvarenje.

Dakako, film je — za one koji su ga tog toplog pulskog poslijepodneva uspjeli vidjeti — bio zanimljiv i s drugih, poglavito artikulacijskih razloga. Golema je bila autorova hrabrost kada se odlučio da povjesno dokraja još nerasvijetljenu bunu hrvatskih i slovenskih seljaka iz druge polovice šesnaestog stoljeća — potkraj srednjeg vijeka — dramaturški zamisli i scenaristički posve sam stavi na papir. U mutnu mi je sjećanju ostao razgovor za Radio Zagreb koji sam u stanu Mimičinih u Preradovićevu vodio o temi 'spektakularnoga' projekta; dok mi je potanko interpretirao dramaturgiju 'spiralе' kojom se odlučio zahvatiti u samu supstanciju mračnih povjesno-klasnih prijepora, neprestance sam se pitao što je nagnalo tog čovjeka da svoja poglavito modernistička filmska usmjerena podredi povjesnom spektaklu koji, u ovoj ili onoj mjeri, mora poštivati narativne principe.

Nemoguće bi bilo napraviti *Seljačku bunu 1573*. takvom kakva jest, a da u scenariju temeljni dramaturški elementi budućeg filma nisu bili dostačno čvrsto postavljeni; dobro obavljen posao već u 'papirnatom' dijelu omogućio je tvorbu djela neprijeporno visokih dometa.

Svoje kružno spuštanje u duboka mračna okna povijesti Mimica otpočinje introduksijski diskretno, ali djelotvorno; plemići pokreću bijesne lovačke pse ne da bi u brojne zamke utjerali zvjerad, nego da bi dograbilo uboga kmeta što je, gojen gladu, zašao na zabranjene vlastelinske posjede i tako, za kaznu, i sam postao lovinom. Dok bi redatelj naturalističkih nagnuća (primjerice, Kurosawa) izravno pokazao kako psi, na veselje beščutna i dekadentna plemstva, trgaju tijelo nesretnika, dотle se Mimica izričajno utječe elipsama, a osjećajno kmetovu nesretnom sinu Petreku, koji je bio svjedokom strašne očeve smrti. Ne pokazujući, a sugerirajući, autor dojmljivo sinegdohalno predočava kako zapravo s feudalcima i kmetstvom stvari stoje i zbog čega potlačeni pojedinci više ne kane ostati tek na suzdržanu rogo borenu...

Mimica nam, oslikavajući sigurnom rukom sugestivne ambijente i tipične predstavnike srednjovjekovne sirotinje s hrvatskoga sjevera, tihu nazočnost određenih konspiriranja donosi iz Petrekova bistra promatračkog ugla; dječak s okrenjenom obitelji sluša, zapaža i zaključuje — zapravo na nematljiv, ali sve osvješteniji način razabire da je njegova bol zbog nepravedna i duboko okrutna gubitka oca napokon našla uporište u gubicima, boli, ali i pravednu bijesu drugih obespravljenih. Tim je postupkom film koji sustavno bježi od tvorbi karizmatskih ličnosti nedodirljivih voda ili mitskih figura povijesti (Matija Gubec) upravo u ljudskom i pojavnopradijivu Petrekovu liku dobio zajedničko žarište, ali, počakat će se, i svojevrsnu ostavštinu — za budućnost.

Iz pokrenutih i usuglašenih raznorodnih silnica moguće pobune napokon iskače akcijska iskra koja epizodično organi-

ziranu filmu sve više nameće natruhe narativnosti; svakako imponira činjenica Mimičina suverena vladanja brojnim dramaturškim odvjecima filma, koji hitaju idejno definiranom (Gubecovo: Neka svi ljudi budu jednaki) i osjećajno žuđanu cilju — nasilnu rušenju vladajuće klase.

Mizanscenska sigurnost, toliko puta okrunjena inventivnim rješenjima, nadahnut rad s glumcima, elaborirani prizori snimljeni u klasičnu formatu (i u doslihu s velikanim slikarstvom), geometrija i sugestivnost unaprijed izgubljene bitke, ljupkost Marine Nemet i Sergia Mimice — to su tek samo neke od brojnih odlika koje rese povijesni spektakl *Seljačka buna 1573*.



*Seljačka buna 1573* (1975)

Osobitu pohvalu zavređuje Kabiljova partitura, neprijeporno najsloženija i najekspresivnija u njegovu cijelokupnom stvaralaštvu; netko poput Irene Paulus mogao bi izraditi oveći esej na melodijskoj dojmljivosti glavne teme — teme bune — koju skladatelj i njegov redatelj gradacijski (i raznorodno instrumentacijski) nadahnuto provlače duž filma.

Vrijedan spomena je i ne baš zanemarljivi detalj: dok je, vidijsmo, svojedobno Bauer bio odmijenio svoga stalnog snimatelja Branku Blažinu Tomislavom Pinterom, dотle je Mimica u *Seljačkoj buni* 'svoje' snimatelje, Pintera i Vodopivca, zamjenio Brankom Blažinom (koji je posao obavio maestralno).

Ne mogu zaboraviti ganutljive riječi Mimice sina koji je, kako mu se te večeri u Circolu činilo, zapravo kao odrastao čovjek pobjegao daleko, u Hollywood, da bi zaboravio na sve one pogrde kojima ga je, na račun njegove interpretacije Petreka, tadašnja filmska kritika bila obilato 'počastila'.

A sada, pogledajmo kako se Berkovićev 'ukleti' film u restauriranu izdanju dojmio auditorija u Circolu. Dakako, nije ravan *Rond*; činilo bi se logičnijim da je to bio njegov debitantski rad, da je prethodio maestralnom autorovu prvencu. Takva nas spoznaja goni da se, nakratko, upustimo u smjono izricanje određenih pretpostavki: da li bi — da već na startu nije ispalio tako dojmljiv i kompletan film koji je imao i konkretnih odjeka u svijetu — Berkovićev kreativni uspon bio ravnomjerniji, postojaniji i dugotrajniji? I da li bi,

u svjetlu takvih okolnosti, neki njegov kasniji film — recimo dvanaesti — čak nadmašio *Rondo*?

Napokon, smijemo li se upitati zašto toliki, pa i Berk, koji nisu odmah uspjeli ponoviti blistavilo prvoga filma, nisu mogli naći utjehu u činjenici da se mnogima pa i neprijeporno geniju filma, Orsonu Wellesu, dogodilo isto s filmom nad filmovima *Gradaninom Kaneom!* A taj od toga nije pravio svetu misu!

Ovako ili onako, spusti li Berk malčice ljestvicu svojih visokih kriterija, izlazi da *Putovanje na mjesto nesreće* nije ni njegova nesreća, a ni debakl hrvatske kinematografije. Baš protiv! Pripada gornjem domu hrvatskog igranog filma, ako to našem zahtjevnom autoru išta znači.

Savjesno pripremana i brižno realizirana intimistička priča o ženi koja se nije znala nositi sa 'svojim' muškarcima, a osobito s 'odabranom' četvorkom (otac, bivši muž, aktualni muž, mladi lutajući ljubavnik), baš i ne ostavlja ravnodušnim dobrohotna i sabrana promatrača; dapače, ovome se gledatelju, interpretativnosti radi, umjesnijim čini fatalnu jedinu iz naslova filma sagledati iz pluralne pripovjedačke perspektive djela. Junakinja filma, Jelena, zapravo putuje od jedne do druge svoje nesreće, od jednog do drugog muškarca, a svojevrsni joj je vodič intimnim čistilištem — sentimentalnih avantura gladan, zabavno zavodljiv mladić Vlatko, koji će joj i donijeti vijest o prometnoj nesreći njezina muža na putu u Split. Strahoviti karambol iz kojega će, mirakulozno, muž izići tek s običnim prijelomom noge, silovito će — u tih posljednjih šest sati života — uzdrmati i naposljeku potpuno razoriti tu ženu vazda dvojbene egzistencije što se cijelog života tragično otimala u naručjima 'pogrešnih' muškaraca.

Je li jedan u nizu 'pogrešnih' bio i onaj s dalekih početaka — otac Viktor? Toga ga dana zatječe u staračkom domu kao prkosna starca koji je, unatoč pristalu izgledu i čilu zdravlju, odlučio okrenuti leđa nedoličnoj politici, naopaku duhu vremena. Iz kolerična dijaloga na rubu incidentnog što ga vode kći i otac saznajemo da je nasilni Viktor uporno kinjio obitelj, ali da ni Jelena nije bila tek žrtveno janje; zapravo, samosvesnoj, a nesretnoj junakinji obiteljski dom zaista nije bio prikladno mjesto odrastanja zna li se da i pokojna majka — naoko žrtva muževe nagle naravi — nije baš uvijek bila andeo.

No, Jelena će — hoteći temperament nalik očevu smiriti u naručju kultivirana muškarca uvijek spremna da trpi njezine hirove i ispade — očito postati pogrešnom ženom toga mekušca. Tko je komu u njezinu sljedećem braku bio 'pogrešan', teško je odgovoriti, ali mora da i s tim brakom stvari baš nisu dobro stajale kada joj je suprug, nakon nesreće, nedvosmisleno i drsko poručio da uz bolničku postelju želi vidjeti mladu ljubavnicu, a ne nju — Jelenu. Gledatelj ne mora biti odveć inteligentan pa da shvati kakav je to mora biti život kada junakinja nije stigla zapaziti prokletu sitnicu

da joj se brak raspao prije, mnogo prije sudbonosne nesreće; zapravo, da je ona ta koja je istinska i jedina žrtva neke globalne životne nesreće...

Naposljeku, nije moglo završiti drukčije: u kriznu času njezina života dopao ju je i posljednji u sudbinskom nizu: blagoglagoljivi, samoljubivi, beskrupulozni, manipulativni, mladi — Vlatko. Uzdignut će je, očerupati i na kraju šutnuti. Preko ruba. Baš tužno!

Iz svega rečenog jasno se vidi da u Berkovićevu filmu — zasnovanu na brojnim dijaloškim dionicama — ima dosta toga neizgovorena; u hvalevrijednu naporu cjelovita portretiranja ženskog lika ostavljeno je dosta prostora i svjedoku tužnih dogadaja na ekranu, da i sam otkrije (nadograđuje) enigmu tragične propasti jedne zagrebačke dame.

Pinterova dojmljiva snimatelska svjedočenja o eksterijernim aspektima Zagreba u nevremenu sedamdesetih podcrtavaju, za noćnih scena, uronjenost grada u posvemašnju tminu. Efektno je, uz orkestrirano agresivnu buku građevinskih strojeva, realizirana ljubavna scena pokraj jezera prekrita zăudnim parama.

Visokomuzikalni Berković pustio je da glazba Alfija Kabilja — nadahnuta onom kakvu je svojedobno inicirao Michel Legrand i njemu srođni Francuzi — pojača melodramatsku liniju filma.

## 5. Restauracija, revalorizacija

Vremeplov nam je ponudio pravu malu paradu prvaklasno restauriranih filmskih kopija; u nekim mi se trenucima, bez pretjerivanja, činilo kao da gledam izvedbeno u znatnoj mjeri 'drukčije' filmove od onih koje sam prije poznavao. Strpljivi i požrtvovni trud stručnoga tima Kinoteke 'čudotvorno' je nemalen dio baštine već osudene na propast, entropiju, vratio ako baš i ne u prvobitno izvorno stanje, a ono na visoku razinu dosegnutih temeljnih karakteristika djela.

»*Svi ovi restaurirani filmovi posljednjih godina*«, tvrdi Mato Kukuljica, »zaštićeni su fotokemijskim procesom na vrlo kvalitetnoj Eastman Kodakovoj poliester filmskoj vrpci što im jamči vijek trajanja najmanje dvjesto godina ovisno o uvjetima čuvanja.«

No, drži čelnici čovjek Hrvatske kinoteke, obavljen je tek dio golema posla: »Ukupan napor djelatnika Hrvatske kinoteke, Laboratorija Jadran filma i svesrdna pomoć Ministarstva kulture rezultirali su činjenicom da smo restaurirali oko 40% dugometražnih igranih filmova, 30% dokumentarnih filmova i 70% animiranih filmova.«

Dakako, ne mora uvijek biti tako, ali svi filmovi ovogodišnjeg Vremeplova — napokon 'odjeveni' u nova svećana odijela i prikazani pred skupinom radoznalih i sabranih filmskih znalaca — ne samo što su, s vrijednosnoga stajališta, odoljeli razornu radu vremena, nego nam se učinilo da s protokom desetljeća dobije i na dojmljivosti i kvaliteti!

# Filmografija

## Programa Vremeplov festivala u Puli

**ČETVRTI SUPUTNIK** (1967), pr. Filmska radna zajednica Četvrti suputnik, Zagreb, OHIS, Skopje; r. Branko Bauer; sc. Bogdan Jovanović, Branko Bauer, Slavko Goldstein; d.f. Tomislav Pinter; mt. Katja Majer; gl. Tomica Simović; sfg. Željko Senečić; ul. Mihajlo Kostić, Ilija Džuvalekovski, Renata Freishorn, Mira Župan, Ervina Dragman, Drago Mitrović, Josip Marotti, Emil Glad, Martin Sagner, Krunic Valentić, Velimir Hitić, Branko Špoljar, Vida Jerman, Rudolf Kukić, Vladimír Sušić; c/b; 2460 m

**SLUČAJNI ŽIVOT** (1969), pr. FAS (Filmski autorski studio), Zagreb; r. Ante Peterlić; pr. Kruno Hajdler; sc. Ante Peterlić, Petar Krelić, Zoran Tadić; d.f. Ivica Rajković; mt. Katja Majer; gl. Boško Petrović; sfg. (zatećene lokacije); ul. Dragutin Klobočar, Ivo Serdar, Ana Karić, Zvonimir Rogoz, Helena Buljan, Stjepan Bahert, Fabijan Šovagović, Dragan Milivojević, Martin Sagner, Branko Špoljar, Krunic Valentić, Edo Peročević, Zlatko Kauzlaric, Tomislav Gotovac, Ivo Lukas, Hrvoje Šercar; c/b; 2138 m

**PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE** (1971), pr. Jadran film; r. Zvonimir Berković; sc. Zvonimir Berković; d.f. Aleksandar Petković; mt. Katja Majer; gl. Alfi Kabiljo; sfg. Željko Senečić, Tanja Frankol; kost. Maja Galasso; ul. Ana Karić, Rade Šerbedžija, Emil Kutijaro, Stevo Žigon, Nataša Maričić, Zvonimir Rogoz, Vera Orlović, Zdenka Heršak, Inge Appelt; boja; 2580 m

**U GORI RASTE ZELEN BOR** (1971), pr. Jadran film; r. Antun Vrdoljak; pr. Sulejman Kapić; sc. Antun Vrdoljak, prema motivima *Ratnog dnevnika* Ivana Šibla; d.f. Frano Vodopivec; mt. Jelena Bjenjaš, Vanja Bjenjaš; gl. Andelko Klobočar; sfg. i kost. Vladimir Tadej, Marica Kričić, Ozren Vuković, Zdravko Smojer; ul. Boris Dvornik, Ivica Vidović, Velja Milojević, Mato Ergović, Ilija Ivezić, Boris Buzančić, Zvonko Lepetić, Kole Angelovski, Ingeborg Appelt, Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Branka Vrdoljak; 35mm; boja; 2350 m (82 min)

**KUĆA** (1973), pr. Jadran film, Croatia film; r. Bogdan Žižić; sc. Bogdan Žižić, Željko Senečić; d.f. Tomislav Pinter; mt. Radojka Tanhofer; gl. Tomica Simović; sfg. Željko Senečić; kost. Vjera Ivanković; ul. Fabijan Šovagović, Jagoda Kaloper, Rade Marković, Ana Karić, Franjo Majetić, Marija Kohn, Krešo Zidarić, Smiljka Bencet, Edo Peročević, Vjera Žagar-Nardelli, Otokar Levaj, Zvonimir Juric, Relja Bašić; boja; 2490 m (91 min)

\***SELJAČKA BUNA 1573** (1975), pr. Jadran film, Croatia film; r. Vatroslav Mimica; sc. Vatroslav Mimica; d.f. Branko Blažina; mt. Vuksan Lukovac; gl. Alfi Kabiljo; sfg. Veljko Despotović; kost. Ferdinand Kulmer; ul. Fabijan Šovagović, Bata Živojinović, Pavle Vučić, Sergio Mimica, Franjo Majetić, Zdenka Heršak, Boris Festini, Marina Nemet, Velja Milojević, Lojze Rozman, Zvonimir Črnko, Đuro Utješanović, Mato Ergović; boja; 4402 m

\* Restaurirana je kraća verzija filma; film je igrao i pod naslovom *Seljačka buna (Anno domini 1573)*.

*E l v i s L e n i c*

# U znaku Danaca i art filma

**Motovunski filmski festival, 25-29. srpnja 2005.**

**M**otovun ima svoje odane redatelje, bivše laureate koji mu se vraćaju gotovo svake godine. Britanski Poljak Paweł Pawlikowski došao je s *Mojom ljetnom ljubavi*, solidnom dramom koja se bavi junakinjama u lezbijskoj ljubavnoj vezi tražićna raspleta, što je mnoge gledatelje navelo na usporedbu s Jacksonovim *Nebeskim stvorenjima*. Njegov zemljak Stephen Daldry također je navratio, iako ove godine nije prikazao film. Lars von Trier nije došao, kao što ne dolazi na bilo koji festival osim Cannes-a, ali njegovi se filmovi godinama uredno prikazuju u Motovunu. Tradicija je nastavljena s drugim dijelom njegove trilogije posvećene Americi, a film je na prepunom motovunskom trgu najavila producentica Vibeke Windelov.

**Izvrsni Danci**

Novost je da su von Trierovi junaci pobjegli iz planinskog Dogvillea na usamljenu južnjačku plantazu Manderlay, Nicole Kidman prepustila je ulogu dražesne Grace mlađahnoj Bryce Dallas Howard, a njezina oca gangstera glumi Willem Dafoe. Inače, von Trier nastavlja s osebujnim stilizacijskim pristupom razrađenim u *Dogvilleu*; radnja se odvija na pozornici s nacrtanim kućama, poljima i šumarcima, a iluzija promjene dnevnih razdoblja i vremenskih uvjeta postiže se inteligentnim korištenjem umjetne rasvjete (direktor fotografije Anthony Dod Mantle). Naravno, von Trier nastavlja i s provociranjem politički korektne javnosti. U *Manderlayu* iznosi tezu da Crnce nije trebalo osloboditi jer zbog lijenosći

*Manderlay* (Lars von Trier, 2005)



Dan i noć (Simon Staho, 2004)

ne mogu osigurati vlastitu egzistenciju i da prosvjetljenje zaostalih društvenih slojeva ne rezultira osobitom korišću. No, ispod površinske provokativnosti kriju se i dublje mogućnosti tumačenja. *Manderlay* je globalna metafora o strahu od slobode i nemogućnosti određene društvene zajednice da se nosi s problemima koje ona donosi, a slikovit primjer takve zajednice je i suvremeno hrvatsko društvo.

Ako von Trierove nove filmove laički pojednostavljeno doživljavamo kao snimljene kazališne predstave, što je netočno jer redatelj koristi iznimno razrađene postupke filmskog izlaganja, *Niti* se brzopotezno mogu smjestiti u kategoriju snimljene lutkarske predstave. Mladi danski redatelj Anders Ronnow-Klarlund režирао je cijelovečernji film s drvenim lutkama koje se pokreću pomoću niti, a nastanjuju drevni univerzum sa zaraćenim kraljevstvima, dvorskim spletkama i intrigama, u kojem će najzad ipak pobijediti ideje humanizma i plemenitosti. No, kao što von Trierov snimatelj Anthony Dod Mantle pozornicu oživljava taktilnim predočavanjem vremenskih uvjeta, tako i Klarlundovi direktori fotografije (Kim Hatten, Jan Weincke) snimaju njegove likove u dojmljivim rekonstrukcijama prirodnih ambijenata (ogromne šume, užareni pustinjski predjeli, ledena prostranstva). Vjerojatno je u cijeloj priči najzanimljiviji način tretiranja niti kojima se pokreću lutke. Ako se lutkama presijeku niti koje pokreću ruke ili noge, one postaju invalidi, dok presijecanje glavne niti znači neizbjegnu smrt. Zahvaljujući takvim postupcima niti prestaju biti samo nužno tehničko sredstvo u realizaciji pokreta, nego im redatelj pridaje i metafizičko značenje, mogućnost da likovima upravlja neka viša sila.

Očito je viša sila utjecala i na uspješnog arhitekta Thomasa (Mikael Persbrandt), koji je u komornom danskom filmu *Dan i noć* počinio brutalno samoubojstvo pištoljem. Redatelj Simon Staho prati njegovo cijelodnevno kruženje automobilom prije nego doista digne ruku na sebe. Tijekom vožnje u automobil ulaze i izlaze članovi njegove najuže obitelji (sin, bivša supruga, sestra, zaboravna majka), ljubavnica i nekoliko prijatelja, s kojima se opršta pod izlikom da nastavlja život u New Yorku, iako je svjestan da zapravo odlaže u smrt. Zanimljivo da je cijeli film snimljen samo iz dva položaja kamere (jedan usmjeren prema sjedištu vozača, a drugi prema suvozaču), ali zahvaljujući Persbrandtovoj sposobnosti facijalnog izražavanja emocija i vrsonom nastupu poznatih švedskih glumaca (Erland Josephson, Lena Endre,

Pernilla August) rezultat je doista dojmljiv i zasluženo okrujen nagradom *FIPRESCI*.

### Istočnoeuropski filmovi

Na ovogodišnjem Motovunu prikazano je više filmova koje su režirali istočnoeuropski autori ili se bave istočnoeuropskim temama. Najimpresivniji među njima je rumunski *Smrt gospodina Lazarescu* (dobjitnik glavne nagrade *Propeller Motovuna*), koji izravno pogarda osjetljivu temu zdravstvenog sustava tranzicijskih zemalja. Gospodin Lazarescu (izvrsni Ioan Fiscuteanu) usamljeni je umirovljenik kojemu jedne subotnje večeri iznenada pozli, po njega ubrzo dolazi hitna pomoć i vozi ga od bolnice do bolnice, dok mu zdravstveno stanje postaje sve gore. Redatelj Cristi Puiu uspijeva napraviti napet film nizanjem realističkih prikaza bolničkih tretmana, pokazuje razvijen osjećaj za izlaganje u realnom vremenu i priličnu upućenost u medicinsku praksu. No, redatelj istodobno vrlo inteligentno i višeslojno analizira rumunski zdravstveni sustav, ne svaljujući odgovornost isključivo na bolničko osoblje, od kojih neki savjesno obavljaju svoje dužnosti, nego izdvaja i niz pratećih otežavajućih elemenata (neodgovornost pacijenata, viša sila, administracija), stvarajući složenu sliku prilika u zdravstvu.

Srpskih filmova nije bilo u glavnom programu Motovuna, iako su inače uobičajeno prisutni, ali prikazana su čak dva makedonska. Cjelovečernji prvičenac Svetozara Ristovskog (*Iluzija*) bio je prilično razočaranje, dok je *Bal-can-can*, koji nekronološkom naracijom prati osebujne likove kriminalističkog miljea od socijalističkih pedesetih do početka novog tisućljeća, ostavio nešto bolji dojam. Redatelj tog filma Darko Mitrevski proslavio se krajem devedesetih ostvarenjem *Zbogom, dvadeseto stoljeće* (koredatelj Aleksandar Popovski), trash kombinacijom futurizma na tragu *Pobjeđnjelog Maxa* i pitoresknih makedonskih krajoblika, koja se potpisnika ovih redaka nije osobito dojmila. Zahvaljujući manje pretencioznom redateljskom pristupu, citiranju američke popularne kulture i solidnoj glumačkoj ekipi (Branko Đurić, Nikola Kojo, Dejan Aćimović, Miodrag Krivokapić), *Bal-can-can* je nešto uspjelije ostvarenje, iako preslabo za glavnu nagradu u regionalnom programu (*Od A do A*).

Hrvatski film predstavljen je nereprezentativnim ostvarenjima ovogodišnje produkcije. Šovagovićevu *Pušču Bistro* samo najdobronamerniji gledatelj može nazvati istraživanjem na tragu njegovih poznatih kazališnih drama, dok je za ostale to iznimno pretenciozno i naporno ostvarenje, koje ne skriva autorovo uvjerenje da će ga forsiranje promašenih stilizacijskih postupaka učiniti umjetnikom po svaku cijenu. Bolji dojam ostavlja *Ono sve što znaš o meni*, filmski prvičenac kazališnih redatelja Nataše Rajković i Boba Jelčića, oslobođen dramatičnih skokova i potresa, u kojemu se likovi, inače priпадnici prosječne zagrebačke obitelji, zovu kao i glumci koji ih tumače (Ana Karić, Katarina Bistrović-Darvaš, Nataša Dangubić, Tvrko Jurić, Dražen Šivak). Doduše, priča je prilično raspršena i djeluje nesređeno, pomalo zamaraju brojni pokreti kamerom i švenkovi bez osobite funkcije, iako su pojedine dijaloške scene zabavne i vjerno ocrtavaju milje u kojem se odvijaju, a korištenje pravih glumačkih imena pojačava dojam autentičnosti.

Sudeći prema onome što smo vidjeli u Motovunu, hrvatski film možda nije visokih dosega, ali su zato hrvatski glumci u inozemstvu prilično cijenjeni. Jedan od njih (Darko Rundek) u slovenskom filmu *Ruševine* glumi hrvatskog redatelja koji u Sloveniji režira ambicioznu kazališnu predstavu. Janez Burger (proslavljen debitantskim filmom *U lerus*) dosta se tijekom svoje umjetničke karijere bavio kazalištem, tako da uspijeva fino ocrtati kazališnu atmosferu, prenijeti umjetničke dvojbe i sumnje u procesu stvaranja predstave, kao i probleme u međuljudskoj komunikaciji. No, najveći problem ukazao se upravo tamo gdje je vjerojatno očekivao glavni zgoditak. Burger je promašio dodijelivši glavnu ulogu popularnom hrvatskom glazbeniku, jer Rundekovo životno neuvjerljivo i frajerski nametljivo glumljenje intelektualca prilično odskače od nastupa ostalih glumaca (Nataša Matjašec, Matjaž Tribušon, Nataša Burger i drugi), a njegov lik ne posjeduje ni trunku karizme. Znatno uspješniji bili su mladi hrvatski glumci na »privremenom radu« u Njemačkoj. Lea Mornar i Stipe Herceg, oboje rođeni Splitčani čiji su roditelji odselili u Njemačku, tumače glavne uloge u svojevrsnoj njemačkoj obradi Bessonove *Nikite*. Ona je hladnokrvna profesionalka koja ubija bez grižnje savjesti i često se služi neodoljivim šarmom u postizanju cilja, no godine skrivanja i usamljenosti ostavljuj traga na njezinu duši. Kad počini profesionalnu grešku i započne romansu s privlačnim djelatnikom hotela (Herceg), automatski dovodi u opasnost njihove živote. Iako tematski citira Bessona, mladi njemački autor Tilman Zens (bio je nazočan na motovunskoj projekciji) pokazao je dovoljno kreativne energije i zrelosti u režiranju svojega diplomskog cjelovečernjeg filma. Unatoč malom budžetu, *Ne traži me* je vizualno atraktivno (direktor fotografije Daniel Moeller) i narativno kompaktno ostvarenje, koje na kraju pruža i nemetljivu moralističku poentu.

## Artistički ekscesi i precijenjeni dokumentarci

Osim izvrsnih filmova o kojima je ranije bilo riječi, valja izdvojiti još nekoliko natprosječnih ostvarenja. Francuskinja Agnes Jaoui režirala je odličnu komediju *Lijepa kao slika*, u kojoj tečnom naracijom raščlanjuje odnose u nekonvencionalnoj obitelji slavnog pisca, Finac Aku Louhimies u sjajnoj *Smrznutoj zemlji* pruža turobnu viziju svoje domovine, a sličnog je predznaka i ruski film *Moj polubrat Frankenstein* Valerija Todorovskog. Takoder, festivalski selektor Jurica Pavičić napravio je odličan potez uvrstivši u program dva iznimno kontroverzna filma. U meksičkom ostvarenju *Bitka na nebu* sredovječni vozač iz Mexico Cityja otima dijete koje ubrzo umire, a nakon toga priznaje svoje grijeha promiskuitetnoj djevojci s kojom je u seksualnoj vezi, što će rezultirati konačnom tragedijom i bizarnim hodočašćem prema iskušpljenju. Carlos Reygadas pritom nastavlja praksu započetu u debitantskom *Japónu*, zasipajući gledatelja obiljem pornografskih, nasilnih i bizarnih prizora. Iako njegov rad na prvi pogled odaje filmaša kojemu je bitna jedino provokacija, pojedine sekvence (noćni prizor na benzinskoj crpki s glazbom J. S. Bacha u pozadini ili noćno paradiranje vojnika koji podižu zastavu) ukazuju na senzibilnog i talentiranog umjetnika s čestim metafizičkim preokupacijama, naročito prepo-



*Niti* (A. R. Karlund, 2004)

znatljivim u kadrovima kad se kamera s urbanog meteža podiže na nebo.

Ništa manje provokativan nije ruski film 4, koji je mladi Ilja Hržanovski (rođen 1975) režirao prema scenariju kontroverznog pisca Vladimira Sorokina, a teško ga je suvislo prepričati jer se sastoji od niza bizarnih i racionalno nepovezanih sekvenci. Broj četiri iz naslova određuje gotovo sve prizore (četiri gradevinska stroja, četiri životinje, četiri muškarca u baru, četiri sestre itd.) eksplozivne i sulude filmske celine u kojoj Hržanovski spaja žrtve genetičkog inženjeringu, bogohulne ruralne starice, švercerne mesnim proizvodima i zanosne prostitutke. No, njegovo vizualno neukrotivo i agresivno djelo snažno djeluje na gledateljevu psihu, a takav stilski pristup može se protumačiti i kao metafora kaotičnog stanja u suvremenoj Rusiji. *Bitka na nebu* i 4 su filmovi koji ne poznaju sredinu, možete ih obožavati ili pak jednostavno mrziti, a to se itekako osjetilo u reakcijama publike.

Iako se Pavičića tijekom festivala hvalilo da je napravio samosvojan i beskompromisian odabir, što ovi filmovi svakako potvrđuju, prema odabranim dokumentarcima to se ne bi moglo reći. Nakon što smo posljednjih godina bombardirani ljevičarskim obradama američkih oopsesija oružjem, dinastijom Bush i žderanjem hamburgera, gnjavatorski dokumentarac o antiglobalistima i antikorporacijskim pokretima nije baš najpoželjniji odabir. U projektu *The Yes Men* redateljski trojac Smith, Ollman i Price prati djelovanje skupine



Smrt gospodina Lazarescua (Cristi Puiu, 2005)

Amerikanaca koji se suprotstavljaju politici Sjedinjenih Američkih Država i globalnih ekonomskih sila. Njihovi protagonisti dizajniraju zafrkantsku web-stranicu identičnu stranici Svjetske trgovinske organizacije (WTO), putuju svijetom kao predstavnici WTO-a i drže predavanja moćnim korporacijskim direktorima. Možda je ispočetka donekle zanimljivo gledati kako antiglobalisti prave budale od ekonomskih »glavešina«, ali ponavljanje takvog koncepta tijekom osamdesetak minuta trajanja filma, s detaljnim opisima priprema i planiranja njihovih akcija, doista postaje vrlo zamorno. Uostalom, nije se u kadru morao pojavitи još i Michael Moore sa svojim predvidljivim propovijedima, da bismo shvatili kako je *The Yes Men* sklepan prema njegovom kalupu.

Razočaralo je i *Prokletstvo*, razvijani bučkuriš obiteljskih videozapisa i kratkih amaterskih filmova, koje je autor Jonathan Caouette nedavno montirao u cjelovečernji eksperimentalni dokumentarac. Njegov film govori o popularnoj kultu-

ri, obiteljskom nasilju, umivenim predgrađima u cvijeću, mentalnim bolestima, pravima na homoseksualnu orijentaciju i drugim klišejima koje smo vidjeli u brojnim američkim filmovima. Naravno da priča u takvom kontekstu nije naročito zanimljiva, dok su stilski postupci kombiniranja titlova, digitalno obrađenih amaterskih snimaka i spotovske montaže prilično naporni. Nažalost, *Prokletstvo* je djelo koje najmanje govori o samom autoru, iako bi mu to trebala biti glavna zadaća. Lijepo je što se gospodin Caouette uz pomoć videokamere uspio oslobođiti svojih trauma iz djetinjstva, ali kakve to veze ima s filmskom umjetnošću? No, kad Sundance kaže da je nešto vrhunsko, svi ćemo to spremno i bespovorno progutati, bez obzira na realne vrijednosne domete. Inače, problemi s dokumentarcima konstantno se ponavljaju posljednjih nekoliko godina kad su u pitanju selektori mlade generacije, bez obzira da li sastavljaju programe hrvatskih ili stranih filmova. Prema njihovom shvaćanju vani se ne snimaju dokumentarci o lokalnim osobnjacima ili etnografskim temama, nego se istražuju društveno značajne, aktualne i šokantne teme i to je put kojim suvremenii dokumentarac trebaći. Takvo isforsirano i zbrzano preferiranje trendova i tematike na račun estetike doista zbuđuje, pogotovo kad su u pitanju profesionalci koji bi film trebali poimati prvenstveno kao estetsku kategoriju. Zbog toga, nažalost, mi ne gledamo programe dokumentarnih filmova koji su doista umjetnički vrijedni, nego uglavnom ono što je vani u trendu ili bi trebalo biti. Vrijeme je da se takvo razmišljanje konačno promijeni.



Moj polubrat Frankenstein (Valerij Todorovski, 2004)

# Kinoreportar



Rat svjetova

1. Arsene Lupin (C) **85**
2. Batman: početak (A) **72**
3. Chucky postaje tata (C) **86**
4. Dnevnik lude crnkinje (C) **85**
5. Duh iz prošlosti (C) **85**
6. Fantastična četvorka (C) **87**
7. Gospodari Dogtowna (C) **85**
8. Infekcija (B) **83**
9. Kraljevi i kraljica (B) **76**
10. Kraljevstvo nebesko (B) **80**



Sin City

# SIN CITY

**SAD, 2005 — pr. Dimension Films, Troublemaker Studios, Elizabeth Avellan; izv.pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Frank Miller prema vlastitu stripu; r. ROBERT RODRIGUEZ, FRANK MILLER; d.f. Robert Rodriguez; mt. Robert Rodriguez — gl. John Debney, Graeme Revell, Robert Rodriguez; s.gf. Jeanette Scott — ul. Bruce Willis, Mickey Rourke, Clive Owen, Benicio Del Toro, Nick Stahl, Elijah Wood, Jessica Alba, Rutger Hauer — 124 min — distr. UCD**

Grad Basin City leglo je grijeha i kriminala čijim se prljavim ulicama vuku korumpirani političari, groteskni zločinci, kobne ljepotice i poneki razočarani antijunak. Među posljednjima je i umorni policajac Hartigan, srčani bolesnik koji, nakon što iz ruku pedofila i ubojice Roarka uspije spasiti jedanaestogodišnju djevojčicu Nancy, dospijeva u zatvor. Kad se osam godina poslije ponovo nade na slobodi, otkrit će da je Nancy izrasla u privlačnu barsku plesačicu, ali i da je Roark još živ. Nancy je draga i grubijanu Marvu, čovjeku iznakažena lica koji u zagrljaju prostitutke Goldie jedne noći konačno pronalazi malo ljubavi. Kad se ujutro probudi po red mrtve Goldie, Marv kreće tragom njezina ubojice. Istovremeno, cinični kriminalac Dwight odlučuje bivšu djevojku Shellie zaštiti od pokvarenog policajca Jackieja Boya.



Robert Rodriguez, nekad skromni momak iz teksaškoga grada Austina, uistinu je daleko dogurao. Filmaš koji je kao student, da bi 1992. snimio svoj kultni prvenac *El Mariachi*, potrebnih 7000 dolara zaradio volontiranjem u testiranju novih lijekova, danas je cijenjeni redatelj koji živi i radi na svom ranču u Teksasu, a kojem je neprijeporan komercijalni (no dvojben kritičarski) uspjeh filmova *Od sumraka do zore*, *Desperado*, *Bilo jednom u Meksiku* i serijala *Spy Kids* omogućio potpunu kreativnu slobodu i nepristajanje na holivudska pravila igre.

S druge strane, glasoviti autor stripova Frank Miller s Hollywoodom ima samo neugodna iskustva. Umjetnik koji je u epizodama *Batman: The Dark Knight Returns* i *Batman: Year One* kreirao neke od najljepših stranica serijala o zakrabuljenom zaštitniku Gotham Cityja, i tom superjunaku podario novu mladost, potkraj 80-ih i početkom 90-ih razočarano je gledao kako holivudski producenti upropastavaju njegove intrigantne scenarije za franšizu o Robocopu (valja napomenuti da nimalo zadovoljniji nije bio ni nedavnom promašenom adaptacijom njego-

va stripa *Daredevil*, koju su producentske škare skratile za četrdesetak minuta). To ga je, po vlastitu priznanju, nagnalo na stvaranje *Sin Cityja*, strip-serijala o polusvijetu Grada Grijeha, iznimno mračna i nihilističkog djela, čije impresivno načrtane, sjajno stilizirane i filmski raskadriранe crno-bijele table čudesnom igrom svjetla i sjene s lakoćom osvajaju čitatelja.

U bogatoj zbirci stripova Roberta Rodrigueza, ljubitelja 'crtanih romana', *film noir-a* i crno-bijele fotografije, remek-djelu Franka Millera pripada zasebno mjesto. Poetika Rodriguezovih filmova o Mariachiju, koje obilježava stilsko i ikonografsko pretjerivanje te naglašavanje stripovskih i animirano-filmskih sastavnica, bliska je onoj Millerovih stripova. Stoga ne iznenaduje da je Rodriguez poželio ekrанизirati *Sin City*, kao ni da je Miller, zadovoljan viđenim kratkim filmom *The Customer is Always Right*, spremno prihvatio suradnju. Premda je ta suradnja, jer je Miller na Rodriguezov nagovor pristao ravnopravno sudjelovati i u režiji filma, teksaškoga filmaša privremeno stajala članstva u Udruzi američkih redatelja, rizik se itekako isplatio. Naime, konačni rezultat zadovoljava ukuse i najprobirljivijih filmofila.

U vrijeme prave poplave ekranizacija popularnih stripova, kada većina holivudske filmova izgleda poput adaptacije nekog više ili manje čitanog stripa, akcijska *noir-drama* *Sin City* zasigurno je najvjernija prilagodba nekog stripa ikad snimljena. Riječ je o doslovnom (gotovo kadar po kadar) prenošenju triju epizoda (*The Hard Goodbye*, *The Big Fat Kill* i *That Yellow Bastard* + spomenuta kratka priča *The Customer is Always Right* koja otvara film) iz sedmodjelnoga Millerova stripa na film-



sku vrpu, iznimno dojmljivu 'filmovaju stripu' (ili 'stripovanju filma'). Stvoren pod utjecajem klasičnoga *film noir* i tvrdokuhane proze (ponajviše Mickeyja Spillanea i Jamesa Ellroya, ali i Raymonda Chandlera i Dashiella Hammetta), iznimno mračan i dekадentan Rodriguezov i Millerov (dijelom i Tarantinov) svijet Grada Grijeha dočaran je primjenom najsuvremenije digitalne tehnologije, tehnikom tzv. *green screena*, prethodno viđenom u filmovima *Gospodar neba i svijet sutrašnjice* i ekraniziranom Bilalovu stripu *Besmrtnik*. Sin City nastanjuju grubi i cinični antijunaci, groteskni negativci, kobne ljepotice, korumpirani policijaci i političari te svećenici koji su se odavno odrekli Boga. Njihove karaktere autori filma slikovito dočaravaju pretjeranom stilizacijom, pretjeranom uporabom monologa u *offu* te impresivnom crno-bijelom fotografijom sa žarko obojenim segmentima, čiji kolorit zasebno pridonosi naglašenoj stripovskoj estetici *cjeline*. Tako ubijenu ljepoticu, prostitutku Goldie, krase plava kosa i crvene usne, a nestankom boje ona se u očima grubijana Marva pretvara u svoju sestruru, 'nezanimljivu' Wendy. Dok je glavni negativac priče

*That Yellow Bastard* pedofil i psihopat bolesno žute boje kože, izdaju prostitutke u *The Big Fat Kill* jasno navješćuju njezine plave oči.

Premda je *Sin City* emotivno prilično hladno i odbojno nasilno ostvarenje, ambiciozno u realizaciji, ali ne i u zamislji, njegovi nam autori ne dopuštaju da i u jednom trenutku bilo što od viđenoga shvatimo ozbiljno. Točnije, ozbiljne su emocije zaljubljenih cinika koji na prljavim ulicama Grada Grijeha traže iskupljenje, moralni relativizam kojem su se prisiljeni uteći da bi zaštitili voljene žene i nadvladali zlo, te slika etički nakazna svijeta u kojem nikad ne izlazi sunce. Sve ostalo zabavno je crnouhormorno pretjerivanje, gomilanje žanrovske kliševa s neprestanim ironičnim odmakom, hipertrofirani *hard boiled* u kojem kiša nikad ne prestaje, u kojem lipti crvena, žuta i bijela krv, u kojem ulična amazonka od svog zaštitnika zahtijeva da nasilnika 'ubije dobro', te u kojem muškarčina suznih očiju zaključuje kako zbog malo dobivene nježnosti vrijedi ubiti, umrijeti i otići u pakao. *Sin City* je pakleni šund ekstremnoga nasilja i iznimno intenzivnih emocija, u kojem se sadistička ubojsrta skladno iz-

mjenjuju sa strastvenim zagrljajima, i u koji se dijaloškom scenom u automobilu prirodno uklapa i Quentin Tarantino.

U Millerov i Rodriguezov svijet pomaknutoga *noira* skladno se uklapa i zaboravljeni Mickey Rourke, daroviti glumac velike karizme i naglašena autodestruktivnog nagona. Možda i Rourke bude sretne ruke pa mu *Sin City*, slično Tarantinovu *Paklenom šundi* koji je revitalizirao karijeru Brucea Willisa, ponovno odškrine vrata Hollywooda. Uz odlične nastupe kompletne glumačke postave, vrijedi napomenuti da se u *cameo* ulozi svećenika kojem se Marv ispovijeda pojavljuje sam Frank Miller.

Dok se za sljedeću godinu priprema snimanje filma *Sin City 2*, u kojem će se navodno oživjeti Marvov lik, za 2008. najavljena je realizacija i trećeg nastavka priče o grubim i emotivno ranjivim stanovnicima Grada Grijeha. Valja se nadati da će u redateljske stolce tih filmova sjesti ista autorska postava te da će gledateljima ponuditi kvalitativno ujednačenu porciju grešnih celuloidnih zadovoljstava.

Josip Grozdanić

# KUNG FU FRKA

## Gong fu

Kina, Hong Kong, 2004 — pr. Columbia Pictures Film Production Asia, The Star Overseas Limited, Beijing Film Studio, China Film Group Corporation, Huayi Brothers, Taihe Film Investment Co. Ltd., Stephen Chow, Po Chu Chui, Jeffrey Lau; izv.pr. Bill Borden, David Hung, Zhonglei Wang, Hai Cheng Zhao — sc. Tsang Kan Cheong, Stephen Chow, Xin Huo, Chan Man Keung; r. STEPHEN CHOW; d.f. Hang-Sang Poon; mt. Angie Lam — gl. Stephen Chow, Raymond Wong, Hang Yi, Xian Luo Zong; sgf. Oliver Wong; kgf. Shirley Chan — ul. Stephen Chow, Feng Xiao Gang, Wah Yuen, Zhi Hua Dong, Chan Kwok Kwan, Lam Tze Chung, Qiu Yuen, Kai Man Tin — 95 min — distr. Continental

*Šangaj 30-ih godina prošlog stoljeća grad je u kojem stanovnike Svinjskog svinjca, četvrti kojom gospodari odlučna Gazdarica, učestalo teroriziraju pripadnici zloglašne gangsterske bande Sjekiraši. Njihov elegantan stil odjevanja, sklonost nasilju i loš glas koji ih prati oduševljavaju mladog Singa, mjesnoga zgubidana vješta u baratanju nogometnom loptom i obijanju brava. Želeći se pridružiti Sjekirašima, Sing će u pratnji brata Suma otići u centar grada i, nevješto se predstavljujući gangsterom, izazvati pravi rat između kriminalaca i stanovnika četvrti. Nakon što u sukobu sa Sjekirašima poginu trojica lokalnih momaka, dobrih poznatelja borilačkih vještina, gangsterima će se odlučno suprostaviti Gazdarica i njezin suprug. A Sing će postupno shvatiti da je, unatoč nespretnosti, upravo on Izabranji, koji može pobijediti gangstere.*



Nakon iznimnog komercijalnog i kritičarskog uspjeha filma *Kung fu nogomet* iz 2001, među ostalim ovjenčanim i nacionalnim filmskim nagradama za najbolji film, režiju i glumu, 43-godišnji hongkonški glumac i redatelj Stephen Chow dobitnu kombinaciju ponavlja i u sedmom djelu, akcijskoj komediji *Kung fu frka*. Riječ je o stiliziranu, iznimno dinamičnu i mjestimice urnebesno duhovitu ostvarenju pretrpanu impresivnim specijalnim efektima, koje je na matičnom tržištu nedavno proglašeno najboljim filmom godine i prometnulo se u najgledaniji naslov svih vremena, pretekavši tako upravo spomenuti Chowov *Kung fu nogomet*.

Kad se 2002. u domaćim kinima pojavila akcijska komedija *Kung fu nogomet*, a nedugo potom u videotekama žanrovske srodnii naslovi *Paklena kuhičnja* iz 1996. i *Kralj komedije* iz 1999, hrvatski su filmofili konačno mogli upoznati lik i djelo hongkonške akcijske zvijezde Stephena Chowa. Pravim imenom Chow Sing-Chi, Stephen je popularni komičar s dvadesetogodišnjim glumačkim stažem, koji se tijekom

posljednjih jedanaest godina bavi i režijom, a filmove potpisuje i kao scenarist i producent.

Od djetinjstva zadivljen Bruceom Lee-jem (junaci koje Chow donosi u svojim filmovima poput njega pomažu poniznim i nemoćnim, a obilježava ih i lijevski plah i bojažljiv odnos prema suprotnom spolu), Stephen se još od malih nogu posvetio usavršavanju borilačkih vještina. Danas ga, međutim, zbog autoironičnih glumačkih nastupa u komedijama koje obiluju vratolomnom akcijom proglašavaju legitimnim nasljednikom posustala Jackieja Chana. Ispравno zapazivši da se pri snimanju akcijskih prizora u hongkonškim filmovima ne primjenjuju računalni efekti, Chow je stvari odlučio staviti na svoje mjesto. Računalnu animaciju i specijalne efekte u svojim posljednjim dvama djelima rabi u mjeri koja i Michaela Baya zacijelo ostavlja bez riječi, pretvarajući ih u igranofilmske inačice animiranih filmova.

Režijom parodija borilačkih filmova Stephen Chow formirao je vlastiti komičarski stil nazvan *Moy Len Tau*, izra-

zom koji na kantonском doslovno znači 'devet dolazi iza osam, no osam nema ništa s devet', a koji se slobodno prevodi kao 'besmisleno brbljanje'. Dok su naslovi *Paklena kuhinja i Kung fu nogomet*, u kojima je Chow borilačke vještine stavio na mjesta na koja ona izvorno ne pripadaju (kuhinja i nogometno igralište), bile zabavne i nepretenciozne akcijske komedije uglavnom osuđene na brzi zaborav, *Kung fu frka* njegovo je ponešto ambicioznije djelo. Ostvarenje u kojem je komedija apsurdna prilično vješto nadograđena poetikom animiranog filma i prstohvatom romantike, u kojem se ispaljeni meci hvataju prstima, negativci napuhuju poput žaba, a gospoda srednjih godina trči brzinom Ptice Trkačice, te u kojem je Šangaj 1930-ih godina dizajniran u stilu *art-decoa*, osobna je redateljeva posveta klasičnim hongkonškim borilačkim filmovima iz 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća, klasičnim hollywoodskim žanrovima (gangsterski film, mjuzikl, *slapstick* komedije...), ali i vlastitim filmofilskim uzorima (serijali o Austinu Powersu, *Ima li pilota u avionu i Goli pištolj*). Također, tu su i zgodni i razmjerno duhoviti citati i parafra-

ze brojnih drugih djela, od Kubrickova *Isijavanja* do filmova *Matrix* braće Wachovski, trilogije u kojoj je akcijske prizore koreografirao Yuen Woo Ping, zaslужan za specijalne efekte u *Kung fu frci*.

Nažalost, Chowov recentni naslov donekle je predugo ostvarenje, čije se prvo bitne vrline postupno počinju pretvarati u nedostatke. Slično prvom dijelu Tarantinova *Kill Billa*, i u *Kung fu frci* stil vrlo brzo nadvladava sadržaj i klišeizirani zaplet, animiranofilmska poetika i specijalni efekti postaju sami sebi svrhom, što u konačnici poslijede gledateljevim zamorom i gubljenjem zanimanja za priču. Chowov je film osviješteni inteligentan i duhovit *trash*, no ipak samo *trash*, u kojem je lako zapaziti autorov nedostatak osjećaja za mjeru i olako utjecanje populističkim obrascima.

Ponukan komercijalnim i kritičarskim uspjehom *Kung fu frke* na matičnom tržištu, moćni Miramax braće Weinstein odlučio je filmu osigurati američku distribuciju. Zahvaljujući hollywoodskom celofanu u koji je redatelj znalački umotao djelo, ne iznenađuje njegov veliki



uspjeh u SAD, što bi Stephenu Chowu s vremenom moglo donijeti ugled svjetske zvjezde. On u međuvremenu za 2006. najavljuje snimanje *Kung fu frke 2*. Valja se nadati da će, poput spomenutoga Quentin Tarantina, koji je u nastavku *Kill Billa* uspio znatno nadići šundovska ograničenja i snimiti zrelije ostvarenje stilski i kvalitativno superiorno prethodniku, isto poći za rukom i nedvojbeno darovitu Stephenu Chowu.

**Josip Grozdanic**



# RATOVI ZVIJEZDA, EPIZODA III: OSVETA SITHA

**Star Wars: Episode III — Revenge of the Sith**

SAD, 2005 — pr. Lucasfilm Ltd., Rick McCallum; izv.pr. George Lucas — sc. George Lucas; r. GEORGE LUCAS; d.f. David Tattersall; mt. Roger Barton, Ben Burtt — gl. John Williams; sgf. Gavin Bocquet; kgf. Trisha Biggar, Allan McCosky — ul. Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Ian McDiarmid, Samuel L. Jackson, Jimmy Smits, Christopher Lee, Temuera Morrison — 140 min — distr. Continental

Anakin Skywalker priklanja se mračnoj strani, time ugožavajući svoj brak, ali i prijateljstvo s Obi-Wanom Kenobijem.

Početne su činjenice o posljednjem nastavku *Ratova zvijezda* dobro poznate: George Lucas uspio se osloboditi većine koncepcijskih i narativnih slabosti iz prvih dvaju *prequela* i usput svladati kvantitativni skok u posve digitalni način snimanja i *shvaćanja* filma te napokon stvoriti djelo sumjerljivo izvornoj trilogiji. Poklonici te osebujne sprege starih kinematografskih i komparativne mitologije konačno su zadovoljni, a Lucas, svježi dobitnik nagrade Američkoga filmskog instituta za životno djelo, opet suvereno zauzima prijestolje kralja multipleksa. Pritom mu, jasno, vještina u marketingu i licenciranju *brand-a* nastavlja jamčiti neovisnost o Hollywoodu, pa bradati žitelj sjeverne Kalifornije u flanelskoj košulji govori kako bi se najradije vratio svojim eksperimentalnim počecima. Zbogom, *geekovi*, bilo mi je dragoo, vraćam se Claude-u Jutri, Arthuru Lipsettu i Normanu McLarenu, svojim pravim uzorima.<sup>1</sup>

Ali, je li ključno značenje *Osvete Sitha* samo u uspješnu završetku jedne ere i obećanju nove? Jer, ako je tu riječ samo o zadovoljavajuću napačene zajednici poklonika i punjenju Lucasovih džepo-

va, onda u razmatranju filma nećemo otici dalje od elemenata koji nam prijaju ili ne prijaju kao konzumentima. A to bi bilo porazno: baština *Ratova zvijezda* ipak nije tako nebitna, a jedinstvena odluka autora da na vrhuncu karijere prijeđe u vode alternative ne može počivati na filmu koji kao djelo po sebi nema autentičnu vrijednost. Samo, koja je to autentična vrijednost u filmu snimljenu u studiju, često s procesnim zaslonom umjesto scenografije, sa više od dvije tisuće vizualnih efekata, filmu koji se s glumcima stvarao manje od dva mjeseca, a s dizajnerima i supervizorima više od dvije godine? Svakako, sve to već je zamjetan podvig, barem stoga što pokazuje u koljoj mjeri Lucasov proces digitalne produkcije briše razgraničenja između igranog, animiranog i eksperimentalnog filma. Autor tako više nije vezan uz zatečenu i snimljenu gradu; svaki oblik filma može biti naknadno razmotren i preinačen; svijet u kojem se priča zbiva postoji isključivo na platnu. Nije teško prepoznati da se taj način raspolažanja gradom nalazi u sretnu presjeku estetskih skupova koji odveć rijetko stupaju u suživot: eksperimentalnoga filma, vrste utemeljene na dinamičnom odnosu autora i medija te filma fantastike. Baš se *fantasy* danas obilato koristi digitalnom tehnologijom pri konkretizaciji apstraktnih likova i svjetova — ali tek *Osveta Sitha* naznačuje istinsku podatnost novoga medija u oslobođanju narativnoga potencijala žanra.

Uočimo posljedice potpune digitalizacije na temeljnu, i Lucasu najdražu, filmsku vještinu — montazu. Iako je danas digitalno montiranje opće teh-



1 Vidi intervju s Lucasom, 'Life after Darth', magazin *Wired*, 13. svibnja 2005, na <http://www.wired.com/wired/archive/13.05/lucas.html>.



ničko mjesto, Lucas se njome služi ne samo na ustaljene načine<sup>2</sup> nego i kao primarnim narativnim sredstvom. Nakon što apsolvira dinamičnu, tradicionalno zabavnu akciju u prvom činu filma te zakučastu igru motivacija i manipulacija u drugom, Lucas pristupa nizanju paralelno montiranih prizora pri razrješavanju tako postavljenih kinetičkih, koncepcijskih i estetskih naboja u nizu kulminacija. Od elegičnih prizora pogroma Jedija i unutarnjeg lomljjenja protagonista Anakina Skywalkera, preko klimaktičnih dvoboja Anakina i Obi-Wana, odnosno Yode i Imperatora, pa do istodobnog umiranja/rađanja Anakina kao Dartha Vadera te umiranja Padmé i rađanja blizanaca, paralelna montaža dolazi u prvi plan kao ključni narativni element priče. Pripovijedajući istodobno u najepskijim i najintimnijim razmjerima, Lucas neće samo dojmljivo uboličiti ukupnu dramsku strukturu prijelomnoga filma cijele sage, već i pronaći pripovjedni stil koji joj je imantan — prisutan u svim ranijim nastavcima, ali nikad tako intenzivno kao u *Osveti Sitha*. Opreka osobnog i kozmičkog, ključna za radnju — ali i univerzalnu primjenjivost Lucasove *sremirske opere* — dobiva tim po-

stupcima unutarnji naboljakav nije imao nijedan dosadašnji nastavak sage. Digitalno sintetiziranje ambijenata i mnogih likova najjasniji trag ostavlja na glumačkim izvedbama, koje ni u *Osveti Sitha* nisu iznimne — iako se ansambl suočava s izazovom glume u apstraktnom okružju bolje nego dosad. Montažni naboljak nalazi pandan u nastupu Iana McDiarmida i Haydена Christensen-a, kao nositelja dramskog naboljaja, a suzdržaniji i stiliziraniji nastupi Ewana McGregor-a i Natalie Portman zapravo su im nužna potka. S druge strane, fotografija stvorena *post facto* jednako je vrijedan element u pripovijedanju: svaki je kadar kompozicijski, svjetlosno i koloritski domišljen do posljednje pojedinosti. Iako slijed boja nije dosljedno spektralan kao u *Epizodi II*, oblaci na obzoru Coruscanta i mračno sunce vulkanskoga Mustafara ambijentiraju *Osvetu Sitha* u sugestivan svijet; snimatelj David Tattersall efektno poentira prijelomnost situacije nizom kompozicija, gdje svjetlost i sjena dijele likove napola. *Osveta Sitha* prvi je posve digitalni film koji izgleda bolje nego da je bio snimljen na filmskoj vrpci.

Podcrtana partiturom Johna Williamsa s malim brojem novih, ali moćnih

tema,<sup>3</sup> *Osveta Sitha* zaokružuje šestodijelnu cjelinu Lucasove svemirske opere ne *crescendom*, nego *elegijom* o pravdi i viteštvu, isplećući posljednji stavak pripovijesti o posrnuću vrline u samovlast, o strahovito kobnoj privlačnosti moći što onima poput Anakina stoji nadohvat ruke. Znali smo i prije što će se u filmu zbiti, ali nismo znali *kako*: Lucas je pokazao da upravo u odgovoru na to pitanje leži razlika između mehaničkoga stvaranja filma za mase i djela koje valja smatrati autorskim bez obzira na njegov populizam. Dapače, tematska složenost *Osvete Sitha* neočekivano je potresna i relevantna upravo za današnjicu. Teško je zamisliti *blockbuster* koji bi bio nemametljive subverzivan u dobu koje trpi silne i raznorodne militarističke mobilizacije. Lucas je svoje brojne vještine doveo do vrhunca upravo u filmu koji ima presudnu važnost za vrednovanje njegove sadašnje kvalitete: ovim filmom o *fatumu* zbog kojeg demokracija pada ne šaptom, nego uz gromoglasni pljesak, stvorio je ne samo najsloženiji nastavak *Ratova zvijezda* nego i jedan od najslojevitijih filmova godine.

**Vladimir C. Sever**

2 Lakoća baratanja snimljenom građom poznata je svakom korisniku Avida, sustava utemeljena na patentu Lucas Filma *EditDroid*; kombiniranje različitih repeticija u jednu postala je općeprihvaćena već nakon *Fantomске prijetnje*. *Osveta Sitha* ide korak dalje u montažnoj konceptualizaciji cjeline; ne bi valjalo zanemariti prinos Rogera Bartona kreativnoj superiornosti montaže ovog nastavka *Ratova zvijezda* prethodnim dvama.

3 Šačica prizora opet boluje od uporabe skladbi iz prijašnjih filmova. Toj stigmi izbjegle su samo epizode I, IV i V, ali fenomen pokradene glazbe nije ni izdaleka tako bolan kao u *Epizodi II*. Williams, štoviše, kao da prihvata neizbjegljost te posljedice Lucasovih stalnih montažnih preinaka kad dio obraćuna Yode i Imperatora sâm reinterpreta citatima iz partiture *Epizode V*, iz prizora obraćuna Lukea i Vadera; to je daleko od lajtmotivskog razvoja, ali barem stvara još jednu u nizu motivskih paralela između nastavaka.

# RAT SVJETOVA

War of the Worlds



SAD, 2005 — pr. Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Cruise/Wagner Productions, Kathleen Kennedy, Colin Wilson; izv.pr. Paula Wagner — sc. Josh Friedman, David Koepp prema romanu H.G. Wellsa; r. STEVEN SPIELBERG; d.f. Janusz Kamiński; mt. Michael Kahn — gl. John Williams; sgf. Rick Carter; kgf. Joanna Johnston — ul. Tom Cruise, Dakota Fanning, Justin Chatwin, Miranda Otto, Tim Robbins, Rick Gonzalez, Yul Vazquez, Lenny Venito — 116 min — distr. Blitz

Zemlju su napali zločudni izvanzemaljci, koji divovskim strojevima, 'tripodima' uništavaju sve pred sobom. Ray je rastavljeni otac male Rachel i tinejdžera Robbi-eja, koji pod svaku cijenu želi spasiti obitelj. Njihova borba za opstanak, kao i borba cijelog čovječanstva, neizvjesna je do sada kraja.

Bilo je pitanje vremena kada će Spielberg dobrohotnost svojih izvanzemaljaca (*Bliski susreti treće vrste, E.T.*) preinačiti i prezentirati u njihovoј suštoj suprotnosti — zločudnosti. Simpatični E.T. — osamljenik među ljudima koji se silno želi vratiti svojima 'doma' ili prijateljski izvanzemaljci iz *Bliskih susreta* koji žele upoznati ljudsku vrstu zamijenjeni su u *Рatu svjetova* opakim ružnim spodbobama koje žele od Zemlje stvoriti svoj dom (to je prepostavka!) i nemaju nikakva drugog interesa za ljudе osim da ih unište. Iako je Spielberg roman H. G. Wellsa iz 1898. imao namjeru ekranizirati još u devedesetim godinama prošloga stoljeća, tada ga je prestigao Roland Emmerich prilupom proameričkom propagandom zvanom *Dan nezavisnosti*, filmom identične teme. Spielberg je desetak godina poslije, očekivano, napravio neusporedivo bolji film.

Zlo (bilo ono u izvanzemaljskom, ljudskom ili bilo kakvom drugom obliku) i želju za destrukcijom Spielberg je odavno, još na početku karijere, apsoluirao u *Dvoboju i Raljama*. Prisjetimo se, u prvom vozač kamiona, čiji identitet tijekom filma ne saznajemo, nemoativirano progoni običnoga čovjeka u želji da ga uništiti. U drugom pak velika bijela psina želi uništiti brod s posadom, također iz dijaboličnih, ljudima nedokučivih razloga. Iako je neprijatelj u tim filmovima bio strašan (naposljetu kao i u *Jurskom parku* ili *Schindlerovo listi*), uvijek je postojala opcija za pobjedu nad zlom, slamka spaša. No, prvi put Spielberg je zlo i njegovu destruktivnu moć *Ratom svjetova* doveo do krajnosti, stavivši čovjeka u situaciju u kojoj nema nikakvih izgleda za preživljavanjem, gdje gotovo nema nikakve mogućnosti otpora i bijega. Ta-

kvu situaciju Spielberg nam sjajno navješćuje već na samu početku filma u sceni izlaska golema izvanzemaljskog 'tripoda', stroja za uništavanje, na površinu zemlje. Čovjek iz gomile izlazak 'tripoda' snima mini DV-kamerom, 'posljednjim krikom' suvremene videotehnologije. U jednom trenutku čovjeku od straha kamera pada na pod. Sada pratimo kada snimljen iz žabljе perspektive kroz ekran same kamere koja, sada s poda, snima prizor u kojem golena mašina nadmoćnim oružjem sprži vlasnika kamere, svoju prvu ljudsku žrtvu. Ljudi su u potpunosti razoružani pred moćnom izvanzemaljskom tehnologijom. Kameru shvaćamo kao simbolički motiv.

No, postoji još jedna jezovitija činjenica, koja samo udvostručuje Spielbergov servirani užas, a tiče se ljudskoga elementa u filmu. Ljudstvo, na koju smo u Spielberga navikli, ovdje gotovo da i nema. Oskara Schindlera ili kakva spasioca vojnika Ryana Spielberg je zamiljenio mizantropskom sumnjičavošću u ljudsku dobrotu, a utjeha, u sveopćem kaosu, jedino se još može pronaći u kakvom-takovom obiteljskom okruženju (razvrgnuta obitelj ujedno je i glavni emocionalni pokretač filma, što nije nikakva novost u Spielbergovoj filmografiji). Kršćanska ideja o svim ljudima kao braći, kao i ideja o ljudskoj složnosti u najtežim uvjetima, ovdje ne nailaze na plodno tlo. Mjesta za drugoga čovjeka ovdje jednostavno nema. Jasno je to prikazano u sceni u kojoj se histrična masa bori za jedan jedini automobil koji im pruža šansu za bijeg. Ljudi pucaju po ljudima, a lice malene Rachel koja sjedi s ocem i bratom u obližnjem kafiću i osluškuje sveopći kaos, spoznaje, vjerojatno prvi put u životu, kako nije sigurna ni među ljudima. No,

još suptilnija Spielbergova sumnja u čovjekovu dobrotu dana nam je u odnosu Raya i neznanca Harlana (Tim Robbins), nepromišljena i pomalo psihotična bivšeg vozača hitne pomoći koji, kao pravi kršćanin, poziva Raya i njegovu kćer da se sklone u njegov po-drum. Vrlo brzo Ray shvaća kako im Harlan, zbog nepromišljenosti i ludosti (sjekirom želi uništiti veliko oko 'triptoda' koje u podrumu traži moguće skrivene ljude), u biti ugrožava živote. Na koncu Ray je primoran strancu oduzeti život, čime se čak i glavni junak pri-družuje nesmiljenu ubijanju. Doista okrutno.

Upravo te dvije činjenice *Rat svjetova* svrstavaju među najstrašnije filmove u redateljevoj karijeri. No, obje skrivaju i probleme koji se najbolje zapažaju u samoj završnici filma. U prvoj riječ je o dramaturškom propustu, a u drugoj problem je u redateljskoj i scenarističkoj indolenci. Činjenica bezizlaznosti iz situacije primorala je scenariste da posegnu za vrlo logičnom metodom *deus ex machina*, kojom razrješavaju nastali kaos. Riječ je o obratu u obliku sićušnih božjih stvorenja (mikroorganizama), koji ugroze izvanzemaljce i tako spase život na Zemlji. Ova odlična ide-

ja nažalost dospijeva u koliziju sa činjenicom s kojom nas pripovjedač upoznaje na početku filma, a ta je da »*inteligencija veća od naše već milijunima godina motri i proučava naš svijet*«. A, vidi, propuste sićušan detalj, mikroorganizam. Istina je da je nevidljiv, ali »*inteligencija veća od naše*«, koja nas promatra milijunima godina, nijednom se nije upitala od čega pak ti stvorovi na Zemlji umiru?

Preko toga se još kako-tako može prijeći. No, ono što najviše vrijeda gledateljevu inteligenciju Spielbergova je indolencija pri vođenju likova, što je također najbolje vidljivo na svršetku, bo-lje rečeno, nategnuto sretnom svršetku. U sveopćem padu društvenoga morala uzrokovano kaosom, pojачanu činjenicom da je glavni lik obilježen ubojstvom nepoznata čovjeka, patetično okupljanje sretne obitelji na kraju filma više je trn u oku nego doista zadovoljavajući kraj. Rayu kao da se ništa nije dogodilo, a Spielbergove sumnje u ljudsku moralnost i humanost, koje se fino provlače tijekom filma, gube smisao. I povratak odbjegla sina Robbieja, koji se, gonjen tinejdžerskim idealima, odlučio, glavom bez obzira, pridružiti vojsci u borbi s nadmoćnim izvanze-

maljcima, potpuno je besmislen i ničim motiviran. Bili smo uvjereni da ga više nikada nećemo vidjeti.

Sve u svemu Spielberg je napravio mračan, zastrašujući, populistički znanstvenofantastični horor koji vrlo dobro funkcioniра i na razini spektakla i na razini intimne drame (Spielberg je ipak mnogo bolji kad režira komorne scene), no filmu nedostaje razina inteligencije koja krasi njegova remek-djela *Dvoboј i Ralje*.

Na koncu, ne podsjeća li vas Harlanova nepromišljenost, glupost, prikriveno ludilo, isprazna retorika na G. W. Busha mlađeg? Jedino on u filmu, u monološkoj sceni, tupava i ustrašena pogleda Ameriku uzdiže kao najveću silu svijeta koji su napale zle sile. Ne sudi li Spielberg možda Bushu? Ne želi li mu presuditi na isti način kao što je Ray presudio Harlanu? Tko su uopće ti izvanzemaljci? Iako se Wellsovo djelo tijekom protekloga stoljeća dovodilo u društveno-politički kontekst vremena u kojem se izvodilo (Wellesova radiodrama) ili ekraniziralo (film Georgea Pala i Byrona Haskina iz 1953), ovdje nećemo ići tako daleko, dovoljno smo se isprepadali već i ovako.

**Goran Kovač**



# BATMAN: POČETAK

## Batman Begins

SAD, 2005 — pr. Warner Bros., Syncopy, DC Comics, Larry J. Franco, Charles Roven, Emma Thomas; izv.pr. Benjamin Melniker, Michael E. Uslan — sc. Christopher Nolan, David S. Goyer prema likovima Boba Kanea; r. CHRISTOPHER NOLAN; d.f. Simon Margriff, Wally Pfister; mt. Lee Smith — gl. James Newton Howard, Hans Zimmer; sgf. Nathan Crowley; kgf. Lindy Hemming — ul. Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson, Katie Holmes, Gary Oldman, Tom Wilkinson, Rutger Hauer, Ken Watanabe — 141 min — distr. Intercom-Issa

Priča o Batmanovim ranim danima.



**O**vo će biti pomalo atipična kritika. Iz dva razloga: prvo, jer je stvar osobna; drugo, jer ču, za razliku od velike većine ostale kritike, zastupati pretežno negativno stajalište prema filmu.

Svaki dječak ima svoga junaka; moj je oduvijek bio Batman. Manje poznat i omiljen u nas, gdje su većinom vladali junaci iz univerzuma Sergia Bonelliija, poput Zagora, Texa i Mistera Noa, na zapadnjem Zapadu već odavno je (prvo pojavljivanje: 1939) stekao status ikone popularne kulture, jednog od najustrajnijih pripadnika kolektivnog imaginarija. Zašto 'diskurzivna formula' poznata kao *Batman* ima toliku nadmoć nad nepreglednim mnoštvom suparnika složeno je pitanje, i njegova ozbiljna analiza zahtijevala bi psihologička, sociologička, kulturološka i druga razmatranja. Na ovome mjestu mogu ponuditi možda dio odgovora, ili barem navesti ono što je mene osobno privlačilo tom suvremenom Crnom vitezu. To su njegova immanentna proturječja, mreža kontradikcija koja ne znači, dakako, nekoherentnost lika, nego, bivajući prevladana u višoj sintezi, postiže ono što uobičajeno nazivamo: složenost. Batman je bogat značenjima. On je junak dobra koji bira tamu kao svoj element; on spašava društvo od njega sama, ali ga ono istovremeno nije spremno tolerirati; on uvijek mora balansirati između težnje za pravdom i gnjevom koji vrije ispod površine. Takva proturječja nisu strana ni drugim strip-junacima, no možda u Batmanu ona dosežu vrhunac. Na analogno složen način zamišljeni su, već dva puta kvalitetno filmovani, popularni *X-Men*. Ipak, ima nešto što nas uvijek više privlači osamljenom ratniku.

Batman je, dakle, oduvijek nosio sa sobom visok semantički potencijal. Tije-

kom svoje vijugave povijesti djelomice je mijenjao identitet, bio podložan ovakvim i onakvim modifikacijama u okviru svoga osnovnog semantičkog polja: bio je mrki osvetnik, kakav i treba biti; katkad se pojavljivao kao vedriji, na smješeniji lik, osobito u onoj TV-seriji iz 60-ih; katkad pak kao rastrzani *vigilante*, izmučen sumnjama i unutrašnjim borbama, na rubu psihopatologije. Konačnu *Aufhebung* podario mu je slavni autor stripa Frank Miller u četverodijelnom serijalu *The Dark Knight Returns* iz druge polovice osamdesetih. Na moćan način on je *zahvatio* u postojeću semantičku gradu i transformirao je, pre-raspodijelio, digao na višu razinu: učinio je Batmana svime što je mogao biti, te možda došao do granice njegovih mogućnosti (Miller je objavio i mnogo inferiorniji nastavak, no to je druga priča). Batman kako ga prikazuje Miller, vraća se nakon deset godina uspavanosti u akciju, u pokušaju da spasi društvo u raspadanju koje mu više nije spremno dopustiti ni polulegalni, poluprešutni status kakav je nekad imao. Postao je legenda koja zna da je legenda; sumnje i dvojbe nestale su, a nad stisnute zube nadvio se *macho-smiješak* i spremnost da izvede svoj rat do kraja; no, također, taj Batman dobio je dimenziju vremena: on je svjestan da stari, i misao o smrti uvijek je tu. Naposljetku, Miller mu je napokon podario uvjerljivu i složenu motivaciju: ubojstvo njegovih roditelja kojemu je svjedočio kao dijete bilo je samo 'okidač'; prava motivacija jest to što u njemu stanuje svojevrstan 'duh ratnika' koji se ne želi smiriti i tjera ga na borbu, a vizualno i verbalno metaforiziran je likom šišmiša. »*A wolf howls. I know how he feels*«, kaže Batman u svom unutarnjem monologu kojim je protkan strip, gdje se impresivni ritam Millerove rečenice isprepleće s jednakom

impresivnim ritmom raskadriravanja radnje.

Prije najnovijega filmskog utjelovljenja, a ne računajući neka mnogo starija, Batman se na filmskome platnu pojavio četiri puta: dva puta u režiji ekscentričnoga Tima Burtona, dva puta pod palicom Joela Schumachera. Za razliku od *genocida* kakav je počinio Schumacher i koji je svakome *batmanofilu* teško uopće sponinjati (Clooney kao Batman?! Kilmer kao Batman?! Gotham City kao Disneyland?!), Burton je maštovitom hiperstilizacijom pogodio pravu notu, odnosno, jednu od mogućih, osobito u superiornom drugom filmu, *Batman Returns*.

Priznajem, od novoga Batmana Christophera Nolana očekivao sam mnogo, vrlo mnogo. Redatelj izvrsnog *Memento* i nešto manje izvrsne *Nesanice* činio mi se kao filmaš odgovarajućeg senzibiliteta za takav film, a sve što sam u međuvremenu čuo polako me učvrstilo u uvjerenju da će njegov *Batman* nadmašiti sve prethodne. Da će biti mračniji, 'realniji' *Batman*, jednakost stiliziran kao i Burtonov, ali u nekom manje artificijelnom, 'ozbilnjijem' smjeru. Zato, dok većina kritike tvrdi upravo to, ja sam ostao razočaran. Evo mojih argumenata.

Uistinu, Nolanov *Batman* dobro izgleda. Prateći mladoga Brucea Waynea, mučena strahom, krivnjom i srdžbom, koji vuku korijen još od iskustva svjedočenja ubojstvu roditelja i osjećaju da je djelomice skrivio njihovu smrt (tu Nolan djeломice preispisuje fabulu kako ju je u prvome filmu razvio Burton) na putovanju traženja sebe, film hladnim bojama i raspršenim svjetlom dojmljivo dočarava njegova unutrašnja stanja. Tatali koji ga prikazuju kako luta azijskim visoravnima, gdje će u odredu *ninja* stetići sva potrebna borilačka umijeća, naglašavaju njegovu osamljenos u osobnoj 'odiseji'. Prikaz pak legendarnog Gotham Cityja manje kao stripovskoga *gothic*-grada, a više kao truloga megalopolisa bliske budućnosti, također je zanimljiv odmak od Burtonova modela. Nolanova sklonost nelinearnoj narativnoj konstrukciji dobro je osvježenje. Nažalost, sve je ostalo loše.

Kao prvo, film vrvi neuvjerljivim, nedostatno motiviranim i patetičnim mje-

stima. Kad npr. Wayneova *draga* što je utjelovljuje Katie Holmes kaže budućem Batmanu, koji se pravda da nije samo površni *playboy* kakvim se doima (što je kinka koju mora preuzeti kako bi prikrio svoju drugu kinku), da nas ne čine naše dobre namjere, već ono što činimo, ta se rečenica doima kao da je doletjela niotkuda, jer su se, naime, njih dvoje tek sreli nakon dugo vremena. Ta rečenica služi samo tome da bi je Batman u odgovarajućem trenutku mogao ponoviti i otkriti joj da je on zapravo Bruce Wayne. Također, takvih zvučnih *one-linera* koji, u svome dvostrukom i kontekstualno diferenciranom pojavljivanju, ponekad u filmovima igraju ulogu važnih lajtmotiva (*Feel lucky, punk?*) u filmu sam izbrojao čak četiri-pet; Nolan i koscenarist David Goyer zaista su se mogli disciplinirati.

Nadalje, akcija je nepregledna i neuzbudljiva. Nolan je zasigurno i htio određen tip stiliziranosti, no ovaj izbor čini mi se neučinkovitim. Također, film malo previše 'posuduje' iz Burtonovih i Millerovih ostvarenja: scenu u kojoj Batman frenetičnim tempom vozi svoju ljubovcu prema svojoj šipili već smo vidjeli u prvom Burtonovu filmu, dok je početna scena s padom u šipilu i navalom šišmiša, kao i naglašen motiv ogljice majke mladog Brucea pri njezinu ubojstvu, preuzet od Millera. Nolanova verzija Batmanova vozila jest nadmoćna Burtonovoj, no očito je također nadahnuta Millerovom 'reinskripcijom' toga Batmanova 'metalnog ljubimca'.

Važnije od akcije: film je narativno i karakterizacijski nedosljedan. Dok je Burton likove i odnose među njima razvijao do sama kraja filma, kako i dolici, Nolan od bitne karakterizacije odustaje na pola filma. Od onog časa kad se Bruce Wayne vrati u Gotham i odluči postati njegov zaštitnik, svaka karakterizacija staje; krivnja i strah sad su valjda nestali, srdžba 'pozitivno' kanalizirana, pa može uslijediti čista akcija.

Naposljetu, središnji negativac Ra's Al Ghul, što ga utjelovljuje Liam Neeson (iako smo isprva uvjereni da je to Ken Watanabe), vrlo je dvojbeno rekoncipiran s obzirom na svoj stripovski prototip. Osim što Liam Neeson nema karizmu Jacka Nicholsona, Dannyja DeVita ili Christophera Walkena kao negativa-

ca iz Burtonovih filmova, kao što se ni simpatična Katie Holmes ne može mjeriti s Michelle Pfeiffer, a ni Christian Bale u naslovnoj ulozi s Michaelom Keatonom (koji je začudno dobro uspijeno utjeloviti Batmana, dajući mu tajnovitost i zamišljenost, kao da je uvijek jednom nogom 'tu', a drugom u nekom svom svijetu), filmski Ra's iz nejasnih je razloga višestruko promijenio identitet. Taj njenigmatičniji Batmanov protivnik, koji zna Batmanov identitet, a međusobno ih veže odnos mrka respekta, u stripu je, kao što mu i ime kaže, Arapin, vođen fiks-idejom uništaja većega dijela civilizacije kako bi zemlji povratio *prirodnu čistoću*, te ima kćer Taliju, maksimalno seksualni komad s kojim je Batman upleten i ljubavno. Ako se već prihvatio aktualne problematike terorizma, prikazujući Al Ghula kao čovjeka koji želi uništiti Gotham kao *leglo suvremenog zla* (te je na taj način *mračni Drugi* našeg junaka, posvećen istim ciljevima, ali s neprihvatljivim metodama), čudna je ironija da mu je Nolan oduzeo arapski identitet (čime i njegovo ime ostaje visjeti u zraku). Također, možemo se pitati što bi bilo da je postojala Talia (koju bi npr. glumila Angelina Jolie, ne šalim se). No, treba priznati da odnos Batmana i Al Ghula kao njegova učitelja u filmu (jer on je vođa *ninja* u kojih je Batman izuzeo zanat) nije lišen složenosti, te da jedna od zanimljivijih replika u filmu pripada upravo posljednjemu (»*Nisi ti kriv što su ti poginuli roditelji, već tvoj otac, zato što nije djelovao. Tehnika je ništa, volja je sve*«).

Dok su Gary Oldman kao budući načelnik policije Gordon i Cillian Murphy kao drugi glavni negativac, Scarecrow, neiskorišteni, glumačke povhale u postavi pretrpanoj zvjezdama pripadaju uvijek šarmantnom Michaelu Caineu kao Wayneovu batleru, no njegov *engleski cinizam* također je naslijeden od Millera.

Ostaje nuda kako će se Crni vitez vratiti opet u nekom *jačem* izdanju, iako se ovomu ne može zanijekati ambicijnost. Ili, kako bi to bilo u Millera: »*The rain on my chest is a baptism. I'm born again*«.

**Joško Žanić**

# PAKLENI POSLOVI

**Wu jian dao**

Hong Kong, 2002 — pr. Basic Pictures, Media Asia Films Ltd., Andy Lau — sc. Felix Chong, Siu Fai Mak; r. ANDREW LAU, SIU FAI MAK; d.f. Yiu-Fai Lai, Andrew Lau; mt. Ching Hei Pang, Danny Pang — gl. Kwong Wing Chan; sgf. Wong Ching Ching, Sung Pong Choo; kgf. Pik Kwan Lee — ul. Andy Lau, Tony Leung, Anthony Wong, Eric Tsang, Kelly Chen, Sammi Cheng, Edison Chen, Shawn Yue — 101 min — distr. Blitz

*Detectiv Ming jedan je od najcjenjenijih policijaca u svom odjelu za borbu protiv organiziranoga kriminala. No, Minga je još kao mladića unovčio šef trijade Sam kako bi unutar policije radio za gangstere. Obrnut je put imao Mingov kolega s policijske akademije Yan, koji od rane mladosti radi kao krtica unutar Samove bande. Kada policija na čelu s Yanovim nadređenim kreće u završni obračun protiv Sama, Ming i Yan naći će se jedan nasuprot drugome.*

Jin i jang dva su osnovna pojma u kineskoj filozofiji. Jin označuje ono materijalno utjelovljeno u zlu, mržnji i mraku. Jang pak znači duhovno, dobro, ljubav i svjetlo. Nema nikakve sumnje da su se autori akcijskog trilera *Pakleni poslovi* vodili upravo načelom jina i janga. Riječ je o jednom od najgledanijih i najnagrađivanijih hongkonških filmova u posljednje vrijeme, koji se upravo zbog toga — gledanosti i nagrada — probio i do hrvatskih kinodvorana. Doslovce probio, jer filmovi iz Hongkonga, unatoč kakvoći i brojnosti, teško rasvjetjavaju tamu domaćih kinodvorana. Pa makar bili dobri kao jang.

Film je snimljen 2002, a kuriozitet su mu dvojica redatelja. To su Andrew Lau, ugledni hongkonški snimatelj koji se u karijeri više bavio kamerom negoli režijom, i Siu Fai Mak, kojemu je pi-

sanje scenarija podjednako blisko kao i redateljski posao. Mak je uz Felixa Chonga napisao originalni scenarij, čiji su glavni junaci oličenja jina i janga, premda u završnici njihove oštре graniče počnu popuštati. Osobito kada je u pitanju jin. *Pakleni poslovi* usto govore o laži i istini te o životu pod krinkom, pa je Lauov i Makov film istodobno i žestoka kriminalistička priča i rafinirana studija karaktera. Poklonike koreografirane akcije, svojstvene hongkonškim majstorima scenskog pokreta, film uistinu neće razočarati. Još će manje razočarati gledatelje željne dramskog naboja i emotivnih pražnjenja. Priču je u tom smislu moguće usporediti s vodom koja se u zatvorenom loncu bliži točki vrelišta. Iako bi voda u loncu uzavrela i bez poklopca, reakcija će baš zbog njega biti brža i burnija. Poklopac je u ovom slučaju život s lažnim identitetom.

S takvim se životom teže miri Yan, prvi od dvojice središnjih likova. Očito ne slučajno, Yan ovdje predstavlja jang. On je bivši pitomac policijske akademije koji već godinama radi kao doušnik policije unutar jedne od najzloglasnijih hongkonških trijada, bande svemoćnoga Sama. Yanov pravi identitet zna samo njegov šef, pošteni i ogrubjeli Wong koji se priprema napokon uhititi notornoga Sama. Samova je pak desna ruka Ming, personifikacija jina. Ming je Yanov kolega s akademije koji se od najranije mladosti spremi da kao detektiv unutar policije radi za Sama, takoder kao vrhunski doušnik. Kako se bliži završni obračun strane zakona i strane kriminala, Yanov i Mingov dodatašnji način života naći će se pred zidom, pri čemu je Yanu izlaz povratak njegova stvarnog identiteta, a Mingu dvostruko brisanje. I suradnje s gang-

sterima, i izloženosti onima u policiji koji doznaju tko je on. Konkretno Yan.

Tako postavljen zaplet pružio je redateljskom dvojcu niz prilika za efektno kontriranje, od odnosa zakona i bezkonja, preko dvostrukih identiteta, do interakcija među pojedinim likovima. Naime, tijekom filma ne sučeljavaju se samo Yan i Ming, prvo posredno, pa onda i neposredno, nego i ostali junaci i antijunaci. Pritom je veoma uspjelo kratko prepucavanje Sama i Wonga u policijskoj postaji, zatim Mingovo manevriranje u vezi s voljenom ženom te naposljetku Yanovi pokušaji da u seansama s psihijatricom napokon razbije emotivnu i socijalnu ljuštru svoga nezavidnog položaja. U nizanju međuljudskih odnosa, *Pakleni poslovi* dobivaju završnu glazuru, iako je sam rasples — s jedne strane scenariistički neочекivan, a s druge životan i logičan — kronološki ključna točka. Ne i posljednja, jer su nakon uspjeha filma redatelji snimili još dva dijela. Jedan je od njih progovorio o Yanovoj i Mingovoj mladosti, a drugi o zbivanjima nekoliko mjeseci nakon zbivanja iz prvoga filma.

Iako *Pakleni poslovi* dijelom djeluju hladno i proračunato, distanciranost te vrste više je rezultat stanja glavnih likova negoli tehnicističkog pristupa realizaciji i veoma elegantnih snimateljskih rješenja Andrew Laua. Film je izvrsno odglumljen, pri čemu prvo mjesto pripada hongkonškoj i međunarodnoj zvezdi Tonyju Leungu Chiju Waiju u ulozi shrvanoga Yana. Tek je nešto zakočeniji Andy Lau kao Ming, ali se i to može shvatiti u kontekstu lika čija je opreznost *jinovski* samorazumljiva.

**Boško Picula**



# ZAVRŠNI REZ

## The Final Cut

Kanada, Njemačka, 2004 — pr. Lions Gate Films Inc, Final Cut Productions, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Industry Entertainment, Nick Wechsler; izv.pr. Michael Burns, Marc Butan, Guymon Casady, Marco Mehltz, Michael Ohoven, Nancy Paloian-Breznikar, Michael Paseornek — sc. Omar Naím; r. OMAR NAÍM; d.f. Tak Fujimoto; mt. Dede Allen, Robert Brakey — gl. Brian Tyler; sgf. James Chinlund; kgf. Monique Prudhomme — ul. Robin Williams, Mira Sorvino, Jim Caviezel, Mimi Kuzyk, Stephanie Romanov, Thom Bishops, Genevieve Buechner, Brendan Fletcher — 95 min — distr. Blitz

*U svijetu neodredene budućnosti tehnika je toliko uznapredovala da ljudi imaju mogućnost čitav svoj život snimiti na mikročip od rođenja implantiran u njihovoj glavi. Nakon čovjekove smrti, tugujuća rodbina implantat s njegovim uspomenama predaje u ruke vještih montažera zvanih 'krojači', koji iz pokojnikovih sjećanja izbacuju neugodne 'detalje' poput sadizma i pedofilije, i premontiraju ih u svima prihvatljuvu sliku o njegovoj prošlosti. Najcjenjeniji je 'krojač' sredovječni, poučeni i hladnokrvni Alan Hakman, profesionalac kojega njegov bivši kolega Fletcher drži neosjetljivim na bilo čiju tužnu sudbinu. No Hakman je vrlo nesretan čovjek kojeg cijelog života progone sjećanja na tragediju iz djetinjstva, zbog čega pati njegova veza s privlačnom Delilom. A kad odluči premontirati uspomene preminuloga bogataša Barnistera, u opasnost će dovesti i vlastiti život.*

Nakon što mu je vjerojatno i samu dosadilo nastupati u formulacijskim i djetinjastim obiteljskim komedijama, daroviti no često gotovo nepodnošljivo iritantni Robin Williams gledateljima je odlučio pokazati i drugu, znatno tamniju stranu svog glumačkog izraza. Uloge u intrigantnim psihološkim triler-dramama *Nesanica* i *Zabranjene fotografije* donijele su mu naklonost kritike i odobravanje publike, a takav je



slučaj i s nastupom u žanrovske srodnju ostvarenju *Završni rez*, koje zapletom donekle podsjeća na neku priču glasovitog i često ekrанизiranog SF pisca Phillipa K. Dicka (*Blade Runner*, *Specijalni izvještaj*).

Djelo za čiju je režiju debitant Omar Naím, ujedno i scenarist filma, na berlinskom festivalu prošle godine nominiran za *Zlatnog medvjeda*, stilizirani je (efektni retro dizajn budućnosti) i tematski uznenimirujući egzistencijalni dramski triler sugestivna tjeskobnog ozračja. Nažalost, riječ je i o nedorečnom, ponešto pretencioznom i potkraj pomalo zbrkanu ostvarenju, koje uz prično dojmljiv ugodaj otuđenja u svijetu tehnološki napredne budućnosti (tehnološki se napredak i ovdje ispostavlja više nedostatkom negoli prednošću) površno i donekle nezainteresirano naznava mnoštvo intrigantnih motiva. Obradujući teme (ne)vjerodostojnosti sjećanja, prava pojedinca na privatnost, kontrole uma (omiljeni Dickov motiv) i mogućnosti medijskoga manipuliranja stvarnošću (a posredno i teme incesta i pedofilije), Naímovo djelo nudi tek skicu potencijalno mnogo zanimljivije i bogatije slike dehumanizirane budućnosti, na brojna postavljena pitanja ne nu-

deći prave ni imalo konkretnije odgovore. Među nedostatke filma valja ubrojiti i neelaboriran motiv nekakve (revolucionarne?) skupine koja se bori protiv implantiranja čipova te dramaturški suvišno uvođenje trilerskog podzapleta o Hakmanovu bivšem kolegi Fletcheru, naizgled ciničnu moralistu koji isprva ima ulogu protagonistove nečiste savjesti, da bi napisljetku postao klišejiran negativac čija je jedina funkcija da, kao nekakav *deus ex machina*, hicem iz pištolja stavi točku na Hakmanovu turobnu egzistenciju i sam film.

U cjelini, *Završni rez* neujednačena je, no ipak dostatno zanimljiva moralka čije su najveće vrline sigurna Naímova režija, tjeskoban oniričan ugodaj za koji je najzaslužniji direktor fotografije Tak Fujimoto i uvjerljivi glumački nastupi. Dok Robin Williams još jednom potvrđuje da je glumački mnogo zanimljiviji u ulogama zbrkanih i moralno ambivalentnih slabića, zaboravljena oskarovka Mira Sorvino i James Caviezel iz slabo napisanih uloga uglavnom učinkovito uspijevaju izvući maksimum. Unatoč prigovorima, buduće Naímove projekte ipak valja očekivati sa zanimanjem.

Josip Grozdanic

# KRALJEVI I KRALJICA

Rois et reine

Francuska, 2004 — pr. Why Not Productions, Pascal Caucheteux — sc. Roger Bohbot, Arnaud Desplechin; r. ARNAUD DESPLECHIN; d.f. Eric Gautier; mt. Laurence Briaud — sgf. Dan Bevan; kgf. Nathalie Raoul — ul. Emmanuelle Devos, Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Maurice Garrel, Nathalie Boutefeu, Jean-Paul Roussillon, Magalie Woch, Hippolyte Girardot — 150 min — distr. UCD

*Nora je mlada vlasnica umjetničke galerije. Iza sebe ima brak, a upravo se spremi stupiti u novi. Odlazi u posjet ocu, koji otkriva da boluje od raka i da ima još desetak dana života. S druge strane Ismael je violinist koji zbog čudna ponašanja završi na psihijatriji. On je Norin bivši ljubavnik.*

Francuska nas kinematografija već duljii niz godina pokušava učiti da kopiranje američke kinematografije znači i opstanak europskoga filma. Nažalost ili srećom, praksa nudi drukčiju sliku o

stanju kopiranog američkog filma na francuski način. Svi takvi filmovi redom ispadaju loši, a dovoljno je spomenuti nekoliko recentnih naslova da se potkrijepi ta teza: *Taxi*, *Crvena rijeka*, *Tajni agenti*, *Michelle Vailant*. Amerikancima takvi filmovi ne trebaju jer imaju dovoljno svojih, a Europljani su ovako i onako zasićeni američkom kinematografijom, da takve francuske filmove u biti smatraju lošima. Pa čemu onda more bedastih francuskih filmova? Francuzi često zanemaruju činjenicu kako je cijeli europski film odgajan dobrim dijelom na francuskim filmašima i filmovima. No, sva je sreća da ipak, tu i tamo, iznjedri neko novo francusko redateljsko ime i ponudi kvalitetan naslov usmjeren 'protiv struje'.

*Kraljevi i kraljica* upravo je takav naslov. Riječ je o slojevitu filmu koji otvara dve priče, jedna vezana uz Noru, druga uz Ismaela. Priča s Norom ozbilj-

no je intonirana i u njoj pratimo njezin život s budućim mužem, sinom iz prošloga braka te njezin posjet smrtno bolesnu ocu. Priča s Ismaelom pak duhovita je i luckasta. A u njoj pratimo njegov boravak u psihiatrijskoj bolnici, susrete s liječnicom (Catherine Deneuve) i poznanstvo s djevojkom Arielle s odjela. Ispočetka gledatelj može imati dojam da gleda dva filma koja nemaju ama baš nikakvih zajedničkih točaka, no redateljska i scenaristička spretnost polako spaja te dvije potpuno nespojive priče razotkrivajući nam odnose među likovima koji imaju i previše stvari koje ih vežu. Odlično odglumljen (posebice Emmanuelle Devos) s nekoliko zanimljivo napisanih likova, *Kraljevi i kraljica* govore o tome kako se možemo lako prevariti u mišljenje drugih o nama samima, pa čak i onih najbližih, dragih nam ljudi.

Goran Kovač



# OZLOGLAŠENI

## Inquiétudes

Francuska, 2003 — pr. Nord-Ouest Productions, Exception Wild Bunch, Eve Machuel, Christophe Rossignon — sc. Michel Spinosa prema romanu Ruth Rendell; r. GILLES BOURDOS; d.f. Mark Lee; mt. Valérie Deseine — gl. Alexandre Desplat; sgt. Benoît Barouh; kgf. Pierre Canitrot — ul. Grégoire Colin, Julie Ordon, Brigitte Catillon, Laurent Gréville, Etienne Chicot, Frédéric Pierrot, Mathieu Amalric, Bérangère Bonvoisin — 137 min — distr. UCD

*Bruno Keller ambiciozan je student likovnih umjetnosti, senzibilan i nasilan mladić koji se, nakon što u nastupu bijesa u afektu počini ubojstvo, odlučuje riješiti leša. Elise Gardet pomalo je povučena djevojka koja je u djetinjstvu bila svjedokom neražašnjena majčina ubojstva, što je na nju ostavilo trajne posljedice. Iz susreta dvoje neshvaćenih mladih ljudi razvit će se neobična ljubavna priča s neizbjježno tragičnim posljedicama za Bruna i Elise, ali i za članove njihovih obitelji.*

Intrigantna drama *Ozloglašeni* redatelja Gillesa Bourdosa ekranizacija je romana *Melem za oči* glasovite britanske spisateljice krimića Ruth Rendell. Vješta i u pisanju ambicioznijih, manje žanrovskih djela koja potpisuje pseudonimom Barbara Vine, Rendell je produktivna autorica koja se u književnosti javila razmjerno kasno, 1964., u svojoj 34. godini. U međuvremenu je nanizala nekoliko desetaka odličnih, u žanrovskim okvirima znatno iznadprosječnih djela, koja su redovito doživljavala televizijske (*Priče Ruth Rendell*), ali i filmske adaptacije. Zasigurno najbolje i najpoznatije među drugima izvršna su psihološka krimi-drama *Izvršenje* Claudea Chabrola iz 1995. godine, ekranizacija i u nas objavljenoga romana *Presuda u kamenu*, te Živo meso Pedra Almodóvara, vrlo slobodna prilagodba istoimenog romana snimljena dvije godine poslije. Protagonisti te-

matski intrigantne, složene i narativno precizne proze Ruth Rendell u velikom su broju njezinih djela psihopati, asocijalne osobe nerijetko opterećene traumom iz prošlosti, prilično autistični pojedinci koji se, odbačeni od društva i osuđeni na životarenje na njegovoj margini, tom istom društvu na određeni način osvećuju. Dok će u Chabrolovu *Izvršenju* nepismena služavka u završnici pobiti čitavu obitelj, pripadnike gornje srednje klase koji su joj dali posao i praktički je prihvatali kao svog člana, u Almodóvaru *Život mesu* serijski će se silovatelj vođen strašcu postupno okrenuti protiv obitelji policijaca koja mu je, iako je nesretnika hincem iz pištolja u kralješnicu zauvijek osudio na invalidska kolica, pristala pomoći u rehabilitaciji.

Središnja tema filma *Ozloglašeni* patološka je ljubav mladog ubojice Bruna Kellera prema nezreloj Elise Gardet, u pozadini koje se oslikavaju tragične životne priče njihovih roditelja i članova obitelji. Elisina pomajka, posesivna i nesretna žena koja cijelog života strahuje da bi se ubojica mogao vratiti (ne znajući da je on često u njezinoj blizini), te da bi u trenutku mogla ostati bez makar i privida obiteljske sreće (premda je duboko u sebi svjesna da je riječ o iluziji koja počiva na trulim temeljima), potencijalno je možda najzanimljiviji, no nažalost i nedovoljno razrađen lik u filmu. Uz površnu karakterizaciju, tim uočljiviju s obzirom da je građenje slojevitih karaktera najveća književna vrijednost romana Ruth Rendell, osnovne zamjerke koje se cjelini mogu uputiti razvidna su redateljeva nezainteresiranost za protagoniste, dramaturška nekoherentnost, zanemarivanje važnih sporednih likova (od kojih je jedan i nekadašnji ubojica čije otkrivanje na-



posljetku stiže prekasno i postaje posve nevažno), prevelika mizantropija i hladnoća koje izbijaju gotovo iz svakoga kadra te svakako predugo trajanje. Nenametljivo režirano i razmijerno dojmljivo stilizirano ostvarenje hladna je i distancirana studija karaktera i ljudske otudenosti koja, premda redatelja Gillesa Bourdosa ne predstavlja u najpovoljnijem svjetlu, ponajprije funkcioniра kao još jedan dokaz intrigantnosti i potentnosti proze Ruth Rendell.

**Josip Grozdanić**

# POMRAČENJE

## The Jacket

SAD, Velika Britanija, Njemačka, 2005 — pr. Mandalay Pictures, Warner Independent Pictures, George Clooney, Peter Guber, Steven Soderbergh; izv.pr. Ben Cosgrove, Mark Cuban, Jennifer Fox, Andy Grosch, Ori Marmur, Timothy J. Nicholas, Chris Roberts, Peter E. Strauss, Todd Wagner — sc. Massy Tadjudin; r. JOHN MAYBURY, d.f. Peter Deming; mt. Emma E. Hickox — gl. Brian Eno; sfg. Alan McDonald; kgf. Douglas Hall — ul. Adrien Brody, Keira Knightley, Kris Kristofferson, Jennifer Jason Leigh, Kelly Lynch, Brad Renfro, Daniel Craig, Steven Mackintosh — 103 min — distr. Blitz

*Kao pripadnik američke vojske u Zaljevskom ratu 1991. Jack Starks jedva je preživio teško ranjavanje u glavu. Autostopirajući cestama Vermonta godinu poslije oporavljeni Jack naleti na kriminalca, koji mu podmetne uboštvo policajca. Sud ga pošalje u psihijatrijsku ustanovu, u kojoj ga dr. Becker podvrgne rigoroznom liječenju. Zatvoren u nišu bolničke mrtvačnice, Jack se probudi u 2007. godini, u kojoj upozna ključnu osobu — konobaricu Jackie.*

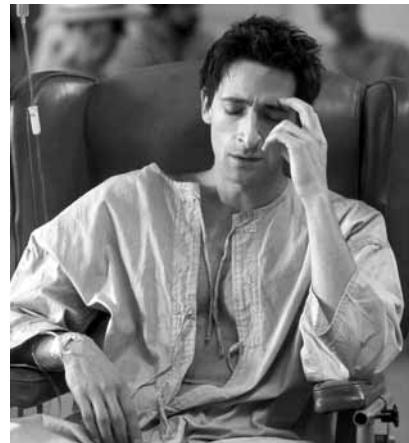
Psihološki triler s elementima fantastike *Pomračenje* dosad je jedna od najboljih antireklama za pušenje. Jer u slučaju strastvenog odavanja nikotinu možete zapaliti sebe i kuću, ostaviti dijete samo na svijetu i zabarikadirati ga u besperspektivnoj budućnosti u kojoj preživljava radeći u jeftinoj gostonici i živeći u trošnom kućerku. U obrnutom slučaju, riješit ćete se te i inih ovisnosti, odgojiti dijete okruženo ljubavlju i omogućiti mu sutrašnjicu u kojoj će raditi izvrsno plaćen posao u bolnici i voziti šminkersku srebrnu bubu, a ne do trajali terenac. Pušiti ili ne pušiti, pitanje je sad.

Upravo o tome dvoji jedna od (anti)ju-nakinja filma kada u samoj završnici mora odlučiti da li je sve ono što je u međuvremenu prošao glavni lik bilo

vrijedno ili uzaludno. Trud pak britanskoga redatelja Johna Mayburyja nije bio uzaludan, ali da se s pričom i likovima moglo više i bolje, nema dvojbe. Maybury, prema vlastitim riječima, stiže iz svijeta eksperimentalnog i avantgardnog filma, pa su mu holivudske produkcije ovog tipa ipak novost. Autor biografske drame *Ljubav je pakao* o životu Francisa Bacona i glazbenog spota *Nothing Compares 2 U* pjevačice Sinéad O'Connor, Maybury je kao poklonik Fassbindera i Pasolinija i *Pomračenju* nastojao podariti duh avantgardnog i stil nekonvencionalnog. U tome je dijelom i uspio, ali mu je za više ocjene jednostavno nedostajalo koncentriranosti u režiji priče koja zahtijeva potpunu budnost. I gledatelja i filmotvoraca. Drugih osobito.

Žanrovske razveden, *Pomračenje* počinje kao ratna drama, nastavlja se kao film ceste, zapeče kao kriminalistički slučaj, produbljuje kao psihološki triler, koketira s ozračjem strave, pojačava napetosti koristeći se fantastikom, spušta ih koristeći se romantikom, a raspleće kao obiteljska drama s priželjkivanim *happy endom*. I znatno iksusniji redatelj, kada su u pitanju ambiciozni projekti, teško bi složio takav žanrovske mozaik. Doda li se tomu priča koja se odvija na nekoliko vremenskih razina, stvar je sve samo ne jednostavna. A možda je upravo to i bio Mayburyjev cilj. No, konačni je rezultat čudna mješavina realiziranih i propuštenih prilika u kojoj su glumci odradili iznadprosječan posao, a filmaši s druge strane kamera tek polovičan.

Filmom briljira oskarovac Adrian Brody u ulozi središnjega gubitnika Jacka Starksa. Brody ga tako dobro interpretira da vas njegov 'niz nesretnih događaja' odvlači u nehinjeni defetizam i



pesimalim. Htio je pomoći iračkom dječaku, ovaj ga je gotovo usmratio. Pridružio se vozaču na samotnoj cesti, ovaj mu je podmetnuo uboštvo. Završio je na oporavku u bolnici, liječnik ga je podvrgnuo nezamislivim strahotama. Je li Starks pritom izgubio vjeru u ljude? Ni trenutka. Sve do kraja filma dat će sve od sebe da pomogne drugima, čak i onda kada mu zaprijeti smrt. Efektno zamišljen kontrast — okrutni svijet i plemeniti pojedinac — obećava. No, većina se toga u filmu niže mehanički i bez pravih prijelaza, te se priča nikako ne uspijeva zaokružiti u smislenu cjelinu. Poglavitno jer je fantastični prosede čini još napregnutijom.

U svemu tome najuvjerenijivi su dijelovi filma zlostavljanja Starksa u bolnici. Kada medicinsko osoblje zaveže oko nesretnoga Starksa luđaku košulju (to je inače izvorni naslov filma) i zatvori ga u mračni klaustrofobični prostor bolničke mrtvačnice (to je pak hrvatska inačica naslova), *Pomračenje* djeluje istodobno jezivo i sjajno. Problem je što vizualnu snagu ne prate posljedični događaji. Postupci ostalih likova, nai-me, zamišljeni su kontradiktornima, ali su prikazani odveć mlako i površno.

Uz Adriana Brodya, koji je jedini imao zahvalno napisan lik, u filmu su od svojih karaktera znatno bolji njihovi interpreti. To su karizmatični Kris Kristofferson u ulozi dr. Beckera, čiji lik odveć oscilira između okrutna nadrilječnika i neshvaćena dobročinitelja, zatim tek djelomice iskoristena Keira Kightley kao konobarica Jackie te veoma dobra Kelly Lynch u ulozi njezine majke narkomanke i strastvene pušačice.

**Boško Picula**

# VODIČ ZA AUTOSTOPERE KROZ GALAKSIJU

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy

SAD, Velika Britanija, 2005 — pr. Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment, Everyman Pictures, Hammer & Tongz, Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, Nick Goldsmith, Jay Roach; izv.pr. Douglas Adams, Derek Evans, Robbie Stamp — sc. Douglas Adams prema vlastitom romanu; r. GARTH JENNINGS; d.f. Igor Jadue-Lillo; mt. Niven Howie — gl. Joby Talbot; sfg. Joel Collins; kgf. Sammy Howarth, Sammyn Sheldon — ul. Sam Rockwell, John Malkovich, Bill Nighy, Anna Chancellor, Warwick Davis, Mos Def, Zooey Deschanel, Stephen Fry — 109 min — distr. Continental

Groteska koja se u ozračju SF-a s mnogo luckasta humora i ironije (ali uz malo fabule) bavi bitnim pitanjima — od propasti Zemlje i ustroja Svemira do smisla postojanja.

Iako Vodič za autostopere kroz galaksiju Douglasa Adamsa ima kulturni status i niz obožavatelja kako u Velikoj Britaniji tako i preko oceana, u nas nije ni izdaleka toliko poznat kao *Monty Python*, s kojim ga se zbog humora utemeljena na apsurdu ponekad uspoređuje. U vrijeme iznimne popularnosti *Ratova zvijezda i Bliskih susreta treće vrste* Adams se počeo baviti svojom parodijom SF žanra najprije u britanskom humorističkom radioserijalu, da bi o istim likovima u karikiranoj budućnosti nastavio pisati romane. Tada po tim njegovim tekstovima i BBC snima humorističku TV-seriju. Adamsu je iznimno bilo stalo da se snimi i cijelovečernji film pa je tijekom gotovo dva desetljeća napisao niz verzija scenarija, no kako je umro 2001, nije dočekao ekranizaciju, u kojoj je naveden kao koscenař, jer se drugi koscenař Karey Kirkpatrick oslanjao na posljednju verziju Adamsova scenarija, nastojeći njeni mozaičnost malo približiti cijelivosti igranoga filma. Doduše, neke je

glavne fabularne promjene u odnosu na prvi roman koji je temelj filma ipak zamislio sam Adams. Valja ipak napomenuti da je i takav scenarij još rascjepkan i da priča služi kao prilično labava poveznica za nizanje nejednakou duhovitih, ali gotovo uvijek neočekivanih ili zapanjujućih komičnih obrata.

Film tako započinje sekvencom (u stilu muzikla) u kojoj Zemlju napušta njezina druga najinteligentnija vrsta živih bića — dupini (ljudi su tek treća, a prva se otkriva na samu kraju filma). Nakon špice dolazi scena u kojoj se Arthur Dent (Martin Freeman) nakon budjenja suočava s radnicima koji su mu došli srušiti kuću jer se tu treba izgraditi obilaznica autoceste. U tom se trenutku pojavljuje njegov najbolji prijatelj Ford Perfect (Mos Def), za kojega se ustanovljuje da je izvanzemaljac koji je u posjetu Zemlji da bi napisao prilog za *Vodič za autostopere kroz galaksiju*. On najavljuje skoru propast planeta, ali spašava protagonista stopirajući jedan od svemirskih brodova čudovišno izgledajućih Vagonaca. Oni su unatoč izgledu tek svemirski birokrati bez ikakvih emocija, kojima je zapovjedeno da unište zemlju jer tu treba proći obilaznica svemirskih putova. Paralela ukazuje da su sve nevjerojatne situacije koje slijede tek povod za ismijavanje karakterističnih odnosa u suvremenom zemaljskom svijetu ili točnije zapadnom društvu, koje predvodi ljudsku vrstu na putu do uništenja Zemlje. Film sve te problematične karakteristike dovodi do apsurda, pa tako Dent i Ford bježeći od Vagonaca (koji ne vole autostopere, a one koji im smetaju muče čitanjem vlastite neizrecivo dosadne pozicije koja izaziva smrt) uspijevaju autostopirati *Zlatno srce*, svemirski brod demokratski izabrana predsjednika ga-



laksije (Sam Rockwell), potpuno suluđa egomanijaka diktatorskih sklonosti, kojega prati posljednja Zemljanka (Zooey Deschanel) koju je on oteo Dentu pozvavši je na vožnju svemirskim brodom, a na brodu je i superinteligentno androidno računalo koje pati od teške depresije zbog gluposti živih bića s kojima se susreće. Između dvoje posljednjih Zemljana u silnim se pustolovinama rađa stanovita simpatija, no ni dodatak te ne odveć uvjerljive ljubavne priče kao ustupka konvencijama igranoga filma ne pomaže cjelovitosti filma. Tomu nije pridonio ni redatelj Garth Jennings, cijenjeni autor glazbenih spotova, koji je postupke karakteristične za tu vrstu pokretnih slika zadрžao i u ovom svom debiju na igranom filmu, dajući atraktivni vizualni okvir Adamsovou ponajprije verbalnom otkaćenom humoru, a rijetko nastojeći naći do kraja promišljen filmski adekvat Adamsovom proznom stilu.

Zato je *Vodič za autostopere kroz galaksiju*, iako prilično originalan i neobičajan film, ponajviše tek zbroj manje ili više uspjelih komičnih sekvenci, od kojih bi neke mogle dosegnuti i kulturni status, ali čini se da ljubitelji te vrste humora veće zadovoljstvo nalaze u Adamsovom djelu nego u njegovoj ekranizaciji.

**Tomislav Kurelec**

# KRALJEVSTVO NEBESKO

## Kingdom of Heaven

SAD, Španjolska, Velika Britanija, Njemačka, 2005  
 — pr. 20th Century Fox, Scott Free Productions, Kanzaman S.A.; izv.pr. Lisa Ellzey, Branko Lustig, Terry Needham — sc. William Monahan; r. RIDLEY SCOTT; d.f. John Mathieson; mt. Dody Dorn — gl. Harry Gregson-Williams; sfg. Arthur Max; kgf. Janty Yates — ul. Orlando Bloom, Liam Neeson, Eva Green, Brendan Gleeson, Jeremy Irons, Edward Norton, David Thewlis, Marton Csokas — 145 min  
 — distr. Continental

*Povijesni spektakl iz vremena bitke za Jeruzalem potkraj 12. stoljeća, kada kršćane vodi čovjek što ne želi odustati od svojih humanističkih načela unatoč krvavim zbijanjima koja su začeli ekstremisti dvije religije što se sukobljavaju oko Svetoga grada.*

Nakon niza godina remek-djelom *Gladijator* (2000) Ridley Scott vratio je u život povijesni spektakl, a kako su prošlogodišnji vrlo ambiciozni i skupi *Troja* i *Aleksandar* dvojbenim dometima doveli u pitanje atraktivnost žanra s nestrpljenjem se očekivao Scottov povratak s *Kraljevstvom nebесkim*. Premda je s pravom ocijenjen znatno bolje od dva spomenuta prethodnika, reak-

cije nisu bile oduševljene kao u slučaju *Gladijatora*, iako je veći dio filmskoga postupka vrlo sličan. Uz pomoć istog snimatelja Johna Mathiesona i ostalih suradnika redatelj iznimno dojmljivo oživljava doba radnje i njegovu atmosferu, dok filmska slika čudesne ljepote već samim vizualnim izgledom sugerira grandioznost epskih događanja u važnom razdoblju povijesti — ovdje u vrijeme križarskih ratova, sukoba Zapada i Istoka i njihovih religija. Osim toga Scott se ponovno iskazuje majstorom akcijskih scena, posebno onih u kojima sudjeluju tisuće boraca, te u stvaraju atmosfere. Također, *Kraljevstvo nebесko* značenjski je složenije djelo od *Gladijatora*, u kojem se dramatičnom borbom protagonista (kojeg iznimno dojmljivo tumači Russell Crowe) sa zakonitostima svijeta u kojem živi pokazuje vrlo nijansirana slika davnoga vremena. Doduše i to može asociратi posredno na neka današnja zbijanja, no takve su asocijacije neizbjježno bile već na prvi pogled vidljive u novom filmu, jer su osnovne sile koje se tu sukobljavaju kršćanstvo i islam.

Ipak, za razliku od manje darovitih autora Scott je svjestan da velike teme nisu jamstvo velikoga filma te da njihovo naglašavanje može samo našteti filmskom djelu, pa se usredotočuje na glavnog junaka Baliana, nezakonita barunova sina, kovača u malom mjestu u Francuskoj, kojemu se otac javlja pri povratku iz jednog od križarskih ratova i poziva ga da podje s njim u Svetu



zemlju, gdje čovjek može postati ono što zасlužuje po svojim vrijednostima, a ne po unaprijed zadatu društvenom položaju. Otac Baliana uvodi u vojničke vještine i usađuje mu ljubav prema ljudima, koja sinu ostaje najvažnija vrlina i u vremenu nakon očeve smrti, kada ubrzano postaje jedan od najmoćnijih ljudi u kršćanskoj zajednici Jeruzalema, pa upravo zbog toga neće pristati da mimo zakona smakne nekoliko kršćanskih ekstremista iz redova templara, iako je svjestan da će oni dovesti do rata s nadmoćnjim Saladinovim muslimanskim ratnicima i smrti tisuća kršćana. Tu Ridley Scott upleće niz razmišljanja o politici, vlasti i ljudskosti u kojima Balian (a i njegov tumač Orlando Bloom) ponešto gubi snagu i prezentnost u tom dijelu filma, a to znači da odstupa od klasičnoga junaka žanra. Kompenzacija za to navođenje je gledatelja na razmišljanje o naravi ljudskih odnosa, mehanizmima funkciranja vlasti, smislenosti osvajanja i nametnja uvjerenja silom, pa zato to i nije slabost filma, ali ipak u kombinaciji s po-nešto slabijom ljubavnom pričom i po-malo karikaturalnim glavnim negativnim likovima oduzima *Kraljevstvu nebесkom* nešto od intenziteta i snage prethodnoga Scottova spektakla.

No, unatoč tome riječ je o izrazito iznadprosječnu i spektakularnu ostvarenju, koje još jednom potvrđuje Ridleyja Scotta kao virtuozna redatelja su-vremenoga filma.

**Tomislav Kurelec**



# WOODSMAN — DODIR BEZ OPRAVDANJA

The Woodsman

SAD, 2004 — pr. Lee Daniels Entertainment, The Woodsman LLC, Dash Films; izv.pr. Kevin Bacon, Damon Dash, Brook Lenfest, Dawn Lenfest — sc. Steven Fechter prema vlastitoj drami; r. NICOLE KASSELL; d.f. Xavier Pérez Grobet; mt. Lisa Fruchtmann, Brian A. Kates — gl. Nathan Larson; sfg. Stephen Beatrice; kgf. Frank L. Fleming — ul. Kevin Bacon, David Alan Grier, Kyra Sedgwick, Benjamin Bratt, Carlos Leon, Michael Shannon, Kevin Rice, Mos Def — 87 min — distr. VTI

*Drama pedofila koji nakon odslužene zatvorske kazne od 12 godina nastoji preživjeti kao nezamjetljiv radnik i istodobno savladati niske strasti koje mu se još povremenojavljaju.*

**W**oodsman — Dodir bez opravdanja, cjelovečernji prvenac Nicole Kassell, cijenjeni film američke nezavisne produkcije, po svojim se stilskim i dramaturškim svojstvima ne razlikuje bitnije od srednjostrujske holivudske produkcije, a taj dojam pojačan je i činjenicom da glavnu ulogu tumači jedan od najcijenjenijih karakternih glumaca današnjega Hollywooda, Kevin Bacon. No, različitost tog filma i nemogućnost da se on snimi u svjetskoj prijestolnici komercijalnoga filma i nije u tome kako je on napravljen, nego u temi pedofilije kojom se bavi, a još više u načinu na koji joj se pristupa. U posljednje vrijeme to je postala jedna od top-tema medija, pa bi se moglo očekivati da postane privlačna i filmskoj industriji. No kako se pedofili s razlogom najčešće prikazuju kao čudovišta, na filmu se pojavljuju vrlo rijetko, a i tada tek kao zastrašujuće epizode, a kada se suvremeniji filmaši i pozabave ljudskim nakanama, onda će to češće biti serijski ubojice.

Nicole Kassell ipak se odlučila da joj protagonist bude pedofil, prikazan bez

uobičajenih klišea, svjesna da takav lik *a priori* može odbiti publiku, ali i posve drukčije opasnosti da gledatelj barem donekle uspostavi emocionalan odnos prema glavnom liku, kao što se to često događa čak i u filmovima u kojima su glavni likovi zločinci. Zato se za Waltera — kojeg izvanredno dojmljivo tumači Kevin Bacon, kao čovjeka koji krije mračnu tajnu i zbog nje izbjegava svaki imalo prisniji kontakt s ljudima među kojima se kreće — u prvom dijelu filma i ne zna koji je njegov problem, da bi se tek nakon dosta vremena saznalo da je pedofil koji je odslužio dvanaest godina kazne za napastovanje djevojčica starih tek oko deset godina. Otkriva ga tajnica u skladištu drvne grade u kojem je zaposlen nakon njezina izbjegavanja njezinih izraza naklonosti. Zbog toga ga gotovo linčuju kolege s posla, pa Kassell tako unosi kao paralelnu temu postojanje široko rasprostranjena nasilja. To uzburka Walterove demone i navodi ga na novi pedofilski pokušaj, od kojeg odustaje manje zbog vlastite snage volje nego zbog odbojnosti koju izaziva ponašanje djevojčice koja je spremna dragovoljno pristati na njegove prohtjeve, jer ju je na to naučio njezin otac. Isto tako i Walterov napad na drugog pedofila, kojega zatječe kako nastoji zavesti malog dječaka zbog svoje iznimne žestine nije samo reakcija čovjeka koji je konično raskrstio s prošlošću, nego još više pokušaj obračuna i sa samim sobom i vlastitim niskim strastima, za koje nije siguran da ih je prevladao. Autorica u nekim trenucima doduše kao da naznačava da ljubav može protagonistu donijeti rješenje, ali i njegova veza s vozačicom viljuškara (dojmljiva uloga Kyre Sedgwick kao žene žestoka ponašanja koja grubošću prikriva ranji-

vost) najprije puca, a tek kad ga ona prihvati saznavši njegovu tajnu i prvi put odajući svoju (kao djevojčicu seksualno su je iskoristavala trojica starije braće) dolazi do nastavka za koji nije sigurno da li će potrajati.

Iako Nicole Kassell radnju filma vodi vrlo sigurno i pokazuje znatnu redateljsku zrelost, *The Woodsman* ipak iznimno zanimljivost doseže prije svega slojepitošću značenja i posebice hrabrošcu i iskrenošću u samosvojnu sagledavanju vrlo osjetljive tabu teme.

**Tomislav Kurelec**



# WICKER PARK



SAD, 2004 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Lakeshore Entertainment, Andre Lamal, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Marcus Viscidi; izv.pr. Henry Winterstern — sc. Brandon Boyce; r. PAUL MCGUIGAN; d.f. Peter Sova; mt. Andrew Hulme — gl. Cliff Martinez; sgf. Richard Bridgland; kgf. Odette Gadoury — ul. Josh Hartnett, Diane Kruger, Rose Byrne, Matthew Lillard, Christopher Cousins, Jessica Paré, Vlasta Vrana, Amy Sobol — 114 min — dis. tr. Discovery

*Matthew nema razloga za brigu: u sretnoj je vezi s lijepom Rebeccom, a u tvrtki njezina oca pred zaključenjem je važna posla, zbog kojega mora oputovati u Kinu. No, jedne večeri u restoranu čuje glas svoje bivše djevojke Lise, koja ga je iznenada napustila prije dvije godine. Sjetivši se bolnih dogadaja iz prošlosti i odlučan da ih napokon razriješi, Matthew propusti odlazak iz Chicaga i kreće u potragu za Lisom. U tome mu pomaže njegov najbolji prijatelj Luke.*

Jedan jedini nesporazum dovoljan je da se sretni niz događaja prekine, i to zadugo. Vrijedi i obrnuto. U romantičnoj drami *Wicker Park* sreća je, jasno, vezana uz ljubavni zanos, pa je njezin prekid i više nego jak motiv da se od svog života nešto učini. Tako razmišlja glavni junak neočekivano dobra američkog prepravka francuskog izvornika, te se s mlađahnim Matthewem gledatelj bez problema može poistovjetiti, još od prvih kadrova. Njegove su vrline i slabosti veoma životne, njegova priča zanimljiva i poticajna, a žudnja da se nesretni splet okolnosti preokrene obostrana. I na velikom platnu, i ispred njega.

Film je, dakle, nova inačica hvaljene francuske drame *L'Appartement*, koju je 1996. prema vlastitom scenariju režirao Gilles Mimouni. U njegovu su se

romantičnom karuselu našli supružnici Vincent Cassel i Monica Bellucci, koje su u američkoj verziji zamijenili mladi protagonisti. To je priči podarilo ponešto drukčiji doživljaj stvarnosti i ljubavi te na taj način sprječilo nepotreban osjećaj *déjà vu*, itekako neugodna kada su u pitanju prepravci. Iako je većina kritika na strani francuskog filma i filmaša, to ne znači da je *Wicker Park* inferiorniji. Spretno reinterpretiranje izvornoga scenarija, za što je zaslужan Brandon Boyce, nudi dovoljno grade i preokreta da zaplet o (ne)sudjenim ljubavnicima koji iznenada dobiju drugu priliku ne djeluje stereotipno i, ne daj Bože, patetično. Posrijedi je film čija je vodeća odlika originalno i usredotočeno složena priča suvislih likova i domišljatih redateljskih rješenja, koja spomenuti osjećajni karusel pretvaraju u logičku slagalicu bez ijedne veće pukotine.

Prave su pukotine u emotivnom životu glavnih likova. Matthew, naime, ni nakon dvije godine ne može preboljeti svoju bivšu djevojku Lisu u koju se zaljubio kao u Pepeljugu. Doslovce stavljajući cipelu na njezinu ženstvenu nogu. Obećavajući početak veze dvoje stanovnika Chicaga pretvorit će se u istinsku ljubav, koja se u ključnom trenutku neće moći suočiti s različitim profesionalnim željama. No, kako film razvija složenu narativnu strukturu, tako omiljenu u današnje vrijeme, sve je jasnije da za Matthewovo i Lisino razilaženje nije kriva sudsbita, nego nešto posve drugo.

I baš to drugo čini *Wicker Park* vrijednim isčekivanja raspleta. Vrijednim ga čini i uspio izbor glumačkih imena na čelu s Joshom Hartnettom. Jedan od najdarovitijih američkih glumaca mlađega naraštaja nikako ne dobiva prave

uloge (*Pearl Harbor*, *Holivudski murjadi*), pa je njegov nastup u filmu dobar navještaj što sve može. U jednom trenu impulsivan, u drugom odsutan, malo strastven, malo sjetan, dječački naivan, pa kalkulantski odrješit, Hartnett uvjerljivo interpretira unutarnja stanja lika te se čini da je bio idealan izbor producenata. Neusporedivo bolji od Paula Walkera i Freddieja Prinzea Jr., za koje se najavljuvalo da će odglumiti Matthewa. Pritom je Hartnett mnogo bolji i od filmske partnerice Diane Kruger u ulozi Lise. Klasične ljepote i ne osobite glume, zanosna Njemica u Hollywoodu ovdje tumači prepoznatljivi lik *femme fatale*, ali fatalan izgled ne prati i fatalna interpretacija, čime je sve ostalo na razini dojma. Možda je zvijezda *Troje* još u grču, a možda je *Nacionalno blago* njezin glumački domet.

Zato je pravo iznenađenje izvrsna Australka Rose Byrne u ulozi istodobno krhke i manipulativne Alex. Nagrađena 2000. u Veneciji za najbolju glavnu žensku ulogu (*The Goddess of 1967*), dvadesetšestogodišnja glumica djeluje znatno iskusnjom umjetnicom no što bi se to moglo zaključiti na temelju godina. Njezine su interakcije s Hartnettom najdojmljivije glumačke dionice i upravo njezin lik u drugoj polovici filma postaje ključnim. Taj potez škotskoga redatelja Paula McGuigana (*Gangster No. 1*) uvelike mijenja tijek i dinamiku filma vodeći ga prema katarzičnoj završnici. Sve u svemu, *Wicker Park* tipičan je mali dobri film čije slabosti — povremena neujednačenost i želja da se kaže više no što to nudi priča — djeluju šarmantno. Kao i kod svake naklonosti.

Boško Picula

# INFKEKCIJA

Hrvatska, 2003 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Ozana Film, nWave Pictures, Krsto Papić, Ben Stassen — sc. Mate Matišić, Krsto Papić prema romanu Aleksandra Grina; r. KRSTO PAPIĆ; d.f. Goran Trbuljak; mt. Robert Lisjak — gl. Alan Bježinski, Mate Matišić, sgf. Mario Ivezić; kgf. Jasna Novak — ul. Leon Lučev, Lucija Šerbedžija, Sven Medvešek, Filip Šovagović, Dražen Kuhn, Ivo Grevišić, Božidar Alić, Vili Matula — 105 min

Fantastična horor-priča o neuspješnu piscu kojem tajnovita organizacija nudi novac i popularnost, no on otkriva kako je zapravo riječ o ljudima štakorima, koji ne biraju sredstva u osvajanju vlasti.

Jedan od najvažnijih hrvatskih filmaša, veteran Krsto Papić (*Lisice*, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, *Život sa stricem* i niz sjajnih dokumentara) vratio se nakon više od četvrt stoljeća temi rađanja totalitarizma iz svog uspjelog (i prvog ne samo u Hrvatskoj nego i na prostorima bivše države) filma strave i fantastike *Izbavitelj* (1976). Glavne linije fabule nastale prema motivima proze ruskoga pisca s početka prošlog stoljeća Aleksandra Grina ostale su iste i u *Infekciji*, ali je vrijeme radnje iz razdoblja između dva svjetska rata pomaknuto u sadašnjost tako da se o tom novom filmu može govoriti i kao o *remakeu*, ali i kao o nastavku koji pokazuje kako se načini postupanja potencijalnih diktatora i dolaska totalitarizma na vlast ponavljaju na sličan način bez obzira na strukturu društva ili razdoblje.

Cini se da je baš to autora više zanimalo od onoga što se na prvi pogled čini presudnim razlogom za snimanje *Infekcije* — tehnološkog razvitka specijalnih efekata (danас barem djelomice dostupnih i hrvatskom filmu), koji su zamjenili ono što se prije gotovo tri

desetljeća moralo rješavati pretežno šminkom i redateljskom i snimateljskom invencijom. Nažalost ti specijalni efekti nisu — unatoč veliku novcu i uglednu izvođaču — najuvjerljiviji. Toga je bio svjestan i Krsto Papić, pa je to najvjerojatniji razlog da se nakon praizvedbe na pulskom festivalu čekalo godinu i pol na zagrebačku premijeru verzije u kojoj su ti efekti svedeni na minimum, što je dojmu o filmu nedvojbeno pripomoglo.

No, ni kritici, a ni publici, to nije bilo dovoljno da bi se *Infekcija* barem približila uspjehu *Izbavitelja*, iako je u odnosu na prethodni film nedvojbeno zanimljiva nova autorova ideja o tome kako je i u današnjem barem deklaratивno demokratičnom društvu moguća pojавa neke nove vrste totalitarizma kojoj će u osvajanju vlasti presudno pomoći manipulacija medijima (a posebice televizijom) kao najmoćnijom među njima). Ipak, čini se da Papić nije u dostatnoj mjeri uzeo u obzir društvene promjene koje su izazvane i promjenu senzibiliteta gledatelja. U vrijeme jednopartijskih režima socijalističkih zemalja (ne samo tadašnje Jugoslavije nego i ostalih), kada nije bilo uvek jednostavno napraviti društvenokritički film s radnjom koja se zbiva u suvremenosti i govori o najozbiljnijim konkretnim problemima, publika je i u filmovima koji su se zbivali u prošlosti ili u geografski neodređenim predjelima automatski očitavala referencije na vlastitu situaciju, dok je redatelj svoje umijeće trebao iskazati u načinima zabilježenja cenzure i stvaranja filmskoga svijeta koji će uvjerljivo funkcionirati u svojim koordinatama. Papić je i u *Infekciji* uspio kreirati takav cjelovit svijet, no očito je da u gledatelja nije bilo previše zanimanja za neku neodređenu



srednjoeuropsku zemlju u kojoj se zbiva pokušaj državnog udara ljudi štakora, te da bi se lakše prilagodili svim ne-realističnostima i stilizacijama koje horor neizbjježno zahtijeva i doživljavali ga uvjerljivijim da je krenuo od prepoznatljive i jasno određene situacije, za što danas za razliku od ne tako davne prošlosti doista nema prepreka. No, Papić je znatno više želio igrati na kartu univerzalnosti, čak i više no u *Izbavitelju*, što je posebice vidljivo u načinu interpretacije glavnoga lika — pisca Gajskog, naizgled gubitnika koji će ipak odigrati ključnu ulogu u rušenju projekta ljudi štakora. U *Izbavitelju* Ivica Vidović sjajno igra običnoga čovjeka koji se dugo vremena ne snalazi u prijeteočoj situaciji u kojoj se igrom slučaja našao, dok u *Infekciji* Papić kroz Leona Lučeva praktički isti lik želi pretvoriti u potpuno kafkijanskoga junaka. Iako je jasno moguće promatrati suvremenoga čovjeka u kafkijanskom okolišu, u Lučeva taj odnos postaje potpuno otudujući i njegov lik (za razliku od Vidovića s kojim se gledatelj vrlo lako može identificirati) ostaje publici vrlo dalek, a to u hororu kao žanru kojem je Papićev film ipak najbliži teško može funkcionirati, jer nije lako proizvesti stravu u gledatelja koji nije emocionalno povezan s protagonistom. Vjerojatno je to i glavni razlog da *Infekcija*, iako u mnogim elementima ranopravna *Izbavitelju*, ne izaziva jednak pozitivne dojmove.

**Tomislav Kurelec**

# MADAGASKAR

## Madagascar

SAD, 2005 — ANIMIRANI — pr. DreamWorks SKG, Pacific Data Images (PDI), DreamWorks Animation, Teresa Cheng, Mireille Soria — sc. Mark Burton, Billy Frolick, Eric Darnell, Tom McGrath; r. ERIC DARNELL, TOM McGRATH; mt. Clare De Chenu, Mark A. Hester, H. Lee Peterson — gl. Hans Zimmer — glasovi Ben Stiller, Chris Rock, David Schwimmer, Jada Pinkett Smith, Sacha Baron Cohen, Cedric the Entertainer, Andy Richter, Tom McGrath — 86 min — distr. Blitz

*Zebra Marty atrakcija je njujorškoga zoološkog vrta Central Park Zoo. Martyjevi su najbolji prijatelji lav Alex, zvijezda šoua na otvorenom, zatim bolećiva žirafa Melman te odlučni nilski konj Gloria. I dok Alex uživa u udobnom 'zlatnom kavezu', Marty sanjari o divljini u koju nikad nije kročio. Prilika mu se iznenada pruži kada pingvini iz zoološkog vrta organiziraju bijeg, pa Marty sa svojim prijateljima dospije na brod koji će ih odvesti u Afriku.*

Ne treba ni sumnjati kakvu bi silnu reklamu dobio hrvatski turizam da se snimi animirani film naslovljen po nekom hrvatskom otoku. I dok su blockbusteri Brač, Hvar i Krk zasad puke maštarije, *Madagaskar* je prve jesenje dane dočekao kao treći najgledaniji film u svjetskim kinima u 2005. Od životinjskog carstva uspješniji su samo izvanzemaljci u Lucasovim oproštajnim *Ratovima zvijezda* i u Spielbergovu prepravljačkom *Ratu svjetova*. Sva tri filma frcaju posljednjim softverskim rješenjima računalne animacije, pri čemu je ona u *Madagaskaru* svrha, a ne sredstvo. Više nema ni traga sumnjama da je 3D-računalna animacija logičan nastavljač ranije primjenjivanih tehnika, jer se, kao i uvijek, potvrđuje pravilo da duh filma ne ovisi o tehnikama, nego o ljudima. A duha, duhovitosti i vrhunskih umjetnika *Madagaskaru* uistinu ne nedostaje.



Za otok Madagaskar sada znaju i najmanja djeca, jer je film *Madagaskar* s razlogom u kina privukao i njih i odraslu publiku svih naraštaja. Iako će priči neki prigovoriti da je namijenjena isključivo (naj)mladima, zaplet i dijalozi otkrivaju znatno razrađeniji plan. Film je zapravo basna o slobodi i neslobodbi. O konformizmu i avanturizmu. O pasivnom i aktivnom pristupu životu. Te su ideje provučene veoma lukavo, pa se film gleda u slojevima. Prvi sloj — šarena i komični — doista ne traži dvoznamenasti broj godina, dok drugi — situacijski i dijaloški — prepostavlja životna iskustva od punoljetnosti pa nadalje. Prvi sloj pravi je užitak za oči, jer ih računalna animacija odavno ne bode neuvjerljivim oblicima i općom ukočenošću. Sada lavlja griva leprša kao u reklamama za šampone za kosu, a pjesak svjetluca kao na najprivilačnijim pješčanim plažama u Indijskom oceanu. S tehničke strane filmu se nema što prigovoriti, osim ako niste ljubitelj crteža likova i pozadine koja koketira s crtanim filmovima nadahnutima pop-artom. Svaki od glavnih likova dijelom je osmišljen i kao posveta kreacijama Texa Averyja i Chucka Jonesa, iako će se nekima takve usporedbe, i namjere, učiniti bogohulnima.

Redatelji su filma Eric Darnell, koji je sličnu animiranu basnu realizirao i u izvrsnim *Mraimama*, te njegov kolega debitant Tom McGrath. Redatelji su ujedno i koscenaristi kojima su se pridružili i Mark Burton i Billy Frolick. Četvorica tekstopisaca usredotočila su se na četvero likova ispravljajući priču o dvojbi između lagodna života iza rešetaka, ma kako one bile nevidljive, i — povratka u slobodu, ma kako ona bila neizvjesna i opasna. Umjesto ljudi o tome dvoje stavnici njujorškoga zoološkog vrta. To

su glavni sumnjičavac — zebra Marty, njegov najbolji prijatelj i ujedno glavni oponent — lav Alex, hipohondar u tijelu žirafe Melman, te nilski konj (točnije nilska kobila) koji doslovce puca od zdravlja — Gloria. Kada Marty odluči posjetiti pravu prirodu koja ga mami u liku slike ispred njegova kaveza, četvero će prijatelja uz pomoć agilnih pingvina dosjetiti na prekoceanski brod nasukavši se na pjesak Madagaskara. Bijesni Alex odmah će početi zazivati udobnost klimatiziranoga brloga, a i sam će se Marty naći u dilemi nije li pogriješio što nije ostao doma.

Upravo to — da li je divljoživotinji dom Afrika ili New York — ključna je stvar u filmu. Scenaristički četverac, jasno, ne skreće u egzistencijalizam, ali je film dovoljno sadržajan da se ispod animirane površine nađe zgodnih pitanja i nezgodnih šala (izvrsni kadrovi u kojima životinje tamane jedna drugu). Usto, i epizodni su likovi poput pingvina otmičara i osobito majmunskoga kralja duhoviti, te je *Madagaskar* jedan od onih filmova koji je sve samo ne banalan.

Filmom je tvrtka DreamWorks potvrdila da su Walt Disney i odnedavno osamostaljeni Pixar dobili ljuta konkurenata na području animiranih uspješnica, a jednako je dobra vijest da se sinkronizacija na hrvatski udomaćila i usavršila. Iako su izvorni glasovi Chrisa Rocka, Bena Stillera, Davida Schwimmera, Jade Pinkett Smith i Sache Barona Cohen-a kategorija za sebe, hrvatski su glumci i glumice Boris Mirković, Ozren Grabarić, Drago Utješanović, Zrinka Cvitešić, Dražen Bratulić i Zlatan Zubrić ostavili veoma dobar dojam. Eto još jednog razloga da se počne razmišljati o Braču, Hvaru, Krku...

Boško Picula

# GOSPODARI DOGTOWNA

## Lords of Dogtown

SAD, Njemačka, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, Indelible Pictures, Linson Films, Senator International; izv.pr. Joseph Drake, David Fincher, Art Linson — sc. Stacy Peralta; r. CATHERINE HARDWICKE; d.f. Elliot Davis; mt. Nancy Richardson — gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Chris Gorak; kgf. Cindy Evans — ul. John Robinson, Heath Ledger, Emile Hirsch, Rebecca De Mornay, William Mapother, Julio Oscar Mechoso, Victor Rasuk, Nik Reed — 107 min — distr. Continental

Priča o surferima u Kaliforniji tijekom 1970-ih.

# DNEVNIK LUDE CRNKOINJE

## Diary of a Mad Black Woman

SAD, 2005 — pr. Diary of a Woman Productions Inc., BET Pictures, Diary of a Woman Inc., Reuben Cannon Productions, The Tyler Perry Company Inc.; izv.pr. John Dellaverson, Michael Paseornek, Tyler Perry — sc. Tyler Perry prema vlastitoj drami; r. DARREN GRANT; d.f. David Claessen; mt. Terilyn A. Shropshire — gl. Camara Kambon; sgf. Ina Mayhew; kgf. Keith G. Lewis — ul. Kimberly Elise, Steve Harris, Shemar Moore, Tamara Taylor, Lisa Marcos, Tiffany Evans, Cicely Tyson, Tyler Perry — 116 min — distr. Discovery

Kad supruga otkrije da njezin muž planira razvod, njezin se svijet ruši.

# ARSENE LUPIN

Francuska, Italija, Španjolska, Velika Britanija, 2004 — pr. Hugo Films, M6 Films, Poisson Rouge Productions, Rai Cinemafiction, TF1 Films Productions, Vertigo Films; izv.pr. Stéphane Marsil — sc. Jean-Paul Salomé, Laurent Vachaud prema romanu Maurice Leblanca; r. JEAN-PAUL SALOMÉ; d.f. Pascal Ridao; mt. Marie-Pierre Renaud — gl. Debbie Wiseman; sgf. Françoise Dupertuis; kgf. Pierre-Jean Larroque — ul. Romain Duris, Kristin Scott Thomas, Pascal Greggory, Eva Green, Robin Renucci, Patrick Toomey, Mathieu Carrière, Philippe Manzan — 131 min — distr. Blitz

Drski lopov Arsène Lupin poznat je i u visokim pariškim, ali i policijskim krugovima.

# SAHARA

SAD, Španjolska, Njemačka, 2005 — pr. Bristol Bay Productions, Paramount Pictures, Baldwin Entertainment Group, Babelsberg Film GmbH, Kanzaman S.A., Stephanie Austin; izv.pr. Vicki Dee Rock, Gus Gustawes, William J. Immerman, Matthew McConaughey — sc. Thomas Dean Donnelly, Joshua Oppenheimer, John C. Richards, James V. Hart prema romanu Clive Cusslera; r. BRECK EISNER; d.f. Seamus McGarvey; mt. Andrew MacRitchie — gl. Clint Mansell; sgf. Allan Cameron; kgf. Anna Sheppard — ul. Matthew McConaughey, Penélope Cruz, Delroy Lindo, William H. Macy, Steve Zahn, Jude Akwudike, Abdul Salis, Glynn Turman — 124 min — distr. Blitz

Istraživač Dirk Pitt nađe se u pustolovini u afričkoj pustinji, tražeći vrijedan izgubljeni predmet.

# ONG-BAK: TAJLANDSKI RATNIK

## Ong-bak

Tajland, 2003 — pr. Baa-Ram-Ewe, Sahamongkolkilm Co. Ltd., Prachya Pinkaew, Sukanya Vongsathap; izv.pr. Somsak Techaratanaprasert, Luc Besson — sc. Prachya Pinkaew, Panna Rittikrai, Suphachai Sithiamphan, Suphachai Sittiaumpornpan; r. PRACHYA PINKAEW; d.f. Nattawut Kittikhun; mt. Thanat Sunsin, Thanapat Taweesuk — gl. Richard



Duh iz prošlosti

Wells; sgf. Arkadech Kaewkotara — ul. Tony Jaa, Perttary Wongkamlao, Pumwaree Yodkamol, Su-chao Pongwilai, Wannakit Sirioput, Chumphorn Thephiphithak, Chatthapong Pantanaunkul, Chate-wut Watcharakhun — 105 min — distr. Blitz

Kada glava statue svete seoskom stanovništvu biva ukradena, mladi ratnik kreće za njom u potragu.

# DUH IZ PROŠLOSTI

## Strandvaskaren

Švedska, 2004 — pr. Greta Film AB, Nordisk Film Production, Svenska Filminstitutet (SFI), Hans Lönerheden; izv.pr. Kim Magnusson — sc. Mikael Håfström; r. MIKAEL HÅFSTRÖM; d.f. Peter Mokrosinski; mt. Darek Hodor — gl. Anders Ehlin; sgf. Gert Wibe; kgf. Cilla Rörby — ul. Rebecka Hemse, Jesper Salén, Jenny Ulving, Peter Eggers, Daniel Larsson, Anders Ekborg, Kjell Bergqvist, Sasa Bjurling — 100 min — distr. UCD

Kad se u elitnoj srednjoj školi ubije mlada djevojka, njezini polaznici ni ne slute da će to i kasnije na njih imati kobne posljedice.

# PROKLETI

## Cursed

SAD, Njemačka, 2005 — pr. Dimension Films, Outerbanks Entertainment, Craven-Maddalena Films, Kalis Productions GmbH & Co. KG, Kevin Williamson; izv.pr. Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Brad Weston — sc. Kevin Williamson; r. WES CRAVEN; d.f. Robert McLachlan; mt. Patrick



Prokleti

Lussier, Lisa Romaniw — gl. Marco Beltrami; sgf. Chris Cornwell, Bruce Alan Miller; kgf. Alix Friedberg — ul. Christina Ricci, Portia de Rossi, Shannon Elizabeth, Daniel Mora, Kristina Anapau, Jesse Eisenberg, Milo Ventimiglia, Jonny Acker — 97 min — distr. UCD

Vukodlak u Los Angelesu zauvijek mijenja životne troje mladih, nakon što ih ugrize.

## ZEMLJA ŽIVIH MRTVACA

### Land of the Dead

Kanada, francuska, SAD, 2005 — pr. Atmosphere Entertainment MM LLC, Aurora Entertainment Corporation, Exception Wild Bunch, Laurel Entertainment Inc., Romero-Grunwald Productions, Mark Canton, Bernie Goldmann, Peter Grunwald; izv.pr. Steve Barnett, Dennis E. Jones, Ryan Kavanaugh — sc. George A. Romero; r. GEORGE A. ROMERO; d.f. Miroslaw Baszak; mt. Michael Doherty — gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek; sgf. Arv Grewal; kgf. Alex Kavanagh — ul. Simon Baker, John Leguizamo, Dennis Hopper, Asia Argento, Robert Joy, Eugene Clark, Joanne Boland, Tony Nappo — 93 min — distr. Blitz

Živi mrtvaci preuzimaju svijet, a posljednji ljudi žive u skupini, nastojeći se oduševiti ovoj pošasti.

## KUĆA VOŠTANIH FIGURA

### House of Wax

Australija, SAD, 2005 — pr. Warner Bros., Dark Castle Entertainment, Village Roadshow Pictures, ImageMovers, Silver Pictures, L. Levin, Susan Levin, Joel Silver, Robert Zemeckis; izv.pr. Bruce Berman, Polly Cohen, Herb Gains, Steve Richards — sc. Charles Belden, Chad Hayes, Carey W. Hayes; r. JAUME COLLET-SERRA; d.f. Stephen F. Windon; mt. Joel Negron — gl. John Ottman; sgf. Graham 'Grace' Walker; kgf. Alex Alvarez, Graham Purcell — ul. Elisha Cuthbert, Chad Michael Murray, Brian Van Holt, Paris Hilton, Jared Padalecki, Jon Abrahams, Robert Ri'chard, Dragitsa Debert — 113 min — distr. Intercom-Issa

Studentima se pokvari automobil te se nadu usred pustopoljine sa starim Muzejom voštanih figura, kojim, na njihov užas, vlada poremećeni ubojica.

## CHUCKY POSTAJE TATA

### Seed of Chucky

SAD, 2004 — pr. Rogue Pictures, David Kirschner Productions, Castel Film Romania, La Sienega Pro-



Chucky postaje tata

ductions; izv.pr. Guy J. Louthan — sc. Don Mancini; r. DON MANCINI; d.f. Vernon Layton; mt. Chris Dickens — gl. Pino Donaggio — ul. Jennifer Tilly, Brad Dourif, Billy Boyd, Hannah Spearritt, John Waters, Keith-Lee Castle, Steve Lawton, Jason Flemyng — 87 min — distr. Discovery

Bračni par lutaka Chuck i Tiff se vraćaju iz mrtvih, nakon što ih uskrne njihov sin.

## PETERO DJECE I TO

### Five Children and It

Velika Britanija, SAD, 2004 — pr. Sandfairy, Capitol Films, Jim Henson Productions, Samuel Hadida, Nick Hirschhorn; izv.pr. Jane Barclay, Kristine Belson, Steve Christian, Victor Hadida, Sharon Harel, Robert Jones, Hannah Leader, James D. Stern — sc. David Solomons prema romanu E. Nesbit; r. JOHN STEPHENSON; d.f. Mike Brewster; mt. Michael Ellis — gl. Jane Antonia Cornish; sgf. Roger Hall; kgf. Phoebe De Gaye — ul. Kenneth Branagh, Eddie Izzard, Tara Fitzgerald, Freddie Highmore, Alex Jennings, Jonathan Bailey, Jessica Claviger — 89 min — distr. VTI

Pješčani vilenjak mnogim životnim tajnama podučava petero djece koja su odsjela kod svog ujaka.

## TALAC

### Hostage

SAD, Njemačka, 2005 — pr. Miramax Films, Stratus Film Co., Cheyenne Enterprises, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG II, Hostage GmbH, Mark Gordon, Arnold Rifkin, Bruce Willis, Bob Yari; izv.pr. Hawk Koch, Josef Lautenschlager, Andreas Thiesmeyer, David Wally — sc. Doug Richardson prema romanu Roberta Craisa; r. FLORENT SIRI; d.f. Giovanni Fiore Coltellacci; mt. Richard Byard, Olivier Gajan — gl. Alexandre Desplat; sgf. Larry Fulton; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Bruce Willis, Kevin Pollak, Jimmy Bennett, Michelle Horn, Ben Foster, Jonathan Tucker, Marshall Allman, Rumer Willis — 113 min — distr. VTI

Bivši pregovarač, trenutno obični lokalni policajac, prisiljen je vratiti se na posao pregovaranja kad sama njegova obitelj postane talac, što ga uvlači u dvostruku i vrlo opasnu igru s moćnim ubojicama.

# LOVCI NA UBOJICE

## Mindhunters

SAD, Nizozemska, Velika Britanija, Finska, 2004 — pr. Dimension Films, Intermedia Films, Outlaw Productions, Avenue Pictures Productions, Cary Brokaw, Akiva Goldsman, Robert F. Newmyer, Jeffrey Silver, Rebecca Spikings, Scott Strauss; izv.pr. Moritz Borman, Guy East, Renny Harlin, Basil Iwanyk, Nigel Sinclair — sc. Wayne Kramer, Kevin Brodbin; r. RENNY HARLIN; d.f. Robert Gantz; mt. Neil Farrell, Paul Martin Smith — gl. Tuomas Kantelinen; sgf. Charles Wood; kgf. Louise Frogley — ul. Val Kilmer, Jonny Lee Miller, Kathryn Morris, Christian Slater, LL Cool J, Eion Bailey, Clifton Collins Jr., Will Kemp — 105 min — distr. Blitz

*Mladi FBI-jevci bivaju stavljeni pred težak zadatak — vrlo realističan trening lova na ubojicu, dok se ne uspostavi da je pravi ubojica itekako prisutan te da je to netko od njih.*

# NOVA POLICIJSKA PRIČA

## San ging chaat goo si

Hong Kong, Kina, 2004 — pr. China Film Group Corporation, JCE Entertainment Ltd., Willie Chan, Solon So, Barbie Tung; izv.pr. Jackie Chan, Willie Chan, Bu Ting Yang, Albert Yeung — sc. Alan Yuen; r. BENNY CHAN; d.f. Anthony Pun; mt. Chi Wai Yau — gl. Tommy Wai; sgf. Oliver Wong — ul. Jackie Chan, Nicholas Tse, Charlie Yeung, Charlene Choi, Daniel Wu, Dave Wong, Andy On, Terence Yin — 124 min — distr. Blitz

*Nakon pogiblje čitavoga njegovoga tima tijekom akcijske operacije, policajac Wing postaje krivnjom mučeni pijanac, te će proći dosta vremena dok se ne oporavi i odluči krenuti u osvetu.*

# UMIŠLJENI JUNACI

## Imaginary Heroes

SAD, Njemačka, Belgija, 2004 — pr. Imaginary Heroes, Signature Films, ApolloProMedia, QI Qua-

lity International GmbH & Co. KG, Illana Diamant, Moshe Diamant, Frank Hübner, Art Linson, Gina Resnick, Denise Shaw; izv.pr. Jan Fantl — sc. Dan Harris; r. DAN HARRIS; d.f. Tim Orr; mt. James Lyons — gl. Deborah Lurie; sgf. Rick Butler; kgf. Michael Wilkinson — ul. Sigourney Weaver, Emile Hirsch, Jeff Daniels, Michelle Williams, Kip Pardue, Deirdre O'Connell, Ryan Donowho, Suzanne Santo — 111 min — distr. VTI

*Otkrivaju se tajne obitelji Travis, koje u potpunosti mijenjaju njihove živote.*

# FANTASTIČNA ČETVORKA

## Fantastic Four

SAD, Njemačka, 2005 — pr. 20th Century Fox, Marvel Enterprises, 1492 Pictures, Constantin Film Produktion GmbH, Avi Arad, Michael Barnathan, Chris Columbus, Bernd Eichinger, Ralph Winter; izv.pr. Stan Lee — sc. Mark Frost, Michael France prema stripu Stana Leeja i Jacka Kirbyja; r. TIM STORY; d.f. Oliver Wood; mt. William Hoy — gl. Miri Ben-Ari, John Ottman; sgf. Bill Boes; kgf. Jose Fernandez, Wendy Partridge — ul. Ioan Gruffudd, Jessica Alba, Chris Evans, Michael Chiklis, Julian McMahon, Hamish Linklater, Kerry Washington, Laurie Holden — 106 min — distr. Continental

*Skupina astronauta nakon kozmičkog zračenja razvija super-moći te ih koristi kako bi osujetila opake planove doktora Victoria Von Dooma.*

# ZA SVE JE KRIVA SVEKRVA

## Monster-in-Law

SAD, 2005 — pr. Avery Productions, New Line Cinema, Bender-Spink Inc., Avery Pix, Spring Creek Productions, Paula Weinstein; izv.pr. Richard Brener, Toby Emmerich, Michael Flynn — sc. Anya Kochoff; r. ROBERT LUKETIC; d.f. Russell Carpenter; mt. Scott Hill, Kevin Tent — gl. David Newman; sgf. Missy Stewart; kgf. Kym Barrett — ul. Jennifer Lopez, Jane Fonda, Michael Vartan, Wanda Sykes, Adam Scott, Annie Parisse, Monet Mazur, Elaine Stritch — 101 min — distr. Intercom-Issa

*Kad Charlotte upozna muškarca svojih snova Kevina, sve se čini savršenim. No pritom ne računa na njegovu nemilosrdnu i posesivnu majku koja će učiniti sve da uništi njihovu vezu.*

# POGODI TKO DOLAZI NA VEČERU

## Guess Who

SAD, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, Toll Trees Productions, 3 Art Entertainment, Catalyst Entertainment, Catalyst Films, Regency Enterprises, Jason Goldberg, Erwin Stoff, Jenno Topping; izv.pr. Joseph M. Caracciolo, Steven Greener, Betty Thomas — sc. David Rynn, Jay Scherick, Peter Tolan; r. KEVIN RODNEY SULLIVAN; d.f. Karl Walter Lindenlaub; mt. Paul Seydor — gl. John Murphy; sgf. Paul Peters; kgf. Judy L. Ruskin — ul. Bernie Mac, Ashton Kutcher, Zoë Saldaña, Judith Scott, Hal Williams, Kellee Stewart, Robert Curtis-Brown, RonReaco Lee — 106 min — distr. Continental

*Otac buduće mladenke nije oduševljen činjenicom da se njegova kćer-mezimica uđaje za bijelca.*

# NEŠTO POPUT LJUBAVI

## A Lot Like Love

SAD, 2005 — pr. Mile High Productions LLC, Touchstone Pictures, Beacon Pictures, Kevin Messick Productions, Armyan Bernstein; izv.pr. Zanne Devine, Suzann Ellis, Charlie Lyons — sc. Colin Patrick Lynch; r. NIGEL COLE; d.f. John de Borman; mt. Susan Littenberg — gl. Alex Wurman; sgf. Tom Meyer; kgf. Alix Friedberg — ul. Amanda Peet, Ashton Kutcher, Taryn Manning, Aimee Garcia, Lee Garlington, Birdie M. Hale, Ty Giordano, Melissa van der Schyff — 107 min — distr. Continental

*Na letu od Los Angeles do New Yorka Oliver i Emily se upoznaju te njihova ljubavna veza u sljedećih sedam godina prolazi razne burne trenutke — razdvajanja i ponirenja.*



*Najbolji tim*

# **Videoizbor**



*Tarzan*



*Izumitelj*



*Blueberry*

1. Blueberry (B) **103**
2. Gusari istočnih mora (B) **97**
3. Izumitelj (A) **94**
4. Kinsey (B) **101**
5. Kolekcija gangsterskih filmova (A) **90**
6. Krvava stanka (B) **98**
7. Najbolji tim (B) **100**
8. Obični ljudi (B) **96**
9. Poziv koji ubija (B) **99**
10. Prokletstvo prstena (B) **102**
11. Tarzan kolekcija (A) **92**

# KOLEKCIJA GANGSTERSKIH FILMOVA

**Mali Cezar / Little Caesar,  
Državni neprijatelj / The Public Enemy,  
Okamenjena šuma / The Petrified Forest,  
Andeli garava lica / Angels with Dirty Faces,  
Burne dvadesete / The Roaring Twenties,  
Usijanje / White Heat**

SAD, 2004 (1931, 1936, 1938, 1939, 1949) — pr. Warner Bros., First National Pictures Inc.; izv.pr. Hal B. Wallis, Jack L. Warner — sc. Robert N. Lee, Harvey Thew, Charles Kenyon, Rowland Brown, Jerry Wald, Virginia Kellogg; r. MERVYN LEROY, WILLIAM A. WELLMAN, ARCHIE L. MAYO, MICHAEL CURTIZ, RAOUL WALSH; d.f. Tony Gaudio, Dev Jennings, Sol Polito, Ernie Haller, Sid Hickox; mt. Ray Curtiss, Edward M. McDermott, Owen Marks, Jack Killifer — gl. David Mendoza, Bernhard Kaun, Max Steiner, Ray Heindorf; sgf. Anton Grot, Max Parker, John Hughes, Robert Haas, Edward Carrere; kgf. Earl Luick, Edward Stevenson, Orry-Kelly, Leah Rhodes — ul. Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., James Cagney, Jean Harlow, Leslie Howard, Bette Davis, Humphrey Bogart, Pat O'Brien — distr. Issa

Zbirka od šest gangsterskih filmova iz njihova zlatnoga doba tridesetih i četrdesetih godina prošlog stoljeća.

Za razliku od vesterna, *film noir* ili primjerice horora, filmskih žanrova čija zlatna razdoblja danas nedvojbeno pripadaju pluskvamperfektu, gangsterski film, kao podžanr kriminalističkoga filma, stilski se mijenjajući i prilagođavajući duhu vremena, najustrajnije odolijeva promjenama ukusa publike i nasrtajima postmodernističkih revizio-



nista. Najbolji su dokaz tomu izvrsna ostvarenja Martina Scorseseja (*Dobromoci, Casino*), Quentin Tarantina (*Psi iz rezervoara, Pakleni šund*) i Briana De Palme (*Carlitolov način*) snimljena tijekom poslijednjih petnaestak godina, ali i hongkonški filmovi uglednih redatelja poput Johna Woa (*Bolje sutra 1 i 2*), Ringa Lame ili recentne trilogije *Pakleni poslovi* Andrewua Laua i Alana Maka. A ako je suditi po sveježem DVD-izdanju zbirke klasičnih i vrlo reprezentativnih gangsterskih filmova iz tridesetih godina prošlog stoljeća (uz iznimku *Usijanja* iz 1949), spomenuti podžanr iznimno uspješno odolijeva i zubu vremena.

Titula prvoga pravog gangsterskog filma pripada nijemom naslovu *Podzemlje* Josepha von Sternberga iz 1927. godine, remek-djelu čiji je scenarij potpisao glasoviti Ben Hecht. Za svoj rad nagrađen Oscarom, Hecht (budući scenarist Hawksova klasička *Lice s ožiljkom*) u *Podzemlju* je uveo teme i moti-

ve (hijerarhija gangsterske organizacije u kojoj se isprva sitni kriminalci uspiju do sama vrha, lik kobne ljepotice koji će uskoro postati zaštitnim znakom *film noir*, društvena okolina nerijetko presudna u formiraju zločinčkog karaktera, sukobi među bandama) koji će postati žanrovska opća mjesta i gotovo klišej podžanra gangsterskog filma. Godinu poslije Lewis Milestone filmom *Racket* otici će korak dalje, i ponuditi intrigantnu i subverzivnu sliku bliske suradnje korumpirana utjecajnog političara i moćna gangstera.

Nudeći realističnu i prilično žalosnu sliku tadašnjeg američkog društva, gangsterski su filmovi i njihovi antijunaci ubrzo postali iznimno popularni, a to je bio jedan od razloga koji su Willa Hayesa, predsjednika organizacije američkih filmskih producenata i distributera, 1930. nagnali na iniciranje izrade stroga cenzorskog kodeksa. Uz zabranu spominjanja međurasnih spolnih odnosa, abortusa, incesta i istospolne ljubavi te propisivanje načina prikaza porodaja i izvršenja smrte kazne, Hayesov je kodeks izričito branio i postuliranje lika kriminalca kao simpatične i društveno prihvatljive osobe.

Međutim, Hayesov kodeks gangsterskom filmu i njegovoj popularnosti nije uspio nauditi. Trudeći se zaobilaznim putem naznačiti ono što nisu smjeli reći izravno, filmaši su se utjecali supitnijim i nerijetko subverzivnijim načinima prikaza protagonista, inteligenčnih, opasnih, drskih i ciničnih, no uvihek i naglašeno tragičnih antijunaka. Iste 1930. snimljen je glasoviti *Mali Cezar* redatelja Mervyna LeRoya, arhetipski predstavnik žanra u kojem je u ulozi odveć ambiciozna, hrabra i naprasita Caesara Enrica Bandella briljirao izvrsni Edward G. Robinson, ko-

lekcionar umjetnina kojem su oružje i nasilje bili posve strani. Premda se Le Royev film i Robinsonova uloga danas doimaju pomalo karikirano i neuvjerenljivo, riječ je o djelu koje je definiralo žanrovske kanone i ikonografiju gangsterskoga filma.

Pretjerana ambicioznost i prgavost osobine su i lika Toma Powersa, neustrašiva momka s ulice kojega u *Državnom neprijatelju* Williama A. Wellmana iz 1931., iznimno realističnom, sugestivnom i dojmljivu prikazu uspona i pada gangstera u eri prohibicije, izvrsno tumaći legendarni James Cagney. Poslije jedno od amblematskih lica gangsterskog filma, Cagney je ulogu u Wellmanovu ostvarenju dobio slučajno. Iako je naslovna uloga prvobitno bila namijenjena Edwardu Woodsu, redatelj se tijekom jedne probe nekoliko mjeseci prije početka snimanja oduševio fizionomijom niskoga glumca kojem je bila namijenjena epizodna uloga sitnog kriminalca, te je i producentu Darrylu F. Zanucku skrenuo pozornost na njega. Nevoljko prihvativši Wellmanov prijedlog da utjelovi opaka Powersa, Cagney nije ni slatio da će ga uloga nesmiljenoga sirovog gangstera i guranje *grapefruita* u lice Mae Clark preko noći pretvoriti u veliku holivudsku zvijezdu, čije uloge obilježavaju dojmljivu glumačku pojавu, tjelesna okretnost, nemiran duh i *staccato*-izgovor kratkih ciničnih replika. Wellmanov je film još jedna oštra kritika socijalne nepravde i korupcijom premrežena društva koje nužno pogoduje stvaranju opasnih kriminalaca i 'državnih neprijatelja'.

Premda nešto slabija od ostatka zbirke, razmjerno slojevita egzistencijalna gangsterska drama *Okamenjena šuma*

redatelja Archieja Mayoja, snimljena 1936., uspjela je ekranizaciju godinu starijega brodvejskog hita Roberta E. Sherwooda. Unatoč teatralnosti, povremenom gubljenju fokusa i donekle karikaturalnim sporednim likovima, film odlikuju solidna međugra uvjerljivoga Leslieja Howarda u ulozi razočarana autodestruktivnog pisca Alana Squiera i mlade Bette Davis kao senzibilne i zbunjene Gabby Maple te zanimljiv, no prilično samozatajan nastup karizmatičnoga Humphreyja Bogarta, u jednoj od njegovih prvih uloga.

Bogart i Cagney snage su ujedinili 1938. u iznimno zanimljivim *Andělima garava lica* Michaela Kurtiza. Cagney je simpatični gangster

Rocky Sullivan, nekadašnji klinac iz geta koji bi nakon odslužene zatvorske kazne možda i htio krenuti pravim putem i pomoći skupini maloljetnih delinkvenata, no koji naposljetku, unatoč trudu staroga prijatelja, svećenika Connollyja, i djevojke koja u njemu još vidi zaigrana nezrela mladića, ipak neće uspijeti pobjeći svojoj naravi i dugoj ruci prošlosti. Iako ga Hayesovim kodom nametnuta i nemotivirana završnica donekle pretvara u kršćanski pamphlet, Curtizov je film slojevita i dojmljiva moralka za ulogu u kojoj je Cagney osvojio oskarovsku nominaciju.

*Burne dvadesete* Raoula Walsha iz 1939. posljednji je klasični gangsterski film, djelo koje je impresivno zaključilo najuspješnije razdoblje žanra, i koje mnogi drže njegovim najvažnijim predstavnikom. Vrijeme prohibicije i cvjetanja organiziranoga kriminala doba je urušavanja svih društvenih i moralnih vrijednosti, koje će poštenog i plemenitog Eddieja Bartletta (opet izvrsni Cagney) odvesti preko ruba zakona, suočiti s gubitništvom i razočaranjem te naposljetku neizbjježno dovesti do tragična kraja. Walshevo remek-djelo sjaj-



na je, pseudodokumentaristička i nostalgična kronika neobičnoga desetljeća za koje će Amerikanci, kako sam autor u prologu veli, jednog dana vjerovati da se nikad nije ni dogodilo. Također, film je i još jedna potvrda Cagneyjeva glumačkog umijeća. Uistinu, *he used to be a big shot*.

James Cagney i Raoul Walsh ponovno su suradivali i 1949., u maestralnoj naročkoj gangsterskoj drami *Usijanje*. U priči o staromodnom gangsteru Codyju Jarrettu, psihopatu u čijem se odnosu prema majci nazire Edipov kompleks, Cagney je ostvario jednu od najslodenjih glumačkih kreacija svih vremena, tumačeći tragična osamljenika nesposobna nositi se sa silama koje nije kadar nadzirati. Jarrettovom pogibijom u antologičkoj završnoj sceni, uz povik »Look at me mum, top of the world!« simbolički i u velikom stilu završava i zlatno doba gangsterskoga filma.

Josip Grozdanić



# TARZAN KOLEKCIJA

## The Tarzan Collection

**Tarzan, čovjek majmun / Tarzan the Ape Man,**  
**Tarzan i njegova družica / Tarzan and His Mate,**  
**Tarzanov bijeg / Tarzan Escapes, Tarzan i sin / Tarzan Finds a Son!,**  
**Tarzanovo tajno blago / Tarzan's Secret Treasure,**  
**Tarzanova avantura u New Yorku / Tarzan's New York Adventure**

SAD, 2004 (1932, 1934, 1936, 1939, 1941, 1942)  
— pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) — sc. Cyril Hume, James Kevin McGuinness, Myles Connolly prema romanima Edgara Rice Burroughsa; r. W.S. VAN DYKE, CEDRIC GIBBONS, RICHARD THORPE; d.f. Clyde De Vinna, Charles G. Clarke, Leonard Smith, Sidney Wagner; mt. Tom Held, W. Donn Hayes, Gene Ruggiero — gl. George Richelavie, William Axt, David Snell; sfg. Cedric Gibbons, Arnold Gillespie, Elmer Sheeley, Edwin B. Willis; kgf. Howard Shoup — ul. Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield, Neil Hamilton, John Buckler, C. Aubrey Smith, Reginald Owen, Virginia Grey — distr. Issa

*Usred afričke džungle proteže se strmina Mutia, koja krije tajnu groblja slonova. Legenda o groblju na kojem se nalazi neprocjenjiva bjelokost od davnina privlači pustolove i lovce na blago, među kojima je i Britanac James Parker. Kada se Parke-ru pridruži njegova kći Jane iz Londona, iskusni lovac zajedno s njom, pomoćnikom Holtom i mjesnim slugama kreće put Mutije nadajući se bajoslovnu blagu. No, na putu im se nađe nepobjedivi Tarzan, čovjek-majmun.*



»Voljela bih te vidjeti kako izgledaš odjeven...«. Poželjela je to Jane u izvedbi Maureen O'Sullivan u filmu *Tarzan, čovjek majmun*, kojim je holivudski div MGM pokrenuo jednu od najuspješnijih filmskih serija u povijesti američke i svjetske kinematografije. I dok je Jane sanjarila o svom izabraniku u hlačama, košulji i kravati, mnogobrojnim je obozavateljicama kršnog kralja džungle i ono malo odjeće oko njegova pasa bilo previše. Premda su filmovi o Tarzunu imanentno pustolovnoga žanra, njihovoj je popularnosti, osobito u početku, ključno pomogla ljubavna priča o divljaku i dami. To je najuočljivije u inicijalnom MGM-ovu uratku iz 1932. i njegovu nastavku *Tarzan i njegova družica*, snimljenu dvije godine poslije. U oba filma pustolovnog je duha naprtek, divljih životinja ima više nego u bilo kojem prirodnom rezervatu, dok je Afrika prikazana spojem egzotike, mistike i etnologije. Ipak, ništa nije tako dojmljivo kao Tarzanov susret s devojkom iz Londona, a osobito ne kao njihovo sinkronizirano i — vrlo erotizirano ronjenje u drugom nastavku, koje su svojedobno cenzori izrezali iz prvobitne verzije *Tarzana i njegove družice*.

Upravo je ta scena jedan od vrhunaca trostrukog DVD-izdanja *Tarzan kolekcija*. Izdanje je u svijetu objavljeno prošle godine, kada je obilježena stogodišnjica rođenja američkoga glumca Johnnya Weissmüllera (1904-1984), nedvojbeno najslavnijega tumača Tarzana svih vremena. Trostruki se DVD ove godine pojavio i u Hrvatskoj, ali je u odnosu na strano izdanje izostao četvrti disk s dokumentarcem *Tarzan: Silver Screen King of the Jungle*, dva kratkometražna filma i šest izvornih kinonajava. Domaće se izdanje tako

ograničilo na šest MGM-ovih filmova snimljenih od 1932. do 1942. s Weissmüllerom u glavnoj ulozi. Uz spomenute filmove *Tarzan, čovjek majmun* i *Tarzan i njegova družica*, riječ je o još četiri naslova. To su *Tarzanov bijeg* (1936), *Tarzan i njegov sin* (1939), *Tarzanovo tajno blago* (1941) i *Tarzanova avantura u New Yorku* (1942). Objedinjavanje i objavljivanje prvih šest filmova o Tarzunu zasljužuje epitet jednog od videodogađaja godine, tim više jer je riječ o rijetku primjeru da zapanjujući razvoj filmske tehnike do dan-danas nije doveo do makar približno uspjele i omiljene ekranizacije pustolovina junaka kojega je izvorno osmislio američki pisac Edgar Rice Burroughs nadahnut starorimskom legendom o Romulu i Remu. U čemu je tajna baš tih filmova o Tarzunu?

Odgovor se krije u kombinaciji strasti, naivnosti, pa i sreće, u realizaciji filmova koji su napokon pogodili bit Burroughsovi rado čitanih romana, često nazivanih trivijalnima. Zaljubljenik u znanstvenu fantastiku i pustolovni žanr, Edgar Rice Burroughs nastavio je tamo gdje je stao Rudyard Kipling sa svojom *Knjigom o džungli*. Umjesto dječaka u divljini, Burroughs je predstavio muškarčinu u divljini koji je duboko u sebi prostodušan dječarac. Taj se spoj u kontekstu netaknute afričke prirode u kojoj vrebaju svakojake opasnosti svidio najširoj čitalačkoj publici. Mlađima zbog avanturizma, ženama zbog glavnog junaka, muškarcima zbog poistovjećivanja, pa je marljivi pisac između 1912. i 1947. napisao ukupno dvadeset i četiri romana o Tarzunu. Sineasti su se veoma brzo zainteresirali za iznimno filmični predložak, pa je prvi filmski Tarzan potražao već 1918., i to u interpretaciji glumca Elma Lincol-



na. No, sve do 1932. nije bilo pravoga hita. Stvari je promijenio scenarist Cyril Hume, koji je za MGM u to doba adaptirao Burroughsov prvi roman iz 1912. Ugledavši u hotelskom bazenu impresivnu pojavu višestruka olimpijskog prvaka u plivanju Johnnija Weissmüllera, Hume je odlučio u trenutku. Novi filmski Tarzan postao je novi seks-simbol. Weissmüllerove su glumačke sposobnosti pritom bile od drugorazredne važnosti. Film je pak bio prvorazredno iznenadenje i veliki hit.

Iz današnje perspektive *Tarzan, čovjek majmun* doista djeluje kao pionir pustolovnih filmova. Egzotične lokacije, neshvatljive opasnosti, djeva u nevolji i junak veći od života, sve je to optimalno uravnoteženo u ovom uratku redatelja W. S. Van Dykea. Van Dyke je prethodno snimio žanrovski istovjetni film *Trader Horn*, čiji je neiskorišteni materijal s prizorima afričkih plemena i prirode vješto uklopljen u filmsku priču o Tarzanu. Iako je očito da se redatelj s ostatkom ekipa još privikavao na zvučni film, njegovim se uratkom proslomio jedan od najpoznatijih zvukova u kinematografiji uopće, Tarzanov krik. Još jedan zaštitni znak serijala sjajno je nadopunio vizualnu i zvučnu kulisu filma, dok je Humeov scenarij veoma dobro uveo glavne likove i kontekstualizirao cijelu priču. Spomenuta romantika dala je filmu ono nešto, pa na nastavak nije trebalo čekati dugo.

Režije se ovaj put prihvatio scenograf prvoga filma Cedric Gibbons, kojemu je *Tarzan i njegova družica* jedini redateljski posao u karijeri obilježenog nizom Oscara za scenografiju i — dizaj-

nom statuete koju je toliko puta prima-o. Po mnogima najbolji film o Tarzanu, *Tarzan i njegova družica* opisuje događaje nakon što se Jane, izgubivši oca na groblju slonova, odrekla civilizacije i ostala živjeti s voljenim kraljem džungle. Sa znatno većim proračunskim novcem, film prsti izvrsno režiranim akcijskim prizorima, ponajprije Tarzanovim obračunima s divljim životinja-ma, a navedena scena s Tarzanom i golom Jane ispod površine vode (Maureen O'Sullivan dublira olimpijska plivačica Josephine McKim) umjetnički je vrhunac projekta. Cenzorske škare tada nisu izdržale, a pitanje je bi li i danas slična akrobacija u SAD dobila blaži ili stroži predikat. U svakom slučaju, Gibbons je pokazao da se ne zadovoljava ni sa kakvim banalnim rješenjima, te ne čudi da je film dobio visoke ocjene.

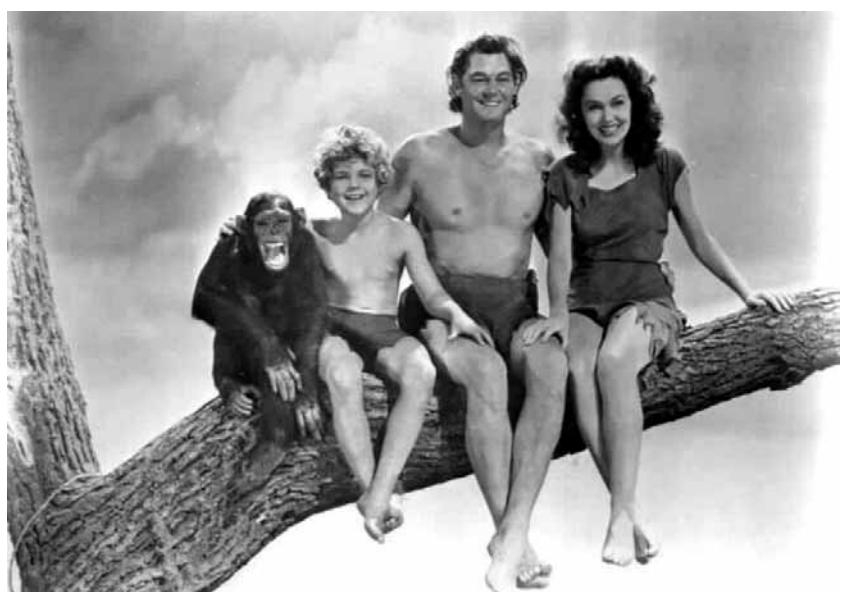
Nažalost, visoki standardi Gibbonda i Van Dykea nisu zadržani u ostala četiri filma iz MGM-ove produkcije. Natruhe ekspresionizma, suptilnu erotiku i trilerski ugodaj zamijenila je opća nivellizacija, pa su sljedeća četiri naslova, svi u režiji Richarda Thorpea, više zabavljački, a manje umjetnički radovi. Među njima izdvaja se *Tarzan i njegov sin*, koji je donekle ponovio uspješnu formulu o djetetu odgojenu u divljini s darovitim prinovom u glumačkoj ekipi, devetogodišnjim Johnnym Shefheldom u ulozi Boya. Ostala tri filma, *Tarzanov bijeg*, *Tarzanovo tajno blago* i *Tarzanova avantura u New Yorku*, na različite načine variraju nesumjerljivost

prirode i civilizacije, neovisno da li je riječ o pohlepnim lovcima na blago ili na cirkuske atrakcije. U tom je smislu Tarzanov odlazak u New York definitivno napuštanje izvornoga konteksta i, na neki način, samoukidajući element u najuvjerljivijem razdoblju snimanja pustolovina Burroughsova junaka i njegove netradicionalne obitelji.

Uspjeh filmova uvelike je određen izborom Johnnija Weissmüllera za interpretaciju naslovnoga lika. Potencirajući nerazmjer između njegova tjelesnog izgleda i pojednostavljena gledanja na svijet (u tome se filmovi razlikuju od romana), producenti su u Weissmülleru kao glumačkom poluamateru-poluprofesionalcu dobili savršena reprezenta. Baš kao i u Irkinji Maureen O'Sullivan savršenu Jane: nježnu, profinjenu, intelligentnu i seksepilnu. Kada je ona nakon šest filmova napustila projekt, što se poklopilo s MGM-ovim prepustanjem Tarzana RKO-u, serija je zauvijek izgubila prepoznatljivost.

Od 1932. do 1942., uz Johnnija Weissmüllera, Maureen O'Sullivan i nezabilaznu majmunicu Čitu, u serijalu je nastupilo i nekoliko poznatih imena poput oskarovca Barryja Fitzgeralda, te Charlesa Bickforda i Chilla Willsa. premda se tim filmovima danas može prigovoriti zbog stereotipa, poglavito rasnih, te zamjeriti proizvoljna vizija Afrike, nedvojbeno su u pitanju klasici pustolovnoga žanra.

**Boško Picula**



# IZUMITELJ

## Steamboy

Japan, 2004 — ANIMIRANI — pr. Steamboy Committee, Studio 4°C, Sunrise VAP, Shinji Komori, Hideyuki Tomioka; izv.pr. Shigeru Watanabe — sc. Sadayuki Murai prema stripu Katsuhiro Otomo; r. KATSUHIRO OTOMO — mt. Takeshi Seyama — gl. Steve Jablonsky — glasovi Kiyoshi Kodama, Ikki Sawamura, Manami Konishi, David S. Lee, Katsuo Nakamura, Anne Suzuki, Susumu Terajima, Masane Tsukayama — 120 min — distr. Blitz

*Bezbrisan život u Manchesteru sredinom 70-ih godina 19. stoljeća domišljati dječak Ray Steam ponajviše provodi konstruiranjem neobičnih izuma, idući stopama oca Eddyja i djeda Lloyda, cijenjenih znanstvenika koji su živote posvetili razvoju tehnologije temeljene na uporabi pare. Nakon što jednog dana, nedugo prije održavanja prve Svjetske izložbe u Londonu, netko pokuša oteti Raya, dječak će doznaći da su mu djed i otac poginuli te da su mu u naslijedstvo ostavili izum neprocjenjive vrijednosti. Riječ je o parnoj kugli iznimne moći, napravi koja usisavanjem topline okoline generira beskrajnu količinu energije. Shvatuši da se kugle žele doći zli članovi obitelji O'Hara, zastupnici moćne američke korporacije, dječak je odlučuje predati predstavnicima britanske vlade. No, ubrzo će mu postati jasno da stvari nisu tako jednostavne, da su mu djed i otac živi i da se nalaze na suprotnim stranama te da London mora spasiti od potpunog razaranja.*

Uz Osama Tezuku, legendarnog autora mangi i anima kojem se u znak poštovanja zbog prinosa sedmoj umjetnosti uvijek pridaje naslov 'Manga No Kami-Sama' odnosno 'Bog Mange', drugi najvažniji japanski autor stripova zasigurno je Katsuhiro Otomo. Rođen 1954. u Mijagi, provincijskom gradiću smještenu 400 kilometara sjeveroistočno od Tokija, Otomo je već u ranoj mladosti pokazivao veliku strast prema filmu. Spreman zbog odlaska u kino putovati stotine kilometara, prva je filmska znanja stjecao čestim gledanjem omiljenih mu filmova *Goli u sedlu* Dennis Hoppera i *Bonnie i Clyde* Arthura Penna. Njegovoj ljubavi prema filmu ubrzo se pridružila podjednaka strast prema stripu, ali i sklonost televiziji, zbog čega nakon završene srednje škole 1973. seli u Tokio. Iste godine objavljuje i prvi strip *A Gun Report*, zanimljivu adaptaciju Matea Falconea, kratkog romana Prospera Mériméea, da bi u sljedećem razdoblju za magazin *Action* kreirao velik broj kratkih priča u stripu.

Priyi veliki uspjeh Otomo doživljava 1979. nedovršenim stripom *Fireball*, prvim duljim znanstvenofantastičnim djelom, čiji je izlazak u magazinu *Asashi* popraćen laskavim kritikama i rječima: »Kao što je filmski novi val poremetio stari holivudski stil, tako i Otomo razbija staru japansku koncepciju stripa.« Već su u *Fireballu* jasno naznačene tematske preokupacije kojima će se Otomo baviti u budućim ostvarenjima, jer djelo tematizira *cyberpunk*-priču o borbi maloga čovjeka sa strojevima i zlim znanstvenicima. Usljedio je strip *Domu*, impresivna ratna horor-manga, koja je autoru donijela čuvenu nagradu *Grand Prix za znanstveno-fantastičnu priču*, prvi put dodijeljenu ne-

kom umjetniku stripa. Uspjeh *Domua* Otoma je 1982. ohrabrio na stvaranje *Akire*, danas legendarna, iznimno uzbudljiva i vizualno čudesna manga-serijala o apokaliptičnim pustolovinama skupine *bikera* u Neo-Tokiju 21. stoljeća, metropoli koja se još nalazi u fazi obnove nakon razaranja u Trećem svjetskom ratu. Prema priči koja je na posljetku dosegнуla obujam od gotovo 2200 stranica, Otomo je 1988. realizirao izvrstan istoimeni dugometražni animirani film, remek-djelo koje je najzaslužnije za proboj anime na svjetsku scenu, te koje je njujorski *Village Voice* kvalitativno svrsta u niz najpoznatijih ostvarenja znanstvene fantastike, poput filmova *Blade Runner* i *Mad Max*.

Dok većina autora mange likove dizajnira s naglašeno velikim očima (za što je presudan utjecaj Walta Disneya i njegova animiranog klasika *Bambi*), držeći da im time daju veću izražajnost i privlačnost, Otomov crtež odlikuju visoko stilizirani realizam i majstorsko dočaravanje arhitekture i perspektive.

Otomov novi film *Izumitelj*, čija je realizacija trajala punih deset godina, animirani je ekvivalent romanu *The Difference Engine* gurua *cyberpunka* Williama Gibsona i Brucea Sterlinga nastalom 1990, djelu koje se danas drži neprijepornim klasikom *steampunk*-književnosti. Pod plaštem nepretenciozne, iznimno dinamične i dojmljivo animirane (kombinacija klasične i digitalne animacije) priče smještene u impresivno rekonstruiranu viktorijansku Englesku, krije se slojevita i uzbudljiva, no u završnici pomalo preduga i zamorna moralka, čije je ishodište lako pronaći u romanima Julesa Vernea i Herberta Georgea Wellsa. Riječ je o obiteljskoj pustolovnoj fantaziji koja odlično funkcionira i kao alegorija na

današnju (zapravo svagdašnju) zbilju. Osim očite aluzije na moguću nuklearnu kataklizmu, film nudi i bogat politički i simbolički podtekst. Dok u prvom planu pratimo intrigantnu priču o prodaji engleske 'znanstvene duše' vragu američkoga kapitalizma, tijekom koje se međusobno sukobljavaju tri naraštaja obitelji Steam, što posljeduje mučnim (u završnici donekle ublaženim) djecoubjstvom, u pozadini moćna američka korporacija posluživši se članovima obitelji O'Hara tijekom održavanja Svjetske izložbe organizira skup 'impotentnih' svjetskih vođa, potencijalnih kupaca novoga sofisticiranog oružja, prijeteći tako odvesti svijet u propast.

Dok djed Lloyd Steam simbolizira staru, naivnu i romantičnu generaciju znanstvenika uvjerenih u isključivo plemenite ciljeve znanosti, njegov sin

Eddy slabić je sklon totalitarizmu i idejama o rasnoj nadmoći. Kad naposljetku, nakon zadivljujuće animiranog razaranja Londona, Lloyd i Eddy nestanu (uz jasno naznačenu opasku, odnosno prijetnju da će se jednoga dana vratiti), jasno je da njihov potomak Ray znači novu budućnost Engleske (Europe), oslobođenu duhova prošlosti i grijeha otaca, te sposobnu suprotstaviti se američkom imperijalizmu. S obzirom da je dječaku prezime Steam (Para), simbolički je osigurana i energija budućeg razvoja, kao i održavanje svojevrsna kontinuiteta s prošlošću.

Među članovima obitelji O'Hara, manhom beskrupulznih ljudi koji su se obogatili prodajom oružja američkom Sjeveru i Jugu, jedino je donekle simpatično lice ono razmažene Scarlett, djevojčice čije ime u sjećanje nepogrešivo priziva hirovitu i nezrelu junakinju

glasovitog romana *Zameo ih vjetar* Margaret Mitchell i filma Victora Fleminga. Slično i granofilmskoj Scarlett, i njezina bi animirana imenjakinja u epi-logu filma, na razvalinama razrušenog i dijelom ledom okovanog Londona, pred kojim je 'svijetla' budućnost, mogla tek zaključiti: »Sutra je novi dan.«

**Josip Grozdanić**



# OBICIĆNI LJUDI

Everyday People

SAD, 2004 — pr. Alphaville Films, Journeyman Pictures, Urban Romances, C-Hundred Film Corporation, Brooklyn USA Films., HBO Films, Effie Brown, Paul S. Mezey; izv.pr. Sean Daniel, Nelson George, Michael Stipe — sc. Jim McKay; r. JIM MCKAY; d.f. Russell Lee Fine; mt. Alexander Hall — gl. Marc Anthony Thompson; sgf. Craig Lathrop; kgf. Sandra Hernandez — ul. Steve Axelrod, Earl Baker Jr., Bridget Barkan, Kalimi Baxter, Ron Ben Israel, Stephanie Berry, Miles Bridgett, David Brummel — 91 min — distr. Issa

*Skoro i neizbjegno zatvaranje bruklinške zalogajnice, na čijem mjestu treba niknuti moderni restoran u sklopu poslovnoga kompleksa, članove njegove multietničke posluge suočava s nesigurnim individualnim projekcijama budućnosti i nužnim životnim izborima.*

Nekoliko je ladica u koje se može pričinljivo udobno smjestiti film *Obični ljudi*. Od čega god pritom krenuli, recimo, od njegove 'restoranske' ambijentacije, ensemble karakterizacije i dramaturgije, rasne i socijalne akcentuacije, ili nezavisne produkcije i poetike, u svakom ćemo slučaju stići do festivala u Sundanceu, gdje se promovirao 'otklonaški' duh njegova američkog redatelja i producenta. Iako ni u jednom od tih raznorodnih ladica *Obični ljudi* neće zauzeti vrh kreativne ljestvice, samozatajni film Jima McKaya, u nas poznata po *Gradskim curama* iz druge polovice 1990-ih, ipak može poslužiti kao posve ugodan i kontemplativan predah od filmova glavne struje. Oni su najčešće neosjetljivi i na svakodnevnu ljudi iz susjedstva i na zamke brzopletih identifikacija s kojima, među ostalim, imaju problema gotovo svi ljkovi iz etnički, generacijski i socijalno šarene McKayeve restoranske galerije.



Vlasnik restorana (Raskin's) Ira mladi je Židov (s harvardskom diplomom), koji je od oca naslijedio posao, ali očigledno ne i dovoljno korisna osjećaja za realnost, koji bi mu naložio da odmah potpiše 'predaju', stavi ključ u bravu i pusti biznismenima da odrade svoje. Ira (Jordan Gelber) koleba se, jer ne može otprijeti prigovore i tjeskobu svojih dugogodišnjih zaposlenika, koji će uskoro završiti na cesti. Taj 'sentimentalni' pomak i socio-psihološki 'pritisak' ključ su i za druge likove iz Irina restoranskog prizemlja, kamo po inerciji zatazi siromašnija i obojena bruklinška populacija. Od tamnoputoga Samuela, primjerice, očekuje se da završi koledž, a od Erin da, umjesto boemskoga života i pjesničkoga poziva, odabere majčinu poslovnu karijeru. Dotle Joleen, samohrana majka s blagajne, odbacivši sve druge ambicije, razmišlja kako preživjeti poslije Raskin'sa. Joleen (dojmljiva Bridget Barkin) središnji je (amblematski) i najpuniji lik McKayeva filma. U njezinu liku sugestivno se prelamaju svi bruklinški kompleksi, počevši od militantnoga crnaštva koje u njoj vidi samo bijelu vanjštinu (ne i majku obojena djeteta), preko socijalne neizvjesnosti tipične 'pro-

leterke', do posvemašnje osamljenosti emotivno nerealizirane osobe.

Komprimirajući jedan jedini, običan (ali i iznimno bitan) dan u tom ambijentu, mijenjajući fokuse s lika na lik u polaganu hodu svakodnevice, McKay ocrtava (i pokušava izgladiti) 'nesporazume' što ih mogu stvoriti očekivanja temeljena na površnoj izvanskoj percepciji (boje kože) likova i njihova socijalnog statusa. Dramaturgija mu pritom nalikuje kolažu 'kriški', no pojedine s dionice jače 'programatski' (ideološki) napregnute. Drugim riječima, među običnim ima i neobičnih ljudi, s posebnim 'zadacima', poput tamnoputoga posrednika za investicije Rona i crnačkog aktivista Akbara, koji opslužuju McKayevu raspravu o mjestu crnaca u američkome društvu. Srećom, osim 'programa' (zumiranje etničkih, rasnih i klasnih mentaliteta i identiteta) film posjeduje i humanističku osjetljivost i osjećaj za ritam. A to je ono što barem jednom (boljem) dijelu njegova šarena i površno 'skicirana' bruklinškog uzorka istodobno daje oporu realističnost, melankolični prizvuk i toplinu.

Diana Nenadić

# GUSARI ISTOČNIH MORA

Cantando dietro i paraventi

Italija, Velika Britanija, Francuska, 2003 — pr. Ci-nema 11, Luigi Musini, Tom Rosenberg; izv.pr. Alessandro Calosci — sc. Ermanno Olmi; r. ERMANNO OLMI; d.f. Fabio Olmi; mt. Paolo Cottignola — sfg. Luigi Marchione — ul. Bud Spencer, Jun Ichikawa, Sally Ming Zeo Ni, Camillo Grassi, Makoto Kobayashi, Wen Li Guang, Chen Ruohao, Carlene Ko — 98 min — distr. Blitz

*Legenda o udovici Ching, koja nakon supruge smrti postaje zloglasna voda kineskih gusara.*

Filmografija respektabilnog talijanskog sineasta Ermanna Olmija počiva na iluziji realnosti i teatru sjena koji oponaša svijet. Njegova ljubav prema teatru i filmu vječna je i neraskidiva. No, Olmijeva onirična evokacija toga hermetičnog svijeta još nikad nije bila toliko bajkovita, miljama udaljena od autorovih neorealističkih korijena (šifra: *Drvo za klonpe*), a opet tako blizu krajolicima iz njegova talijanskog djetinjstva. Čak i kad je kamerom pratio karavanu po afričkoj pustinji (šifra: *Cammina, cammina*) njegova je Afrika više podsećala na Toscanu. A u *Gusarima istočnih mora* dovoljno je da počne padati kiša, pa da nas njegovi skadarski krajolici koji 'glume' južnokino-sko more podsjećale na Padaniju. Olmijev film prepun je varki. Dovoljno je baciti letimičan pogled na ovitak njegova DVD-a. Bud Spencer i gusari s istočnih mora. Slojevito i zanimljivo, poručuje nam *Variety*. A gdje je Terence Hill? Njega nema. Nema ni onih snažnih udaraca, čiji je uniformirani zvuk odjekivao kinodvoranom tijekom njihovih bliskih susreta fajterske vrste. A ni Olmijevi kineski gusari nemaju ništa zajedničko s karipskim vragolanom Johnnyjem Deppom. Zapravo, varljiv je i promašeni hrvatski prijevod filma,

koji postaje jako 'mačoidan' i 'nasilan', jer je tako odlučio domaći distributer u lovu na brzu i laku zaradu, premda je njegov 'ženski' talijanski original (šifra: *Cantando dietro i paraventi*) pacifistički orijentiran, aludirajući na završne filmske stihove, kad su njegovi protagonisti napokon pronašli mir (»*Ženski su glasovi uveseljavali dane. Pjevajući iza paravana*«). Čak i čudesni pustolov Salgari plovi nekim drugim morima. A veliki Homer, kojeg autor citira u uvodnoj špici, prisutan je u liku naratora/pomerca/majstora ceremonije (odlični Bud Spencer) tek kao aluzija na autora dječaka.

Ima u Olmiju nešto djetinjasto. Djetinjast je način na koji promatra žensko tijelo, ali i svijet oko sebe. Vidno narušena zdravlja, kao da u ljepoti toga tijela traga za toliko potrebnim mirom i terapeutskim opuštanjem. Identičnim pristupom koristi se i Antonioni u trećoj završnoj priči omnibusa *Eros*. Jer, ako je za teško bolesna Antonionija vrhunac ženskog erosa danas naga glumica koja se izvija po plaži, za Olmija je to gola egzotična krasotica koja na pozornici vitla mačem. U sveopćoj porno-kraciji koja je zahvatila celuloidno tkiво, takav 'naivni' pristup mogao bi u svih onih fajtera koji ne mare za paravane, nego čekaju da gusarski topovi napokon zagrme, izazvati sarkastični podslijeh. No, pokušajmo u autorovu postupku pronaći barem trunku razumijevanja. Jer, Olmi zapravo i jest umorni stari gusar iz filma, kojem je kamera jedini dokaz da bitka još nije izgubljena.

Poput Olmijeva prethodnog filma, *Il mestiere delle armi*, autorova gusarska bajka

funkcionira kao iskreni antiratni manifest. Zašto se boriti? Oprost je jači od zakona. Dobra vlada zna pretvoriti neprijatelja u saveznika. Ni s pohlepnim dioničarima, ni s korumpiranim generalima. To su parole koje ispisuje autor tijekom svoje nenasilne filmske misije. Njegov teatar oponaša film i samo u spajanju tih dvaju koordinata moguće je promatrati Olmijev artificijelni svijet, zarobljen u nepokretnosti. Olmijev akademizam hladan je i kalkuliran, vječno zaustavljen u autoreferencijalnoj i literarnoj dimenziji. Čak i u manirističkoj teatralnosti nijemoga filma Wladimira de Liguora *La bella corsara* iz davne 1928., kojim Olmi razbijja uvodne kadrove, ima više živahnosti. Olmijevi su junaci umorni i više nemaju snage pokrenuti bačvu s barutom. A kad se zaljev simbolički ispuni šarenim zmajevima na kojima je protivnik ispisao svoje pacifističke poruke, shvatit ćemo da od očekivana okršaja zaraćenih strana neće biti ništa. Kakva prijevara za publiku, koja od gusara traži da budu gusari! Kakva li olakšanja za predane mirotvorce! Olmi i Antonioni napokon su pronašli svoj mir, zaklonjeni paravanom, kako nitko ne bi prekidao njihove erotske snove.

Dragan Rubeša



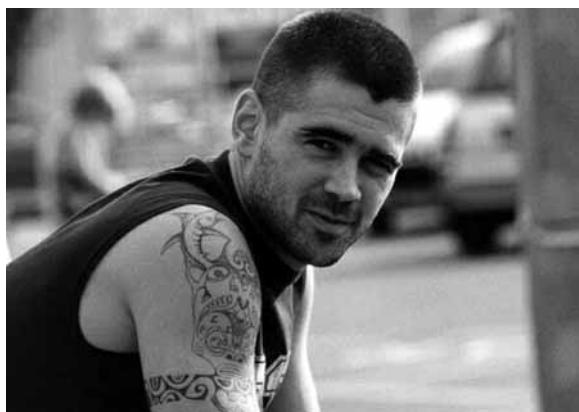
# KRVAVA STANKA

## Intermission

Irska, Velika Britanija, 2003 — pr. Brown Sauce Film Productions, Bórd Scannán na hÉireann, Company of Wolves, Parallel Films, Portman Film, UK Film Council, Neil Jordan, Alan Moloney, Stephen Woolley; izv.pr. Jonathan Sehring, Rod Stoneman, Paul Trijbets, Tristan Whalley — sc. Mark O'Rowe; r. JOHN CROWLEY; d.f. Ryszard Lenczewski; mt. Lucia Zucchetti — gl. John Murphy; sfg. Tom Conroy; kfg. Lorna Marie Mugan — ul. Colin Farrell, Cillian Murphy, Brian F. O'Byrne, David Wilmot, Kelly Macdonald, John Rogan, Tom Farrelly, Gerry Moore — 102 min — distr. Continental

Nekolicina običnih ljudi u Dublinu igrom slučaja biva upletena u priču o ljubavi, nasilju i pohlepi.

**Krvava stanka** neobično je svježe i maštovito ostvarenje s potpisom autora koji iza sebe ima samo jedan televizijski filmić. Nedvojbeno je redatelj John Crowley najveći posao obavio pri dodjeli uloga, jer je uspio okupiti uistinu izvrsnu glumačku postavu, na čelu s vrlo raspoloženim Colinom Farrellom, Ircom koji je ovdje spremjan i za zahtjevниje uloge u malim projektima, a ne samo za karizmatično statiranje u američkim srednjostručkim projektima. Farrell je tako definitivno glumac daleko većeg opsega nego što se to ima



prigode uočiti u njegovim preooceanjskim radovima. Ipak, premda je Farrell očito najjači adut *Krvave stanke*, filmska cjelina podjednako počiva i na svim ostalim karakterima, koje Crowley izvršno vodi dopadljivim i uzbudljivim scenariističkim labirintom. Ovdje posebice treba istaknuti energičan nastup Colma Meaneya u ulozi ogrubjela, gotovo manjakalnog detektiva, ali i ulogu Cilliana Murphyja (28 dana kasnije) kojemu predviđaju dojmljivu glumačku karijeru.

U *Krvavoj stanci* itekako je vidljiv utjecaj Tarantinova *Pulp Fictiona* preko razložene fabule, sastavljene od niza, naoko nepovezanih, epizoda koje počivaju na ekscentričnim karakterima. Ne može se reći kako je Crowley nastojao kopirati Tarantinu, ali se spremno prihvatio njegove redateljske strategije, pretvorivši je u posebno, autorsko filmsko ostvarenje. Filmaševa se vještina očituje u dinamičnu filmskom priopijevanju unutar kojeg pronalazi prostora za slojevito strukturiranje svih protagonistova. Stoga valja istaknuti kako u ovom slučaju nije riječ samo o još jednom tarantinovskom klonu, nego djelu označenu autorskim ambicijama Johna Crowleya, koje tek dramaturškom strukturon podsjeća na djela spomenutoga filmskog autora.

Zahvaljujući redateljevoj fabulativnoj razigranosti *Krvava stanka* djelce je čiji je sadržaj gotovo nemoguće prepričati. Crowley jednostavno posredovanjem protagonista oslikava depresivnu dablinski svakidašnjicu, presje-

cajući emotivnije prizore s grubim realizmom, začinjenim iznenadnim i nenajavljenim ispadima nasilja. Crowley spretno sklapa sve epizode, ma koliko na prvi pogled one ekscentrične bile, u čvrst i motiviran filmski mozaik koji će nedvojbeno očarati gledatelje sklone filmovima poput *Trainspottinga*. No, tu se krije možda i najveći prigovor *Krvavoj stanci*. Naime, ako je autoru bilo stalo oslikati dablinski život u slojevima tmaste, neprozirne depresije kroz koju se možda katkad probije tračak čiste, ničim okaljane emocionalnosti, nije smio dopustiti da završnica bude odveć zašećerena. Crowleyev rasplet stoga djelomice razočarava i, gotovo bi se moglo kazati da je predvidljiv, što baš i nije pohvala za cjelinu koja je sve do same kraja bila uzbudljiva i inovativna, nesklona posezanzu za žanrovskim formulama. U svakom slučaju, nedosljednost ne bi trebala biti osobinom filmaša na samu početku karijere, pogotovo ne onoga koji se odluči za ovaku ambicioznu tematiku.

S druge strane valja pohvaliti i autorov smisao za humor, jer on gotovo svaku scenu, ma koliko naizgled depresivna bila, uspijeva oplemeniti dozom crnoga humora. Primjereno je i realistični stil (nemirna kamera iz ruke), za koji se Crowley odlučio dopuštajući tako posredno da se gledatelji posve užive u sudbine likova sa celuloidne vrpce.

Usprkos očitim nedostacima, *Krvava stanka* pitko je i gledljivo ostvarenje, još jedna potvrda tvrdnje kako se s ograničenim proračunom, ali inteligenčnim scenarijem, opuštenim redateljskim postupkom i raspoloženom glumačkom ekipom mogu snimiti vrlo do padljivi filmovi.

Mario Sablić

# POZIV KOJI UBIJA

## Chakushin ari

Japan, 2003 — pr. Kadokawa-Daiei Eiga K.K., Yo-ichi Arishige, Fumio Inoue, Naoki Sato — sc. Yasushi Akimoto, Minako Daira; r. TAKASHI MIIKE; d.f. Hideo Yamamoto; mt. Yasushi Shimamura — gl. Kōji Endō; sgf. Hisao Inagaki — ul. Kou Shibasaki, Shin'ichi Tsutsumi, Kazue Fukushi, Renji Ishibashi, Goro Kishitani, Anna Nagata, Atsushi Ida, Mariko Tsutsui — 112 min — distr. Continental

*Ljudi na mobitel iznenada počnu dobivati tajanstvene pozive iz budućnosti, koji najavljuju njihove vlastite nasilne smrti.*

Premda su hrvatske distributere prekasno omamile čari japanskoga horora, DVD kopije njegova najintrigantnijeg ali i najkravijeg predstavnika Takashija Miikea kruže među predanim kultistima poput Pokemonovih kartica. A njegovi kulturni komadi nisu nikakva rijekost na programima zagrebačkih alternativnih filmskih prostora. Miikeova hrvatska klika donedavna se mahom okupljala oko *Klika*. Zato je trebalo predugo čekati da se taj veliki filmski radoholičar napokon ukaže na policama naših videoteka, premda je njegovo napuštanje getoiziranog kruga hrvatskih kultista trebalo biti obilježeno nekim reprezentativnijim i žešćim naslovom, umotanim u besplatnu vrećicu za povraćanje. Na svu sreću, Miike nije sljedio migracijske staze Hidea Nakate i Takashija Shimizua, koji su pobegli u Hollywood namamljeni profitabilnim franšizama, koliko god takav japski odljev mozgova seže još u pedesete, kad je Inoshiro Honda pristao na prično ponižavajuću odluku da snimi amerikaniziranu hladnoratovsku reciklažu *Godzille* s Raymondom Burrom. Ostao je vjeran Japanu čak i nakon što su ga pokušali razmaziti selektori Cannesa i Venecije, koji su tek nedavno shvatili da postoji. Otkako je direktor

kanskog Quinzaina prije tri godine probio led s *Gozuom*, on postaje njihov redoviti gost, neka vrsta kućnog redatelja.

Poput Shimizua, Miike pripada 'industrijskoj' generaciji V-horora, čiji su komadi išli izravno u videodistribuciju (Original Video). On je u svojim počecima bio neka vrsta najamnoga radnika u japanskoj horor-industriji, dakle, sineast koji nije tražio producente sa scenarijem u ruci, nego su producenti bili ti koji su mu pristupali sa već ugovorenim budžetom i glumačkom ekipom, pa čak i ograničenim terminima snimanja. No, koliko su ga god neki smatrali robotiziranom žrtvom zakona ponude i potražnje, takav status nipošto nije umanjio njegovu autorsku osobnost. Zato gotovo da i ne postoji žanr u kojem se Miike već nije okušao, od *gorea*, gangsterskog filma o *yakuzama*, psihotrilera i humanističkih drama, do tvrdih pornića i metafizičkih absurdara. Zato formulacijski prosede *Poziva koji ubija* kao jednog od pet filmove koje je snimio u 2003. godini, mnogo više duguje Nakatinoj i Shimizuovoj *grudge-školi*, ali i potkrada odlični korejski horor *Phone*. Opet je tu obiteljska fotografija s 'rupom', dakle, izrezanom glavom kao tajanstvenom karikom koja nedostaje. Opet je tu ešerovski hladna narativna arhitektura nelažode koju kanalizira elektromagnetski medij kao duh, koji ovdje upozorava vlasnice mobitela na njihovu smrt pozivom s njihova vlastita broja. I jasno,



evo nam opet slatkih prestravljenih školarki u kratkim suknjicama i bijelim soknicama (jedna od njih je i Kou Shibasaki iz fenomenalnog *Battle Royale*), čija je uniforma već postala ultimativni fetiš, premda ga češće rabi *pinku-eiga* nego horor.

No, ima u Miikeovu filmu mnogo toga u čemu možemo uživati. Za razliku od postshrimovskih štancera, Miike je oduvijek bio veliki majstor kompozicije kadra. Digitalni su mu efekti vrlo odmjereni i ni u jednom trenutku ne dave filmsku priču, koliko god ona pri kraju nepotrebno prerasta u emocijama nabijeni *déjà-vu* o nasilju nad djecom, kad se počinju pojavljivati nezakopani leševi. A i ideja o u medicini relativno neistraženu slučaju Münchausenova sindroma vrlo je originalna. Ipak, stari dobrni Miike proviruje tek u suludoj sekvenci ambijentiranoj u TV-studiju s paranormalnim voditeljem. Zato apeliramo na distributere da nas što prije razvesele Miikeovim remek-djelima, poput *Audicije* i *Ubojice Ichijia*. Jer, kad bismo parafrazirali njegova voditelja, preostalo je još samo petnaest minuta dok ne izgubimo strpljenje.

Dragan Rubeša

# NAJBOLJI TIM

## Friday Night Lights

SAD, 2004 — pr. Friday Night Lights LLC, Universal Pictures, Imagine Entertainment, MDBF Filmgesellschaft mbH & Company KG, Brian Grazer; izv.pr. John Cameron, James Whitaker — sc. David Aaron Cohen, Peter Berg prema knjizi Buzzza Bissingera; r. PETER BERG; d.f. Tobias A. Schiessler; mt. Colby Parker Jr., David Rosenbloom — gl. Brian Reitzell, David Torn; sfg. Sharon Seymour; kgf. Susan Mattheson — ul. Billy Bob Thornton, Lucas Black, Garrett Hedlund, Derek Luke, Jay Hernandez, Lee Jackson, Lee Thompson Young, Tim McGraw — 118 min — distr. Blitz

*Gradić Odessa u Texasu u ekonomskoj je krizi, no njegov srednjoškolski nogometni tim bori se bravro.*

Dokaži mi! To je jedna od ključnih fraza što poput groma odjekuje u Bergovu mužjačkom univerzumu. Da bi absurd bio veći, izgovorila ju je djevojka. Jer, žene se u Berga nalaze u drugom planu. One su tu da odlaze u Wal Mart i pružaju obiteljsku toplinu (trenerova supruga), bodre sinove (igrачeva majka), mašu dupetom (navijačice) ili naprsto testiraju njihovu seksualnost kad im postanu 'sumnjivi', tjerajući ih da dokažu kako nisu homiči. Testiranje je bilo uspješno. Jer, ovo je film ambijentiran u državi koja ne priznaje 'tatkice' ni poraze. Ni u krevetu, ni u politici, a ponaj-

manje u Astrodomeu, toj grandioznoj teksaškoj katedrali u kojoj se 'vjernici' mole Bogu u svlačionici između dva poluvremena. U Bergovu 'sportskom' filmu borilačke su metafore smrtno ozbiljne. Onoliko koliko je ozbiljan i autorov neobično nesentimentalni pogled na 'religiju' srednjoškolskog *footballa*. Pustinjske i ine oluje zamjenjuje travnjak, na kojem treba pokazati 'odlike vođe' i pobijediti pod svaku cijenu. Dobili smo, dakle, još jedan inteligentan komad filma koji slijedi sportsku tradiciju slavnoga Rona Sheltona. Poput Sheltona, ni Berg se odveć ne žuri prema velikom klimaktičnom završnom okršaju i više ga zanima psiha igrača od same igre, premda su zbivanja na terenu prikazana vrlo dinamično, koliko god pravila igre bila nerazumljiva. No, ono što Berga mnogo više približava Altmanu nego Sheltonu njegov je politički angažman, premda Berg u odjavoно špici navodi Alana J. Pakulu kao guru (film je snimljen u klimi američkih predsjedničkih izbora i njegov je očiti cilj bio natjerati Teksašane da progledaju). Čak ni 'njkice' koje autor uokviruje u nekoliko navrata ovđe nisu uredno poređane iz sponzorskih razloga. Možda bi *Najbolji tim* doista postao novi

*Nashville*, da Berg nije zamijenio Altmanov cinizam osjećajima.

No, u postizanju metaforične gustoće brutalnošću i intimnošću tjelesnih dodira i očaranošću društvenim otpadnicima, ali i emocionalnom ambivalentnošću koja počiva na ritualnim muškim prijateljstvima u odnosu trener — igrač, Bergov se film uvelike približio odličnoj testosteronskoj poemi braće blizanaca Alexa i Andrewra Smitha *The Slaughter Rule*, koja iz nekih nejasnih razloga nikad nije bila u nas distribuirana. Ono što je u Smithovih bio odlični David Morse, to je u Berga odlični Billy Bob Thornton. No, dok se iza lažne maske kojom Morse manifestira sirovu snagu volje kriju otvorene rane poraza i strahova, Thorntonov karizmatični trener pokušava dokazati *teamu* kako 'nema razlike između pobjede i poraza, osim kako vanjski svijet gleda na to'. Dok Smithovi naglašavaju sirovu ljepotu ledeni krajolika Montane, Berg hvata sirove teksaške vedeute s gradovima duhovima i naftnim bušilicama kao Bushovim totemima. Njihovi su protagonisti u isti mah i nježni i nasilni, i junaci i gubitnici koji se zbog ozljede moraju oprostiti od karijere, teškom mukom vadeći iz ormarića brošuru Mercedesa, koji je ostao njihov nedosanjani san. Jer, Bergov film priča o Americi koja gubi. Americi kojoj autor pokušava dokazati da pobjeda nije sve. Umjesto velike konačne pobjede, ovđe je poraz taj koji liječi frustracije i razorene nade. Poraz autorovih junaka začinjen je optimizmom. Zato autor ne zaboravlja u odjavoно špici brzojavno navesti njihove dalje sudbine. Među tim podacima nedostajala je samo vijest da je Bush, čiji je politički smrad bio stalno u zraku, ipak pobjedio na izborima.

Dragan Rubeša



# KINSEY



SAD, Njemačka, 2004 — pr. Qwerty Films, American Zoetrope, N1 European Film Produktions GmbH & Co. KG, Pretty Pictures, Gail Mutrux; izv.pr. Francis Ford Coppola, Kirk D'Amico, Michael Kuhn, Bobby Rock — sc. Bill Condon; r. BILL CONDON; d.f. Frederick Elmes; mt. Virginia Katz — gl. Carter Burwell; sgf. Richard Sherman; kgf. Bruce Finlayson — ul. Liam Neeson, Laura Linney, Chris O'Donnell, Peter Sarsgaard, Timothy Hutton, John Lithgow, Tim Curry, Oliver Platt — 118 min — dis-tr. MG / TV Story

*Sveučilišni profesor dr. Alfred Kinsey, biolog s Indiana Universityja, predano je istraživao ose šistarice sve dok se zbog vlastitih bračnih problema nije odlučio za znanstveni pristup ljudskoj seksualnosti. Radeći s mlađim kolegama i intervjuirajući na stotine ljudi diljem Sjedinjenih Država, dr. Kinsey uzburkao je američku javnost rezultatima koji su tijekom 1940-ih i 1950-ih uvelike odudarali od proklamirana puritanstva. Najveću mu je potporu pružala supruga Clara.*

»S koliko ste godina prvi put imali orgazam u snu?« »Koliko ste često imali vlažne snove?« »O čemu ste tada sanjali?« »S koliko ste godina prvi put iskusili grljenje ili poljubac?« »A s koliko ljubakanje... milovanje... oralni seks?« Pitanja su to iz intervjuja glasovita američkog biologa Alfreda Kinseyja (1894-1956) koji se u drugom dijelu znanstvene i sveučilište karijere posve posvetio istraživanjima ljudske spolnosti. Do jučer zanesenjak koji je pratilo migracije osa šistarica napisavši o njima knjige koje je malotko čitao, iznenada je odlučio tumačiti seksualno ponašanje ljudi. Razlog? Pri prvom pokušaju vođenja ljubavi s voljenom ženom Clarom doživio je neuspjeh, a Clara neugodnu bol. Ona je, naime, imala predebeli himen, a on iznadprosječno velik penis. Problem je riješen kirurški (nje-

zin, ne njegov) što je poduzetna dr. Kinseyja nadahnulo da počne pomagati mnogobrojnim ljudima u njihovu seksualnom životu znanstveno istražujući to osjetljivo područje.

Biografska drama *Kinsey* o znanstveniku koji je revolucionirao ne samo američku antropologiju nego i presudno pomogao u prosvjećivanju tamošnjega društva itekako sklona tabuiziranju seksualnosti više je nego dobar film. Iako film nije bez slabosti — povremena teatralnost i poneka neiskorištena prilika poput paralele otac — Kinsey i Kinsey — sin, redatelj i scenarist Bill Condon ostavlja za sobom jedan od zapaženijih američkih kinonaslova u 2004. Uostalom, Condon je već u žanrovski istovjetnim *Bogovima i čudovitim* iz 1998., za čiji je scenarij dobio Oscara, pokazao kako se realiziraju ekranizacije života (ne)shvaćenih pojedinaca čiji je *curriculum vitae* nekoliko koraka ispred njihova vremena. I dok je u prethodnom filmskom uspjehu portretirao redatelja Jamesa Whalea čija je seksualnost bila podjednako intrigantna kao i njegovi najpoznatiji radovi (*Frankenstein*, *Nevidljivi čovjek*), u posljednjem filmu Condon predstavlja čovjeka koji se drznuo (srećom) rasvijetliti ljudsku seksualnost čineći znanstvene činjenice o njoj dostupnima svima. Zbog zdravlja ponajprije.

Baš kao što je Kinseyev znanstveni rad metodološki obilježio niz intervjuja s pomoću kojih je dolazio do navedenih činjenica, tako i Condonov redateljski postupak obilježava scensko postavljanje tih istih intervjuja. Tako o slavnom znanstveniku film govori i putem jednostavne priče o njegovu odrastanju, školovanju i radu, i putem crno-bijelih krokija u kojima sjajni Liam Neeson u naslovnoj ulozi asistentima odgovara

na postavljena pitanja. Jednostavnim i dopadljivim rješenjima Condon niže biografske podatke o Kinseyju, ne izostavljući ni jednu presudnu okolnost. Primjerice, odnos s rigidnim ocem metodističkim svećenikom ili pak homoseksualnu vezu sa studentom Clydeom, koji ga je i potaknuo na ključnu primjenu metode intervjuja, umjesto dotadašnjih upitnika. Ipak, središnji je dio filma, jasno uz genezu Kinseyjevih znanstvenih dostignuća i njihove prihvatenosti u američkoj javnosti, njegov odnos sa suprugom Clarom u interpretaciji Laure Linney, zaslужeno nominirane za Oscara.

Ušavši u Kinseyev život kao jedna od njegovih darovitih studentica, Clara se u potpunosti posvetila mužu, dijeleći s njim isti slobodarski svjetonazor. Možda će nekima i dan-danas njihov odnos djelovati avangardno (i Clara je bila u vezi s Clydeom, i to uz pristanak sama Kinseyja), baš kao i odnosi unutar njihove peteročlane obitelji (Clara za obiteljskom večerom s kćerima čavrila o boli prigodom probijanja himena). No, to je najbolja potvrda da je redatelj Condon znalački obavio posao. Uz minuciozne odnose među likovima i njihovo slojevito portretiranje, film je relevantan i u kontekstualiziranju Kinseyjevih istraživanja. Poslijeratna je Amerika u njegovim bestselerima *Seksualno ponašanje muškaraca* (1948) i *Seksualno ponašanje žena* (1954) dobila prave znanstvenopublicističke atomske bombe. No, tu nije bilo govora ni o kakvoj destrukciji, nego o iznimno važnoj rekonstrukciji poimanja seksualnosti među američkom populacijom. Dr. Alfred Kinsey u tome je uspio. Film *Kinsey* također.

Boško Picula

# PROKLETSTVO PRSTENA

## Ring of the Nibelungs

Njemačka, Italija, Velika Britanija, SAD, 2004 — pr. Tandem Communications, Tandem Productions »The Ring«, VIP 2+3 Medienfonds, VIP 3 Medienfonds, Rola Bauer, Andreas Schmid; izv.pr. Andreas Grosch, Tim Halkin — sc. Diane Duane, Peter Morwood, Uli Edel; r. ULI EDEL; d.f. Elemér Ragályi; mt. Roberto Silvi — gl. Ilan Eshkeri, Andrew Raiher; sfg. Albrecht Konrad; kgf. Barbara Baum — ul. Benno Fürmann, Kristanna Loken, Alicia Witt, Julian Sands, Samuel West, Max von Sydow, Robert Pattinson, Mavie Hörbiger — 184 min — distr. Blitz

Nakon što je u djetinjstvu stjedočio herojskoj pogibiji roditelja, vladara kraljevstva Xantena, dječak Siegfried pod paskom starog kovača Eyvinda izrastao je u naočita i hrabri mladića, vješta kovača nesvjesna svoga kraljevskog podrijetla. Kad jedne noći u blizini njihove kuće padne meteor, Siegfried će pohitati na mjesto dogadaja, onđe pronaći metal od kojeg će iskovati mač, ali i upoznati prekrasnu Brunhildu, kraljicu Ledene Zemlje, kojoj će se zavjetovati na vječnu ljubav. Nakon što pobijedi zmaja Fafnira, čuvara basnoslovnoga blaga Nibelunga, Siegfried će nataknuti legendarni prsten Nibelunga, osvetiti roditelje i postati žrtvom spletki i crne magije. Zbog njih će zaboraviti Brunhildu te ženidbom s burgundskom kraljevnom Kriemhildom zapečatiti svoju tragičnu sudbinu.

**U** mitu o Nibelunzima, legendi koja govori o pohlepi, izdaji i moći, jednom od zaglavnih kamenova nordijske mitologije i omiljenoj temi mnogih umjetnika (među kojima osobito vrijedi izdvojiti opernu tetralogiju *Prsten Nibelunga* Richarda Wagnera, ali i mitom o Nibelunzima dijelom nadahnutu trilogiju *Gospodar prstenova* J. R. R. Tolkiena), istaknuto mjesto pripada priči o tragičnoj ljubavi Siegfrieda (Sigurda) i Brunhilde. Sin ksantenskog kralja Si-

gmunda i kraljice Sieglinde, hrabri se Siegfried prelijepoj Brunhildi, ratobornoj kraljevni iz Ledene Zemlje, zavjetovao na vječnu ljubav. Uspio je ubiti zmaja Fafnira, nekad pohlepna i nasilna čovjeka, i osvojiti blago Nibelunga, nakaznih patuljaka demonskih moći. Ono mu je, međutim, donijelo samo nevolje, jer je

postao žrtvom spletki zbog kojih je prekršio zavjet dan Brunhildi i oženio se Kriemhildom, sestrom burgundskoga kralja Gunthera. Time je izazvao Brunhildin bijes, te mu je ona skovala osvetu i organizirala njegovo ubojstvo.

Trosatni fantastični pustolovni ep *Prokletstvo prstena* ambiciozna je i raskošno producirana, no i prilično neujednačena slobodna obrada priče o Siegfriedu i Brunhildi, navodno temeljena upravo na Wagnerovo tetralogiji. Riječ je o dvodijelnoj, mjestimice odveć patetičnoj i donekle predugoj, no ipak dostatno zanimljivoj televizijskoj miniseriji snimljenoj u koprodukciji Njemačke, Veleke Britanije, Italije i SAD-a, koja je tijekom realizacije i u distribuciji često mijenjala naslov (od *Kraljevstva sumraka*, preko *Prstena Nibelunga* i *Xantenova mača*, do *Prokletstva prstena*).

Dok je nažalost tek korektna i ne osobito maštovita režija djelo njemačkoga filmaša Ulja Edela, redatelja vrlo intrigantne drame *Posljednji izlaz za Brooklyn* i slabašnog trilera *Njezino je tijelo dokaz*, scenarij filma uz Edela supot-



pisuju američka književnica Diane Duane, autorica kratkih priča i scenarističkih predložaka za brojne videoigre i animirane ekrанизacije poznatih stripova (*Batman*, *Spider-Man...*), i njezin muž, pisac *fantasyja* Peter Morwood. Osim u poneko rijetkoj sekvenci (poput Siegfriedove borbe sa zmajem i njegova razgovora s duhovima Nibelunga), Edelovu filmu nedostaje uvjerljivija mitska dimenzija, ponajviše zahvaljujući neangažiranom i razmjerno *drivenom* nastupu njemačkoga glumca Benhoa Fürmanna (*Princeza i ratnik*) u ulozi Siegfrieda. Vješta u rukovanju mačem, nekadašnji model Kristanna Loken (*Terminator 3*) znatno se slabije snalazi u glumački zahtjevnijim dionicama, a Julian Sands u prilično karikaturalnoj ulozi Hagena, opaka spletkara i ubojice stalno odjevena u crno, cijelini daje neželen parodični prizvuk. Posve razumljivo, veliki Max Von Sydow u rutinski odradenoj, no nimalo slaboj ulozi, s lakoćom krade scenu svakom glumcu s kojim ju dijeli. Njemu je mjesto u Valhalli glumačkih velikana već odavno osigurano.

Josip Grozdanić

# BLUEBERRY

Francuska, Meksiko, SAD, 2004 — pr. A.J.O.Z. Films, La Petite Reine, UGC Images, TF1 Films Productions, 120 Films, Crystalcreek Ltd., Ultra Films, TPS Star, Thomas Langmann, Ariel Zeitoun; izv.pr. Jean-Michel Lacor — sc. Cassidy Pope prema stripu Jean Moebius Girauda; r. JAN KOUNEN; d.f. Tetsuo Nagata; mt. Jennifer Augé, Bénédicte Brunet, Joël Jacobella — gl. Jean-Jacques Hertz, François Roy; sgf. Michel Barthélémy; kgf. Chatoune — ul. Vincent Cassel, Juliette Lewis, Michael Madsen, Temuera Morrison, Djimon Hounsou, Hugh O'Conor, Tchéky Karyo, Eddie Izzard — 124 min — distr. Discovery

1870. šerif Mike S. Blueberry pokušava se osvetiti Wallyju Blountu, čovjeku koji je skrivio smrt njegove djevojke.

Poznavatelji stripa koji se još sjećaju *Blueberrya* autora Jeana Michela Charlier-a i Jeana Moebiusa Girauda, neugodno će se iznenaditi pri susretu s filmom Jana Kounena. Naime, riječ je o još jednom besmislenom ostvarenju, koje nema baš previše poveznica sa crtanim izvornikom, te uglavnom služi u svrhu samopromocije potpisnika režije. Naime, Jan Kounen zaslužan je za podjednako besmisleno, premda ipak dopadljivije djelce pod naslovom *Doberman*, također filmić u kojem redatelj daje oduška montažnoj baraži kadrova, nimalo se i ne trudeći držati pod kontrolom priču ili njezine protagoniste. No, dok se *Doberman* još ponekom i mogao svijjeti, poglavito zahvaljujući razuzdanu nastupu Vincenta Cassella, *Blueberry* će u rijetko koga naići na pozitivan odziv.

Dakako, opaska se odnosi na publiku koju ne otjera već prvi dvadesetak, dosadnih i razvučenih, minuta, koje Kounen troši na predstavljanje glavnoga lika, mahom putem nesuvrila pripovijedanja u slikama, nastojeći, valjda,

nizanjem likovno intrigantnih kadrova proizvesti u gledatelja stanovit emocionalni angažman. Jasno, u filmu neuredne fabule i loše glume takvo mu što ni u jednom trenutku ne može poći za rukom.

Kounenov odabrani redateljski iskaz zasigurno je najslabija točka filma. Namjesto čvrste fabule prožete realizmom, koja u podtekstu nudi građu za ozbiljnije promišljaj (kao što je to slučaj u stripu), Kounen nudi masu halucinogenih vizura koje se slabo ili nikako ne uklapaju u filmsku priču, te je samo čine neurednjom i teže probavljivom. Istini za volju, taj se dojam stječe ukoliko *Blueberryu* pristupite preko izvornoga stripa, te nastojite štovati zadane žanrovske odrednice vesterina. Takvo što Kounenu, koji je i sam tijekom snimanja otkrio šamanizam, i ne pada na pamet. On potporu traži u likovnosti cjeline, koja bi u sprezi sa dista sporim tempom definitivno trebala proizvesti reakciju kod gledatelja. Na Kounenovu žalost, reakcije većine kinoposjetitelja bile su sve prije negoli pozitivne, jer očito nitko nije bio spremna na tu vrstu eksperimentiranja u sklopu vrlo tradicionalno određena žanra.

Dojmu koji *Blueberry* ostavlja nimalo ne pripomažu ni glumačke izvedbe, pogotovo ne one Vincenta Cassella (izgubio bitku s akcentima) i Michaela Madsena (je li uopće znao što snima?). Zapravo čitava glumačka postava kao da je bila na snimanju lišenu scenarija, pikniku na kojem su se uživali opijati, pa se tu i tamko netko zatekao pred kamерom, koja je to zabilježila. Nažalost, takav je pristup iznjedrio i nepotrebne ekscese, pa smo primorani doživjeti trenutak u kojem Juliette Lewis pjeva, što je uistinu nešto što valja propustiti.

O motivaciji i izgradnji karaktera nema ni govora, kao ni o njihovoj eventualnoj povezanosti s gledateljima. To je jednostavno film u kojem smisao nije pametno iskati jer ga nećete pronaći, pogotovo u trenucima kada Kounenova cijelina postaje iznimno introventna, što nadobudni redatelj predočava putem nametljivih, CGI induciranih slika.

Upravo stoga *Blueberry* eventualno može zaintrigirati publiku bez ikakva predznanja o izvornu Moebiusovu stripu, koja pak traži nešto drugčiji pristup klasičnim filmskim vrstama. No, vjerovati kako će Kounenov *Blueberry* redefinirati stari žanr ipak je malo odveć ambiciozno.

**Mario Sablić**





R. Šerbedžija, I. Gregurević i Z. Tadić na snimanju filma *Osuđeni*

*Ronald Bergan*

## Kraj filma\*

Dok nam u ušima još odzvanja suglasje oko festivala u Cannesu 2004, najgoreg u cijeloj generaciji, bilo bi dobro razmisliti razmisliti kako ta misao vrijedi i za sveopću kriju kinematografije današnjice. Stoga ovo nije još jedan *post mortem* Cannes, već *post mortem* same kinematografije.

Na festivalu u Cannesu Peter Greenaway kontroverzno je izjavio da je »doba kinematografije prošlo... Ne mogu se sjetiti ni jednoga doista dobra filma napravljen u posljednjih četrdeset godina... Moram se vratiti sve do Powella i Pressburgera kako bih pronašao više slojnu vizualnu kinematografiju i filmove koji istražuju jezik kinematografije.« Zapravo, već je dalekovidni Jean-Luc Godard proglašio smrt kinematografije prije trideset i tri godine svojim *Vikendom* sa zaključkom »Fin du Cinema«. I, na neki način, za svakoga tko se zanima za film, 'tko istražuje jezik kinematografije' i film kao radikalni, suvremeni oblik umjetnosti, a ne kao finansijski pothvat (odnosno Hollywood), kinematografija je do mrtve točke došla 1968. Treba se sjetiti da je rođenje i razvoj kinematografije bio gotovo u potpunosti paralelan s rođenjem i razvojem modernizma u ostalim umjetnostima. Francuski novi val produljio je modernizam za nekoliko godina nakon što je pokret već izdisao posljednji dah, tamo potkraj 50-ih. Film je u svom elementu uglavnom onda kada priznaje modernističke korijene, odnosno kada odbacuje konvencionalne konotacije realizma, kada odbaci buržoaske vrijednosti i kada propituje prvenstvo naracije. Kao što je Robin Wood napisao: »Prva je dužnost radikalnoga filmskog stvaraoca uzdrmati glavne načine prikazivanja — uništiti iluziju i svrgnuti tiraniju naracije.«

Louis Aragon napisao je 1918. da »kino mora imati mjesto u interesima avangarde... ako se želi unijeti doza čistće u umjetnost svjetla i pokreta.« Pišući o filmu, Hugo Münsterberg je 1916. raspravlja o jedinstvenim osobinama kinematografije, njezinoj sposobnosti da preoblikuje vrijeme i prostor, o ključnom pitanju koje će postati žarištem mnogih teoretskih rasprava o kinematografiji u sljedećih četrdeset godina, naime, o napetosti između realizma i formalizma. Riccioto Canudo, francuski kritičar rođen u Italiji, koji je napisao esej *Rođenje šeste umjetnosti* još 1911, video je kinematografiju kao »plastičnu umjetnost u pokretu« i 1926. spravljao o tome da kinematografija mora nadići realizam i

izraziti emocije filmskoga stvaraoca kao i psihologiju filmskog lika, pa čak i njegovu podsvijest. Formalističke mogućnosti kinematografije razložili su francuski 'impresionistički' filmski stvaralač i teoretičar Louis Delluc i Jean Epstein, a zaokružili su je veliki ruski filmaši 1920-ih razloživši teoriju montaže. Za Leva Kulešova značenje, važnost i emocionalni efekt stvaraju se dovođenjem u odnos i suprotstavljanjem individualnih snimaka. Ejzenštejn, koji je htio ekranizirati Uliksa Jamesa Joycea, otisao je čak dalje od Kulešova, teoretičirajući i demonstrirajući svoju 'montažu atrakcija', kolizije, konfliktu i kontrasta, s naglaskom na dinamičnom suprotstavljanju individualnih snimaka koje prisiljava publiku da sud o međuigri slika donosi za vrijeme dok se na nju utječe i emocionalno i psihološki. Rudolf Arnheim je u studiji *Film kao umjetnost* 1933. osjetio da je sama nerealnost kinematografije njezina najveća prednost i da je plastičnost njezine slike njezin glavni adut u priznavanju njezine umjetnosti. Od same su početka, radeći s novim medijem, filmski stvaraoci shvaćali da njegova snaga nije u konvencionalnoj naraciji — nešto što književnost ili kazalište mogu učiniti mnogo bolje, pa dok je komercijalna kinematografija, a posebice Hollywood, nastavljala s konvencijama književnosti i kazališta 19. stoljeća, proizvodeći ilustrirane romane i 'otvorene' predstave, modernisti su tražili nenarativnu filmsku formu i smatrali naraciju manje važnom od stila. Uzburkali su prihvaćeni kontinuitet kronološkog razvoja radnje i iskušali nove načine praćenja tijeka misli likova, zamjenili logičnu ekspoziciju kolažom nepotpunih slika, slojevitim aluzijama i višestrukim kutovima gledanja. Oduprli su se komercijalnom filmu u korist 'art kinematografije' kako bi je u ozbilnosti i dubini izjednačili s ostalim umjetnostima. Ta je takozvana 'art kinematografija' uključivala i pokrete poput njemačkog ekspresionizma, ruskog konstruktivizma, nadrealizma i dadaizma. Avangardni umjetnici poput Manu Raya, Hansa Richtera, Fernanda Legera, Oskara Fischingera i Waltera Ruttmanna stvarali su filmove pod utjecajem kubizma i apstrakcije. Uz modernističke spomenike poput Pabla Picasso, Arnolda Schoenberga, Marcela Duchamps-a, Waltera Gropiusa, Andrea Bretona, Jamesa Joycea, T. S. Eliota, Antonina Artauda, Oscara Niemeyera, Bertolta Brechta, Karl-Heinza Stockhausena i Samuela Becketta mogu stajati velika imena kinematografije poput Luisa Buñuela, Roberta Bres-

\* Tekst je izvorno pisan i objavljen na engleskom jeziku. Zahvaljujemo autoru na suglasnosti za objavljivanje.

sona, Carla Dreyera, F. W. Murnaua, Sergeja Ejzenštejna, Dzige Vertova, Abela Gancea, Jeana Renoira, Jeana Vigoa, Federica Fellinija, Alaina Resnaisa i Jean-Luca Godarda. Tehnološki napreci poput zvuka, tehnikolora, sinemaskopa i laganih prenosivih kamera rabljeni su za istraživanje novih načina izražavanja, nasuprot današnjici u kojoj bismo se u filmovima trebali diviti tehničkom čarobnjaštvu zbog njega sama. Sredinom 20-ih Abel Gance predvidio je mnoge napretke tehnologije poput televizije širokog ekrana, trideset godina unaprijed. Dinamična montaža i duboki fokus dosegnuli su vrhunac Ejzenštejnovem *Oktobrom* (1927) i Renoirovom *Pravilom igre* (1939). Nitko nije uspio prostor širokog ekrana iskoristiti bolje od filmova *Lola Montes Maxa Op-hulsa* (1955) i *Playtime* (1967) Jacquesa Tatija. Redatelji francuskoga novog vala iskoristili su novu tehnologiju koja je bila na raspolaganju kasnih 1950-ih, što im je omogućilo snimanje na ulicama prenosivim kamerama i s vrlo malenom ekipom. Demontirali su konvencionalnu naraciju koristeći se brzim rezovima, improvizacijom i citatima iz književnosti i drugih filmova. Resnais je u *Prošle godine u Marienbadu* (1961) u potpunosti odbacio kronološku strukturu. U Francuskoj je samo 1960. osamnaest novih redatelja snimilo prve filmove. U isto je vrijeme talijanska kinematografija bila na slavnom vrhuncu s Fellinijem, Luchinom Viscontijem, Pierom Paolom Pasolinijem i Michelangelom Antonionijem. Među dobitnicima Cannesa 1960. bili su Fellinijev *Slatki život*, Ichikawin *Ključ*, Antonionijeva *Avantura*, *Djevičanski izvor* Ingmara Bergmana i Buñuelova *Djevojka*, filmovi koji se nisu bojali zakoračiti u nepoznato. Pa ipak, eksperimentalne elemente francuskoga novog vala uskoro je asimilirao kinematografski *mainstream*. Mnogi od tehnoloških i konceptualnih napredaka talijanskog, češkog, britanskog i drugih novih valova transformirani su u klišeje. Truffaut je u filmove ugrađivao više tradicionalnih elemenata, dok je Godard u svom filmskom stvaralaštvu postajao sve više političan i radikalni, ostavljajući takozvano komercijalno filmaštvo nakon *Vikenda*. Inovatori poput Miklosa Janscoa, Bressona, Fellinija, Antonionija, Buñuela, Nagise Oshime, Satyajit Raya, Shoheija Imamure, Kona Ichikawe, Akire Kurosawe i Bergmana najbolja su djela stvorili prije 1968. Činilo se da je realizam, koji je filmom vladao desetljećima, konačno pobijedio nad formalizmom. Bio je to početak razdoblja kinematografije autorefleksivnog i referencijalnog žanra, čiji će jedan aspekt vrlo brzo biti označen kao postmodernizam. Prema tvrdnjama mađarskoga kritičara Bence Nanaya, »*Antonionjevi, Godardovi i Resnaisovi filmovi su, strogo govoreci, narativni filmovi, no važnije je da oni znače krhkou ravnotežu između narativnih filmova i nenarativnih avantgardnih filmova. Te je krhke ravnoteže nestalo do početka sedamdesetih. U jednu ruku ne samo Hollywood nego i takozvana europska art-house kinematografija proizvodila je konvencionalne, neavangardne narativne filmove. U drugu ruku neki su nenarativni, beskompromisni eksperimentalni filmovi koje je pak bilo teško distribuirati (filmovi Stevea Brakhagea, Michaela Showa itd.) nastajali na periferiji. Sredine je jednostavno nestalo.« Bilo je razmjerno malo doista inventivnih i originalnih redatelja nakon 1968. Većina je filmova nastavila istim zastarjelim smjerom, koristeći se već istroše-*

nim narativnim tehnikama. Podsjeća to na ozbiljna skladatelja koji još piše u sonetnom obliku, pjesnika koji piše u jampske pentametrima, na umjetnika koji još slika poput nje mačkih romantičara ili arhitekta koji gradi u neogotičkom stilu. Jasno da je bilo i nekih sjajnih filmova i filmaša, oslobođenih američke hegemonije, koji su obogatili jezik kinematografije u posljednjih četrdeset godina, no izbor je postao vrlo uzak, a zlatno se doba nije ponovilo. Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog i Wim Wenders nakratko su obnovili njemačku kinematografiju 1970-ih. Bilo je i nekoliko individualnih autora koji su uspjeli ostavili trag, poput Andreja Tarkovskoga i Sergeja Paradžanova u SSSR-u i Andrzeja Wajde i Krzysztofa Kieslowskog u Poljskoj, no kinematografija Istočne Europe, kao i ona talijanska, postupno su skrenule s puta. Istodobno, trebalo je ići jako daleko ne bi li se pronašlo znakove koji bi ukazivali na to da nade još ima, pronalazeći je uglavnom u bivšim francuskim kolonijama u Africi, u filmovima Ousmanea Sembenea i Meda Hondoa, i njihovim antikolonijalnim pričama. Jedino je otkriće 1980-ih bila 'peta generacija' filmskih stvaralaca iz Kine, skupinu kojih su predvodili Chen Kaige i Zhang Yimou. U 1990-ima središte kreativne kinematografije pomaknulo se s SAD i Europe na Srednji i Daleki istok, i na zemlje trećeg svijeta općenito, pri čemu je iznenadujući fenomen Iran, koji je izniknuo kao svojevrsno osvježenje, jer nije bio izložen zapadnjačkim filmovima. U posljednjem desetljeću 20. stoljeća digitalne kamere omogućile su da više ljudi nego ikad prije snima filmove. No digitalna je revolucija do sada polučila tek dva velika djela, *Rusku arku* Aleksandra Sokurova i *Pohvalu ljubavi* Jean-Luca Godarda. Danas je većina originalnih živućih redatelja, Manoel Oliveira (95), Eric Rohmer, Alain Resnais, Chris Marker, Ousmane Sembene, Ingmar Bergman i Miklos Jansco, prešla osamdesetu, Godard, Rivette i Jean-Marie Straub imaju više od sedamdeset, a Theo Angelopoulos, Danielle Huillet i Abbas Kiarostami više od šezdeset godina. Tko nam je, dakle, od mlađe generacije ostao da prkosи prihvaćenim estetskim normama? Neosporno su to Sokurov (52), Bela Tarr (48), Aki Kaurismaki (46), Wong Kai-Wai (45), Jia Zhang-Ke (33) i Makhmalbafsovi (Mohsen, 46 i Samira, 23). No gdje su sva ona imena kojima smo mogli lomiti jezik prije 1968? I gdje su svi oni filmski kritičari koji su mogli pomoći stvoriti mišljenje i upravljati njime u ono vrijeme? Ako postoji kriza kinematografije, tada isto tako postoji kriza filmske kritike. Većina je filmske kritike ponajprije deskriptivna, i iznosi prije subjektivne negoli analitičke procjene. Kako je *mainstream* kinematografija predvođena Hollywoodom postala toliko umišljena, a novine i časopisi prisiljeni davati joj prevlast, ozbiljni kritičari moraju ohrabrvati i najmanje znakove života u ostacima onoga što se nekada zvalo 'avangardom'. Problem je pritom što, za razliku od glazbe, film nije podijeljen na 'pop' i 'klasiku'. Ni od jednoga se glazbenoga kritičara ne očekuje da ocjenjuje npr. Blur i Bouleza. Za razliku od drugih kritičara, filmski kritičari moraju ocenjivati svaki komadić komercijalnih izbljuvaka koje Hollywood (iako ne isključivo i samo Hollywood) isporvati u njihovo krilo svakoga tjedna. Jednako tome bilo bi tražiti od književnog kritičara da piše o bestselerima u zračnim lukama, a ne o književnosti, ili da ocijeni

novi čajnik Toma Clanceya umjesto romana Milana Kundere. Ili pak poslati recenzenta restorana svakog tjedna u McDonalds i tek tu i tamo u gurmanski restoran. No, rješenje postoji. Ugledajući se na glazbenu kritiku, jedan bi kritičar trebao ocjenjivati 'pop'-filmove, dok bi drugi, s određenom razinom znanja iz teorije i povijesti filma trebao ocjenjivati estetski izazovnije filmove. Taj drugi trebao bi priznati vrijedne prinose svih onih 'ista' i 'loga' filmskoj kritici — lingvista, semiologa, psihologa, marksista i feministica, — koje nekultivirani tisak tako često ismijava. Ira Konigsberg cijelu je priču vrlo dobro sažeo. On naime kaže da »*teoretičari i kritičari još imaju prvu riječ kad je u pitanju narav filmskog prikaza i filma kao umjetnosti, proučavajući pritom filmsku formu, tehniku i stil, ali oni moraju nadići terminologiju i koncepte literarne narratologije. Povezivanje tehnologije i umjetnosti u kinematografiji koje smo tek započeli istraživati nudi mogućnost teorijskog grananja koje bi moglo promijeniti način na koji razmišljamo o filmu, i kao o mediju, i kao o kulturnom i socijalnom fenomenu. Takvim proučavanjima mogli bismo se približiti razumijevanju jedinstvenih svojstava filma i utjecaja medija na gledatelje, te razvijanju jezika za rasprave o kinematografiji koji su teoretičari i*

*kritičari započeli tražiti prije tricetvrt stoljeća.*« Peter Greenaway uviđa da se na filmove ne gleda na način na koji se to činilo prije, i da »*filmovi danas dolaze k ljudima, a ne ljudi k filmovima.*« Iskoristavajući novo komunikacijsko doba i novu mlađu publiku upoznati sa svekolikim primjenama interneta, Greenawayov novi film, 125-minutni *The Tulse Luper Suitcases Part 1.* ponekad razdjeljuje ekran na fragmente, uvodeći tekst i glave koje govore u širi okvir kao npr. na CNN-u. Slijede još dva filma, televizijska serija od šesnaest 40-minutnih epizoda, *website* i videoigrice, te 92 DVD-a, po jedan uz svaki od 92 kovčega iz filma. Prije nekoliko godina, Chris Marker, uvijek sklon inovacijama, napravio je CD-ROM nazvan *Immemory*, koji se mogao reproducirati samo na računalima Macintosh s operativnim sustavom 7,5 do 9. Sastavljena od fotografija, filmskih isječaka, glazbe, tekstova i zvučnih fragmenata, prezentacija traje više od dvadeset sati i može se pratiti na više različitih načina. I Marker i Greenaway pokušavaju se uhvatiti ukoštač s novim navikama gledanja filmova i to bi u konačnici moglo dovesti do prvoga remek-djela novog doba, ostavljajući tako nadu u uskrsnuće 'modernističke' kinematografije.

**S engleskoga preveo Hrvoje Ptičar**

S i n i š a J u r i č ić

# Razgovor s Larsom von Trierom

## U posjetu

Prvo što sam opazio jesu njegove ruke koje se tresu. Nevjerojatno je pun energije i sve je oko njega podređeno njegovoj zaigranosti. Došao sam točno u podne, primili su me na recepciji i u roku od nekoliko minuta došla je Katrina. Odvela me u ured Vibeke Windelov i pokazala mi na trosjed u kojem je von Trier sjedio do maloprije, ali je nestao poput munje. Mislim da je nezaustavljiv i da je poput zvrka, kao mali Ariel koji se vrti i leti naokolo po Filmbyenu. Drago joj je da je dobila cvijeće, nadam se da je shvatila da je veliki buket za nju s razlogom, zahvaljujući njoj sam ovdje.

Stiže i on, vadim bocu najfinijeg Kozlovićeva *Rose muškata*, nadam se da je sve što sam čitao o danskom obožavanju vina istina. Sviđa mu se boca i odmah mi poklanja priču o svom prvom pijanstvu koje se dogodilo zbog nekog *rosea*. Uzvraćam preporukom da uživa polako u ovom jer je u pitanju i muškat koji zna prevariti slatkoćom.

Cijela ekipa *runnera*, troje njih i ja idemo na ručak u von Trierovu elektromobilu, pokupljenom s nekog igrališta za golf i prebojanom u maskirne boje. Vozi suludo. Kako je cijelo naselje veliko gradilište, nalijećemo na kamion koji je spremn na utovar nekog vozila. Suludo se zalijeće kao da će se popeti u kamion, što uzrokuje paniku na stražnjim sjedalima. Ja sjedim naprijed s njim, kao gost. Zalijeće se dva puta, ovi ne paničare do kraja, iako se grčevito drže za ogradicu vozila. Očito su navikli.

Stižemo pred trpezariju u kojoj svi ručaju. Vožnja je bila preluda, prolazio je i kroz neke klupe i parkirao se s krive strane trga, tamo gdje je sve ogradio. Ekipa me uvjerava da se samo Lars smije tako parkirati.

Ručak je danski »švedski« stol, puno salata, haringe i odličan crni kruh. Pridružuje nam se Vibeke koja me ljubi na dolasku i pita kako je ove godine bilo na Motovunu. Čestitam im na nagradi i pričam joj novosti, velim kako je Olinka Vištica preuzela festival, no ona je se ne sjeća najbolje.

Von Trier pije pivo, ali ne prije nego što je strusio neku švedsku rakiju. Provocira me jer odbijam, pogotovo s obzirom otkuda dolazim. Priča mi kako je u jednom trenutku bio vrlo blizu toga da se zove Tito jer je majka bila fascinirana bivšom Jugoslavijom i kako je uređena, a eto što vam se dogodilo. Onda se okreće prema nekoj ženi pokraj sebe i priča o tome kako je njezin otac, urednik nekog danskog lista, jedan

od najgorih fašista koje poznaje, dovodeći je u neugodnu situaciju.

Vibeke se rastapa kraj njega, traži ga da ispriča neku priču koju znam iz knjige intervjeta, on gleda u mene, vidi da je znam, odbija, veli da »*this guy knows everything anyway!*«; no ona i dalje inzistira te joj on prilično grubo govori »*to shut up and lay low!*« i onda grubo nastavlja: »*What is more difficult for you — to shut up or to lay low?*« Nema neugode, očito su svi navikli na njegove ispadne, od kojih, uostalom, i žive. Ipak me nagovara da popijem rakiju, koja i nije tako jaka. Cijelo vrijeme gledam kako mu se tresu ruke, mora ponekad dvjema rukama podignuti čašu kako ne bi bilo previše očito. Ručak završavamo samo nas dvojica uz kavu, čaj i kolač, sjedamo u vozilo i jurimo po Filmbyenu prema njegovoj kućici. Na putu se sjetio da bismo mogli svratiti do montaže i pogledati *rough cut Manderlaya*.

Malo mi treba da se priviknem na novu glumicu u ulozi Grace, što mu i kažem, ali nakon nekog vremena počinje funkcioniрати. Jednostavno — ovo je drugi film. Tehnički izgleda isto, osim što je pod scene bijel, označen crnim crtama, ima neke monumentalne komade scenografije, samo kao naznake, naravno. Glumci su, osim Grace, francusko-nizozemsko-britanska mješavina, najveći je broj britanskih kazališnih glumaca, poslije mi objašnjava da je to zbog njihove mogućnosti prilagodbe zahtjevima za određenim naglaskom koji im je trebao. Priča je o tome kako Grace i otac, u istom vremenjskom periodu — depresija u Americi 70-ih godina 19. sto-



Lars von Trier

ljeća — dolaze na jug Amerike i nailaze na plantažu na kojoj još uvijek vlada ropstvo. Inspiracija je došla iz romana Daphne du Maurier *Rebecca*, po kojem je Hitchcock snimio film. No, glavna mu je inspiracija za cijelu trilogiju, a kaže i za život — *Priča o O.* No, odgledali smo desetak minuta, bio je jako ponosan na scenu, i krenuli dalje, do njegova malog apartmana na kraju naselja.

Prije nego počnemo kuha mi čaj, a ja mu poklanjam drugi poklon — majicu s natpisom »MUTHAPUKKA« (*Motherfucker*), oduševljen je i veli da će je stalno nositi. Nije baš siguran što piše, pa me pita, ja mu velim i u tome trenutku se ujedam za jezik — odjednom mi taj natpis nije toliko duhovit jer u njegovu slučaju dobiva sasvim novi kontekst. U apartmanu se nalaze radni stol, televizor s videom, fliper, mala kuhinja i kupaonica, mali trosjed za odmor i fotelja. Vadim opremu — fasciniran je Soundmanovim mikrofonom. Intervju ima uspona i padova, nakon nekog vremena gubimo nit jer nas prekidaju telefonski pozivi, a i neka moja pitanja su mu neugodna (o Wagneru), tako da nakon sat i pol prekidamo. Dolazi Katrina i vodi me u obilazak Filmbyena; pokazuje mi apartman Thomasa Vinterberga, odmah pokraj von Trierova. Pokazuje mi studio u kojem se upravo snima neki TV-kviz, pa kontejnere u kojima su smješteni scenografija i kostimi za *Dogville* i *Manderlay*, pa sve do nekoliko malih zelenih kućica. Objašnjava mi da je to njihov inkubator za mlade redatelje, svaki dobije jednu dok radi. Onda idemo do montaže, gdje sam već bio, ali pogledao sam i ostatak prostorija. U jednoj Vinterberg upravo završava *Dear Wendy*, prema von Trierovu scenariju; na kraju te zgrade je i mala projekcijska dvorana. Vodi me dalje pokraj tonskog studija, pokraj seta za *Dear Wendy*, pa mi pokazuje Zentropu Real, produkciju zaduženu za dokumentarni film. Vraćamo se u ured, gdje na poklon dobivam sva njihova DVD izdanja, nešto knjiga te CD koji su snimili von Trier i ekipa na snimanju *Idiota*.

## Razgovor

*Upravo sam pročitao kako je Manderlay još provokativniji od Dogvillaea — na koji način?*

— Zapravo ne mislim kako je provokativniji — film se bavi problemom rasizma ili afroameričkom situacijom koja je zbog nekih razloga ekstremno provokativna i ja zbog toga razumijem Ameriku. Za ovaj smo film odabrali uglavnom britanske glumce, crne glumce, jer mislim kako je velika razlika između toga biti crn u Engleskoj ili u Americi. Tako se barem učinilo meni. Film se događa u 1930-ima i moja glavna junakinja, Grace iz *Dogvillaea*, dolazi na farmu na američkom jugu gdje još uvijek vlada robovlasništvo. Premda je ono zapravo ukinuto 1865. godine, ako se ne varam. I radi se o komediji (*smijeh*), crnoj komediji (*smijeh*). Zapravo nisam siguran smije li se termin »crni« upotrebljavati u Americi, mislim kako se koristi termin »Afro-Americanici« ili »obojeni«. Ti se termini stalno mijenjaju.

*Kako bi se izražavalo politički korektno.*

— O da, ni po koju cijenu ne smijete reći »Crnci« ili »crnje« i još je dosta toga što se ne smije reći i zapravo je to postalo moda, pa definitivno mislim kako treba reći Afro-Amerikan-



*Manderlay*

ci. Ali sama činjenica kako je teško dogоворити se oko imena za te ljude dovoljno говори колико је велик табу о којем говори мој филм.

*Dakle, napravili ste film o jednom od највећих табуа Америке?*

— Da, nakon dugih razgovora s nekim Amerikancima, то mi се учинило као занимљива тема. Postoji Danac који је написао књигу *American Pictures*, насталу је на темелju његових путовања; snimao је црначки гето готово три године и направио врло занимљив приказ. Говори о унутарњем расизму, расизму који се налази и у црној и у bijeloj rasi, у томе сам нашао темељ свог филма. Чак је дошао на snimanje како би нам одржао предавање, mislio sam како би било lijepo започети diskusiju на тај начин. Занимљив је податак како је он екстремнобитан за данску јавност, посебно за младе. Међутим, kad se pojavio na setu — svi su ga mrzili, zato што говори и misli kako se geto може промijeniti jedino izvana, то је јако провокативно за ljude који у njemu живе. Наравно, то вам је као да покажете филм о концентрационом кампу — uvijek ћете имати dvije vrste publike, naciste i Židove i obje ће групе заhtijevati dva različita filma. Pomalo је лако за bijelce prznati kako су припадници njihove rase tijekom povijesti napravili puno zločina, ali је teško drugoj rasi prihvati tko kako не може ništa učiniti te kako u sebi nosi neku vrstu unutarnjeg расизма који производи ту povjesnu nepravdu. Bilo је јако занимљиво promatrati како је nakon njegove prezentacije publika bila podijeljena na crnce i bijelce, то је

bilo fantastično. Zaista to nisam očekivao. Ali — mi volimo rasprave i poslije prezentacije, Danny Glover, koji je spretan u tim stvarima, kako se usprotivio. »*Naivan si ako misliš kako, ako su ljudi crni, ne čitaju o sučeljavanjima crnaca i bijelaca, naravno da čitaju!*« Ali još uvijek postoji predodžba kako ljudi reagiraju, što je jako čudno. Sve u svemu — bilo je jako kaotično i ljudi su mrzili našeg prezentera. Čak su ga pitali — »*kako se TI usuđuješ opisivati geto!?*« »*Pa, živio sam tamo tri godine!*«, uzvratio im je, ali su oni na to odgovorili — »*Mi tamo živimo već 40 godina!*«, i tako je rasprava završila.

*Što je drukčije u ovom filmu što se tiče glumačke podjele? Jeste li bili jako razočarani što Nicole Kidman nije i u ovom filmu?*

— Napisao sam taj film za nju! Napisao sam i prvi i drugi za nju, ona je htjela raditi i ovaj, to nije bilo u pitanju, mi smo još uvijek u kontaktu. Naravno kako je htjela, bilo bi glupo od nje da nije, scenarij je savršen za nju. Iako radi komercijalne filmove — ovo je nešto drugo. Problem je bio u tome što nikako nije mogla odrediti termin, stalno smo odgadali početak snimanja, dok nije prošla godina i pol, onda jednostavno više nismo mogli odgadati. Onda je ispalo kako je njezin film koji smo toliko čekali, snimanje kojeg je trebalo trajati tri mjeseca — potrajalо punih devet! Ali život se mora nastaviti. Da, zapravo sam bio razočaran, ali onda smo pronašli tu djevojku — Bryce Dallas Howard. Ona je donijela nešto novo predodžbi o Graceinu liku. Sad imam ideju užeti za sva tri filma različite glavne glumice za njezin lik, kako bismo imali različite interpretacije. Bryce je, naravno, jako drukčija kao glumica.

*Što se još promijenilo, s obzirom da je ovaj put bilo lakše, koncept je postavljen već u prvom filmu?*

— Ovaj puta nismo imali toliko zvijezda! A prednost je svakako bilo i to što sam radio s ljudima kao što je Željko (Ivanek) i drugi s kojima sam prije radio pa sam se osjećao puno sigurnije. Shvaćam redatelje koji uvijek rade s istim ljudima, lakše je raditi kad ne moraš sve objašnjavati.

*Je li bilo drukčije zato što su nositelji radnje crni glumci?*

— Crni glumci, britanski crni glumci i tu podylačim razliku, zato što smo se dobro zabavljali... i to je pomalo rasistički jer kažem kako smo se »zabavljali« (smijeh), mi smo se *zaista* dobro zabavljali, nisu se ponašali kao zvijezde u pravom smislu te riječi. Danny (Glover) naravno jest zvijezda, ali dobro smo se slagali. Pri tome ne mislim kako nije bilo tako dobro dok smo radili *Dogville*, ali tamo je postojalo natjecanje ega, natjecanje u traženju pažnje.

*Ali za Vas — kako je bilo?*

— Kad se osvrnem — bilo je jako lijepo raditi. Nažalost, ja sam imao jako puno napadaja tjeskobe koje nemaju ništa s filmskim situacijama. Ali, osim toga — mislim kako je bilo lijepo raditi. Radili smo na isti način — ja sam snimao i režirao u isto vrijeme.

*Je li i u ovom filmu bilo tehničkih noviteta?*

— Ovaj je film tehnički drukčiji jer je cijeli događaj na bijeloj podlozi, ne na crnoj, što ne zvuči kao prevelika razlika,

ali u praksi je postojala. Uz rizik da me se proglaši rasistom, moram reći kako je jako teško napraviti rasvjetu na nekom tko ima tamnu boju kože. Morate ga osvijetliti od ozodo i mora biti neko odbijajuće svjetlo. Ovaj smo puta radili na većoj sceni, puno većoj sceni. Sve u svemu, jako izgleda kao scene koje smo radili u *Dogvilleu*. Generalno mislim kako sva tri filma moraju biti slična.

*Što se događa s trećim dijelom američke trilogije, filmom Washington?*

— Taj scenarij tek trebam napisati! Još nisam započeo jer sam prodao dušu đavlju — imam problem s porezom pa sam pristao, na nagovor mog producenta Petera Aalbecka, napisati četiri scenarija koja po prvi puta neću ja režirati. Prvi je *Dear Wendy* [film je imao premijeru na Sundanceu, a režirao ga je Thomas Vinterberg] i nakon toga moram napisati još tri kako bih otplatio porez. Dakle, prodao sam svoj umjetnički integritet za novac. Može li se pasti niže (smijeh)?

*Možete li barem odabratи redatelje?*

— Mislim da ne. (smijeh) Ali vidjet ćemo što će se dogoditi, možda je ovo kraj moje redateljske karijere. Postoji ta prekrasna kuća koja mi se jako svida i jako mi je bitna. Nalazi se 150 metara od kuće u kojoj sam se rodio i to je kuća koju želim. Nije čak ni preskupa, zaista nije. Ali je dovoljno skupa da postane problem ako ne platite porez.

*I tako, morate pisati scenarije.*

— Da, moram se prodati, o da! Rekao sam Peteru kako naša kompanija počiva na činjenici kako postoji umjetnički integritet, a on je na to odgovorio »*Jebe mi se!*« Eto, takve su činjenice. Jedina stvar na kojoj sam inzistirao bila je da napišem scenarije koji su meni dobri, kao da ih pišem za sebe!

*Nije vam dao teme?*

— Ne, ne, tako daleko ipak nismo išli... Ali tko zna!? Još uvijek vjerujem kako neću napisati scenarij koji će biti potpuna glupost, ali nikad se ne zna — maloprije smo razgovarali o stvarima koje ljudi rade ili ne. Kad je u pitanju porez ili rat — nikad se ne zna! Porez i jest neka vrsta rata (smijeh)... Porezni snajperi (smijeh)... koji stalno mijenjaju pravila kojima te kontroliraju!

*No, vratimo se na Manderlay koji ste mi upravo pokazali, samo sam htio reći kako gledatelju opet treba neko vrijeme kako bi se naviknuo.*

— Za mene je to prirodno, film izgleda drukčije, ali ne toliko drukčije.

*Mislim na to kako će gledatelji očekivati nešto što su vidjeli u Dogvilleu, gangsterski automobili su isti, ali gangsterski šef više nije isti!?*

— Ne, ne, šef nije isti (smijeh), to vam je kao film o Jamesu Bondu, on nije Sean Connery, on je James Moore na početku, ali nakon nekoliko godina to vam više nije bitno. Bitno je kako je Sean Connery onaj *pravi* James Bond! (smijeh)

*Dakle, ne mislite da postoji način kako vratiti Nicole Kidman kao Grace u treći dio?*

— Morao bih onda napraviti neki trik s pisanjem. Pričali smo o tome, možda čak da budu obje u filmu, kao menuet. Isti film s dvjema različitim glumicama. To bi bilo jako šaljivo... Ne znam, volio bih raditi opet s Nicole i mislim kako ona želi raditi sa mnom i kako će se to i ostvariti jednog dana.

*Znate kako postoje glasine da joj je ponuđena mogućnost izbora — nastavak rada s Vama i rizik bojkota Hollywooda koji je jako nezadovoljan Vašim odnosom prema Americi?*

— Ne, nisam to znao, ali sam svjestan kako postoji mafija u američkom filmu. Svjestan sam kako ljudi koji okružuju Nicole nemaju interesa raditi još jedan *Dogville* jer im neće donijeti novac. Ali, Nicole je pametna djevojka i zna kako će je rad na različitim filmovima održati život.

*Možda prije pedeset godina, kad su neke od diva imale integritet i snagu reći NE Hollywoodu?*

— Da, ali ona zaista ne treba više novca od toga što ima... No, vidjet ćemo što će se događati u budućnosti. Siguran sam kako će Bryce imati isti problem, postat će velika glumica, a tek je počela raditi filmove. Ona je dio te industrije preko svog oca [Ron Howard].

*Ali njezino je podrijetlo drukčije, liberalnije?*

— Zapravo nisam znao za njezino podrijetlo kad smo je uzeли za film, nismo imali pojma. Vibeke (producentica) i ja smo jako glupi jer to nismo znali, ja zaista nisam imao pojma.

*Kako ste radili odabir glumaca?*

— Tražili smo mlađu glumicu, znali smo kako mora biti jako različita od Nicole. A kako, kao što znate, velika imena ne žele raditi sa mnom, što je razumljivo, pa...

*Zašto razumljivo, pa Nicole je pristala?*

— Da, ali Nicole traži takve projekte. Postoje glumice koje su takve, ali meni je trebao poseban tip glumice, zato smo tražili među jako mladim glumicama. Ona je potpuno različit lik od Nicole. Bio sam siguran u nju, ona je jako talentirana i zabavna djevojka, ali ima i jaku emocionalnu stranu. Kao što znate, ja tražim... ako ih se može slomiti. Upravo sam čuo kako je Bjork opet dala intervju... još jedan!

*A ostatak glumačke podjele? Radi se o mješavini francuskih, nizozemskih, britanskih glumaca?*

— Da, to ima veze s načinom na koji smo financirali film, neke smo ljude morali uzeti, ali većina crnačkog dijela ekipa je britanska.

*Zato što su dali najviše novca?*

— Ne, ne, mislim kako nismo dobili nikakav novac iz Engleske. Taj odabir ima veze s načinom na koji netko govori engleski jezik i u stanju je postići određeni američki naglasak koji je vjeran originalu, što je nemoguće s francuskim glumcima. Naravno, ako tražite crne glumce — Engleska ih ima puno, u ostalom dijelu Europe ih baš i nema, nekoliko u Nizozemskoj i Francuskoj, ali zaista nekoliko.

*Je li bilo teško dobiti sve glumce koje ste htjeli?*

— Da, dosta smo čekali s početkom snimanja pa zbog toga nismo uspjeli dobiti sve ljude koje smo htjeli, recimo Stella-

na (Skaarsgarda). Problem je kad imаш neki projekt, fasciniran si tim projektom — što ga duže radiš, fasciniranost blijeđi i to postaje problem. Postoje filmovi koje nisam napravio jer je predugo trajalo da ih pokrenemo. Onda, trazili smo drugog oca za Grace, i to je potrajalo i onda je uletio Defoe. S njim je bilo ugodno raditi, on je veliki glumac, potpuno otvoren za suradnju.

*Imate li osjećaj kako određena grupa glumaca liberalnih usmjerenja radi s vama?*

— Pa, James Caan nije liberalan! (smijeh) Naravno da mi je bilo lakše skupiti ekipu za film s Nicole, ali takav je biznis. Glumci žele znati s kime će igrati u filmu. Tako da je bilo puno teže, nitko prije nije poznavao Bryce. Postoje određeni glumci koji žele raditi sa mnom i ja mislim da je to sjajno, ali ne bih nikad pokušao nekog nagovaratati da radi sa mnom. Lauren Bacall je i u drugom dijelu!

*Što me čudi nakon što sam pogledao *Dogville Confessions*.*

— Vibeke je jako dobra s tim glumcima, ona izgradi odnos, tako da je Lauren htjela opet raditi i bila je jako dobra u filmu.

*Ovaj puta se pokorila?*

— Ne, pokorila se ona prvi puta! Sve je bilo lakše ovaj put. *Zbog novca ili?*

— Što se tiče novca, ovaj je film jeftiniji od *Dogvillea*, ili smo ga morali raditi jeftinije. Na *Dogvilleu* nitko nije zaradio novac, što smo znali otpočetka. Tako da su ovaj put svi znali kako neće zaraditi, a još k tome nismo dobili nikakvu nagradu, recimo u Cannesu.

*Jeste li se razočarali zbog toga?*

— Ne, zaista, bio sam u Cannesu toliko puta i znam kako postoji toliko faktora koji utječu na to tko će dobiti nagradu, ovisi o žiriju, o mnogim stvarima.

*Prošetao sam se po dućanima s filmovima ovdje u Kopenhađenu i, sve u svemu, pronašao tek tri Vaša filma i DVD sa serijom Rigget (Kraljevstvo), uz mnoštvo američkih. Doživljavaju li Vas ovdje u Danskoj kao nekog tko se bori protiv te činjenice?*

— Ovdje me doživljavaju kao ljevičara. Kao što znate, naša je vlada desničarska, ali mene su prihvatali zbog činjenice da sam već toliko puta bio u Cannesu te na taj način postao internacionalan. Znam kako moje filmove ne gleda puno ljudi. Ovdje je trenutačno procvat filmova u kojima se govori danski. Trenutačno osjećam, i možda ću to pokvariti inzistiranjem da napravim ova tri filma, kako, sve u svemu, mogu raditi što želim. Ako nije preskupo, što i nije. Ne vidim kako bi moglo biti bolje, ne vjerujem kako postoji puno mjesta na kojima bih mogao producirati *Dogville* zato što sam dio sistema koji podržava vlada i zato što mogu dobiti novac iz europskih zemalja.

*Zanimljivo je vidjeti odjavnu špicu *Dogvillea*, zbog svih tih zemalja koje su ga sufincirale. Osjećate li se pomalo kao mala europska zastava koja se bori protiv Amerike?*

— Moji su filmovi prilično nerazumljivi običnoj publici. Zbog toga moramo ići u druge zemlje kako bismo ih finansirali. Ne kažem kako ne zarađujemo dovoljno prodajom kinokarata, ali moramo potražiti dodatni novac. Bilo bi dobro imati i američki novac, što vjerojatno nikad nećemo, ali bitno je reći kako su neke američke kritike o *Dogville* bile iznenadjuće dobre. Ne one iz Cannes-a, nego one koje su pisane kasnije. Mislim, a i Lauren Bacall kaže isto — »*dobro je ako uspiješ dobiti sve Amerikance da pogledaju film!*« Moram ovdje reći kako su 50% mojih omiljenih filmova — američki.

*Kad kažete kako su vaši filmovi nerazumljivi, moram reći kako sam ih gledao u raznim dijelovima svijeta i čini mi se kako imate vjerne sljedbenike, ljudi iz različitih zemalja i podrijetla. No, još uvijek su podijeljeni oko nacionalnog. Neki sam dan naletio na news grupi na prepirku francuskog i američkog obožavatelja Vaših filmova — slažu se o kvaliteti filmova, ali se raspravljaju oko jezika kojim se dopisuju.*

— To je sjajno s obožavateljima. Kad sam se pripremao za taj projekt Wagnerove opere (*Prsten Nibelunga* za Bayreuth Festival), naletio sam na grupu obožavatelja, Wagnerove klubove diljem svijeta, jako čudni ljudi. Nisu bogati, ali kad pogledate mjesto za parkiranje iza festivalske zgrade, pronaći ćete razne vrste vozila — egipatski auto, auto iz svih krajeva svijeta, neki su autostopirali kako bi došli na festival. Jedina stvar koja ima je zajednička je ljubav prema Wagneru.

*Razgovarao sam o tome kako trebate raditi na Wagneru s jednom hrvatskom obožavateljicom tog kompozitora i ona mi je rekla kako Vi intelektualno niste dorasli tome. Dakle, zašto ste odlučili da ga ipak ne radite?*

— Dogovorili smo se kako nećemo pričati o tome, žao mi je. Htio sam to raditi i pripremao sam se dvije godine!

*Šteta, jer pretpostavljam kako je posao trebao biti dobro plaćen?*

— Pa baš i ne. Možda u Metropolitan Operi, ali ne u Bayreuthu. Radi se samo o prestižu, ali — nećemo više o tome! Vratimo se na *Manderlay* — mislim kako je to najbolji scenarij koji sam ikad napisao.

*Koliko Vam je trebalo da ga napišete?*

— Pisanje ne traje dugo, radim jako brzo, ali ga pripremam u glavi jako dugo i onda samo zapišem, treba mi tjedan dana. Dugo radim na idejama i tome što će staviti u film. Scenarij koji se spremam sutra napisati — trebat će mi pet dana.

*To je jedan od onih za porez?*

— Da, to je taj. Radi se o vremenu koje sam proveo u filmskoj školi, zapravo bit će to šaljiva priča o tome kako se uništavaju ljudi u školi.

*Nije li uvijek tako u filmskim školama?*

— O da! Ali je uvijek i dobra priča oko toga! Zapravo se ne mogu sjetiti kako sam ikad vidio film o filmskoj školi. Kad kreneš u filmsku školu, očekuje se da imaš neku vrstu pozadine. Imaš volju i želju raditi filmove i pretpostavlja se kako imaš svoje nazore. Pogreška je u tome što se prema ljudima

odnosi kao da je u pitanju obična škola. Imali smo tipa koji se zvao Vlad Ohraski, a došao je iz Čehoslovačke, jako istočnoeuropejski tip. Njega opisujem u filmu, on to još ne zna, ali će mu se svidjeti. Bio je jedan od učenika, fantastična i jako egzotična osoba. Možda zaradim neke sudske tužbe, ne znam. On je nekad bio boksač i mi smo mislili kako je on izbačen iz Čehoslovačke zato što je bio nemoguć. Jednostavno su ga izbacili! Pogranični stražar ga je izbacio! Nikad nije napravio nijedan film, ali bio je jako istočnoeuropejski što se toga tiče. Mislim kako je čak radio na sveučilištu prije nego je prebjegao u Dansku.

*Koji je bio najgori problem za Vas u školi?*

— Najgori je problem bio taj što sam htio raditi filmove! I prije škole sam radio filmove, jako puno filmova, a sada — morao sam čekati i čekati i, konačno — dali su mi da napravim petominutni film, pa desetominutni film, ali činjenica je — da nisam bio u školi, napravio bih daleko više! I zaista nisam mario za poduke! Trebalо im je mjesec i pol da nas nauče gdje postaviti kameru. Jedino što vas nauče jest činjenica kako je teško napraviti film. To je jako važno. Ja naravno mislim kako je to glupost jer ne mislim da je to teško, to je jedna od stvari koje zaista ne treba podučavati. Svatko može uzeti kameru i napraviti film, to stvarno nije teško. Ali, važno je poštovati pravila koja su se »tamo davno« koristila i naučiti ih, kako bismo ih mogli kršiti. To je sranje! Sve što želiš je raditi filmove i ne slušati hrpu gluposti!

*Imam osjećaj kako je uvijek u pitanju i taština?*

— O da! Kad si učenik, čini se kako svi imaju pravo učiti te nečemu. Svi imaju pravo biti mudriji, a ti samo moraš razumjeti ovo ili ono. I nikad ne smiješ reći kako ne želiš učiti zato jer si tu kako bi učio. Ja sam upisao školu jer je to bio jedini način da se snimi film u Danskoj u to vrijeme i još kako dugo poslije. Jako je malo ljudi uspjelo izigrati sistem.

*Jeste li puno radili s glumcima?*

— Ma da, ali oni uglavnom nisu htjeli raditi sa mnom. Nije mi se dalo diskutirati o psihologiji i sličnom. Vjerojatno sam u to vrijeme bio nepodnošljiv. Sjećam se rasprave s jednom od glumica koja mi je rekla »*Što mi možeš ponuditi?*«, sebe kako odgovaram »*Pa nudim ti tu ulogu*«, i nju kako odgovara: »*Ma znam to, ali ŠTO mi ti možeš ponuditi, što je u tom filmu za mene?*« i ja opet ponavljam »*Znaš, to je film, i ti bi mogla glumiti tu ulogu...*« Teško je, rad s glumcima je pakao, moraš biti dobar prijatelj s njima i u isto vrijeme govoriti im što da rade, varati ih kako bi pomislili da je to zapravo njihova ideja. O ne, ne, ne, glumci... Ali, mislim kako imam ideju zašto ljudi postanu glumci, što je još problematičnije od toga da postanu redatelji. Moraš prodati svoju vještine nekom tko je može iskoristiti. Naravno, moraš prodati i neke ulaznice, ali ipak, veza između kupnje i prodaje nije toliko izravna.

*Iznenadio sam se gledajući *Dogville Confessions* na izjavu Paula Bettanyja, koji je snimanje *Dogvillea* okarakterizirao kao »*snimanje koje se već jednom dogodilo, ali je krenulo krivo i pretvoreno u film Idioti*«.*

— Da, mi smo se malo svađali ili da budem korektan — imali problem oko statusa. Uspjeli smo to na kraju izgladiti, ali na početku je bilo teško. Zato volim raditi sa ženama, muškarci se imaju potrebu nadmetati. I to je jedna od stvari koje treba podcrtati o Nicole i Bryce — one se nisu nadmetale ni s kim na sceni, što je sjajno.

*Je li koncept Manderlaya isti kao i u Dogvilleu, glumci su na sceni cijelo vrijeme?*

— Bilo je drukčije jer u *Dogvilleu* smo imali dvojnice na doista uloga. Tako da su ovaj puta glumci bili na sceni cijelo vrijeme. Sto je možda i bolje, znali su kako moraju biti тамо. Neka vrsta komunizma. Osjećali su se bolje nego s dvojnica-ma.

*Otkud inspiracija za Manderlay?*

— Inspiracija je došla od francuskog pisca koji je napravio predgovor knjizi *Priča o O*, i danski prijevod knjige ima krat-

ki tekst koji preporučuje knjigu, a piše o povijesti ropstva na Jamajci, to me jako inspiriralo. *Priča o O* je oduvijek bila velika inspiracija za mene. Pokušao sam dobiti i prava na adaptaciju i stupio u kontakt sa sinom pisca, imali smo duge razgovore. Onda sam ja rekao kako sam Danac, a on je rekao »U redu je, bitno je da niste napravili film Element zločina«. I onda više nije htio da radimo film.

*Preporučili ste Bryce da pročita knjigu prije početka snimanja?*

— O da! Ali, to sam napravio svim glumicama s kojima sam radio, u to sam siguran! To je dio normalne edukacije, ako je tako želite nazvati. Ne možete biti glumac i ne pročitati *Justine*, to su klasici erotске literature. Zapravo, *Dogville* ima taj osjećaj *Priče o O*, u sceni kad ona (Grace) trčkara unaokolo s tim presmiješnim lancem oko vrata i zvoncem koje zvoni »ding, ding!«, kao ovčica. Mislim kako bih ja bio veliki vojnik, general, ja bih ponižavao neprijatelja.

## Bilješka

1 Treći dio trilogije *Amerika, zemlja mogućnosti* trenutno je najavljen pod naslovom *Washington*. Još nije poznato da li je riječ o pogrešci. (Nap. ur.)



Sa snimanja filma *Osuđeni*

Stanislav Tomić

# Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'

Zašto se to zove baš 'špica', dakle vrh, vršak, teško je reći. Valjda zato što taj dio filma strši iz cjeline, ili tako nešto.

Nikola Tanhofer<sup>1</sup>

## Uvod

Velika većina onoga što podrazumijevamo kao 'film' ima 'špicu'. To je možda najčešća konvencija vezana uz filmsko djelo koja nije izravno proizašla iz postavki zadanih samim medijem, kao što su to one tehničke prirode, a ni iz izvan-filmskih, primjerice narativnih načina izlaganja koje je film preuzeo. Da je riječ o doista filmskoj specifičnosti, jasno je iz činjenice da špicu nema ni jedna druga umjetnost ni medij,<sup>2</sup> a da se radi o konvenciji, a ne o nužnosti, svjedoči postojanje filmova, pa čak i cijelih filmskih rodova koji u pravilu nemaju špicu. Špica se, dakle, simultano doživljava i kao nužnost i kao proizvoljnost.

Što zapravo podrazumijevamo pod pojmom špice?

Enciklopedijska natuknica navodi da je špica vrsta natpisa u filmu i odmah upućuje na pojam 'natpsi', pri čemu dolazi do proturječja. Naime, pod natuknicom 'natpsi' špica se definira kao popis tvoraca filma, dok se naslov filma, kao i završni natpis KRAJ, definiraju kao zasebni, tome jednakovrijedni pojmovi. No istovremeno se pod natuknicom 'špica' navodi da je naslov najvažniji njezin dio.<sup>3</sup> Ta proturječnost možda i nije toliko bitna zbog toga što zbunjuje čitatelja (jer razliku u tumačenju možemo tolerirati kao razliku u shvaćanju pojma špica u užem i širem smislu), već zbog toga što pokazuje da se špicu smatra samorazumljivim i ne pretjerano bitnim pojmom, kojem ne trebaju ni detaljna deskripcija ni precizna klasifikacija.

Uzmimo, dakle, da u špicu spadaju tekstualne informacije i iz tog skupa izuzmimo svaki tekst snimljen u kadru kao dio narativne, izlagачke strukture, te titlove (podnaslove) koji služe kao prijevod. Nadalje, sama riječ »špica« (vrh, vršak, šiljak) uputit će nas na one natpise koji se nalaze na ili u blizini početka i kraja filma.

Gledanje filmske projekcije zaokruženo je iskustvo izdvojeno iz realnosti, a njegov početak i kraj one su povlaštene točke unutar filmskog djela koje graniče s tim izvanfilmskim, realnim svijetom i koje nas uvode, odnosno izvode iz doživljaja filma. Tom temom se iscrpniće bavi Ante Peterlić u napisu u kojem, između ostalog, navodi:

Očekivanje početka filma i sam početak trenuci su posebne koncentracije i pozornosti gledaoca. To je njegov »prvi susret« s filmom, gledaočeva pozornost još je svježa, i o tom trenutku zavisi štošta. Na samom početku filma dobivaju se impresije koje mogu biti presudne, jer će film ili i dalje ohrabrivati očekivanja stvorena početkom ili će ta očekivanja iznevjeriti; neki se film uopće neće razvijati, početak će biti ono najuspjelije što se u njemu nalazi ili će početak biti tek prva opeka u građevini filma. Naime, svaki novi trenutak filma koji teče tokom svoje projekcije ne doživljava se jedino po onome što taj trenutak nudi. Kao nesmiljeni vremenski mehanizam on uvjetuje i stalna pribrajanja onoga što je u filmu bilo, što je prošlo, a početak filma je, prema tome, ono što se neprestano svjesno ili ne-sвесно pribraja. Pored svega, odnosno i zbog svega što je rečeno, početak filma jest kvaliteta koja se najlakše i najintenzivnije pamti, a ono što se najintenzivnije pamti ujedno se i najintenzivnije ugrađuje u svaki novi djelić filma. Ta laka i intenzivna zapamtljivost početka filma mora, stoga, biti u nekom posebno izravnom odnosu prema njegovom kraju, prema njegovom završetku.<sup>4</sup>

Svojim položajem na mjestu od posebne važnosti, kao i svojom unikatnom pojavom (nepostojanjem u svijetu izvan filma) špica predstavlja važan metafilmski signal.<sup>5</sup> U smislu audio-vizualnog oblikovanja ona je i granično područje, zanimljivo kao naglašeno mjesto susreta različitih grana umjetnosti i vrsta komunikacije: filma, animacije, glazbe, dizajna, likovnosti, pisma...

To je područje najvećih stilističkih otklona unutar nekog filma. Špica u biti sama po sebi predstavlja jednu veliku, najčešće najekstremniju stilizaciju. Istovremeno je jedinstvena iznimka unutar konteksta pojedinog filmskog djela i uobičajena pravilnost za onaj većinski korpus filmova čiji je dio. Budući da stilističke pojave kao naglašene figure u pravilu izazivaju intenzivniju i podrobniju pozornost i kada su znatno manjeg značaja i obima, upravo je iznenadujuće koliko se u teoriji malo pažnje posvećuje toj imanentno filmskoj pojavi. Čini se da za špicu vrijedi pravilo po kom se ono što je najizraženije i što se nalazi na najupadljivijem mjestu doduše samo po sebi zapaža, ali ujedno i lako ignorira, dok se pažnja usmjerava ka istraživanju rijetkih i skrivenih pojava. Zbog svega toga osjećam potrebu da opisu i analizi toga zanemarenog fenomena posvetim više pažnje, svjestan eventualne opasnosti da zbog izrazite očiglednosti tog istog feno-

mena mogu ostaviti dojam pisanja o problematici u kojoj je sve, čini se, već poznato i jasno.

Tema ovog rada zapravo je traganje za odgovorom na pitanje: koje to komunikacijske funkcije špica ispunjava s obzirom na posebno mjesto koje po svom značenju zauzima i koje kreativne mogućnosti za njezinu upotrebu još postoje?

U najranijem razdoblju filmovi nisu imali špicu; ona se postupno razvijala dodavanjem, isprva osnovnih, a zatim sve detaljnijih podataka, nastalih s jedne strane iz potrebe publike da zna sve veći broj informacija o djelu koje gleda i, s druge strane, pritiska zakonodavstva na proizvođače da navedu i rangiraju sve više informacija o produkciji u normama specificiranom obliku. Špica je, u obliku u kakvom je poznajemo danas, skup konvencija nastalih i logičnom evolucijom i prisilnim intervencijama. Otuda i njezin arbitraran karakter. Špica je, dakle, nastala da bi izvršavala neke funkcije. Da bismo lakše odgovorili na pitanje koje su to njezine funkcije u cjelini, potrebno je prvo uočiti koje specifične funkcije ispunjava svaki njezin sastavni dio. Od čega se uopće sastoji špica?

Najjednostavniji i ujedno najelementarniji mogući odgovor je: od teksta i slike.

### **Tekst na slici — temelj izuzetnosti špice**

Pod tekstrom na filmu mislim, naravno na slova, dakle na vizualne simbole preko kojih se tekst u tom prvenstveno sličkovnom mediju očituje. To je uostalom tako i u svakom pisanim mediju. Slova pripadaju pisanoj riječi, literarnom načinu komunikacije, koja je bitno različita od one koju podrazumijevamo pod imanentno filmskom komunikacijom, to jest od takozvanog jezika filma. Pisana komunikacija nastala je davno prije filma i nastavlja postojati izvan filma. Filmu pisana riječ nije nužno potrebna da bi mogao komunicirati. Da bi komunicirao izravnije i jednostavnije, on ju je apsorbirao, kao, uostalom, i mnoge druge načine komunikacije. No nikad je nije prihvatio do kraja i bez rezerve. Čak ni u eri nijemog filma, kad su pisani međunatpsi bili jedino »ortopedsko« pomagalo za savladavanje govornog invaliditetata. Prema svjedočenju Alfreda Hitchcocka, koji je karijeru otpočeo kao ilustrator titlova u nijemim filmovima, u to vrijeme je:

*...talent bio mjerjen prema sposobnosti da se napravi film kojem je potrebno što manje titlova.<sup>6</sup>*

Postoje dva općepoznata kontradiktorna fenomena vezana uz snimljena slova: prvo, kad god se u nekom kadru, slučajno ili namjerno, nađe pisana riječ ona privlači pažnju — pogled gledatelja će se u istom trenutku fokusirati na odgontavljivanje te poruke. S druge pak strane, ljudi ne idu u kino da bi čitali. Čitanje na filmu zamorno je i dosadno, a filmski je prizor neposredniji, najčešće vrlo pokretan, pa samim time i zanimljiviji za gledanje (stoga se i gledanje stranih filmova s titlovima kod na to nenavikle publike smatra krajnjom gnjavačom). Osim toga, kako napominje Ante Peterlić:

*Napomenimo, slova, grafičnost, snažne su retoričnosti, jer su u figurativnom smislu, svojim geometričnim oblicjem*

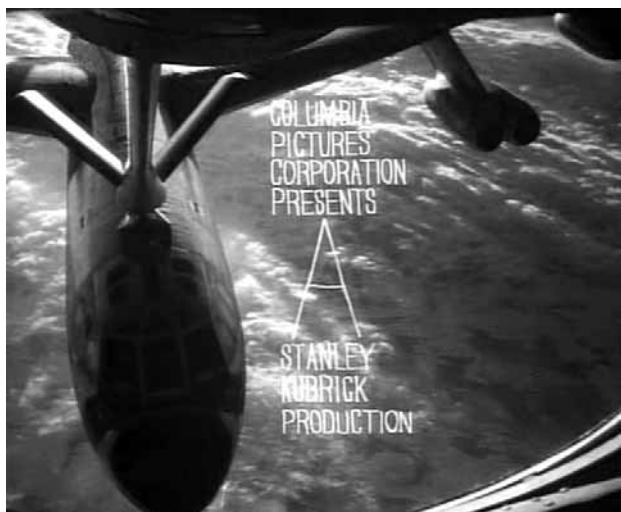
*u suprotnosti s amorfnošću i tek potencijalnom simboličnošću filmskofotografske slike realnih ambijenata.<sup>7</sup>*

U izvanfilmskom svijetu nismo suočeni s prizorima praćenim natpisima, pa je tekstualna dimenzija špice u opreci s mimetičkom audio-vizualnom prirodom filma. Ne mislim pritom, dakako, na natpise koje susrećemo u životu kao što su to, na primjer, imena ulica, zgrada, većine institucija (vlađe, škola, poduzeća, kazališta, kina) i pojedinih prostorija u njima, koje također imaju istaknut svoj naziv, iako se takvim natpisima film često služi (pokaže se ploča s nazivom institucije, imanja, dvorane... pa se onda uđe u nju).<sup>8</sup> Takve natpise možemo nazvati prizorima, dok ja, dakako, mislim na one neprizorne. Razlike između te dvije vrste pojava na filmu Hrvoje Turković definira na sljedeći način:

*...prizorne su pojave one koje mogu čuti i/ili vidjeti prizorni (predstavljeni) likovi i instrumenti, dok neprizorne pojave u normalnom slučaju ne čuju i/ili ne vide prizorni likovi, nego samo filmska publika. Prizorne pojave jezika komponente su predstavljenog (označenog) svijeta; neprizorne nisu — one su dio predstavljačkog sistema, one pripadaju »značenjskom« dijelu filmskog predstavljanja. To je razlog zašto se one »prirodno« percipiraju kao »strani« elementi — strani predstavljenom prizornom svijetu filma, kao nešto »umjetno dodano« od strane tvoraca filma.<sup>9</sup>*

Jedna je od takvih pojava, koja je možda i najučestalija na filmu, glazba. I ona može biti prizorna, imati izvor u snimljenom prizoru, i neprizorna, pozadinska. Sličnost i komplementarnost tih dviju pojava, to jest njihovih funkcija, možda i jest razlog zbog kojeg se na špici filma gotovo obvezatno pojavljuju zajedno.

Vjerojatno je upravo agresivnost kojom pismo konkurira fotografskoj slici u borbi za pažnju gledatelja razlog toga kompleksnog odnosa koji, općenito govoreći, možemo sažeti u tvrdnju da »film ne voli slova«. Neprirodna priroda teksta u špici glavni je krivac što se ona doživljava kao filmu strano tijelo. S tim su se problemom tvorci filmova moralni rano suočiti — za ilustraciju pokušaja njegova rješavanja dovoljno se prisjetiti izlizanog klišea bezbrojnih starih hollywoodskih filmova: kaligrafski ispisani tekst špice na stranicama neke goleme stare knjige koje pritom lista ruka prispodobiva nekom, gledatelju nevidljivom tijelu. Tekst kao sastavni dio prizora, onđe gdje mu je i prirodno mjesto, na stranicama knjige tako da ne irritira oko gledatelja nenaviklog na pojavu bestjelesnih slova na ekranu. Takvu ćemo špicu doduše najčešće naći na počecima povjesnih, kostimiranih filmova, gdje ionako nije bilo uputno privlačiti pažnju na ikakva s vremena tehnička pomagala i razbijati iluziju gledatelja koji je već prisiljen prihvatići priču iz predfilmskog vremena snimljenu filmskom kamerom. A takva će nas špica podsjetiti i na literarno podrijetlo filmova nastalih prema poznatim književnim djelima (koji najčešće i pripadaju povjesnom žanru) ili, odemo li još dalje, na literarno podrijetlo gotovo svih filmova — scenarij, pa možda čak i na to da je književnost tisućama godina starija umjetnost, kojoj film, kao apsorbirajuća, sintetska umjetnost mnogo duguje. No prava



*Dr Strangelove* (1964) — dizajner špice Pablo Ferro

svrha takve špice pokušaj je pomirenja dvaju bitno različitih komunikacijskih obrazaca.

Svaka špica pokušaj je sinteze teksta i slike i time ostavlja dojam artifijelne tvorevine, što je osnova za njezinu metafilmičnost. Stoga je indikativan otpor prema takvom djelovanju špice, kao i pokušaji da se pisani tekst potpuno izbaci iz špice i time film pročisti, oslobođi od toga nefilmskog elementa. Pojedini filmski autori, poput Orsona Wellesa, u nekim svojim filmovima podatke o autorima filma bilježe samo tonski, primjerice na kraju filma *The Magnificent Ambersons* (*Veličanstveni Ambersonovi*, 1942), gdje glas izvanprizornog naratora izgovara tekst špice. Moglo bi se raspravljati da li se u tim slučajevima uopće radi o špici.<sup>10</sup> Potaknut svojim radijskim i kazališnim iskustvom, Welles imena autorske ekipe u nekim svojim filmovima izgovara štoviše sam, što uz rijetkost, iznimnost, pa i začudnost još više uvećava svijest o postupku i pridonosi još većoj metafilmičnosti špice. Čak i kada se glas izvanprizornog naratora koji izgovara špicu pokuša ambijentirati, tj. dati mu izvor u filmskoj slici, kao što je učinjeno u filmu *M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970), gdje se

odjavna špica čuje sa zvučnika koji se sustavno pojavljuje u filmu ili u kratkom filmu *Telefon* (Tomislav Rukavina, 1999), gdje joj je izvor naznačen već u naslovu, čimbenik razlike se ne smanjuje, već postaje još izraženiji. Budući da je u filmu zvuk ipak inferiorniji od slike (jer i nijemi film je film, dok ton bez slike to nije), učinak koji se na taj način postiže nikako ne može biti filmski.

Tako snažan metafilmski signal kao što je špica jednostavno se nikad ne može u potpunosti integrirati u narativnu strukturu filma. Zato su takve špice tek sporadični kurioziteti autora koji žele istaknuti svoje filmove, autoreferencijalno propitkujući iskušane konvencije. One će ostati iznimke koje potvrđuju pravilo po kojem raspoznajemo špicu, a to je upotreba teksta na slici. Da zaključimo riječima Ante Peterlića:

*I, napokon, budući da u filmu nizovi »slika«, odnosno »životnih« prizora u gledaocu izazivaju verbalne kondenzacije značenja — za razliku od književnosti u kojoj se verbalnim tvore pjesničke slike — pisana riječ je jedino što je moguće, što je zamislivo kao logička i poetička »točka«,*

kao kvalitativno nov oblik koji je potreban da bi se izvršio prijelaz u »drugi svijet«, iz svijeta fikcije u svijet zbilje.<sup>11</sup>

## Funkcija

### Naslov filma

Naslov je prvi element špice koji se počeo pojavljivati kao sastavni dio ranih filmova. Moglo bi se čak reći da se potreba za naslovom javila čim se pojавio drugi film, jer se javila potreba da se više djela jednog medija individualizira. Naslov služi izdvajajući određenog filma iz mase ostalih filmova te je njegova bitna karakteristika jedinstvenost. On treba težiti unikatnosti; da u tome ne uspije, tj. da dva ili više filmova imaju isti naslov, takva je rijetkost da ne izaziva zabunu. Isti naslov može se filmu dati namjerno kako bi se uputilo na drugi film istog naslova, kao što je to slučaj s novim verzijama postojećih filmova (*remake*) ili na poznato književno ili kazališno djelo po kome je nastalo više filmova. Ako naslov filma usporedimo s osobnim imenom, nameće se analogna usporedba špice s osobnom iskaznicom određenog filma.

Naslov najviše pridonosi primarnoj funkciji špice, koju bismo mogli nazvati identifikacijskom. Zbog te svoje bitno identifikacijske funkcije naslov je ona informacija o filmu koja će najviše komunicirati, te se stoga, da bi prijenos informacije bio što lakši, pri njegovu smišljanju povodi za kriterijem kratkoće i jasnoće.

Često se zato u naslovima pojavljuju lako razumljive riječi i jednostavne složenice, premda iznimno postoje i suprotni primjeri u kojima se to načelo namjerno izigrava, čime se postiže efekt isticanja među kratkim i jasnim naslovima. Tako je, primjerice, slučaj kod podugačkih naslova filmova *The Effect of the Gamma Rays on Man-in-the-Moon Mari-golds* (Utjecaj gama zraka..., Paul Newman, 1972), *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Strangelove ili: kako sam se naučio prestati brinuti i zavolio atomsku bombu, Stanley Kubrick, 1964) ili *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-up Zombies* (Ray Dennis Steckler, 1965). No takvi primjeri ipak spadaju u rijetke iznimke.<sup>12</sup> Potreba za isticanjem proizlazi iz namjere da se naslovom privuče publiku; on dakle ima i marketinšku funkciju, pa se pri njegovu smišljanju često teži da bude atraktivan, intrigantan, efektan. Sam sadržaj naslova ekstremno je široko područje, pa se tako u naslovu može naći svaki pojam za koji postoji riječ ili znak.

Najčešće se značenje naslova odnosi na sam sadržaj filma; on, na primjer, može biti ime ili obavještavati o funkciji glavnog ili sporednog lika, mjestu radnje, pokretačkom ili usputnom motivu, može biti metafora za nešto od već navedenog ili nečeg potpuno drugog, te se tako naslovima ne može odreći i stanovita informacijska funkcija.

Ponekad se naslovima dodaju čak i posvojne odrednice koje upućuju na autore filmova ili predložaka po kojima su filmovi nastali; dodaju im se, dakle, informacije koje se obično nalaze u drugim dijelovima špice: *Fellini Satyricon*,

*Monty Python's the Meaning of Life*, *Bram Stoker's Dracula* ili Jurić: *Tvrđa* 1999 (ne treba ni spominjati trend autoriziranih montažnih verzija filmova na primjer *Ridley Scott's Blade Runner*). Ipak, zbog potrebe za kratkoćom i efektnošću informacijske mogućnosti naslova su prilično ograničene; njegova je funkcija, kao što je navedeno, primarno identifikacijska.

### Popis tvoraca filma (cast & crew)

Popis tvoraca filma uglavnom je kvantitativno najimpresivniji od svih dijelova špice, pa se često pri upotrebi termina špica misli isključivo na taj dio. Budući da je nositelj najveće količine informacija, u tom se djelu špice najviše manifestira njezina informacijska funkcija. Počeo se javljati iz potrebe publike za dodatnim podacima o filmu koji gleda i to prvenstveno o onome što u filmu može vidjeti, tj. o onome što je ispred kamere, a to su glumci. Želju gledatelja da sazna imena protagonisti i poveže ih s licima glumaca da bi ih mogao lakše identificirati i pratiti iz filma u film, prepoznati su proizvođači, te su u interesu popularizacije filmova toj želji i udovoljili. Razvojem svijesti o načinu proizvodnje filmova počinju se navoditi i imena ljudi iza kamere, isprva producenata, a zatim i redatelja. Taj dio špice sastoji se, dakle, od dvije grupacije popisa imena: onih ispred kamere, tj. glumačke podjele (*cast*) i onih iza kamere, tj. autorske i tehničke ekipе (*crew*) i time, barem u odnosu na imena ljudi čiji doprinos smatramo autorskim, ima djelomičnu funkciju sličnu onoj potpisa kod drugih autorskih djela. Iako određeno umjetničko djelo ne bi trebalo biti smatrano nimalo boljim ni lošijim s obzirom na to da li je potpisano ili nije, potpis se smatra važnim faktorom pri evaluaciji njegove umjetničke vrijednosti. Na taj način se ustvari eksplorira potreba gledateljstva za prepoznatljivim, već poznatim kao jamstvom obećane kvalitete.<sup>13</sup>

Imena se na špici nužno dovode u određene odnose, naglašavaju se veličinom i ističu na povlaštenim mjestima, što se s vremenom normativiziralo (imena najpopularnijih glumaca iznad naslova, producenata na početku, a redatelja na kraju špice). Time špica postaje sredstvo rangiranja prema propisanim pravilima kojima se reguliraju autorske i statusne povlastice. Špica, dakle, dobiva i funkciju dokumenta. To dovodi do njezina daljnog detaljiziranja pod utjecajem zakonodavnih tijela, tako da današnje špice, ponajviše zbog iscrpnog popisa imena sve većeg broja suradnika, svojom dužinom zauzimaju značajan dio cjelovečernih igralih filmova. Velika većina informacija koje prezentiraju nema više za projecnog gledatelja gotovo nikakvu važnost, pa se one uglavnom stavljuju na kraj, na odjavnu špicu, koja se lako može izbjegić izlaskom iz dvorane. To je još izraženije u nekim TV-serijama, gdje odjavne špice projure nečitljivom brzinom tako da imaju samo formalno-pravnu funkciju. Nasuprot tome, u TV-filmovima vladala je praksa da podacima bude bogatija najavna špica, vjerojatno u nadi da će se među njima naći i neko ime koje će ponukati gledatelja da nastavi s gledanjem baš tog programa (koliko puta smo prisiljeni čitati gomilu nepoznatih imena u epizodnim ulogama potpisanih pod pompoznim nazivom *guest star?*) ili, još vjerojatnije,

je, stoga što se skupo televizijsko vrijeme može uštedjeti tako da najavna špica teče paralelno s uvodnim prizorima.

Identifikacijska funkcija popisa tvoraca filma u špici nije od presudne važnosti već i zbog činjenice da ista ekipa može sudjelovati u više različitih filmova.

#### Ostali natpisi

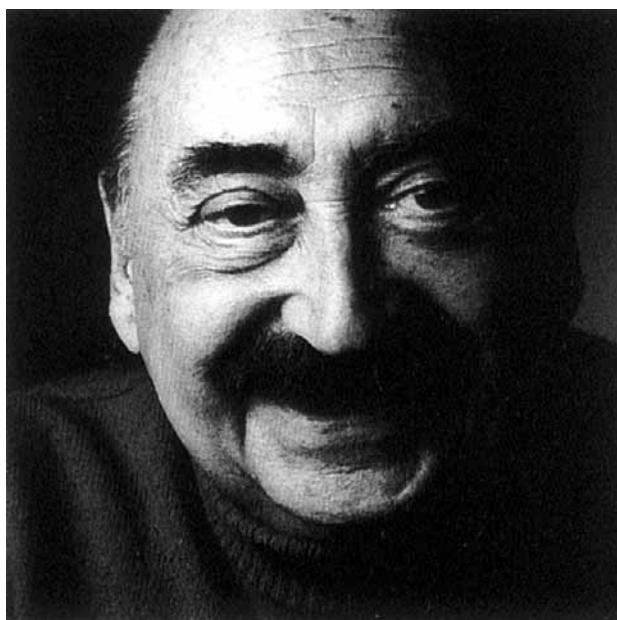
Ostali natpisi koji spadaju u tekstualnu komponentu špice, a ne mogu se svrstati u prethodne dvije kategorije, mogu uključivati podatke bilo kakvog sadržaja koje je netko odlučio staviti na špicu. Bitno je spomenuti one koji su dovoljno učestali da ih možemo nazvati standardnima. Amblem proizvođača svakako je najučestaliji standard. Njegovo pojavljanje nije tek proizvoljno, nego je i pravno obvezatno. Kao i amblem eventualnog distributera, on uz tekst podrazumijeva i sliku, jer je zbog prepoznatljivosti određene firme (*marka, brand*) obično dizajniran kao logotip i znak, često i kao pokretna mikrosekvencia filma. Amblem se gotovo uvijek nalazi na samom početku filma, pa osim što informira gledatelja tko je proizvođač, ima i jaku kronografsku funkciju. Budući da je unificiran, tj. identičan za sve filmove istog proizvođača, doživljava se kao odvojeni dio specifičnih špica pojedinih filmova. Za njega više od filmskih vrijede komercijalno-marketinške zakonitosti, zato ga se najrjeđe od svih dijelova špice smije i pokušava kreativno iskoristiti. No postoje pokušaji da se taj dio poveže s ostatkom filma. Tako na primjer u filmu *The Great Northfield Minnesota Raid* (Velika pljačka u Minnesoti, Philip Kaufman, 1972) uvodni monolog traje već pod animiranim amblemom (Universal) ili se sam amblem mutira da bi zadovoljio ulogu prologa, kao u filmu *Waterworld* (Vodeni svijet, Kevin Reynolds, 1995), gdje kompjutorskom animacijom na poznatom Universalovu globusu kontinente prekrije voda.

Završni natpis (kraj) je po svojoj funkciji evidentno metafilmski signal koji služi upozoravanju gledatelja da se bliži završetak djela i projekcije. Obično se nalazi ispred odjavne špice. Nekada je bio standardna pojava, a danas je rijetkost, što svjedoči o razvoju percepcije filma, odnosno o iznalaženju suptilnijih znakova (inkorporiranih u narativni diskurz filma) i njihovo svrhovitosti za signaliziranje kraja. Tako će se u suvremenim filmovima natpis kraj upotrijebiti samo kada se želi postići arhaični efekt, tj. aludirati na filmove iz prošlih vremena i/ili ironijski odmak, kao na primjer u filmu *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980) rađenom u kičasto-nostalgičnom stilu *cliffhanger* serijala, gdje se u posljednjem kadraru koji ulazi ruka ipak preživjelog zlikovca uz natpis THE END pojavljuje i upitnik.

Bilo bi preopširno, previše zamorno, a i od sumnjiće koristi pokušati opisati sve tekstualne sadržaje koji se, s većom ili manjom učestalošću, pokušavaju nagurati u špicu filma — od birokratskih podataka o proizvodnji, sadržaju, pravnih regulativa kao što su to *copyright* i godina proizvodnje, da spomenem one najnezaobilaznije, do autorskih posveta, citata i namjena. Puno zanimljivije i korisnije pitanje kojim se možemo pozabaviti jest: kako inkorporirati sve te tekstualne elemente u film koji im ionako nije sklon, kako oblikovati špicu na zanimljiv način u skladu s medijem u kom se nalazi?

#### Oblikovanje: Saul Bass

Doista je zapanjujuća vremenska razlika između stalne primjene špice i početka korištenja kreativnog potencijala koji pruža to, dotad neiskorišteno područje filmske vrpce. Prije-lomnim trenutkom odlučnog prekida s tradicijom i rođenja nove forme može se smatrati film *The Man with the Golden Arm* (Čovjek sa zlatnom rukom, Otto Preminger, 1955) i stupanje na scenu Saula Bassa. Njegovo je ime otad postalo sinonim za kvalitetnu izradu nadahnutih špica i u tolikoj mjeri utjecalo na suvremene dizajnere da je postalo nemoguće napisati tekst na ovu temu a da ga se, prije ili kasnije, ne spomene. Može se reći da je on samostalno ponovno izmislio filmsku špicu proširivši njezine mogućnosti daleko izvan jednostavne funkcije kojoj je dotad služila. Kroz njegovu ka-



Saul Bass

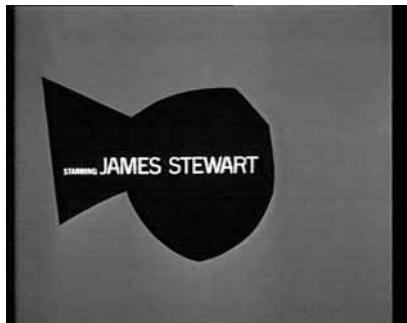
rijeru prelamaju se sve bitne faze razvoja filmske špice, što ga čini i idealnim i jedinim mogućim, jednom riječju školskim primjerom za svako izlaganje o povijesti oblikovanja špica.

Saul Bass je u filmski posao pristigao iz grafičkog dizajna, dakle komunikacijskog medija baziranog na tipografiji, stiliziranoj likovnosti i nadasve statičnosti. Prvi poslovi koje je dobio bili su ograničeni na popratne grafičke materijale koji su u prezentaciji filma potrebnii, prvenstveno plakate i promotivne kampanje za hollywoodske filmove. Već tu je Bass napravio značajan pomak u dotadašnjoj praksi promocije filma vezanoj uz fotografije, u prvom redu glumačkih zvijezda. Za već spomenuti Premingerov film Bass je u praksi proveo svoj životni moto »symbolize and summarize« i došao do nizgled jednostavnog rješenja. Stilizirani crtež iskrivljene ruke u jednom simbolu sumira temu Premingerova filma o iščašenom životu krupnje narkomana. Taj se koncept toliko dojmio režisera i požeо toliki uspjeh da se na nekim mjestima film promovirao bez naslova, samo s Bassovim simbolom. Tako mu je Preminger povjerio i izradu špice u istom stilu.

Ostalo je legenda; suradnja dvojice autora protegla se na sveukupno trinaest filmova koji, manje više, slijede isti prepoznatljivi obrazac. Stilizirane, jednostavne, grube i izlomljene, ali još uvijek figurativno prepoznatljive forme počinjene isto tako nepravilnom ekspresivnom tipografijom postale su prepoznatljivi *trademark* Premingerovih filmova, a ujedno i karakterističan stilski potpis samoga Saula Bassa, koji je razvio već u toj ranoj fazi svog rada na filmu. Logotip s dijelovima tijela sastavljenima u ljudski lik sa špicem filma *Anatomy of a Murder* (*Anatomija jednog umorstva*,

1959), suza na licu iz *Bonjour Tristesse* (*Dobar dan, tugo*, 1958), slomljeni mač *Saint Joan* (*Sveta Ivana*, 1957), zgrčeće šake u *Exodusu* (*Egzonodus*, 1960), papir s istrganim obrišom djevojčice iz *Bunny Lake Is Missing* (*Bunny Lake je nestala*, 1965) i mnogi drugi motivi ilustriraju radnje filmova naznačene već u naslovima. Bass je uvijek bio svjestan doslovног značenja svog zanimanja — *title designer*.

No mnogo bitnija od simboličkog pristupa, stilizacije i stila, inovacija po kojima je Bass najznačajniji, svakako je uvođenje pokreta u filmsku špicu. Već na svojoj drugoj špici za



*Anatomija jednog umorstva* (1959) — dizajner špice Saul Bass



Na rubu pločnika (1950) — dizajner nepoznat

Premingera, *The Man with the Golden Arm*, uvidio je da je pokret sama bit medija filma, te se nakon natezanja s redateljem i producentima izborio za ostvarenje jednostavne, ali efektne sekvence u kojoj se apstraktni elementi, duguljaste, nepravilne linije, pokreću da bi stvorile naslovni simbol.<sup>14</sup>

U dotadašnjoj su se praksi špice sastojale samo od tipografije, i to većinom loše tipografije. U onim rijetkim špicama koje su se isticale kreativnjim oblikovanjem, kreativni iskorak se uglavnom svodio na pokušaj ambijentiranja teksta, tj. na dosjetku uklapanja slova u prividni realitet filmske fotografije. Dobrih primjera za to ima među Premingerovim filmovima prije suradnje s Bassom, jer se evidentno radi o autoru koji je polagao dosta pažnje na oblikovanje špice, pa je na koncu i otkrio Saula Bassa. U njegovu filmu *Fallen Angel* (*Pali andeo*, 1945) najavni se natpisi tako pojavljuju u obliku putokaza i prometnih znakova snimljenim u subjektivnim kadrovima u vožnji iz autobusa u kojem počinje radnja filma, a u filmu *Where the Sidewalk Ends* (*Na rubu pločnika*, 1950) podaci se nalaze, naravno, na pločniku, napisani kredom i po njima nas vode noge glavnog junaka koje kamera prati. Ti, a i mnogi drugi primjeri zapravo nisu velik korak naprijed u odnosu na ono već spomenuto listanje knjige, ali su svakako pokazatelj težnji autora da se originalnijim stupom i špica afirmira kao medij kreativnog izraza. Pokret u tim špicama postoji samo posredstvom kretanja vizure kamere po živoj slici u koju su naslovi inkorporirani.

Svođenje špice na sam pokret i prelazak iz stilizirane figurativnosti u potpunu apstrakciju, čime se taj pokret još više nagašava, obilježava Bassov stil u drugoj i najpoznatijoj fazi njegova razvoja, maloj cjelini koju sačinjavaju tri filma Alfreda Hitchcocka, u kojima je dostigao svoj kreativni vrhunac. U filmu *Vertigo* (*Vrtoglavica*, 1958) kombinira animaciju apstraktnih, geometrijskih formi s kadrovima ženskog lica i ostvaruje špicu koja je po riječima Ante Peterlića:

...zbog slike privlačnosti, a i radnjom dokazane surhovitosti, možda najčešće oponašana u povijesti filma.<sup>15</sup>

Špica počinje živim, premda vrlo statičnim krupnim planom i detaljima lica glavne glumice. Nepokretnost živog lika nadomještaju pokreti i približavanje kamere te animacija tipografije, stvarajući već na samom početku filma nadrealni efekt u kom živo miruje, a neživo se kreće. Sugestivni ugo-

đaj špice savršeno najavljuje temu tog trilera začudne atmosfere — opsjednutost smrću. To je još izraženije u drugom dijelu špice, gdje se, počevši iz katra oka, pojavljuju raznobojni, komplikirani geometrijski likovi i hipnotički se rotiraju prema gledatelju, vizualno dočaravajući središnji motiv iz naslova. Tom očaravajućom minijaturom Bass je pridonio emancipaciji špice u autentičnu i samosvjesnu umjetničku formu. Prema riječima Martina Scorsesea:

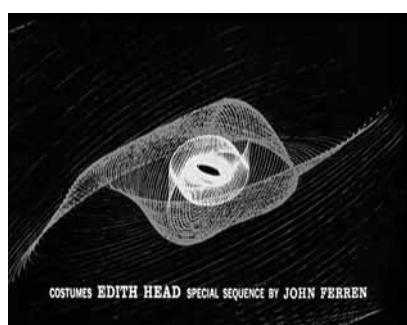
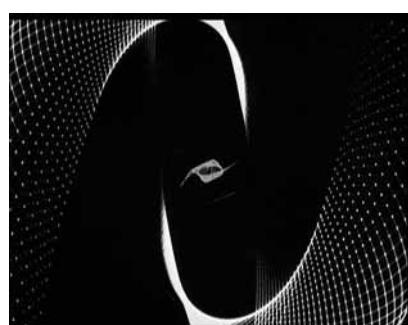
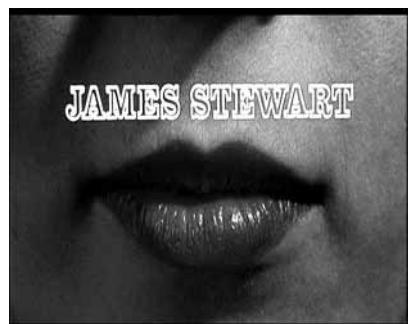
Bass je preoblikovao sekvence špica u umjetnost, stvarajući u nekim slučajevima, kao što je *Vertigo*, mini-film u filmu.

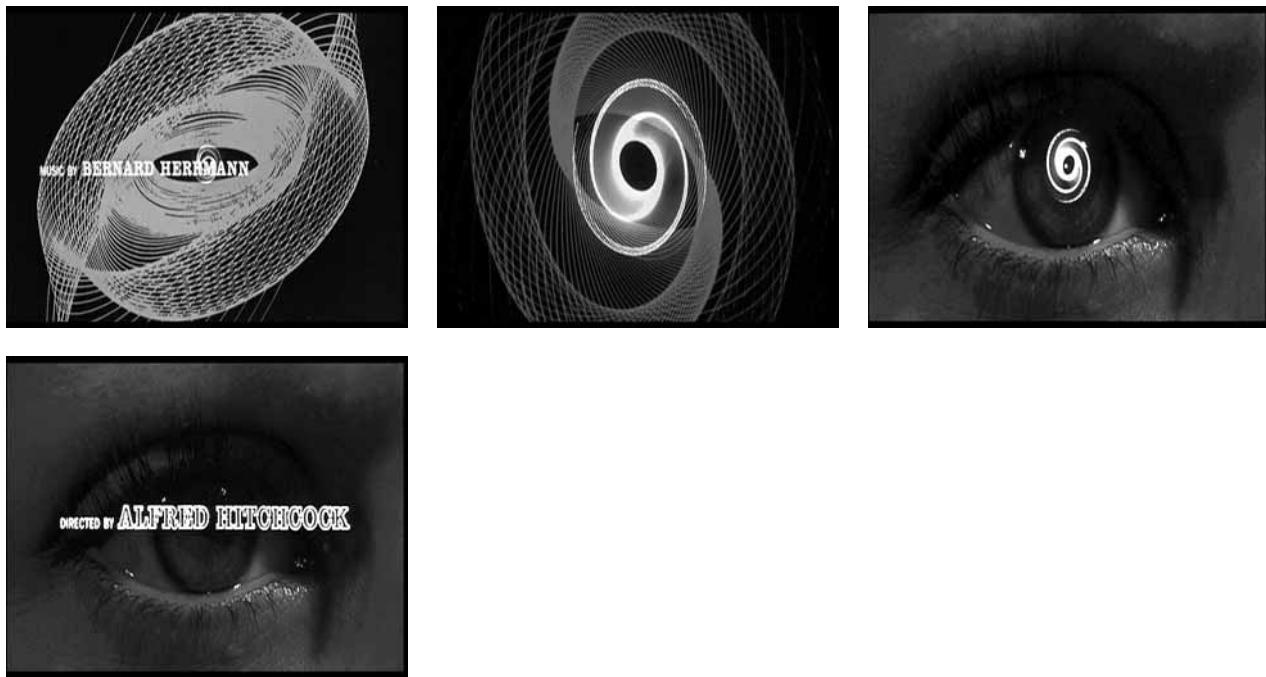
U sljedeća dva filma za Hitchcocka s velikim uspjehom nastavlja taj pristup, postupno ga pročišćujući do krajnjih granica. U *North by Northwest* (*Sjever-sjeverozapad*, 1959) grafički su elementi reducirani na vertikalne i dijagonalne linije u dinamičnoj interakciji sa slovima na jednoličnoj zelenoj pozadini koja počinje već na znaku MGM-a. Pravi razlog kretanja teksta i jednostavnih grafičkih elemenata po vertikalnoj osi ekrana postaje jasan tek u drugom dijelu špice, kad se nakon domišljatog i duhovitog logotipa naslova, mreža linija pretvori u isto tako geometrizirano pročelje realne zgrade na kom se reflektira gužva velegrada. Nakon toga slijedi kadar izlaska ljudi iz liftova, a njihovo su kretanje ustvari simbolizirala kretanja na špici. Tim kadrom zapravo počinje radnja filma.<sup>16</sup> Osim tog doslovнog tumačenja, špica nas svojom elegantnom stilizacijom uvodi u neprekidno kretanje i akciju, koji su konstanta ovog filma.

Nastavljajući u tom smjeru, Bass u filmu *Psycho* (*Psaho*, 1960) dolazi do krajnjeg minimalizma. Živa slika je, kao i bilo kakva figurativnost potpuno izbačena u korist apstrakcije, jednostavnih horizontalnih linija koje svojim agresivnim pokretima tvore, ali i dezintegriraju tipografiju. Ne samo da je takva špica potpuno u skladu s asketskim pristupom kojim je realiziran sam film, sniman s malim budžetom u crno-bijeloj tehnici, nego i agresivnost apstraktнog pristupa savršeno ocrtava sirovu elementarnost prirode nasilja koju film tematizira.

Postoji teza koju su prvi iznijeli Claude Chabrol i Eric Rohmer, a koja glasi da je:

Svaki Hitchcockov film ispreden iz jednog jedinstvenog oblika, koji se često pojavljuje u sekvenci špice.





Vrtoglavica (1958) — dizajner špice Saul Bass

Ako je ta tvrdnja uopće točna, onda se za nju ne bi mogao naći bolji dokaz od spomenuta tri filma za koje je špice radio Saul Bass.

Na ovom bi mjestu bilo pogodno spomenuti važnu ulogu glazbe u kreiranju špica, pogotovo stoga što su ta tri filma popraćena vrhunskim partiturama Bernarda Herrmann-a. Špice su uvijek u filmu pogodno mjesto za naglašene glazbene momente. Uglavnom, oslobođene strogog diktata radnje i neometane dijalogom, one su područje kao stvoreno za interakciju ritmičkih pokreta vizualnih elemenata i glazbe. Da je za to Bass posjedovao izuzetan senzibilitet, dokazao je već i u kreiranjem kontrapunkta koje su njegove rane animacije tvorile s glazbom.<sup>17</sup> Glazba značajno pomaže u ostvarenju jedne od bitnih mogućnosti špice — u postavljanju atmosfere, u čemu je Bass također bio majstor. Svojim špicama dokazao je da je ona idealno sredstvo kojim se gledatelja već na samom početku projekcije može emocionalno pripremiti, uvesti u atmosferu filma koji slijedi. Martin Scorsese je to ovako formulirao:

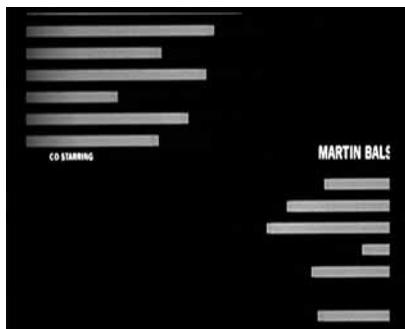
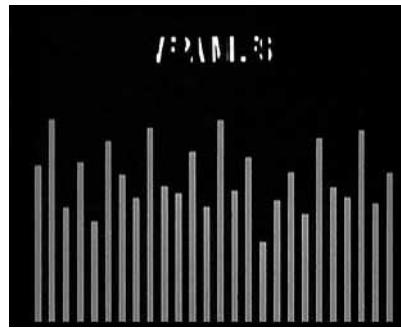
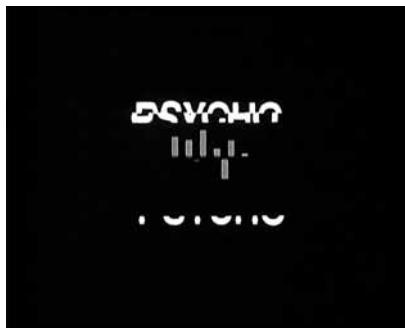
*Njegove grafičke kompozicije u pokretu funkcioniраju kao prolog filma — utvrđuju ton, pridonose ugodaju i predosjećaju akciju.*

Usredotočenost na iluziju pokreta kao najvažniji čimbenik koji razlikuje film od ostalih umjetnosti kod Bassa kao da pobuduje ambiciju za radom na »čistom« filmu, što se moglo naslutiti već u proširenju njegovih kreativnih doprinosa na titulu slikovnog savjetnika koju nosi na špici filma *Psycho* i zloglasnu raspravu oko idejnog autorstva antologijske scene ubojstva pod tušem, za koju je Bass crtao storyboard. Ne samo da je nakon razlaza s Hitchcockom u filmovima dru-

gih redatelja uz špice režirao i pojedine vizualno zahtjevnije scene, na primjer scene bitke u filmu *Spartacus* (*Spartak*, Stanley Kubrick, 1960, *design consultant*) i scene utrke u *Grand Prix* (John Frankenheimer, 1966, *montage, visual consultant*) nego se naposljetku i sam počeo baviti režijom. Režirao jeigrani film *Phase IV* (*Faza 4*, 1974) i mnogo započinju seriju kratkih znanstveno-esejističkih filmova.<sup>18</sup> Tako ne čudi da je u oblikovanju nekih špica u idućoj fazi rada Bass zanemario grafizam i usredotočio se na živu sliku. Kadrovi koji prate skitanje i tučnjavu mačaka, koje je snimio za film *Walk on the Wild Side* (*Vrela ulica*, Edward Dmytryk, 1962) poslužili su mu kao metafora za priču smještenu u bordel, čime je dokazao da se sugestivna simbolika može postići realnim filmskim prizorima bez pomoći grafičkog dizajna. Ostvario je tako jednu od svojih najboljih špica koja je virtuoznosću i sugestivnošću uvelike nadrasla zaboravljeni film za koji je rađena.

U *The Big Country* (*Velika zemlja*, William Wyler, 1958) Bass režira špicu ritmički izmjenjujući krupne kadrove i detalje sa širokim kadrovima i totalima putovanja junaka kraljicom Divljeg zapada kako bi naglasio velike napore da se osvoje nepregledna prostranstva u kojima se film odvija. Pređočavajući tako prolog filma, Bass ustvari tematizira vrijeme samo. Spoznaja da stvara u umjetnosti koju određuje vrijeme Bassa je navela na to da često čak i izravno problematizira tu dimenziju, pa tako u filmu *Nine Hours to Rama* (*Devet sati do Rame*, Mark Robson, 1963) snimljenim detaljima sata i njegova mehanizma kao da pokušava proniknuti u samu srž misterija zvanog vrijeme.

I u samoj prirodi njegova posla vrijeme je igralo presudnu ulogu ne samo zbog kratkih rokova, koje producenti obično





*Psiho* (1960) — dizajner špice Saul Bass

nameću posljednjoj karici u nastanku filma — špici, nego i zbog kratkog, vremenski skučenog prostora kojeg autor u njoj dobiva da se izrazi. Njegova poznata, oko šest minuta duga odjavna sekvenca u filmu *Around the World in Eighty Days* (*Put oko svijeta za 80 dana*, Michael Anderson, 1956) animirani je film u kojem je glavni junak sat s cilindrom i ljudskim nogama. U njoj Bass sažima cijeli film koji joj je

prethodio, dokazujući i na ovaj doslovan način da je razumio i ovladao tim, možda najelementarnijim filmskim fenomenom — vremenom.

Oblikovanje špica mogli bismo definirati kao neku vrst pri-mjenjene umjetnosti koja je diktirala da Bass tijekom svoje karijere surađuje s velikim brojem filmskih autora različitih

osobnosti i pritom obogaćuje još veći broj njihovih raznovrsnih filmova. Kada se tome doda da se u svom radu nije volio ponavljati, nego da je uvijek bio spreman iskušati nešto novo, pa je izmislio, razvio i koristio razne tehnike i stilove, teško se ne zapitati kako je uspio zadržati toliku prepoznatljivost da ga se s pravom smatra punokrvnim autorom i to na području koje prije njega pojam autorstva nije ni poznavao. Možda se korijen odgovora na to pitanje može pronaći u samim Bassovim radovima, u onome što je u njima konstanta, a to je, paradoksalno — jedino stalna promjena. Kad analiziramo njegove špice, zamjetit ćemo obilje transformacija. Slike koje je stvorio nikada ne miruju, nego započinju putovanje na kojem nastaju i nestaju pretvarajući se uvijek u nešto neočekivano. Tako se, na primjer, latica cvijeta transformira u suzu na oku, oko u vrtlog spiralnih linija, a linije pak u neboder.

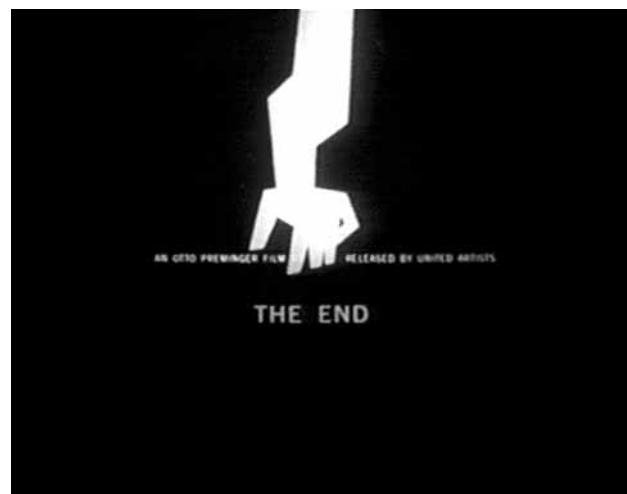
Bilo je neizbjježno da se Bass, nakon što je postigao krajnji minimalizam, okreće u suprotnom smjeru, tako da njegove kasnije radove kralji puno bogatiji, barokni stil, u kojem prezentira sve tehničke i kreativne mogućnosti u oblikovanju špice. Reprezentativni primjeri te posljednje faze njegova rada četiri su filma nastala u suradnji s redateljem Martinom Scorseseom. U njima, baveći nekim od svojih omiljenih motiva, Bass isprva na gotovo autoreferencijalan način rekaptulira svoj opus, da bi ga zatim nadogradio i na koncu okrunio možda ponajboljim od svojih djela. Tipografsko rješenje špice filma *GoodFellas* (*Dobri momci*, 1990) kao da je ugrijavanje nakon dugog pauziranja,<sup>19</sup> uvertira u posljednju značajnu suradnju u karijeri starog majstora, ovaj puta s njegovim velikim poštovateljem. Iako je ovdje još baratao minimalističkim sredstvima ili možda upravo zbog toga, Bass je dokazao da ga vrijeme nije pregazilo i da je potrebno malo da bi se unijela svježina u sada već okoštalu formu špice. Ogoljena tipografija koja s desna na lijevo juri preko crnog ekrana savršeno pogoda ritam, duh i ugodaj filma. Potpuno asketska špica koja je ustvari idealno rješenje za barokno režirani film koji je slijedi.

Budući da je film *Cape Fear* (*Rt straha*, 1991) remake istoimenog filma J. Lee Thompsona iz 1962. godine i prikladno

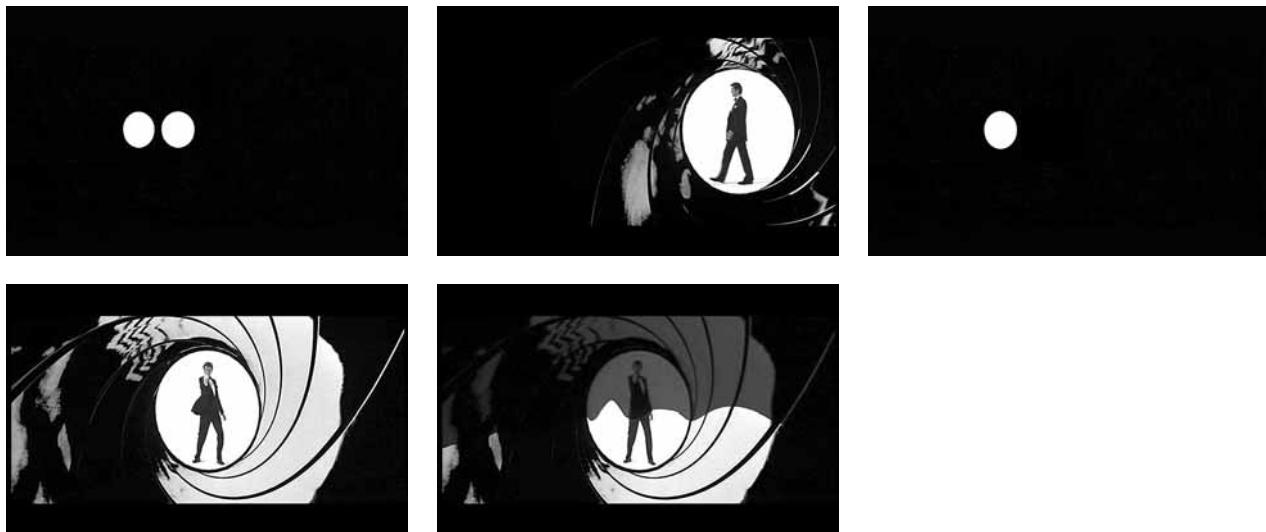
je da špicu kralji pomalo retro-stil. Dovoljni su već prvi taktovi prepoznatljivo napete glazbe Bernarda Herrmann-a, preuzeti iz prvog filma, da evociraju zlatno doba njihove suradnje. Motiv vode koji dominira ovom ugodnjom špicom idealan je medij za poigravanje efektima odraza i sjena. Refleksije na površini deformiraju već Universalov znak, a zatim bassovske motive ptice grabljivice, oka, usta, lica i ruke koji izranjavaju u višestrukim ekspozicijama najavljujući izvitoperene odnose u filmu.<sup>20</sup> Kada se na kraju sekvence voda krvavo zacrveni i pretopi u prvi kadar filma — lice naratorice u negativu — postajemo svjesni svega bogatstva podsvjesnih konotacija koje se kriju u frazi — ispod površine.

U *The Age of Innocence* (*Doba nevinosti*, 1993) ostvario je još ambiciozniji i elaboriraniji mini-film. Ubrzano rascvjetavanje raznobojnih ruža, koje ustvari djeluje kao usporena snimka, sa slojevima čipke i, ovaj put rukom pisane, epistolarnе tipografije, uz svu svoju vizualnu raskoš djeluje suptilno u dočaravanju tema društvene formalnosti i suspregnute seksualnosti kojima se bavi ovaj film.

Zanimljiva se podudarnost krije u činjenici da se zadnja filmska špica koju je Bass dovršio bavi upravo temom smrti. U filmu *Casino* (1995) nakon kadra predšpice, u kojem glavni junak ulazi u automobil koji potom u istom kadru eksplodira, započinje vjerojatno najspektakularnija od svih Bassovih sekvenci. Junakova silueta isprva preleti u vis preko ekrana ispunjenog plamenom, da bi u idućem trenutku bila preusmjerena na dolje, padajući preko svijetlećih znakova Las Vegasa. Koristeći grafički vrlo zahvalna svjetla kockarnica Las Vegasa, Bass kao da sam sebi odaje počast podsjećajući nas na efektnu animaciju sa špice filma *Ocean's Eleven* (*Oceanovi 11*, Lewis Milestone, 1960) u kojoj se koristio istim slikovnim motivima. Uz pomoć raznih brzina rada kamere, distorzija objektiva i višestrukih ekspozicija, špica nam potpuno vizualnim jezikom priča metaforičku priču o putu u pakao. Bass kao da u svom zadnjem djelu oslobađa puni kreativni i značenjski potencijal filmske špice i tako gotovo uspostavlja njezinu dominaciju nad filmom, kojem bi trebala služiti. Jer cijeli bi se Scorseseov film mogao tumačiti kao retrospekcija proistekla iz ove snovite sekvene, u kojoj u



Čovjek sa zlatnom rukom (1955) — dizajner špice Saul Bass



James Bond (najavna špica serije; 1962...) — dizajner Robert Brownjohn

trenutku pogibije cijeli jedan život preleti pred očima, baš kao na filmu.

Te višeslojne špice sintetiziraju sva dostupna sredstva, saznanja i sve iskustvo cjelokupnog Bassova opusa, pružajući gledateljima, kao i mnogo puta dotad, male eksperimentalne filmove koji, doduše, uvijek nepogrešivo pripremaju teren za film koji slijedi, ali nikada ne gube na svojoj autonomiji. Jer često su ti mali filmovi zbog svoje neosporne kvalitete nadživjeli u sjećanju one velike za koje su rađeni, pa bi se mogli prikazivati samostalno bez straha da izgube išta od svoje kreativne svježine i snage, dok bi mnoga, pa čak i priznata filmska remek-djela, bez njih bila ozbiljno okrnjena.

### Razvoj

Značajan napredak koji se dogodio u eri Saula Bassa, potpomognut u tehničkom smislu razvojem filmske tehnologije — kolora, šrine projekcije i posebice specijalnih efekata — a u kreativnom smislu pojmom niza dizajnera špica — Stevena Frankfurta, Pabla Ferroa, Roberta Brownjohna i Mauricea Bindera — imao je za posljedicu velik pomak u percepciji špice. Paralelno s porastom broja ambicioznijih i vizualno bogatijih špica porastao je, razumljivo, i senzibilitet gledateljstva, pa su neke špice našle značajno mjesto u kolektivnoj svijesti. To je posebice izraženo kod špica nekih popularnih filmskih serijala kao što su *James Bond* i *Pink Panther*.

Ne samo da će publika špicu koja se u sličnom obliku pojavljuje u više filmova lakše zapamtiti, nego će i tvorci serijala više pažnje obratiti njezinoj izradi, imajući uvijek na umu specifične funkcije i posebnu ulogu špice filmskog serijala. Takva špica mora objediniti više filmskih djela i ostvariti zajednički vizualni identitet, koji će postati prepoznatljiv tržišni proizvod, praktički marka (*brand*). No za razliku od TV-serija, koje zbog prepoznatljivosti svaku epizodu počinju identičnom špicom, praćenom uvijek istim glazbenim lajtmotivom (koje nerado i rijetko redizajniraju),<sup>21</sup> pojedini filmovi moraju, premda su dio serijala, sačuvati stanovitu au-

tonomnost, što ostavlja mogućnost beskonačnih varijacija koje nastaju poigravanjem sličnim elementima. Da bi to postigli, autori serijala o Jamesu Bondu pribjegli su složenom sistemu špica (dizajnirali su ih u početku Maurice Binder i Robert Brownjohn), koji se redovito sastoji od sljedećih elemenata: uvijek ista, zajednička špica koja je postala zaštitnim znakom serijala, poznata silueta u tunelu praćena prepoznatljivom glazbenom temom Johna Barryja. Nakon nje slijedi predšpica s nekim od najatraktivnijih prizora iz upravo tog filma za čiju nas radnju želi zainteresirati. A nakon nje, konično, još atraktivnija naslovna špica, u pratnji uvijek različite naslovne pjesme, koja svojom vizualnom raskoši, brojem efekata, a i samom duljinom nastoji potpuno impresionirati gledatelja. Taj cjelokupni elaborirani sustav špica ostat će trajno obilježe serijala koje će očuvati njegov prepoznatljiv kontinuitet kod publike usprkos promjeni ostalih čimbenika kao što su ekipa, redatelj, pa čak i glavni glumac.

Još ekstremniji primjer je serijal filmova o inspektoru Clouzeauu, koje je režirao Blake Edwards, a koji su poznatiji pod nazivom *Pink Panther*. Animirane špice tvrtke De Patie-Freleng po kvaliteti i zanimljivosti često su nadmašivale ostatke filmova u serijalu, pa su glazbena tema, koju je skladao Henry Mancini, i lik Pink Panthera, koji je dizajnirao David De Patie, a animirao Friz Freleng, postali toliko popularni da su dobili vlastiti crtano-filmski serijal.

Sve češća upotreba špica u kojima se tekst u dvostrukoj ekspoziciji pojavljuje preko filmskih prizora, dakle onog za što se kod nas uvodi termin *podšpica*,<sup>22</sup> kulminirala je filmom *Touch of Evil* (*Dodir zla*, Orson Welles, 1958). Kada je autor odlučio da prvi, najduži, najskuplji i najspektakularniji kadar tog filma bude baš kadar špice, dokazao je da se ona može koristiti u dramaturške svrhe, odnosno da se paralelno s njom mogu odvijati bitni dijelovi radnje koji će baš na toj poziciji, na posebnom mjestu, na špici, dodatno dobiti na važnosti. Legendarna sekvenca u jednom kadru, u kojem kamera virtuozno prati automobil kroz cijeli grad i sve plano-



Dodir zla (1958) — dizajner špice nepoznat

ve od detalja do totala, odnosno od postavljanja bombe do eksplozije koja inicira priču, zauzela je mjesto rezervirano za dosadne opise ambijenata i rutinskih zbivanja.

Kod takvih ekstremnijih primjera elaborirane podšpice uviјek postoji tendencija da teigrane sekvence tvore zasebne, gotovo autonomne filmove. Špica filma *C'era una volta il West* (*Bilo jednom na Divljem zapadu*, Sergio Leone, 1968) svojom atmosferom i isključivo vizualnim pripovijedanjem, u kojem nema ni dijaloga, a do samog kraja gotovo ni akcije, nadmašuje gotovo sve što se u ostatku filma može vidjeti. Dodatni doprinos ugodaju, a i dojmu da gledamo film, a ne špicu, postignut je nadahnutom upotrebom šumova umjesto za špice uobičajene glazbe koja dominira ostatkom tog filma kao, uostalom, i cijelim opusom tog autora. Sama špica zadire toliko duboko u radnju da je u trenutku kada se pojavi natpis koji najavljuje epizodnog glumca Jacka Elama lik kojeg je on tumačio već mrtav.

Slično se dogodilo i sa sve češćom upotrebotom (i to sve dužih) predšpica. Već *Destry Rides Again* (*Destry ponovno jaše*, George Marshall, 1939) odgađa špicu do oko minuti. No

još je u vrijeme nastanka filma *The Desert Fox (Pustinjska lica*, Henry Hathaway, 1951) upotreba predšpice toliko rijetka da neki misle da je to prvi film koji je koristi. Do danas se broj filmova s predšpicom vjerojatno, ako ništa drugo, barem približio broju filmova bez nje.<sup>23</sup> Pomicanjem prema sredini filma kao da se špici priznaje sve veća važnost. Ne radi se samo o tome da se špica odmakla od početka projekcije za vrijeme kojeg gledatelji još ulaze u kino, smještaju se i razgovaraju, nego ih se za nju priprema, ona se navješćuje, priuđeni su je iščekivati. Funkcija predšpice, dakle onih prizora filma koji prethode špici i koji najčešće odapinju radnju, nije samo dramaturška. Zauzvrat za preuzimanje uloge prologa u film, što bi po općem mišljenju kreativno uspješna špica trebala biti, predšpica u kreativnom smislu opskrblije špicu motivima na koje se može nadovezati, dodatno ih razraditi i nadogradivati. To autorima špica svakako otvara puno veće mogućnosti nego u slučajevima kada su prisiljeni početi iz nulte točke.

No možda je ipak najznačajnija stvar kod upotrebe predšpice to što uz nju špica poprima posve nove funkcije. Koliko

god se špicu pokušalo uklopiti u ostatak filma, ona od njega uvijek vidno odudara, kao da je na neki način sačinjena od drugog, drugačijeg materijala. Kada u filmu imamo predšpicu, to se može pretvoriti u prednost jer špica postaje svojevrsna narativna interpunkcija, naglašeno mjesto u narativnoj strukturi filma koje se može iskoristiti na mnogo načina. Ona može biti samo predah, ali i premosnica koja povezuje dvije teško povezive sekvene, na primjer vremenski udaljen ili stilski različit prolog s ostatkom filma. Može biti i dramaturški opravdan nagli prijekid u ujednačenom kontinuitetu radnje. Gotovo da nema tako naglašenog ritmičkog pomagatelja kao što je špica ni takvih prilika da se naruši homogenost filmske celine, a ipak prode nekažnjeno, pa stoga i ne čudi tolika rasprostranjenost upotrebe predšpica.

Sudbina je svih uspješnih inovacija da budu imitirane. Zbog česte primjene one u kratkom roku mogu postati neupitno prihvaćene i samim tim neprimjetne. No takve kanonizirane konvencije još snažnije potiču inventivnost zbog upečatljivih učinaka koje donosi neočekivano izigravanje gledateljevih navika. To se može primijetiti već kod načina prezentacije teksta, tog najneupitnijeg elementa konvencije zvane špica. Uzmimo, na primjer, rolu kao naširoko prihvaćen način prezentacije teksta na ekranu. Svoju popularnost duguje pokretu kojim obogaćuje dugačke tekstove, najčešće odjavne poruke ekipi, a da pritom ne umanjuje njihovu čitljivost. Samo malom varijacijom, recimo promjenom smjera kretanja teksta po ekranu, mogu se polući višestruki efekti. Kada na početku filma *Kiss Me Deadly* (*Poljubac smrti*, Robert Aldrich, 1955) slova špice krenu iz gornjeg ruba izreza prema dolje, dakle u smjeru suprotnom od redoslijeda čitanja na koji smo na Zapadu navikli, gledatelj instinkтивno zna da se nalazi na nepoznatom terenu. Nakon efektne predšpice, koja film započinje *in medias res* kratkim i pokretnim kadrovima prestravljenih polugole žene koja trči mračnom pustinjskom autocestom te dugačkim kadrom ceste snimanim iz polusubjektivne vizure protagonista u jurećem automobilu, krene špica. Premda smjer kretanja teksta odgovara smjeru

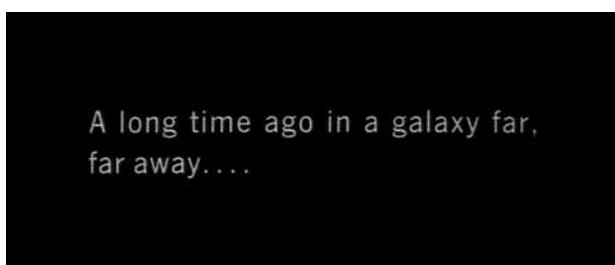
kretanja ceste, špica djeluje iznenadjuće i dezorientirajuće. Nasilnost kojom takva neobična špica narušava očekivanja gledatelja potpuno odgovara radnji, atmosferi i sveukupnom stilu toga neobičnog filma. Već i naopaki smještaj te role na početku filma sugerira da smo s njegovim junacima krenuli u pogrešnom smjeru. I u filmu *THX 1138* (George Lucas, 1971) koristi se rola koja teče u obrnutom smjeru; i ovdje je efekt sličan, začudujući, sukladan naopakom, antiutopiskom svijetu koji taj znanstvenofantastični film dočarava. No puno veći uspjeh imala je jedna druga, ovaj put pionirska varijacija na rolu u filmu *Star Wars* (*Rat zvijezda*, 1977) istog redatelja. Slavni prolog na početku tog filma, u kom je tekst prikazan s malom i jednostavnom preinakom kako bi sugerirao perspektivu, to jest beskonačnost dubina svemira u koju slova, postupno se smanjujući, odlaze, postao je zaštitni znak svih nastavaka te popularne sage. Zanimljivo je da je, uz sve spektakularne specijalne efekte od kojih se ovaj film gotovo sav sastoji, možda najprepoznatljiviji, a svakako najčešće citirani efekt postignut tom originalnom varijacijom prikaza teksta na ekranu, dakle vrlo jednostavnim sredstvima.

### Mogućnosti

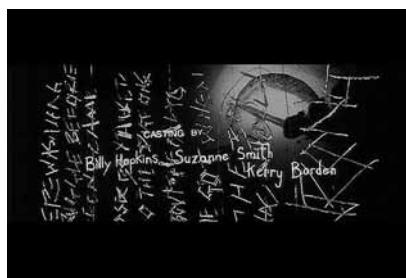
Pronaći poticajne primjere koji svjedoče o kreativnim mogućnostima upotrebe filmske špice nije tako lako kako se na prvi pogled može učiniti.

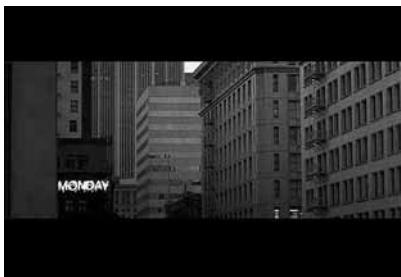
U svim područjima kreativnog djelovanja kvalitetno uspješni primjeri su u manjini, no kod filmskih špica to se u prvi mah toliko ne zamjećuje, jer se zbog svoje pojavnne atraktivnosti inventivne špice snažnije urezaju u pamćenje i potiskuju veliku većinu koja se sastoji od rutinskih, neinventivnih, samim time i neutraktivnih špica koje, doduše, i takve kakve jesu, bez većih ambicija, služe svojoj temeljnoj svrsi.

Ako su već toliko dojmljive, zašto se onda dobre špice pojavljuju tako rijetko? Jedan od uzroka nalazi se zasigurno i u samom načinu proizvodnje filma. Špica, naime, spada u po-



Zvjezdani ratovi (1977) — dizajner špice Dan Perri





Sedam (1995) — dizajner špice Dave Cooper

sljednje faze u procesu izrade filmskog djela, budući da je i najlogičnije da se inspiracija za njezino oblikovanje crpi iz već gotovog filma. Redatelji i producenti zato vrlo rijetko unaprijed razmišljaju o njezinoj važnosti, pa se u budžetu filma i vremenu koje se dizajnerima špice stavlja na raspolaganje najčešće ne predvidi onoliko prostora koliko špica, koja je uglavnom u tehničkom smislu kompleksniji i komplikiraniji segment filma, iziskuje. Upravo po špici možemo vrlo brzo odrediti o kakvoj se produkciji radi.

Amaterski filmovi često je uopće nisu imali ili su imali im provizirane varijante, obično snimane izravno kamerom. Špica već na početku filma pokazuje o koliko se finansijski moćnoj i tehnološki naprednoj kinematografiji radi. Pokazatelj toga je i to što velika većina primjera u ovom tekstu pripada američkoj kinematografiji. Prva žrtva finansijsko-tehnološke inferiornosti ostalih svjetskih kinematografija najčešće je kvaliteta špice. Ne samo da se u ostatku svijeta uglavnom ignoriraju izražajne mogućnosti špica koje se izrađuju rutinski i neinventivno, nego ponekad dolazi i do otvorene averzije prema tom skupom, a ne toliko neophodnom postproduktijskom zahvalu. Razvikaní dansi filmski pokret DOGMA 95, koji se u svom manifestu radikalno ogradije od »kozmetičkog uljepšavanja, iluzije, senzacije« u svojim se filmovima koristi do apsurda primitivnim špicama. Budući da im je zabranjena optička obrada, one su pisane na običnim papirima i to štoviše rukom (koja ih pred kamerom pokreće), a budući da negiraju individualnost, funkcije se, kao ni imena autora-režisera, na njima ne smiju pojavitijati. Premda se idejno poistovjećuju s avangardom, a filmovi su im formalno modernistički, u segmentu špica Dogmini redatelji potpuno negiraju recentan tehnološki napredak.

Taj napredak je u jeku kompjutorizacije i digitalizacije u ruke dizajnera špica stavio nova oruđa, ali ona nisu, barem isprva, kao što je proricanio, pridonijela sveopćoj demokratizaciji medija, jer su ipak ostala najdostupnija imućnima.

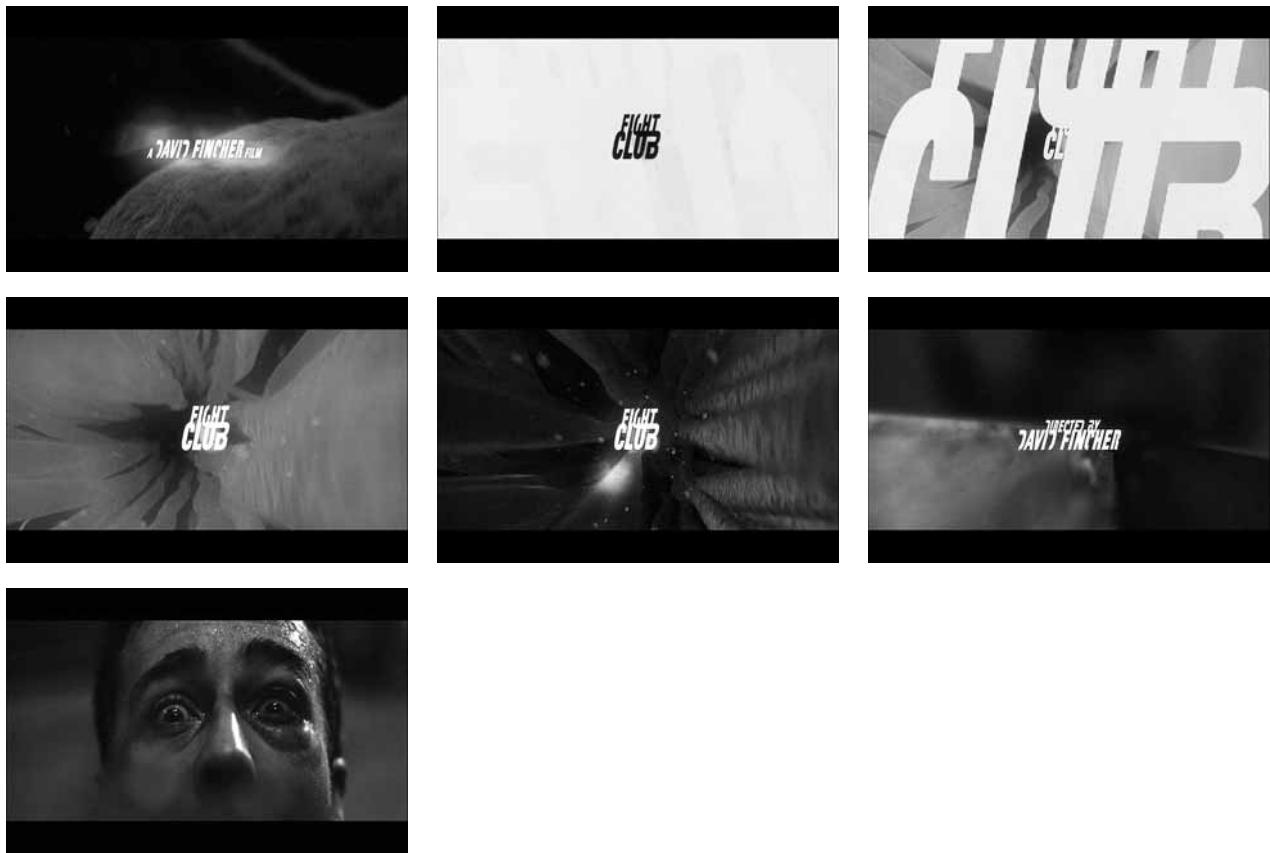
S druge strane, sofisticirana tehnologija sama po sebi nije jamstvo ni maštovitosti, ni efektnosti, ni kreativnosti. Dovoljno je pripomenuti da se Saul Bass u izradi svojih, pa i najboljih radova, koristio prilično primitivnom i improviziranom tehnologijom.<sup>24</sup>

Činjenica je da nagli tehnološki razvoj nije prouzročio eksploziju inventivnosti špica američkih filmova. Gledano općenito, razina izvedbene kvalitete špica se podigla, pa tako gotovo da se ne može pronaći doista diletantska špica. Ali na

kreativnom planu je nakon Saula Bassa nastala određena praznina u kojoj većina špica, baš kao i većina filmova, naličjuje jedna drugoj. Iznimke, dakako, postoje, za što kao primjer može poslužiti opus Davida Finchera, redatelja koji po svim parametrima osim po inventivnosti kojom pristupa izvedbi svih segmenata svojih filmova, osobito špica, pripada matici visokobudžetne hollywoodske produkcije.

Već u svom prvom filmu *Alien 3* (*Tudinac 3*, 1992) Fincher je funkcionalno iskoristio prostor špice za efektan prolog. Sama špica — jednostavna tipografija na jednoličnoj pozadini zvjezdanog neba — isprekidana je kratkim kadrovima uvodne radnje. Ti kadrovi, u kojima možemo nazrijeti na slovno čudovište, dovoljno su dugi da zaintrigiraju, ali su toliko kratki da frustriraju, jer nam onemogućuju da otkrijemo što se točno dogodilo. Stječe se dojam da neutraktivniji dio špice, onaj s natpisima, vrši agresiju nad napetim zbivanjem skrivajući od pogleda one najvažnije informacije, koje će se postupno odgonetnuti tek pri kraju filma. Čitava uvodna sekvenca, koja je bila nužna i kako bi povezala taj nastavak s prethodnim filmovima u serijalu, zbog svoje zagonetnosti proizvodi osjećaj nelagode, presudan za brz ulazak u atmosferu ovog filma.

Njegov idući film *Seven* (ili *Se7en*, *Sedam*, 1995) revitalizirao je dizajn filmske špice. Ta je špica ubrzo postala kultna, gotovo kao i sam film, a njezin dizajner Kyle Cooper proglašavan je nasljednikom Saula Bassa. On je koristio tada moderan grafički pristup, komponirajući višeslojno preklapajuće elemente i nečitku rukom pisani tipografiju. Sami kadrovi zapravo prikazuju detalje priprema serijskog ubojice, uglavnom fokusiranih na njegove ruke, ali ovdje je forma ionako važnija od sadržaja. Oblikovana pomoću prljavštine, namjernih mehaničkih i kemijskih oštećenja, s trzavo animiranim tipografijom koja kao da je izgrevena izravno na emulziji, ta špica prije pripada rodu eksperimentalnog filma. No premda se koristi i jezikom čistog filma, antifilma i metafilma, upućivanjem na sam filmski medij ne razbija iluziju fikcije kojoj služi, nego je podupire u pokušaju da isključivo vizualnim sredstvima pruži uvid u mentalno stanje ubojice. Špica filma *Seven* svojom »estetikom šake u oko« gledatelja brzo i sugestivno uvodi u ovaj triler koji modernim vizualnim prosedeom i beskompromisnim naturalizmom prikazanog nastoji oživjeti konvencije žanra. Nakon te prijelomne špice Cooper je postao sve traženije ime, ali se istovremeno morao boriti s tipiziranim očekivanjima i imidžom specijalista za filmove mračnog ugoda. No pojedinim radovima



Klub boraca (1999) — dizajner špice Dave Cooper

poput *Island of Dr. Moreau* (Otok doktora Moreaua, John Frankenheimer, 1996) dokazao je da prethodni uspjeh nije bio slučajan. Ta je špica minimalistički temeljena na samoj tipografiji, čime je potvrdio poznavanje materije školovana grafičkog dizajnera,<sup>25</sup> ali je u isti mah spektakularna po atraktivno animiranim dinamičnim mutacijama koje korespondiraju s radnjom romana H. G. Wellsa, po kojem je nastao taj nažalost osrednji film. No u njemu se ogleda talent izvornog dizajnera filmskih špica.

I Fincher je, s druge strane, u svojim sljedećim filmovima nastavio naglašavati ulogu špice, propitkujući mogućnosti toga segmenta oblikovanja filma. Špica filma *The Game* (Igra, 1997) poigrava se s često korištenim grafičkim motivom elementa slagalice, a u špici filma *Fight Club* (Klub boraca, 1999) kompjutorski su generirani efekti u službi *tour de force* spektakularnosti. Natpisi se redaju na kontinuiranom kadru računalne simulacije vožnje unazad iz samoga mozga glavnog protagonista,<sup>26</sup> preko izlaska kamere kroz njegova usta, do početnog prizora filma, u kojem junakov *alter ego* drži pištolj u tim istim ustima. Razmetljivost te špice bila je nužna da sustigne baroknu režiju ostatka filma. I za špicu svog idućeg filma *Panic Room* (Soba panike, 2002) Fincher koristi sofisticiranu kompjutorskiju tehnologiju, ali ovdje na mnogo suptilniji način postižući pritom još snažniji očuđujući utisak. Ta bi špica, u kojoj se natpisi pojavljuju preko uvodnih opisnih kadrova velegrada, trebala biti klasična i

neupadljiva po svim parametrima osim jednog. Ni natpisi ni kadrovi ne bi se ni po čemu isticali od mnogih sličnih na špicama većine američkih filmova da se nije uložio poseban trud kako bi ih se pokušalo što je više moguće vizualno stotpiti. Iluzija trodimenzionalnosti natpisa koji lebde nad vedytama New Yorka postignuta je prvenstveno optičkim efektima koji na slovima imitiraju svjetlost uhvaćenu na pozadinskoj filmskoj fotografiji. Takav hiperrealistički prikaz nerealnog, nematerijalnog teksta gotovo nadrealističkog ugođaja prilog je ponovnoj aktualizaciji pokušaja da se najnovijim suvremenim pomagalima riješi vječni i temeljni problem — problem povezivanja teksta i slike.

No da bi se i danas ostvarila vrhunска sekvenca špice koja će u isti mah biti i suvremena i moderna, nije nužna najmodernejša tehnologija. Imo onih koji će umjesto spektakularnosti i grandioznosti za svoj kredo izabrati samo funkcionalnost. Takav primjer je špica filma *Memento* (Christopher Nolan, 2000). Iako se radi o filmu čija je radnja prikazana na prilično nekonvencionalan način (zbivanja su predočena scenu po scenu unatrag, od kraja fabule prema početku), sama špica na prvi pogled djeluje potpuno konvencionalno. Počinje najjednostavnije — bijela slova na crnoj pozadini. Kada se pojavi naslov filma, slika se odtamni i pod tim prvim kadrom filma redaju se preostali natpisi špice. Sam kadar prikazuje detalj — ruku koja drži polaroid-fotografiju. Na toj slici u slici razabire se tijelo u lokvi krvi. Sve u tom prizoru služi

samo da bi se sažela metafora cijelog filma iskazana već u samom naslovu. Budući da se radi o filmu detekcije, i to na obje razine — one unutarfilmske i one gledateljske — čak i subjektivna vizura iz koje je sniman kadar ima višestruku značenje. Motiv fotografije osim što i doslovno i metaforički ilustrira sam naslov, savršeno odražava središnji motiv filma — gubitak kratkoročnog pamćenja glavnog junaka, tim više što tijekom trajanja kadra, čija je duljina za potrebe špice opravdana realnim trajanjem razvijanja polaroid-fotografije, postajemo svjesni da slika blijedi, to jest da je kadar, kao i cijela uvodna scena, snimljen unatrag. Ta unatražna scena, po tome različita od ostatka filma u kom je obrnut redoslijed scena, ali ne i njihov tijek, ima funkciju prijeko potrebne najave neobičnosti filma. Ona je zapravo svojevrsna uputa za gledanje. Naravno da takav otklon ima opravdanje, smisao, svrhu i funkciju jedino na tom mjestu u filmu, na špici. Na svakom drugom mjestu bila bi to proizvoljna egzibicija bez ikakvog smisla pa je samo postojanje špice jedini razlog za korištenje upravo takvog postupka. Ovaj primjer dokazuje da špica ne samo da tolerira, štoviše priziva svaku vrst posebnosti u izlaganju, nego će takvi otkloni na mjestu špice imati najveću retoričku snagu. To je pružilo priliku autorima ove špice da pomoći krajnje suptilnih sredstava maksimalno iskoriste didaktički potencijal špice jer su osim njezine funkcije prepoznali i upotrijebili i njezinu važnost.

## Važnost

Nije rijedak slučaj da špica postane najupečatljiviji dio nekog filma. Već na samom početku i u relativno kratkom vremenu špica doista mora na neki način, baš poput neonskog značka na nekoj ustanovi, predstavljati određeni film u najboljem svjetlu. Da bi se to postiglo, često se pri njezinoj izradi nastoji da postane najreprezentativniji dio filma. U tu svrhu špice zbog svoje nužne komprimiranosti postaju zgušnuti ekstrakt onog najatraktivnijeg što sam film nudi. Postupnim sažimanjem špica od metafore preko simbola postaje amblemom, nekom vrstom zaštitnog znaka pojedinog filma.<sup>27</sup> Ako pak krenemo u suprotnom smjeru, nije li ono što sveobuhvatno podrazumijevamo pod pojmom špica jedinstveni filmski i jedinstveno filmski fenomen, svojevrstan zaštitni znak cjelokupne filmske umjetnosti?

Takov status špici je, naravno, priskrbila njezina metafilmičnost. Ako je filmska teorija možda i propustila prepozнатi tu kvalitetu špice, zasigurno ju je, barem podsvesno, prepoznaла publiku. Da ljubitelji filma špicu ne prihvataju kao znak

po kom se film prepoznaјe i koji je istovremeno sam po sebi prepoznatljivo filmski, autori bi bili lišeni mogućnosti da iskoriste njezin komunikacijski i kreativni potencijal. Budući da je špica sama po sebi metakomunikacijski signal, filmtvorci su barem u izradi tog segmenta oslobođeni potrebe prikrivanja svojih postupaka, pa mogu izravnije komunicirati sa svojom publikom. To je rezultiralo pristupom u kojem se špicu ne pokušava što neprimjetnije uklopiti u tkivo filma, nego se, naprotiv, isticanjem njezine metafilmičnosti pokušava pretvoriti u prostor kreativne igre. Takav se pristup u špicama pojavio znatno prije nego što je dolazak postmodernizma navikao gledateljstvo na neprikrivenu upotrebu metafilmskih postupaka.

Film *Monkey Business* (*Majmunска posla*, Howard Hawks, 1952) započinje vizualno ne pretjerano poticajnim kadrom podšpice, u kome vidimo najobičnija vrata. Po zakonitostima takvog, u to vrijeme prilično konvencionalnog početka, lako se može predvidjeti da će se po isteku špice ta vrata otvoriti i da će ulaskom vjerojatno glavnog lika film zapravo započeti. Slijedi iznenadenje jer se vrata otvore, i to više puta, prije isteka špice i kroz njih proviri glavom Cary Grant, ali samo da bi ga svaki put izvanprizorni glas, koji, po svemu sudeći, pripada redatelju, upozorio da još nije pravi trenutak da se pojavi. Glavni je glumac prisiljen, baš kao i publika koja gleda film, čekati da natpisi produ, a tada se, nakon nekoliko trenutaka pauze, začuje povik Howarda Hawksa: »Sada, gospodine Grant, sada!«, i film doista otpočne. Metafilmičnosti te autoreferencijalne zafrkancije s neizbjješnoću filmske špice pridonosi i to što se Hawks baš vlastitim glasom obraća Grantu upotrebljavajući pritom njezino pravo ime, a ne ime lika, smušenog i zaboravnog profesora kemije, kojeg je tumačio.<sup>28</sup> Jedino si je u prostoru špice redatelj klasičnog stila fabularnog filma kao što je Hawks, poznat po svojoj do askeze rigoroznoj upotrebi nevidljivog režijskog postupka, mogao dopustiti toliku dekonstrukciju filmske iluzije.<sup>29</sup>

Kod špice, kao dijela konstrukcije filma koji se nikad neće moći do kraja prikriti, uvijek je prisutan taj dekonstrukcijski učinak. Postoje filmovi koji će se i njime poslužiti u svoju korist. Metafilmičnost je dobrodošla, naravno u metafilmu, pa tako *La Nuit américaine* (*Američka noć*, Françoise Truffaut, 1973), metafilm *par exellence*, koristi špicu da bi strukturalistički ogolio postupak izrade filma. Nedovršenost finalnog proizvoda podupire zvučna kulisa probe orkestra s dirigentskim uputama koje daje vjerojatno skladatelj. Taj nedovrše-



*Američka noć* (1973) — dizajner nepoznat

ni *soundtrack* na slici doslovno i vidimo, jer na crnoj pozadini uz natpise dominiraju dvije kolone optičkog tona čiji titraji sinkrono prate zvuk. Umjesto slike na špici, dakle, vidimo ton čije se uobičajeno mjesto na filmskoj traci krije izvan dosega projekcije.

Danas se općeprihvaćenost metafilmičnih osobina inherentnih špici osjeća i kod najpopulističkih filmova do te mjere da su čak i tradicionalno neutraktivne odjavne špice postale poligon za prezentiranje nusproizvoda snimanja filma. Od filmova Jackieja Chana, koji dosljedno odjavnu špicu koristi za dokumentiranje svojih pogibeljnih kaskaderskih vratolomija, preko učestale konvencije upotrebe neuspješnih repeticija u komedijama, pa sve do samoparodije tog istog postupka u animiranim filmovima studija Pixar.<sup>30</sup> Dodatna pažnja koju je taj trend prenio na odjavne špice omogućila je predstavljanje bitnih informacija i na tom zanemarenom dijelu filma, što se ponovno može kreativno koristiti u dramaturške i ine svrhe, te nastaju primjeri koji film iskoristavaju doslovno do posljednjeg trenutka. Odjavna špica filma *Smoke (Dim)*, Wayne Wang, 1995) teče preko kadrova koji prikazuju dio fabule koja je unutar filma do tada bila samo pričana. Tako redatelj bez potrebe za potpunom gledateljskom koncentracijom i bez bojazni od moguće redundan-

tnosti može jedan te isti događaj predstaviti na oba načina. U filmu *Dawn of the Dead* (Zora mrtvaca, Zack Snyder, 2004) nakon relativnog *happy enda* tijekom odjavne špice dogodi se još jedan, ovaj put potpuno pesimističan kraj, čime se postiže potpuno iznenadjenje kod gledatelja koji mogu odabrat ili prihvati koegzistenciju obaju svršetaka samo zbog posebnog statusa koji špica zauzima u njihovoj svijesti.

Možda se najveći dokaz potpunog priznavanja važnosti špice nalazi u postojanju primjera u kojima se metafilmska sasmosvijest koju špica generira dovodi do krajnjih posljedica. Postoje, naime, filmovi kojima je špica jedina tema i sadržaj. Animirani film *Bez naslova* (Borivoj Dovniković Bordo, 1964) sastoji se isključivo od špice. Između natpisa, funkcija i imena koja prolaze ekranom i koja vjerojatno doista pridaju ekipi tog filma, probija se i junak filma, čovječuljak s bubnjem, kojega natpisi ometaju u pokušaju nastupa. Kad špica prođe, bubnjaru se ukaže prilika da nastupi, ali samo da bi ga u tome sprječio natpis KRAJ, kojim film i završi. Srodna autoironična dosjetka realizirana je i u neprofesiskom filmu *Autoportret* (Stjepan Vidaković, 1995), gdje se uz špicu u kojoj uz svaku funkciju stoji jedno te isto ime, naravno autorovo, nalazi jedino nekoliko fotograma statičnog



Mullholand Drive (2001) — dizajner špice Jay Johnson



*Full Metal Jacket* (1987) — dizajner nepoznat

kadra koji prikazuje njegovo lice.<sup>31</sup> Emancipacija špice, od gotovo izvanfilmskoga, neumjetničkog identifikacijskog prijveska, preko kreativno ravnopravne simbiotičke poistovjećenosti s medijem sve do potpune autonomije i samodostatnosti koje su joj omogućile da sama postane tema toga svog medija, ovdje je dosegla svoj puni krug.<sup>32</sup>

Krajnji primjer koji možda najbolje svjedoči o stvarnom značaju špice u našoj svijesti i podsvijesti polazi od potpuno suprotnih postavki.

U sljedećim slučajevima ne poštuje se jedino neupitno pravilo, *condicio sine qua non* za sve špice. To su špice u kojima špice ustvari nema. Film *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001) počinje nečim što bismo mogli nazvati scenom plesa. Ta je scena potpuno različito realizirana od ostatka filma, što više ona se sama po sebi razlikuje od onoga što podrazumijevamo pod pojmom scena u igranom filmu. U njoj nema razvoja događaja, pa gotovo da apstrahira pojam vremena, a zbog bogate upotrebe specijalnih efekata teško je u njoj razlucići gdje neki kadar završava, a gdje neki drugi započinje. Jednako je legitimno zaključiti da se radi o jednom jedinom

kadru. Nakon tri uobičajena naslova koji nas obaveštavaju tko film predstavlja, odnosno u čijem je producentskom vlasništvu, započinje nešto što po svojim eksperimentalnim učincima podsjeća na glazbeni spot koji u isto vrijeme djeluje i anakrono i moderno. Uz bizarnu *jitterbug* glazbu, na umjetnoj ljubičastoj pozadini koja ne sugerira nikakav prostor, vidimo parove plesača u nedefiniranim prostorno-vremenskim odnosima. Uz preklapanje, pojavljivanje i nestajanje, te ponavljanje plesnih parova i njihovih silueta ne nalaze se natpisi, iako bi samo na taj način scena dobila logičnu svrhu u filmu. Natpisi se pojavljuju tek kasnije preko konvencionalnije scene, zapravo niza pretapanjima povezanih kadrova automobila u noćnoj vožnji naslovnom ulicom. Ta scena započinje naslovom filma koji je, bez grafičkih intervencija, realno snimljen na uličnom natpisu,<sup>33</sup> a završava krupnim kadrom glumice iz kojeg tek tada zapravo počinje film. Budući da početna scena, koja je ujedno i upečatljivija, posjeduje sve atribute špice, osim naravno onog najvažnijeg, već na primjeru uvodne špice ovog filma možemo primjetiti načelo dvojnosti. Ono što razgraničava lažnu špicu od pra-

ve kadar je u kome subjektivna vizura kamere ponire u jastuk.<sup>34</sup> Taj kadar je ujedno i ključna uputa za gledanje tog nekonvencionalno ispravljene filma čija radnja počiva na binarnom načelu.

U filmu *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) uvodna špica i ne postoji. No amblemom Warner Brothers, natpisima A STANLEY KUBRICK FILM i naslovom filma, koji su izvedeni na najjednostavniji mogući način na crnoj pozadini započinje sekvenca koju možemo percipirati kao špicu. Ta uvodna scena sastoji se od niza statičnih krupnih kadrova glava, točnije sedamnaest, koje električna mašinica u rukama brijaca šiša do gole kože. I ovdje scenu od uvodnog amblema prati glazbeni broj u *country* stilu, naslova *Hello Vietnam*, koji završava na posljednjem kadru u kojem se, za razliku od svih dotadašnjih, vidi pod brijacnice koji se puni čupercima kose. I ovdje je ta scena režirana potpuno drugačije od ostatka filma u kojem dominiraju srednji planovi, upotreba širokokutnih objektiva i dugačke vožnje kamere.

U njoj postoji samo repetitivna radnja; nema dijaloga, nego dominira kontinuirana glazba koja određuje montažni ritam. I ona daje neke temeljne uputnice za gledanje filma koje možemo spoznati tek retroaktivno. Ovdje se, utopljeni među ostalim licima, nalaze neki od glavnih glumaca filma,

koji, ne slučajno, nisu poznate zvijezde i kojima brijaći aparati, osim kose, oduzima i vizualno-metaforički osobni identitet. To bi bio slučaj klasičnog uvodnog predstavljanja, da se u njemu samo predstavljanje, to jest identifikacija, ne otežava koliko je to god moguće.

Nije toliko bitno otkriti zašto su se ta dva autora, koji su pri tom svoje autorstvo prilično dosljedno provodili, u tim svojim filmovima odlučili za takav postupak. David Lynch i inače u svojim filmovima teži neobičnim, začudnim, najčešće enigmatskim rješenjima, pa čudi samo činjenica da je tek ovaj puta u to uključio i špicu. Očito se upravo zbog iznimnog stupnja izlagачke nekonvencionalnosti iskazane baš u ovom filmu ukazala potreba da se već na samom početku upozori gledateljstvo pomoću poigravanja konvencijom špice. Stanley Kubrick je već u svojim ranijim filmovima započeo s pročišćavanjem autorskog izraza koji je uključivao i premještanje svih podataka, osim naslova i, dakako, svojeg imena, na kraj filma.<sup>35</sup> Ono što mi se čini najvažnije je da su ovi primjeri ultimativan dokaz da gledatelji filma mogu percipirati sve retoričke konotacije koje špica implicira čak i kada ona to po svojoj osnovnoj definiciji nije. Dokaz je to u koliko su mjeri kreativne mogućnosti špice nadrasle njezinu primarnu komunikacijsku funkciju.

## Bilješke

- 1 Tanhofer, Nikola, 1998, »Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 16.
- 2 Naravno da drugdje nema 'špica' točno onako kako to ima film, ali ima tipski odgovarajućih stvari: u knjizi to je cijeli početni blok stranica na kojima su oznake izdanja, izdavač (urednik, lektor, dizajner), mjesto i godina izdanja, autor i naslov knjige... Kazališna i glazbena predstava obično ima programske liste koji se dijeli prije predstave, a on ima sličnu funkciju; a u predstavu je ponekad znao biti uključen i 'prolog' u kojemu se nešto kaže o predstavi. Slike pak imaju standardno razrađen 'okvir' i legendu ispod — barem u muzejima. To sve, praktički, ima istu, odnosno istotipsku, funkciju kao i 'špica' filma. S druge strane, u nijednom od ovih primjera se špica, to jest njezin ekvivalent, ni ne pokušava kreativno oblikovati kao integralan dio umjetničkog djela niti se na taj način percipira. O takvom jedinstvenom doživljaju filmske špice, kao i o određenom stupnju doživljajne autonomnosti koji usprkos tome špici ostaje trajno obilježje, u dalnjem će tekstu biti još riječi.
- 3 Peterlić, Ante (ur), 1986, 1990, *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- 4 Peterlić, Ante, 1976, »Početak i završetak filmskog djela«, *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika*, 4: 237-243.
- 5 Enciklopedija navodi *najavne* i *odjavne* natpise pod — metafilmski signali (ili čimbenici razlike, također metakomunikacijski signali, obilježja koja promatrača upozoravaju da ono što vidi jest film — filmsko prikazivanje, komunikacijska pojava a ne nešto drugo) i to kao neposredni signali (oni koji su uključeni u sam film, odnosno filmsku projekciju) od kojih spadaju pod kronografske signale (najavljuju početak i završetak filma) (Peterlić, Ante (ur), 1986, 1990, *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža).
- 6 Truffaut, François, 1985, *Hitchcock*, New York: Simon & Schuster
- 7 Peterlić, Ante, 2002, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- 8 Mogu se pronaći čak i špice filmova u kojima se koriste takvi, realni, to jest prizorni natpisi. Takav obrazac u potpunosti slijedi najavna špica filma *Mon oncle* (Moj ujak, Jacques Tati, 1958). Natpisi koji navode funkcije i imena članova ekipa izvedeni su, u kadru gradilišta, na tablama na kojima bi se nalazili podaci o budućim građevinama (stambenim blokovima) i izvodačima radova dok je sam naslov filma, u obliku dječjeg grafita, ručno napisan kredom na oronuloj fasadi kućice u slikovitom starom predgrađu. Tako je već u samoj špici dan i kontrast ta dva svijeta koji je i glavna tema filma.
- 9 Turković, Hrvoje, 1997, »Pictorial Elements in Verbal Discourse and Verbal Elements in Pictorial (Film) Discourse à Their Metacommunicational Function«, *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik, Teil III, Akten des gleichnamigen 3. Internationalen Interdisziplinären Symposiums*, Wien 1996, *Semiotische Berichte*, God. 21, 3, 4, Beč: Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, str. 403-418.
- 10 Postoje i ekstremniji primjeri filmova u kojima se tekst špice čak i pjeva npr. *Uccellacci e ucellini* (Ptičurine i ptičice, Pier Paolo Pasolini, 1966) ili *Skidoo* (Otto Preminger, 1968).
- 11 Peterlić, Ante, 1976, »Početak i završetak filmskog djela«, *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika*, 4: 237-243.
- 12 Indikativna je zanimljivost da je Ray Dennis Steckler bio prisiljen pod prijetnjom tužbe od strane producenata Kubrickova filma (*Columbia*) izmijeniti originalni naslov svog filma — *The incredibly strange creature: or why I stopped living and became a mixed-up zombie*.
- 13 U filmu potpis doduše ne postoji da bi štitio od krvotvorenja, ali sva-kako služi preuzimanju autorske odgovornosti. Premda se i ona može izbjegi upotrebo pseudonima, tako se u SAD uvriježilo da se filmovi čiji se redatelji odriču autorstva potpisuju s *Alan Smithee*.
- 14 Kada je Bass Premingeru pokazao *Storyboard* za špicu ovaj je pogrešno prepostavio da će se ona isto tako sastojati od statičnih slika, čemu se Bass žestoko usprotivio. Nakon svađe Bassu se počela svidati ideja o kinetičkom efektu statičnih faza špice, no tada ga je Preminger

- ger nazvao i rekao mu da je promjenio mišljenje i da je Bass ipak u pravu. Ovaj put je Bass zauzeo suprotan stav i došlo je do ponovne svade prije nego su se obojica složili da se špica mora kretati (Haskin, Pamela, »Saul, can you make me a title?«, intervju sa Saulom Bassom, *Film Quarterly*, jesen 1996).
- 15 *Studije o 9 filmova.*
- 16 Sekvenca špice kako ju je Hitchcock isprva zamislio otpala je iz finansijskih razloga kada je produkcija filma premašila budžet. U prvotnoj verziji film bi počeo s Caryjem Grantom kao reklamnim agentom u svom uredu, a špica bi krenula lutanjem kamere po radnjoj sobi u kojoj bi se nalazili *layouti* prijedloga reklamnih oglasa za razne časopise u različitim fazama dovršavanja. Na tim karticama bi se ustvarili natpisi špice. Iako se čini da je takvo otvaranje Hitchcocku bilo važno, o svom razočaranju nikad nije govorio kada bi primao pohvale na račun Bassove špice. (Krohn, Bill, 2003, *Hitchcock at Work*, London: Phaidon)
- 17 Bassova supruga Elaine, koja mu je bila dugogodišnja suradnica, ko-autor špica i njihovih vlastitih kratkih filmova, bila je skladateljica.
- 18 *The Searching Eye* (1964), *From Here to There* (1964), *Why Man Creates* (1968) koji je osvojio nagradu Oscar u kategoriji kratkog filma, *Notes on the Popular Arts* (1977), *The Solar Film* (1980) i *Quest* (1983).
- 19 Od 1966. godine kada je započeo svoju dvadesetogodišnju apstineniju od izrade filmskih špica Bass je iznimku načinio u samo četiri navrata, za tri filma stalnog suradnika Premingera i jedan (jedini) svoj.
- 20 Ne čudi da je u (auto)refleksivnom duhu Bass u dvostrukoj ekspoziciji za špicu filma *Cape Fear* koristio kadrove iz špice koju je načinio za film *Seconds* (Oni drugi, John Frankenheimer, 1966).
- 21 Možda zato TV-serije tako često započinju predšpicom koja nadoknade identifikacijsku funkciju razlikovanja pojedinih epizoda.
- 22 'Špica' (natuknica), u Kragić, Gilić, 2003: 669.
- 23 Postoji nešto raniji film identičnog naslova *Destry Rides Again* (*Destry*, Benjamin Stoloff, 1932) pa budući da nisam gledao ni jedan od tva dva filma samo pretpostavljam da je poznatiji film George Marrella onaj s predšpicom. Također, na žalost nisam u mogućnosti utvrditi koji je doista prvi film uopće koristio predšpicu.
- 24 To najbolje ilustrira anegdota s izrade špice za *Cape Fear*. Scorsese je tražio kadar u kojem se vidi odraz putokaza na površini uzburkane vode. Kad se voda smrili natpis CAPE FEAR treba postati čitljiv. Saul i Elaine Bass su kutiju za mačju nuždu napunili vodom u koju su dodali tintu za veću reflektivnost. Pomoću fotokopiranjem povećanog znaka i sušila za kosu postigli su željeni rezultat, ali se nisu usudili poslati redatelju kompletne snimku, koja razotkriva postupak. (Supanick, Jim, »Saul Bass«, *Film Comment*, ožujak/travanj 1997).
- 25 Cooperov profesor na sveučilištu Yale bio je legendarni dizajner Paul Rand najpoznatiji po oblikovanju vizualnih identiteta za velike korporacije kao što su IBM i UPS.
- 26 Preciznije, kako Fincher tvrdi, putovanje započinje iz moždanog centra za strah.
- 27 Nije rijedak slučaj da se i naslovi filmova na špicama oblikuju kao logotipi kao npr. *The Godfather* (Kum, Francis Ford Coppola, 1972), *The Deep* (Dubina, Peter Yates, 1977).
- 28 Barnaby Fulton. Inače u Hawksovom filmu *His Girl Friday* (Njegova djevojka Petko, 1940) spominje se osoba po imenu Archie Leach kao netko tko se u prošlosti zamjerio liku kojeg tumači Cary Grant s pogubnim posljedicama po sebe. Archibald Alexander Leach je ustvari pravo ime Caryja Granta.
- 29 Hawksu doduše igranje s metafilmskim prokazivanjem svojih filmova, osobito komedija, nije bilo strano. Dovoljno se prisjetiti trenutaka kada je onaj kada u filmu *His Girl Friday* (1940) lik kojeg tumači Cary Grant opisuje lik kojeg glumi Ralph Bellamy kao onog koji liči na glumca Ralphu Bellamyju ili npr. ubacivanja crno-bijelih kadrova sudara lokomotiva kao redateljskog komentara zbivanja u filmu *Man's Favorite Sport?* (1964)
- 30 Prije toga intervencije na ponekim odjavnim špicama svodile su se uglavnom na ponavljanje nekih kadrova filma u svrhu ponovnog predstavljanja glavnih glumaca kao npr. u filmu *The Dirty Dozen* (*Dvanaestorka žigosanih*, Robert Aldrich, 1967). Film koji taj koncept najdosljednije provodi je vjerojatno *The Blues Brothers* (Braća Blues, John Landis, 1980) na čijoj se odjavnoj špici osim svih glumaca nalazi i kadar cijele ekipе.
- 31 Zanimljivo je da jedino ime koje se, uz autorovo, pojavljuje u tom filmu pripada osobi koja je izradila špicu.
- 32 Pada mi na pamet još jedan, ovaj put u namjenski film-špica, ustvari najavni film filmskog festivala koji je dosegao manipulaciju gledateljskim očekivanjima vezanim uz naviku gledanja špica.
- Uz grandioznu i često korištenu temu iz djela *Carmina Burana* Carla Orffa iz dubine tamne pozadine prema nama doljeću natpisi izvedeni u srebrnim metalik slovima. Sve u svemu tipična špica nekog streljilog hollywoodskog megaspektakla, samo što nakon nekoliko trenutaka počinjemo shvaćati da se na njoj ne nalaze imena zvijezda. Nakon što se izredaju nepoznata imena često azijskog i slavenskog prijaznika pojavi se glavni natpis: »Ni oni nisu nikad čuli za vas.« A zatim objašnjavajući logotip tog festivala debitantskih ostvarenja.
- 33 Snimanje realnih natpisa bilo je često rješenje naslova amaterskih filmova kojim su autori doskočili tehničkim nemogućnostima. No jednako često taj se postupak koristi i iz ne tako prozaičnih razloga, pa tako npr. dokumentarni film *Sretno* (Matanić, Rukavina, Tomić, 1999) svoj naslov također pronalazi izravno u snimanom prizoru — u divovskome metalnom natpisu na tornju rudničkog šahta.
- 34 Takvi kadrovi s ulascima kamere u neki objekt, u biti u drugi, paralelni svijet, svijet tog filma, nalaze se u gotovo svim filmovima Davida Lynch-a.
- 35 Stanley Kubrick nije bio pristalica trenda domišljatih uvodnih špica, novac koji ta skupa tehnologija zahtijeva radije je trošio na film sam. Vjerovao je da prvi kadar filma mora zaokupiti pažnju publike, a ne upadljiva špica. (Phillips, Gene D., ur, 2001, *Stanley Kubrick: Interviews*, University Press of Mississippi) No daleko od toga da bismo špice njegovih filmova mogli nazvati rutinskim, nepromišljenim ili neupadljivim. Poznat kao totalni dizajner svojih filmova (dizajnirao je i plakate za njih), Kubrick je, posebice u svojim kasnijim filmovima, doduše težio jednostavnosti no poznato je da se minimalizmom mogu postići efektnija, pa čak i monumentalnija rješenja. Ono što je zanimljivo, i gotovo jedinstveno u toj kasnijoj fazi pokušaj je objedinjavanja, tj. davanja zajedničkog identiteta cijeloj grupi filmova i to po načelu njihova autorstva. Gledatelj već po špici mora biti svjestan da gleda film Stanleyja Kubricka. Slično danas pokušava i Lars Von Trier s uniformiranim naslovnim telopima svojih (ne-DOGMA) filmova na kojima se ispod imena filma nazire još veće ime njegova autora.

## Literatura

- Haskin, Pamela, 1996, »Saul, can you make me a title?«, intervju sa Saulom Bassom, *Film Quarterly*, jesen 1996.
- Juno, Andrea i Vale, V. (ur.), 1986, *Re/Search # 10: Incredibly Strange Films*, San Francisco: V/Search
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, 2003, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža (»Špica«, str. 669)
- Krohn, Bill, 2003, *Hitchcock at Work*, London: Phaidon
- Laughton, Roy, 1966, *TV Graphics*, London: Studio Vista
- Peterlić, Ante (ur.), 1986, 1990, *Filmska enciklopedija 1, 2*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža (Peterlić, A.: »Natpis«; Turković, H.: »Metafilmski signali«; Turković, H.: »Prikazivanje, filmsko«; Gregl, E.: »Špica«)
- Peterlić, Ante, 2002, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Peterlić, Ante, 1976, »Početak i završetak filmskog djela«, *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika*, 4: 237-243.
- Phillips, Gene D. (ur.), 2001, *Stanley Kubrick: Interiews*, University Press of Mississippi
- Supanick, Jim, 1997, »Saul Bass«, *Film Comment*, ožujak/travanj.
- Sutcliffe, Thomas, 2000, *Watching*, London: Faber and Faber
- Tanhofer, Nikola, 1998, »Knjiga snimanja iz 1945. ili kako sam prvi put omirisao barut«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 16.
- Truffaut, François, 1985, *Hitchcock*, New York: Simon & Schuster
- Turković, Hrvoje, 1997, »Pictorial Elements in Verbal Discourse and Verbal Elements in Pictorial (Film) Discourse and Their Metacommunicational Function«, u knj. *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik, Teil III, Akten des gleichnamigen 3. Internationalen Interdisziplinären Symposiums, Semiotische Berichte*, 3, 4: 403-418, Beč: Österreichischen Gesellschaft für Semiotik

Silvester Kolbas

## Pinter o Pinteru

**Vanja Černjul, 2004, Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom, Zagreb: V.B.Z.**

Beograd sam, jednim snimateljskim poslom, prvi puta poslije rata došao u jesen 2002. Bazajući po knjižarama, iznenadilo me mnoštvo knjiga o filmu izdanih tijekom proteklog desetljeća. Mnoge od tih knjiga bile su u malim nakladama i djelovale neugledno, gotovo poput šapirografiranih samizdata; međutim, naslovi su bili iznimno zanimljivi, bilo je tu tehničkih priručnika, osvrta na nove trendove, monografija. Činilo mi se očitim da su tamošnji izdavači filmske literaturre vrlo fleksibilni, da imaju dobar refleks i mnogo inicijative, te da polaze od prepostavke da je od knjiškog savršenstva važnije publicirati mnogo i brzo. Mnoge knjige uspijevaju ispuniti svoju društvenu i kulturnu ulogu, ili je bolje ispunjavaju, samo ako se pojave pravovremeno. Trend, izgledalo mi je, prilično različit od hrvatskog iskustva.

Negdje u isto su doba u Beogradu, ničim izazvani, uz priličnu pompu priredili i retrospektivu filmova hrvatskog snimatelja Tomislava Pintera pod naslovom *Tomislav Pinter — Misterij slike*. Na prigodnoj svečanosti uručiše mu i priznanje u vidu *Zlatnog pečata* Jugoslovenske kinoteke za izuzetan doprinos razvoju filmske umjetnosti. Nesporno je da je Pinter to i zaslužio; njegov je rad utkan u najbolja djela jugoslavenske, pa i srpske kinematografije. No njegov je rad nadasve, na sjajan način, ugrađen u korpus hrvatskog filma. A kod kuće, u Zagrebu, Pinter je gotovo posve običan umirovljenik, na koga društvo ne obraća previše pozornosti. Umirovljenik, doduše, vitalan, s puno radnih planova i s briljantnom profesionalnom biografijom.

Čini se da ne kažu uzalud kako nitko u svojoj zemlji nije prorok. Njegova hrvatska okolina kao posve prirodnu i ne jako važnu činjenicu prihvaća da među sobom ima jednog umjetnika takvog formata kao što je Pinter. Načelno govoreći, nije problem što je Pinter danas rjeđe u prilici raditi; kinematografska nam je produkcija takva kakva je, a došle su i nove generacije, međusobno povezane. I to je posve prirodno. Nije međutim prirodno da dragulje ignoriramo, zapravo, da se ponašamo kao da smo dobitak njihova društva, njihove karizme i njihovih djela nečim ili tek tako zaslužili.

Tomislav Pinter od onih je umjetnika koji opsegom, kreativnim rasponom i utjecajem svojega opusa zaslužuje poziciju negdanjih istočnoeuropejskih »zaslužnih umjetnika«. Da se sada ne bavimo životnim olakšicama koje takva pozicija umjetniku donosi, recimo da ona predstavlja neku vrstu javnog i trajnog društvenoga pozitivnog vrednovanja umjetnikova rada, a u filmaša ona uključuje retrospektive njegovih



filmova, tribine, objavlјivanje monografija, općenito kritičko bavljenje njegovim autorskim opusom, kao i učestalo iskazivanje naklonosti prema autoru i njegovu djelu u raznovrsnim i brojnim prilikama.

Za razliku od nekih naših eminentnih likovnih umjetnika, primjerice nedavno preminulog Ede Murtića, Pinter takvu poziciju nema: društveno gledano, on je jednostavno penzionirani profesionalac. Izuzevši prigodno priznanje na festivalu u Motovunu nekog ljeta, posljednjih je godina u hrvatskoj javnosti gotovo zaboravljen.

Ne znam točno koji broj monografija o Murtiću postoji, no bar ih je nekoliko. O Pinteru nema nijedne; to nažalost nije jedini primjer zaslужnih hrvatskih filmaša koji, završivši karijeru, nestaju iz javnosti i pomalo padaju u zaborav: monografije primjerice nisu dobili ni supružnici Radojka i Nikola Tanhofer, oboje ponaosob izuzetno kreativni, utjecajni i ci-

jenjeni. Nekoliko redatelja ima svoje monografije, no jedini hrvatski snimatelj koji je do sada to dobio jest Oktavijan Milić, i to puno vremena poslije smrti. No čak se i ta monografija više bavi redateljskim nego snimateljskim aspektom njegova rada.

Što se samog Pintera tiče, stvar je donekle spasio njegov prijatelj, mladi snimatelj Vanja Černjul,<sup>1</sup> načinivši knjigu razgovora sa starijim kolegom. Ta je knjiga nekako na tragu onih beogradskih s početka teksta: šarmantna, no ne i sveobuhvatna, možda nesavršena, no jako potrebna i posve dobrodošla. Toplo je pozdravljam, i kao inicijativu, i kao rezultat, i preporučam svima koje zanima film.

## O knjizi

Iako je nastala iz serije spontanih razgovora, knjiga je realizirana kao cijelovit intervju, te predstavlja svojevrstan prijenos životnih i profesionalnih iskustava starijeg kolege mlađem. Naslov knjige *Subjektivni kadrovi* jasno sugerira osobnu perspektivu u izboru, iznošenju i interpretaciji činjenica, zapravo osobne perspektive dvaju osoba koje u tom razgovoru sudjeluju. Samog Černjula s Pinterom povezuje radost snimanja; obojica snimatelji, jedan samouki veteran, s dominantno domicilnom karijerom, a drugi visokoškolovan, s pretežito međunarodnim iskustvom. Kao vrsni snimatelj, Černjul razgovor vodi s razumijevanjem znalca profesije i upućenog gledatelja, koji dobro zamjećuje. Također, vrlo



Orson Welles i Tomislav Pinter

dobro poznaje filmografiju i životopis Tomislava Pintera, što mu pomaže da točno i ciljano postavlja prava pitanja.

Temeljni je Černjulov motiv za ovu knjigu fascinacija osobnošću i djelom Tomislava Pintera. To je dobro polazište, jer tako objektu svog istraživanja pristupa s puno strasti, ali i s puno pažnje. U svom je pristupu prilično nježan, nastojeći ostati otvoren Pinterovoj osobnosti. Ne provocira, ne polemizira, niti jako sudi. Blagonaklon je prema Pinteru i kad je ovaj kritičan prema zagrebačkoj filmskoj Akademiji, koju je sam Černjul završio.

Ova knjiga ne sadrži kritičke osvrte ni tekstove drugih autora o Pinteru (osim kratkih izjava redatelja koji su radili s njim). To je šarmantna i pametno postavljena knjiga, no ne i

ukočena hagiografija: Černjul očito simpatizira Pinteru, no izbjegava neosnovano veličanje i pretjeranu hvalu. Knjiga sa drži i neophodan dodatak, filmografiju Tomislava Pintera.

Strukturirani u desetak uglavnog kronoloških poglavlja, intervju pokušavaju ocrtati tijek Pinterova života i karijere, poentirajući bitne momente, postajući tako osobita povijesna čitanka nacionalnih južnoslavenskih kinematografija. Intrigantna je činjenica da je Pinter tijekom svoga polustoljetnog djelovanja uspješno povezivao vrlo različite redateljske osobnosti, koje pripadaju različitim estetikama, generacijama, školama, ideologijama i nacionalnostima — među ostatima i ključne redatelje hrvatske i srpske kinematografije.

Prikazujući je, knjigu ne treba prepričavati. Ali o ovoj, uvjetno biografskoj knjizi teško je govoriti, a ne pozabaviti se barem ukratko likom i djelom osobe koju ona predstavlja.

## Tko je dakle Tomislav Pinter?

Službeno:

*Tomislav Pinter (Zagreb, 16. lipnja 1926.), od 1946. posvećuje se filmu, u igranom filmu debitira 1960. Najplodniji snimatelj hrvatske kinematografije, radio i u inozemnim produkcijama, dobio najviše nagrada za kameru na festivalima u Puli. Jednako uspješan u crno-bijeloj tehnici i filmu u boji, Pinter prati tendencije u svjetskom snimateljstvu, prilagođavajući ih od filma do filma, ali i eksperimentirajući u upotrebi svjetla, objektiva, boje i kompozicije kadra, u rasponu od dokumentarističke do stilizirane fotografije. Značajniji filmovi: Prometej s otoka Viševice (1965) i Ponedjeljak ili utorak (1966) V. Mimice, Tri (1965) i Skupljači perja (1967) A. Petrovića, Breza (1967) A. Babaje, Bitka na Neretvi (1969) V. Bulajića, Timon (1973) T. Radića, Privatni poroci, vrline javne (1976) M. Jancsa, Samo jednom se ljubi (1981) R. Grlića, i dr. Na grada »Vladimir Nazor« za životno djelo (1988).<sup>2</sup>*

A kakvim se on u ovoj knjizi iskazuje?

Knjiga prenosi puno lijepih, pametnih, dobrih i korisnih stvari koje je sam Pinter podastro o sebi. No treba znati ono bitno, a neslužbeno: Pićo, kako ga svi vole zvati, šarmantna je i komunikativna osoba. Kao takav, često biva dobar duh ekipe koji šalama razbijja napetost. Njegovu vedru narav, koju i on sam smatra svojom presudnom vrlinom, Černjul je uspio prenijeti iz Pićinih filmskih ekipa u ovu knjigu.

Možda je redatelj Rajko Grlić najbolje sažeo kako Piću doživljavaju suradnici:

*Piće strašno voli glumce, o glumicama da i ne govorim. Voli njihova lica, voli sjaj u njihovim očima, voli djecu u njima. Za uzvrat, svi ti glumci, o glumicama da i ne govorim, neizmjerno vole Piću. Vole njegov mir, vole mudrost kojom ih pušta da idu izvan dogovorenog, vole dobar duh kojim iz njih čupa nervozu... I ne samo iz njih. Na tome sam mu bio i ostao neizmjerno zahvalan.*

*Piće iznad svega voli dobru priču. Jer on, kako to samo najveći među snimateljima znaju, ne vjeruje u »lijepu fotografiju«, u »dobar kadar«, zna koliko su besmisleni svi ti*

»izvrsno snimljeni kadrovi«, sve te »krasne fotografije«, sva ta »divna svjetla« ako iza njih ne stoji lice kojem se vjeruje i priča u koju se želi uroniti.

Zato raditi film s njim nije borba s nekim tko hoće »dobre obaviti svoj posao« već igra s nekim tko zajedno s tobom radi film. Zvuči kao neznatna razlika, no u toj razlici leži sav užitak snimanja filmova. A upravo u toj riječi užitak, kao možda jedinoj riječi koju valja upotrijebiti za opis rada s Pićom, i počiva sva tajna njegovog posla. On uživa radeći, i ti uživaš radeći s njim i u tom grmu čuči vaša nada da će netko treći jednoga dana uživati u onome što ste zajedno napravili.

## O knjizi i Hrvatima

Na neki način knjiga prokazuje hrvatske prilike i suvremeni odnos prema kulturnoj baštini: ova je knjiga uz sve svoje kvalitete grafički loše opremljena, nepregledna i izgleda primjerenije omladinskom tisku ili brošuri o kakvom *underground* autoru, a ne pripadniku filmskog *mainstreama*, čovjeku koji je snažno obilježio hrvatsku i jugoslavensku »državnu« kinematografiju u periodu socijalizma, i koji je opusom i utjecajem vjerojatno najznačajniji hrvatski i jugoslavenski filmski autor. Publikacija koja želi predstaviti rad filmskog snimatelja, uvelike temeljenog na likovnosti, a posebno kad se radi o autoru ovakvog značaja, treba imati puno ilustracija, kvalitetne reprodukcije, dobar tisak i općenito grafičku opremu. Svojim izgledom ova knjiga zato provocira hrvatski filmski i kulturni establišment, jer prokazuje kako tretiramo iznimno vrijedno kulturno dobro — životno djelo jednog od najistaknutijih filmskih umjetnika. Nije ni čudo kad je i ova knjiga jedan od projekata za koji bi se moglo prije reći da je realiziran zanesenjački, i unatoč, a ne zahvaljujući sustavu: knjiga je izdana marom autora, a inicijativom agilnog Borisa T. Matića, uz skromnu pomoć Gradskog ureda za kulturu grada Zagreba, ali i bez izravne potpore nadležnog ministarstva.



Orson Welles i Tomislav Pinter

Dakle, uz riječi *bravo kolega* autoru Černjulu, treba ipak reći da je ova knjiga tek potreban detalj u bilježenju, proučavanju i vrednovanju Pinterova rada, te za Pintera treba napraviti još puno toga. Od monografije nadalje: Pinterovo djelo zavređuje i monografiju, koja bi to bila i stilom i sadržajem. S kritičkim osvrtima, tekstovima raznih autora, interdisciplinarnim pristupom, kvalitetnim slikovnim primjerima. Kao i djela Radojke i Nikole Tanhofera, i nekih drugih neopravданo zapostavljenih naših klasičnih autora. A da ne sanjamo o ideji o prikazivanju rada mlađih, aktivnih, a zanimljivih snimatelja kroz »radne« monografije, kao što se danas radi u likovnoj umjetnosti.

No kad se radi o Pinterovoj monografiji, treba zadržati u vidu da je Pinter kao snimatelj snažno obilježio jugoslavensku kinematografiju u cijelini. Više no pojedine nacionalne glumačke i, rjeđe, redateljske zvjezde, Pinter je jedina istinska i univerzalna ikona jugoslavenskog filma. Pinterov bi se rad zato, bez političkih konotacija, mogao predstaviti tek nekom »jugoslavenskom« monografijom.

## Bilješke

- 1 Vanja Černjul rođen je 1968. godine u Zagrebu. Diplomirao je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1994. i magistrirao 1997. na filmskoj školi Tish School of the Arts, New York University. Otađa je snimio osam cijelovečernjihigranih filmova u američkoj produkciji. Za svoj rad je primio nagradu za najbolju fotografiju na međunarodnom

filmском festivalu u Stockholm, te dvije nagrade Kodak na festivalima Avignon / New York i Aspen Shortfest. Živi i radi u New Yorku i Zagrebu.

- 2 Prema *Hrvatskom leksikonu*, knj. 2, gl. ur. Antun Vujić, Zagreb: Naklada Leksikon, 1997.



Fabijan Šovagović, Zoran Tadić, Pavao Pavličić i Nenad Pata na snimanju filma *Ritam zločina*

Dejan Kosanović

## Slaganje mozaika

**U povodu teksta Daniela Rafaelića *Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?* (HFLJ, 42)**

Kao što sam više puta navodio, izučavanje rane prošlosti filma u svetu ne naziva se uzalud *arheologija filma*. Od celokupne svetske baštine nemog filma sačuvano je svega dvadesetak posto ostvarenja snimljenih do 1928. godine, a nešto je veći procenat sačuvanih filmova koji su nastali na nitratnoj traci do kraja Drugog svetskog rata (1929-1945). Stanje je još gore kada je reč o jugoslovenskim zemljama, kako u periodu do 1918., tako i kasnije, u razdoblju od osnivanja Kraljevine SHS/Jugoslavije do rađanja savremene jugoslovenske kinematografije posle 1945. godine. Zbog nehata, neznanja ili ratnih nedaća najveći deo domaćeg nacionalnog filmskog nasledja je *zagubljen* — namerno neću da kažem *izgubljen*, jer nade uvek ima. Sačuvano je svega nekoliko celovitijih zbirk filmova: Đoke Bogdanovića u Beogradu (1913/1914), Miltona Manakija u Skoplju, Škole narodnog zdravlja i Oktavijana Miletića u Zagrebu. U takvoj situaciji svaki podatak o nekom starom filmu dragocen je, bilo da se radi o primarnim izvorima (filmovima, delovima filmova) ili sekundarnim izvorima (dokumentima, fotografijama, novinskih tekstovima). Istoričar filma — filmski arheolog i u svetu i kod nas — pažljivo sakuplja i reda izolovane podatke kao kockice mozaika, da bi na osnovu njih stvorio sliku celine o jednom filmu ili periodu filmske prošlosti. Tako mi je istraživački precizan i zanimljiv tekst Daniela Rafaelića 'Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?', koji je objavljen u broju 42 *Hrvatskog filmskog Ljetopisa*, pružio neke dragocene podatke za dalje izučavanje istorije našeg filma. I vice versa.

Film *Hrvatski seljački život* (*Kroatisches Bauernleben*) jako sam davno uneo u svoju kartoteku filmova snimljenih na tlu jugoslovenskih zemalja do 1945. godine. Nažalost, na početku svog istraživačkog rada nisam dosledno beležio sve izvore, tako da danas nisam u stanju da navedem prvi nemacki izvor na koji sam se oslonio, već samo da se film pominje i u časopisu *Hrvatski slikopis*, Zagreb, 1. 11. 1943. godine. Kao scenaristi se navode Alois König i Wilhelm Ehlers, dok je reditelj i snimatelj filma potписан kao Oktavian von Miletić. Muziku je komponovao Krešimir Baranović, film je dug 450 metara, snimljen na traci 35mm u crno/beloj tehnici, a proizvođač je bilo preduzeće UFA iz Berlina. Ovi se podaci svakako poklapaju, a delimično i dopunjaju ono što je u svome tekstu objavio kolega Daniel Rafaelić. I ostali podaci se slažu (proizvodnja UFA, Berlin itd.). Pomaže mi je bilo neobično da se kao scenaristi filma o hrvatskom seljačkom životu navode dva nemačka (?) imena, iako je Ok-

tavijan Miletić svakako bio izvanredan poznavalac hrvatskog sela jer je godinama svojom kamerom beležio i hrvatski seljački život. Uz ime Alois König piše (u zagradi, u mimoj zabelešci) da je iz Zagreba. Nisam uspeo da rastumačim o kome je reč; to se ime ne javlja ni u domaćim ni u nemačkim filmografijama, te prepostavljam da se radi o nekom zasad neidentifikovanom etnologu. Što se tiče Wilhelma Ehlersa — to je scenarista čije se ime nalazi na špicama nekoliko nemačkih igranih filmova između 1937. i 1945. godine. Verovatno je bio i scenarista nekih kratkometražnih i dokumentarnih (Ufinih) filmova, ali o tome nemam bližih podataka. Kakva je bila njegova funkcija pri realizaciji ovoga filma? Najverovatnije je uobličio konačnu verziju spikerskog teksta i tako se našao na špici filma.

Što se tiče filma *Ljudi u oluji* (*Menschen im Sturm*) tekst kolege Rafaelića mi je otkrio neke dragocene podatke za kojima sam dugo tragaо. Naime, za taj film sam prvi put saznao kada mi je, početkom šezdesetih godina, Ambasada Nemačke Demokratske Republike u Beogradu dostavila jedan primerak *Braon knjige* (sada u Narodnoj biblioteci Srbije). To je bio zbornik imena i biografija nekadašnjih nacionalsocijalista koji su bili (tada) rehabilitovani u Zapadnoj Nemčkoj, te su se i dalje bavili svojim poslovima. Među njima i filmski scenarista Georg Zoch za koga je bilo navedeno da je bio član NSPD i, pored ostalog, autor »... scenarija hitlerovskog igranog filma *Ljudi u oluji* kojim se opravdava nemacki napad na Kraljevinu Jugoslaviju...« (citiram prema sećanju). Film me je zainteresovao tematski, a posebno i zbog dvosmislenog naslova, jer nemačka reč *Sturm* znači *oluja*, ali takođe i *juriš*. Ubrzo sam imao mogućnost da film vidim u Filmskom arhivu Kongresne biblioteke u Washingtonu (pre skoro 40 godina — maja 1966). Na moju inicijativu Jugoslovenska kinoteka je zatim nabavila (razmenom) jednu kopiju filma od Kinoteke DDR. Na špici filma (i verzije koju sam video u Americi i one koju ima Jugoslovenska kinoteka) ne piše ništa na osnovu čega bi se zaključilo gde je film snimljen. Ja sam odmah prepostavio, pre svega na osnovu krajolika, da su eksterijeri filma snimljeni negde na terenima u Hrvatskoj, iako nisam isključivao ni mogućnost da su snimljeni u Mađarskoj.

Sa procenama ovoga filma, koje je Daniel Rafaelić dao samo na osnovu sekundarnih izvora, potpuno se slažem. Kada film bude dostupan za analizu i proučavanje (odličnu kopiju filma poseduje nemački Bundesarchiv-Filmarchiv) pokazat će se da li je doista tako. Scenarista i reditelj filma su očigled-

no ispunjavali trenutni politički zadatak i... *Sadržaj ovog filma savršeno pokazuje smjernice njemačke propagande...*, kako piše kolega Rafaelić (film je realizovan svega nekoliko meseci po slomu Kraljevine Jugoslavije). Pomenuti scenarista filma Georg Zoch potписан je, od 1937. do 1945, na špicama 39 nemačkih igranih filmova, kao autor ili koscenarista. *Ljudi u oluji* njegov su 31. film, a scenario je napisan prema ideji Karl Antona i Felixa von Eckardta. Poslednji film realizovan po Zochovom scenariju *Stranputicom do tebe (Umwege zu Dir)*, snimljen u Pragu 1944, završen 1945, bio je zabranjen za prikazivanje od strane zapadnih saveznika posle okupacije Nemačke. Reditelj filma *Ljudi u oluji* Fritz Peter Buch, rođen 1894, otpočeo je pozorišnu karijeru u Bratislavi, a svoj prvi igrani film *Ljubavna pesma (Liebeslied)* snimio je 1935. godine. *Ljudi u oluji* njegov su 14. film (od dvadesetak realizovanih), a poslednji film (zabeležen u filmografijama) *Kubana Kubana* sa čuvenom nemačkom glumicom Zarah Leander, snimio je 1952. godine. Snimatelj filma *Ljudi u oluji* bio je nemački veteran kamere Karl Edward Hoesch, koji je na filmu radio od 1926, dok je

odabran glumačka ekipa — Olga Čehova, Gustav Diessl, Siegfried Breuer, Hannelore Schroth i drugi) — pojačavala utisak i davala ozbiljan ton ovom prvenstveno propagandnom filmu. Dijalozi u filmu su originalno nemački (tako govore Nemci), ali ima dosta teksta na srpskom koji je naknadno sinhronizovan. Od tih tekstova neke su očigledno izgovarali Nemci, što se prepoznaće po pomalo komičnom naglasku (kao kad se kod nas imitiraju *Schwabe* koji govore naš jezik), a neki su tekstovi izrečeni na dobrom srpskom (ili srpsko-hrvatskom) jeziku. Pošto sam prepostavlja da su to nahrhronizovali neki zagrebački glumci, ja sam jednom pozvao pok. Vjekoslava Afrića, koji mi je kazao da mu nije poznato da li je taj film snimljen 1941. u Hrvatskoj, ali je mislio da bi mogao prepoznati glasove zagrebačkih glumaca. Zajedno smo gledali film u dvorani Muzeja Jugoslovenske kinoteke — sećam se prazne dvorane i samo nas dvojice u njoj — ali on nije prepoznao ni jedan glas. Kada se ovih nekoliko kamenića složi sa onim što je napisao kolega Daniel Rafaelić, bićemo za korak bliži završavanju mozaika koji prikazuje našu filmsku prošlost.

Damir Radić

# Reakcija na reakciju Jurice Pavičića

(HFLJ, 42)

Fakovski apologeti vole isticati kako je njihov voljeni kružok okupljao pisce različitih poetika, što bi trebao biti dokaz demokratičnosti te grupacije i krunski dokaz protiv prigovarane joj isključivosti. Dokaz je uvjerljiv koliko bi uvjerljiva bila i tvrdnja da u drugoj Jugoslaviji sve do početka pedesetih na vlasti nije bila KPJ nego Narodna fronta, koja je formalno doista bila na čelu države. Dakako, između formalnog i stvarnog razlike znaju biti jako velike, a to vrijedi i za spomenuti fakovski slučaj. No čak i da je točno ono što fakovci i njihovi privrženici tvrde, ipak postoji zajednička karakteristika ljudi koji su činili taj ekstremno manipulativni kružok. Upustiti se, naime, u polemiku s tipovima kao što su Radaković, Jergović ili Jurica Pavičić, jednako kao i s njihovim filmskim prethodnikom Hrvjem Hribarom, znači unaprijed računati na niske udarce, na odsutnost svake smislene argumentacije i na pokušaje besramne diskvalifikacije vlastite osobe. Zajednička strategija fakovaca, što iznova pokazuje i slučaj Jurice Pavičića, jest proglašiti svoje kritičare psihičkim bolesnicima. Pavičićeva samoljubivost, jednako kao i ona Radakovićevo, pri tom je tolika da si umišlja kako prema njemu gajim nekakva 'fatalna' ertska nagnuća, što je doista izvan pameti, ali možda upućuje na neke (podsvjese?) Pavičićeve (ertske) čežnje. U zbilji, međutim, stvar je puno prizemnija. Sve je u tome da još postoje ljudi, iznimno rijetki doduše, koji ozbiljno i savjesno shvaćaju svoje djelovanje na hrvatskoj kulturnoj sceni i ne može ih se fascinirati površnom pseudoerudicijom, a još manje očitom nekompetentnošću. Jedan od posljednjih Mohikanaca savjesnosti i predanosti, kako moram neskromno priznati, upravo sam ja, i tu leži sav moj problem s fakorcima i njima sličnima.

Nemarnost, površnost, paušalnost, indolencija, ignorancija — sve su to karakteristike novinarsko-kritičarskog djelovanja Jurice Pavičića koje su kulminirale njegovim prelaskom iz *Slobodne Dalmacije* u *Jutarnji list*. Znam to ne zbog neke posebne fiksacije na Pavičića, nego stoga što sustavno pratim hrvatsku filmsku, književnu i političku scenu, pa tako i djelovanje Jurice Pavičića na tim poljima. Naravno, kad mi netko svojom profesionalnom nemarnošću i/ili nekompetentnošću upadne u oči, posvetim mu više pozornosti, pa je tako i Pavičić, zajedno s Jergovićem, Tomićem i Radakovićem (među ostalima), zavrijedio moj jači interes. Jer uvijek me posebno provocira kad se neki ljudi nametnu kao društveni arbitri jakih moralističkih nagnuća, a mnogo toga upućuje da njihov status počiva na staklenim nogama.

Pišući kritiku hrvatskog izdanja knjige Daniela J. Gouldinga *Jugoslavensko filmsko iskustvo* nisam dakako mogao zaobići uredničke propuste, tim prije što su ti propusti dio sustavne indolencije i ignorancije s kojom Jurica Pavičića najčešće pristupa onom što radi. Doista nisam mogao ne primjetiti da su Pavičićeve uredničke intervencije nedosljedne i provizorne, i doista nisam mogao ne primjetiti da Pavičić nije najkompetentnija osoba za uređenje knjige o povijesti jugoslavenskog filma, makar ona bila i prijevodna. Naveo sam čitav niz eklatantnih faktografskih grešaka u Gouldingovom radu, na koje Pavičić nije skrenuo pažnju čitatelju jer ih ni sam nije uočio, a nije ih uočio zato što (dovoljno) ne poznaje materiju. Zahvaljujući pomnom čitanju, koje kod nas danas malo tko prakticira, otkrio sam i čudnu Gouldingovu bilješku u kojoj se navode tri negativno intonirana novinska teksta o Lordanu Zafranoviću s početka devedesetih, od kojih su samo dva potpisana. Ime autora trećeg (u bilješci prvonavedenog) teksta čudom je nestalo. Međutim, kako imam dobro pamćenje, znao sam da je autor tog teksta, objavljenog 28. studenog 1991. u *Slobodnoj Dalmaciji* pod naslovom *Filmski nož u ledu*, Jurica Pavičić. Odmah sam konzultirao kolegicu iz *Slobodne Dalmacije* i zamolio ju da mi za svaki slučaj provjeri je li Pavičić doista autor tog teksta. Odgovor je uslijedio vrlo brzo i dakako — bio je potvrđan. Na temelju toga, pretpostavio sam da je Pavičić sam ili uz asistenciju, možda i na nalogovor, svog nadurednika Nenada Rizvanovića intervenirao u bilješku kako njegov status 'progressivnog društvenog dječatnika' ne bi bio ugrožen 'davnim grijehom'. Iskreno rečeno, i samom mi je bilo teško u tako nešto povjerovati, jer koliko god bio beskompromisno kritičan prema Pavičiću, ni u snu se nisam mogao nadati da bi povukao tako nemoralan potez. No kako mi je izvorno američko izdanje Gouldingove knjige bilo nedostupno, nisam mogao provjeriti što je stvarno na stvari. Mogao sam samo birati hoću li ići na 'tvrdu' ili 'mekšu' varijantu. Hoću li apriori Pavičiću (i eventualno Rizvanoviću) prigovoriti nemoralnu radnju, ili ću uz mogućnost 'grijeha činjenja' dopustiti i mogućnost 'grijeha propusta', tj. ostaviti otvorenim je li Pavičić intervenirao u Gouldingovu bilješku izbacujući svoje ime, ili ga je 'zaboravio' (uredničkom napomenom) uvrstiti kad je uočio taj propust u izvorniku. Kad mi je urednik *Ljetopisa Nikica Gilić* rekao da ni u izvorniku nema imena autora spornog teksta, odlučio sam se za drugu, 'otvorenu' varijantu, mada sam mogao izabrati treću, odnosno predbaciti Pavičiću samo 'grijeh propusta' koji je očito bio na djelu. Smatrao sam, među-

tim, da se ne mogu pozivati na 'naknadnu pamet', naknadno saznanje iz druge ruke, te sam u tekstu ostavio dvojbu o tome što se zaista dogodilo, ne mogavši uostalom odbaciti mogućnost da je Goulding izbacio Pavičićeve ime kako ga nakon toliko godina, kao 'zaslužnog antitudmanovca', ne bi eventualno politički kompromitirao.

Prema tome, Jurica Pavičić u svojoj reakciji na moj tekst govori neistinu kad kaže »Radić tako tvrdi da sam u bilješci broj 211. Gouldingove knjige izbacio vlastiti potpis s teksta naslovljena (...) 'Filmski nož u leđa' objavljena u *Slobodnoj Dalmaciji* godine 1991.« Očito je da ništa ne tvrdim, nego ostavljam taj problem otvorenim. Pavičić govori neistinu i kad tvrdi slijedeće: »Radić (...) konstatira kako se očito stidim sadržaja tog teksta (...).« Međutim, istina je da ja ništa ne konstatiram, nego sugeriram, a to su ipak dvije različite stvari; očekivati od Pavičića da razluči takve značenjske fine se očito nije pretjerano realno. Jer ako se, kao što tvrdi, nije sposoban prisjetiti vlastitog teksta i njegova nezaboravnog naslova, kako očekivati nešto više?

Umjesto da mu bude neugodno, splitski kritičar bahato izjavljuje da nema pojma je li *Filmski nož u leđa* njegov tekst ili ne, te da mu ne pada na pamet da to provjerava, jer ima taj marljivi trudbenik važnijeg posla. Pa mi poručuje da tekst kopiram »iz svog policijskog dosjea« o njemu (sic!) i predam ga *Ljetopisu* na objavljanje, kako bi se vidjelo je li u ono vrijeme pisao nešto neprilično o Zafranoviću. Policijski dosje!? Stvarno svašta. Tekst je kao i većina hrvatskih novinskih članaka pohranjen u arhivi NSK, a moguće ga je pronaći i u onoj *Vjesnikovoj*. Naravno, nije mi na kraj pameti, i vjerujem da će se uredništvo složiti, da se *Ljetopis* dragocjen prostor troši na 14 godina stare političko-filmske primjedbe Jurice Pavičića, ali ako baš inzistira, evo dva citata iz tog teksta.

Citat prvi: »Njegovi (Zafranovićevi, op. D.R.) dugometražni radovi su nakupine bombastičnih, uvjerljivih efekata, ali koji se sudaraju, jedan drugog potiru i guše u neredu konцепcije. U tom je smislu i iznimna okrutnost Zafranovićevih ustaša dio njegove pretjerivalačke poetike — ali to pariška publika ne zna.« (Tekst je pisan povodom vijesti iz jeseni 1991. da se *Okupacija u 26 slika* prikazuje u Parizu, što se kasnije pokazalo netočnim, op. D.R.).

Što Pavičićev iskaz poručuje? Očito to da ustaše nisu bili iznimno okrutni, nego su u *Okupaciji* takvima prikazani kako bi bili u skladu sa Zafranovićevom »pretjerivalačkom« poetikom. Možda to nije ono što je Pavičić stvarno želio reći, možda je to samo posljedica njegove uobičajene stilsko-značenjske dekoncentriranosti, no to je ono što je tim iskazom jasno poručeno. Još uvjiek vjerujem da nije potrebno posebno dokazivati nečuvenu okrutnost i ekstremnu bestjalnost ustaških koljača, jer svako tko se suočio s pisanim i vizualnim dokumentima o smrtonosnim ustaškim orgijanjima zna da sekvenca iz autobusa nije nikakvo pretjerivanje, nego da se u njoj »pretjerivalačka« Zafranovićeva poetika nadopunila sa zbiljom. Pavičić je međutim 1991. brinuo neće li pariška publika biti zavedena prikazom ustaške

okrutnosti, a ta je okrutnost zapravo, *ispada* po njemu, samo Zafranovićeva fantazmagorija. Pametnom dosta.

Citat drugi, završni odlomak teksta: »U svemu tome ostaje žal što jedan umjetnik iz Hrvatske (koristimo Zafranovićev generaciji tako mio genitiv) u svoj ovoj grozoti vidi samo ustaštvu na djelu, i što u nečas dopušta prikazivanje svog filma, pa se i pojavljuje na projekciji. No to nije žal zbog filma ili njegova štetnog djelovanja, već gorčina što ovoj uništenoj zemljici jedan njezin stanovnik zariva nož u leđa u času kad je već poklekla.«

Gornjem doista nije potreban nikakav komentar.

Što o svemu zaključiti? Kako se sad čini, postoje samo dvije mogućnosti. Jurica Pavičić ili je svjesno propustio urednički intervenirati i priopćiti čitateljima da je jedan od spornih tekstova o Zafranoviću njegovo djelo, ili je doista toliko zaboravan da se ne sjeća ni vlastita teksta, premda nastalog u vremenu koje se lako ne zaboravlja i posvećenog toliko obilježenom filmšu da ga se mora dugo pamtit. Doista mi je teško povjerovati da smo i kolegica iz *Slobodne Dalmacije* i ja sve ove godine Pavičićev tekst pamtili baš po sugestivnom naslovu, a samom Pavičiću on je totalna nepoznаница. Ali ako je zaista tako, onda je to samo još jedan dokaz njegove posvemašnje indolencije. A ako je takav ignorant spram vlastita rada, kakav će tek biti spram drugih?

S tim u vezi, ne mogu preskočiti Pavičićev klevetanje:

»(...) predlažem Radiću da napokon u životu nešto i napravi, umjesto da maroderski prekapa po tuđem radu.« Iz sličnih razloga Pavičić je svojedobno očitao lekciju i Jamesu Joyceu te Slobodanu Novaku. Za prvog je ustvrdio da nije dovoljno ozbiljan pisac, za drugog da se književnikom jedva može nazvati. Zašto? Ni jedan ni drugi nisu zadovoljavali 'visok' Pavičićev kriterij po kojem je u umjetničkom djelovanju kvantiteta daleko važnija od kvalitete. Svakom tko ima elementaran osjećaj za prirodu umjetnosti jasno je da je taj kriterij krajnje prizeman, upravo nedostojan. Ipak, kad je riječ o mojoj filmskokritičarskom, književnokritičarskom, enciklopedijsko-leksikografskom, umjetničkom i inom radu, zadnje što se može reći jest da je kvantitativno oskudan, osim ako par tisuća bibliografskih jedinica (u koje ulazi i najveći broj tekstova koje je jedan vanjski autor napisao za Hrvatski filmski ljetopis u jedanaest godina njegova postojanja te najveća količina tekstova koje je jedan suradnik napisao za *Filmski leksikon*, ali i uređenje i realizacija svih filmskih natuknica *Opće i nacionalne enciklopedije* od slova A do K, te samostalna izrada iscrpne baze podataka hrvatskih dugometražnihigranih filmova i njihovih režisera za Hrvatski filmski savez i Culturenet) po Pavičićevim kriterijima nije mizerno.

Što se pak tiče njegovih smiješnih fizičkih prijetnji, odgovaram mu diskursom koji najbolje razumije, poučnim našim rodnim poslovicama.

Poslovica prva: »Vidjela žaba kako potkivaju konja pa i ona digla nogu.«

Poslovica druga: »Što se babi htilo, to se babi snilo.«

# Kronika

## **25-29. 5. Dubrovnik**

Održan je »3. međunarodni Dubrovnik Film Festival«, projekt međunarodne organizacije Dubrovnik Film Institute. Prikazana su 44 filma, od toga u konkurenciji za nagrade sedam hrvatskih. Nagrada festivala za najbolji film i kameru pripala je filmu *Frozen Juliet McKeon* iz Ujedinjenog kraljevstva. Najbolji scenarij imao je *Oprosti za kung fu Ognjena Sviličića*, a najbolji redatelj je Ryszard Brylski iz Poljske za film *Zoorek*. Najbolji dokumentarni film je *Sve 5!* Dane Budisavljević, a kratki film *Phaid* američkog redatelja Chrisa Freya. Žiri publike nagradio je makedonski film *Golematova voda* Ive Trajkova, a posebno priznanje dodijelio filmu *Sve 5!* Počasne festivalske nagrade Libertas dodijeljene su Christopheru Walkenu i Peteru Medaku, a nagrada Argosy Emily Watson.

## **27. 5. Požega**

Održana je 13. hrvatska revija jednominutnih filmova u Požegi. U programu je prikazano 60 filmova iz 28 zemalja. Ocjenjivački sud, kojim je predsedao Krsto Papić, najboljim je proglašio animirani film *Café Soetkina Verstegena* iz Belgije. Drugonagrađeni je bugarski film *Two Chavadar Cherneva*, dok je treću nagradu zaslужio talijanski *The exhibition Alessija Zeriala*. Publika je nagradila film *Drop the silence* Hrovoja Brlečića, koji je proglašen i najboljim hrvatskim jednominutnim filmom. Na gradu UNICA-e dobio je bosanskohercegovački film *Umrem li ostavite proraz otvoren* Zorana Krežića. Nagrada za najbolji strani film otišla je u Veliku Britaniju, filmu *I just knew* Phila Martina.

## **2-30. 6.**

U filmskim programima prikazan je ciklus filmova Jean-Luca Godarda. Prikazani su filmovi *Do posljednjeg daha*, *Mali vojnik*, *Žena je žena*, *Živjeti svoj život*, *Prezir*, *Alphaville*, *Neobična banda*, *Ludi Pierrot*, *Muški rod*, *ženski rod*, *Daleko od Vijetnama* i *JLG — JLG*.

## **03. 6. Zagreb**

U filmskim programima premijerno je prikazan dokumentarno-arhivski film *Druga strana Wellesa* filmskih arhivista Daniela Rafaelića (Hrvatska kinoteka) i Leona Rizmaula (Dokumentarni program HRT-a).

## **3-10. 6. Split**

Održan je 10. međunarodni festival novog filma. Grand Prix festivala dodijeljen je filmu *Homecoming* Jona Josta. Najbolji kratki film je (*why do i keep going*) FORWARD Martijna Veldhoena, a posebne nagrade primili su filmovi *Luukkaankangas* Dariusza Krzeczeka i *Roosje's Atleet* Pim Zwier. Nagrada FIPRESCI pripala je iranskom filmu *Predivan grad* Asghara Farhadija, a posebna nagrada za razvoj filmske umjetnosti Claire Denis.

## **7-11. 6. Reggio Calabria**

U sklopu Međunarodnog festivala filmskih asocijacija prikazani su dokumentarni filmovi *La Strada* i te dugometražni eksperimentalni film. *Zaboravljenima* je pripala festivalska nagrada *Don Quijote*.

## **10-12. 6. Kutina**

Održana je 43. revija hrvatskog filmskog i videostratalaštva djece na kojoj su prikazana 82 filma, a po novome pravilniku stručni žiri je dodijelio deset ravnopravnih nagrada najboljim filmovima.

## **10. 6. — 14. 7. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb održavala se radionica dokumentarnog filma koju je vodio Damir Čučić.

## **16. 6. Zagreb**

Ministarstvo kulture RH zaključilo je natječaj dodjele sredstava za filmsku djelatnost. Vijeće za film i kinematografiju (Ante Peterlić, Branka Somen, Alfi Kabiljo, Milivoj Puhlovska i Nada Gačešić-Livaković; zajedno s umjetničkim savjetnicima Dejanom Šorakom i Pavlom Pavličićem za igrači, Zrinkom Ogrestom za kratki i dokumentarni, Darkom Krečem za animirani, Željkom Sarićem za eksperimentalni film, te Srećkom Šestanom i Matildom Nekić-Vodanović) dodijelilo je sredstva za dugometražni film projekti *Armin Ognjena Sviličića* (Maxima film), *Pjevajte nešto ljubavno* Gorana Kulenovića i *Duh u močvari* Branka Išvančića (Interfilm), *Kino Lika* Dalibora Matanića i *Pravo čudo* Lukasa Nole (Kinorama) te *Lumpijeva kuća* Brune Gamulinu (Foss film). Filmovi predloženi za koprodukciju s vanjskim koproducentima su *O & O* Dominika i Jakova Sedlara, *Buick Riviera* Gorana Rušinovića te eventualno *Pljuska* trojca Jurković / Ferković / Krpan. U kategoriji kratkih i dokumentarnih određeni su *Polusestra* Ljiljane Šišmanović (Maxima film), *Skinheads* Silvija Mirošničenka (Factum), *Tri ljubavne priče* Snejzane Tribuson (Kinorama), *Lea i Daria* Branka Ivande (ARS Septima), *Križa Haidari* Tomislava Žaje (Gral film), *Kravata* Nikole Ivande (Kontra film), *Dragi Vincent* Bogdana Žižića (Studio Guberović), *Koža* Ive Semenčić (Interfilm), *Kondor hrvatskog neba* Sandija Novaka (Vizije, SFT), *Purgatorij* Zdravka Mustaća (HFS). Na popis za potporu uvjetno su uvršteni Dalibor Matanić (*Tulum 2/6*), Branko Išvančić (*Album*) i Branko Schmidt (*Panj pun olova*), budući da je njima dodijeljena potpora za cjelovečernje filmove. Za animirani film sredstva su odobrena filmovima *Teorija odraza* Darka Bakliže, *Slon ide u vrtić* Milana Trencu, *Transoptic* Branka Farca, *Zakaj su pevca raspele* Vladimira Tadeja i *Drama Jane Žufić*. U kategoriji alternativnog filma podržat će se projekti *Martin Grob* Željka Jermana, *Prelaženje* Vlaste Žanić, *Zoogen* Dana Okija, *Đambonet* Gorana Trbuljaka, *Jednog proljetnog dana* Tomislava Perice, *U ime naroda* Dalibora Martinisa, *Zona* Sandre Sterle, *MI-to su Drugile* Sanje Ivezović, *Skriveni stvarni svijet* Marija Papića, *Labirint* Krunoslava Ptčića, *Tetar apsurga* Dine Krpana, *Tvornica mili* Vedrana Mihletića, *Dobrodošli* Tanje Dabo, *Očekivanje gole kože* Goranke Greif-Soro te *Prva jutarnja* grupe autora. *Snuff statement* Lukasa Nole predložen je za realizaciju u nekom od sljedećih natječaja budući su mu odobrena sredstva zaigrani film.

## **19. 6. Zagreb**

Dodijeljene su državne nagrade *Vladimir Nazor*. Nagrada za životno djelo za filmsku umjetnost dodijeljena je scenografu i redatelju Vladimиру Tadeju.

## **16. 6. Zagreb**

Dodijeljene se *Vjesnikove* nagrade za umjetnička postignuća. Nagradu *Krešo Golik* za ukupan doprinos filmskoj umjetnosti dobio je redatelj Krsto Papić.

## **14. 6. Zagreb**

Predstavljena je Biblioteka Vjenac Matice hrvatske, u kojoj je kao osma knjiga objavljena knjiga feljtona Ante Peterlića *Dejā vu: zapisi iz prošlosti filma*, zbir kolumni o klasičnim filmovima izvorno pisanih za Vjenac.

## **27. 6. Zagreb**

U Umjetničkom paviljonu prikazan je film *Edo Murtić 1921-2005* Milana Bešlića, nastao u produkciji HRT-a.

**12-17. 7. Desinić**

Održan je treći Međunarodni festival kratkometražnog filma »Tabor Film Festival« na kojem je prikazan 71 film iz 27 zemalja, među kojima i dva dobitnika nagrade Oscar.

**16-24. 7. Pula**

Održan je 52. pulski filmski festival. U okviru programa prikazano je šest filmova u nacionalnoj konkurenciji, sedam naslova u programu »PoPularna Pula«, po četiri filma u programima »Europolis« i »Meridijani«, te šest restauriranih domaćih klasika u programu »Vremeplov«. Posebno mjesto imale su projekcije laureata Dana hrvatskog filma, kao i tri projekcije u sklopu programa »Homage«, posvećenoga Vladimиру Tadeju (dubitniku nagrade *Vladimir Nazor*), Krsti Papiću (dubitniku nagrade *Krešo Golik*) i Ivici Vidoviću (dubitniku nagrade *Fabijan Šovagović*). U sklopu nacionalnog programa prikazani su filmovi *Dva igrača s klupe* Dejana Šorka, *Pušća Bistra* Filipa Šovagovića, *Sex, piće i kvoprolice* Borisa T. Matića, Zvonimira Jurića i Antonija Nitića, *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* Tomislava Radića, *Lopovi prve klase* Fadila Hadžića, *Sničaj, zlato moje* Nevena Hitreca, dok je *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara povučen prije projekcije zbog nedolaska konačne kopije filma. Veliku Zlatnu arenu za najbolji film i Zlatnu arenu za režiju dobio je Tomislav Radić za film *Što je Iva snimila 21. listopada 2003* (Korugva, HRT). Zlatnu arenu za scenarij dobio je Dejan Šorak za film *Dva igrača s klupe* (Interfilm, HRT, Maj film). Zlatne arene za glavne glumce dobili su Anja Šovagović i Ivo Gregurević za film *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* a za sporednu ulogu Dora Lipovčan za film *Dva muškarca s klupe* i Dragana Despotu za *Pušću Bistru* (Interfilm, HRT). Zlatnu arenu za kameru dobio je Vjekoslav Vrdoljak za *Dva igrača s klupe*, za montažu Slaven Zečević za *Sničaj, zlato moje* (Interfilm, HRT), za glazbu Darko Hajsek za *Sničaj, zlato moje*, za scenografiju Mario Ivezić za *Dva igrača s klupe*, za kostimografiju Željka Franulović, za masku Snježana Gorup i za ton Toni Jurković, za *Sničaj, zlato moje*. *Vjesnikova* nagrada za debitanta *Breza* dodijeljena je Filipu Šovagoviću za *Pušću Bistru*, a nagradu publike Zlatna vrata Pule film *Sničaj, zlato moje*. Nagradu Oktavijan HDFK-a dobio je Radićev film *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* HDFFR je nagradu *Fabijan Šovagović* za poseban glumački priнос hrvatskoj kinematografiji dodijelio Ivici Vidoviću, dok je nagradu Grada Pule *Marijan Rotar* dobio Petar Krelić.

**3-10. 7. Pärnuu**

Na 19. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma prikazani su filmovi *Zaboravljeni* i *La Strada* Damira Čučića.

**25-29. 7. Motovun**

Održan je sedmi »Motovun Film Festival« u čijem je glavnom programu prikazano 25 filmova. Glavnu nagradu Festivala »Propeler Motovuna« dobio je rumunjski film *Smrt gospodina Lazaresana* Cristija Puina, a regionalnu nagradu *Bal-can-can* Darka Mitrevskog.

**1. 8. Lučko**

Filmski kritičar Vladimir Tomic preminuo je od kardiovaskularnih tegoba kod naplatnih kućica u Lučkom, na autoputu Zagreb-Split.

**3-13. 8. Locarno**

Na 58. međunarodnom filmskom festivalu u Locarnu prikazan je dokumentarni film *Druga strana Wellesa* Leona Rizmala i Daniela Rafaelića.

**4-15. 8. Šipan**

U Luci Šipanskoj održane su Ljetna škola igranog filma, Ljetna škola animiranog filma i Mali filmski festival. Školu igranoga filma vodili su Vanja Čimić i Amir Kamber iz Kölna, a školu animiranog filma Edo Lukman. Organizatori su Nils Neubert iz Kölna i Šipanska udruga mladih Dom.

**13. 8. New York**

Film redatelja Bernardina Modrića *Plač kamene tišine* uvršten je u službenu selekciju na 29. Margaret Mead Film & Video festivalu što će se održati tijekom studenoga u New Yorku. Festival kojega organizira Američki muzej povijesti prirode iz New Yorka posvećen je slavnoj antropologinji Margaret Mead, a specijalizirao se za međunarodne kulturno-istorijske dokumentarne filmove. Film je u produkciji riječkog Istra filma snimljen 2004.

**20-29. 8. Trakoščan**

Održana je 7. škola medijske kulture u Trakoščanu, u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza i Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa. Preko stotinu polaznika uključeno je u rad prvog i drugog stupnja seminara medijske kulture za osnovne i srednje škole te u polazne videoradionice za dokumentarni, igrani i animirani film i za TV-reportažu. Na ovogodišnjoj školi djeluju i specijalizirane videoradionice za kameru i snimanje, montažu te filmski scenarij.

**26-30. 8. Dubrovnik**

Održan je prvi »Libertas Film Festival«, projekt neprofitne udruge LIBERTAS, uz partnerstvo s Gradom Dubrovnikom, Kinematografima Dubrovnik i filmskom distribucijskom tvrtkom Continental Film iz Zagreba, na kojem je prikazano 36 cijelovečernjih igranih, dokumentarnih i kratkih filmova. Nagradu *Dubravka* za najbolji film dobio je Tomislav Radić za film *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* za dokumentarni film *Vlak za Seoul* Jima Butterwortha, Lise Sleeth i Aarona Lubarskyja, te za kratki *Victoria Para Chino Caryja Fukunage*, a nagradu publike dobio je film *Vlak za Seoul*.

**1-4. 9. Ičići**

Održan je 3. festival hrvatskog dokumentarnog filma »Liburnia Film Festival«, na kojem su nagradu za najbolji film ravnopravno podijelili filmovi *Purgatorij* Zdravka Mustaća i *Ophodar pruge* Silvija Mirošničenka.

**4. 9. Split**

U Splitu je iznenada u 67. godini preminuo hrvatski filmski redatelj i autor eksperimentalnih filmova Ivan Martinac.

**8-22. 9. Zagreb**

U kinodvoranama Broadway Tkalča Kaptol centra održana je Revija aziskog filma u organizaciji distributerske kuće Discovery.

# Bibliografija

## Knjige

**David Bordwell**

**O povijesti filmskog stila** — 392 stranice. Zagreb 2005. Nakladnik: Hrvatski filmski savez. Edicija Filmološke studije, br. 4 — Naslov izvornika: David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, SAD, 1997, 1999, hrvatsko izdanje knjige tiskano je dopuštenjem Harvard University Pressa — Za nakladnici Vera Robić-Škarica — Urednica naklade: Diana Nenadić — Urednici knjige: Diana Nenadić, Hrvoje Turković — Recenzenti: Ante Peterlić, Hrvoje Turković — Lektorica Saša Vagner Perić — Likovno oblikovanje Luka Gusić — Predgovor hrvatskom izdanju: David Bordwell — Prijevod s engleskog: Mirela Škarica — Fotografije, bilješke, kazalo.

ISBN 953-7033-13-9

UDK 791.43.01\*791.43(091)

Prijevod djela: On the history of film style. — Kazalo.  
450510096

**Sadržaj:** Izgled filmova: važnost stilske povijesti / Obrana i definicija sedme umjetnosti: standardna verzija stilske povijesti, *Reperatoar u razvoju: temeljna priča, Filmska kultura i temeljna priča, Standardna verzija: srednje pretpostavke, Prilagodba na zvuk, Bardéche, Brasillach i standardna verzija / Protiv sedme umjetnosti* : André Bazin i dijalektički program, Nova avangarda, Evolucija filmskog jezika, Prema nečistom filmu, Od stilske povijesti do tematske kritike / Povratak modernizma: Noël Burch i opozicijski program, Radikaliziranje forme, Institucionalni modus in njegove alternative, Žive sjene i udaljeni promatrači / Mogućnosti napretka: suvremeni istraživački programi, Parcijalistička povijest, Kultura, pogled i vječno novo, Problemi i rješenja / Iznimno točne percepcije: o dubinskoj inscenaciji, Ideologija i dubina, Kako sliku učiniti razumljivom?, Nijemi divovi, Dubina, raskadriranje i pokret kamere, Redefiniranje mizanscene, Širenje slike i sažimanje dubine, Eklektičnost i arhaizam / Bilješke / Kazalo.

**Ante Peterlić**

**Dejá-vu / Zapisi o prošlosti filma** — 246 stranica. Zagreb 2005. Nakladnik: Matica hrvatska. Biblioteka Vjenac, knjiga 8 — Za nakladnika: Igor Zidić — Urednici: Jelena Hekman, Ivica Matičević — Likovna i tehnička oprema: Luka Gusić — Priprema i tisak: Tehnički centar NZMH — Predgovor, kazalo, bilješka o autoru.

ISBN 953-150-730-9

UDK (nije dodijeljen)

**Kazalo:** Predgovor / Chaplin u Hrvatskoj / Dolaze Švedani / Legenda i fantastika / Britanci u službi Hollywooda / Lang, Bresson i Zanussi / Odiseja crnog svjetonazora / Crni film / Chandler i film noir / Veliki Shakespeare na malom ekranu / Ford i semidokumentarizam / Bilješke uz novo gledanje / Majstor melodrame / Veliko očekivanje / Crni narcis / Ealing komedije / Vittorio de Sica / John Huston i model koji ne nestaje / Veliko nebo / Detektivska priča / Grad iluzija / Majstor francuskog kriminalističkog filma / Elia Kazan / Siloviti redatelji / Prijateljsko uvjerenjivanje / Billy Wilder / John Cassavetes / Realist psihološkog filma / Bond, James Bond / Nož u vodi / Lakoća življjenja / Bilješke uz jednu godišnjicu / Dan šakala / Junak nostalgičnih snova / Anthony Quinn / Jack Lemmon / Rod Steiger / Britanski filmski klasik / Originalnost Buñuela / Werner Herzog /

Tjeskoba, strah, očaj / Zaboravljeni Bo Widerbeg / New York i Talijani / Momci iz podzemlja / Prilike i neprilike s Josephom Conradom / Egzotični prostori, egzotični ljudi / Horor / Twin Peaks / Čekamo novog heroja / Umjetnost ili biznis? / Komesar Martin Beck / Suvremenim momak iz susjedstva / Motiv filmske amnezije / Strah od tranzicije / Malo o Oscaru, više o Branku Lustigu / Reindenschneider / Postmodernističko putovanje / Najkompletniji filmaš današnjice / Bilješka o autoru.

**Dragan Rubeša**

**Gовор tijela / Zapisi o neholivudskom filmu** — 184 stranice. Zagreb 2005. Nakladnici: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara — Za nakladnike: Janislav Šaban (AGM), Zlatko Vidačković (HDFK) — Glavni urednik (AGM): Kruso Lokotar — Glavni urednik (HDFK): Zlatko Vidačković — Recenzent: Jurica Pavičić — Lektorica Saša Vagner — Tehnički urednik izdanja: Goran Ivanišević — Grafičko oblikovanje i priprema: Damir LePur — Fotografije, predgovor, kazalo.

ISBN 953-174-250-2 (AGM)

UDK 791.43(049.3)

450623075

**Sadržaj:** Predgovor (Jurica Pavičić) / GOVOR TIJELA / Velika gumena laž / Homoerotske vojne igre / Izolirana tijela / Tijela u pokretu / Sveti Genet / Ljubav na koži / Požuda u svemiru / Koitus treba kazniti / Mokri svijet / Kroz pustinju i prašumu / Geometrija žudnje / Alisa u zemlji cyber-erosa / Tajne i draži / Sirove strasti / Neptunova kći / Dugo putovanje u dan / Tabui za izvoz / Ratniceapsurda / Fatalna privlačnost / Ljubav je hladnija od smrti / Želja za promjenom / Za tango je potrebno dvoje / Dive u tranziciji / GOVOR JELA / Osjetna područja / Mamini kulinarski recepti / Bolje od čokolade / Veliko žderanje / Ljubavni začin iz Bahije / GOVOR ŠUTNJE / Lica koja govore / Napadna simbolika golubova i riba / Dame odjevene u crno / Sudbine u retrovizoru / Nostalgija za drugom generacijom / Tragikomični kaleidoskopi / Vječni osmijeh / Vjetar u neonskim gradovima / Vidljive tajne taoizma / Zbogom, moja konkubino / GOVOR VREMENA / Politika smijeha / Posljednje utrošće / Mississipi u plamenu / Izborni kandidati — Beckett i Marivaux / Predani antiglobalist / Zločesti tata Eminem-generacije / Bujice riječi / Van Sant voli Warhola / Kad odrastem, bit će gay / SARS napada / Nebo nad Los Angelesom / Pasji životi / Karaoke generacija / Život za nagradu / Munjen i zburjen / Učitelj i dokumentarist / Razloženi ekran / Metak u glavi / Kradljivci djece / Film koji je zabranio cenzuru / Marionete iz izgubljenom vremenu / Yin i Yang istodobno / Divlji andeli / Elvis iz supermarketa / Antiseptični životi / Pijani od mjuzikla / Nemogući zahtjevi života.

**Damir Gabelica**

**Scenografija u skici / Od Lisinskog do konca XX. stoljeća** — 292 stranice, Zagreb 2005. Nakladnik: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Jadran film d.d. Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, svezak 8 — Za nakladnike: dr. sc. Stjepan Čosić, Vinko Grubišić — Urednik: Daniel Rafaelić — Recenzenti: dr. sc. Mato Kukuljica, dr. sc. Hrvoje Turković — Lektura: Šime Talajić — Grafička urednica: Marijana Bilić — Grafička oprema: Erika Kresić — Fotografije, pojmovnik scenografije, leksikon scenografa, kazalo imena, kazalo filmova, bilješka o autoru, literatura.

ISBN 953-6005-72-7 (Arhiv)  
 UDK 791.44.022(035)\*791.44.022(497.5)(091)  
 Bibliografija.  
 450705023

**Kazalo:** Predgovor, Neimari filmskog prostora / *Uvod / Scenografski posao*, O filmskoj scenografiji, O filmskom scenografu, Zadaća filmske scenografije, Scenografski prostor, ambijent, Scenografija i druge discipline, Razradba po kadrovima, Boja i njezino djelovanje, Početak scenografije je scenarij, Škica je početak scenografije, Pristup gradnji objekta, Pristup opremanju objekta, Studio ili naturalni objekt, O filmskoj kritici / *Povijesni pregled scenografije*, Nešto iz svjetske povijesti scenografije, Specijalni efekti, trik, O filmskoj scenografiji u Hrvatskoj / *Od Lisiinskog do konca XX. stoljeća*, Četrdesete, Pedesete, Šezdesete, Sedamdesete, Osamdesete, Devedesete / *Treće tisućljeće*, Na kraju, Pogovor / *Prilozi*, Pojmovnik scenografije, Leksikon scenografa, Kazalo imena, Kazalo filmova / *Bilješka o autoru / Literatura*

*of Pula — Uvodna riječ umjetničkog ravnatelja festivala / Introduction by Festival Artistic Director — Uvodna riječ ravnatelja Festivala / Introduction by Director of the Festival — Nacionalni program / National Program — Nacionalni program u konkurenциji / National Films in Competition — Nagrade festivala / Festival Awards — Ocjenjivački sud / The Jury, 14. dani hrvatskog filma — Nagrađeni filmovi 14. dana hrvatskog filma / 14<sup>th</sup> Days of Croatian Film: Award Recipients of the 14<sup>th</sup> Days of Croatian Film — Vremeplov / Time Machine — Hommage Krsti Papiću, dobitniku nagrade »Krešo Golik« za životno djelo / Hommage to Krsto Papić, The Vjesnik Krešo Golik Award — Hommage Vladimiru Tadeju, dobitniku nagrade »Vladimir Nazor« za životno djelo / Hommage to Vladimir Tadej, The Vladimir Nazor Lifetime Achievement Award — Hommage Ivici Vidoviću, dobitniku nagrade »Fabijan Šovagović« / Hommage to Ivica Vidović, The DHFR Fabijan Šovagović Award — Međunarodni program / International Program — PoPularni program / PoPopular Program — Europolis / Europolis — Meridijani / Meridians — U počast Jimu Jarmuschu / A Tribute to Jim Jarmusch — Žiri međunarodne kritike / International Critics' Jury — Popratni program / Additional Program.*

## Katalozi

### Vera Robić-Škarica (ur.)

**43. revija hrvatskog filmskog i videostudalaštva djece, Kultina, 10.-12. lipnja 2005.** — 111 stranica. Nakladnik: Hrvatski filmski savez — Za nakladnika: Hrvoje Turković — Uredila: Vera Robić-Škarica — Računalni unos podataka: Vanja Andrijević i Jasna Perić — Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu: Željko Radivoj, Miron Sršen — Autorica teksta o Kutini i OŠ Stjepana Kefelje: Mirjana Štefančić — Lektorica: Saša Vagner — Vizualni koncept plakata, kataloga, diploma i pozivnica: Mario Aničić, pinhead-ured — Grafičko oblikovanje i priprema za tisak plakata, naslovnice kataloga, naslovnice biltena, diploma i pozivnica: Igor Kuduz, pinhead-ured — Fotografija na naslovnici: Dejan Dragosavac Ruta, pinhead-ured — Tisak: CB Print, Samobor — Naklada: 500 primjeraka — E-mail: vera@hfs.hr — web-stranica: www.hfs.hr — Fotografije u ovom katalogu iz arhiva su HFS-a i arhiva videodružina — Fotografije Kutine snimili učenici OŠ Stjepana Kefelje, Kutina i Foto Line Butjer — Tiskanje dovršeno 8. lipnja 2005.

### Vanja Kaluderčić (ur.)

**MOTOVUN 7. FILM FESTIVAL** — 262 stranice, Motovun 2005. Izdavač/Publisher: Motovun Film Festival d.o.o. — Za izdavača / For the publisher: Olinka Vištica — Urednica / Editor: Vanja Kaluderčić — Tekstovi / Texts: Mike Downey, Rajko Grlić, Vanja Kaluderčić, Andrej Koroljev, Igor Mirković, Jurica Pavičić, Zrinka Pavlić, Danijel Rafaelić, Josip Visković, Olinka Vištica — Prijevodi / Translations: Duško Čavić, Josip Visković — Oblikovanje / Design Bruketa&Žinić o.m. — Grafička priprema / Graphic Prepress: Hand Design — Fotografije.

Sadržaj: Uvod / Introduction — Žiri i nagrade / Jury and Awards — Glavni program / Main Program — Motovun-online / Motovun-Online — Još manje kino / Smaller Cinema — Novi regionalni pejsaž / New Regional Landscape — Motovunska filmska škola / Motovun Film School — 50 godina / 50 Years — Dogadanja / Events — Beč — zemlja partner / Vienna Partner Country — Indeks, zahvale, impresum / Index, acknowledgements, masthead — Pokrovitelji / Sponsors.

### Mladen Lučić (ur.)

**52. festivaligranog filma u Puli** — Nakladnik / published by: Javna ustanova Pula film festival — za nakladnika / for the publisher: Mladen Lučić, ravnatelj / acting director — urednik kataloga / catalogue editor: Mladen Lučić — pomoćnik urednika i koordinator kataloga / catalogue assistant and coordinator: Nora Krstulović — prijevod / translation: Vladimir Sever — lektor / proof reading: Katarina Marić — grafičko oblikovanje / graphic design: Sanja Švrljuga — grafička priprema / print layout: Diana Emečić — fotografije / photographs: arhiv PFF.

Sadržaj: Uvodna riječ ministra kulture / Introduction by the Minister of Culture — Uvodna riječ gradonačelnika Pule / Introduction by the Mayor

## Časopisi

**Zapis, glasilo Hrvatskog filmskog saveza, Škola medijske kulture Trakošćan 19-29. kolovoza 2005, Posebni broj — 2005.** / Nakladnik: Hrvatski filmski savez — Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković — Urednica posebnog broja: Vera Robić-Škarica — Izvršna urednica: Diana Nenadić — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Grafičko uredenje: KOLUMNA d.o.o. Zagreb — Adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 1, tel/faks: 48 48 764, e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr, godina XIII., ljeto 2005.

ISSN 1331-8128

Sadržaj: Povjesno-teorijske teme / Petar Krelja: Neka obilježja hrvatskogigranog filma, Petar Krelja: Komedija u razlama psihološke drame, Zoran Tadić: Iz antologije hrvatskog dokumentara, Nikica Gilić: Biografski (i autobiografski) film — Suvremeni film / Krešimir Mikić: Kinematografija u 1990-ima i danas (digitalizacija, globalizacija, nasilje), Irena Paulus: John Williams i Ratovi zvijezda — Radionice — Silvestar Kolbas: Boja i boja na filmu — Metodički pristup / Sanja Biškup: Metodički pristup filmu Druge Zorana Tadića — Preporučena literatura — Nove knjige — Programi škole medijske kulture — Raspored predavanja, Stručni suradnici za programe seminara, Program videoradiionica.

**Hollywood / filmski magazin;** god. XI, br. 116, lipanj 2005 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb. Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: Branko Gredelj, Ivana Franjić — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slike: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Marijan Brala, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Marijeta Letec, Snežana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasić, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ines Rudić, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić, Ivo Škrabalo, Živorad Tomić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868 i 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

Sadržaj: Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjerenjavanje: Krist i Alah zajedno?! (Petar Krelja) — Dragi Hollywood — Prvi pogled: The New World; A Scanner Darkly; Snivaj, zlato moje; Što je Iva snimila?; A Dirty Shame (Marko Njegić) — Hot line — FL45H — Na licu mesta: Hollywoodsko pokajanje (Oleg Sladoljev-Jolić) — Ekskluziv: Superman Returns (Marko Njegić) — Superhero preview: Ghost Rider (Marko Njegić) — Posljednja vijest: Osveta Sitha obara rekorde u SAD; sjajan start u

Hrvatskoj (Vesna Marčić) — Pretpremijera: *Mr. & Mrs. Smith* (Marijeta Letec) — Festivali: 58. Cannes, godišnje ročište za stare prijatelje (Dražan Rubeša) — Portret: Christopher Nolan, perfekcionist i ideja: početak (Toma Šimundža) — kino guide — cro film news (Tanja Šimunić) — Interview: John Fallon, studiji su svjesni budućnosti interneta (Mislav Pasinić) — Mini portret: Anne Hathaway, zauvijek prinčeva — Zanimljivosti: Filmska cenzura (Tomislav Hrastovčak) — DVD dnevnik: Što je to u ljudskom biću što ga vodi ka krvoproljeću (Vlado Ercegović) — video/DVD guide — Preview: *Lopovi prve klase*, 16. film Fadila Hadžića (Vesna Marčić) — Interview: Jessica Biel, heroina za 21. stoljeće (Nadja Hermann) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja); A što je igralo u našim kinima... (Roman Chiabudini) — Interview: Bruce Willis, akcijska zvijezda s plavim ovratnikom (Aida Mandić i Snježana Levar) — Pretpremijera: *The Island* (Marko Njegić) — Portret: Catherine Deneuve, ljepotica koja traje (Rajko Radovanović) — Filmovi s ruba: *Staze slave* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood / filmski magazin:** god. XI, br. 117, srpanj/kolovozi 2005 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb. Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednici: Ivana Franjić, Branko Gredelj — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tiskat: Hand Design — Obrada slike: Sand — Tiskat: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Marijan Brala, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandić, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasinić, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ines Rudić, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić, Ivo Škrabalo — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868 i 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

**Sadržaj:** Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Roba s greškom (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — FL45H — USA box-office: Varljivo l(jeto) 2005 (Vesna Marčić) — CRO box-office: Prva polovica 2005, pad gledanosti skoro 50% (Miran Stihović) — Ekskulziv: *The Chronicles of Narnia* (Marko Njegić) — Cro kino news: Dva dokumentarca o Orsonu Wellesu; Počinje snimanje Nuićeva prvijenca; Država će financirati šest igranih filmova; Ritam rock plemena; Pasini u knjižarama (Ladislav Sever, Tanja Šimunić) — Interview: Ivo Gregurević, hrvatski Al Pacino (Marko Njegić) — Iz susjedstva (Miran Stihović) — Pretpremijera: *Stealth* (Marko Njegić) — Festivali: 10. Split Film Festival, nije Dio klecijan Trnoružica; Dubrovnik Film Festival, dobar program, loš posjet (Toma Šimundža) — Napustili su nas: Anne Bancroft; Ismail Merchant (Jelena Nad) — Kino guide — Aplauzi & zvijždući — Interview: Dakota Fanning, djevojčica iz najvišeg društva (Nadja Hermann) — Portret: Brett Ratner, gasom do daske do mirisa love (Toma Šimundža) — Portret: Madeleine Stowe, utjelovljenje zrele ženstvenosti (Elvis Lenić) — Portret: David O. Selznick, najveći producent svih vremena

(Mislav Pasinić) — Prvi pogled: *Wolf Creek; Underworld: Evolution; Bee Movie, Broken Flowers, Copying Beethoven; Red-Eye; Doom; Sky High* (Marko Njegić) — Portret: Michael Winterbottom, neekstravagantni radoholičar (Rajko Radovanović) — video/DVD guide — Interview: Kim Basinger, »Nije me stid golišavih prizora!« (Nadja Hermann) — DVD dnevnik: Remakeovi i nastavci su »out« (Vlado Ercegović) — Na setu: *Karaula* (Vesna Marčić) — Fenomeni: Poljupci na filmu (Irena Škorić) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja); A što je igralo u našim kinima... (Roman Chiabudini) — Vrtoglavlaca: Manufaktura bogova (Oleg Sladoljev-Jolić) — Filmovi s ruba: *Batman i Robin* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood / filmski magazin:** god. XI, br. 118, rujan 2005 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb. Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednici: David Breznik, Ivana Franjić, Branko Gredelj — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tiskat: Hand Design — Obrada slike: Sand — Tiskat: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Marijan Brala, Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandić, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasinić, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Daniel Rafaelić, Radojka Ratoša, Mate Relja, Dragan Rubeša, Ines Rudić, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić, Ivo Škrabalo — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868 i 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

**Sadržaj:** Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Vrtoglavlaca: Dani konfuzije (Oleg Sladoljev-Jolić) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Ekskluziv: *Sirove strasti 2; M:I-3; Pirati s Kariba 2* (Marko Njegić) — Hot line — FL45H — Prijateljsko uvjeravanje: Pulksa »petica« (Petar Krelja) — Prvi pogled (Marko Njegić) — CRO kino news: Bal-can-can pobijedio u Motovunu; Revija azijskog filma; Napustio nas je Vladimir Tomić; Zagreb: sufinciranje tri filma; Novi dokumentarac Petra Krelje; Hrvatska: kino top 30 (Ladislav Sever) — Panoptikum: Goran Višnjić, Hrvat u službi Njenog veličanstva?; 11. Sarajevo Film Festival: Uspješan nastup hrvatske kinematografije (Marko Njegić) — Kino guide — Portret: Rob Cohen, drugo ime za adrenalin (Toma Šimundža) — Interview: Ahmed Imamović, bez kompromisa ide na zapad (Veljko Krulčić) — Interview: Bernardin Modrić, riječki ritam filma (Marija Krbavac) — Portret: Ron Howard, rođeni redatelj (Toma Šimundža) — video/DVD guide — Zanimljivosti: Body count filmovi (Mislav Pasinić) — Portret: Jessica Biel, privlačna bez pravila (Toma Šimundža) — Trendovi: Japanski horori i njihovi remakeovi (Mislav Pasinić) — Pretpremijera: *Into the Blue* (Snježana Levar) — Preview: *Pink Panther* (Snježana Levar) — Pretpremijera: *King Kong* (Marko Njegić) — DVD dnevnik: Družba crkvina (Vlado Ercegović) — Cinemania: Soundtrack (damir Demonja); Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); A što je igralo u našim kinima... (Roman Chiabudini) — Filmovi s ruba: *Romper Stomper* (Tomislav Hrastovčak).

# Preminuli

**Ivan Martinac**, filmski redatelj, autor eksperimentalnih i neprofesijskih filmova, pjesnik (Split, 28. III. 1938 — Split, 4. IX. 2005). Osnovnu školu i gimnaziju pohadao u Splitu (1944-45), Arhitektonski odsjek Arhitektonsko-građevinsko-geodetskog fakulteta Zagrebu (1955-58) te Arhitektonski fakultet u Beogradu (1958-61). Apsolvirao Centar za stručno osposobljavanje filmskih radnika u Beogradu (1960-62).

Od 1958. pisao pjesme i filmske scenarije, a režirao od 1959. Trilogija *Suncokreti* (*Preludij*; *Trakovica*; *Avantira, moja gospoda*) (1960) i film *Rondo* (1962) najavljuju ga kao autora underground poetike, kontemplativna stila i stroge forme. U Kinoklubu Split realizirala filmove *Monolog o Splitu* (1961-62), svoj najreprezentativniji film ostvaren kao intimni portret Splita u kojem se ritmičkom montažom i mozaičnom strukturom isprepleću dokumentarističke slike gradske svakodnevice i poetske refleksije; daljnji splitski filmovi (*Armagedon ili kraj*, 1964; *Mrtvi dan*, 1965; *Fokus*, 1967; *Sve ili ništa*, 1968) ritmizirane su poetske refleksije i ujedno strukturalna potraga za čistim filmom. Napisao je i režirao još sedamdesetak kratkih filmova kojima je većinom bio i snimatelj, montažer i scenograf. Montirao je filmove drugih autora (Ž. Pavlović, L. Zafra-nović i dr.).

Njegov jedini dugometražni igrani film u profesionalnoj produkciji, *Kuća na pijesku*, snimljen 1985., u produkciji splitskog Marjan filma, modernistički je film stanja koji asketizmom strukture, čistoćom »kubrickovskog« redateljskog postupka i metafizičkim interpretacijama ostvaruje jedan od najvećih dometa modernizma u hrvatskom igranom filmu.

Martinac je objavio desetak knjiga poezije, krećući se od rane, egzistencijalističke poezije (*Elipse*, 1962) preko religijsko-biblijске tematike (*Pisma Teofilu*, 1985) i dijaloga s tradicijom (*Pohvale*, 1981) do anegdotalne pjesničke proze o svakodnevnim temama (*Ljubav i ništa*, 1997). Bio je urednik kratkotrajne *Filmske biblioteke Elipse* splitskoga Centra za kulturu

Radničkog sveučilišta »Đuro Salaj« i Slavica filma, u kojoj je priredio bibliografiju svjetskih redatelja *Filmska teka* (1977) i objavio scenarij i rekonstruirao knjigu snimanja *Stradanje Ivane Orleanske C. Th. Dreyera* (1980). God. 2001. objavljena je monografija *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva (1960-2001)*.

**Redateljska filmografija:** (kratkometražni) *Preludij*, 1960; *Rezig-nacija*, 1960; *Mir*, 1960 (izgubljeno); *Trakovica*, 1960; *Avantira, moja gospoda*, 1960; *Pejsaž*, 1960; *Meštrović* (egzaltacija materije), 1960; *Nož*, 1961; *Innocenti*, 1961; *Tragovi čovjeka*, 1961; *Monolog o Splitu*, 1961-62; *Po-sljednji romantični povratak*, 1962 (nedovršeno, izgubljeno); *Rondo*, 1962; *Lice*, 1962; *Choral*, 1962; *Aura*, 1963; *Abaddon*, 1964; *Armagedon ili kraj*, 1964; *Mrtvi dan*, 1965; *Amindra*, 1965; *Angelus*, 1966; *Oaze*, 1966; *Podne*, 1966; *Kada se gadovi zaljube*, 1966; *Ping-pong*, 1966; *Život je lijep*, 1966; *Čuvaj se psa*, 1966; *Sanjao sam smrt*, 1966; *Elipse*, 1966; *Ja gledam smrt, smrt gleda mene*, 1966; *Nestalo lice — umrlo lice*, 1966; *Manekeni*, 1966; *G-12*, 1966; *Autoportret*, 1966; *Svi dani će susresti svoj kraj*, 1967; *U tome oni vide slobodu*, 1967; *Lijepo je imati grobnicu — vječnu kuću*, 1967; *U sjećanju odjekuju koraci*, 1967; *Dno je stid i sramota*, 1967; *U tihom se cvjetu neke vatre pale*, 1967; *Fokus*, 1967; *Sjećanje na Armagedon*, 1967; *I'm Mad*, 1967; Atelier *Dikle-cijan*, 1967; *I Like Film*, 1967; *Polarna projekcija*, 1968; *Sve ili ništa*, 1968; *Postljudij*, 1968; *Poslijepodne na putu za Emaus*, 1968; *Ubrzanje*, 1968; *Život se nastavlja*, 1970; *Uska vrata*, 1968-74; *Most*, 1977; *Izla-zak*, 1978; *Izgnanstvo*, 1979-81; *Sve ili ništa*, 1982; *Ljetni solsticij*, 1982; *Lutke*, 1987; *Grad u sivom*, 1992; (dugometražni) *Kuća na pijesku*, 1984-85; (namjenski) *Sajam mode*; *Pipi 1*; *Pipi 2*; Galerija Meštrović; 25 godina Lavčevića; *Jadrantekstil*.

**Tomislav Šakić**

## PORTRET REDATELJA: ZORAN TADIĆ

Tomislav Čegir

### Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.

Filmski opus redatelja Zorana Tadića obuhvaća više od tri desetljeća djelovanja, od početnoga kolaž-filma *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969) do zasad posljednjeg ostvarenja, u film premonitrane serije iz 1985. godine *Ne daj se, Floki* (2000) i u 2000-ima snimljenih kratkih portreta glumačkih veličina Fabijana Šovagovića i Ivice Vidovića. Tadićev rad na filmu može jasno razgraničiti na 1970-e, kada radi isključivo dokumentarne filmove, te osamdesete, kad raniigrane kinofilmove, dok u 1990-ima i 2000-ima nje-gov rad na filmu postaje rijedi, a on sam se okreće redovitom pisanju o filmu i predavačkom radu na ADU. Pri tom je manje poznato da je upravo prijelaz 1970-ih na 1980-e bilo razdoblje Tadićeva televizijskog opusa, kada — među ostalim — nastaju dva televizijska filma i dvije epizode u okviru serije *Nepokoren grad*.

Prvi dio rada bavi se debitantskim, kolažnim filmom *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969) — kojim Tadić autoopoetički najavljuje svoj budući igranofilmski opus, ali i definira filmsko-kritičarsku generaciju »hičkokovaca« — te istaknutim ranim dokumentarnim filmovima. U nizu od devet naslova očita je njihova podjela na urbane i ruralne, koja nije očita samo u sadržaju, nego i u pristupu gradi. *Amerikanka* (1970), *Suggested for Realization* (1978) i *Kašinska 6* (1981) razvedeniji su strukture i obilježeni nadinterpretacijom dokumentarnoga; dapače, prva dva i izravno naznačuju moguće probleme dokumentarizma — u *Amerikanki* sam redatelj u kadru pripovijeda o nemogućnosti pronalaska zanimljive teme, dok u *Preporuča se za realizaciju* izvanprizorno intervenira u unutarprizornu gradu filma, čineći tako film metafilmskim esejom o dokumentarizmu; slična intervencija dogada se i u filmu *Kašinska 6*, koji zagovara i čest Tadićev motiv, nestanak izvirne tradicije, u prikazu rušenja obiteljske kuće koja mora ustupiti mjesto otuđenim, modernim višekatnicama. Ruralni filmovi s druge strane opet tematiziraju dokumentarizam — budući da je grada toliko propitana da ne zahtijeva nikakvu redateljsku intervenciju nego samo nazočnost — da ti filmovi dosežu samu srž dokumentarnoga. *Kazivanje Ivice Štefanec, milinara* (1974) jedini je film iz ovoga niza koji nije snimljen u Dalmatinskoj zagori, a također se bavi izgubljenom tradicijom suprotstavljajući prikazanu sadašnjost i pričanu »bolju« prošlost. *Poštar s kamenjara* (1971) koristi izvanprizornu protagonistovu naraciju da bi se uspostavio kontekst potpuno izoliranoga dalmatinskog zaleda. *Dernek* (1975) već svojim naslovom ukazuje na sraz suvremenoga i tradicionalnoga, urbanog i ruralnog koji je u filmu tematiziran, dok *Pletenice* (1974) u prikazu protagonističina pletenja kose upućuju na nadilaženje danoga konteksta djelatnošću koja poprima estetske i metafizičke značajke. *Zemlja* (1976) je pak zabavljena prikazom pokušaja obradivanja škrtova kamenjara u izrazito dinamičnom redateljskom pristupu. Ekspresivnost u prikazu egzistencijalne osamljenosti postižu i *Druge* (1972), vrhunac Tadićeva dokumentarističkog opusa, koji je prikaz surovnosti krškog krajolika doveo do krajnosti, usredotočivši se na interijer i protagonistično izborano lice. U svome ruralnom nizu, Tadić, dokidajući go to sve izvanfilmske postupke, svodi protagoniste na primaran odnos s krajolikom, čineći vidljivim društvenokritički kontekst filmova, koji svojom primarnošću dosežu mitsku razinu.

Drugi dio rada posvećen je Tadićevom televizijskom igranofilmskom opusu. Dok televizijska drama *Liberanovi* (1979) ostaje u prepoznatljivu Tadi-

## PORTRAIT OF FILM DIRECTOR: ZORAN TADIĆ

Tomislav Čegir

### Zoran Tadić's film oeuvre

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.

Zoran Tadić's film oeuvre stretches over three decades, from his debut collage-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969) to his, so far, last piece, a 1985 series that was edited into a film *Don't Give Up, Floki* (2000), and short portraits of great Croatian actors Fabijan Šovagović and Ivica Vidović, filmed in 2000s. Tadić's work can be clearly divided on the 1970s period, when he was shooting only documentary films, the eighties when he was shooting motion pictures, and the 1990s and 2000s period when he only occasionally worked on film, having mainly turned to writing about film and lecturing at the ADU. It is less known that during late 1970s and early 1980s he worked on television — and among other things, shot two television movies and two episodes of the TV series *Undefeated City*.

First part of the essay deals with the debut collage-film *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969) — which was Tadić's auto-poetical announcement of his future motion picture works, and which has also defined »Hitchcockian« (*hičkokovci*) film critics' generation — and prominent early documentary films. In the sequence of nine titles one discerns the obvious division on urban and rural that reflects itself in both the content and approach to the material. *The American Woman* (1970), *Suggested for Realization* (1978), and *Kašinska Street 6* (1981) present an indented structure marked with super interpretation of documentary; moreover, the first two directly imply possible problems of documentarism — in *The American Woman* the director himself comments directly into the camera on the impossibility of finding an interesting subject, while in *Suggested for Realization* space off-screen intervenes in the shot, turning this film into a metafilmic essay about documentarism; similar intervention occurred in *Kašinska Street 6*, the film that advocates Tadić's frequent motif, the disappearance of original tradition, visualized by the scene of a family house being torn down to make room for alienated, modern buildings. Rural films, on the other hand, deal with documentarism — since the material was extensively investigated it does not need a director's intervention, only his presence — these films present the essence of documentary. *Tales of Ivica Štefanec, the mill man* (1974) was the only film from the series that was not shot in Dalmatian Zagora, although it also deals with lost tradition confronting filmed present with retold »better« past. *Mailman from the karstic area* (1971) uses off-screen narration by the protagonist so as to create the context of totally isolated Dalmatian hinterland. Already the title of the documentary *The Village Party* (1975) implies the confrontation of contemporary and traditional, urban and rural, while *Plaids* (1974) featuring the protagonist making plaids indicates surpassing of the given context by means of an activity which has acquired aesthetic and metaphysical features. *Earth* (1976) deals with an attempt of farming on karstic land, featuring an extremely dynamic director's approach. Expressiveness in the display of existential loneliness characterizes *Girl-friends* (1972), the work that presents the peak of Tadić's documentary opus, and stretches the presentation of rigorous karstic land to its limits, focusing on the interior and the protagonist's wrinkled face. Excluding almost all off-screen procedures in his rural sequence, Tadić reduces his protagonists to a primary relationship with the landscape, revealing the socially critical context of films whose primordiality takes them up to mythical levels.

čevu ruralnom krugu, tematski se nastavljajući na *Dernek* u prikazu sukoba oca i sina, tradicionalnog i novog u kontekstu sinova dolaska iz Njemačke na seoski dernek. *Slučaj Filipa Franjića* (1978) bavi se srazom privatne i javne zajednice, društvene i individualne koristi u aktualnom političkom problemskom kontekstu. Dvije Tadićeve epizode u okviru megaserijala *Nepokoren grad*, koliko god bile zanatski rad, očituju njegov prepoznatljivi redateljski pristup. Epizoda 72-96 ravna se po žanrovskim obrascima trilera u svome prikazu partizanske diverzije, a *Covjek u sjeni* načelima psihološke drame, baveći se krvitovorenjem ilegalnih isprava u okupiranom gradu; obje epizode inzistiraju na realizmu, ali i iskazuju različitost redateljskih postupaka, primjerenih obama žanrovima.

Treći dio rada bavi se Tadićevim igranofilmskim opusom. Igranofilmski prvičenac *Ritam zločina* ostao je Tadićev najznačajniji film, kojim je otvorio niz svojih žanrovske kinofilmova i prodor žanrovske filma u hrvatskoj kinematografiji 1980-ih. Svi ti filmovi (*Treći ključ*, *San o ruži*, *Osudeni*) ukorijenjeni su u društveni kontekst Hrvatske i Jugoslavije 1980-ih godina, prikazujući ponizanje pojedinca pred društvenim, političkim i gospodarskim silnicama. *Covjek koji je volio sproveđe* i *Orao* s prijelaza 1980-ih na 1990-e prikazuju rasap društvenih vrijednosti, kao i političkog sustava, kroz protagonistu koji sustižu posljedice političkih činova iz prošlosti. Pesimistična prikaz marginaliziranih pojedinaca kod Tadića neizravno upućuje da s društvom nešto nije u redu, što se prenosi i na unutarnja stanja i privatne odnose, koji se također počinju rastakati pod utjecajem vanjskih. Svaki od tih filmova prikazuje bilo unutarnju nesigurnost pojedinca, bilo rastakanje obiteljske, bračne, prijateljske ili ljubavne zajednice. Pokušamo li ustanoviti odrednice koje povezuju sva igranofilmska ostvarenja tog filma, odabir prije svega pada na pitanja sudbine, odnosno njezine neumitnosti, te na pitanje pravde, odnosno njezina samostalnog provođenja u neiskladi s primjerenim zakonskim institucijama. *Ritam zločina* tako prikazuje zločin kao metaforu društvenog poretku, *Treći ključ* sudbinu kao neumitnu i defetištičku činjenicu, *San o ruži* neumitnost puta u zločin, *Osudeni* stranputice osvete koja sudbinski određuje sve zahvaćene pojedinice, *Covjek koji je volio sproveđe* osvetu kao pokušaj mijenjanja sudbine, *Orao* kolektivnu osvetu i uzimanje pravde u svoje ruke koje će se sudbinski izjavljivati, a *Treća žena* — remake Reedova *Trećeg čovjeka* s izmijenjenim spolnim ulogama — rasap povjerenja i djelatnost pravde na privatnom i javnom planu u ratnom kontekstu. Svi ovi filmovi jasno su žanrovske određeni, kao kriminalistički filmovi s raznim primjesama: *noira* (*San o ruži*, *Orao*), trilera (*Ritam zločina*, *Osudeni*, *Covjek koji je volio sproveđe*), strave (*Treći ključ*), fantastike (*Ritam zločina*, *Treći ključ*), vesterna (*Osudeni*), melodrami (*Covjek koji je volio sproveđe*), s jasno naglašenim političkim i društvenim kontekstom.

Second part of the essay is dedicated to Tadić's television motion picture opus. Television drama *The Liberans* (1979) remains in Tadić's recognizable rural circle, as a thematic extension of *The Village Party* featuring the conflict between the father and son, the traditional and new in the context of son's arrival from Germany at the time of the village party. *The Case of Filip Franjić* (1978) deals with the confrontation of private and public, social and individual gain in current political problem context. Tadić's two episodes shot as part of the mega-series *Undefeated city*, although marked as craftsmanship, demonstrate his recognizable directorial approach. In its presentation of partisan diversions, episode 72-96 follows generic patterns of thrillers, while *Man in the Shadow* pursues principles of psychological drama, dealing with forgery of documents in an occupied city. Both episodes, however, insist on realism, displaying different directing procedures pertaining to their respective genres.

Third part of the essay deals with Tadić's motion picture opus. Tadić's motion picture debut *The Rhythm of Crime* remains his most significant accomplishment, which started a sequel of his generic cinema films and opened the door to generic film in Croatian cinema of the 1980s. All these films (*The Third Key*, *The Dream of the Rump*, *The Condemned*) are embedded in the social context of Croatia and Yugoslavia of the 1980s, showing the humiliation of the individual under social, political and economic forces. *The Man Who Loved Funerals* and *The Eagle* shot in the late 1980s and early 1990s describes the ripping of social values and the political system through characters whose political past is catching up with them. Tadić's pessimistic portrayal of marginalized individuals indicates that there is something wrong with the society, something that replicates itself in inner moods and private relationships, which are also falling apart under the influence of changes in the society. Every film presents either an individual inner insecurity, or the splitting of a family, friendship, or some marital or lovers' communion. When trying to establish features common to all Tadić's motion pictures, our first choice is the theme of destiny, i.e. its inevitability; accompanied by the issues of justice and implementation of justice which is in discord with relevant institutions of law. *The Rhythm of Crime* presents crime as a metaphor for social system, *The Third Key* features destiny as an inevitable, defeatist fact, *The Dream of the Rump* indicates the inevitability of crime, *The Condemned* leads us through back streets of vengeance that marks all those caught in it, *The Man Who Loved Funerals* presents revenge as an attempt at changing one's destiny, *The Eagle* shows us how destiny deals with collective revenge and taking justice into our own hands, while *The Third Woman* — a remake of Reed's *The Third Man* with a change of protagonists' sexes — gives an insight in the loss of trust and justice in private and public sector in the context of war. All these films are clearly defined as crime films with various degrees of influence of: film noir (*The Dream of the Rump*, *The Eagle*), thriller (*The Rhythm of Crime*, *The Condemned*, *The Man Who Loved Funerals*), horror (*The Third Key*), fantastic fiction (*The Rhythm of Crime*, *The Third Key*), western (*The Condemned*), melodrama (*The Man Who Loved Funerals*), in a clearly formed political and social context.

*Tomislav Čegir*

## **Tadić o Tadiću: razgovor sa Zoranom Tadićem**

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.(047.53)

Razgovor filmskoga kritičara Tomislava Čegira s hrvatskim filmskim redateljem Zoranom Tadićem, u kojem potonji pripovijeda o svome filmskom obrazovanju, studiju, prvim viđenim filmovima, o utjecajima i uzorima, o generaciji »hičkokovaca« 1970-ih i svojim počecima na filmu, dokumentarima, radu za Televiziju Zagreb, o najznačajnijem razdoblju svoje karijere — 1980-ima — i o svojih osam dugometražnih filmova, o suradnji s Pavlom Pavličićem, o razlozima za remake *Trećeg čovjeka* sa spolnom zamjenom uloga (*Treća žena*, 1997), o svome pisanju o filmu, neostvarenim projektima, kao i osvojim općenitim nazorima o filmu, filmskim postupcima, prijemu scenariju, glumcu i režiji.

*Pavao Pavličić*

## **Mojih šest filmova s Tadićem**

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.:791.632

Autor teksta — ugledni hrvatski književni znanstvenik i jedan od vodećih hrvatskih romanopisaca — u ovom se memoarskom tekstu, napisanom po-

*Tomislav Čegir*

## **Tadić on Tadić: an interview with Zoran Tadić**

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.(047.53)

An interview of the film critic Tomislav Čegir with Croatian film director Zoran Tadić, in which the latter talks about his film education, studies, and first films he saw, about influences and ideals, about the 1970s generation of »Hitchcockians«, and his beginnings on film, documentaries, working for Zagreb television, and the most important part of his career — the 1980s — and his eight long features, on working with Pavao Pavličić, about reasons for making the remake of *The Third Man* with a change of sexes (*The Third Woman*, 1997), about his writing on film, unrealized projects, as well as general ideas on film, film procedures, approach to screenplay, actors and directing.

*Pavao Pavličić*

## **My six films with Tadić**

UDK: 791.633-051 Tadić, Z.:791.632

In the text written especially for this issue of the Croatian Film Chronicle, the author of the text — esteemed Croatian literary scholar (teaching at

sebno za ovaj broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, prisjeća svojih šest suradnji s redateljem Zoranom Tadićem, odnosno šest Tadićevih filmova kojima je on bio scenarist. Nakon uvodnog dijela, u kojemu se objašnjava kontekst njihova upoznavanja i početak prijateljstva (studentski časopis i nemiri 1968-71), Pavličić se prisjeća okolnosti nastanka svoje danas klasične novele *Dobri duh Zagreba*, te nedovršena Tadićeva cjelovečernjeg debija *Proljeće bu naše*, za kojeg je Pavličić napisao neke prizore, da bi zatim opisao okolnosti u kojima je Tadić 1981. uspio nagovoriti Televiziju Zagreb da u niskobudžetnim uvjetima ekranizira Pavličićevu priču *Dobri duh Zagreba*. Po scenariju kojeg je Pavličić napisao vođen nekim Tadićevim sugestijama o dramaturgiji filma i promjenama u odnosu na izvornu novelu, s glumcima prijateljima, televizijski film je snimljen u obiteljskoj kući uglednoga hrvatskog filmologa Hrvoja Turkovića, koja se nalazila u gradskoj četvrti čije je rušenje bilo u tijeku. Nakon što je film bio dovršen, shvatilo se da je materijal toliko dobar da treba ići u kina. Naden je distributer koji je preimenovao film u *Ritam zločina* — najznačajniji hrvatski film 1980-ih. On je označio i početak Tadićeva desetljeća, tijekom kojeg je ovaj snimio sedam cjelovečernjih filmova, od kojih još pet s Pavličićem (*Treći ključ*, *San o ruži*, *Osuden*, *Orao*, *Treća žena*). U ostatku teksta Pavličić se osvrće i na te filmove, za koje je suradnja tekla njihovom već ustaljenom rutinom, proizvodeći prepoznatljivi korpus Tadićevih žanrovskeh djela kriminalističkog predznaka, prema scenarijima najpopularnijega domaćeg pisca krimića.

*Juraj Kukoc*

## Filmografija Zorana Tadića

Potpuna filmografija redatelja Zorana Tadića, koja uz njegove cjelovečerne kinofilmove i dokumentarne filmove uključuje i njegove televizijske filmove, dokumentarce te sve reklamne filmove i priloge za televizijske emisije.

## FESTIVALI

*Maja Flego*

## Dječja mašta i zbilja na filmu

43. Revija hrvatskog filmskog i videotvaralaštva djece u Kutini, 10.-12. lipnja 2005.

UDK: 791.65.079(497.5 Kutina):791.077-053.2"2005"

Prikaz Revije hrvatskog filmskog i videotvaralaštva djece, 43. po redu. Daje se osvrt na nagradene i zapažene filmove, rad žirija, trenutno stanje rada školskih videodružina i filmskih klubova mladeži. Pozitivnim se ocjenjuje promjena u sustavu ocjenjivanja, a pogotovo odvajanje revije osnovnoškolaca od revije srednjoškolaca, čime su izbjegnute navijačke strasti srednjoškolaca koje su odmagale dosadašnjim revijama.

*Damir Radić*

## Pula, ljubavi moja

UDK: 791.65.079(497.5 Pula):791-21"2005"(049.3)

Esejistička kronika filmskog festivala u Puli održanog od 16. do 23. srpnja 2005. Uz poticajne komentare hrvatskih filmova u natjecateljskom programu te pojedinih stranih filmova iz pratećih programa, autor nudi niz osebujnih i nadahnutih esejističkih refleksija o atmosferi i ljudima na festivalu.

*Petar Krelja*

## Petočinka

UDK: 791.221/.228(497.5)(091)  
791.221/.228(497.5):7.025.4

U eseju autor nadahnuto i uz mnogobrojne asocijacije komentira restaurirane hrvatske filmove iz 1960-ih i 1970-ih, napose njihovu raniju i sadašnju recepciju, prikazane u programu Vremeplov: *Slučajni život* (1969) A. Peterlića, *U gori raste zelen bor* (1971) A. Vrdoljaka, *Putovanje na mjesto nesreće* (1971) Z. Berkovića, *Kuću* (1975) B. Žižića, *Seljačku bunu* (1975) V. Mimice i *Cetvrti suputnik* (1967) B. Bauera.

Department for Comparative Literature) and one of the leading contemporary novelists — recalls his cooperation with Zoran Tadić on six occasions, writing screenplays for six of his films. In the introduction, he explains the circumstances that led to their friendship (student newspaper and demonstrations), and then recalls the context in which he created his classical short story *The Good Spirit of Zagreb*, and Tadić's unfinished long feature debut *Spring Will Be Ours*, for which Pavličić wrote several scenes. He proceeds to describe how in 1981 Tadić managed to persuade Zagreb television to do a low budget adaptation of Pavličić's short story *The Good Spirit of Zagreb*. The screenplay for the film was written by Pavličić, guided by Tadić's suggestions about the dramaturgy of film and shifts from the original novel, and the film was shot with his friends, actors in the house of the esteemed Croatian film scholar Hrvoje Turković, situated in the part of town designated for demolition. When the film was finished, they realized that the material was so good; it had to be screened in cinemas. They found a distributor who changed the title to *The Rhythm of Crime* — and it became the most important Croatian film of the 1980s. The film marked the beginning of Tadić's decade, in the course of which he shot seven motion pictures, five of them with Pavličić (*The Third Key*, *The Dream of the Rump*, *The Condemned*, *The Eagle*, *The Third Woman*). Pavličić finishes with a review of these films, the result of the two authors' set routine whose final outcome was a recognizable corpus of Tadić's generic works with the emphasis on crime based on screenplays by the most popular domestic author of crime novels.

*Juraj Kukoc*

## Zoran Tadić's filmography

Complete filmography of director Zoran Tadić, which — apart from his long features and documentary films — includes his television films, documentaries, promotional films and TV clips.

## FESTIVALS

*Maja Flego*

Children's imagination and reality on film: *Revue of Croatian Youth Film and Video* in Kutina, June 10-12, 2005

UDK: 791.65.079(497.5 Kutina):791.077-053.2"2005"

The text is an overview of the 43<sup>rd</sup> Revue of Croatian Youth Film and Video. The author reviews awarded and prominent films, the jury, and current situation in school video clubs and youth film clubs. The author assumes that changes in evaluation were a positive improvement, especially the separation of elementary school children revue from high school children revue, which prevented cheering outbursts of high-school children that presented a problem at previous revues.

*Damir Radić*

## Pula, my love

UDK: 791.65.079(497.5 Pula):791-21"2005"(049.3)

An chronicle essay about the film festival in Pula that took place from 16 to 23 July, 2005. The text presents a set of insightfull comments on Croatian films in competition and several foreign films in additional programmes, accompanied by a series of distinctive, inspired and at the moments acerbic essayist reflections on the atmosphere and people at the festival.

*Petar Krelja*

## Five act piece

UDK: 791.221/.228(497.5)(091)  
791.221/.228(497.5):7.025.4

With great inspiration and numerous associations, the author of the essay comments on restored Croatian films from the 1960s and 1970s, screened in the programme *Time Machine*, focussing primarily on how they were perceived in the past and today: *An Accidental Life* (1969) by Ante Peterlić, *A Green Pine Tree Grows on the Hill* (1971) by Antun Vrdoljak, *Voyage to*

Elvis Lenić

## U znaku Danaca i art filma

(Motovunski filmski festival, 25-29. srpnja 2005)

UDK:791.65.079(497.5 Motovun):791-21"2005"(049.3)

● svrt na ovoletni filmski festival u Motovunu, sedmi po redu. Posebna se pozornost pridaje najuspješnijem segmentu selekcije, danskom filmu (Anders Ronnow-Klarlund, Simon Stah) i drugom dijelu trilogije o Americi Larsa von Trieru, filmu *Manderlay*. Također su brojčano istakli regionalni filmovi (*Bal-can-can, Iluzija, Ruševine*), no — kao i prikazani niskobudžetni hrvatski filmovi *Pušća Bistra* Filipa Šovagovića i *Ono sve što znaš o meni kazališnih umjetnika Nataše Rajković i Bobe Jelčića* — većinom su odreda razočarali, osim izvrsnoga rumunjskog filma *Smrt gospodina Lazarescu* Cristija Puiua, koji je i odnio glavnu nagradu festivala, Propeler Motovuna. U selekciji su se isticali i *Lijepa kao slika* Agnes Jaoui, *Smrznuta zemlja* Akua Louhimies, 4 Ilje Hržanovskog, *Moj polubrat Frankenstein* Valerija Todorovskog te *Bitka na nebu* Carla Reygadasa. U programu je bilo za-stupljeno i nekoliko razglasenih dugometražnih dokumentarnih filmova, no čini se da ti filmovi bez veće originalnosti samo slijede formulu kojom se proslavio Michael Moore (*The Yes Men*), ili su prilično naporna i zapravo besmislena ostvarenja poput pobjednika iz Sundancea (*Prokletstvo Jonathana Caouettea*). Na žalost, riječ je više o selektorskom nekritičkom slijedenju pomodnih trendova, nego gledanju istinskih dobrih dokumentarnih fil-mova.

## REPERTOAR

Rubrika donosi pregled izabranih kino, video i DVD premijera.

## TUMAČENJA, AKTUALNE TEME

Ronald Bergan

### Kraj filma

UDK:791.32

● Autor pesimistički komentira stanje u filmskoj umjetnosti danas. On polazi od stajališta da je razvoj kinematografije bio gotovo u potpunosti paralelan s rođenjem i razvojem modernizma u ostalim umjetnostima te zaključuje da je film kao umjetnost najuspješniji onda kada priznaje svoje modernističke korijene, kada odbacuje konvencionalne konotacije realizma i kada propituje primat naracije. Posebno izdvaja razdoblje 1960-ih koje smatra trijumfom formalizma i razdoblja kinematografije autorefleksivnog i referencijskog žanra te citira madarskog filmologa B. Nanaya da Antonioni, Godardovi i Resnaisovi filmovi predstavljaju krhklu ravnotežu između narativnih filmova i nenarativnih avantgardnih filmova. Te je krhke ravnoteže nestalo od početka sedamdesetih od kada dominiraju konvencionalni narativni filmovi. Autor također utvrđuje da postoji i kriza filmske kritike koja je uglavnom deskriptivna i iznosi prije subjektivne negoli analitičke procjene.

Siniša Juričić

### Razgovor s Larsom von Trierom

UDK:791.633-051 Trier, Lars von(047.53)

● Interview s Larsom von Trierom vođen tijekom montažnoga rada na filmu *Manderlay* u danskom filmskom gradiću Filmbyenu. Nakon gledanja *rough cuta*, Trier u intervjuu govori o *Dogvilleu*, inspiraciji za *Manderlay*, svojoj »američkoj« trilogiji i trećem dijelu (*Washington*), radu s Nicole Kidman i Bryce Dallas Howard, svojoj političkoj nekorektnosti, scenarijima koje piše da bi otplatio poreze (*Dear Wendy*), problemima koje je imao u akademiji, i radu s glumcima.

*the Accident Site* (1971) by Zvonimir Berković, *House* (1975) by Bogdan Žižić, *Peasant Uprising* (1975) by Vatroslav Mimica, and *The Fourth Companion* (1967) by B. Bauer.

Elvis Lenić

## In the sign of the Danes and art film

(Motovun film festival, July 25-29, 2005)

UDK:791.65.079(497.5 Motovun):791-21"2005"(049.3)

● A review of this year's Motovun film festival, seventh in a row. The author of the text focuses the attention on the most successful segment of the selection, Danish film production (Anders Ronnow-Klarlund, Simon Stah) and the second part of Lars von Trier's trilogy about America, the film *Manderlay*. Regional film was represented by a notable number of titles (*Bal-can-can, Illusion, Ruins*), although they were quite disappointing — just like the low-budget Croatian films *Pušća Bistra* by Filip Šovagović and *All You Know About Me* by theatre artists Nataša Rajković and Bobo Jelčić — with a notable exception of the excellent Romanian film *Death of Mr. Lazarescu* by Cristi Puiu that won the festival's Grand Prix. Several other films stood out of the rest of the selection: *Pretty as a Picture* by Agnes Jaoui, *Frozen Land* by Aku Louhimies, 4 by Ilja Hržanovski, *My Stepbrother Frankenstein* by Valeri Todorovski, and *Battle in the Sky* by Carlos Reygadas. The program also featured a number of well-known long feature documentaries, but it seemed that these, quite unoriginally, simply followed famous Michael Moore's formula (*The Yes Men*), or they turned out to be rather difficult and truly pointless works, such as the winner of Sundance Festival (*The Curse of Jonathan Caouette*). Unfortunately, this was due mainly to selectors' uncritical sticking to what was trendy, instead of looking for true quality documentary films.

## REPERTOIRE

This section offers a review of chosen cinema, video and DVD premieres.

## INTERPRETATIONS, ACTUALITIES

Ronald Bergan

### End of cinema

UDK:791.32

● The author gives a pessimistic comment on the current state of film art. The principal idea is that the development of cinema went hand in hand with the birth and development of modernism in other arts, and the author concludes that film as art is at its best when it acknowledges its modernist roots, rejects conventional connotations of realism and questions the primacy of narration. He singles out the decade of the 1960s, the period marked by the triumph of formalism and auto reflexive and referential genre, and proceeds to quote Hungarian film scholar B. Nanay who wrote that Antonioni's, Godard's and Resnais' films presented a fragile balance between narrative films and non-narrative avant-garde film. The balance was broken at the beginning of the 1970s with the domination of conventional narrative films. The author also claims that film criticism is in crisis because it is mostly descriptive, more often making subjective instead of analytical evaluations.

Siniša Juričić

### An Interview with Lars von Trier

UDK:791.633-051 Trier, Lars von(047.53)

● Interview with Lars von Trier was conducted during the editing process of *Manderlay* in the Danish film town of Filmbyen. After having seen the rough cut, Trier talks about *Dogville*, inspiration for *Manderlay*, his »American trilogy« and the third part (*Washington*), about working with Nicole Kidman and Bryce Dallas Howard, his political incorrectness, screenplays he writes to pay off his tax debts (*Dear Wendy*), problems he had at the academy, and about his relationship with actors.

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Stanislav Tomić

**Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'**

UDK:791.634.2

**S**koro svaki film ima špicu, koja je toliko samorazumljiva da se čini suvišno svako teorijsko pisanje o njoj ili njezine klasifikacije. Špica u šrem smislu riječi obuhvaća sve natpise filma (početne i završne), pri čemu je naslov filma njezin najvažniji dio, a u užem smislu onaj dio natpisa koji donosi popis tvoraca filma, dok su naslov filma i »kraj« zasebni tekstualni dijelovi. Špica je dakle svaki tekstualni zapis koji označava početak ili kraj filma, a ne obuhvaća prizorni tekst, snimljen u kadru kao dio izlagачke strukture ni filmske titlove (podnaslove, prijevod, subtittle).

Početak i kraj su retorički najnaglašenija mjesta filma, te je upravo špica točka koja razdvaja svijet djela od izvanfilmskog, realnog svijeta; stoga je ona iznimno metafilmski signal kao i imantan filmski fenomen budući da je nepoznata izvan filmskoga medija. Tema ovog rada traganje je za odgovorom na pitanje o komunikacijskim funkcijama špice i kreativnim mogućnostima njezine uporabe.

U prvome dijelu daje se povijesni pregled razvoja filmske špice, od njezina izostanka kod ranih filmova do postupnoga gomiljanja informacija pod pritiskom tržista (pojava prepoznatljivih filmskih imena) i zakonodavstva (informacije o proizvodnji čiji su izgled i redoslijed danas strogo normirani i konvencionalizirani).

Drugi dio teksta bavi se strukturonom špice: slikom i tekstrom. Tekstualna dimenzija špice u opreci je s mimetičkom audio-vizualnom prirodom filma; neprirodost teksta u slučaju špice raniji su filmovi (do Drugoga svjetskog rata) rješavali raznim, danas klišeiziranim dosjetkama, poput knjige koju lista nepoznata ruka, ili općenite uvodne špice izvedene najobičnijim ispisom filmske ekipe.

Svaka špica pokušaj je sinteze teksta i slike i time ostavlja dojam artificijelne tvorevine, što je osnova za njezinu metafilmičnost; stoga je indikativno pokušaj da se pisani tekst potpuno izbaci iz špice i time film pročisti, oslobođi od toga »nefilmskog« elementa (govorene, radiošpice O. Wellesa; pjevane špice P. P. Pasolinija). Tako snažan metafilmski signal kakav je špica jednostavno se nikad u potpunosti ne može integrirati u narativnu strukturu filma, stoga su ovakvi radikalni postupci sa špicom tek autoreferencijalno propitivanje konvencija.

Središnji dio teksta razmatra funkcije špice — identifikacijsku (naslov filma), pri čemu se razmatraju vrste naslova, njihova metaforika i komercijalni appeal; informacijsku (popis tvoraca filma, tj. cast & crew), pri čemu se razmatra razvoj popisa, poređak imena i njihova komercijalna privlačnost; standardni ostali natpisi poput amblema studija i završnoga natpisa »kraj«, čiji današnji izostanak upućuje da je film razvio suptilnije, inherentnije postupke da naznači svršetak projekcije.

Nakon toga veći dio teksta posvećen je oblikovanju špice i povijesnom i estetskom pregledu opusa Saula Bassa, budući da se upravo rad ovog »umjetnika špica« može iščitati kao povijesno-estetski pregled razvoja filmske špice, njezinih uporaba, funkcija, tehnika i stilova. U tom se kontekstu razmatra Bassov rad s O. Premingerom, A. Hitchcockom, E. Dmytrykom, W. Wylerom, M. Scorsesejem, špice čiji filmova su u Bassovoj izvedbi postale mali, samostalni eksperimentalni filmovi. Pri tom se posebno raspravlja o Bassovoj presudnoj inovaciji koja je filmsku špicu učinila umjetničkim djelom — uvođenju pokreta, kojim je napustio dotadašnju statičnost i tipografsku dizajniranost špice, te kasniji prelazak iz stilizirane figurativnosti u potpunu apstrakciju, pa u baroknu stiliziranost u kasnim radovima za Scorseseja.

Nakon Bassova opusa, tekst se detaljnije bavi povijesnim razvojem filmske špice, poput razvoja branda putem špice (*James Bond, Pink Panther*), uvođenja revolucionarne podšpice (*Dodir zla* O. Wellesa), te pogotovo razvojem predšpica — prizori filma prije špice koji služe kao prolog ili pokreću radnju. Upravo razvojem predšpice, špica postaje narativna interpunkcija koja se svjesno i ciljano koristi.

Rad u nastavku opisuje razne mogućnosti špica, poput naopake špice u kojoj se slova kreću odozgo prema dolje (*Poljubac smrti*) ili trodimenzionalne špice (*Star Wars*). U kontekstu recentne kinematografije razmatraju se špice

**STUDIES AND RESEARCHES**

Stanislav Tomić

**Title sequence: Its communicative function and creative capabilities**

UDK:791.634.2

Almost every film has a title sequence. It is entirely self-comprehensible so that any attempt of theorizing or classification of title sequences seems redundant. In its widest sense, the title sequence covers all film titles (beginning and ending), with film's title as its most important part, while in a narrower sense it refers to the part of the title listing film's creators, while the title of the film and »the end« present separate textual parts. Therefore, title sequence is any written text marking the beginning or the end of a film, but does not include scene text, featured in the shot as part of representational structure of film, nor does it include different kinds of subtitles. The beginning and the end of film are its most prominent parts, which make the title sequence a divider between the world of film and off-screen, real world; therefore, title sequence figures as a special metafilmic signal and an immanent film phenomenon since it is present only in the medium of film. The essay is an attempt at revealing communicative functions of the title sequence and creative possibilities of its use.

The first part of the text offers a historical overview of the development of title sequence, from the lack of it in early films to gradual accumulation of information under the pressure of the market (emergence of recognizable film related names) and law regulations (information about production whose appearance and sequence are today strictly defined and conventionalized).

Second part of the text deals with the structure of the title sequence: the picture and text. Textual dimension of the title sequence is in collision with the mimetic audio-visual nature of film; in early films (until World War II), the unnaturalness of text in the title sequence was resolved with various — from today's point of view — clichéd procedures: a hand turning leaves of a book or with a simple listing of film crew.

Title sequence is an attempt of synthesis of text and picture, and thus appears artificial, which is the foundation that makes it metafilmic; the same thing can be read out of attempts to completely eradicate written text from the title sequence and purify film from this »non-filmic« element (O. Welles' spoken radio sequences; P. P. Pasolini's singing sequences). Such a strong metafilmic signal as title sequence can never be fully integrated in the narrative structure of film, so that such radical procedures with the title sequence present nothing but auto-referential questioning of conventions.

Central part of the essay reviews functions of the title sequence — identifying (film title), where the author considers types of titles, their metaphoric, and commercial appeal; informational function (*cast and crew*), where the author examines the list, the sequence of names and their commercial appeal; other standard titles such as studio emblem and the final title »the end«, the lack of which today points to the fact that film has developed more subtle and inherent procedures for indicating the end of the projection.

The last part of the text is dealing with the shaping of the title sequence accompanied by a historical and aesthetical overview of Saul Bass' opus, as the work of this »artist of the title sequence« figures as a blueprint for historical-aesthetical development of title sequences, their uses, functions, techniques, and styles. In this context, the author examines Bass' cooperation with O. Preminger, A. Hitchcock, E. Dmytryk, W. Wyler, M. Scorsese. Title sequences of their films in Bass' production became short, independent, experimental films. The main focus is on Bass' crucial innovation that transformed title sequence into a work of art — introduction of movement. This signalled a break up with the static, typographic design of the past, and a shift from stylized figurativeness to total abstraction, followed by baroque stylistic of his later works for Scorsese.

After Bass' opus, the text goes on to further historical development of the title sequence, for example, the development of brand through the title sequence (*James Bond, Pink Panther*), introduction of revolutionary subtitle sequence (*The Touch of Evil*, O. Welles), and the development of pre-title sequence — film scenes screened before the title sequence serving as a prologue or an incentive for action. With the appearance of pre-title

Kylea Coopera i špice u fimovima redatelja D. Finchera, filma *Memento* Ch. Nolana, pojava dodatnog prizora nakon okončanja odjavne špice, te paradoks filmova u kojima je špica napravljena *izostankom špice* (*Mullholand Drive* D. Lynch-a; filmovi S. Kubricka). Potonji primjeri ultimativan su dokaz da gledatelji filma mogu percipirati sve retoričke konotacije koje špica implicira čak i kada ona to po svojoj osnovnoj definiciji nije; dokaz je to u kolikoj su mjeri kreativne mogućnosti špice nadrasle njezinu primarnu komunikacijsku funkciju.

sequence, the title sequence became a narrative punctuation mark used with purpose and intention.

The last paragraphs describe various possibilities of the title sequence, like inverted title sequence where letters appear at the lower part of the screen (*Kiss Me Deadly*) or three-dimensional title sequence (*Star Wars*). From the context of recent cinematography, the author considers title sequences by Kyle Cooper, title sequences featured in films by director D. Fincher, and in Ch. Nolan's *Memento*, the appearance of an additional scene after the ending sequence, and the paradox in films where title sequence is produced by omitting the title sequence (*Mullholand Drive* by David Lynch, Stanley Kubrick's films). The latter are ultimate examples that viewers can perceive all kinds of rhetorical connotations implied by the title sequence even when it does not fit into its basic definition; showing to what extent have creative possibilities of title sequence surpassed its primary communicative function.

## POVODOM KNJIGA

Silvestar Kolbas

### Pinter o Pinteru

Vanja Černjul, 2004, *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*, Zagreb: V.B.Z.

UDK: 778.53-05Pinter, T.(049.3)

Recenzija knjige razgovora Vanje Černjula s hrvatskim filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom. Autor se u svome članku osvrće na izostanak sustavnoga monografskog bavljenja filmskim veličinama poput Pintera i nazivlje oву knjigu razgovora dobrodošlom inicijativom. Posrijedi je knjiga koja donosi razgovore koje je s Pinterom vodio njegov mladi kolega Vanja Černjul, hrvatski filmski snimatelj s magisterijem newyorške Tish School of the Arts i osam američkih cjelovečernjih filmova u svojoj filmografiji. Naslov knjige — *Subjektivni kadrovi* — upućuje da nije riječ o kritičkoj monografiji sa znanstvenom aparaturom, nego »tek« o knjizi spontanih privatnih razgovora. U desetak kronološki strukturiranih poglavljaja, razgovori prate Pinterovu privatnu i profesionalnu biografiju, od njegova klasičnog statusa u hrvatskoj kinematografiji (suradnja sa svim vodećim redateljima, fotografija na nizu klasičnih ostvarenja hrvatskoga filmskog modernizma/Ante Babaja, Vatroslav Mimica/), preko statusa vodećeg jugoslavenskog filmskog snimatelja (oskarovski filmovi s Aleksandrom Petrovićem; fotografija na nizu ostvarenja srpskog crnog vala i slovenskog novog filma), pa do međunarodne karijere (*The Merchant of Venice* i *The Deep* O. Wellesa; *Vizi privati, pubbliche virtù* M. Jancsa; *Steppenwolf* F. Haynesa itd.).

No ipak — po recenzentovu sudu — ova je knjiga zanesenjačka inicijativa, dok Tomislav Pinter zaslužuje sveobuhvatnu stručnu monografiju s potpunom kritičkom aparaturom i adekvatnom grafičkom opremom, primjerenom jednom od vodećih europskih filmskih snimatelja.

UDK: 778.53-05Pinter, T.(049.3)

## BOOK REVIEWS

Silvestar Kolbas

### Pinter on Pinter

Vanja Černjul, 2004, *Point-of-view shots: conversations with cinematographer Tomislav Pinter*, Zagreb: V.B.Z.

Review of the book of interviews of Vanja Černjul with Croatian cinematographer Tomislav Pinter. The author of the article points out the lack of systematic monograph studies of great cinematographers such as Pinter is and calls this book of interviews a welcome initiative. The book presents interviews with Pinter conducted by his younger colleague Vanja Černjul, Croatian cinematographer who got a Master's Degree at the New York Tisch School of Arts and has eight American long features in his filmography. The title of the book — *Point-of-view shots* — implies that the book is not a critical monograph with a critical approach, but »just« a collection of spontaneous private conversations. In ten chronologically structured chapters, the interviews follow Pinter's private and professional biography, starting with his classical status in the Croatian cinema (he cooperated with leading directors, worked on photography in a series of classical films of Croatian film modernism /Ante Babaja, Vatroslav Mimica/), following his leading status as Yugoslav cinematographer (Oscar winning films with Aleksandar Petrović; director of photography in a series of works of the Serbian black wave and the Slovenian new film), finishing with his international career (O. Welles' *The Merchant of Venice* and *The Deep*; *Vizi privati, pubbliche virtù* by M. Jancso, *Steppenwolf* by F. Haynes).

The reviewer, however, feels that the book is no more than an enthusiastic initiative whereas Tomislav Pinter deserves a comprehensive, expert monograph, with thorough critical analysis and appropriate graphic material, such as one of the leading European cinematographers deserves.

## LJETOPISOV LJETOPIS

### Kronika

Ključni dogadaji u hrvatskoj kinematografiji.

## CHRONICLE'S CHRONICLE

Key film-related events in Croatia.

# O suradnicima

**Ronald Bergan** (Južna Afrika), filmski kritičar i povjesničar. Profesor povijesti i teorije filma na Florida International University u Miamiju, filmski kolumnist londonskog dnevnika *The Guardian*, autor više knjiga o filmu (npr. biografija Jeana Renoira i Sergeja Ejzenštejna), bio predsjednik Žirija međunarodne kritike na festivalu u Puli 2005. London.

**Tomislav Čegir** (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga rada i televizije. Zagreb.

**Josip Grozdanić** (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Suradnik je tjednika *TV Story*, HTV-ove filmske emisije *Savršeni svijet*, mjesecačnika *Total film* i dvotjednika *Vijenac* te recenzent filmskog programa HTV-a. Zagreb.

**Siniša Jurčić** (Zagreb, 1965), producent. Diplomirao glumu na Zagrebačkoj ADU gdje studira produkciju. Glumio u kazalištu, na filmu i TV, bio novinar i urednik na Radiju 101, producent na OTV-u i priložima za Visnews, ZDF, BBC. Producira dokumentarne filmove za strane TV produkcije (*Fighting the Peace, Waiting Cycles*)

**Silvestar Kolbas** (Petrovci, 1956), filmski i TV-snimatelj. Diplomirao na ADU. Od 1985 snimio jeviše televizijskih drama i filmova te cje-lovečernjiigrani film *Diploma za smrt* (Ž. Tomic, 1989). Od 1996. pre-daje na odsjeku snimanja na ADU. Zagreb

**Dejan Kosanović** (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu. Djelovao kao redatelj kratkometražnih filmova i TV-emisija, doktorirao je filmskopovijesnom temom na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu (1983), gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više filmoloških knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918*, (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), u koautorstvu s Dinkom Tučakovićem, *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, jugosloveni u svetskom filmu* (1998), *Leksikon ponira filma i filmskih stvaralača na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000). Uredio knjigu *Vek filma* (1995). Beograd.

**Goran Kovac** (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao kritičar objavljivao u nekoliko časopisa i na filmskom internet portalu *vip.movies*. Redatelj i scenarist nagrađenog kratkometražnogigranog filma *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor međunarodnog One Take Film Festivala. Zagreb.

**Petar Krelja** (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je više dokumentarnih filmova, npr. *Ponude pod broj...*, *Recital*, *Splendid isolation*, *Prihvatna stanica*, *Treća smjena*, *Na primjeru moguživota*, *Mariška band*, *Kovačica*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna...*, kao i nekoliko zapaženih cjelovečernjihigranih filmova (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997), višegoto-

dišnji je filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Hrvatskome radiju, 1995-2001. bio i urednik u ovome časopisu. Zagreb.

**Juraj Kukoc** (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u *Hrvatskoj kinoteci*. Objavljuje u časopisu *Vijenac*. U Centru za film i kulturu *August Cesarec* sudjeluje u filmskoj edukaciji osnovnoškolaca i srednjoškolaca. Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski kritičar, suradnik više časopisa, kolumnist u *Vijencu*, urednik je filmskoga programa na HTV. Zagreb.

**Diana Nenadić** (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapis-a*. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

**Pavao Pavličić** (Vukovar, 1946). Diplomirao te doktorirao iz znanosti o književnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu gdje radi kao redoviti profesor komparativne povijesti hrvatske književnosti. Objavio više studija iz povijesti i teorije književnosti. Autor novela i romana, memoarske proze te više filmskih scenarija.

**Boško Picula** (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Piše za *Globus*, *Vijenac* i *Totalfilm*. Recenzent filmskog programa te scenarist i novinar emisije o filmu *Kokice* na HTV-u. Voditelj tribina KIC-a o animiranom filmu. Zagreb.

**Damir Radic** (Zagreb, 1966) diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* i *Filmeskog programa HTV-a*, urednik za film u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji u 20 knjiga*, urednik emisije *Filmoskop* Trećeg programa HR-a i filmski kolumnist tjednika *Nacional*. Književni suradnik Školske knjige i kritičar *T-Portala*. Objavio knjige poezije *Lov na risove* (1999) i *Jagode i čokolada* (2002), suautor monografije *Ante Babaja* (2002). Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za najbolji kričarski rad u 2004. Zagreb.

**Dragan Rubeša** (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Stalni je suradnik, kao novinar i filmski kritičar, *Novog lista*, *Hollywooda*, *Vijenca*, 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*, suradio u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

**Vladimir C. Sever** (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Prevodi s engleskoga, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu priznatih radova *Petrino uho* (1998), režirao kratkiigrani film *Panda & Pandora* (2002). Zagreb.

**Tomislav Šakić** (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; na poslijediplomskom studiju kulturnih studija. Stručni suradnik u LZ Miroslav Krleža. Od siječnja 2003. suvoditelj projekcija Kinokluba Zagreb. Objavljuvao u *Zarezu, Zapisu, 15 dana*. Izvršni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

**Stanislav Tomic** (Zagreb, 1972), diplomirao filmsku i TV režiju na ADU u Zagrebu. Suredatelj dokumentarnih filmova *Metropola* (1997),

*Sretno* (1998), *Bag* (1999). Samostalno je režirao tridesetak dokumentarnih filmova za HTV (npr. *Sa zrnom soli*, 2003; *Noć kristala*, 2005), kratkometražniigrani film *Promašaj* (2000) i srednjometražni *Otac* (2005).

**Joško Žanić** (Zagreb 1980). Na Filozofskom fakultetu 2005. diplomiраo filozofiju i opću lingvistiku. Objavljivao u *Filozofskim istraživanjima* i *Zarezu*. Zagreb.

# **Novo u nakladi Hrvatskoga filmskog saveza!**

**David Bordwell: O povijesti filmskog stila**

**Prijevod djela jednog od najutjecajnijih filmskih povjesničara i teoretičara današnjice, izvorno objavljenog pod naslovom *On the History of Film Style*, u nakladi Harvard University Pressa, Cambridge, 1997.**

David Bordwell je Jacques Ledoux profesor filmskih studija na Sveučilištu Wisconsin u Madisonu (SAD), te (ko)autor knjiga: *Film Art: An Introduction* (1980), *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production* (u suradnji s Janet Steiger i Kristin Thompson, 1985), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988), *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema* (1989), *The Cinema of Eisenstein* (1993), *On the History of Film Style* (1997), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000), *Film History: An Introduction* (s Kristin Thompson, 2002) i *Figures Traced in Light* (2005). S Noëлом Carrollom uredio je antologiju suvremene filmske teorije *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996).

## **O KNJIZI**

Proučavanje filmskoga stila duboko je utjecalo na naše poimanje filmova. Stil pripisuje svaki film određenoj tradiciji, izdvaja klasične i naznačuje pojavu prijelomnih inovacija. David Bordwell ovdje nam pokazuje kako su proučavatelji filma pokušali objasniti postojanost stila i njegove mijene u povijesti filma.

Bordwell ponovo proučava teorije stila Andréa Bazina, Noëla Burcha i drugih povjesničara filma. Time slavi stoljeće filma spajajući rasprave o filmskim klasicima poput *Rođenja nacije* i *Gradanina Kanea* s analizama novijih filmskih uspješnica poput *Ralja i Lova na Crveni oktobar*. Sa gledavajući prinos podjednako onih cijenjenih kao i zanemarenih redatelja, Bordwell razmatra rano filmsko stvaralaštvo, dostignuća nijemoga filma, razvoj Hollywooda te napretke što su ih u novije vrijeme postigle europske i azijske kinematografije.



Knjiga *O povijesti filmskog stila* polazi od pretpostavke da stilski promjene često proizlaze iz pokušaja filmaša da pronađu interesantna i djelotvorna rješenja za pitanja u proizvodnji filma. Bordwell prati taj proces tijekom povijesti, ponovo analizirajući filmsku inscenaciju. Opremljena s više od četiri stotine uvećanih sličica iz raznih filmova, ova opsežna studija opskrbljuje nas s novim naočalama za gledanje filma.

Knjiga se može nabaviti (naručiti) na adresi Hrvatskoga filmskog saveza, Tuškanac 1, Zagreb

Tel/fax: 48 48 764

Cijena: 175,00 kuna

**Hrvatski filmski savez, Tuškanac 1, 10000 Zagreb, telefon/fax: 01 4848 764  
<http://hfs.hr/knjige/.asp>**

# VIJENAC

**U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:**

## **FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI**

Tomislav Šakić (igrani film), Zoran Tadić i Petar Krelja (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film), Hrvoje Turković (eksperimentalni film)

**DÉJA-VU** Ante Peterlića

**FILMSKA KRONIKA** Tomislava Kurelca

**KINO I VIDEO PREMIJERE** pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Vladimir C. Sever, Katarina Marić, Tomislav Čegir i Juraj Kukoč

**TV PREMIJERE** pišu Elvis Lenić i Tomislav Čegir

**FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK** Irene Paulus

**GLUMCI IZ SJENE** Katarine Marić

**PORTRETI** istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

**ESEJI** o filmskim temama — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak i drugi

**FILMSKA ČETVRT** Boška 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, Motovun, 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 LISTIĆ**

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 žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«. Preplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis preplatnika

U \_\_\_\_\_, dana \_\_\_\_\_ 2005.