



## Sadržaj / Contents

### IZ TEORIJE FILMA

Borislav Knežević: RESPEKTULARIZACIJA NATJECATELJSTVA: MJESTO *REALITY* TELEVIZIJE U AMERIČKOM TELEVIZIJSKOM POLJU **3**

Hrvoje Turković: KAKO PROTUMAČITI »ASOCIJATIVNO IZLAGANJE« (I DA LI JE TO UOPĆE POTREBNO) **16**

Sofie De Grauwe: KOGNITIVISTIČKI PRISTUP FILMU U SVJETLU SISTEMSKO-FUNKCIONALNE TEORIJE: IZMJENA STRAŽE? **24**

Vanja Obad: METAFIKCIJA I FILM **32**

### IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Daniel Rafaelić: ZAIŠTA NOVI FILM OKTAVIJANA MILETIĆA **45**

Jurica Pavičić: NESREĆA I NAKON NJE: *TRI ANE BRANKA BAUERA* **48**

Petar Krelja: ČOVJEK OD STILA **55**

Juraj Kukoč: LIKOVI OSVETNIKA U FILMOVIMA ZORANA TADIĆA **59**

Mima Simić: FORENZIČARKA FEMINISTICA U AKCIJI! (*FINE MRTVE DJEVOJKE: ZAŠTO SU PRVE HRVATSKE CELULOIDNE LEZBIJSKE MORALE UMRIJETI?*) **64**

### TUMAČENJA

Ivo Škrabalo: RANI RADOVI FILMSKOGA BARBAROGENIJA **71**

Bruno Kragić: VLAKOVI U NOĆI (UZ FILM *JEDNE NOĆI... JEDAN VLAK A. DELVAUXA*) **78**

Marijan Krivak: MISLITI FILMOVE ELIJA PETRIJA, ILI *DE TE FABULA NARRATUR!* **81**

Elvis Lenić: *QATSI* TRILOGIJA: RESPEKTABILAN PROJEKT NEUJEDNAČENE IZVEDBE **85**

Irena Paulus: BOŽANSTVENA DEKADENCIJA — *CABARET BOBA FOSSEJA* **88**

### REPERTOAR

KINOIZBOR **95**

VIDEOIZBOR **139**

### FESTIVALI

Krešimir Košutić: ZAGREBDOX — 2. MEĐUNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA **155**

Siniša Juričić: O DEMOKRACIJI I DOKUMENTARIZMU (IDFA 2005) **165**

Zoran Jovančević: BEOGRADSKI FEST 2006. I WIM WENDERS **171**

### POVODOM KNJIGA

Diana Nenadić: LUCIDNO IŠČITANI FRAGMENTI: OD STVARNE DO VIRTUALNE POVIJESTI FILMA (ANTE PETERLIĆ, 2005, *DÉJÀ-VU: ZAPISI O PROŠLOSTI FILMA*) **175**

### LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **177**

BIBLIOGRAFIJE **179**

### SAŽECI **181**

SURADNICI U OVOME BROJU **189**

### FILM THEORY

Borislav Knežević: RESPECTACULARIZATION OF COMPETITIVENESS: THE PLACE OF REALITY TELEVISION IN THE AMERICAN TELEVISION FIELD **3**

Hrvoje Turković: HOW TO INTERPRET »ASSOCIATIVE NARRATION« (AND IS IT REALLY NECESSARY) **16**

Sofie De Grauwe: THE COGNITIVIST APPROACH TO FILM IN THE LIGHT OF SYSTEMIC-FUNCTIONAL THEORY: A CHANGING OF THE GUARDS? **24**

Vanja Obad: METAFICTION AND FILM **32**

### FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

Daniel Rafaelić: OKTAVIJAN MILETIĆ'S NEW FILM FOUND **45**

Jurica Pavičić: THE ACCIDENT AND ITS AFTERMATH: *THREE ANAS BY BRANKO BAUER* **48**

Petar Krelja: MAN OF STYLE **55**

Juraj Kukoč: AVENGERS IN FILMS OF ZORAN TADIĆ **59**

Mima Simić: FORENSIC FEMINIST IN ACTION! (*NICE DEAD GIRLS: WHY DID FIRST CROATIAN CELLULOID LESBIANS HAVE TO DIE?*) **64**

### INTERPRETATIONS

Ivo Škrabalo: EARLY WORKS OF FILM BARBAROGENIUS **71**

Bruno Kragić: TRAINS IN THE NIGHT (ON ANDRÉ DELVAUX'S *ONE NIGHT... A TRAIN*) **78**

Marijan Krivak: ELIO PETR'S FILMS, OR, *DE TE FABULA NARRATUR!* **81**

Elvis Lenić: *THE QATSI TRILOGY*: RESPECTABLE PROJECT, UNEVENLY PRESENTED **85**

Irena Paulus: DIVINE DECADENCE — BOB FOSSE'S *CABARET* **88**

### REVIEWS

CINEMA THEATRES **95**

DVD **139**

### FESTIVALS

Krešimir Košutić: ZAGREBDOX — 2ND INTERNATIONAL FESTIVAL OF DOCUMENTARY FILM **155**

Siniša Juričić: OF DEMOCRACY AND DOCUMENTARISM (IDFA 2005) **165**

Zoran Jovančević: BELGRADE FEST 2006 AND WIM WENDERS **171**

### NEW BOOKS

Diana Nenadić: LUCIDLY READ FRAGMENTS: FROM REAL TO VIRTUAL HISTORY OF FILM (ANTE PETERLIĆ, 2005, *DÉJÀ-VU: ZAPISI O PROŠLOSTI FILMA*) **175**

### CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **177**

BIBLIOGRAPHIES **179**

### ABSTRACTS **181**

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE **189**

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS** 45/2006.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ  
ISSN 1330-7665  
UDK 791.43/.45  
Hrvat.film.ljeto., god. 12. (2006), br. 45  
Zagreb, travanj 2006.

**Nakladnik:**

Hrvatski filmski savez

**Utemeljitelji:**

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

**Likovni urednik:**

Luka Gusić

**Lektorica:**

Saša Vagner-Perić

**Prijevod sažetaka:**

Mirela Škarica

**Priprema:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tisak:**

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 Gradskog ureda za kulturu, Zagreb  
Nakladnik je upisan u Upisnik HGK o izdavanju i distribuciji  
tiska pod rednim brojem 396.

**Naslovnica:** Oktavijan Miletić na snimanju  
*Hrvatskoga seljačkog života* (Hrvatska kinoteka)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 12 (2006), No 45

Zagreb, April 2006

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

**Publisher:**

Croatian Film Clubs' Association

**Founders:**

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

**Publishing Manager:**

Vera Robić-Škarica

**Editorial Board:**

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

**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:** Oktavijan Miletić shooting *Kroatisches  
Bauernleben* (Croatian Cinematheque)

B o r i s l a v K n e ž e v i ć

## Respektakularizacija natjecateljstva: mjesto *reality* televizije u američkom televizijskom polju

U povijesti američke televizije pojava *reality* programa promijenila je krajolik udarnog večernjeg termina vjerojatno više nego bilo koji programski trend do sada.<sup>1</sup> Taj novi žanr podario je televizijskim kompanijama novu formulu za postizanje visoke gledanosti uz mnogo manje troškove od onih koje iziskuju konvencionalnije televizijske forme, pogotovo igrana produkcija. Danas gotovo i da nema televizijske mreže ili kablenskog kanala bez *reality* proizvoda: NBC, veteranska mreža koja je najdulje odolijevala, imala ih je na svom tjednom rasporedu za jesensku sezonu 2005. godine čak četiri, a ukupan broj na programu svih američkih kanala mjeri se desecima.

*Reality* televizija se na razini svog medijskog samorazumijevanja reklamira kao novi oblik zabavnog programa zasnovan na nefikcijskim likovima. Iako u formalnom smislu nije teško naći preteče žanra, poput američke serije *An American Family* iz 1972. godine u produkciji PBS-a,<sup>2</sup> riječ je o novom žanru koji imenom i praksom obilježava televizijsku proizvodnju u razdoblju nakon pojave serije *Real World* u produkciji MTV-a (1992). Između rodonačelnika iz 1992. godine i sadašnjih trendova u *reality* televiziji postoji važna razlika. Serija *An American Family* proistekla je iz intelektualno respektabilne tradicije dokumentarnog filma (*Direct Cinema*),<sup>3</sup> koja se bavila bilježenjem svakodnevice uz minimum autorske intervencije, pokušavajući pružiti jedan novi oblik socijalnog komentara. Premda je i na prvi pogled očito da današnja *reality* televizija ima sličnosti s dokumentarnim filmom (kako u pretenziji bilježenja stvarnosti, tako i u tehnika tog bilježenja), podjednako je očito i to da je *reality* televizija u svojoj komercijalnoj reinkarnaciji početkom devedesetih godina krenula sasvim drugim putem — kao visoko komercijalizirani oblik zabave.



The Apprentice



The Apprentice

*Reality* televizija kombinira elemente koje nalazimo u raznim drugim oblicima televizijske zabave, poput sapunice, sporta, kviza, situacijske komedije, skrivene kamere, dokumentarca, tzv. dnevnog *talk showa* (Jerry Springer, Ricki Lake), itd. Pridjev *reality* najvjerojatnije se pojavio kao kratica za engleski izraz »*reality-based programming*« (televizijski proizvod temeljen na stvarnosti), a zatim se ustalio u popularnoj upotrebi kao oznaka za široku lepezu nefikcijskih zabavnih proizvoda. Kvizovi poput *Milijunaša*, natjecanja amatera poput *Idola*, serije o nalaženju partnera poput *How to Marry a Millionaire*, serije u kojima kamera s pozicije »muhe na zidu« prati interakcije običnih ljudi koji dijele zajednički životni prostor (*Real World*), ista stvar s poznatim ljudima (*The Osbournes*), rekonstrukcija života iz proteklih povijesnih razdoblja poput *The 1900 House*, sudske parnice na sudovima za sporove male vrijednosti poput *Judge Judy* — sve ove raznolike premise konvencionalno se opisuju žanrovskom odrednicom *reality*.

Naravno, naznaka *reality* je upitna: i prosječnom je gledatelju jasno da se tu ne radi o bilježenju stvarnosti, već o televizijskom proizvodu koji je pažljivo konstruiran u svim fazama proizvodnje. Međutim, *reality* televizija najčešće uključuje svojevrсну pretenziju na prikazivanje stvarnosti, bilo tako što pokazuje obične (stvarne) ljude u običnim ili neobičnim situacijama, ili tako što za svoje protagoniste izabire medijski već poznate osobe u njihovoj svakodnevici, ili tako što pokazuje nekog eksperta koji prenosi svoje znanje, itd. No, sigurno najrasprostranjeniji način na koji *reality* proizvodi komentiraju stvarnost je kroz motiv natjecateljstva. Iako svi *reality* proizvodi nisu natjecateljski, svi najgledaniji *reality* proizvodi zasnivaju svoju ideologiju upravo na pokušaju respektakularizacije jednog etosa kompeticije. Ovaj esej

zamišljen je kao pokušaj da se ocrta specifična kulturna logika *reality* televizije u okviru američkog televizijskog polja, ali i u okviru jednog specifičnog trenutka američkog kapitalizma, koji prolazi kroz složene procese transformacije u postindustrijsko društvo u kontekstu globalizacije.<sup>4</sup> U uvodnom dijelu eseja ocrtaću konstelaciju u američkom televizijskom prostoru, a u drugom razvojni kontekst američkog društva i kapitalizma u kojem se pojavljuje *reality* televizija, te ću se u posljednjoj trećini eseja pozabaviti *reality* serijom *The Apprentice* (*Pripravnik*) kao oglednim primjerom upotrebe žanra u svrhu spektakularizacije kompetitivnosti u uvjetima postindustrijskog društva.

### Skica konstelacije američkog televizijskog prostora

Svijet popularne kulture, u koju spada televizija, stratificiran je svijet, baš kao i cjelokupno polje kulture. Na tragu sociologije kulture Pierrea Bourdieua, držim da bilo koje kulturno polje, pa tako i američki televizijski prostor na prijelazu stoljeća, nije moguće adekvatno interpretirati bez karte cjelokupnog tog prostora i njegovog odnosa s drugim društvenim prostorima (ekonomskim, političkim, obrazovnim, itd.). Takvu kartu je u kratkim crtama teško čak i skicirati, no neki su njeni obrisi ipak lako prepoznatljivi. Prva važna koordinata na toj karti je razlika između javne i komercijalne televizije, i tu je na djelu jedan teško predočiv nerazmjer — na jednoj strani su komercijalne televizije, što znači golemo većina, a na drugoj strani je javna televizija PBS, koja se financira dijelom iz saveznog proračuna, a dijelom prikupljanjem donacija. Na nekomercijalnoj strani postoji i tzv. *community access channel*, svojevrsna pozornica ili oglasna ploča za lokalnu zajednicu koje su kabelski operateri obvezni uključiti u svoju ponudu (no lokalne zajednice u pravilu takav forum ignoriraju). Neupitna prevlast komercijalne televizije nužno znači i prevlast profitnog motiva. Profit se u najvećoj mjeri ostvaruje oglašavanjem, koje pak ovisi o gledanosti, što naravno znači da najgledaniji kanali zarađuju najviše. I u jednom drugom ekonomskom smislu američka je televizija duboko komercijalizirana — naime, većina kanala u vlasništvu je multinacionalnih korporacija, koje ne posluju samo u medijskoj industriji (primjerice NBC, čiji je vlasnik General Electric), i čiji je organizacijski i marketinški doseg transnacionalan, odnosno globalan. Time se stvaraju mogućnosti i proizvodnih i marketinških umrežavanja koje nadilaze sam okvir televizijskog polja, pa je zapravo televizijski proizvodni i potrošački horizont sve više multimedijски i multiindustrijski ustrojen.

Druga važna koordinata je podjela komercijalne televizije u binarni sustav zemaljske i kabelske televizije: zemaljska ili *broadcast network* televizija hvata se običnom antenom bilo gdje u Americi (kao i nekomercijalni PBS), a financira se isključivo reklamama; kabelska televizija prima se putem kabela (ili satelita u novije vrijeme), a financira se i pretplatom i reklamama. I zemaljska televizija je iznutra diferencirana, pa su tako tri veteranske mreže koje postoje od samih početaka televizije u Americi (NBC, CBS, ABC) dugo imale bolju reputaciju i veću gledanost od novopridošlica (među kojima se ističe FOX, a tu su još i UPN i WB), međutim, i ta je

hijerarhija prestiža i popularnosti podložna promjeni.<sup>5</sup> Do prije 25 godina etablirane zemaljske kompanije dijelile su kolač gledanosti među sobom, ali tada se pojavila kabelska televizija, i s vremenom počela odgrizati sve veći dio tog kolača. Kabelska televizija je iznutra diferencirana tematski, ali i po paketiranju, odnosno načinu računanja pretplate (pa tako postoji razlika u ponudi i u cijeni između osnovnog, standardnog i *premium* kabelskog paketa; slična se podjela odnedavno manifestira i na rastućem hrvatskom kabelskom tržištu).

Treća važna koordinata američkog televizijskog polja je diferenciranje ukusa u, konvencionalno govoreći, visok, srednji, i niski. Terminološki, ta se diferencijacija izražava na više načina u popularnom i popularnokritičkom žargonu, kao što je primjerice trijada epiteta *quality/run of the mill/trash*. Takva diferencijacija nije toliko odraz objektivne socijalne stratifikacije, koliko je u funkciji načina na koji televizijska industrija percipira i segmentira tržište. Kao medij popularne/masovne kulture, američka televizija se u pravilu samorazumijeva kao promicatelj srednjeg ukusa, iako postoje i iznimke. Od pedesetih pa sve do osamdesetih godina tri pionirske mreže nastojale su se promovirati kao reprezentanti srednjeg ukusa, ali ta se slika donekle mijenja nakon što je pojava kabelske televizije omogućila obraćanje ciljanim ukusima i publikama. Pod naletom takve konkurencije, veteranske mreže isprobavale su dvije taktike, od kojih se jedna sastojala u pokušaju interne diferencijacije ponude po principu za svakoga ponešto. Druga je pak strategija bila u pokušaju da se obrani pozicija srednjeg i općeg ukusa, odnosno da se zadrži prepoznatljivost u odnosu na kabelske kanale, prvenstveno kroz zauzimanje kulturnog prostora respektabilnosti u opreci spram kulturnog prostora trivijalnosti. Programska koncepcija veteranskih mreža je u ovom trenutku upravo rezultat kompromisa između ta dva pristupa, i u okviru tog laviranja treba promatrati i invaziju *reality* proizvoda na zemaljske televizije. Naravno, kada se govori o tipu ukusa, valja dodati da se određeni sadržaji i forme vrlo često vežu uz određene vrste ukusa. Primjerice, seriozni politički magazin i dokumentarni film smatraju se oznakama višeg ukusa, te je takvim žanrovima u pravilu teško postići veliku gledanost. U posljednjih četvrt stoljeća, otkako su zemaljske mreže u defenzivi, seriozni politički magazin i dokumentarni film su u velikom uzmaku. Dokumentarni film još uvijek njeguje javna (ali slabo gledana) televizija PBS, a tercet etabliranih zemaljskih mreža još uvijek posvećuje određen prostor prestižnom žanru informativnog magazina (*news magazine*). Neki drugi oblici dokumentarca prebacili su se na kabelsku televiziju (Discovery, History, CNN) i tako preživjeli. Obrazovnog programa na komercijalnoj zemaljskoj televiziji gotovo da i nema, dok je na nekim kabelskim kanalima izuzetno zastupljen, no bez neke formalne veze sa školskim programima. Sfera visoke kulture (knjiga, kazalište, vizualne umjetnosti, arhitektura, opera, itd.) uglavnom je zastupljena na javnoj televiziji PBS, te ponešto na specijaliziranim kabelskim kanalima (Bravo, te Arts & Entertainment — nije na odmet primijetiti da samo ime ovog kanala sugerira da je u komercijalno strukturiranom televizijskom prostoru teško ponuditi umjetnost bez zabave). Tercet vete-

ranskih mreža ponekad se upusti u prikazivanje svijeta visoke kulture, ali samo iznimno, no to i nije neka novina, jer se američka televizija kao popularni i komercijalni medij nikada nije trudila baviti tim područjima kulture. Budući da su zemaljske televizijske kuće komercijalne, njihova prilagodba novonastalim okolnostima nakon kableske revolucije podrazumijevala je i djelomično odustajanje od *quality* žanrova i sadržaja.<sup>6</sup>

Sljedeća važna koordinata američkog televizijskog polja na prijelazu stoljeća je sve intenzivnija fragmentacija tržišta na specijalizirane interese, a što je pak omogućila eksplozija kableske televizije. U kableskom prostoru nikli su specijalizirani kanali posvećeni zabavnim sadržajima (primjerice, MTV za glazbu, Comedy Central za komediju, ESPN za sport, uz koji postoji još specijaliziraniji Golf Channel, pa i *premium* Tennis Channel), igranim sadržajima (HBO, Showtime, Cinemax), informativnim sadržajima (CNN, MSNBC, FoxNews, Weather Channel), rodno definiranim sadržajima (Lifetime za žene, Spike za muškarce), etnički definiranim sadržajima (BET za Afroamerikance, Univision za Hispanoamerikance), obrazovno-zabavnim sadržajima (History, Discovery, The Learning Channel, Arts and Entertainment, a tu se mogu pribrojiti i kanali koji se bave kuhanjem te sam-svojmajstor kanal Home Improvement), reprizama proizvoda iz povijesti televizije (Nick at Nite), televizijskom prodajom (Home Shopping) itd. Ova specijalizacija kableske televizije potaknula je niz još sasvim neslegnutih promjena u ekonomskom funkcioniranju cjelokupne komercijalne televizije, ali i u samorazumijevanju zemaljskih mreža, koje su se u posljednjih četvrt stoljeća našle pred izazovom redefinicije svog odnosa prema gledateljstvu. Njihova nekadašnja monopolistička pozicija u odnosu na kreiranje nacionalnog imaginarija sada je ozbiljno erodirana napretkom kableske televizije i fragmentiranjem gledateljstva, pa je zemaljskim mrežama sve teže iznalaziti sveameričke teme, sadržaje i ideologije. Naravno, nacionalne mreže nisu sjedile prekrizanih ruku. Danas su primjerice sve nacionalne mreže vlasničkim odnosima vezane uz neku od filmskih producenških kuća (studija), što im naravno omogućuje i korištenje njihovih proizvoda, ali i proizvodnih pogona koji su osobito važni za proizvodnju igranih programa. Istovremeno, pod istim se vlasničkim korporacijskim krovom često nalaze i nacionalne mreže i kableski kanali, što također omogućuje nove oblike razmjene sadržaja i smanjivanja proizvodnih troškova.

Konačno, među koordinatama važnim za skicu američkog televizijskog polja je i pitanje protokola reprezentacije (prikazivanja). Možda najvažnija činjenica u tom pogledu je visok stupanj reprezentacijske autoregulacije američke televizije. Iako postoji vladina instanca zadužena za regulaciju televizijskog polja (Federal Communications Commission), televizijska industrija u praksi uglavnom sama uspostavlja parametre koji reguliraju prikazivanje različitih sadržaja. Primjerice, po uzoru na filmsku industriju, i televizijska je industrija uspostavila sustav rangiranja sadržaja koji upozorava gledateljstvo na prikladnost dobnim kategorijama. Proizvodi se uvrštavaju u termine ovisno o procjene njihova sadržaja — primjerice, *South Park* se emitira u kasnovečernjem terminu i ne preporučuje se djeci (dok je u Hrvatskoj znao biti

emitiran baš kao dječji program u dnevnim terminima). Neke stvari, poput golotinje i »eksplicitnog« jezika, ne mogu se prikazivati na zemaljskoj televiziji i na kableskim kanalima iz standardnog paketa. Golotinja, koja je česta pojava u europskim *reality* proizvodima, ne bi se mogla dogoditi u njihovim američkim inačicama (recimo, u *Big Brotheru*). Takve su prikazivačke konvencije rezultat dijelom duge televizijske tradicije, dijelom konstelacije stavova u američkoj javnoj debati o društvenoj ulozi televizije, a dijelom istraživanja tržišta o prevladavajućim moralnim obzirima gledateljstva, ali i oglašivača. S druge strane, postoje i kanali na kojima vrijede drugačije konvencije o spolnosti i jeziku — među njima je i HBO, kanal koji je producirao i prikazao *The Sopranos*, i koji spada u tzv. *premium* kanale koji su skuplji od standardnih kableskih paketa. Drugim riječima, američki televizijski prostor pažljivo je profiliran i strukturiran: prikazivačke konvencije regulirane su s obzirom na niz faktora — javnu raspravu o (ne)prikladnosti nekog sadržaja, termin, ciljanu publiku, interes oglašivača, tip tv kanala, itd.

U ideološkom smislu američko je televizijsko polje ustanovljeno u odnosu prema dvije dominantne američke ideologije — liberalnoj i konzervativnoj (koje se otprilike poklapaju s djelovanjem Demokratske i Republikanske stranke). S konzervativnih pozicija često se mogu čuti optužbe da većina medija ima liberalnu »predrasudu«; to je zapravo prilično točno, jer u televizijskom prostoru desnu orijentaciju iskazuju samo kanali u vlasništvu Foa, a posebno kableski FoxNews, koji se pojavio 1995. godine i koji je u posljednjih nekoliko godina oduzeo primat CNN-u u kategoriji kableskih kanala s cjelodnevnim vijestima. Desni populizam, s izuzetkom FoxNews kanala, donedavno se uglavnom manifestirao u drugim medijima, a pogotovo u razgovornom radiju (tzv. AM ili *talk* radio, u kojem mediju pak donedavno nije postojala liberalna pozicija). Dok većina liberalnih medija izražava, a ponekad i aktivno artikulira nacionalne trendove u multikulturalnosti, političkoj korektnosti, širenju građanskih te posebno manjinskih prava, desno javno mnijenje je uglavnom situirano izvan srednjostrujaškog televizijskog prostora, te se ono najčešće formiralo kroz napade na liberalnu politiku medija — možda najpoznatiji primjer je napad potpredsjednika Dana Quaylea početkom devedesetih godina na situacijsku komediju *Murphy Brown* — Quayle je bio skandaliziran činjenicom da protagonistica serije rađa dijete izvan braka. Konzervativno javno mnijenje ponekad zna dobiti bitku na lokalnoj razini, gdje lokalnim pritiskom zna postići da lokalni partneri nacionalnih mreža povuku neki proizvod koji mu nije po ukusu, ali je na nacionalnoj razini prevlast liberalnih medija neupitna. Iako Amerikanci znaju birati konzervativnog predsjednika, to sigurno nije zasluga *mainstream* medija. No isto tako treba imati u vidu da su zapravo lokalni partneri (*affiliates*) velikih televizijskih kuća u velikoj mjeri programski i ekonomski autonomni. NBC, ABC i CBS zapravo nemaju 24-satni nacionalni program, već je dobar dio programske koncepcije u rukama partnera i podružnica,<sup>7</sup> i to ne samo lokalne vijesti, koje idu nekoliko puta dnevno, već često i izbor zabavnog i sportskog programa.



Bez obzira na rast popularnosti Foxa i povremeno iskakanje lokalnih podružnica, američka televizija je golemim dijelom liberalno orijentirana. Liberalizam u ovom političkom smislu ne treba brkati s ekonomskim liberalizmom — politički liberalizam je politička ideologija koja se artikulirala od Johna Lockea, prosvjetiteljstva, osamnaestostoljetnog revolucionarnog republikanizma, do Abrahama Lincolna, F. D. Roosevelta i Billa Clintona, dok je ekonomski liberalizam ekonomska ideologija koja se razvijala od Adama Smitha do Ronalda Reagana, pa i Billa Clintona (koji je poput Tonyja Blaira naginjao ekonomskom, ali i političkom liberalizmu). Ne treba naglašavati da su američki mediji u ekonomskom smislu skloni ideologiji (neo)liberalizma, ali nisu ni svi ekonomski neoliberalizmi jednaki, što se vidi i iz velikih razlika između Clintonova i Bushova odnosa prema nacionalnom i multinacionalnom kapitalizmu. Odnos između vlasničke strukture i ideologije u američkim elektroničkim medijima je vrlo složena stvar (a i same su vlasničke strukture u doba transnacionalnih kompanija složene po sebi); najjednostavniji odnos postoji u Foxu, u vlasništvu Ruperta Murdocha, čiji su informativni programi izrazito desnopopulistički obojeni. No i tu treba spomenuti da Fox ima i vrlo politički liberalnu igranu produkciju, koja je popularna među liberalnom publikom i koja često odnosi nagrade (od *Simpsona* do *Arrested Development*). Pitanje je da li bi u Americi mogla opstati značajna televizijska mreža koja bi u svojoj cjelokupnoj produkciji bila konzervativno orijentirana, bez obzira na vanjsku percepciju da je američka televizija u cjelini konzervativnija od recimo europske.

Po svom kulturnom pozicioniranju američki televizijski prostor je *middle-brow* kulturna sfera, u sredini između s jedne strane sfere knjige, muzeja ili koncertnih dvorana koji još uvijek definiraju prostor visokog ukusa, i s druge strane populističkih oblika zabave kao što su tzv. profesionalno hrvanje ili *monster trucking*, koji se obraćaju niskom ukusu. Isto tako, i sam taj centristički televizijski prostor je iznutra strukturiran na sličan način. U oblikovanju konstelacije američkog televizijskog prostora uvijek su na djelu i sile uniformiranja, koje proizlaze iz činjenice da se televizija obraća najširoj populaciji, ali i sile raslojavanja, koje proizlaze iz tzv. demografskih razlika (odnosno onoga što industrija percipira kao ciljane skupine). I u žanru *reality* televizije stvorila se slična hijerarhija ukusa/kvalitete. Među kvalitetna ostvarenja nenatjecateljskog karaktera uglavnom spadaju proizvodi PBS-a, koji imaju naglašenu edukativnu dimenziju, poput *Frontier House*. PBS je jedina funkcionirajuća američka nekomercijalna televizija, njen udio u gledanosti je sasvim ni-

zak, i ta kuća zapravo predstavlja iznimku u američkom televizijskom prostoru, odnosno jedan sićušan paralelni svijet. U prostoru komercijalne televizije, u kojem obitava preostala golema većina TV kuća, kriteriji »kvalitete« drugačije su postavljeni. *The Apprentice* i *Survivor* nastoje se predstaviti kao najkvalitetnija ostvarenja u žanru, superiorna drugima po ideji, produkciji, zabavnoj vrijednosti, ali na neki način i »edukativnoj vrijednosti«. Kroz kategoriju prosječnosti percipiraju se serije poput *Real World* ili *American Idol*, dok su Foxovi proizvodi (*How to Marry a Millionaire*, *Swan*) u popularnoj kritici uglavnom percipirani kao prizemniji oblik zabave.

Međutim, iako se može tvrditi da se *reality* produkcija interno stratificira na način koji je u kontinuitetu s tradicionalnim procesima stratifikacije u američkom televizijskom polju, isto tako se može tvrditi i popularnost *reality* televizije možda najsnažniji prilog već uvriježenoj popularnoj percepciji da je u zadnjih petnaestak godina u američkom televizijskom polju na djelu proces poglupljivanja — *dumbing down*. Ta je fraza ušla u široku upotrebu negdje sredinom devedesetih godina, uglavnom kao reakcija na veliku popularnost televizijskih proizvoda namijenjenih niskom ukusu, od popodnevnih razgovornih emisija poput one Jerryja Springera preko inflacije nekvalitetnih igranih proizvoda na novonastalim mrežama i kabelskim kanalima do prvih početaka televizije »zasnovane na stvarnosti« (*Judge Judy*, *Cops*). Istovremeno je i Hollywood izbacio niz filmova koji su ocrtavali svojevrsnu estetiku bedastoga. Ulogu *reality* televizije u stvaranju te percepcije o eroziji kvalitete, odnosno o »poglupljivanju« televizije, valja pokušati razumjeti u kontekstu cjelokupne konstelacije američkog televizijskog prostora i njegovih povijesnih mijena.<sup>8</sup>

Kabelska revolucija dovela je do imperativa golemog povećanja produkcije, i tu je možda kvantiteta povremeno mogla donijeti i neku kvalitetu, ali je donijela i golemu količinu osrednjosti i ispodprosječnosti. Eksplozija kabelskih kanala stvorila je prostor za *trash* televiziju kakav nije postojao u doba dominacije veteranskih mreža. Tzv. nacionalne mreže nastojale su se tome prilagoditi, no ne toliko u smislu potpunog preuzimanja produkcije niskih (*trashy*) tema i estetika, koliko u smislu korodiranja srednjostrujaških tema i estetika. Ono što je u tome možda najuočljivija novina, unutar posljednjih petnaestak godina, jest percepcija o snižavanju razine upravo srednjeg televizijskog izraza. I tu je *reality* televizija odigrala ključnu ulogu. I na veteranskim zemaljskim mrežama, tradicionalno respektabilnim predstavnicima srednjeg izraza, ona je zauzela prostor udarnih termina nau-



štrb igrane produkcije, stvorila novu vrstu senzacionalističke televizijske zabave koju je teško pomiriti s prosvjetiteljskim i edukativnim tradicijama televizijske zabave koje su još uvijek bile jake u žanrovima televizijske drame i komedije, te zaigrala na kartu respektakularizacije natjecateljske etike u uvjetima već prilično etabliranog postindustrijskog društva.

### Žanrovi reality televizije: natjecateljski i nenatjecateljski

Pitanje žanrovske klasifikacije *reality* televizije sigurno će privući nešto kritičkog interesa, no ovdje nema prostora za analizu te vrste. Spomenut ću samo usput da u rječniku industrije zabave i redizajnirani žanr koji se naziva *game show* kao i redizajnirani *talent show* spadaju u *reality* televiziju. Ne postoji neki osobit razlog da se redizajnirani žanr kviza stavlja u istu grupu s proizvodima kao što su *Real World* ili *Survivor* — industrija zabave pridjev *reality* pridaje novim kvizovima vjerojatno stoga što u najopćenitijem smislu spadaju u grupu zabavnih proizvoda temeljenih na nefikcijskim likovima (tu vrijedi ista logika kao i za redizajnirana natjecanja talenata). Naravno, dramsko-pripovjedni element u takvim žanrovima nije ni izdaleka bitan kao u proizvodima kao što su *Real World* ili *Big Brother*, iako je neprijeporno da novi kvizovi poput *Milijunaša* i nova natjecanja amatera poput *Idola* pokušavaju u znatno većoj mjeri od ranijih ostvarenja u tim žanrovima eksploatirati osobnost natjecatelja, ili stvarati dramske ili pripovjedne mikrosituacije kao dodatnu atrakciju za gledatelje. S druge strane, žanr skrivene kamere, koji također prethodi *reality* televiziji, a danas se često smatra njenim podžanrom, lakše se uklapa u dramsko-pripovjednu, odnosno dominantnu varijantu *reality* televizije. I u tom je podžanru MTV također razvio nekoliko novih konvencija, poput serije *Punk'd*, u kojoj su na meti isključivo *celebrities*, i koja namjerno ili nenamjerno ironizira životne stilove novopečenih bogataša iz svijeta zabave. Među žanrovskim inovacijama valja spomenuti i metakonvencionalne oblike *reality* televizije, od kojih je vjerojatno najuspjeliji *Joe Shmo*. Ta serija, producirana na kablovskom kanalu Spike, parodira temeljne konvencije žanra (pogotovo natjecateljskog bigbrotherovskog tipa): producenti priređuju audiciju kako bi izabrali grupu sudionika koji će živjeti u zajedničkoj kući i rješavati niz zadataka pokušavajući uskladiti osobni interes i interes cijele grupe. Kvaka je u tome da su svi sudionici osim jednog zapravo plaćeni glumci, i da to jedinom pravom neglumcu u seriji nije poznato sve do posljednje epizode. Ovaj dosta grub oblik formule koja je već postojala u raznim verzijama skrivene kamere (kolokvijalnim jezikom, ideja serije je da glumci od neglumca prave budalu), istodobno se poigrava s najčešćom kritikom *reality* proizvoda — da je u njima sve namješteno, odnosno da je pridjev stvarnosti za njih sasvim neprimjeren.

No sigurno svjetonazorski najuočljivija, a i za potrebe ove analize najvažnija podjela *reality* televizije je ona na natjecateljske i nenatjecateljske proizvode. Element natjecanja prepoznat je i na razini žanrovske samokategorizacije koju američka industrija zabave ispisuje kroz konvencije godišnjih televizijskih nagrada Emmy, pa se tako odnedavna dodjeljuju



Newlyweds

nagrade za dva podžanra *reality* televizije — sa i bez natjecateljskog elementa.

Nisu svi *reality* proizvodi natjecateljski u doslovnom smislu, iako većina jest: manjina je zamišljena kao kombinacija obrazovnih i zabavnih elemenata, ali bez natjecateljskog elementa. Interesantno je spomenuti da rodonačelnik ovog žanra s početka devedesetih godina, prvi pravi *reality show*, prikladno neprikladno nazvan *Real World* (1992) u produkciji MTV-a, nije imao naglašen natjecateljski element. *Real World* je ustanovio neke od kasnije najrabljenijih konvencija žanra: serija prati grupu mladih ljudi, izabranu audicijom među ogromnim brojem kandidata i smještenu u kuću načičkanu kamerama. Priča se dijelom piše sama, tako što interakcije među ukućanima stvaraju zaplete koji često podsjećaju na melodramske konvencije sapunice. Sudionici/likovi tih zapleta su stvarne osobe čije deklarativno nerezirane interakcije pružaju gradivo koje se kasnije montira i podastire gledateljima; uz takve materijale, završni proizvod često donosi i komentare tih istih interakcija od strane samih sudionika/likova. Ta dva postupka, bilježenje i sudionički komentar »autentičnoga«, standardni su postupci dokumentarnog filma. Kao kombinacija elemenata dokumentarca i sapunice, *Real World* je prvi moderni proizvod u žanru dokusapunice (*docusap*). Naravno, priča se uopće ne piše sama, jer producenti serije izborom sudionika/likova i zadataka koji se pred njih postavljaju već u velikoj mjeri utječu na tipove situacija koji se mogu razviti, kao što i montažom kao snažnim pripovjednim sredstvom dodatno profiliraju dramske i ideološke momente. Izbor sudionika je u najopćenitijem smislu vođen idejom interakcije različitosti — mlade osobe različitih klasnih, obrazovnih, rasnih i regionalnih identiteta dramatičnije za svoju istodobnu publiku peripetije socijalizacije u kontekstu multikulturalne i postindustrijske Amerike devedesetih. Štoviše, moglo bi se reći da je *Real World* ispisao jednu od stranica u vrlo složenom američkom diskursu multikulturalnosti, koju ne treba shvaćati kao činjenicu pukog postojanja kulturalnih različitosti, već kao način reprezentacije te različitosti (kroz specifično shvaćanje i kulturnih tenzija i kulturne harmonije). Uz *Real World*, MTV je brzo razvio i plasirao seriju nazvanu *Road Rules*, koja je imala mnogo snažniji natjecateljski element, potencirajući temu rješavanja zadataka koje producenti serije postavljaju pred sudionike serije dok putuju od mjesta do mjesta. Tema rješa-

vanja zadataka u određenoj mjeri već je bila prisutna u *Stvarnom svijetu*, ali je u *Pravilima puta* stavljena u središte dramaturgije. MTV je nekoliko godina paralelno producirao obje serije, a često je u posebnim emisijama sučeljavao ekipe obje serije kako bi se međusobno natjecale (u svojevrsnom superkupu, govorimo li sportskim rječnikom). U ovim serijama uz motiv natjecanja naglašavan je bio i motiv suradnje i solidarnosti, a sezonski razvoj serije u početku nije uključivao nagradu za najuspješnijeg sudionika/natjecatelja. Tek 2000. godine MTV je uveo nagradu u seriju *Pravila puta*, iako se iznos nagrade nije mogao mjeriti s iznosima u drugim reality proizvodima koji su u međuvremenu preplavili američki televizijski prostor.<sup>9</sup>

Natjecateljski motiv doveden je u prvi plan u *reality show* proizvodima druge generacije, kao što su *Survivor*, *Big Brother*, *How to Marry a Millionaire*, *Swan* te možda najpopularniji od svih, *The Apprentice*. Taj tip *reality* televizije temeljen je na jednostavnoj formuli: pred skupinu natjecatelja postavlja se niz problema; obično se na kraju svake epizode ili nekog ciklusa epizoda eliminira jedan ili više natjecatelja, a onoga tko pobijedi na kraju serije očekuje zamašna novčana nagrada. Pogonski element ovog tipa proizvoda je pobijediti suparnike, a pobjeđuje se ili glasovima publike, glasovima suparnika/sudionika, ili pak glasovima nekog za tu priliku ustanovljenog autoriteta koji unutar emisije funkcionira kao izborna instanca ili žiri. Stoga nije neobično što se prijev *reality* pridaje ne samo onim serijama koje deklarativno rekreiraju manje ili više uvjerljive životne situacije s manje ili više uvjerljivim svakodnevnim ljudima, nego i onim proizvodima koje su zapravo nastavci znatno starijeg žanra natjecanja amatera (*talent show*). Tako su se u posljednje vrijeme pojavile serije kao što su britanski *Pop Idol* (i američka verzija *American Idol*), *Last Comic Standing* na kanalu Comedy Central (natjecanje komičara u žanru *stand-up* komedije), a ESPN, cjelodnevni sportski kanal, imao je seriju *Dream Job*, u kojoj se amateri natječu za posao sportskog spikera. Tu treba pribrojiti i nekoliko novih varijanti u formatu starijeg žanra *date showa*, u kojima se potencira natjecateljski moment, kao na primjer u seriji *Eliminate* (struktura emisije potiče sudionike/suparnike na direktno sukobljavanje u borbi za spoj). Osvajanje ekonomskog kapitala je glavni mamac sudionicima u *reality* proizvodima, a nagrade postižu najveće vrijednosti na najgledanijim mrežama (odnosno na zemaljskim mrežama). No ekonomski kapital nije isključiv mamac, jer sudjelovanje i bez pobjede donosi simbolički kapi-



*The Apprentice*

tal medijske eksponiranosti, kojeg i mediji i sudionici često pretvaraju u dodatni ekonomski kapital.

Usporedno s kompetitivnim žanrovima, ali s daleko manjom gledanošću, pojavljuju se i varijante *reality* zabave s naglašenijom edukativnom crtom. Tako primjerice nastaje britanska serija u produkciji američkog PBS-a, *The 1900 House*, u kojoj sudionici neko vrijeme žive u kući koja je potpuno uređena na viktorski način, dakle bez modernih tehnoloških i sanitarnih dostignuća. Ta je pak serija kasnije inspirirala niz sličnih, kao što je *Frontier House*, koja se zbiva na američkom zapadu 1880-ih, *Colonial House*, koja rekonstruira život ranih europskih kolonista u Americi. (U Britaniji je pak proizvedena *1940s House* u produkciji Channel 4, koja rekonstruira život u obiteljskoj kući za vrijeme Drugog svjetskog rata). Takvi televizijski proizvodi imaju povijesno-edukativnu dimenziju, te ih stoga u pravilu ne produciraju ili prikazuju velike komercijalne televizijske mreže, nego se pojavljuju na nekomercijalnoj javnoj televiziji. U tim proizvodima naklonost publike se nastoji privući idejom da se naičegled nekomercijalne, obrazovne teme mogu predstaviti na inovativan, iskustven, životan način; nesumnjivo je da se privlačnost tih serija dijelom temelji i na onome što karakterizira jedan dio *reality* televizije — na prikazivanju običnih ljudi koji se hvataju u koštac s manje ili više običnim zadacima (u opreci spram senzacionalističkih premisa gdje zadaci postaju neobični i ekstremni).

*Reality* televizija kao žanr ima vrlo rastezljive konvencije, pa su i neki od najkomercijalnijih izdanaka žanra polagali pravo na svojevrsnu edukativnu funkciju, pokušavajući si tako priskrbiti legitimitet višeg ukusa u opreci spram trivijalno-senzacionalističke *reality* estetike. Avanturističko-natjecateljski *Survivor* primjerice edukativnu dimenziju pripisuje si izborom egzotičnih lokacija (paciifički otoci, Australija, Afrika), na kojima su sudionicima/natjecateljima postavljene zadatke koje ponekad valja rješavati primjenom (navodnih) lokalnih znanja i tradicija.<sup>10</sup> Pretenziju edukativnosti ima i NBC-ov show *The Biggest Loser* iz 2004. godine, koji natjecateljsku formulu spaja sa savjetima o mršavljenju. »Edukativni« podžanr se može javiti i u karikaturnoj verziji, od kojih je možda najpoznatija *A Simple Life*, u kojoj su dvije mlade osobe iz redova bogatih *celebrity* »derišta«, Paris Hilton i Nicole Ritchie, izložene jednostavnom načinu života na farmi na američkom jugu. Zapravo, postoji cijeli jedan nenatjecateljski žanrovski srodnik edukativne *reality* televizije — serije u kojima su sudionici *celebrities*, kao što su *The Osbournes* (koja svoju popularnost zasniva na stavljanju u prvi plan načina na koji roditelji s divljom rockerskom prošalošću odgajaju djecu koja nisu pala daleko od stabla) te *The Newlyweds* (koja prati iskustva Jessice Simpson i Nicka Lacheya, industrijski proizvedenih tinejdžerskih pop glazbenih zvijezda, u prvim mjesecima, a sad već i godinama njihova braka). Objе serije su iz MTV-eve produkcije, i obje sadržavaju elemente satire, ali i fascinacije životnim stilovima svojih protagonista. Edukativni element je tu minimalan i podređen zabavnosti, ali ipak postoji: na primjer, od publike se zahtijeva da prihvati ekscentrični obiteljski život Osbourneovih kao jednakovrijedan oblik obiteljskog života, dok se od Osbourneovih očekuje da usprkos svojoj ekscentričnosti poka-

žu da u biti funkcioniraju kao svaka druga obitelj. No tu je na djelu i jedna jednostavna marketinška strategija, jer su *celebrity* protagonisti su pažljivo izabrani: najčešće je riječ o osobama koje nisu (više ili još) interesantni ili profitabilni u svojoj osnovnoj djelatnosti, ali imaju simbolički kapital druge vrste — ili tako što imaju *camp* status, ili fasciniraju kičem, ili pak skandaliziraju na ovaj ili onaj način. *Reality* televizija često ima snagu pretvoriti njihov privatni život u interesantniju i isplativiju robu od njihove umjetničke djelatnosti, a u nekim slučajevima, *reality* televizija postaje njihova druga i to uspješnija karijera. Tako je serija *The Osbournes* iz naftalina izvukla Ozzyja Osbournea, a njegovoj ženi i djeci otvorila vrata *show businessa*. *The Newlyweds* svoju popularnost duguje liku (izvorno ili odglumljeno) ne osobito inteligentne pjevačice Jessica Simpson, koja je u seriji stekla slavu nesnažanjem u onome što je najvećem dijelu gledateljstva svakodnevna rutina (priprema hrane, odlazak u kupovinu i sl.). U tom smislu, moglo bi se reći da je *reality* televizija dala industriji zabave novu mogućnost da komercijalizira uspjeh kao i neuspjeh, talent kao i antitalent, kvalitetnu produkciju kao i odsutnost iste — ništa se ne baca, sve se može reciklirati i prodati.

### **Reality televizija u kontekstu suvremenog američkog kapitalizma**

Gdje leže razlozi strelovitog uspona *reality* televizije? Jedan je svakako ekonomska isplativost. Proizvodnja *reality* proizvoda ne zahtijeva veliku ekipu scenarista i glumaca koje valja platiti; proizvodni troškovi su niži. Nagrada od milijun dolara, kakva je u američkom *Milijunašu*, i koja se vrlo rijetko osvaja, ne može se ni usporediti s honorarima koje su donedavno zahtijevali i dobivali glavni glumci u igranim serijama kao što su *Seinfeld*, *Frasier* ili *Friends*. Doduše, *reality* serije kao što su *Survivor* snimaju se često na egzotičnim, nazičnim skupim lokacijama, ali i takvi troškovi se lako pokrivaju sponzorstvom. Kupovinom već gotovog proizvoda, odnosno licence za *reality* proizvod izbjegava se faza razvoja ideje i svi njeni troškovi. Američka televizija je krcata licenciranim *reality* proizvodima, najčešće britanskog podrijetla, uz pokoji skandinavski (*Survivor*). Ne uspijevaju svi *reality* proizvodi zaraditi velike količine novca, ali senzacionalizmom svojih tema često postignu instantno ogromnu gledanost, te takvom *blitz* metodom privuku reklamni novac. Neke od premisa *reality* televizije brzo se izližu, ili pak zbog konkurencije koje nameće pribjegavanje sve senzacionalnijim idejama brzo postanu dosadne. Stoga medijske korporacije najčešće ne mogu s *reality* proizvodima računati na istu dugotrajnost kakvu su svojedobno uživale igrane serije (osam do deset godina), no ima i relativno dugovječnih iznimaka (*Survivor*, *Big Brother*), a u takvu franšizu mogao bi se pretvoriti i *The Apprentice*. Nemogućnost da neki *reality* proizvod ostvari visoku gledanost na duge staze pak potiče sve ubrzanu proizvodnju stalno novih *reality* proizvoda.

Međutim, eksplozija *reality* televizije ne može se razjasniti samo analizom isplativosti, pa sigurno ne isključivo i ekonomističkim razlozima. Riječ je svakako o složenoj konstelaciji silnica: od novih okolnosti nastalih fragmentacijom televizijskog tržišta, preko zamora tradicionalnijih TV žanrova,



*The Real World*

do nove medijske reideologizacije kapitalizma koja se odvija u posljednjih petnaestak godina kao odgovor na velike strukturne promjene u suvremenom američkom i globalnom kapitalizmu. Premda su prve dvije skupine razloga izuzetno važne za razumijevanje eksplozije *reality* programa, posebnu pažnju ovdje ću posvetiti trećoj skupini, odnosno medijskoj reideologizaciji suvremenog kapitalizma. Nakon što je CBS 2000. godine uveo dva *reality showa* u udarni termin (*Survivor* i *Big Brother*), danas sve zemaljske mreže nastoje poboljšati svoje pozicije intenziviranjem proizvodnje *reality* serija, koje su pak u pravilu obilježene jakim natjecateljskim motivom i specifičnim ideologijskim tonalitetom. Isto tako, obilježene su i svojevrsnom gestom redukcije iskustva na nekatke navodno fundamentalne elemente stvarnosti (primjerice, *Survivor* zauzima pozu bijega od civilizacije u navodno izvorno iskustvo preživljavanja, *Big Brother* stvara situaciju bijega od modernih komunikacijskih tehnologija u navodno nepatvorenu ljudsku komunikaciju među ukućanima, a *The Apprentice* oživljava navodno temeljne instinkte uspješnog poduzetništva koje valja očistiti od knjiškog znanja.)

Glorifikacija natjecateljstva je svakako stara ideologija koja karakterizira kapitalizam od samih njegovih početaka i u raznim sredinama. Za razumijevanje uzleta *reality* televizije potrebno je naznačiti neke specifičnosti ideologizacije kapitalizma u američkom kontekstu u posljednjih pola stoljeća, a posebno u posljednjih četvrt stoljeća, što je naravno ovdje moguće učiniti samo u grubim crtama. Ponajprije, valja istaknuti da je u tom razdoblju, koje se poklapa s američkom dominacijom u procesima koje mnogi nazivaju globalizacijom, klatno odnosa američke javnosti prema kapitalizmu brzo mijenjalo strane. Pedesetih godina američko društvo je ušlo u fazu ubrzanog ekonomskog rasta i tehnološke transformacije, te socijalnog optimizma (kojeg je u velikoj mjeri izražavao upravo novi medij — televizija). Na globalnom političkom i ekonomskom planu, Amerika je tada odbacila izolacionističku politiku koja je dominirala do Drugog svjetskog rata. Globalna superiornost američkog kapitalizma postaje ideološki motiv i za domaću i za internacionalnu upotrebu. No stvari se mijenjaju početkom šezdesetih godina: glorifikacijski odnos prema kapitalizmu prelazi u defenzivu

pred naletom alternativne popularne kulture, pokreta za građanska prava manjina, antiratnog pokreta, itd. Takva situacija potrajala je do sedamdesetih godina, kada je povjerenje u funkcioniranje američkog kapitalizma bilo ozbiljno uzdrmano naftnom krizom sredinom desetljeća. Međutim, iako su sedamdesete u ekonomskom smislu bile godine krize, one su istodobno i razdoblje dubokih promjena u svjetskoj ekonomiji, odnosno konsolidiranja jednog novog svjetskog ekonomskog poretka, zasnovanog na ideji o slobodnom globalnom poduzetništvu, koja je u praksi značila ulazak u eru transnacionalnog kapitalizma. Osamdesetih godina Amerika opet bilježi ekonomski rast, koji je vezan kako uz dubinske strukturne transformacije tako i uz Reaganov neoliberalistički pristup ekonomiji (tzv. reaganomija). Paralelno se događala i dubinska reorganizacija medijskog prostora, pa i zaokret u reprezentaciji kapitalizma u medijima i industriji zabave. Popularna kultura osamdesetih godina često je išla u smjeru slavljenja akvizitivnog duha kakvo je bilo nezamislivo u prethodna dva desetljeća. Na valu ekonomskog rasta i reaganomije kao ekonomske ideologije koja je sebi pripisivala zasluge za rast, središnja kulturna figura i junak novog doba postaje *yuppie* (iako ne uvijek sasvim jednoznačno), a bezobzirna borba za profit i upadljiva potrošnja postaju zaštitni znakovi ovog razdoblja.

No osamdesetih godina, paralelno s medijskom repopularizacijom ideologije ekonomske sebičnosti, događao se još jedan proces koji je polagano, ali temeljito bivao utkivan u američku javnu sferu. Dijelom iz akademskog svijeta, a dijelom iz snažne aktivističke tradicije borbe za građanska prava počinje se formirati nova vrsta javne etike, tzv. politička korektnost. Taj široki pojam najčešće se shvaća kao svojevrsni jezični bonton utemeljen na osjetljivosti prema tzv. manjinskim pitanjima, koja se manifestira prvenstveno kroz izbacivanje uvredljive frazeologije (primjerice, rasističkog i seksističkog govora) iz svakodnevne uporabe, a pogotovo iz službenih uporaba. Politička korektnost je ustanovila nova pravila reprezentacije i javnog govora. Do početka devedesetih godina čak su i konzervativne retorike počele uvažavati kulturu političke korektnosti kao svojevrsnog novog etičkog standarda. Politička korektnost je osamdesetih godina počela zahvaćati i svijet američkog biznisa. Kultura i jezik radnog prostora preoblikovani su u skladu s novom osjetljivošću, u pokušaju stvaranja slike o jednakosti, suradnji i uzajamnom poštivanju kao osnovnim vrijednostima radnog prostora.<sup>11</sup> Premda politička korektnost nije dovodila u pitanje same principe kapitalističke ekonomije, više se gola gramzivost nije mogla prezentirati kao vrlina kao u nekim ranijim razdobljima. Devedesetih godina *yuppijevski* životni stil gole gramzivosti i upadljive potrošnje postajao je u medijima sve nepopularniji, a meki modeli poduzetništva, poput štreberskog (*nerd*) i *slackerskog* (recimo, u pomanjkanju boljeg prijevoda, opuštenog), u medijskom prikazivanju kapitalizma postajali su sve dominantniji. Serije poput *Prijatelja*, *Seinfelda* ili pak *Života na sjeveru* i *The Practice* (uz pregršt drugih sličnih proizvoda) zorno predočuju da poduzetništvo tokom devedesetih godina nije bilo predmetom intenzivne medijske glorifikacije. Doduše, to je u značajnoj mjeri rezultat visokog prosperiteta kojeg je Amerika uživala u

Clintonovo doba — jednostavno govoreći, u Clintonovo doba stalnog ekonomskog rasta koje je uslijedilo nakon nervoznog i traumatičnog reaganovskog ekonomskog oporavka i nakon pobjede kapitalističkog Zapada u hladnom ratu, američka televizija se mogla okrenuti drugim temama i posegnuti za drugačijim modalitetima prikazivanja poduzetništva.

No, već u Clintonovo doba upravo je *reality* televizija počela proces vraćanja teme natjecateljstva u prvi plan. Dok su neki žanrovi *reality* televizije, osobito oni namijenjeni niskom ili trivijalnom ukusu, iskušavali granice trezvenosti, tolerancije, dobrog ukusa (novih društvenih vrijednosti koje su sačinjavale etiku političke korektnosti) kroz bavljenje senzacionalističkim temama (spojevi naslijepo, *makeover shows*, natjecanja za izbor bračnog partnera itd.), drugi su žanrovi, osobito na prestižnijim mrežama, krenuli u reideologizaciju/respektularizaciju natjecateljstva i poduzetništva. Pionir takvog pristupa je socijalnodarvinistički nazvana serija *Survivor*, koja svoju natjecateljsku formulu temelji na kombinaciji promoviranja grupne solidarnosti i suradnje s jedne strane i natjecateljskog individualizma s druge strane. Dramatiziranjem te tenzije između interesa zajednice i interesa pojedinca, *Survivor* kao da se pokušava vratiti na neke od temeljnih problema političke ekonomije Adama Smitha i nanovo osmisliti ekonomsku sebičnost kao etičku praksu s pozitivnim društvenim učincima. Razmatrajući tu tenziju između individualne sebičnosti i društvenog interesa u seriji, Tony Tremblay konstatira da je »*timski rad korišten u ranim fazama stvaranja saveza i koalicija, ali samo tako dugo dok savez ne prestane služiti potrebama pojedinaca, odnosno, potrebi pojedinca da djeluje u vlastitom interesu.*«<sup>12</sup> Nema nikakve sumnje, kao što tvrdi Tremblay, da pripovjedna premisa *Survivora* dodiruje ideologijske diskurse od Daniela Defoea<sup>13</sup> preko prosvjetiteljstva do socijalnog darvinizma Herberta Spencera, te da su takvi modeli razmišljanja duboko utkani u američke ideologije od kolonijalno doba do danas.

Kultura natjecateljstva koju promovira najveći dio *reality* televizijskih proizvoda u posljednjih desetak godina proizlazi iz nekoliko nedavnih povijesnih procesa, koji se međusobno isprepleću. Prvi proces ima veze s trendovima u globalizaciji: u razvijenim kapitalističkim društvima proizvođačka industrija je izmještena u tzv. svijet u razvoju, a glavni izvor za posluživanja postaje tercijarni sektor (uslužne djelatnosti, financijski sektor, industrija zabave, medijska industrija). Drugi proces ima veze sa specifičnom demografskom logikom u razvijenim društvima u posljednjih pedesetak godina. Ekonomski prosperitet kakav je uživala *baby boom* generacija za generacije koje su uslijedile postao je neuhvatljiv; štoviše, konkurencija na tržištu rada se zaoštrava, struktura ekonomije i radnih mjesta se mijenja pa su nove generacije prisiljene nekoliko puta u toku života tražiti posao, a populacija u prosjeku postaje sve starija, što pogađa mirovinske sustave, itd. Takav ekonomski okoliš stvorio je prijemčivost za raznovrsne televizijske proizvode koji se bave temom sposobnosti preživljavanja, bilo u prirodnim, bilo u socijalnim situacijama. Treći kontekst medijske reideologizacije kompeticije je uspjeh Clintonove ere, koja je na krilima novih tehnologija i američke uloge u globalizaciji, čak i usprkos neumoljivoj

demografsko-ekonomskoj logici koja je već bila očita krajem osamdesetih, stvorila privremenu klimu neobuzdanog ekonomskog optimizma. To je stvorilo pomalo paradoksalnu situaciju u medijima: konstantni ekonomski rast za vrijeme Clintonove administracije omogućavao je medijima da stvaraju sliku o nisko-konfliktnom i visoko-prosperitetnom kapitalizmu, dok je pak istovremeno *reality* televizija vrlo brzo prepoznata od strane industrije zabave kao televizijska forma koja se može pozabaviti (i zaraditi na) tjeskobama oko sužavanja ekonomskih šansi. I konačno, četvrti izvor reideologizacije kompetitivnosti treba tražiti u novim momentima koji se pojavljuju u Bushovoj eri, u kojoj se kompeticija odvija u klimi globalne političke nesigurnosti, straha od terorizma, straha od recesije, ali i korporativnih skandala koji od početka desetljeća potresaju Ameriku. U tom kontekstu pojavljuju se televizijski proizvodi poput *reality* serije *The Apprentice* Donalda Trumpa, koja nastoji promovirati povratak povjerenja u ono što serija prezentira kao osnove poduzetničkog zanata. Serija kao da sugerira da je američka publika u poziciji pripravnika/šegrta kojeg opet treba izučiti.

U svakom slučaju, neosporno je da brzina kojom se odvijaju globalizacijski procesi ispunjava svakodnevni život ljudi čak i u visoko razvijenim zemljama povećanim osjećajem dezorijentacije. Transnacionalne korporacije, nositelji globalizacijskih procesa, otvaraju svoje proizvodne pogone u zemljama gdje su troškovi proizvodnje najniži. Za trgovanje na globalnoj razini bila je potrebna sloboda trgovine (koju je kao temelj razvoja kapitalizma na svjetski dnevni red stavila Velika Britanija tijekom 19. stoljeća). Na princip slobodne trgovine u 20. stoljeću nadovezao se, prvo u američkoj izvedbi, a zatim i u japanskoj i europskoj, princip slobodnog poduzetništva. Taj princip leži u temelju transnacionalnog korporativnog kapitalizma, ali stalno izmještanje i premještanje kapitala dovodi do dubokih strukturnih promjena u ekonomijama razvijenih zemalja, koje se manifestiraju kao golem pad zaposlenosti u primarnom sektoru (proizvodnoj industriji). U takvim postindustrijskim društvima istovremeno snaži tercijarni sektor, odnosno industrije financija, usluga, zabave, putovanja, itd. Prije no što je postao ministar za rad u Clintonovoj administraciji, ekonomist Robert Reich je krajem osamdesetih godina plastično ilustrirao tu vrstu procesa: primjerice, na svako zatvoreno mjesto u automobilskoj industriji, u tom razdoblju otvaraju se tri mjesta instruktora aerobika.<sup>14</sup> Brzina tih promjena nije jednaka u svim razvijenim društvima — na primjer, Europska Unija je dugo uspijevala zadržati značajan broj radnih mjesta u tekstilnoj industriji, no ona su se prvo počela seliti na europski istok, a zatim i u Aziju. S druge strane, 2004. godine je u Sjedinjenim Državama zatvorena posljednja preostala Levi'sova tvornica, što je interesantna činjenica s obzirom na simboličku snagu koju ta marka ima u ostatku svijeta.

Gubitak radnih mjesta u proizvođačkoj industriji i rast zaposlenja u tercijarnom sektoru stvorio je i sasvim novu situaciju na tržištu rada. U nekadašnjem industrijskom kapitalizmu zaposlenje je obično pružalo i određenu mjeru socijalne sigurnosti. Na primjer, u britanskim rudarskim obiteljima takva zaposlenja nisu samo trajala cijeli život, nego i nekoliko obiteljskih generacija. Globalizacija je sve to stubokom pro-

mijenila. Nekadašnji rudari i metalurzi preko noći su se našli na jednom sasvim drugačije strukturiranom tržištu rada, na kojem su dostupna uglavnom samo radna mjesta u uslužnoj industriji, koja pak vrlo često znaju trajati vrlo kratko, i za koje je konkurencija negdje manja, negdje veća, ali uvijek prisutna. Taj proces, koji se osobito radikalnim rezom zbio u britanskom društvu osamdesetih, zabilježen je u filmovima kao što su *Full Monty* i *Brassed Off*. Za stariju generaciju taj je proces značio bolan zadatak prilagođavanja novim uvjetima. Mlađa generacija, koja ne poznaje drugačije društvene okolnosti, takvo novo stanje nastalo globalizacijom doživljava kao »prirodno« stanje tržišta rada. To je pak pretpostavka od koje rutinski polazi *reality* televizija u svom ideološkom stavu renaturalizacije socijalnog darvinizma.

Generacijska dinamika je vrlo važna za razumijevanje ideologija koje teže stvaranju novog habitusa kompetitivnosti u posljednjih petnaestak godina. U razvijenim zemljama, poput SAD-a, Britanije te većeg dijela zapadne Europe, nakon Drugog svjetskog rata (u razdoblju do ranih šezdesetih) trajao je demografski rast poznat pod imenom *baby boom*. Kako je najvećim dijelom druge polovice 20. stoljeća razvijeni Zapad uglavnom, usprkos povremenim ekonomskim krizama, bilježio ekonomski rast, *baby boom* generacija je, iako mnogobrojna, odrastala i starila u relativnom obilju. No već sredinom šezdesetih godina demografski trendovi na Zapadu preokrenuli su se, društva su počela brzo starjeti, što je značilo da je financiranje mirovina rastuće umirovljeničke populacije postalo ovisno o sve manjoj, relativno govoreći, grupi zaposlenih. Istodobno, ekonomske šanse kakve su imali pripadnici *baby boom* generacije za pripadnike mlađih generacija više nisu ponovljive. Tzv. generacija X, odnosno *post-baby-boom* generacija, mora računati na znatno intenziviranje konkurencije za raspodjelu raspoloživog društvenog bogatstva. Za razliku od *baby boom* generacije, koja je za trajanja svog radnog vijeka dobrim dijelom izbjegla posljedice globalizacije, i koja je na temelju dugog razdoblja ekonomskog prosperiteta mogla i dugoročno planirati, mlađe generacije imaju mnogo neizvjesniju sliku o budućnosti. Stoga je tim novijim generacijama lako servirati ideološke diskurse koji potenciraju život u sadašnjosti, odnosno potrebu da se slijedi svojevrsna ekonomska *carpe diem* logika.

Dijelom je takvu situaciju ublažila, ili možda čak i prikrila, činjenica dotad nezabilježenog ekonomskog rasta koji je karakterizirao cijelo razdoblje Clintonove administracije. Clintonova era se u pitanju ekonomskog prosperiteta često smatra najuspješnijom u američkoj povijesti. U posthladnoratovskom razdoblju, nakon izuzetno brzog urušavanja prethodnog bipolarnog geopolitičkog sustava, Clintonova vanjska politika isijavala je dojam dobrohotnog i mirotvornog svjetskog policajca, što je pak stvaralo pozitivnu klimu za rast američke ekonomije. U tom razdoblju transnacionalni kapitalizam je ubacio u višu brzinu, a informatička i napose internetska industrija otvorili su sasvim nove mogućnosti za ekonomski rast. Clinton je stvorio uvjete za, recimo to tako, ubrzani rast *softwarea* svjetske ekonomije, ne oslanjajući se na proizvođačku industriju, nego na tercijarni sektor. Zanos ulagača na tržištu dionica ponio je najznačajnije burzovne indekse do neslučenih visina, te se proširila masovna percep-

cija da je ulaganje u dionice kratak i siguran put do brzog bogaćenja. Povijesna iskustva koja kažu da masovno frenetično spekuliranje na burzi dovodi do stvaranja mjehura od sapunice, i da taj mjehur prije ili kasnije mora pući, bila su ignorirana. U nekoliko godina Clinton je preokrenuo negativne trendove, te pretvorio ogromni proračunski deficit naslijeđen od Busha starijeg u ogromni suficit. Punjenje državnih blagajne oslabjelo je bojazni da će mirovinski sustav u skoror budućnosti bankrotirati. Imidž koji je Clintonova administracija imala — imidž socijalne solidarnosti, socijalnog liberalizma, političke korektnosti — vjerojatno je minimalizirao strahove od kratkotrajnosti ove ekonomske eksplozije. No, sasvim je očito da je Clintonova era u dijelu javnosti bila obilježena i izostankom trezvenijeg odnosa prema stjecanju bogatstva, pa je javna percepcija o lakoći bogaćenja i o neproblematicnosti visokog standarda bila prilično raširena. S druge strane, gen-exerski strahovi od sužavanja ekonomskih mogućnosti za vrijeme Clintonove administracije bili su itekako jaki, što se osobito osjećalo u raširenom tzv. *slacker* stavu kod onog dijela mlade populacije koji se isključio iz kompetitivnih procesa korporativnog kapitalizma. Istovremeno, uz rast svijesti o globalizaciji počela se formirati i kritika globalizacijskih procesa, pa onda i antiglobalizacijski pokreti. Iako je *reality* televizija u Americi bila suzdržana prema tematiziranju političkih problema, u osnovi zapleta mnogih *reality* proizvoda, osobito u MTV-evoj produkciji, bila je vrlo često tenzija između *slackerskih* i oportunističkih životnih stilova. No, naglasak nije bio toliko na sukobu, koliko na učenju o suživotu — sudionici *reality* proizvoda birani su namjerno tako da predstave raznolikost klasnih, religioznih, rasnih, obrazovnih, rodnih, te životnostilskih identiteta, te da na taj način dramaturgiraju procese u kojima predstavnici raznolikih pozicija i identiteta pronalaze načine da koegzistiraju i rade zajedno. MTV-eva *reality* produkcija zagovarala je u praksi ideju da je ekonomski kolač dovoljno velik te da liberalna kultura međusobnog upoznavanja i dijaloga može riješiti sve probleme. Proizvodi kao što su *Survivor* i *Big Brother* stavili su pak u prvi plan natjecanje za ekonomski kolač; premda su istovremeno strukturirani i tako da povremeno potiču suradnju među natjecateljima, na kraju je pobjednik ipak samo jedan.

U Bushovu razdoblju *reality* televizija ulazi u još snažniji zamah. Sam izbor tema *reality* televizije u razdoblju Bushove vlasti pokazuje da natjecateljski proizvod s jakim kompetitivnom sastavnicom sve više postaju pravilo. Fox je 2000. godine krenuo s glazbenim *talent-show* proizvodom nazvanim *American Idol* (što je licenca britanskog proizvoda *Pop Idol*, na temelju kojeg je rađen i *Hrvatski idol*). Riječ je o dosta starom televizijskom formatu, no Simon Callow, jedan od dizajnera ovog proizvoda, unio je nove dimenzije u staru konvenciju — prikazivanje ne samo nastupa natjecatelja, nego i audicija, te isticanje uloge žirija (u kojem je najglasniji upravo Callow). Svojim komentarima o sudionicima Callow je potencirao natjecateljski karakter procesa izbora američkog idola, odnosno elemente suparništva, pripremljenosti, kvalificiranosti, kao da se doista radi o intervjuu za posao na vrlo ograničenom tržištu rada. *American Idol* simbolički reproducira upravo ograničenost tržišta rada u novim

uvjetima postindustrijskog društva i žestoku konkurenciju za malen broj visoko plaćenih poslova u tercijarnom sektoru. U ocjenjivačkom žiriju uz Callowa sjede još dva člana čija je funkcija kontrirati Callowu, odnosno utjeloviti empatičniji pristup natjecateljima — osobito Paula Abdul nastoji iznaći razloge za pohvalu i najneuvjerljivijeg nastupa. U toj *good cop bad cop* podjeli rada, glavni junak je ipak *bad cop* kojeg utjelovljuje Callow, i čija je ideološka poruka jasna: ekonomske mogućnosti su ograničene, i za njih se valja dobro potući.

Zatim su zaredali i drugi slični proizvodi: *Survivor*, *America's Next Top Model*, *Last Comic Standing*, *Dream Job* — sve te serije zapravo su natjecanja za medijski razvikana, isturena i visoko plaćena izvođačka mjesta u industriji zabave (model, komičar, sportski spiker). Nijedna od tih serija međutim nije toliko zaokupila pažnju američke javnosti kao *The Apprentice* (2003) u kojem je Donald Trump primijenio formulu Simona Callowa na svijet *businessa* samog. Dok je Callow potencirao sliku o industriji zabave kao o nemilosrdnom *businessu*, Trump pak prikazuje nemilosrdnost *businessa* kao zabavni proizvod. Time je na simboličkoj razini napravljen puni krug u *reality* televizijskoj produkciji, od zabave kao *businessa* do *businessa* kao zabave. *The Apprentice* je tematizirao upravo ono što su drugi doticali na razini alegorije — pitanje etike i etikete natjecanja na tržištu rada. Premisa serije nije osobito inventivna: pred grupu sudionika postavlja se niz zadataka, koje ispočetka moraju rješavati kao tim. Na kraju svake epizode tročlani žiri kojim predsjedava Trump eliminira jednog od sudionika, donoseći odluku autonomno, bez sudjelovanja gledateljstva (kao što je slučaj u *Idolu*). Onome tko ispada iz igre Trump to osobno priopćava riječima *You're fired* (*Otpušteni ste*). Nagrada pobjedniku na kraju serije je posao pripravnika u višem menadžmentu u jednoj od Trumpovih kompanija. Sudionici su izabrani među nizom visoko kvalificiranih kandidata, koji su ili već imali nešto iskustva u svijetu *businessa*, ili su u najmanju ruku završili prestižne škole za menadžment; u svakom slučaju riječ je o ljudima kojima su i inače bili na putu da ostvare financijsku vrlo uspješnu karijeru. Serija je u svoje prve dvije godine dominirala ljestvicama gledanosti, a Donald Trump je popularnost serije unovčio na više načina: od zakonske zaštite fraze *You're fired*, do prodaje prava na proizvodnju lutke s njegovim likom koja iste te riječi izgovara.

Trump je u seriji kultivirao i promicao dva osnovna ideološka stava. Prvo, u stilu Simona Callowa, ali i u skladu sa svojim otprije javnosti poznatim imidžom beskompromisnog poduzetnika i mešetara, progovarao je o aktivnosti sudionika u seriji na agresivno kritičan način, predstavljajući takav svoj odnos kao *sine qua non* preživljavanja u žestoko kompetitivnom svijetu višeg menadžmenta (i kapitalizma općenito). Drugo, serija je strukturirana tako da potencira kvalitete liderstva i sebičnosti čak i nauštrb timskog rada — što je upravo konstitutivna tenzija koja karakterizira cjelokupni natjecateljski žanr *reality* televizije (*Survivor*, *Big Brother*, itd.).

Serija je lansirana u burnom trenutku u povijesti kako američkog tako i globalnog kapitalizma. Već prije no što Bush



Survivor

dolazi na vlast *high-tech* mjehur od sapunice bio se rasplinuo, te je gotovo desetogodišnje razdoblje ekonomskog rasta ustuknulo pred stagnacijom. Bushova administracija nije imala nekih osobitih ideja kako riješiti ekonomski pad, osim tradicionalnog instrumenta neoliberalne ekonomije — reagonomičnim snižavanjem poreza na dohodak i na dobit, koji su pogodovali najbogatijima. No izmještanje radnih mjesta iz Amerike nastavilo se, čak i pojačalo. Dok je osamdesetih i većim dijelom devedesetih Amerika gubila plavoovratnička radna mjesta, krajem devedesetih zemlju su počela napuštati i bijeloovratnička radna mjesta. Informatička podrška, bankovne korisničke službe, te korisničke službe vezane uz industriju putovanja sele se na druge lokacije, poput Indije, zbog obrazovane, ali jeftinije radne snage. Nekoliko korporacijskih skandala (Enron, Worldcom, Martha Stewart, Tyco) bacilo je izrazito negativno svjetlo na menadžersku elitu. Prijetnja od terorizma nakon 11. rujna 2001. dodatno je pogoršala stagnaciju te povećala oprez ulagača i igrača na burzama. Tome treba pridodati i rastući klijentelizam i nepotizam u dobivanju ugovora za rekonstrukciju Iraka. Bushov vojni avanturizam u Iraku pogodio je manjem broju američkih kompanija (kao što je Halliburton, u kojem je Dick Cheney prije potpredsjedništva imao značajnu ulogu), ali je i povećao klimu nestabilnosti u svijetu koja ne pogoduje oporavku američke ekonomije. Broj radnih mjesta na kraju Bushova prvog mandata je manji nego kada je Bush preuzeo mandat, iako je stanovništvo naraslo možda čak i za pet milijuna. Iako su ekonomski indeksi krajem prvog Bushova mandata bili nešto pozitivniji, klima ekonomske neizvjesnosti je takva da se prvu godinu njegova drugog mandata ekonomisti ne mogu složiti o prirodi tog oporavka. Svi ti faktori zajedno opisuju situaciju u kojoj je Trump pokrenuo svoj *reality show*, čija je ideološka potka pokušaj obnavljanja vjere u poduzetništvo te u uspješno funkcioniranje američkog kapitalizma.

Tip kapitalističkog ponašanja koje glorificira Trumpova serija je zapravo pokušaj reafirmiranja jednog povijesno arhiviranog tipa kapitalizma i poduzetničke etike. Moglo bi se dosta iščitati iz Trumpove biografije, koja kao da ponavlja devetnaestostoljetne stereotipe o čovjeku koji, počevši od ničega, dolazi do velikog bogatstva upornošću i mudrošću koje

je stekao odrastanjem na ulicama New Yorka. U seriji *The Apprentice* Trump je aludirao na skromne početke svoje poslovne karijere postavivši sudionicima kao prvi zadatak prodaju limunade na ulicama New Yorka. Taj prvi zadatak, u seriji u kojoj su sudionici vlasnici diploma s najprestižnijih poslovnih škola koji su valjda nešto naučili o *businessu*, ima funkciju proklamiranja potrebe povratka navodno elementarnim vrijednostima poduzetništva — znanju koje može pružiti samo bavljenje konkretnim, »realnim« problemima. Ta ulična kapitalistička mudrost, koju se ne može steći u školskim klupama i putem kompjutorskih simulacija, upravo je ona »stvarnost«, naravno ideološki konstruirana, koju serija želi nametnuti kao model novog načina razmišljanja o kapitalizmu.

Jedno ekstenzivnije čitanje Trumpova *reality* proizvoda moglo bi se u većoj mjeri pozabaviti i slikom koju Trump ima u javnosti, odnosno načinom na koji *The Apprentice* koristi tu sliku. Njegovi projekti koji se kreću od građevinarskih preko kockarničarskih do publicističkih i televizijskih, naizmjenični nagli financijski usponi i podjednako nagli padovi u bankrot, medijski praćeni brakovi koji započinju i završavaju na isti način, čine od Trumpa gotovo pikarsku figuru, svojevrsnog poduzetničkog *trickstera* kojemu nikakve okolnosti ne mogu nauditi, pa čak ni on sam svojim ponekad nerazumnim ulaganjima. Trump je sasvim drugi tip poduzetnika od recimo Billa Gatesa, štrebera i nerazmetljivca, ili pak pokretača Nikea, Phila Knighta, koji kultivira pomalo nezainteresirani, *slackerski* image (Trump je kao poduzetnik ipak mnogo neuspješniji od spomenute dvojice). No Trumpova neiscrpna poduzetnička energija pojavljuje se u ovom trenutku kao figura američkog kapitalističkog optimizma, a osnovna karta na koju igra Trump je zapravo ona ista na koju igra Bush, i njegova retorika neodoljivo podsjeća na Bushovu — u *businessu*, bez obzira na potrebu suradnje s drugim ljudima, potreban je vođa (*leader*) koji zna u teškim trenucima preuzeti na sebe odgovornost donošenja teških odluka. Takav lider možda je čak i neuspješan u svojim projektima, možda i jest razmetljiv, možda čak i nije osobito obrazovan ili je ograničen knjiškom mudrošću, a možda je čak i komičan u nekim svojim aspektima, ali je barem sposoban donositi odluke — to je simbolički kapital koji Trump donosi seriju *The Apprentice*.<sup>15</sup> Cijela ta figura *trickstera*/lidera/popu-



Survivor

lističkog mudraca utjelovljena u Trumpu zapravo je sasvim retrogradna u kontekstu transnacionalnog korporativnog kapitalizma, ali je u trenucima krize kako društva tako i medija očito vrlo privlačna za medijsku eksploataciju.

U društvu drugih *reality* proizvoda, *The Apprentice* se doima kao visokobudžetni, ušminkani proizvod, koji egzotičnoj, razgledničkoj slikovnosti *Survivora* konkurira glamuriziranim slikovnošću poslovnog New Yorka (a takav publicitet je New Yorku nakon terorističkih napada sigurno dobrodošao). Sama činjenica da je *show* postavljen na NBC-u, jednoj od tri prestižne zemaljske mreže, i to onoj koja se najdulje odupirala najezdi *reality* televizije, podaruje mu dodatni simbolički kapital unutar američkog televizijskog prostora. Poput *Survivora*, Trumpov proizvod se natječe za nacionalnu gledanost u udarnom terminu, čime je ušao u bitku za definiranje srednjostrujaškog nacionalnog imaginarija, ugrožavajući poziciju koju su donedavno imale situacijske komedije, dramske serije i informativni magazini. Čini se da u ovom trenutku duboke ekonomske i političke krize korporativni mediji ne smatraju da je igrani program u stanju u dovoljnoj mjeri ispuniti ekonomske i ideološke zadatke trenutka — zaraditi novac i ponovno spektakularizirati rutinsko funkcioniranje američkog kapitalizma. U tome se korisnim pokazuju i osobe poput Marthe Stewart, kojoj čak ni boravak u zatvoru zbog nezakonitog trgovanja dionicama nije oduzeo simbolički kapital svestrane snalažljive poduzetnice iz Nove Engleske, te od jeseni 2005. godine NBC kreće i s njenom verzijom showa *The Apprentice*.

U svakoj analizi američke televizije nužno je naglasiti dominantno mjesto televizije u izboru i artikulaciji američkih vrijednosnih sustava u posljednjih pola stoljeća. U tom razdoblju televizija je — u znatno većoj mjeri nego u drugim usporedivim društvima — preuzela ulogu privilegiranog *locusa*, ali i čimbenika američke javne sfere. U tom pak televizijskom prostoru narativni formati imali su i još uvijek imaju primat u formiranju nacionalnog imaginarija (u usporedbi s recimo informativnim i argumentativnim televizijskim formatima), pa je primjerice čak i informativna produkcija u američkom televizijskom prostoru duboko prožeta narativnim modalitetima (prezentacija informacije o nekom događaju najčešće se prelama kroz prizmu osobnih pripovijesti protagonista tog događaja). Uspon *reality* televizije može se promatrati i u kontekstu te prevlasti naracijskih nad reprezentacijskim (i argumentativnim) televizijskim formama u građenju nacionalnog imaginarija. *Reality* proizvodi su gotovo uvijek dizajnirani kao pripovjedni proizvodi, koji kroz svoju dramaturgiju identificiraju i time privilegiraju određene teme, te nude određene ideološke artikulacije tih tema. Jedna od ključnih tema ovog povijesnog razdoblja koju je američka televizija nametnula kroz *reality* produkciju je upravo pokušaj da se u kontekstu silnih promjena proisteklih iz globalizacijskih i postindustrijskih procesa same te promjene učine predmetom televizijske zabave začinjene novom dozom entuzijazma o natjecateljskom karakteru suvremenog kapitalizma.

## Bilješke

- 1 Prvi *reality show* na programu triju veteranskih mreža (NBC, CBS, ABC) bio je *Survivor* (2000). Prije invazije *reality* televizije, 1996. godine na rasporedu tog terceta bilo je četrdesetak sitkomedija, a 2002. ih je samo dvadesetak. Dramske serije se još relativno dobro drže, ne toliko zahvaljujući visokoj gledanosti, koliko stvaranjem dramskih brandova (serija koje se granaju u nekoliko serija, poput *Law & Order* i *CSI*). Jesenske sheme američke televizije reproducirane su u Castleman-Podrazik, 2003.
- 2 Interesantno je spomenuti da je Raymond Williams objavio svoj utjecajan rad *Television* 1974. godine, te je imao priliku komentirati i pojavljivanje novog žanra. Williams je jasno vidio da se radi o novom žanru, koji je nazvao *drama-documentary*. Naglašavajući hibridni karakter ovog žanra koji kombinira izvještavanje o faktima i dramsku prezentaciju, Williams je ipak čitao ovu seriju kao »intrinzično dramski eksperiment« (71), sugerirajući da je ovaj novi žanr važniji u svojim narativnim, nego u svojim dokumentarnim aspektima. Vidi Williams, 2003.
- 3 O vezi utemeljitelja žanra *reality* televizije, serije *An American Family* i tradicija dokumentarnog filma vidi kratku bilješku u tekstu Paule Rabino-witz, 1993.
- 4 Ovdje nema prostora za širu diskusiju o globalizaciji. No ova analiza se oslanja na ideju da je »globalizacija« prvenstveno ekonomski proces koji traje stoljećima, ali u posljednjih pola stoljeća ulazi u jednu sasvim specifičnu fazu koja je obilježena formiranjem transnacionalnog

korporacijskog kapitalizma. U posljednjih pedesetak godina američka ekonomija je sigurno rasla i zbog globalizacijskih procesa jer dobar dio transnacionalnih korporacija ima američku provenijenciju, no isto tako valja registrirati i duboke promjene u američkom društvu izazvane neprekinutim odljevom radnih mjesta iz zemlje.

- 5 Rupert Murdoch je reorganizirao filmsku producentsku kuću Twentieth Century Fox, te je pretvorio u četvrtu mrežu 1986. godine. Nakon toga su lansirani i UPN i WB (1994). Vidi *Watching TV*, str. 328, 382. Fox je imao najviše uspjeha, te se danas uglavnom smatra članom velike četvorke zemaljskih mreža. S druge strane, NBC, koji je devadesetih dugo bio najgledanija mreža, 2005. ima najnižu gledanost.
- 6 Televizija iz ostatka svijeta je komercijalnoj televiziji (i njenim oglašivačima) neinteresantna. Strana igrana produkcija i prije i poslije kabeleske revolucije bila je podzastupljena; sada se povremeno može pogledati strani film na kanalu Bravo, ali niti jednoj mreži danas ne pada na pamet prikazati titlovan film (sinkronizacije nema). I britanska produkcija jedva da može naći mjesto u američkom televizijskom prostoru, i to ponajviše na Discoveryju, zahvaljujući velikoj reputaciji dokumentarne produkcije BBC-ja. Britanske igrane serije, dijelom zbog različite dužine, se gotovo uopće ne prikazuju na komercijalnoj televiziji, a na javnoj televiziji PBS-u prikazuju se uglavnom starije britanske humoristične serije i novije adaptacije britanskih književnih klasika. Može se reći da je američka publika srednjeg ukusa u pravilu nepoznata s televizijskom produkcijom iz ostatka svijeta, kvalitetnom ili nekvalitetnom.

- 7 Osim partnera, program zemaljskih mreža prenosi se i preko televizijskih postaja koje su u njihovu vlasništvu (tzv. *owned and operated stations* ili *O&Os*). Te podružnice su uglavnom u velikim urbanim područjima (metropolitanskim područjima).
- 8 Analizirajući situaciju u britanskom televizijskom prostoru koji je devedesetih godina također zahvaćen procesom »poglupljivanja«, Brian Winston, teoretičar dokumentarnog filma, dovodi u vezu rast popularnosti reality televizije i slabljenje funkcioniranja televizije kao »javne službe«. Doktrina javne službe (*public service*) izuzetno je bitna za razumijevanje televizijske povijesti i u Britaniji i u SAD-u, iako su regulatorna rješenja u te dvije države bila povijesno vrlo različita. U Britaniji BBC je velik dio svog poslanja u službi javnosti odrađivao kroz dokumentarni film, čija pozicija počinje slabiti početkom devedesetih kad se upravo BBC počinje natjecati u produkciji reality televizije. U Americi, gdje nema javne televizije s dominantnom pozicijom poput BBC-a, dokumentarni film je velikim dijelom nestao s programa prije eksplozije reality televizije. Vidi Winston, 2000, drugo poglavlje: »Public Service«. U Americi su zbog invazije reality televizije stoga izgubili drugi žanrovi — igrana produkcija (posebice sitkomedije).
- 9 Uloga MTV-a u razvoju reality televizije je svakako ključna. Pojavivši se u medijskom prostoru početkom osamdesetih, dakle u vrijeme kada započinje intenzivna korporatizacija popularne kulture, MTV se nastojao marketinški promovirati kao autentični posrednik autentične kulture mladih, pa stoga i proizvod kao što je *Real World* valja čitati na tragu te ideološko-marketinške poze. U tome je svakako bilo i demokratske retorike, a posebice retorike onoga što se u Americi naziva *empowerment* (davanje prilike marginaliziranim i obespravljenima da povećaju svoj utjecaj u društvu). U takvoj retorici autentične reprezentacije (kultura mladih) nije nelogičan i potez dovođenja same MTV-eve publike pred kamere, odnosno pretvaranja publike u predmet televizijskog programa koji konzumira. *Real World*, kao serija u kojoj se u interakciji nalaze protagonisti iz različitih društvenih klasa i etničkih identiteta, imala je i tu pretenziju (bez obzira na njenu namještenost) prikazivanja one stvarnosti koju mediji inače ne prikazuju, pa se eto kompanija koja tvrdi da je u stalnom privilegiranom dosluhu sa svojom publikom dosjetila da ne bi bilo loše tu samu publiku televizijski »reprezentirati«. S druge strane, sve je to u skladu s osnovnom ekonomskom logikom MTV-a, a to je nastojanje kompanije da komercijalizira životne stilove koje pronalazi u svojoj publici, i da ih toj istoj publici preprodaje (primjer je eksploatacija onoga što se zove *attitude*, što je gotovo neprevodiv pojam koji sugerira određenu abrazivnost u komunikaciji koja se ne da svesti samo na klasično popularnokulturno mjesto buntovnosti prema autoritetu). Pozicionirajući se kao predstavnik/opskrbljivač autentičnih kultura mladih, MTV se u praksi istovremeno pridržavao nekih samozadanih granica u komercijalizaciji. Njegovi reality proizvodi nikada nisu bili realizirani kao natjecateljske igre s velikim nagradnim fondom, kao što je to slučaj bio na velikim TV mrežama poput FOX-a, NBC-a, ili CBS-a. To uzdržavanje od viskobudžetnih igara je vjerojatno jedna od rijetkih preostalih ideoloških poza kojima MTV pokazuje neku vrst skepse prema izrazito sebičnoj i akvizitivnoj kulturi američkog kapitalizma u posljednjem desetljeću. Ta blaga rezerva je možda uvjetovana bojazni da bi apsolutna, bezrezervna komercijalizacija mogla kompromitirati sliku koji MTV njeguje o sebi kao autentičnom opskrbljivaču autentičnim kulturnim proizvodima. No i takvo suzdržavanje čini se mlakom simboličkom gestom u usporedbi s MTV-ovim žustrim sudjelovanjem u transformaciji hip-hop kulture od jednog od posljednjih mladenačkih kulturnih izraza koji su još polagali pravo na retoriku autentičnosti (do sredine devedesetih *rap* muzika je sloganima poput *keeping it real* ili *representing* proklamirala imperativ vjernog, realističnog prikazivanja — doslovno reprezentacije — života u getu) u samo još jedan u nizu predfabriciranih, korporatiziranih kulturnih proizvoda. MTV je serijom *Cribs* (od afroameričkog slanga *crib* za dom) doslovno otvorio vrata u privatni svijet novopečenih bogataša (i rappera i drugih umjetnika) — privatni svijet koji je najčešće obilježen upadljivom potrošnjom koju novi bogataši spremno stavljaju u televizijski izlog kao izraz svoje osobnosti. Time je MTV od onoga što se nekada nazivalo prodajom (*selling out*) načinio samo još jedan u nizu životnih stilova, i stvorio još jedan medijski oblik glorifikacije konzumerizma — i to u formi nečega što je također *reality show*. Prikazivanje stvarnih problema jednog marginaliziranog segmenta američkog društva tako je ustuknulo pred spektakularizacijom životnih stilova novopečenih bogataša.
- 10 Interesantno je spomenuti da poneki gledatelji smatraju da *Survivor* može poslužiti i kao obrazovno pomagalo u podučavanju ekonomske teorije, pa tako Franklin G. Mixon, Jr. drži da serija može ilustrirati principe stvaranja poslovnih saveza, odnosno kartela. Vidi Mixon, Jr, 2001.
- 11 Slabo plaćena radna mjesta tako dobivaju manje uvredljive nazive (pa gotovo svaki zaposlenik u mcdonaldiziranoj uslužnoj industriji dobija titulu pomoćnika menadžera, ili pak pripravnika za pomoćnika menadžera); zaposlenici, bez obzira na rang, međusobno se oslovljavaju imenom, a ne funkcijom; petak postaje dan za neformalno odijevanje u nekim kompanijama, a neke njeguju neformalnost svim radnim danima, itd.
- 12 Tony Tremblay, »Reading the 'Real' in Survivor: Unearthing the Republican Roots in Reality Narrative«, *Topia* 9:47, str. 51.
- 13 Serija *Survivor* je izvorno razvijena u Švedskoj 1997. godine pod imenom *Expedition Robinson*.
- 14 Vidi poglavlje »Why the Rich are Getting Richer and the Poor, Poorer«, u knjizi *The Work of Nations*, New York: Random House, 1991.
- 15 Valja podsjetiti da u građenju ideoloških zaključaka reality proizvodi svoju pretenziju na društveni autoritet u formiranju javnog imaginarija vrlo često crpe iz svojevrstne emulacije stvaranja konsenzusa u zajednici prilikom odlučivanja o eliminiranju sudionika/natjecatelja, bilo glasovanjem gledatelja ili glasovanjem sudionika. S druge strane, Trumpov *show* zahtijeva od gledatelja da ga prihvate kao nesporan autoritet u pitanjima *businessa* (panel vodećih ljudi njegove kompanije pod njegovim vodstvom odlučuje o eliminaciji natjecatelja, čime se naravno imitira situacija iz korporacijske svakodnevice).

## Literatura

- Castleman, Harry, Walter J. Podrazik, 2003, *Watching TV. Six Decades of American Television*, Syracuse: Syracuse University Press
- Mixon, Jr, Franklin G., 2001, »Cartel (In)stability on Survivor Island«, *Journal of Education for Business*, November/December 2001.
- Paula Rabinowitz, 1993, »Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory«, *History and Theory* 32:2

- Reich, Robert, 1991, *The Work of Nations*, New York: Random House
- Tremblay, Tony, »Reading the 'Real' in Survivor: Unearthing the Republican Roots in Reality Narrative«, *Topia* 9:47
- Williams, Raymond, 2003, *Television*, London: Routledge
- Brian Winston, 2000, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, London: British Film Institute

H r v o j e T u r k o v i ć

## Kako protumačiti »asocijativno izlaganje« (i da li je to uopće potrebno)

Rutinski spominjan pojam »asocijativne montaže« može se pronaći podjednako u montažerskim priručnicima, enciklopedijama i leksikonima, a tu i tamo u različitim uvodima u film i, jasno, u predavanjima o filmu tamo gdje se spominje i montaža. Ali, sve to prati osjećaj usputnosti, ponavljanja istog repertoara određaba što ga je dao Eizenštejn dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, bez izričite rasprave o umjesnosti sama pojma, bez njegove propitivačke, kritičke analize, bez sustavnijeg ispitivanja njegove primjenjivosti.

Neposredan je povod ovome tekstu asocijativno bogata teorijsko-interpretativna »crtica« Nikice Gilića »Asocijativno izlaganje — ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma« (2005). Ona se nadovezuje na razmatranja Ante Peterlića u njegovim *Osnovama teorije filma* (2000), a pojam »asocijativnosti« podvrgava iskušavanju na repertoaru različitih tipova filmova — od eksperimentalnih, preko modernističko-narativnih do propagandno-dokumentarnih.

Poseban je poticaj u terminološkom pomaku Nikice Gilića: tradicionalnu sintagmu *asocijativna montaža* on zamjenjuje govorom o *asocijativnom izlaganju*. Time razmatračko težište prebacuje s *mikrorazine* montaže, rješavanja pojedinoga montažnog prijelaza ili ograničena niza kadrova obilježena istotipskim montažnim prijelazima, na *makrorazinu*, na pitanje ustrojavanja filmskoizlagačkih cjelina, pa i cijelih filmova (koji, potom, i ne moraju uopće biti »montažni«, nego i u jednome kadru, kako to upozorava Gilić). Time je dodatna vrijednost Gilićeva teksta u problemskom seljenju pažnje s monopolističke opsesije *naracijom* kao »glavnim« (za poneke i »jedinim«) *tipom izlaganja* što ga vrijedi teorijski razmatrati na činjenicu da uz *narativno* postoje itekako zastupljeni *nenarativni tipovi izlaganja* te da je pred teorijom zadaća da se i njima izričito posveti. I to je ono što Gilić i čini u svojem tekstu.

Ipak, bojim se da se pozornost posvećena drukčijim tipovima izlaganja od narativnog neće moći učiniti osobito plodnom zadrži li se pojam i tumačilački potencijali pojma *asocijativnosti*.

Razlog je jednostavan. Naime, taj pojam, vrlo neprecizna opsega i dosega, otežava uočavanje da se njime objedinjuje tipove izlaganja koji mogu imati ne samo različite, nego i oprečne karakteristike (iako se, dakako, kako to jest s izlaganjem, mogu kombinirati), i koje međusobno povezuje tek različitost prema narativnom izlaganju. Zapravo oprekom



Sergej M. Eizenštejn

*narativno* i *asocijativno izlaganje* uvelike se pojednostavljaju, ali i mistifikatorski brkaju stvari.

Pokušat ću pokazati u čemu je problem, koliko je složena situacija te sugerirati jednostavno kirurško rješenje.

### Što je »asocijativna montaža«

Prvo s prvim: što se izvorno drži »asocijativnom montažom«? Primjerice, Peterlić — u nastojanju da precizira Eizenštejnovu razliku između »dramaturgije filmske priče« i »asocijativne montaže«<sup>1</sup> — određuje »asocijativnu montažu« kao onu kod koje »veza među kadrovima nije ni vremenska ni prostorna ni uzročnopoljedična« (2000: 158), kakva je inače u tzv. »narativnoj montaži«.

Ako to protumačim svojim pojmovima (Turković, 2000: 109-165), kod asocijativne montaže ne postoji nikakva *prizorna*, odnosno *unutar-scenska* veza. Naime, u slučaju *prizornih veza* između dvaju kadrova (tj. u *kontinuiranoj montaži* unutar *scene*) podrazumijeva se da u, primjerice, jednom i drugom kadru gledamo dijelove istog ambijenta, pratimo nastavak istog zbivanja ili prizornog »stanja« iz prethodnog kadra i da se sve to prostorno-dodirno (kontigvitetno), vremenski te intencionalno-kauzalno nadovezuje (preciznije i iscrpnije o uvjetima postizanja montažnog kontinuiteta usp. Turković, 2000).

No, onda kad među kadrovima u nizu nema nikakve spontano prepoznatljive prizorne veze, dakle kad je riječ o *montažnom diskontinuitetu* — a pritom se podrazumijeva da je riječ o smislenu izlaganju, a ne nasumičnom povezivanju kadrova — onda se mora potražiti neka »neprizorna«, »nes-censka« veza među tako nanizanim kadrovima. Takav *prizorno nepovezan montažni niz* gledatelja »'nuka' da otkrije 'logiku veze' među kadrovima« (Peterlić, 2000: 215), »logiku veze« koja nije svediva na prizorno odvijanje, na fabulu.<sup>2</sup> Takvu *neprizornu vezu* (*nenarativnu kariku* — da parafraziramo Carrolla, 2001) uobičajeno se, dosad, nazivalo *asocijativnom*.

*Asocijativna veza* među kadrovima suprotstavlja se, tako, *prizornoj vezi*; *asocijativna*, odnosno *diskontinuirana montaža* u opreci je prema *kontinuiranoj*, odnosno *narativnoj montaži*.<sup>3</sup>

### Problem s odrednicom »asocijativnost«

No, pojam asocijativnosti — preuzet iz filozofske i osobito iz psihološke doktrine (na koju se Eizenštejn izravno oslanjao) — pokazuje se izvorno vrlo neprimjenjivim ako se u punom filozofskom i psihološkom značenju uporabi za određivanje opisanih montažnih razlika.

Naime, u filozofsko-psihološkoj tradiciji, podrijetlo je pojma »asocijacije« u tzv. *asocijacionizmu*, teorijskom smjeru što je smatrao da se psihološki život temelji na »atomiziranim« psihičkim elementima (»idejama«), koji se onda »povezuju«, to jest »asociraju« po nekim apstraktnim (»višim«), umskim, nadosjetljivim načelima.

U nastojanju da se nekako psihološki eksperimentalno analiziraju i klasificiraju tipovi »asocijacija« obično se ispitanicima zadavala neka riječ i tražilo se od njih da brzo, bez razmišljanja, kažu prvu drukčiju riječ koja im padne na pamet. Sistematizacijom odgovora koje tipično daju ispitanici utvrdilo se više »asocijativnih načela« ili »zakona asocijacije«,<sup>4</sup> to su, recimo, dijelom oni koje spominje i Eizenštejn (i Peterlić), kao što su »zakon sličnosti« i »zakon kontrasta«, ali među te »zakone« pripada i »zakon prostornog ili vremenskog dodira«, koji bi se zapravo, kad je filmska montaža u pitanju, odnosio upravo na *prizorno nadovezivanje*. Dakle, po asocijacionizmu i prizorne bi veze bile »asocijativne«.

No, nije tako samo s psihološkim pristupom. I jedan od filozofa koji je uvjerljivo lansirao asocijacionizam — usp. Hume (1988: 74-94) — smatrao je da se i naše identificiranje kauzalnih veza između dvaju percipiranih događaja



Oklopnjača Potemkin

(»ideja« — čime su empiristi nazivali elemente našeg duha, počevši od percepcija pa do razumskoga mišljenja), odvija prema »principu asocijacije«. Naime, kako smo naviknuti da iza percepcije jednoga tipa događaja slijedi percepcija drugog, pa iz takve »navikne asocijacije« percepcija zaključujemo o kauzalnosti, onda to uopće ne podrazumijeva da doista postoje kauzalne veze među samim događajima, i te veze mogu biti »kontingentne«, veze slučajne koincidencije. Po Humeu, sve se naše psihološko funkcioniranje, bilo ono kauzalno ili logičko, temelji na »asocijacijama«. I opet, i tu pod asocijacije ulaze i uzročno-posljedične, dakle prizorne veze.<sup>5</sup>

Kad bi se tako interpretiran pojam »asocijativnosti« primijenio na montažu, očito bi izgubio razlikovnu korist. Ako su, naime, sve montažne veze koje se mogu zamisliti i pronaći — »asocijativne, bile one kontinuirane ili diskontinuirane, onda se taj pojam podudara s općenitijim pojmom »montaže« i valjalo bi se jednoga termina odreći — bilo »montaže« bilo »asocijativnosti« — barem na nekoj razini raspravljanja, jer je jedan od njih suvišan.

### Statusno uzvisivanje »asocijacija« u Eizenštejna

Bjelodano je, međutim, da se preuzimanjem pojma *asocijacije* nije u teoriju montaže i teoriju filma prenijelo cijeli sadržaj pojma, cijeli raspon njegove primjene. Ono što je Eizenštejnu imponiralo u asocijacionizmu jest onaj dio »asocijacija«, koji se odnosi na neprizorne veze, te, potom, onaj

smisao po kojem su »asocijacije« stvar višeg umskog statusa, veće vrijednosti, jer su naglašenije ljudske (i životinje mogu imati elementarne humeovske »ideje«).

Naime, asocijacionizam drži da je »primitivni« ili »elementarni« psihološki proces *atomistički*. Recimo, pri percipiranju mi prvo primamo *razjedinjene osjetilne nadražaje* (npr. boje, svjetlosne kontraste, linije, mrlje itd. — kako to suvremeni, marovski asocijacionizam postulira). To je »rani« ili »primitivni« stupanj psihičkih obrada. Potom, na »višem« stupnju psihičke obrade ti primitivni, razjedinjeni, osjeti *integriraju* se u smislene cjeline — u »asocijativne sklopove«, pa jednu kombinaciju elementarnih osjeta »apercipiramo« kao, recimo, »stolac«, a drugu kao »Janka«. Prema asocijacionizmu, percepcija smislenih cjelina jest statusno viša (»vrednija«): ona pripada našim *značenjskim obradama*, pripada »intelektu«, razumu, a ne *tek* automatizmu (mehanizmu) osjetila.<sup>6</sup>

Ejzenštejnu, upućenu u onodobnu psihologiju, a pod utjecajem konstruktivističke poetike što je u ono vrijeme prevladavala u ruskoj umjetnosti i estetiци, dobro je došla asocijacionistička doktrina da pomoću nje promovira svoju ideju o montaži. Iako je Kulješev općenito u filmskoj montaži uočavao »konstruktivističko« stvaralačko načelo i njegovu se objašnjenju posebno posvećivao (\*), on je smatrao da je u pitanju jedinstveno načelo, dok je Ejzenštejn smatrao da u sferi montaže postoje dva *vrijednosno različita* tipa »konstrukcije«. Jedno je ono kojemu se posvećivao Kulješev i koje je prevladavalo u dominantnom (osobito američkom) narativnom filmu. Prema tome konstrukcijskom načelu, montažom se konstruira promatračko praćenje prizornoga zbivanja prema logici po kojoj se inače u životu odvijaju. No, Ejzenštejn je takvu konstrukciju smatrao »*tek rekonstrukcijom*« (isto, 88), »*opisnom*« (isto, 76), tek »*informativnom*« (isto, 88), tek »*ropskim praćenjem fabule*« (isto, 89). Stvaralački nezadovoljan takvim tipom montažne konstrukcije, tome je suprotstavio nizanje »asocijativne građe«, to jest nevezanih elemenata, i uspostavljanje posebnih, nekazualnih, neprizornih odnosa među tom nevezanom građom. Takav je pristup držao *produktivnijim, slobodnijim*, odnosno i emotivno i intelektualno djelotvornijim. Da bi se dobila »asocijativna građa«, smatrao je, pristup stvarnosti treba prvo fragmentirati, apstrahirati detalje — proizvoditi *diskontinuitete* — a pritom naglašavati razlike (proizvoditi »juktapozicije«, »sukobe«) u predočavanju prizora u dvama uzastopnim kadrovima (usp. Turković, 1994).<sup>7</sup>

Neovisno od specifičnog argumentacijskog tijeka Ejzenštejnovih izvoda, ono što je od njega naslijeđeno u teorijsku tradiciju jest opća vrijednosna orijentacija spram »asocijativnosti«. Narativnu montažu, montažnu »rekonstrukciju« fabule nastavilo se držati *nižim oblikom filmske konstrukcije* (psihološki elementarnijim, spontanijim, neslobodnijim, nekreativnijim...), dok se povezivanje prizorno posve nevezanih kadrova te povezivanje po »neprizornim« — »asocijativnim« — načelima, postojano držalo *višim oblikom filmske konstrukcije*, kreativnijim tipom konstrukcije.<sup>8</sup>

Taj »viši« oblik filmske konstrukcije viši je i po tome što je *retoričniji* — više je u skladu s klasičnim retoričkim vrijed-

nostima. Njime se artikuliraju »dodatne vrijednosti« mimo onih koje imaju sami prizori po sebi: dodatne emotivne vrijednosti, dodatne intelektualne vrijednosti.

Zapravo, iako se cijela Ejzenštejnova polemičnost može shvatiti kao polemičnost prema narativnoj konstrukciji, nije baš posve tako, kako upozorava i Gilić u svom članku. Ejzenštejn jest afirmirao »nenarativne« konstrukcije kakve je imao u *Oktobru*, i s kakvima je mislio snimiti Marxov *Kapital* (Turković, 1994), ali je istodobno bio za »produktivniji« pristup samoj naraciji. Brojni su se njegovi »sukobi« dali unositi u samo narativno »tkivo« filma (i on ih je unosio, i navodio u svojim tekstovima), dakle dadu se »ugraditi« u praćenje prizornog odvijanja putem montažnih prijelaza. Tako se, istodobno uz trud da afirmira nenarativne oblike filmovanja, Ejzenštejn borio i za *retoričniju naraciju*, onu koja će »uvodenjem asocijativnog načela« — načela različitih kompozicijskih, odnosno predočavalačkih sukoba — davati praćenju zbivanja »dodatne« emotivne i intelektualne, pojmovno zaključivalačke »vrijednosti«. Naracija, tako, neće samo »informirati« o prizornim zbivanjima, nego će ih i »komentirati«. »Asocijacije« tako prestaju biti suprotstavljene naraciji, nego se dodatno »retorički« (parazitski?) privezuju za njih, transformiraju ih.<sup>9</sup>

Kako je Ejzenštejnu nadasve važna *propagandna* (političko-aktivistička, ideološka) djelotvornost djela, on svoje načelo »asocijativnosti« drži pogodnim i za emotivno i za intelektualno djelovanje. Njegovi filmovi teže biti upravo to: i tezično-argumentacijski i emotivno angažirajući, poput većine politički orijentiranih propagandi. A dajući »asocijativnosti« viši status, on zapravo nadređuje *propagandno orijentirane filmove* onima koji to nisu, oslanjajući se pritom na tradicionalno estetska shvaćanja po kojima su *retorički ukrasi* i posebne *retoričke obrade* nekog »retorički neutralnog« stila one koje daju *umjetničku vrijednost* djelu.

### Dvojnost »asocijativnosti« — dva tipa izlaganja: argumentacijsko (diskurzivno) i poetsko

Ako, međutim, zaboravimo na vrijednosne aspekte »asocijativnosti«, te se vratimo zadatku koji sebi postavlja Gilić — kako objasniti načine na koje se organiziraju *nenarativni tipovi izlaganja* koji se najčešće koriste upravo *diskontinuiranom montažom* — uočit ćemo, s njime, da su se u filmskoj proizvodnji razlučila dva tipa *nenarativnog* izlaganja, dva međusobno različita načina primjene i gradnje montažnog diskontinuiteta, a u kojima je *emotivno djelovanje* i *intelektualno djelovanje* različito dominantno. Naime, ostavivši se samo igranih filmova i uzevši u obzir sve ono ostalo što se nudi mimo njih na festivalima i na televizijskom programu, možemo opaziti tipove filmskog (i televizijsko-emisijskog) izlaganja što se *specijaliziraju* za pretežnu, dominantnu razradu tek jednog od dvaju tipova duhovnog djelovanja.

Prvo, postoji tip izlaganja u kojemu se nadasve razrađuje pojmovni (argumentacijski, »intelektualni«) pristup te, drugo, tip izlaganja u kojemu je nadasve do razrade emotivno orijentirana i zasnovana pristupa. Po tom — pojmovno-argumentacijskom, diskurzivnom — tipu izlaganja ustrojena je većina obrazovnih, instruktivskih i znanstvenih filmova. A



Oklopnjača Potemkin

drugom tipu izlaganja, usredotočenu na emotivni, sugestivski, dočaravajući efekt, pripadaju brojni eksperimentalni filmovi, videospotovi, poetski dokumentarci, pa i poneki tipovi reklama, *jinglova* itd. Posljednji tip izlaganja nema usvojena imena, a kako je najbliži efektu »lirske pjesme« — te paradigmatično »poetske« književne vrste — te se upravo na taj tip »efekata« misli kad se govori o »poetskom filmu«, ili o tome da je neki dio filma ili cijeli film »poetičan«, činilo mi se pogodnim da ga se nazove *poetskim izlaganjem*.<sup>10</sup>

Iako se oba tipa temelje na uglavnom *diskontinuiranim montažnim prijelazima*, montažnim konstrukcijama građanim od kadrova izrazito heterogena karaktera (po prizorom sadržaju), pa bi tako oba stala u »pojmovnu vreću« asocijativne montaže, riječ je o često korjenito različitim tipovima izlaganja što često posljeduju korjenito različitim tipom filmova. Svođenje oba na jedinstvenu kategoriju »asocijativnosti« može izazvati naglašene interpretativne nesporazume.<sup>11</sup>

Gilić ne dijeli to svođenje. On, kako je rečeno, izričito uočava postojanje dvaju vrlo različitih tipova filmskog izlaganja (i filmskih vrsta u kojima ta izlaganja dominiraju). Tako, dok se u prvome dijelu eseja posvetio pretežito eksperimentalnim filmovima i nekim stiliziranim (»poetiziranim«?) narativnim filmovima, pred kraj upozorava da bi u sklopu asoci-

jativnog izlaganja trebalo izdvojiti poseban podtip *raspravljачkog filmskog izlaganja*.<sup>12</sup> Dok taj podtip, kako se vidi, posebno imenuje, sad mu nedostaje naziv za onaj podtip o kojemu je do tada raspravljao uzimajući u obzir probrane eksperimentalne filmove. No, ako za taj prvi podtip uzmemo moj ponudeni naziv — *poetsko filmsko izlaganje*, mogli bismo Gilićevu klasifikacijsku ponudu protumačiti ovako: u strukturiranju filmskog izlaganja postoje dva temeljna tipa: *narativno izlaganje* i *asocijativno izlaganje*. Posljednje, asocijativno izlaganje, obuhvaća dva podtipa: *poetsko izlaganje* i *raspravljачko izlaganje*.<sup>13</sup>

Time bismo sačuvali tradicionalni termin »asocijativnosti«, ali bismo ispravili tradicijsku zbrku koja se sastojala u »stapanju« pod isti termin dvaju različitih tipova izlaganja — poetskog i raspravljачkog.

### **A što je s »opisnim izlaganjem«?**

No to rješenje, koliko god raščišćuje dvosmislenost odrednice »asocijativno izlaganje«, nije najsretnije.

Jer ono isključuje vrlo čest tip izlaganja — i tip montaže — u kojemu prizorne veze među kadrovima jesu važne, ali ne moraju biti nimalo *narativne*; koje mogu biti i jako diskontinuirane, ali ih nikomu ne pada na pamet zvati *asocijativnim*.



Oktobar

Riječ je o *filmskom opisu*, ili da to kažem u skladu s kontekstom, riječ je o *opisnom tipu izlaganja*. Opis se tipično bavi jedinstvenim prizorom ili prizornim kompleksom promatranim u određenom razdoblju — kadrovi pokazuju različite dijelove i aspekte prizora — te na toj razini postoje »prizorne veze« u opisnu montažnom nizu, ali, pritom, prijelazi od kadra do kadra tipično su nenajavljeni, ne služi se tipičnim sredstvima montažnoga kontinuiteta za prebrođivanje montažnoga prijelaza te su takvi prijelazi tipično diskontinuirani.

Iako je Chatman posebno obradio opisno izlaganje u knjizi *Coming to Terms* (1990), upozoravajući na druge tipove filmskog izlaganja što supostoje s narativnim i važni su za bolje teorijsko određivanje specifičnosti naracije (usp. prijevod tog poglavlja, Chatman 1996), on opis uglavnom tretira kao sastavni dio igranoga filma, dakle kao retorički poseban dio narativnog izlaganja. Opis se javlja kao svojevrsan »zastanak« naracije, bilo tamo gdje još naracija nije počela, bilo na nekim mjestima gdje se naracija na trenutak »suspendira«. Tako, čini mi se, uzima opis i Gilić, kao sastavnicu naracije, a potporu takvu tretmanu opisa kao da daje i moj tekst *Opisnost naracije* (2003b), u kojem analiziram opisna načela koja vladaju klasičnom naracijom. No, to nije bila moja namjera, jer ja podrazumijevam autonomno postojanje vrsta filmova ustrojjenih posve opisno i izvan konteksta narativnog izlaganja, dakle držim da je *opisno izlaganje* zaseban tip izlaganja. Ne samo da u pretežno narativnom filmu postoje »nenarativna« mjesta autonomnog opisa, nego je opisno izlaganje *temeljno izlaganje* u velikom korpusu doku-

mentarnoga filma (etnografskom, onom koji prikazuje proces rada, primjerice *Pohvala ruci* Bogdana Žižića; ili opis tijeka dnevnog života kao npr. u *Drugama* Zorana Tadića i dr.). Osim toga, opisno izlaganje javlja se kao »bazično« i u onim dokumentarcima koji se dodatno karakteriziraju kao *poetski, obrazovni* i *propagandni dokumentarac*. Tamo se temeljno (i prepoznatljivo) opisno izlaganje dodatno, parazit-ski, podvrgava stilizacijskim i drugim obradama da bi poslužilo i u »neopisne svrhe« (poetske, argumentacijske npr.).

Uključimo li, dakle, i *opisno izlaganje* u našu zbirku *tipova filmskog izlaganja*, onda je bolje da baratamo četirima jednakopravnim tipovima filmskog izlaganja, koja se međusobno razlikuju, ali se mogu i kombinirati i »stapati«,<sup>14</sup> nego da se držimo empirijski slijepo dihotomije *narativno/asocijativno*.

### **Zaključna pouka: napustimo govor o »asocijativnosti«**

Moja je zaključna sugestija da se naziv »asocijativna montaža«, pa i novotvorena »asocijativno izlaganje«, pošalje gdje im je odavno mjesto — u zasluženu mirovinu.

Neka to ostane *povijesni naziv*, vezan uz njegova inauguratora Ejenštejna, onako kako je to već s njegovim pojmovima »intelektualna montaža«, »vertikalna montaža«, »montaža atrakcija«, koji imaju svoje mjesto u filmskim leksikonima i enciklopedijama, u povijesnim pregledima Ejenštejnove teorije, ali koji nemaju druge aktualne teorijske funkcije.

Umjesto toga, onda kad se krećemo »mikrorazinom« montažnih prijelaza, razinom *tipova montažnih prijelaza*, tada

umjesto distinkcije »narativna montaža« — »asocijativna montaža«, bolje je da raspravljamo o distinkciji *kontinuirana montaža* i *diskontinuirana montaža*, s dodatnim mogućim vrsnim specifikacijama unutar i između svake od njih (usp. Turković, 2000).

Potom, želimo li razlikovati globalnije *tipove izlaganja*, bili oni montažno konstruirani ili ne (to jest bili u jednome ili tek nekolicini kadrova bez osobite montaže među njima), najbolje je da zaboravimo na odrednicu »asocijativno izlaga-

nje« te da govorimo o *četiri temeljna tipa filmskog izlaganja* — (1) o *narativnom (pripovjednom) izlaganju*, (2) o *opisnom (deskriptivnom) izlaganju*, (3) o *raspravljачkom (argumentacijskom, diskurzivnom, pojmovnom) izlaganju*, te (4) o *poetskom izlaganju*.<sup>15</sup>

Pa se onda možemo načisto svadati koji tip kako odrediti, ima li ih samo četiri ili više njih, kako im razlikovati podvrste i tako dalje — sve što već ide u radu teorijskoga raščićavanja filmskih stvari.

## Bilješke

- 1 Eizenštejn je taj koji je dao naziv *asocijativna montaža*, oslanjajući se psihološku uporabu termina »asocijativnosti« (u tekstu »Dijalektički pristup filmskoj formi«, 1964: 85). U artikuliranju svojeg projekta montaže, Eizenštejn polemizira s teorijskim usredotočenjem Kulješova i Puđovkina na tzv. narativnu, kontinuiranu montažu. Po Eizenštejnu oni montažu su smatrali »sredstvom opisivanja ređanjem pojedinih kadrova jedan iza drugog, slično kockama za građenje«, što je nazvao »epskim načelom« (isto, 76-77), odnosno »dramaturgijom filmske priče« (isto, 83). Tomu on suprotstavlja shvaćanje da se montažom mora držati »ideja koja proizlazi iz sudara nezavisnih kadrova — čak i suprotstavljenih kadrova«, što je po njemu »dramsko načelo« (isto, 77), »dramaturgija vizualne forme« (isto, 83). Dakle, umjesto da se kadrovi smišljaju kao nadovezani jedan na drugi, oni se moraju birati kao međusobno »nepovezane jedinice« kojima se tek mora pronaći »zajedničko značenje« (isto, 90) uz pomoć »načela komparacije« (isto, 52). Prema Eizenštejnu »Konvencionalni deskriptivni vid filma dovodi do mogućnosti formalnog filmskog mišljenja; dok konvencionalni film usmjerava osjećanja, ovo nagovještava mogućnost oticanja i usmjerenja cjelokupnog misaonog procesa.« Prema njemu je »ova forma najpogodnija za izražavanje ideološki zaoštrenih teza,« a to podrazumijeva »korak potpuno novoj formi filmskog izraza. Ka čisto intelektualnom filmu, oslobođenom tradicionalnih ograničenja, koji pronalazi neposredne forme za misli, sisteme i pojmove« (isto, 91). Dakle, cilj mu je uspostaviti tip montaže kojim će postići osobit tip apstraktno-pojmovnog, »intelektualnog«, raspravljачkog filma. (O njegovim ambicijama da film postavi kao svojevrsnu znanstvenu raspravu, traktat, usp. Turković, 1994)
- 2 Bordwell i Thompson slično definiraju asocijativan slijed: »Asocijativski formalni sustav nagovještava izražajne osobine i pojmove tako da grupa slike koje ne moraju imati neposrednu logičku vezu. Ali sama činjenica da su slike i zvukovi jukstaponirani potiče nas da potražimo neku vezu — neku asocijaciju koja ih zajedno veže.« (Bordwell-Thompson, 2001: 135).
- 3 Doduše, iako ima mnogo filmova koji primjereno (»čisto«) očituju tu »montažnu« razliku, postoje i dvojbene slučajevi. Recimo, postoje diskontinuirani prijelazi koje nije lako držati »asocijativnim« u opisanu smislu. Npr. diskontinuirani prijelazi između dviju scena ili sekvenci u narativnom filmu, iako su neposredno prizorno nepovezani, jesu posredno, jer se *elipsom* prebacuje iz jednog prostora u drugi, a podrazumijevaju se kauzalne i intencionalne veze: recimo pratimo lik koji je pred kraj završnog kadra naznačio da avionom odlazi u drugi grad, a potom ga u sljedećoj sceni otkrivamo u tom gradu kako izlazi iz zračne luke. Takvi montažno diskontinuirani prijelazi tipično se ne drže »asocijativnim«, nego »narativnim«, nikako ne ulaze u Eizenštejnovu kategoriju. No, veći je problem s tzv. »montažnim sekvencama«, tj. dijelovima narativnih filmova u koje se umeće, insertira, sekvenca sastavljena od prizorno diskontinuirana niza kadrova i koja je zapravo holivudski oblik preuzimanja eizenštejnovske »asocijativne montaže«. (Zapravo, u anglosaksonskom filmskom kontekstu engleski termin *montage* i znači upravo »asocijativnu montažu« po sovjetskom uzoru, jer se za »običnu« montažu rabe neobilježene riječi *cutting* i *editing*). Iako se takvi dijelovi filma primjerno drže »asocijativnim«, u njima se često daju indicije intencionalno-kauzalnih veza između prizora u pojedinim kadrovima (npr. montažna sekvenca izgradnje
- kuće). No, kako u sferi stvaralaštva uvijek postoje takvi »međuslučajevi«, čija je klasifikacija problem za postojeće kategorije, to ne obezvređuje postojeće kategorijske razlike, koje su u golemu broju slučajeva — pouzdane. One samo upozoravaju da treba biti oprezan i fleksibilan (neisključiv) u odredbama i pojmovnim razlikama.
- 4 Usp. za »zakone asocijacije« stari srednjoškolski udžbenik, Zvonarević, 1964: 49; također Atkinson i dr., 1996: 663.
- 5 Hume, recimo, postulira da »postoje samo tri principa veze među idejama, i to sličnost, dodir u vremenu i prostoru i uzrok i posljedica.« (1988: 75). Po njemu, dakle, čak dva od tri »principa asocijacije« »koji zaslužuju pažnju« jesu oni koji se odnose na prizorne veze (one prostorne i vremenskog »dodira« i uzročno-posljedične povezanosti).
- 6 Geštalisti su polemizirali s asocijacionistima, tvrdeći upravo da se primarne psihičke obrade tiču »cjelina«, ukupnosti predmeta i prilika koje percipiramo, a da se tek apstrakcijskim postupkom mogu iz tih »cjelinskih percepcija« izdvojiti pojedini »osjeti« (usp. Köhler, 1985).
- 7 Eizenštejn u navedenom članku nabroja »sukobe« između uzastopnih kadrova kako bi se dobila predodžba njihove obuhvatnosti: 1. grafički sukob, 2. sukob planova, 3. sukob volumena, 4. prostorni sukob, 5. sukob svjetlosnih vrijednosti, 6. sukob tempa, sukob građe i točke s koje se promatra (uz vizurna izobličenja), sukob građe i njezinih prostornih svojstava (uz pomoć optičkih deformacija), sukob zbivanja i njegovih vremenskih svojstava (ubrzanim i usporenim snimanjem), 11. sukob optičkih i akustičnih iskustava (audio-vizualni kontrapunkt). Usp. Eizenštejn, 1964: 82-83.
- 8 Suvremeno proučavanje klasičnih narativnih strategija i njihovih sutipnosti (npr. Bordwell-Thompson, 2001; Bordwell, 2005) te upozoravanje na iznimnu složenost koju se mora svladati da bi se dobio dojam kontinuiteta na montažnom prijelazu (usp. Turković, 2000) ukazuje da je shvaćanje kontinuirane, narativne montaže kao »jednostavne« i »primitivne« tek pokondirena vrijednosna predrasuda.
- 9 Posljednji izvod osobito je relevantan za Gilićev pristup. Budući da on drži da su »asocijativni« i filmovi u jednome kadru, u takvim se slučajevima asocijativnost izlaganja ne može više vezivati uz montažu, pa tako ni uz asocijativnu, diskontinuiranu montažu. Asocijacije treba pronaći ili drugdje, recimo u »instaliranju« kakvih atomskih elemenata u naraciju — Gilić navodi »motive« koji se lokaliziraju unutar prizora, ili stilske figure (koje spominje Peterlić), jer oni potiču na figurativne, intertekstualne »referencije«. »Asocijacije« dakle ne proizvodi samo diskontinuirana, nenarativna montaža, nego i različiti stilizacijski, stilski markirani postupci, koji navode na dodatne »dojmove«, »misli«, »upućivanja« na druge pojave izvan onih koji se izravno prizorno pokazuju. No takva identifikacija asocijativnosti zapravo izbija mogućnost da se cijelo zbivanje drži »asocijativnim«. »Asocijativnost« se veže tek za lokalna stilizacijska mjesta, a ne za globalno ustrojstvo.
- 10 Ovaj tip izlaganja, koji nema čak ni kolokvijalno prošireno ime, u natuknici »Montaža«, odjeljak »Montažna kompozicija cijelog filma« u *Filmskoj enciklopediji 2*, nazvao sam *doživljajno-nagovještajnim* (Turković, 1990: 172) jer sam pod tim nazivom obrađivao taj tip u predavanjima na Akademiji dramske umjetnosti. Iako sam ga tada u predavanjima imenovao i »poetskim«, oklijevao sam da se prebacim na taj naziv, zbog kulturne višeznačnosti tog termina. No, vremenom, i s po-

trebam da koristim samo jednu riječ za specifikaciju takva tipa izlaganja, odlučio sam se za »poetsko izlaganje« najjednostavnije i najpristupačnije rješenje, i to sam rješenje ponudio u natuknici »Izlaganje« te u natuknici »Poetski film« u *Filmskom leksikonu* (Turković, 2003c: 266-267; 516).

- 11 Recimo, Peterlić ima poglavlje u kojem se posebno posvećuje »strukturalama logičnog izlaganja« (2000: 214-218), tj. onom »tipu smislene cjeline« »u kojoj su dijelovi te cjeline sjedinjeni pomoću postupaka kojima se gledatelju omogućuje da prema zakonima valjanoga mišljenja otkriva smisao te cjeline.« To je ujedno primjer kako se »stvaraju asocijacije« — dakle primjer asocijativnog izlaganja (isto, 215). Čovjek bi pomislio da će se Peterlić — u ilustraciji takva tipa izlaganja — posebno posvetiti nekom obrazovnom ili znanstvenopopularnom ili instruktivnom filmu. No, on se tu posvećuje interpretaciji filma *Pletenice* Zorana Tadića, koji je svjetlosnim godinama udaljen od obrazovnog i znanstvenog filma, od takva tipa pojmovnog izlaganja. Zapravo, cijela Peterličeva analiza filma jest analiza filma i struktura koje bi se mogle smatrati paradigmatički »poetskim« (točnije: deskriptivno-poetskim), te kad bih tipski karakterizirao Tadićev dokumentarac, svrstao bih ga u »poetske dokumentarce«, a ne logičko-diskurzivne, a postupke koje tako dobro analizira Peterlić kad govori o tom filmu zapravo bih držao primjernim »poetskim« postupcima dočaravanja, emotivne i osjećajno-svjetonazorne sugestije, a ne pojmovne izričitosti, logičnih izvoda, argumentacije. Iako, bi se, naravno, moglo reći da naše doživljajne, svjetonazorne reakcije »logično« proizlaze iz opisanih postupaka, u smislu da su njima uvjetovane, one nisu doslovce »logične«, nisu posljedicom nikakva izričitog racionalnog argumenta i racionalno utemeljena zaključivanja sadržana u filmu, niti podrazumijevana da ga mi, gledajući film, obavljamo. Izvorna dvosmislena odredba asocijativnosti po kojoj je asocijativnost, s jedne strane, vezana uz metafore, simbole, analogije (stilske figure) — dakle »sugestivne postupke«, a s druge strane, po kojoj je asocijativnost vezana uz ideje, logične zaključke i verbalno izrazive teze, očito tu navodi Peterlića da na izrazito poetski film koji ipak nema naglašene stilsko-figurativne sastojke pokuša protumačiti pomoću »logičkog« krila »asocijativnosti«. Dio razloga zašto Peterlić »asocijativnost« (pa i pod interpretacijom »logičnosti«) povezuje nadasve za ove poetizacijske otklone od deskripcije (odnosno od moguće »naracije«) kakvi su prisutni u *Pletenicama* (ali i u *Maloj seoskoj zabavi* Krste Papića; usp. Peterlić, 2000: 159) leži možda u tome što se on u svojim *Osnovama teorije filma* ipak nadasve — podrazumijevano — posvećuje teoriji filmske umjetnosti, u koju je teško ubrojiti (i uopće uzeti u teorijski obzir) — obrazovne i popularnoznanstvene filmove. Može se, eventualno, uzeti u obzir Ejenstejnovu diskurzivnije filmove (*Štrajk*, *Oktobar*) koji imaju itekakve umjetničke pretenzije, ali ne i ovu posebnu vrstu — izričito »neumjetničkih« — filmova. Vjerojatno zato u »filmske rodove« uračunava samo one vrste filmova što se tradicionalno drže načelno »umjetničkim« — igrani film, dokumentarni i eksperimentalni, a posve ispušta iz razmatranja obrazovni, popularnoznanstveni, odnosno »namjenski« (usp. Peterlić, 2000: 232-241).
- 12 Evo njegovih riječi: »U tom smislu može se govoriti o raspravljačkom filmskom izlaganju kao posebnom tipu asocijativnoga izlaganja koje (analogno književnoj esejistici i znanosti) sustavno izlaže neke ideje, bilo propagandno (bez kontraargumenta, neproblemski), bilo da ih postavlja kao probleme koji se mogu razriješiti na različite načine. [...] To je tek podtip asocijativne strukture« (Gilić, 2005: 58).
- 13 I ja sam povremeno u predavanjima znao govoriti o »asocijativno-poetskom« izlaganju, i »asocijativno-pojmovnom« izlaganju — kako bih ipak nekako povezoao novouvedene razlike u tipovima izlaganja s tradicionalnim terminom kojim su do tada *bez razlikovanja* imenovani. Pritom sam upozoravao na dvoznačnost tradicionalnog pojma »asocijativnosti«, odnosno na tipsku različitost pojava na koju se, bez razlikovanja, taj naziv primjenjivao.
- 14 Recimo, igrani film s klasičnim narativnim izlaganjem znade imati deskriptivne »otočiće«, a znade imati i »poetske otočiće« (obično »glazbene numere«), a modernističkiji filmovi i »argumentacijske sekvenc

ce« (npr. sekvenca filmskog žurnala u Wellesovu *Gradaninu Kaneu*; ekspozice o funkcioniranju prostitucije u Parizu u Godardovu *Živjeti svoj život*). Obrazovni i popularnoznanstveni filmovi često imaju deskriptivne blokove (primjerice, pratimo kako izgleda priroda za monsunskih kiša) ili barem kadrove; a noviji BBC-evi dokumentarci jako se trude da imaju što više »poetskih sekvenci«, često vrlo neilustrativnih u odnosu na osnovni komentar i temu filma. Eksperimentalni filmovi znadu imati i narativnih dijelova (pa i biti narativni), mogu simulirati obrazovne dokumentarce, filmske žurnale... S druge strane, tipovi se izlaganja mogu stapati. Ako temeljno opisni niz kadrova bude tako obrađen da svaki kadar, recimo, traje mnogo dulje no što je potrebno da bismo razabrali što nam to pokazuje, ako su prijelazi »rastegnuti« sporim pretapanjima, ako ga prati emotivno sugestivna glazba (kako je to s uvodnom scenom *Gradanina Kanea* u kojoj se opisuje okružje Kaneova dvorca), onda takav opis jasno indicira da mu nije jedina svrha dati informaciju o tom području, nego da ima i emotivno sugestivne (poetske) svrhe. Ili, ako se u ilustriranju popularnoznanstvenoga filma o mozgu polazna ilustracija moždanih vijuga pretvori u hipertofirano obilaženje mozga i ulaženje u njegove režnjeve, tada očito takav kadar prestaje imati tek opisno ilustrativnu funkciju, nego poprma izrazito poetizirajuću. Ili, ako se u uvođenju u narativnu scenu u kojoj pratimo prepirku među likovima ide pravilnim obrascem (temeljni kadar — bliži kadrovi sudionika — kontekstualni kadrovi reakcija sugovornika), a pritom svakoga sudionika promatramo u trenutku njegova dijaloškog ili reakcijskog »nastupa« na vizualno najinformativniji način, tada možemo reći da ta scena nije samo narativna (praćenje problemskog tijeka zbivanja) nego i opisna (tj. održava nas dobro upoznatim s identifikacijski važnim aspektima situacije). No u svim tim kombinatornim i fuzijskim slučajevima moći ćemo ipak identificirati što je od kojeg tipa izlaganja, a usprkos tom realnom izlagačkom »promiskuitetu« još ćemo nalaziti dovoljno filmova i dovoljno dijelova filmova koji na »čist«, paradigmatički način oličavaju ovaj ili onaj tip izlaganja.

- 15 Podjela na četiri tipa nije recentna i može se naći na više mjesta, iako nije baš proširena i usvojena. Ja sam je, recimo, poticajno našao u jednom priručniku retorike s početka prošlog stoljeća, mnogo pretiskivanu savjetodavnom priručniku Thomasa i Howeya (1908), gdje se pod »oblicima izlaganja« (eng. *forms of discourse*) raspravlja o ovim tipovima izlaganja: *naraciji*, *deskripciji*, *ekspoziciji* i *argumentaciji*. U najnovije doba, Chatman u svojoj knjizi *Coming to Terms* (1990) povlači razliku između triju tipova izlaganja: *naracije*, *opisa* i *argumentacije*. U poglavlju o argumentacijskom tipu izlaganja polemizira sa starijim razlikovanjem *ekspozicije* i *argumentacije* i stapa ih u jedan tip, u argumentacijsko izlaganje (s mogućim podtipovima), kako to i ja činim. On, međutim, kao i Thomas i Howe, ne uvodi pojam *poetskog izlaganja*, vjerojatno zato što se u književnoteorijskoj i retoričkoj tradiciji »poezija« tretirala kao poseban rod, a gotovo sva retorička tradicija koja je razmatrala *tipove izlaganja* (ili klasično retorički rečeno — *kompoziciju* izlaganja; lat. *compositio*), odnosila su se gotovo isključivo na prozno pisanje i na govorništvo. Moj interes za druge tipove filmskog izlaganja uz *narativno izlaganje* vrlo je star. Kako sam od najranijega razmišljalačkog bavljenja filmom bio intenzivno zaukopljen i eksperimentalnim filmom, te polemizirajući s podcjenjivanjem fabule (usp. Turković, 1966), istodobno razmišljao i o tipu filmske organizacije koji se ostvaruje u nenarativnim filmovima, nadasve u eksperimentalnim i ponekim dokumentarcima, a potom su mi pozornost privukli tipovi konstrukcija prisutni u obrazovnim filmovima (napose element-filmovi), kad sam počeo predavati na Akademiji dramske umjetnosti, predložio sam da se predavanja »Montaža II« pretvore u »Tipove filmskog izlaganja«, i tu sam onda razlikovao četiri tipa izlaganja koje sam promjenjivo nazivao, pa i danas upotrebljavam više naziva. No, uglavnom se oslanjam na navedene. Svim tim tipovima posvetio sam analitičke članke u kojima pokušavam utvrditi osnovne principe i strukture svakoga pojedinog tipa. Tekstove o *narativnom izlaganju* objavljujem odavno, a o *opisnom* i *raspravljačkom* odnedavno. Jedinu tip izlaganja kojemu još nisam posvetio analitički tekst jest *poetsko* izlaganje, iako to već dugo planiram.

## Literatura

- Atkinson, R., R. C. Atkinson, E. E. Smith, D. J. Bem, S. Nolen-Hoeksema, 1996, *Hilgard's Introduction to Psychology*, New York, London etc.: Harcourt Brace College Publ.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, 2001, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill (Sixth Edition)
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, prev. Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Carroll, Noël, 2001 (2000), »On the Narrative Connection«, u N. Carroll, 2001, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge — New York: Cambridge U.P.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U. P.
- Chatman, Seymour, 1996, »Što je opis na filmu«, prev. Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996.
- Gilić, Nikica, 2005, »Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 41/2005, str. 57-69.
- Hume, David, 1988, *Istraživanje o ljudskom razumu*, prev. Ivo Vidan, Zagreb: Naprijed
- Köhler, Wolfgang, 1985, *Geštalt psihologija*, prev. Jelena Stakić, Beograd: Nolit
- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (treće izdanje)
- Thomas, Ch. S., W. D. Howe, Z. O'Hair, 1908, *Composition and Rhetoric*, New York: Longmans, Green, and Co.
- Turković, Hrvoje, 1966, »Suvremeni film i fabula«, *Polet*, 22-23, prosinac-siječanj 1965/1966.
- Turković, Hrvoje, 1990, »Montaža«, natuknica u A. Peterlić (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*, 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Turković, Hrvoje, 1994, »Pojmovni iskaz«, *Republika*, 9-10, 1994, str. 47-56.
- Turković, Hrvoje, 1995, »Teorija otklona«, u: Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.), *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
- Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje, 2003a, »Što se čini kad se filmski opisuje«, *Zapis (Škola medijske kulture)*, posebni broj, 2003, str. 3-22.
- Turković, Hrvoje, 2003b, »Opisnost naracije — temeljna opisna načela«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 34/2003.
- Turković, Hrvoje, 2003c, »Izlaganje, filmsko«, »Poetski film«, natuknice u: B. Kragić, N. Gilić (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Turković, Hrvoje, 2004a, »Razlika između opisa i naracije — nije problem u temporalnosti, nego u svrsi«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37/2004, str. 3-12.
- Turković, Hrvoje, 2004b, »Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 39/2004, str. 65-83.
- Zvonarević, Mladen, 1964, *Psihologija. Za III. razred gimnazije*, Zagreb: Školska knjiga

Sofie De Grauwe

# Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže?

## Uvod

U ovom članku raspravljat ću o metateorijskim temeljima sistemsko-funkcionalne analize filma i predstaviti teorijski okvir razvijen u sistemsko-funkcionalnom pristupu. Sistemsko-funkcionalna teorija kritički će se uspoređivati s kognitivističkim pristupom filmu.

Kognitivistički pristup odbacuje opću teoriju filma u korist empirijskog istraživanja. Sistemsko-funkcionalna analiza, s druge strane, kombinira »pristup odozgo« (*top-down*) i »pristup odozdo« (*bottom-up*). Kognitivistički pristup zagovara, među ostalima, i filmski teoretičar, povjesničar i kritičar David Bordwell. U knjizi *Postteorija (Post-Theory)*, čiji su urednici i autori uvoda Bordwell i Noël Carroll (1996), Bordwell detaljno razrađuje kognitivističke koncepcije kojima se bavio i u svojoj knjizi *Stvaranje značenja (Making Meaning, 1989)*. U kognitivističkom pristupu pažnja je usmjerena na kognitivne procese, ljudske aktivnosti i percepcije.

Sistemsko-funkcionalna analiza temelji se na Hallidayevoj sistemskoj funkcionalnoj lingvističkoj teoriji (*SFL — Systemic Functional Linguistic theory*). To je lingvistička teorija u kojoj se tvrdi da jezični sustav ne funkcionira prema besmislenim, čisto formalnim pravilima. On je, umjesto toga, funkcionalno motiviran. Osim toga, jezični sustav nije statičan, već dinamičan. Podložan je promjeni: on se kao društvena i povijesna konstrukcija mijenja s društvenim i povijesnim okolnostima. Primjena ove lingvističke teorije na nejezični modus filma temelji se na (već dokazanoj) tezi da je film znakovni sustav. Na temelju ove teze moguće je istražiti da li je i u kojim aspektima jezični sustav kao znakovni sustav usporediv sa znakovnim sustavom filma. U prvome dijelu bit će predstavljen kognitivistički pristup onako kako ga iznosi knjiga *Postteorija*. Kako se ovaj članak ne može temeljitije baviti kognitivističkim idejama i *Postteorije* i *Stvaranja značenja*, potonja se knjiga tek rubno spominje.

## 1. Kognitivistički pristup filmu

*Postteorija* predstavlja obranu kognitivističkog pristupa filmu. David Bordwell i Noël Carroll u dva uvodna eseja pozicioniraju kognitivistički pristup nasuprot suvremenoj filmskoj teoriji. U kognitivističkom pristupu fokus je na općim kognitivnim procesima, ljudskim aktivnostima i percepcija-

ma. Bordwell i Carroll zalažu se za rigoroznije teoretiziranje, utemeljeno na empirijskom istraživanju kakvo ne obuhvaća opća teorija filma. Ostatak knjige sastoji se od članaka koji predstavljaju takvu vrstu teoretiziranja o filmološkim problemima manjega razmjera.

Kognitivistički pristup u *Postteoriji* smješta se nasuprot onome što se naziva »Velikom teorijom« dvaju najvažnijih suvremenih pristupa proučavanju filma, a to su »teorija o položaju subjekta« (ili psihoanalitička teorija filma) i »kulturalizam«. Umjesto »pristupa odozgo« »Velike teorije«, ili kraće »Teorije«, Bordwell i Carroll zagovaraju »pristup odozdo«. Oni nalaze razne zamjerke »pristupu odozgo« i izbjegavaju opću teoriju iz straha od navodnog ograničavajućeg i doktrinarnog karaktera jedne jedinstvene teorije. Carroll tvrdi da bi teorija trebala biti dijalektička, to jest hipoteze bi se ne-prestano trebale izlagati žustroj kritici. Carroll priznaje da bi morale postojati »različite razine općenitosti i apstrakcije« u filmskom teoretiziranju (Bordwell i Carroll, 1996: 39), no one se ne bi smjele uvijek podrazumijevati u sklopu »jedne opće teorije« s »pretpostavkama o prirodi ili funkciji kinematografije« (isto), jer bi to uključivalo »totalizirajući sustav« i »monolitnu koncepciju teorije filma« (isto, 41).

Osim toga, specifičnost pojedinih filmova ignorirala bi se u općoj teoriji: »svaki film izlazi kao iz stroja za pravljenje kobasica, izgledajući i mirišući jednako« (isto, 43). Carroll također odbacuje opću teoriju i iz straha pred esencijalističkom teorijom filma. Pod time on podrazumijeva filmsku teoriju »posvećenu specifičnosti medija na taj način da sve ono što se računa kao teoretiziranje o filmu mora biti povezano s obilježjima medija koja se smatraju jedinstveno ili suštinski kinematografskim« (isto, 39). Carroll takve zahtjeve za teorijskim purizmom smatra ograničavajućima.

I Bordwell i Carroll protive se vrsti teoretiziranja koja se provodi u »Velikoj teoriji«. Ono je »alegorijsko« i »asocijativno« umjesto da koristi uzročne veze i logiku (isto, 23); nejasno je, umjesto da je precizno; argument se uglavnom gradi kao *bricolage*, to jest kolaž sastavljen od različitih teorija s brojnim navodima stručnjaka. »Pristup odozdo« ne bi imao sve ove nedostatke. On bi ohrabrivao temeljito proučavanje pojedinih fenomena, ali bez doktrinarnih ograničenja opće teorije. Empirijski pristup ne bi isključio, već umjesto toga,

\* Toplo se zahvaljujemo autorici teksta S. De Grauwe kao i internetskom časopisu *Image & Narrative*, te uredniku Janu Baetensu (<http://imageandnarrative.be>), zbog ljubaznog dopuštenja za prijevod ovoga članka, objavljenog u »Issue 1: Cognitive Narratology« (July 2000).

paradoksalno, podržavao rigorozno teoretiziranje o filmu »sve dok ono uključuje stvaranje generalizacija ili općih objašnjenja ili općih klasifikacija i koncepcija o filmskoj praksi« (39). Iako bi trebale postojati različite razine općenitosti i apstrakcije u filmskom teoretiziranju, najopćenitija razina, to jest opća teorija, trebala bi se odgoditi, prema Carrollu, jer »još uvijek ne znamo dovoljno« (58).

I Bordwell i Peterson<sup>1</sup> protive se semiotičkim i (strukturalističkim) lingvističkim pristupima filmu. U strukturalnoj lingvistici, iz koje posuđuje »Velika teorija«, *langue* je definiran kao »zatvorena struktura«. U semiotičkom diskurzu film se smatra analognim jeziku. Ova analogija mogla bi imati priličan doseg, što je izazvalo optužbe o »lingvističkom imperijalizmu«. Bordwell, na primjer, napada Hallovu ekstremnu lingvističku analogiju. Prema Hallu, »televizualni diskurz podvrgava se svim kompleksnim formalnim 'pravilima' prema kojima jezik označuje« (isto, 18). Bordwell tvrdi da ovaj tip ekstremne analogije sprečava proučavanje filmskih elemenata koji su specifični za film, to jest njihovih slušnih i vizualnih aspekata.

On zahtijeva obranu tvrdeći da je film »uvjerljivo analogan jeziku«, što ću pokušati učiniti u sljedećem dijelu ovoga rada. I Peterson i Bordwell upućuju prigovor modelu komuniciranja utemeljenom na kodu, u kojemu se poruke kodiraju i dekodiraju na osnovi »sustava konvencija zajedničkog svim korisnicima koda«. Peterson se odlučuje za metodu u kojoj se »shvaćanje i rješavanje problema ne prilagođavaju jednom univerzalnom obrascu, već su vezani uz kontekst« (isto, 119). Posljednja zamjerka semiotičkom diskurzu odnosi se na navodno arbitrarnu konvenciju znaka. Peterson tvrdi da je u semiotičkoj teoriji veza između označitelja i označenog proizvoljna i konvencionalna. Time se objašnjava karakteristična sklonost semiotičke teorije prema konvencionalnoj umjetnosti. Semiotička teorija imala bi većih poteškoća u proučavanju avangarde. Prema Bordwellu, velika razlika između verbalnog jezika i filma leži u lakoći kojom ih možemo naučiti.

Vizualne »kodove« mnogo se lakše uči od lingvističkih »kodova«, zato što su vizualni znakovi (ako takve stvari postoje) motivirani, a za lingvističke znakove pretpostavlja se da su arbitrarni. Ova razlika čini kinematografske kodove »značajno različitim od kodova koji upravljaju znakovnim sustavima utemeljenima na jeziku« (isto, 95).

## 2. Znakovna priroda filmskog jezika

U ovome dijelu proučavat će se semiotička priroda filmskog jezika. Kao prvo, ispitivat ću mogu li se kriteriji za znakovne sustave primijeniti na film, a osobito na njegov vizualni obrazac. To će se učiniti na temelju knjige *Novo čitanje Saussurea* Paula Thibaulta (*Re-reading Saussure*, 1997). Thibault je lingvist koji djeluje u sistemsko-funkcionalnoj tradiciji, nastaloj u osamdesetima na poticaj Michaela Hallidaya. U *Novom čitanju Saussurea* on predstavlja (između ostalog) dva kriterija za procjenu semiotičkih sustava.

### 2.1. Kriteriji za znakovne sustave

Za ocjenu semiotičke prirode filmskog jezika mogu se upotrijebiti dva kriterija. To su, kao prvo stratifikacija i, kao dru-

go, primjernost (*instantiation*) ili shematičnost (*schematicity*).

#### 2.1.1. Stratifikacija

U znakovnom sustavu znakovi se utemeljuju kroz označujući odnos između njihovih unutarnjih slojeva. Ti slojevi, i sami stratificirani, jesu označeno i označitelj. Kako je opsežna studija napravljena o stratifikaciji jezičnog znaka, najprije ću predstaviti stratifikaciju u lingvističkom sustavu, a potom istražiti može li se takva stratifikacija pronaći u filmu, odnosno, u vizualnom modusu.

Grafikon 1 prikazuje Thibaultovu (1997: 230) analizu jezičnog znaka i njegov odnos s mišlju i zvukom. Možda bi se ovom prikazu mogla učiniti korekcija (vidi grafikon 2), u kojoj bi se razina zvukovnog lanca dalje dijelila na sloj zvukovnog lanca (fonetiku, ili općenitije, Hjelmslevljevu supstanciju izraza) i sloj razgraničenih (*delimited*) fonoloških jedinica (fonologiju, odnosno Hjelmslevljevu formu izraza). Ona bi ovu razinu učinila paralelnom s gornjom razinom označenog, a i objasnila bi konstruktivni napor fonologije i njezinu sistemsku bazu.

Grafikon 2 prikazuje konstruiranu prirodu označenog i označitelja. Oni su konstruirani kroz međusoban dvosmje-

lingvistički analizirana supstancija misli		
označavanje		
funkcionalni odnosi smisla/uloga	razgraničene gramatičke jedinice	
označeno 1	označeno 2	označeno 3
označitelj 1	označitelj 2	označitelj 3
zvukovni lanac		
lingvistički analizirana supstancija misli		

Grafikon 1 Analiza jezičnoga znaka i odnosa misli i znaka (Thibault, 1997: 230)

lingvistički analizirana supstancija misli		
označavanje		
funkcionalni odnosi smisla/uloga	razgraničene gramatičke jedinice	
označeno 1	označeno 2	označeno 3
označitelj 1	označitelj 2	označitelj 3
zvukovni lanac	razgraničene fonološke jedinice	
lingvistički analizirana zvukovna supstancija		

Grafikon 2 Adaptacija Thibaultove analize jezičnoga znaka te odnosa prema misli i zvuku

ran odnos. Na jednoj strani označitelj, konstruiran kroz interakciju zvukovnog lanca i razgraničenih fonoloških jedinica, simbolički konstruira razinu označenog. U ovoj konstrukciji funkcionalni odnosi uloga uzajamno djeluju s razgraničenim gramatičkim jedinicama kako bi proizveli označeno. S druge strane, označeno, konstruirano kroz interakciju ovih funkcionalnih odnosa i gramatičkih jedinica, simbolički konstruira označitelja kroz interakciju zvukovnog lanca i razgraničenih fonoloških jedinica. Ovi procesi provode se istodobno u konstrukciji znaka. Rezultat tog procesa značenja je dvostruk. Jezični znak je omeđen sadržajem na strani označenog, a zvukom na strani označitelja.

Kroz interakciju označenog i amorfnog sadržaja u procesu tvorbe značenja konstruira se lingvistički konstruirana sup-

stancija sadržaja. Na paralelan način lingvistički konstruirana fonološka supstancija konstruirana se kroz interakciju fizičko-materijalnog zvuka i označitelja. Isti slojevi mogu se prepoznati u vizualnom modusu, kao što je prikazano u grafikonu 3; kako je Thibaultov grafikon (1997: 330) prikaz samo iskustvenog ili ideativnog značenja (vidi dio 3), centriranje i ravnoteža, koji pripadaju tekstualnoj razini, čine se neprikladnima. Razina označitelja može se iznova dijeliti na razine supstancije izraza i forme izraza (vidi grafikon 4).

Supstancija izraza tada se sastoji od kontinuuma linija, točaka, figura, boja itd. Taj kontinuum je gradirani niz između linija i krivulja, te između boja, svjetla i tame. Navedeni semiotički elementi imaju potencijal za značenje: boje se, primjerice, mogu upotrijebiti za izražavanje određenih međuljudskih značenja, kao što je modalnost. No, nikakvo se značenje ne može utemeljiti bez formativnih obrazaca (*ordering patterns*). Stoga je kontinuum sistemski razgraničen kroz interakciju s formom izraza u konstrukciji označitelja. Jedino je tako organizirana znakovna jedinica potencijalno smislena.

označeno		
semantički analizirano kao:	gramatički razredi:	
proces, sudionici, okolnosti, itd.	vektori, jačine, centriranje, statička i dinamička ravnoteža	
		točke, linije, figure, boje, svjetla, rubovi
		označitelj (vizualne slike)

**Grafikon 3** Trostrojna organizacija vizualno-grafičkoga znaka (samo iskustveno značenje; Thibault 1997: 330)

označitelj			
semantički analizirano kao:	gramatički razredi:		
proces, sudionici, okolnosti, itd.	vektori, jačine		
		razredi:	kontinuum
		(forme izraza)	(supstancije izraza)
		točke, linije, figure, boje, svjetlo, rubovi	točke, linije, figure, boje, svjetlo, rubovi
		označitelj	

**Grafikon 4** Adaptacija Thibaultove trostrojne organizacije vizualnog znaka; samo iskustveno značenje

Gramatički razredi realiziraju semantičke funkcije na razini označenog. Ti gramatički razredi su vektori i jačine. Vektori se formiraju na temelju kosih linija, koje prenose osjećaj za usmjerenost. Te linije mogu formirati pogledi, predmeti (poput ruku) itd. Vektori semantički realiziraju procese predstavljajući svojevrsnu akciju. No, nisu svi procesi konstruirani kao vektori. Statični, konceptualni procesi (suprotni dinamičnim, narativnim procesima) realiziraju se supostavljajući

njem. Ovi procesi povezuju sudionike. Sudionici su semantičke uloge, kao što su činitelj, cilj, itd. Njih gramatički konstruiraju jačine, koje se formiraju na temelju različitih entiteta u vizualnoj kompoziciji.

Kao i u sustavu znakova, i ovdje postoji dvosmjernan odnos između označenog i označitelja. Označeno ne može postojati neovisno o označitelju. Vizualna slika (*visual image*), ovdje upotrijebljena u smislu usporednom s jezičnom akustičkom slikom ili označiteljem, neophodna je za konstrukciju značenja. Bez vizualnih jedinica koje je utemeljila vizualna slika ne mogu se utemeljiti gramatičke jedinice, odnosno, ne može biti vektora ako nema linija. Na sličan način označitelj ne može postojati neovisno o označenom.

Nema razloga za konstruiranje jedinica s potencijalom za stvaranje značenja (označitelja), ako se ne upotrebljavaju za stvaranje značenja (kroz njihove kombinacije s razinom označenog). Ako nema vektora, na primjer, nema razloga utemeljivati linije na temelju kontinuuma.

I označitelj i označeno potencijali su za stvaranje značenja, simbolički konstruirani u drugome i kroz njega. Jedino kroz ovaj istodoban dvosmjerni konstrukcijski odnos mogu se formirati znaci i tako stvarati značenja.

### 2.1.2. Primjernost/Shematičnost

Znakovni sustav sastoji se od različitih razina specificiranosti. Na najapstraktnijoj razini nalazimo sheme. Najodređenija razina je razina instancija. Između njih nalazi se gradirani niz razina specifičnosti. I ovom prilikom najprije ću predstaviti raspravu o shematičnosti u lingvističkom sustavu, nakon koje će se proučavati njezina nazočnost u filmu. U Tabeli 1 sadržan je Thibaultov (1997: 72) prikaz različitih razina shematičnosti lingvističkog sustava. *Langue 1* je najapstraktnija razina, odnosno razina »shematičnih kategorija«. To je razina čistih vrijednosti, koje se negativno definiraju kroz razlike. Dva niza razlika, to jest nizovi označenog i označitelja, još nisu unakrsno spojeni u procesu označavanja.

*Langue 2* je razina »prototipskih instancija forme« u smislu »uobičajenih (*regular*) modela«. <sup>2</sup> Forme su relativno pozitivno definirane kroz međusobnu opoziciju i kontrast u sintagmatskim i asocijativnim grupama. Strukturna načela sintagmatskih i asocijativnih odnosa omogućuju unakrsno povezivanje označenog i označitelja. Razlog je taj što kroz ove odnose označitelj i označeno bivaju dodijeljeni grupama s tipičnim unakrsnim povezivanjima dva niza razlike.

*Langue 3* je razina tipičnih uporaba formi prema tipu teksta. Na ovoj razini proučava se tipično kostrukturiranje formi i unakrsno povezivanje s ostalim semiotičkim domenama. U takvom višeslojnom sustavu značenje instancije ovisi o shemi s kojom se slaže. Određeno je na temelju sinkronijskog identiteta sa shemom, to jest prosuđuje se da instancija pripada određenom lingvističkom tipu na temelju »stalnih i nepromjenjivih obilježja koja razlikuju ovu jedinicu od ostalih u istom jezičnom sustavu« (Thibault, 1997: 306). Ta obilježja ne ovise o situacijskoj građi i semantičkim varijacijama.

Shema se može definirati i »kao dostatno općenita i dostatno apstraktna da bi mogla definirati svojstva i značajke za

1. Jedinica analize	2. Distributivni potencijal	3. Stupanj specifičnosti i preciznosti	4. Vrijednost ili značenje?	5. Temelji semiotičkog odnosa
Langue 1 zvučni i konceptualni uvjeti u dva razreda razlike	Ekviprobabilna distribucija izraza u sistem čistih vrijednosti	Kategorije shema	Čiste vrijednosti (formalno sistemsko značenje) izraza	Negativno definirane čiste razlike: nema pozitivnih vrijednosti; nema unakrsnog povezivanja dva niza razlike
Langue 2 tipovi znakova, tipične leksikogramatičke forme i sheme (od morfema do rečenice)	Vjerojatnosti svojstvene asocijativnim i sintagmatskim skupinama i odnosima	Prototipski primjeri formi (uobičajeni modeli)	Značenjski potencijal formi kao sistemskih resursa	Opozicija i kontrast formi u sintagmatskim i asocijativnim grupama; njihove relativne pozitivne vrijednosti; tipična unakrsna povezivanja označitelja i označenog
Langue 3 Tipovi teksta	Vjerojatnosti specificirane prema tipu teksta	Tipične primjerenosti, uporabe forme prema tipu teksta	Značenjski potencijal specificiran za tip teksta	Tipična konstruiranja ( <i>co-patternings</i> ) formi; tipična unakrsna povezivanja s ostalim semiotičkim modalnostima i materijalnom domenom.

Tablica 1 Usporedba tri aspekta »languea« (langue 1, langue 2 i langue 3; Thibault 1997: 72)

jednike prototipskim članovima kategorije o kojoj se radi« (isto, 308).<sup>3</sup> Thibault definira prototipske primjerenosti shematskih kategorija kao »posve prilagođene svim kriterijima koje su utemeljile sheme višega reda« (isto). Nепrototipske primjerenosti mogu se definirati kao djelomično prilagođene svim kriterijima ili (posve ili djelomično) prilagođene jedino nekim kriterijima (ovu definiciju nadahnua je Thibault). Navedena parcijalna prilagođenost stvar je stupnja (*degree*).

Thibault naglašava da se sheme i prototipske primjerenosti ne mogu izjednačiti; one pripadaju različitim razinama specifičnosti. Sheme kao najapstraktnija razina pripadaju *langue 1*, dok specifičnije prototipske primjerenosti pripadaju *langue 2*. Kako se potonje odnose na »tipične gramatičke obrasce u jezičnom sustavu« (isto, 311), koji se utemeljuju kroz sintagmatske i paradigmatičke ili asocijativne odnose, ove prototipske primjerenosti moraju se smjestiti na razini *langue 2*.

Načelo shematičnosti je također prisutno i u filmu. U vizualnom sustavu također postoje vizualne kategorije višega reda, koje bivaju oprijemljene u prototipskim i neprototipskim instancijama. Moguće je oblikovati primjer u kojemu uloga sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa u konstrukciji značenja postaje jasna. Ovaj primjer predstavljen je u tablici 2.

U ovoj Tablici odnosi poput transakcije i netransakcije smještaju se na razinu vizualnog *langue 1*. Transakcija i netransakcija usporedive su s lingvističkom tranzitivnošću i intransitivnošću. U transakciji se akcija (u općem smislu) sudionika »prenosi« na drugog sudionika. U netransakciji se akcija ne prenosi.

Na razini vizualnog *langue 2* mogu se identificirati više i manje prototipske primjerenosti ovih shematičnih izraza, kao što su [činitelj-proces-cilj]; pri čemu uglate zgrade »[« i »]« označavaju da su uloge i procesi koje obuhvaćaju kombinirani u jednoj slici. Ove primjerenosti su rezultat kombinacije sintagmatskih i paradigmatičkih primjerenosti shematskih

izraza. Prototipska primjerenost »transakcije« uz sintagmatsku os je [činitelj-proces-predmet djelovanja] nasuprot neprototipskoj apsolutnoj transakciji [činitelj-proces-(implicirani predmet djelovanja)]. Kombinacija prvospomenutog s prototipskom akcijom rezultira već spomenutim [činitelj-proces-cilj]. Između »eksplicitnih« transakcija i apsolutnih transakcija mogu se smjestiti instancije poput [činitelj-proces]-[cilj]. U ovim konstrukcijama sliku apsolutne transakcije, primjerice s likom koji u ruci drži revolver, slijedi slika cilja, primjerice lika u kojega je revolver uperen.

Kao što je prethodno rečeno, u ovom primjeru postaje jasna uloga sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa. Smisaoni obrasci konstruirani su kombiniranjem znakova, to jest formiranjem sintagmatskih odnosa među njima. Ova kombinacija moguća je kroz asocijacije navedenih znakova s drugim, sličnim znakovima i njihovim kombinacijama, to jest kroz njihove paradigmatičke odnose. Primjerice, interpretacija kadra u kojemu lik upire revolver u drugog lika kao instancija sintagmatske kombinacije [Glumac/Akter-proces-cilj] moguća je jedino kroz asocijaciju likova i procesa (i odnos između njih) sa sličnim likovima i procesima i kroz njihove međusobne odnose. Tek tada mogu se kategorije činitelja i cilja konstruirati i kombinirati u smisaone obrasce.

## 2.2. Krićka analiza kognitivistićkog pristupa

U ovom dijelu biti će krićki raspravljen kognitivistićki pristup filmu na temelju sistemsko-funkcionalne teorije. Kao prvo, predstavljene su prednosti kombinacije »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo«. Kao drugo, brani se osnovna postavka o unutarnjem sustemu u filmu. Naposljetku, raspravlja se o otvorenosti sistemsko-funkcionalnog sustava.

### 2.2.1. »Pristup odozgo« vs »pristup odozdo«

Osnovna postavka o unutarnjem sustavu u filmu (kao u sistemsko-funkcionalnom pristupu) implicira »pristup odozgo«. To se, međutim, kombinira s »pristupom odozdo«, s ob-

Sintagmatska os				
Paradigmatička os		prototipska transakcija (činitelj-proces-predmet djelovanja)		apsolutne transakcije (činitelj-proces-(implicirani predmet djelovanja))
	prototipska radnja	(činitelj-proces-cilj)	(činitelj-proces)-(cilj)	(činitelj-proces-(implicirani cilj))
	reakcija	(reaktant-proces-fenomen)	(reaktant-proces)-(fenomen)	(Reaktant-proces-(implicirani fenomen))

Tablica 2 Uloga sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa u konstrukciji značenja

zirom da je empirijsko istraživanje neophodno za potvrđivanje tvrdnji koje izriče sistemsko-funkcionalna teorija. U ovom dijelu predstavljene su prednosti kombinacije navedenih dvaju pristupa. Za razliku od kognitivističkog pristupa, sistemsko-funkcionalna teorija zagovara kombinaciju »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo«. Oba su neophodna za međusobno korigiranje i obogaćivanje, tako da »pristup odozgo« ne postane doktrinarni, a »pristup odozdo« ne ostane na razini bavljenja uvijek istim pitanjima.

Sistemsko-funkcionalna teorija pokazuje da je moguća opća teorija koja nije ni esencijalistička, ni doktrinarna. U sistemsko-funkcionalnoj teoriji istražuju se i razlike i sličnosti između filma i ostalih medija. Osim toga, sistemsko-funkcionalni sustav je prije otvoreni nego zatvoreni i ograničavajući sustav, podložan je promjeni i prilagodljiv po svojim uporabama. Bordwell je u pravu kada utvrđuje da empirizam omogućuje temeljitu studiju pojedinačnih problema. Isključiti najapstraktnije i opće slojeve u teoretiziranju, međutim, također je ograničavajuće (a ne pluralističko). Upravo na tim razinama mogu se istraživati dublje veze između pojedinih fenomena i prirode filma, što je, po mom mišljenju, također zanimljiv predmet proučavanja koji se definitivno ne bi smio izostavljati iz teoretiziranja. Na ovoj razini »pristup odozgo« može biti vrlo koristan. Potonji bi se istodobno trebao provjeriti empirijskim činjenicama, tako da kritika i empirijsko istraživanje ne budu isključeni iz proučavanja opće teorije. To znači da je Carroll u pravu kada kaže da bi filmsko teoretiziranje trebalo slijediti dijalektički model. On, međutim, ne ide dovoljno daleko u svojim zaključcima. Dijalektički model je također primjenjiv na opću teoriju i trebao bi se na nju primjenjivati kako bi spriječio prijelaz opće teorije u doktrinarnost. Dakle, pravi način za izbjegavanje doktrinarnih teorija nije isključivanje općih teorija, već sprečavanje da one postanu doktrinarne primjenom dijalektičkog modela.

Uz otvaranje zanimljive teoretske domene apstraktnih pitanja, opća teorija je također korisna i za empirijsko istraživanje. Ono što teorije čini zanimljivima jest mogućnost njihova osporavanja, koja omogućuje napredak teorije. To se ne odnosi samo na teorije manjega zahvata (*small-scale theories*), već i na opće teorije. Ukoliko odbijete formulirati opću teoriju, nastavljate istraživati na temelju neke prethodne opće teorije. To priznaje i sam Carroll kada kaže da kognitivistički pristup nastoji odgovoriti na pitanja koja formulira psihoanalitička teorija filma. Nova perspektiva u teoretiziranju može se ponuditi jedino formuliranjem nove opće teorije.

Sistemsko-funkcionalna teorija udovoljava zahtjevima teoretiziranja kako su ih formulirali Carroll i Bordwell. U njoj se teorija provjerava empirijskim činjenicama filma. Teoretiziranje se odvija na osnovi logičkog, a ne asocijativnog zaključivanja, precizno je, ne upotrebljava *bricolage*. To pokazuje da nisu sve opće teorije nejasne i doktrinarne; ako je jedna opća teorija bila ograničavajuća, to ne znači da biste trebali zazirati od svake opće teorije. Carroll spomenuti argument da »mi još uvijek ne znamo dovoljno« (1996: 58) za formuliranje opće teorije je slab. Nikada ne znamo dovoljno, teorijske hipoteze predstavljaju izazov za nadvladavanje

našega neznanja. Nove hipoteze predstavljaju nove perspektive za istraživanje i pregledavanje kroz istraživanje, ukoliko je to neophodno. »Možda ćemo jednoga dana« biti u mogućnosti formulirati opću teoriju, tvrdi Carroll (isto). Teorije se, međutim, ne formuliraju kad se svi ili većina odgovora pronade, već se upotrebljavaju kako bi se pronašli odgovori.

Može se dodati da Carroll navodi prirodne znanosti kao primjer koji valja slijediti u filmskom teoretiziranju. Međutim, prirodne znanosti su oduvijek imale teorije, nisu ih odgađale, čak i ako nisu znale dovoljno ili nisu imale sve odgovore. Uostalom, čini se da se Carroll nimalo ne ustručava posuditi opće teorije iz drugih područja.

### 2.2.2. Sistemsko-funkcionalni »sistem«

Bordwell i Peterson zamjeraju semiotičkim pristupima ono što bi se moglo nazvati »lingvističkim imperijalizmom«, odnosno, (potpunu) projekciju jezičnog sustava na film. U ovom dijelu brane se postavke o postojanju unutarnjeg sustava filma, te se ističu prednosti takva gledišta.

U dijelu 2. 1 vidjeli smo da se film može promatrati kao znakovni sustav. Iz toga slijedi da se opravdanim čini semiotički pristup u kojem se proučavaju raznoliki znakovni sustavi, kako u njihovoj osebnosti, tako i u njihovim sličnostima s ostalim semiotičkim sustavima. Točno je da se u sistemsko-funkcionalnoj teoriji lingvistički sustav uzima kao početna točka za konstrukciju teorije o filmskom sustavu. To je zbog toga što je lingvistički sustav najbolje proučeni semiotički sustav. Kako su i jezik i film znakovni sustavi, rezultati proučavanja lingvističkog sustava trebali bi biti barem donekle relevantni za proučavanje filmskog sustava. No, to ne znači da se lingvistički sustav nekritički i nepromišljeno projicira na filmski sustav.

U sistemsko-funkcionalnom pristupu filmu pažnja se posvećuje kako značenjskim odnosima koji su usporedivi s jezičnim značenjskim odnosima, tako i značenjskim odnosima koji su specifični za filmski modus. Na taj način poštuje se osobitost filmskog modusa i nema širenja s jednog modusa na drugi, u smislu jezičnog imperijalizma. Stoga se takav prigovor ne odnosi na sistemsko-funkcionalnu teoriju.

Posljedice odbacivanja unutrašnjeg sustava su, kao prvo, dioba forme i značenja te, kao drugo, zanemarivanje redatelja i komunikativne funkcije filma općenito. Neću odviše ulaziti u detalje o diobi između forme i značenja, jer ovaj element nije toliko istaknut u *Postteoriji*, koliko u *Stvaranju značenja*. No, kako se unutrašnji sustav odbacuje u kognitivističkom pristupu, filmsko značenje mora se konstruirati korištenjem vanjskih područja, kao što su »antropologija, psihologija, lingvistika i estetika« (Bordwell, 1989: 272). Filmska forma i značenje kao rezultat toga bivaju odvojeni. To se, primjerice, može vidjeti u Bordwellovoj ideji »povijesne poetike«, alternativni suvremenoj teoriji filma, koja razdvaja analizu forme od analize značenja. Navedena odvojenost može se prikazati i u Carrollovoj distinkciji između formalnih teorija, u kojima se proučavaju filmske forme i strukture, i društvenih teorija filma. U sistemsko-funkcionalnoj teoriji forma i funkcija ne mogu se odvojiti, jer nadopunjuju

jedna drugu kako bi stvorile smislene znakove; filmske forme i strukture proučavaju se zajedno s njihovim značenjem.

Druga posljedica odbacivanja unutrašnjeg sustava filma je odbacivanje, ili barem zanemarivanje, komunikativne funkcije, što se može objasniti na sljedeći način. Kako inherentan filmski sustav biva odbačen, film se percipira kao suštinski nesređen, te valja posuditi iz vanjskih područja za konstrukciju filmskog značenja. To rezultira preusmjeravanjem fokusa s filma na ove eksterne domene. No, pomoću filma utemeljuje se veza između sudionika u komunikacijskom procesu. Kako se fokus usmjerava od filma, tako se usmjerava i od njegove komunikativne funkcije. No, film nije tek dana stvarnost, što bi opravdalo jednosmjern pristup u kojem se proučava samo interpretacija. Film uvijek konstruira filmski stvaratelj. Stoga je nužan dvosmjern pristup, koji uzima u obzir i proizvodnju i prijam.

U *Postteoriji* Bordwell i Peterson odbacuju model kodiranja iz pogrešnih razloga. Taj se model odbacuje i u sistemsko-funkcionalnoj teoriji, što, međutim, ne implicira odbacivanje komunikativne funkcije filma. Model kodiranja smatra se pogrešnim zbog njegove usporedbe komunikacije s telefonskim prijenosom: poruka, koju kodira pošiljatelj na jednoj strani, šalje se kroz žicu na dekodiranje primatelju na drugoj strani. U sistemsko-funkcionalnom pristupu, s druge strane, komunikaciju realiziraju činitelji koji zajednički stvaraju značenja u i kroz raspoložive resurse i konvencije. Stoga odbacivanje modela kodiranja implicira odbacivanje samo jedne vrste predstavljanja komunikacije, a ne komunikacije same po sebi.

### 2.2.3. Otvorenost sustava

Mnoge primjedbe izrečene protiv uporabe unutrašnjeg sustava u interpretaciji svode se na kritiku navodne »zatvorenosti« sustava. To je, primjerice, slučaj u spomenutoj Carrollovoj tvrdnji da u sistemu svaki film izlazi iz standardnog »stroja za pravljenje kobasica«, zbog čega izgleda poput svih ostalih filmova. Ova se kritika, međutim, ne može primijeniti na sustav onako kako ga zamišlja sistemsko-funkcionalna teorija. U ovoj teoriji sustav nije zatvoreni entitet. On je otvoren s obzirom na to da je društveno i povijesno konstruiran te stoga izložen promjeni. Valja razlikovati sustav i individualne uporabe sustava. Sustav je izvor značenja koji rabe pojedinci na individualne načine u konstrukciji značenja. Stoga sustav ne određuje konkretne primjere koji su rezultat navedene konstrukcije. Postoji i djelomično stvaranje: pojedincima je ostavljeno nešto slobode u konstrukciji značenja. Kada je riječ o filmu, to znači da značenje ne nadziru ni redatelj, ni gledatelj. Baš kao što redatelj filma koristi sustav na svoj individualan način za konstrukciju značenja, tako ga i gledatelj koristi na svoj individualan način za konstrukciju interpretacije.

Otvorenost je inherentna u sustavu kroz njegove inherentne asocijativne veze i prototipičnost. Kako su sintagmatski odnosi skloni prikazivati »sredeni niz konačnog broja elemenata«,<sup>4</sup> oni su relativno zatvoreni. U asocijativnim odnosima, s druge strane, ne postoji fiksirani broj ili konačni poredak uključenih izraza. Stoga asocijativne veze osiguravaju otvorenost sustava. Isto vrijedi i za prototipičnost. Kako shemat-

ske kategorije definiraju samo karakteristike prototipskih članova, kategorije nisu zatvorene. One dopuštaju i članove koji nisu posve slični, na taj način osiguravajući fleksibilnost kategorija. No, društveno-povijesna relativnost sustava ne implicira apsolutnu relativnost bilo vrijednosti, bilo znakova sustava. Unutar sustava vrijednosti i znakovi nisu slučajni, njih definira sustav. Postojanje sistema može se relativizirati, ali ne zato što je sistem relativan u odnosu na društveno-povijesne okolnosti. Otvorenost sustava implicira nazočnost nekog načela kaosa u sustavu. Stoga, kao što tvrdi Thibault, sustav implicira i red i kaos. Oba su načela nužna za proizvodnju značenja. Kao prvo, kako se značenje može proizvesti jedino kada se razabiru obrasci, načelo reda je neophodno za proizvodnju značenja.

Kao drugo, proizvodnja značenja je jedino moguća ako ovi obrasci ne postanu kruti, već ostanu prilagodljivi situacijama. Stoga je neophodno i načelo kaosa. Kako sažimaju oba navedena načela, sustavi su izvanredno prikladni za proizvodnju značenja. Ovaj prikaz pokazuje da u svom pozivanju na lingvistiku Bordwell i Peterson koriste zastarjele izraze i koncepcije. *Langue* se više ne smatra zatvorenim sustavom, kruti model kodiranja zamijenjen je koncepcijom otvorenih komunikacijskih sustava. Veza između označitelja i označenog u jezičnom znaku smatra se motiviranom u sistemsko-funkcionalnoj lingvističkoj teoriji, tako da je razlika u motivaciji znaka u verbalnom jeziku i filmu stvar stupnja, a ne jasna razdjelnica.

U svome članku »Konvencija, konstrukcija i kinematografska vizija« (»Convention, Construction, and Cinematic Vision«, Bordwell i Carroll, 1996: 87-107) Bordwell, primjerice, istražuje problem podrijetla niza »plan-protuplan«. Nakon ispitivanja postojećih hipoteza o prirodnom podrijetlu i o proizvoljnosti konvencije, on dolazi do zaključka da je to motivirana konvencija. Nažalost, Bordwell nije uzeo u obzir koncepciju »motiviranog« znaka, pa je morao proći čitav tijek zaključivanja u tom članku kako bi stigao do tog zaključka.

## 3. Sistemsko-funkcionalni pristup filmu

U ovom dijelu predstavlja se sistemsko-funkcionalni pristup filmu u odnosu na Thibaultov *langue 2* i *langue 3*. Kao prvo, razvit ću sistemsko-funkcionalni okvir na razini *langue 2* primijenivši Kressovu i Van Leeuwenovu (1996) teoriju vizualne slike na pokretne slike. Potom se ova teorija koristi za podvrgavanje Bordwellove teorije kritičkoj analizi. U dijelu 3. 2. razvijen je sistemsko-funkcionalni okvir na razini *langue 3*.

### 3.1. Sistemsko-funkcionalni okvir za vizualni modus filma

Sistemsko-funkcionalna teorija vizualne slike, kako je razvijaju Kress i Van Leeuwen, temelji se na Hallidayevoj sistemsko-funkcionalnoj teoriji. Prema Hallidayu, semiotički modusi imaju tri metafunkcije: ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu. Kao prvo, semiotički sustavi moraju predstavljati objekte (ili prikazane sudionike) i odnose među njima. To je njihova ideativna metafunkcija. Postoje dvije vrste ideativnih odnosa, a to su narativni i konceptualni odnosi. Narativni procesi su dinamički procesi, te izravno uključuju jednoga ili

više sudionika. U vizualnoj slici, njih predstavljaju vektori. Oni proizlaze iz jačina (*volumes*), a semantički su konstruirani kao sudionici. Oni mogu biti usmjereni prema ostalim sudionicima u dvosudioničkim konstrukcijama. Takvi procesi mogu biti akcije, u kojima neki činitelj izvodi akciju, moguće usmjerenu prema cilju. Drugi narativni procesi su reakcije, govorni procesi, mentalni procesi. Konceptualni prikazi predstavljaju sudionike u njihovoj stabilnoj suštini. Postoje tri različite vrste konceptualnih procesa u vizualnim slikama, a to su klasifikacijski, analitički i simbolički procesi. Kako su to statični procesi, nisu gramatički konstruirani pomoću (dinamičnih) vektora, već supostavljanjem.

Semiotički sustavi nadalje moraju projicirati društvene odnose između interaktivnih sudionika — proizvođača (složenog) znaka i njegova primatelja — i između interaktivnih i predstavljenih sudionika. To je njihova interpersonalna metafunkcija. S obzirom da postoji rastavljanje između konteksta proizvodnje i prijama u filmu, društveni odnosi između interaktivnih sudionika su predstavljeni umjesto da se odglume. Proizvođač komunicira kroz (predstavljenu) zamjenu »ja« ili lika, zato što ne može biti nazočan. Stoga se gledateljima obraća na takav način da oni ne moraju odgovoriti.

Postoje dva sustava upotrijebljena na interpersonalnoj razini: »interakcija« i modalnost. Interakcijski sustav bavi se elementima kao što su društvena distancija i subjektivni stav. U ovom sustavu odnosi moći, uključenosti, društvene distancije itd. utemeljuju se između gledatelja i predstavljenih sudionika kroz kut kamere, plan itd. U vizualnom modusu može se razabrati samo jedna vrsta modalnosti, i to vizualna epistemička modalnost. Ona je zaokupljena »istinom vrijednošću ili vjerodostojnošću izjava o svijetu« (Kress i Van Leeuwen, 1996: 160).

Kao što ćemo vidjeti u četvrtom poglavlju, verbalni modus može realizirati dvije vrste modalnosti, odnosno epistemičku i deontičku modalnost. Potonja se odnosi na »razinu obvezatnosti prijedloga (*proposition*)« (Davidse, 1996: 9.1). Naposljetku, znakovni sustavi imaju sposobnost formiranja teksta. Tekstovi su kompleksi znakova u kojima znakovi prianjaju iznutra i s kontekstom. To je njihova tekstualna metafunkcija. U vizualnoj slici tekstualna funkcija ili kompozicija ujedinjuje predstavljene i interaktivne elemente u sadržajnu cjelinu na temelju triju sustava u međusobnom odnosu: informacijske vrijednosti, istaknutosti i uokvirenja (*framing*).

Ove funkcije u verbalnom i auditivnom modusu djeluju na dijakronijskoj ili temporalnoj razini. U filmskoj slici navedene tri razine mogu djelovati i spacijalno i temporalno. Kao prvo, procesi i sudionici ideativne razine mogu biti prikazani spacijalno u jednoj, statičnoj slici, ili mogu biti prikazani temporalno, kroz kretanje kamere ili kroz supostavljanje kadrova. Kao drugo, sustav raspoloženja (*mood system*) interpersonalne razine može biti konstruiran prostorno pomoću elemenata kao što su kut, plan, i/ili temporalno, kroz kretanje kamere (što može konstruirati značenje uključenosti). Na sličan način sustav modalnosti može se konstruirati sinkronijski, pomoću boja i svjetla, ali i pomoću kretanja kamere. Naposljetku, tekstualna značenja mogu se konstruirati i pro-

storno i temporalno, kroz kretanje kamere i supostavljanje kadrova, te ritam koji stvaraju ova temporalna sredstva.

### 3.2. Žanr i intersemiotička komplementarnost

Žanr se u općem značenju tipa teksta može smjestiti na razinu *langue 3* (vidi tabelu 1). To je razina tipičnih primjerno-sti formi, njihovih tipičnih uporaba koje određuje tip teksta. U *langue 3* mogu se izdvojiti dvije razine. Kao prvo, postoji razina tipičnih konstruiranja formi. Ta tipična konstruiranja možemo smjestiti na tri metafunkcionalne razine — ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu. Potom se navedena ideativna, interpersonalna i tekstualna konstruiranja integriraju na tekstualnoj razini na temelju strukturalne formule. Potonja predstavlja »jasno određene konfiguracije elemenata strukture teksta« koji sačinjavaju tip teksta kojemu tekst pripada (Davidse 1996: Part I, 37). Na žanr se tako može gledati kao na prototipsku konfiguraciju koja uključuje ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu razinu. Uključivanjem ideativne, interpersonalne i tekstualne razine u definiciju žanrova moguć je sustav žanrova. Prototipičnost definicija i naglasak na društvenoj i povijesnoj prirodi definicija osigurali bi otvorenost sustava.

Druga razina *langue 3* je razina tipičnih unakrsnih povezivanja formi s ostalim semiotičkim modalnostima. U svom članku o multimodalnosti utemeljenoj na stranici, Royce (1998) tvrdi da različiti semiotički sustavi u multimodalnom tekstu funkcioniraju zajedno, te semantički nadopunjuju jedan drugoga kako bi tvorili koherentnu i sadržajnu cjelinu. Mogu se složiti s Royceovom tvrdnjom u onom dijelu da različiti modusi u multimodalnom tekstu uglavnom funkcioniraju zajedno kako bi oformili koherentno semantičko jedinstvo. No, ne uspijevaju uvijek, s obzirom da dva modusa mogu proturječiti jedan drugome na ideativnoj razini. Prema Kressu i Van Leeuwenu, raznolika zanimanja različitih društvenih grupa mogu se izraziti oprečnim kodiranjima u multimodalnom tekstu. Tako verbalna komponenta može imati drugo značenje od vizualnog teksta. Analitički okvir koji Royce razvija može se upotrijebiti za otkrivanje ovih proturječnosti.

I Bordwell (1980) film smatra »umjetnošću temporalnog procesa« i ukazuje na važnost ritma. Odnosi između različitih modusa u ovoj cjelini nisu tek vezni odnosi. Modusi konstituiraju međusobne sinergijske odnose, to jest ukupno značenje kao rezultat kombinacije elemenata mnogo je više od sume značenja elemenata. S ovim u vezi Royce je skovao izraz »intersemiotička komplementarnost« kako bi označio komplementarni odnos između modusa. Kako je film multimodalni medij, u kojemu vizualni, verbalni i auditivni modusi djeluju zajedno radi utemeljenja sadržajne cjeline, ovaj okvir može se također primijeniti na njega. U tom okviru analizira se komplementarnost semiotičkih modusa na ideativnoj, interpersonalnoj i tekstualnoj razini.

Prema Kressu i Van Leeuwenu, različiti semiotički modusi integrirani su na temelju natkriljujućeg (*overarching*) koda. U (statičnim) vizualnim prikazima to se događa kod prostorne kompozicije. U govoru, glazbi, plesu, a tu možemo ubrojiti i film, ovaj natkriljujući kod je ritam zbog temporalne kompozicije. Ovaj kod možemo smjestiti na razinu *langue 3*.

Na temelju navedenog koda ideativna, interpersonalna i tekstualna razina različitih modusa integrira se u sadržajnu cjelinu.

#### 4. Zaključak

U ovom članku kritizira se kognitivistički pristup filmu na temelju sistemsko-funkcionalne teorije. U svojoj reakciji na »Veliku teoriju« kognitivistički pristup odbacuje opću teoriju filma u korist dijalektičkog teoretiziranja utemeljenog na empirijskom istraživanju. Semiotički pristupi odbacuju se zbog njihove projekcije zatvorena jezičnog sustava na film.

U svojoj reakciji na »Veliku teoriju«, međutim, kognitivisti se pokazuju odviše radikalnima, a sistemsko-funkcionalna teorija, s druge strane, predstavlja bolju alternativu »Velikoj teoriji«. Ona pokazuje da odbacivanje »Velike teorije« nužno ne implicira odbacivanje opće teorije, štoviše, tvrdi se da je kombinacija »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo« neophodna za teoretiziranje, s obzirom da ova dva pristupa korigiraju i obogaćuju jedan drugoga. Osim toga, temeljna postavka filma kao otvorenog unutrašnjeg semiotičkog sustava, koji se proučava i u njegovoj specifičnosti, i u njegovim odnosima s ostalim semiotičkim sustavima, pobija optužbe o lingvističkom imperijalizmu. Sistemsko-funkcionalna tvrdnja o prirodi filma može se zasnovati na Thibaultovoj koncepciji semiotičkih sustava. Pokazala sam da su dvije karakteristike semiotičkih sustava, stratifikacija i shematičnost, prisutne u filmskom jeziku.

Sistemsko-funkcionalni pristup filmu predstavljen je u odnosu na Thibaultovu distinkciju između *langue 2* i *langue 3*. Kao prvo, sistemsko-funkcionalni okvir iscrpno se razrađuje na razini *langue 2* kroz primjenu Kress-Van Leeuwenova teorije o statičnoj vizualnoj slici (Kress i Van Leeuwen,

1996) na pokretnu sliku. Tri metafunkcionalne razine iz kojih se konstruira značenje mogu se također prepoznati u filmu. Prikazano je kako se tri metafunkcije mogu realizirati prostorno i temporalno. Kako ne postoji hijerarhijski odnos između metafunkcionalnih razina, moguće je uzeti u obzir sve elemente filmskog jezika.

Osim toga, sistemsko-funkcionalni okvir iscrpno se razrađuje na razini *langue 3*. Na razini intermodalnih odnosa Royceova (1998) koncepcija međuznakovne komplementarnosti primjenjuje se na film. Različiti semiotički modusi filma integriraju se na tri metafunkcionalne razine na temelju natkriljujućeg koda ritma. Na razini interfilmskih odnosa žanr se definira u smislu prototipske organizacije ideativnih, interpersonalnih i tekstualnih elemenata, prema tipu teksta. Uzimanjem u obzir triju razina stvaranja značenja i njihovih prototipskih konfiguracija, mogu se konstruirati (prototipske) definicije tipova teksta.

I Bordwell i Carroll žale se na pomanjkanje dijalektičkog odgovora »Velike teorije« na nova kretanja. Prema Bordwellu, »Velika teorija« ignorira »najvažnija suvremena kretanja u lingvističkoj teoriji« (Bordwell i Carroll, 1996: 22), podrazumijevajući pod tim kretanjima teorije Chomskog. On tvrdi da je »šutnja očito strateška«. Osim toga, Carroll se žali na pomanjkanje dijalektičkog odgovora psihoanalitičke teorije na kognitivistički pristup. Unatoč tome, Carroll ne izlaže nikakav dijalektički odgovor kognitivista na sistemsko-funkcionalnu teoriju, a Bordwell ignorira najnovija kretanja u lingvističkoj teoriji, odnosno sistemsko-funkcionalnu lingvističku teoriju. Postavlja se stoga pitanje, nije li i tu posrijedi strateška šutnja?

**S engleskog prevela Vedrana Frlan**

#### Bilješke

- 1 James Peterson je u zborniku *Post-Theory* objavio studiju »Is A Cognitive Approach To The Avant-Garde Cinema Perverse?« (Bordwell i Carroll, 1996: 108-129). Op. ur.
- 2 Mogli bismo tvrditi da u ovom slučaju Thibaultova terminologija nije dosljedna. »Kategorije« se čine prikladnijima za razinu *langue 2*, dok se »instancije« češće upotrebljavaju na razini govora. Unatoč tom problemu, nastavit ću rabiti Thibaultove termine.
- 3 Pridodala sam riječ »prototipskim« kako bih pomirila Thibaultovu definiciju s koncepcijom prototipskog.
- 4 Kao što kaže Ferdinand de Saussure; vidi u Thibault, 1997: 273.

#### Literatura

- Bordwell, D., 1980, »The Musical Analogy«, u Altman, R. (ur.), *Cinema/Sound*. New Haven: Yale French Studies.
- Bordwell, D., 1989, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Mass.) — London: Harvard University Press.
- Bordwell, D. & Carroll, N. (ur.), 1996, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin — London: The University of Wisconsin Press.
- Davidse, K., 1996, *Text Grammar: Course notes (1996-1997)*, Katholieke Universiteit Leuven.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T., 1996, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London — New York: Routledge.
- Royce, T. D., 1998, »Synergy on the Page: Exploring Intersemiotic Complementarity in Page-Based Multimodal Text«, Typescript, Tokyo: Columbia University.
- Thibault, Paul J., 1997, *Re-reading Saussure. The Dynamics of Signs in Social Life*, London — New York: Routledge.

Vanja Obad

# Metafikcija i film

## Uvod

U posljednjem prizoru *Smisla života Montyja Pythona* (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983), Eric Idle opušteno zavaljen u fotelji, obavještava gledateljstvo kako je upravo stiglo do kraja filma. Da ne bismo posumnjali u suprotno, iza njega pojavljuje se pano s velikim natpisom: »*The End Of The Film*«. Smisao života, o čemu smo ponešto doznali i iz filma, Idle nam izravno priopćava: »*budite dobri, izbjegavajte masno, pročitajte dobru knjigu, prošećite i pokušajte živjeti u miru sa svima.*« Ali, to nije sve, za kraj, spremio je još jedno iznenađenje: najavu nepotrebne slike penisa kako bi izživcirao cenzore i potaknuo proturječne, a i idealni je to poticaj ljudima da se ponovno vrate u kino.

Brojni igrani filmovi služe se sličnim postupcima, postupcima koji odvlače pozornost od prizora i upućuju na sebe, vlastitu iskonstruiranost. Takav iskaz, odnosno prebacivanje iz jednoga »registra« — uživljenosti u prizorna zbivanja, u dru-



Osam i pol

gi, u kojem se kvalificira — inače prikriveni — komunikacijski odnos s gledateljem, gotovo da je postao trend. Filmove koji sustavno uspostavljaju upravo takav odnos nazivamo metafikcionalnim. Književna teorija metafikcionalnost definira kao naglašeno autoreferencijalno problematiziranje vlastite fikcionalnosti (Biti, 1997: 220).

Distribucija pozornosti između samih prizora i činjenice kako je posrijedi artefakt s kojim se može poigravati i na koji se povremeno podsjeća bila je prisutna od početka filma: filmski projektor bio je smješten u publici, operater je komentirao film i znao ga vrtjeti unatrag, a tek potom film je, uključeno u svoju strukturu, imao metadiskurzivne autoreferencijalne poruke gledatelju (špica filma s naslovom i ekipom, međutitlovi koji objašnjavaju radnju, a poslije optičke sponse, optičke intervencije). Dakako da se film koji raspravlja o filmu, odnosno metafilm, ne odnosi samo i ponajprije na igrane filmove. Brojni su dokumentarni i eksperimentalni filmovi rađeni na taj način i istražuju mogućnosti medija. Možemo tako postaviti pitanje zašto se uopće javlja sustavna metafikcija danas, zašto upravo danas film toliko često raspravlja sam o sebi? Što gledatelj dobiva prebacivanjem iz jednoga modusa (fikcionalne uvučenosti) u drugi modus (metafikijske metodološke opservacije)? Na postavljena pitanja pokušat ćemo odgovoriti analizom odabranih igranih fikcionalnih filmova, u kojima ćemo analizirati pojedine aspekte, pa smo pojam *metafilm* suzili na jednu njegovu moguću varijantu: *metafikciju*.

## Film o filmu

Kad govorimo o filmskom bavljenju filmom, vjerojatno ćemo najprije pomisliti na filmove koji se bave redateljima, scenaristima, glumcima. Pripada li ovamo npr. i junak Woodyja Allena iz filma *Meci nad Broadwayem* (*Bullets Over Broadway*, 1994) kad raspravlja s darovitim mafijašem na koji način najbolje motivirati pojedine epizode kako bi se posložila priča i zaokružili likovi? Ili Charlie Kaufman u *Adaptaciji* (*Adaptation*, 2002) kad smišlja najbolju varijantu za preradu bestselera u filmski scenarij?<sup>1</sup>

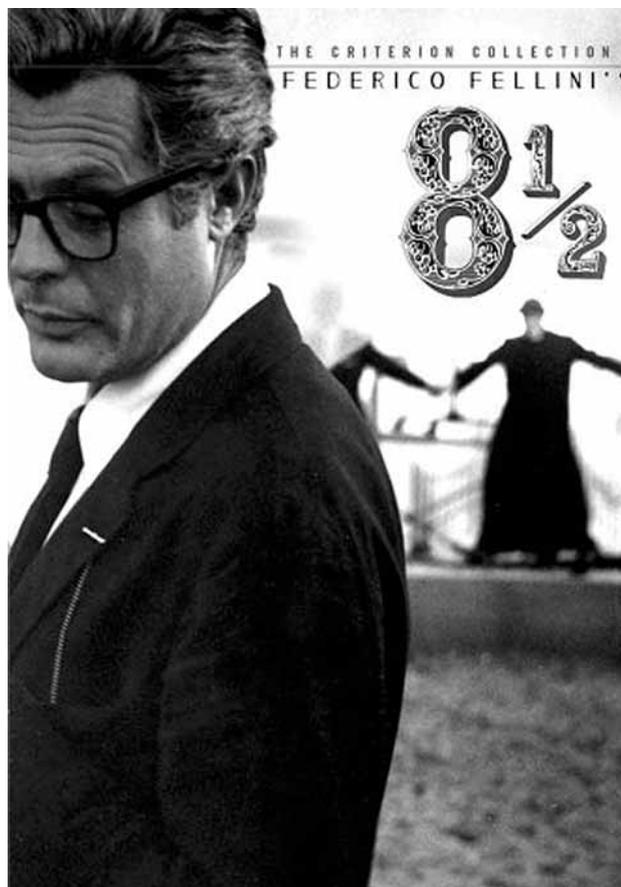
Vjerojatno najpoznatiji primjer igranog *filma o filmu* Fellinijev je *Osam i pol* (1963). Marcello Mastroianni tumači lik uspješnog filmskoga redatelja Guida koji zapada u kreativnu krizu. To je tipična situacija za preispitivanje problema koji zaokupljaju umjetnika i, dakako, pretpostavlja priču o filmu, nastajanju i snimanju filmova, filmskoj industriji: a ujedno i svojevrsnu Fellinijevu autobiografiju. Iako su brojne

metapozicije koje Fellini zauzima u filmu — možemo ih tražiti u osobitim stilskim postupcima, citatima prethodnih filmova, poziciji sama Fellinija — za početak, usredotočimo se na samu priču: ovdje je riječ o »filmskom stvaraocu kojega zaokuplja proces stvaranja.«

Guido, na samu početku filma, guši se u automobilu, no njegov *bijeg* u visinu, u zrak, gdje lebdi slobodno poput zmaja, ne prolazi: dvojica ga hvataju za nogavicu i vuku natrag, a tek što se probudio liječnik ga pita »*hoće li ponovno snimati sumorne filmove?*«

Tijekom cijeloga filma se raspravlja i propituju autorstvo, filmska industrija, nastajanje filma, glumci, gluma. Kako je riječ o nekoliko razina metafilmskog, rasprava o stvaranju filma u Fellinija je dosta složena. No, kad govorimo o priči, možda nam, kao pomoć, može poslužiti jedan od brojnih filmova koji se bavi upravo filmskim autorom: *Ed Wood* Tima Burtona (1994), također film o redatelju — redatelju proglašenu najgorim svih vremena. Woodov cijeli svijet vrti se oko filma. Iako on zaljubljenički naivno prilazi redateljskom poslu, film govori o procesu stvaranja. Njegova pozicija nije jednaka Guidovoj: Ed Wood još nije dokazan redatelj, njegov uzor, Orson Welles, imao je dvadeset i šest godina kad je snimio *Građanina Kanea*, a njemu je već trideseta... Ipak, čim dobije priliku za snimanje, zaljubljenički se prima posla, a pitanja koja ga muče vrlo brzo isparavaju u poslovnom entuzijazmu. Njega odveć ne zamaraju tehnički detalji pa na snimateljeva upozorenja kako ga zabrinjava svjetlo i ne obrati pozornost. On mašta o filmu koji će privući milijune gledatelja. Za njega važan je » *cjelokupan dojam, a ne takvi sitni detalji*«. Imponira mu i godi rad s »pravom zvijezdom« Belom Lugosijem, zaboravljenim Drakulom, koji je uz Borisa Karloffa tridesetih godina bio sinonim za žanr strave i užasa, pa prigodom prvoga snimanja upozorava cijelu filmsku ekipu da se ponaša normalno i profesionalno kad dođe Bela. No, on sam, čim ga ugleda, iskreno mu potrči ususret.

Filmovi o filmu obično se vežu uz lik filmaša, ali ujedno nas upoznaju i s određenim razdobljem filmske povijesti: npr. *Ed Wood* vodi nas u Hollywood pedesetih godina gdje se, među ostalim, susreće i sa svojim uzorom, Orsonom Wellesom, koji se poput njega gnjava s financijašima i producentima. Welles savjetuje kolegu da se, bez obzira na poteškoće, uvijek vrijedi boriti za vizije, da ne treba promijeniti ni jedan kadar jer, zašto potratiti život na *tude* snove? I njega trenutno muči što producenti u njegovu novom filmu žele da Charlton Heston, tada poznata zvijezda (budući Ben Hur), igra Meksikanca (misli se na film *Dodir zla — Touch of Evil*, 1958). Sam Welles imao je najmanje problema kad je snimao *Građanina Kanea* (*Citizen Kane*, 1941), jer studio je mrzio film i tako mu ostavio punu slobodu. U filmu *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, 1952), sudionici smo velikog trenutka u povijesti kinematografije: pojave zvučnoga filma. Pratimo tako pomutnju među akterima nijemoga filma, a producent studija nerijetko proklinje »pjevača *jazza*«, prije nego što se i sam upusti u pustolovinu stvaranja zvučnog filma sa zvijezdama nijemog: Donom Lockwoodom (Gene Kelly) i Linom Lamont (Jean Hagen). Predstavlja to kao senzaciju: Lockwood i Lamont govore! Na što mu Lina Lamont



Osam i pol

svojim piskutavim glasom odgovara: jasno da govore, zar ne govore svi? Radnja Fellinijeva filma također pripada filmskom krugu. Peterlić spominje Ulicu Via Veneto kao, onodobno, stjecište filmskih zvijezda, svih onih žednih publiciteta, a i poprište skandala, čestih tučnjava s  *paparazzima*... (2002: 165).

Propitivanje uloge umjetnika, procesa stvaranja, ne mora biti izravno: npr. Rushdiejev roman *Djeca ponoći* koristi se različitim tipovima »stvaralaca«: tu je slikar koji ne uspijeva dovršiti sliku pa nesretniku ona neprestano raste, nesuđeni scenarist koji se ne uspijeva nametnuti indijskoj filmskoj industriji, na kraju tu je i pripovjedač koji sve vrijeme raspravlja o procesu pisanja, i njegova prva čitateljica i kritičarka, Padma, koja komentira i kritizira napisano.

To su bile situacije s temom bavljenja filmom ili proizvodnje filma, ali je li to jedina metapozicija koju npr. zauzima Fellini? Što je sa specifičnom uporabom filmskih izražajnih sredstava? Mora li se svaki film baviti filmskim stvaraocem da bismo ga mogli nazvati *metafilmom*?

### Stilski postupci

Na početku Godardova filma *Do posljednjeg daha* (*A bout du souffle*, 1960) za vrijeme Poiccardove (J.-P. Belmondo) vožnje automobilom zapažamo vrlo diskretne montažne trzaje unutar kontinuirana prizora koje bismo prigodom kla-



Neobična banda

sične naracije vjerojatno proglasili greškama. Sličan postupak uočavamo još nekoliko puta tijekom filma, npr. prilikom susreta Patricije (Jean Seberg) s urednikom novina u kojima radi: njegovo beskrajno brbljanje — Patricijin izraz lica jasno odaje dosadu — isprekidano je skokovima u kadru. Iako njegova naracija nije isprekidana, malene elipse kao da sugeriraju protok vremena. Takav postupak može nam se učiniti vrlo ekonomičnim: doznajemo tek najvažnije informacije — kako je bio s djevojkom s kojom nije vodio ljubav, a mogao je, i tako dalje, i tako dalje — ali srećom, sve to ne moramo prolaziti u kontinuitetu kao i Patricia. Ona, isto, želi otići iz restorana, a i Godard ga jednostavno »pre-skače«.

Evo još jednog primjera: nakon Poiccarodova upita: »Zašto ne želiš spavati sa mnom?«, Patricia odgovara: »Htjela bih da budemo Romeo i Julija.« U tom trenutku u prizoru se ironično pojavljuje kič-slika »romantične ljubavi«, kako to citiranje filmskih postupaka razlaže Peterlić:

...motivirana jedino autorovom ironijom, slika koja naivčini želi dočarati što je to prava ljubav, a kada se isti prizor počne razvijati prema cenzuri mrskom događanju tjelesnog kontakta, kamera će, kao i u mnogim drugim filmovima, odlutati u stranu, nediskretno će odvratiti pogled od onoga što je diskretno. A onda će se — što se vjerojatno nije dogodilo ni u jednom dotadašnjem poznatijem filmu — vratiti na par u krevet, da bi ponovno od nje-ga pobjegla u istom, prijašnjem smjeru. (2002: 129).

Što sve gledatelj promišlja kad se poljubac Patricije i Poiccaroda naglasi glazbom koja doziva u sjećanje mnoge slične poljupce iz klasičnih hollywoodskih filmova na koje se ponekad s nestrpljenjem čekalo i do sama kraja filma? Čini se nedvojbena da je, što se pak autora tiče, riječ o svjesnu, ironičnom komentaru.

Spomenuli smo neke od brojnih postupaka kojima se Godard poigravao s filmskom tradicijom i njezinim konvencijama. U klasičnom stilu zreloga, zvučnog razdoblja stupanj neprimjetnosti montažnog unutar-scenskog prijelaza bio je normom, kao što je normom bilo da međuscenski prijelaz bude obvezatno primjetan bez obzira da li je kontinuiran ili diskontinuiran (Turković, 2000: 174). Godard se poigrao pravilima: prijelazi u prizoru ponekad zbunjuju, a ponekad su naglašeni kao što je to slučaj sa sužujućom okruglom maskom, irisom, kakvom se obilno koristio Charlie Chaplin. Filmovi koji su težili što većem stupnju iluzije realističnosti pokušavali su što diskretnije obaviti prijelaze unutar ili među prizorima, koristeći se metodama koje će biti u skladu s gledateljevim očekivanjima. Godardovo istraživanje filmskih postupaka prisutno je u brojnim njegovim filmovima. U filmu *Neobična banda* (*Bande à part*, 1964) šutnja među tročlanom »bandom« u restoranu popraćena je zapisom bez zvuka, pa postajemo sudionici minijaturnoga nijemog dijela filma, a slično poigravanje glazbom prisutno je i prigodom plesa junaka: glazba čas nestaje, čas je prekida glas naratora — koji nam usput, tijekom cijeloga filma govori kako neke stvari ne treba objašnjavati jer ih *ionako vidimo* — pa postajemo svjesni iluzije akustičke reprodukcije izvanjskoga svijeta. Glazbena podloga, uz koju junaci plešu, ne dolazi iz restorana — što bismo vjerojatno najprije pomislili — nego se s njom igra redatelj.

Godardovi filmovi obiluju upravo takvim odnosom prema izlagačkoj tradiciji i njezinim konvencijama. Njegova kamera često odluta, npr. za vrijeme vožnje automobilom njezin pogled odjednom skrene prema vrhu zgrade, a mi nismo sigurni komu bismo mogli pripisati vizuru. Možemo napraviti usporedbu s modernizmom u književnosti, gdje su se autori nekonvencionalno i slobodno odnosili prema jeziku, npr. *Uliksom* Jamesa Joycea ili Williamom Faulknerom, koji se izričito i spominje u filmu *Do posljednjeg daha*. Modernistički autori na filmu pokušali su razbiti jezična pravila, koja su doživljavali kao ograničenje i težili su inovacijama, izvornosti. Naglasak je bio na autorovu osobnom stilu. Film je tako ujedno postao i komentar drugih filmova i filmske tradicije, a ne tek komentar »stvarnosti«. Takav odnos prema standardima i konvencijama gledatelju jasno daje do znanja kako je film podređen određenim »pravilima«, odnosno riječ je o konstruiranoj »stvarnosti«, pa gledatelj, kako navodi Patricia Waugh u slučaju književnosti — a to možemo primijeniti i na film — takvom igrom može i sam preispitati vlastitu koncepciju shvaćanja literature, a i općenito društvenih konvencija (2003: 67).

Vidjeli smo kako je Godardovo bavljenje filmskom izlagačkom tradicijom često parodično, pa na ovome mjestu možemo i postaviti pitanje u kakvu je odnosu takav pristup prema *filmskoj parodiji*? Godard često poseže za obrascima karakterističnim za određeni filmski žanr i parodira ih, npr. gangsterskih filmova u *Neobičnoj bandi*: jednog od junaka tročlane »bande«, Arthura (Claude Brasseur), želeći se daka-ko dokopati novca, napadač ne uspijeva usmrtni ni nakon što je ispalio desetak metaka u njegova prsa, a kad Arthur uzvratilo samo jednim metkom — ovaj odmah pada mrtav. Parodija na umiranje glavnih junaka očita je: posljednji trenu-

ci obično traju dulje nego što bi to, pretpostavljamo, bio slučaj u »zbilji«. Redatelji umiranju pristupaju »brižno«, jer čini se »nepristojnim« na tom »katarzičnom« dijelu publiku brzo pustiti i ranije potjerati iz kina.

Filmska parodija upravo je jedan od prvih oblika filmskoga bavljenja filmom. Jedno od prvih zapaženijih ostvarenja Bustersa Keatona, *Tri životna doba* (*The Three Ages*, 1923), bila je parodija *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916) D. W. Griffitha. Iako je i u Godarda parodija itekako očita, to nije glavna manira, kao npr. u filmovima Mela Brooksa ili Davida Zuckera i Jima Abrahamsa. U *Golom pištolju* (*Naked Gun*, 1988) oni parodiraju akcijske filmove i lik svemoćna policajca. Prema formuli akcijskoga filma, poručnik Frank Drebin (Leslie Nielsen) uspješno rješava zadatak, no čini to s nešto manje spretnosti nego njegovi parnjaci iz pravih akcijskih filmova: do rješenja slučaja njega ne dovodi hrabrost i inteligencija, nego nespretnost i neobičan splet okolnosti, koji na kraju ipak idu u njegovu korist. Poručnik Drebin ima sličnosti sa svojim parnjacima: u sukobu je s nadređenima koji ga izbacuju s posla, slučaj mora istražiti sam, čudak je, zavode ga sumnjive ljepotice (iako Frank Drebin na njih najmanje sumnja), ali na kraju uspješno rješava slučaj. Možemo reći kako se filmske parodije koriste tek jednim od postupaka kojima se služi i Godard: ne »narušavaju« konvencije (kao što smo vidjeli u slučaju poručnika Drebrina), nego stavljaju naglasak na najapsurdnije posljedice slijeđenja određenih žanrovskih pravila koje »stvarni život« ne bi trpio, ali ih trpe zakonitosti žanra. Tako se i brojne akcijske situacije kroz koje junak prolazi uzimaju zdravo za gotovo.

Vidjeli smo da Godardovi postupci govore o procesu i naravi filma, zato je njegovo bavljenje filmskom izlagačkom tradicijom *metafilmično*, ali možemo li i Fellinijevu naglašeno retoričku režiju također nazvati *metafilmskom*?

I u Godarda i Fellinija autor se nalazi negdje *iza*, odnosno film svjedoči o samouvjerenosti nazočnosti tvorca filma prepletanjem raznih filmskih stilova i izlagačkih perspektiva (usp. Peterlić, 2002: 170), pa možemo govoriti o metafilmu. Pojava autorske kinematografije veže se uz francuski novi val. Iako su i ranija razdoblja u povijesti filma očitivala ja-



Do posljednjeg daha



Do posljednjeg daha

snu tendencija prema shvaćanju filma kao osobnoga stvaralačkog iskaza autora (npr. sovjetska montažna škola), modernisti su je programski uobličili (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 54). Očitovanje o autorskoj svijesti vidljivo je upravo u očitovanju svijesti o stilskim postupcima. Bilo bi besmisleno tvrditi kako ta svijest nije bila prisutna i u ranijih autora, ali razlika je u odnosu prema standardima. Osobitost svakoga novog umjetničkog pokreta u kinematografiji — a i općenito u umjetnostima — formulira se u opreci, kršenju dominantnih normi prethodne kinematografije i ustoličenju vlastitih (Turković, 1986: 51). Kad govorimo o očitovanju autorske svijesti, o filmskim postupcima francuske avangarde, igranje s konvencijama klasičnih filmskih postupaka također je metafilmsko: klasični postupci koje doživljavamo kao standardne, zanatske, razgolićeni su. Jasno, ne mora svaka naglašeno retorička režija pripadati metafilmskoj struji — tada bismo mogli i svaku reklamu nazvati metafilmom, a brojne su upravo takve — ovdje je ipak riječ o naglasku na autora i mogućnosti različitih izlagačkih perspektiva.

Govorili smo, dakle, o istraživanju i poigravanju filmskim postupcima, ali što se dogodilo s filmskom pričom?

### Filmska priča

Fellini je odustao od klasičnog aristotelovskog predloška, koji je podrazumijevao početak, sredinu i svršetak, tj. »cjelovitu radnju«: Guido i njegovi školski prijatelji, primjerice, kao djeca posjećuju prostitutku Saraghinu, koja živi na plaži i pleše pred dječacima. Saraghinu, istih godina, vidimo nešto kasnije na probi za film, a i u sceni gdje se Guido susreće sa ženama, što prilično remeti iluziju vremenskoga kontinuiteta: ne očekujemo li kako ćemo je vidjeti kao stariju osobu? U Fellinija, koji se ne koristi klasičnim fabularnim obrascem, motivi se redaju prema načelu asocijacija: ako bismo tražili motivaciju za takav postupak, onda bismo je našli upravo u Guidovoj fantaziji, u snovima. Mi ne razabiremo jasno da li je riječ o »zbilji« ili snu, pa takvu razlomljenu strukturu nazivamo *mozaičkom*. Snove u filmu gotovo uvijek prate stilizacije — poznata je sekvenca iz Hitchcockova filma *Opsjednut* (*Spellbound*, 1945), čiju je scenografiju sna izradio Salvador Dalí — ali Fellinijeva izrazito retorička režija miješa

fragmente režirane u klasičnom stilu s onima nekonvencionalnim (Peterlić, 2002: 170) i prisutna je u čitavom filmu. Kao i kad Gudiod odleti u nebo, gledatelj se kreće po prostoru u kojem više ne vladaju klasične filmske konvencije, nego se jednostavno — sve čini mogućim. Modernistički autori cjelovitost nisu tražili u zaokruženoj fabuli, nego u nekom jedinstvenom htijenju koje bi »zaokruživalo« djelo u osobnoj strukturalnoj imaginaciji — destrukcija konvencija ponajprije je zahvatila klasičnu naraciju kao temeljni postupak izlaganja. Ali, možemo li takav radikalni pristup uopće nazvati »metafiktionalnim«?

U Tarantinovu *Paklenom šundu* (*Pulp Fiction*, 1994) redaju se naizgled nevezane sekvence, koje tek na kraju uspijevamo posložiti u suvislu priču, odgonetavajući je tijekom cijeloga filma. Slaganje klasične fabule, koja podrazumijeva cjelinu zbivanja opisanu »od početka do kraja«, upravo je tema i *Adaptacije* Spikea Jonzea (2002). Kad govorimo o takvu standardnom poretku izlaganja priče, bitno je postojanje lika/junaka i događaja: lik i događaj međusobno izražavaju i nadopunjuju jedan drugi, a uvjerljivost se postiže motivacijom, to jest načelom koje kaže da se niti jedan motiv ne smije pojaviti slučajno, nego svaki element pripovijedanja mora biti povezan s drugima. Zaplet i rasplet elementi su započinjanja i završavanja priče. Zaplet nastaje problemom, odmakom od običnog, a rasplet nam mora dati rješenje, odgovor na pitanja postavljena u zapletu. U *Adaptaciji* glavni junak, scenarist Charlie Kaufman (Nicolas Cage) prema sličnom načelu pokušava adaptirati knjigu novinarka *New Yorkera* (Meryl Streep) o kradljivcu zaštićenih orhideja iz floridskoga državnog parka, ali to mu ne ide od ruke, pa je gledatelj od početka uvučen u raspravu o stvaranju scenarija unutar sama filma, odnosno film raspravlja o samom sebi, metafiktionalan je. Razapet između vlastitih neuspjelih ideja i brata blizanca koji vješto reciklira formule hollywoodskih *blockbustera*, Kaufman, među ostalim, posjećuje i scenarističku radionicu Roberta McKeeja, koji se za uspješan scenarij koristi zanatskim, »provjerenim rješenjima«, pa tako i bježi od naratora kojeg Kaufman koristi u filmu, jer svaki se »idiot« može koristiti naratorom da objasni misli. Na upit što ako pisac stvara priču u kojoj se ništa ne događa, McKee postavlja retorička pitanja: u zbilji se ništa ne događa? Zašto biste



Osam i pol

mi tratili vrijeme filmom u kojem se *ništa ne događa*? Konačni rezultat razlomljena je narativna struktura scenarija uz povremene naznake klasične fabule (Kaufmanovim pokušajima). Gledatelj je tako upleten u proces stvaranja scenarija za igrani film: proces stvaranja priče postaje temom.

Iako popraćeno humorom, Kaufmanovo gundanje na »fabularnost« može nam se učiniti pomalo preuzetnim. Spomenuli smo kako modernistički autori cjelovitost nisu tražili u zaokruženoj fabuli, nego u nekom jedinstvenom htijenju koje bi »zaokruživalo« djelo u osobnoj strukturalnoj imaginaciji, no valja ovdje napomenuti da krajnje radikalni modernistički pristup nije uvijek metafiktionalan. U današnje, tzv. posteksperimentalno vrijeme, kad su već i sami eksperimenti upućeni na ponavljanje (Žmegač, 1991: 391), suvremeni su autori prošli školu modernizma i filmovi koje nazivamo metafiktionalnima najčešće se upravo otvoreno koriste klasičnom fabulom i provjerenim formulama protiv kojih Kaufman gundá: dakle, nije riječ o kapitulaciji pred fikcijom — što i jest konačna posljedica modernizma — nego zalaganje za fikciju koja rastvara stereotipe i predrasude (isto, 391), a to, dakako, ne umanjuje važnost »eksperimentalnih« djela. Možemo reći da je riječ tek o različitim pristupima: metafikcija tako i podrazumijeva igru sa stereotipima i predrasadama. Tarantino npr. i dalje *priča priču*, iako pokazuje kako ona može funkcionirati i na drukčiji način. Slično se poigrava i Godard na temu gledateljjevih očekivanja unutar priče u filmu *Do posljednjeg daha*, gdje prevladava klasična fabula. Glavni junak Michael Poiccard koristi se lažnim imenom Lazslo Kovacs, a ujedno smišlja i paralelnu mogućnost — zajedničku budućnost s Patricijom, pričajući melodramsku priču koja bi se trebala ostvariti čim pobjegnu u Rim: zaljubljená djevojka prati ljubavnika, pomaže mu, zajedno poginu. Patricia pak piše roman u koji komponira proživljeno, a urednik, prigodom susreta s Patricijom, pripovijeda kako je djevojci s kojom nije spavao poslao telegram i priopćio joj da je htio s njom spavati, a djevojka je odgovorila: »*I ja sam imala istu ideju.*«

Možemo reći kako nas takvo metafiktionalno poigravanje stilskim postupcima i filmskom pričom također upozorava da stvaranje iluzije realističnosti ima vlastita pravila, različita od onih koja vladaju u stvarnosti. O kakvu onda poigravanju s iluzijom i zbiljom može biti riječ?



Osam i pol

## Iluzija i zbilja

Patricia Waugh, autorica knjige o metafikciji u književnosti, između ostalog kaže da »metafikcija istražuje vezu između stvarnosti i svijeta fikcije« (2003: 3). Čini nam se jasnim da u književnost, kao i film, čitatelj/gledatelj ne može intervenirati (onako kako je to na primjer moguće u kazalištu, koje je samo po sebi već živa izvedba), pa se možemo zapitati da li je ovdje uopće moguće poigravanje pitanjem iluzije i zbilje. Ono što je ovdje očito jest da su se svi ovi postupci propitivanja fikcije, na neki način, suprotstavljali pravilima »zbiljskog« života.

Fellinijev film *Osam i pol* samim naslovom upućuje na zbroj dotadašnjeg autorova opusa — šest cjelovečernih filmova, jedan u korežiji te dva srednjometražna. Alfred Hitchcock često se zna pojaviti u vlastitim filmovima, a Fritz Lang glumi sama sebe u Godardovu filmu *Prezir* (*Le mépris*, 1963). Očito, spomenuti postupci uspostavljaju određeni odnos prema »zbilji«. Slične signale možemo opaziti prigodom najave ili odjave filmova, koji već sami po sebi upozoravaju na artifičijalnost: *M.A.S.H.* (1970) Roberta Altmana završava tako što glas s razglasa (koji je dotad bio upleten u iluziju filma) upozorava kako se večeras prikazuje *M.A.S.H.* i poziva nas da pratimo ludorije kirurga, a umjesto odjavne špice čitaju se imena glumaca. Mjuzikl Woodyja Allena *Svi kažu Volim te* (*Everyone Says I Love You*, 1996) počinje naracijom djevojke koja za svoju obitelj kaže kako nije tipična obitelj kakvu se »susreće u mjuziklima«, jer, prije svega: oni imaju love.

Često su u fikciju upletene poznate osobe koje prepoznajemo, a koje — iako ponekad pod drugim imenom — predstavljaju sebe. Romanopisca Marvalsceua u filmu *Do posljednjeg daha* tumači Jean-Pierre Melville, a u Allenovu filmu *Annie Hall* (1977), kad u redu za kinokarte gnjavator iza Allenovih leđa govori o Marshallu McLuhanu, Allen se nemoćno obraća gledateljima i pita se što može učiniti da ga zaustavi. Na kraju poziva McLuhana, koji ulazi u kadar i obraća se gnjavatoru riječima kako on nije ništa razumio. Allen se ponovno obraća gledateljima riječima: »*Da je život barem takav.*«

Zanimljivo je prisjetiti se i trenutka iz Godardova filma *Do posljednjeg daha* u kojem Belmonda zaustavlja djevojka s časopisom u ruci i pita ga: »*Volite li mlade?*« Belmondo je odbija s riječima kako voli samo stare. Pažljivi pogled na djevojčin časopis otkriva da je riječ o *Cahiers du cinema*, glasilu novovalovaca, koji su redom sudjelovali u snimanju *Do posljednjeg daha*; uz Godarda, François Truffaut je surađivao na scenariju, a Claude Chabrol navodno radio na dijalozima. Poiccardovo odbijanje časopisa ujedno je i Godardova autoironija — oni ne prihvaćaju nikoga, posebno ne to da i sami postanu *struja*. Takvih »stvarnih« elemenata koji govore o filmu, a upleteni su u fikciju, mnogo je. U literaturi je često citirana scena iz Fellinijeva filma *Osam i pol* gdje Guido ulazi u kupaonicu, a u njoj se tada, kako navodi Peterlić:

...realistički potpuno nemotivirano, svjetlo pali, gasi i opet pali, a čuje se i čudnovati šum — pojave koje nastaju

ju pri iskrenju električnog luka za vrijeme paljenja najvećih filmskih reflektora (tzv. brutusi) (2002: 163).

Svi ti postupci, na neki način, razbijaju četvrti zid, odnosno okvir izvedbe, iako je četvrti zid sam po sebi iluzija. Na početku filma *Do posljednjeg daha* Poiccard se izravno obraća gledatelju: »*Ako ne volite more, ako ne volite planine, ako ne volite grad, pođite k vragu!*« Sličnu stvar ponavlja i u *Ludom Pierrotu* (*Pierrot le fou*, 1965): obraća se gledateljima govoreći da se Marriane (Anna Karina) želi samo zabavljati, a kad ga ona upita komu se obraća, on izravno odgovara: publici. Godard takvim postupcima krši klasičnu »zabranu« obraćanja gledalištu koja se u maniri realizma smatrala remetilačkom, opasnom za iluziju, iako je možemo pronaći i na primjerima filmova iz ranijih razdoblja. Vrlo rano na filmu je otkrivena mogućnost igre s točkom promatranja, zauzimanjem subjektivnoga položaja lika (npr. *Bakino povećalo* — *Grandma's Reading Glass* G. A. Smitha iz 1900). Obračanje kameri s jasnom retoričkom funkcijom bio je i kadar razbojnika koji puca u publiku u Porterovu filmu *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*) iz 1903. S obzirom na ljudsku osjetljivost da projekciju na dvodimenzionalnoj površini doživljava kao trodimenzionalnu, vrijedi spomenuti navodna događanja prigodom projekcija filma braće Lumière *Do-*

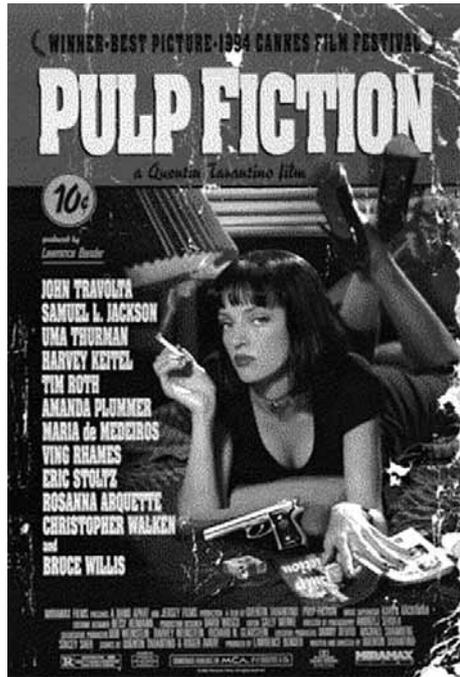


Adaptacija

*lazak vlaka u stanicu*: da su ljudi skakali sa sjedala kako se vlak približavao točki promatranja (Turković, 2000: 53).

Adresiranje gledatelja često je primjenjivano, iako u različitu kontekstu i s različitim namjerama. Ako se prisjetimo Allenova filma *Annie Hall* u kojem nas glavni junak (jasno, sam Woody Allen) vodi kroz nekoliko etapa vlastitog djetinjstva i komunicira s gledateljima i akterima vlastite mladosti o traumatičnim događajima iz djetinjstva, njegovo intimno obraćanje točki promatranja u kontekstu vremena, to jest poplavi ispovijedi, može se gledati i kao konverzija mjesta psihoanalitičara s publikom. Vrijeme kad je sniman taj film vrijeme je poplave psihoanalize i viceva o stanovnicima New Yorka koji su svi imali osobne psihoanalitičare. Knjiga koju Woody Allen doziva u sjećanje svakako je *Portnoyeva boljka* Njujorčanina Philipa Rotha, čiji se likovi neurotičnih intelektualaca ne razlikuju mnogo od onih Allenovih. Rothova knjiga tiskana je nekoliko godina prije nego što je snimljen

*Annie Hall* i čitava je pisana kao ispovijed psihoanalitičaru. Njegovi česti uzvici: »Ali, doktore...! Ali, doktore!« slični su Allenovim ispovjednim obraćanjima kameri. Danas se često primjenjuju iluzije s izravnim obraćanjem publici. I početak Burtonova *Eda Wooda* rabi isto: kamera se zaustavlja na sanduku, iz kakva je nekada izlazio Lugosi, i »producent« — Drakula — obraća se gledateljima pitajući ih može li njihovo srce podnijeti šokantnu istinu o Edwardu D. mlađem? Igrani filmovi na taj način uspostavljaju drukčiji odnos prema gledatelju i ne nastoje nas uvjeravati u vlastitu »zbiljnost«. Poznata je i Godardova izjava kako film nije samo slika, nego jest *samo slika*.



Pakleni šund

Na tragu struje *direktnog filma* i *filma istine*, gdje se težilo ukidanju barijere između redatelja-snimatelja i objekta-pri-zora koji se snima, i za predmet obrade izabirao neposredni život (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 301), Godard je dopuštao slučajnim prolaznicima da postanu promatrači — možemo ih opaziti kako promatraju glumce ili kameru, a poneki »namješteni« prolaznik ulazi u kadar i obraća se likovima. Sklonost improvizaciji i poigravanje iluzijom i zbiljom povezano je uz Godardovu zamisao kako svaki veliki igrani film prerasta u dokumentarni, a svaki dokumentarni u igrani (Peterlić, 2002: 124). Takav pristup naglašava na fikcionalnost kao mjesto mogućnosti: ono može postati rasprav-ljačko mjesto.

Zanimljiv je primjer *Dogvillea* Larsa von Triera (2003), koji se koristi stiliziranom scenografijom: nedostaju kuće, okoliš, a uz sam rub gradića, koji se nalazi izoliran u planinama, jasno se može razabrati bijelo platno, praznina. Lars von Tri-er često navodi da je, među ostalim, bio nadahnut Brechtom. U svojim člancima o teatru Brecht govori kako sceno-

graf postaje veoma slobodan kad pri izgradnji mjesta radnje više ne mora postići iluziju nekog prostora ili predjela: do-voljni su mu nagovještaji (1966: 242). I u *Dogvilleu* gleda-telj brzo zaboravlja da nedostaje okoliš koji je, kao i kuće bez zidova, vrata i prozora, iscrtan bijelom bojom na tamnu tlu. Takva vrsta začudnosti poslužila je Larsu von Trieru za ana-lizu ljudskih karaktera. Također, *Dogvilleom*, podijeljenim u devet poglavlja, vodi nas i narator koji, kao i glazba, asoci-rajnu na Kubrickova *Barryja Lyndona* (1975). Brecht se kori-stio tehnikom *otuđenja* (*Verfremdungseffekt*) tražeći da gle-datelj stvori odmak prema zbivanjima na sceni kako bi bio kadar kritički ih sagledati, suprotstavljajući se tako vladaju-ćem načelu uživljanja kakav je npr. zastupao Stanislavski, težeći iluzornosti. Brechtov odmak od iluzije bio je važan korak u kazalištu, a i umjetnosti općenito. Brojni umjetnički pravci s početka stoljeća, posebno od šezdesetih godina na ovamo, isprepleću umjetnost sa zbiljskim životom (npr. *hap-pening*, *performance* i sl.).

Brechtov utjecaj vidljiv je i u Godardovim filmovima. Isto tako, možemo ga zapaziti i u Fellinija: zanimljiva je npr. pro-ba za film koji Guido treba snimati u filmu *Osam i pol* gdje daje upute glumcima, ili odnos između glumice i Guida u sobi gdje joj Guido govori da glumi prostitutku. Scena u ko-jem Guida zatječemo sa ženama slična je pirandellovskoj po-trazi za autorom. Nismo sigurni: je li riječ o likovima ili zbiljskim osobama? Guidovo šibanje kao da ironizira vlasti-tu poziciju moći, koja je u krizi odjednom postala nemoćna.

Danas je poigravanje s iluzijom i zbiljom gotovo postalo »trend«. Iako u slučaju filma nije riječ o živoj umjetnosti, pa ona ne može razbiti okvir izvedbe, navedeni postupci poi-gravaju se sviješću o okviru koji povlači granicu između ima-ginarnoga svijeta filma i društvenog okruženja njegova pri-kazivanja (Biti, 1997: 249). Gledatelj, dakako, ne može in-tervenirati, ali spomenuti postupci upravo na to svraćaju po-zornost. Film vješto simulira naše viđenje svijeta. Postoje brojni čimbenici sličnosti koji ostvaruju visok stupanj slično-sti sa životom, i poigravanje koje svraća gledateljevu pozor-nost na to kako je riječ o svjesno proizvedenoj konstrukciji, artefaktu, mi ne odbijamo kao nešto što će nam kvariti gle-dališni doživljaj: zapravo, čini se kako to doživljavamo tek kao proširenje polja igre. Danas su mnoga DVD izdanja po-praćena dokumentarcima o stvaranju filmova, a i prije bilo je dosta popularno na televiziji gledati priloge o tome kako se snimao neki film. No, u kakvu bi oni onda mogli biti od-nosu spram fikcionalnih filmova o filmu? Gledatelji vjerojat-no s jednakim užitkom prate tzv. *making of* dokumentarce, ali su zasigurno svjesni razlike tih filmova prema onom pre-puštanju čistoj »fikciji«: npr. u nekih znanstvenofantastičnih ostvarenja možda bi nam se učinilo neprikladnim metafikcij-sko upozoravanje kako je riječ o artefaktu, a čar je upravo u tome što bolje nas uvjeriti u »drugu realnost«, mogući svijet kojem se prepuštamo bez »predrasuda« stvarnosti.

Za kraj mogli bismo se ponovno prisjetiti Eda Wooda: gle-dajući iz današnje perspektive, brojni njegovi postupci mogu se učiniti zanimljivim umjetničkim postupcima. Oni upravo teže slučajnosti, pozivajući se na Heisenbergovo načelo neo-dređenosti. Ed Wood vjerojatno nije čitao Heisenberga, ali



Ed Wood

sa strujanjima u umjetnosti vjerojatno bi našao zajednički jezik. On snima bez ponavljanja (Lugosi: »U *Universalu* smo snimali jednu ili dvije scene na dan, Ed ih snima dvadesetak.«). Filmovi Eda Wooda poslije su nadahnuli mnoge filmaše u namjernu igranju elementima koji se često potkradaju »amaterima«. No, razlika je bila jedino u tome što se Ed Wood time nije igrao. On je zaista, pod svaku cijenu, želio snimati »ozbiljne filmove«. Tako i u trenutku kad nespretni debeljuca Lobo, kojega je Ed zapazio na hrvačkom meču i odmah ga angažirao, zapne na vratima, Ed nema namjeru ponavljati scenu. Govori kako je to *stvarnost*. A Lobo bi i u stvarnosti zapeo na vratima.

Vidjeli smo kako navedeni primjeri uspostavljaju odnos prema drugim filmovima i »stvarnosti« raspravljajući o jeziku i priči, ali što je s ponavljanjem dijelova drugih filmova, tj. uporabom citata? Nisu li i oni također metafilmični?

### Citati

Michel Poiccard zaustavlja se pred kinodvoranom i, gledajući u Bogartov plakat, namješta izraz lica i pogled, no odbija cigaretu Chesterfield, iako je baš takve pušio Bogart. Pri svršetku filma *Nedodirljivi* (*The Untouchables*, 1987) De Palma citira čuvenu scenu na odeskim stubama kao *hommage* Eizenštajnu i njegovu filmu *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925). Citati koji se referiraju na druge filmove uvijek su metafilmični. Učestalo citiranje veže se upravo uz francuski novi val. Modernistički film težio je originalnosti, onomu što je novina u odnosu na tradiciju i druge autore istog razdoblja, pa tako i citiranje filmske tradicije nije bilo doslovno, ali tko može npr. De Palmine filmove, u kojima otvoreno citira svoje uzore, nazvati neoriginalnim? Pitanje o tome što je citat, a ne tek ugledanje, slijeđenje uspješnih predložaka, uvijek postavljamo, jer u drugom slučaju teško da možemo govoriti o nečemu »metafikcionalnom«.

Početni polet modernističkoga filma polako je postao »stega« kao dominantno načelo koje treba slijediti, pa nije ni čudo da su autori s kraja sedamdesetih i osamdesetih godina, posebno u sklopu tzv. novoholivudskog filma, uspostavili nešto otvoreniji odnos prema tradiciji: oni s njom više nisu

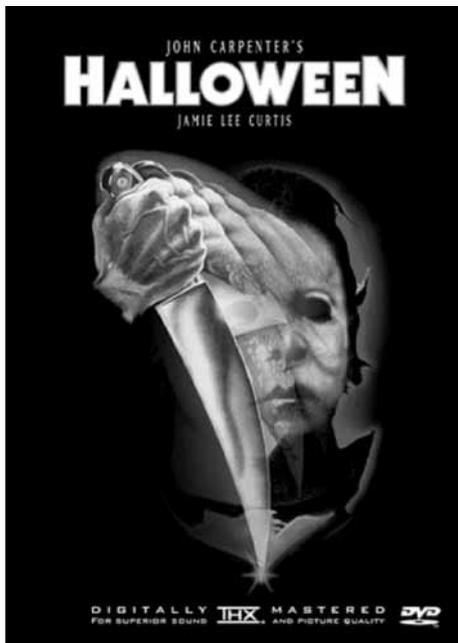
polemizirali, nego su se na nju nastavljali, nadograđivali, koristili se njome kao gradom i obrađivali je na osobit način. Znali su tako posuđivati i gotove stilske ili tematske obrasce, ali to su uvijek činili »otvoreno« — čak i kad su to činili posve diskretno — nisu skrivali izvor filma, pa ih po tome razlikujemo od filmskih imitacija ili kompilacija (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 209).

Danas je citiranje česta pojava: redatelji često preuzimaju osobine pojedinih autora, stilova, žanrova... Većina filmova o kojima smo govorili koristila se određenom vrstom citata: Peterlić npr. navodi kako je Poiccardov najdraži hotel Claridges, a u njemu je uvijek odsjedao i Alfred Hitchcock (2002: 128). Izravno obraćanje kameri u filmu *Annie Hall* Woody Allen navodi kao posvetu Grouchu Marxu, a npr. u *Mecima nad Broadwayem* možemo zapaziti scenu u kupelji sličnu onoj iz Fellinijeva filma *Osam i pol*. Tim Burton također se koristi elementima iz filmova Eda Wooda: početak Woodova *Plana 9 iz vanjskog svemira* (*Plan 9 from Outer Space*, 1958), gdje su glumačka imena ispisana na kamenim nadgrobnim spomenicima, rabi i Burton kao početak za svoj film *Ed Wood*. Spomenute citate nazivamo *međufilmskim* ili *autofilmskim*, a oni mogu biti doslovni kao što je to slučaj s De Palmom, a može biti riječ i o obradi određenih aspekata nekog drugog filma. Kod takvih citata riječ je o filmskoj perifrasi, pa ih nazivamo *perifrastičnima* (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 209).

Jasno, citati ne moraju biti izričito filmski. Godard često, na primjer, poseže za citatima iz drugih medija. Patricijine spisateljske ambicije poslužile su kao dobar povod za aludiranje na pojedine književne autore koji su pripadali modernističkoj struji u književnosti. Poiccard, na djevojčino pitanje poznaje li Williama Faulknera, odgovara: »A tko je to? *Spavala si s njim?*« — i govori kako bi on, umjesto boli, radije izabrao ništavilo, jer bol je ionako uvijek kompromis, izokrećući tako posljednju rečenicu Faulknerova romana *Divlje palme*. Brojni su primjeri takvih citata iz književnosti, a posebno likovne umjetnosti (npr. u Altmanovu *M.A.S.H.-u*, iako ne doslovna, kompozicijom — zubarevom posljednjom večerom — jasno se aludira na Da Vincijevu sliku). Citate poznaju i starija razdoblja u povijesti filma (poznato je npr. na



MASH



Noć vještica

stojanje Jeana Renoira da citira impresionističke slike svog oca Augusta, a brojne parodije posuđivale su različite obrasce i preradivale ih). Dijelovi filma koji ponavljaju elemente djela nekog drugog priopćajnog medija i na njega upućuju nazivaju se *inofilmski* ili *alofilmski* citati (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 210).

Citati su, dakle, metafilični, oni uspostavljaju odnos s drugim filmovima ili medijima, pa brojni autori posežu u povijesnu riznicu. Aluzije ponekad mogu biti prilično suptilne i podrazumijevaju visok stupanj informiranosti. Neki autori metafilske struje namjerno su izostavljali posebne naglaske citata i prepoznavanje prepustili gledatelju. Takvi filmovi to čine ponekad posve diskretno, računajući na gledatelja koji je dobro upoznat s određenim žanrom, stilom redatelja, i sl. Vidjeli smo, također, da je odnos prema citatu različit od autora ili razdoblja u kojem je nastao film. Isto tako, vidjeli smo kako parodije ponekad znaju citirati »čitav film«. *Goli pištolj* Davida Zuckera i Jima Abrahamsa parodirao je obrasce akcijskih filmova, a obrada žanra upravo je česta osobina filmskih parodija — poznate su parodije Mela Broksa, primjerice filma strave kao što je *Mladi Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1974), ili vesterna u filmu *Vruća sedla* (*Blazing Saddles*, 1974) — ali mora li obrada žanra uvijek biti parodična? Ovdje nam se upravo otvara pitanje o filmovima koji su nakon modernističkog »obračuna« s konvencijama počeli svjesno oživljavati i citirati žanrove koji tradicionalno nisu bili toliko reprezentativni kao što su pustolovni filmovi, znanstvenofantastični, filmovi strave...

### Metažanrovska obrada žanra

Filmovi pomirljiva tona prema filmskoj tradiciji koji su krenuli u obnavljanje žanrova i svojevršno ruganje filmskoj originalnosti vrlo su se otvoreno koristili već postojećim film-

skim obrascima. Kad govorimo o takvu inovacijskom pristupu, za primjer možemo navesti Carpenterovo nadovezivanje na film strave, npr. *Noć vještica* (*Halloween*, 1977) koji preuzima crte žanra, njegove motive i mitove, ali ih preraduje na osoban način. Žanrovski filmovi općenito se kristaliziraju oko neke opće fabularne opreke, npr. filmovi strave i užasa formiraju se oko fabularne opreke između prirodnih i neprirodnih fenomena (Turković, 1985: 139). Tako se i prilično jednostavna fabula Carpenterova filma vrti oko dadilje (Jamie-Lee Curtis) koju terorizira manijak koji je pobjegao iz umobolnice (poslije doznajemo kako je riječ o njezinu bratu). Sve to upućuje na činjenicu da su Carpenteru važniji stilizacijski postupci kojima se obilno služi kako bi postigao dojam straha i izbjegava neke tipične obrasce klasičnih filmova strave. Zanimljivo je kako npr. Carpenterov junak nosi bezizražajnu masku tako da gledatelj ni u jednom trenutku ne vidi njegovo lice (osim u početnoj sceni kao dječaka). Nepravilno lice junaka u klasičnim filmovima strave bilo je jedan od elemenata za plašenje gledateljstva, a maske su bile vrlo stilizirane. Na to nas u *Edu Woodu* podsjeća i Bela Lugosi, koji u glavi neprestano polemizira sa svojim parnjakom Frankensteinom (Borisom Karloffom): »*Za Drakulu je potreban talent koji pretpostavlja i izražajnost lica, glasa, očiju, dok je za Frankensteina potrebno samo gundanje.*« Bez konteksta sigurno ni Myersova bezizražajna maska ne bi sama po sebi bila strašna. Kad bi se Ed Wood kojim slučajem susreo s Carpenterovim junakom M. Myersom, vjerojatno mu ne bi mogao reći isto što i Lugosiju: Bela, vi više plašite uživo nego na filmu.

Carpenter se obilno koristi stilizacijama kako bi postigao željeni dojam, najčešće dojam straha, ugroženosti, klaustrofobije. Poznat je početni subjektivni kadar *Noći vještica*, gdje se gledateljeva vizura veže uz tjelesni položaj lika. Takav kadar gledatelja također stavlja u metapoziciju, za razliku od pristrane vizure koja nas stavlja u položaj promatrača »sa strane«, subjektivna vizura omogućuje nam promatranje iz pozicija lika. Takvo ograničenje sprečava nas da dobijemo šire kontekstualne informacije, i ponekad frustrira. Carpenter se tako u čitavu filmu igra kadrovima koje često puta ne znamo kome bismo pripisali, pa se stvara dojam praćenja lika i njegove ugroženosti. Carpenter je za obradu preuzeo žanr, ali ga obrađuje na vlastiti način, preuzimajući tek određene obrasce klasičnoga filma strave. Riječ je, dakle, o *metažanrovske obradi žanra*. Tu je riječ o žanrovskoj inovaciji koja je otvorila put upravo brojnim hororima s temama iz tinejdžerske svakodnevice. Wes Craven se npr. u *Vrisku* (*Scream*, 1996) na »metafiktionalan« način poigrao formulama i konvencijama takvih filmova pričom o tinejdžerima, već dobro upoznatim sa zakonitostima teen-horora. Oni dobro znaju da nikada ne smiju reći »vratit ću se« (jer se junak nakon toga obvezatno nikada ne vrati). Isto tako znaju i da nikako nije preporučljivo voditi ljubav, jer trenuci intimnosti u filmu strave obično ne završava najbolje za protagoniste: to zna i fanatik žanra upozoravajući na to pravilo u nezgodan čas — upravo kad glavna junakinja gubi nevinost. Komentar takvih pravila susrećemo i na kraju filma: u trenutku kad junaci konačno svladaju manijaka, taj obvezno mora još jednom ustati. Srećom, ovaj put junaci su upoznati s tim zako-

nom, znaju da *mora uslijediti i taj dio*. Iako slijedi žanrovske obrasce, film nas na njih izričito i upućuje, a njihovim naglašavanjem funkcionira i kao parodija. Vidjeli smo kako su se i brojni modernistički filmovi poigravali takvim formulama. Marriane, u *Ludom Pierrotu*, uspijeva savladati zaposlenika na benzinskoj crpki u stilu Laurela i Hardyja: nakon što mu prstom pokaže uvis — a on naivno skrene pogled u tom smjeru — udari ga šakom u prsa i baci na pod. Filmovi, dakle, imaju vlastita pravila, pa i Marriane i Pierrot — koji ne nastoje prikriti kako se nalaze u filmu — u pomoć mogu dozvati pokoji »štos« iz komedija Stanlija i Olija i tako savladati protivnike »filmskim sredstvima«.

Govorili smo o inovativnoj obradi žanra (Carpenterova *Noć vještica*), ali za slučaj neparodijskoga tematiziranja žanra dobar je primjer *Istrebljivač* Ridleyja Scotta (*Blade Runner*, 1982), koji u kontekstu znanstvene fantastike razrađuje pristup *film noir*.

Kad se Michael Poiccard zaustavi pred plakatom Humphreyja Bogarta, ovaj put u smokingu, pokušavajući zauzeti njegovu pozu i pogled, citat je očigledan. No, Bogarta se najčešće pamti i prepoznaje upravo kao Sama Spadea iz *Malteškog sokola* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona: trenčkot — ispod kojega se nazire kravata, šešir, cigareta i pištolj. *Istrebljivač* Deckard (Harrison Ford) odjeven je u sličan trenčkot. Nedostaje mu tek šešir, iako je i to bila prvobitna namjera Ridleyja Scotta, jer je u potpunosti želio kopirati vanjski izgled. Odustao je od toga shvativši moguću zabunu: u šeširu se Harrison Ford pokazao odveć sličnim junaku kojeg je prije glumio — Indiani Jonesu. Referencije na *film noir* holivudske kinematografije četrdesetih i pedesetih godina u *Istrebljivaču* su brojne. Točnije, čitav film funkcionira kao *film noir* pomaknut u 2019. godinu, budućnost koja sa sobom nosi određene novine, ali sve ostalo je tu: priča, likovi, scenografija. Deckard se zaljubljuje u replikanticu Rachael. Na početku filma ona asocira na ženu iz *film noir*a — moćna, inteligentna, *femme fatale* naglašene seksualnosti, pogubna za muškarca koji se ne može oduprijeti njezinim čarima (iako se Rachael, otkrivajući kako je replikantica, tijekom filma mijenja u ranjiviji tip žene). Deckard nije cinik kao Spade, ali nosi određene karakteristike privatnih detektiva: osamljenik je, sve promatra, pomalo je neprilagođen, zaokupljen dvojbama, no pouzdan. Film, osim toga, određuje vizualna stiliziranost prizora, temeljena na načelu kontrasta (svjetlo/tama), što, dakako, i tematski odgovara *film noir*u, nesigurnosti protagonista, pesimizmu, nesreći; tj. »crnim«, mračnim vidovima života (Hayward, 2004: 129). Začetnici takva stilskog usmjerenja u američkoj kinematografiji bili su autori njemačkog i austrijskog podrijetla (npr. Fritz Lang, Joseph von Sternberg i dr.), koji su u američki film unijeli ugođaj njemačkog ekspresionizma: svjetlo, dekor, bizarne pozicije kamere i sl. (*Filmska enciklopedija*, 1, 1986: 357). Sve to možemo prepoznati i u Scottovu *Istrebljivaču* i oblikovanju njegova grada iz budućnosti (jasna je paralela s Langovim *Metropolisom* iz 1927). Iako ponajprije u »modi« četrdesetih i pedesetih godina, brojni filmovi i poslije su se referirali, i tematizirali, tu struju američkih filmova. Spomenimo *Kinesku četvrt* (*Chinatown*, 1974) Romana Polanskog, *L. A. povjerljivo* (*L.A. Confidential*, 1997) Curtisa Hansona,

ili npr. jednu od parodijskih obrada braće Coen, *Veliki Lebowski* (*Big Lebowski*, 1998) gdje su naopačke izvrnute konvencije *film noir*a: tu glavni junak ne hoda u trenčkotu, nego se radije vuče po stanu u kućnom ogrtaču.

Danas se često primjenjuju elementi žanrovskih filmova. Tarantino se koristi mnoštvom referenci. Preuzima npr. obrasce borilačkih filmova u filmu *Kill Bill* (2003, 2004) ili obrasce niskobudžetnih ekspolatacijskih filmova u filmu *Jackie Brown* (1997), gdje već sam naslov aludira na film *Foxy Brown* (1974), u kojem glavnu ulogu također tumači glumica Pam Grier. Tarantino često doziva i Godarda. Općenito, njegovi filmovi uzimaju se kao jasan primjer intertekstualnosti (Hayward, 2004: 279). Sklonošću primjeni populističkih obrazaca ublažila se i tradicionalna opreka između tzv. visoke i niske kulture, a brojni su se autori koristili zapostavljenim žanrovima, tradicionalno smatranim »nižima«, manje vrijednim, »neumjetničkim«. Upravo su autori novog Hollywooda, primjerice De Palma, pomirljivo priznavali prošlost i pomalo se rugalački odnosili prema originalnosti »pod svaku cijenu« i tradiciji koju je modernistička struja radikalno poricala (Biti, 1997: 286). Preuzimanje obrazaca tzv. »populističkih filmova« bilo je često i među autorima francuskoga novog vala: Godard se često koristio elementima gangsterskih filmova, ali njegovo bavljenje gangsterskim žanrom drukčije je od npr. Carpenterove obrade filma strave. U Godarda ne može se govoriti o obradi žanra kao u slučaju Carpentera ili npr. talijanskog vesterna. Carpenterov film i talijanski vesterni i sami su pripadnici žanra po nekim općim karakteristikama, ali žanr obrađuju na vlastiti način. Iz takve metažanrovske obrade žanra, na kraju se i razvio poseban žanr, tzv. *špageti-vestern*, spomenimo jedan: *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) Sergia Leonea.



Dogville



Neobična banda

Danas se film često zna igrati i srodnim medijima, npr. televizijom. Zanimljiv je primjer *Zelig* Woodyja Allena (1983), koji se koristi formom dokumentarnih i biografskih filmova (svojevrсна posveta *Gradaninu Kaneu*), što mu pruža mogućnost igre s različitim formama — dokumentarnom građom, melodramom, svjedočanstvima, novinskim naslovima. I već spomenuti *Monty Python* poigrava se konvencijama televizije kao medija. David Lynch ponekad slaže mozaik od različitih stilova i žanrova: filma ceste, gangsterskih filmova, mjuzikla, komedije (*Divlji u srcu — Wild at Heart*, 1990).

Odnos prema drugim filmovima vidljiv je i u pojavi *remake-a* (npr. obrada Hitchcockova *Psycha* Gusa Van Santa iz 1998) ili filmskih nastavaka (npr. Lucasovi *Ratovi zvijezda — Star Wars*). Zapažamo ublažavanje modernističke opreke između sadašnjosti i prošlosti, uvodi se koegzistencija, simultanost međusobno udaljenih povijesnih razdoblja (Biti, 1997: 286). Bilo bi besmisleno pravilo originalnosti postaviti kao opće načelo. Brojni autori koji su pod svaku cijenu htjeli biti »originalni« često bi upadali u zamku i postajali tek imitatori.

Modernistički autori jasno su se suprotstavili vladajućim konvencijama. Danas, pak, njihove postupke nalazimo u velikom broju tzv. popularnih filmova. Možemo zaključiti da je razvrgnuta sprega koja se javila u jeku modernizma: sprege inovativnosti i originalnosti, a razmjerno osebujan autorski »rukopis« može se ostvariti i na području stilskih orijentacija koje su, prema dosadašnjem dominantnom shvaćanju umjetničke povijesti, fenomen prošlosti (Žmegač, 1991: 374).

## Zaključak

Metafikcija dopušta i omogućava gledateljima da postanu svjesni pripovjednih konvencija. Iako prepoznatljiva i u ranijim razdobljima, danas je, kao princip, slijede mnogi autori. Brojne su karakteristike metafikcije, kao i tehnike kojima se služi. Govorili smo o stilskim postupcima francuske avangarde, igranju s konvencijama. Klasični postupci koje doživljavamo kao standardne, »zanatske«, razgolićeni su. Takav postupak razgolićenja postupaka Miroslav Beker uspoređuje sa suvremenom arhitekturom:

*Dok tradicionalna arhitektura nastoji i želi što bolje sakriti funkcionalne dijelove zgrade (zidove nosače, dizala, vodovodne i druge instalacije), u posljednje vrijeme svjedoči smo arhitekture koja upravo te dijelove ističe. Tako bismo, jezikom ruskih formalista, mogli kazati da je »postupak« — tj. funkcionalni dijelovi zgrade — ovdje razgolićen. (1986: 17)*

Možemo reći da je metafikcija fikcija koja rastvara stereotipe i predrasude igrajući se njima. Iako nije riječ o živoj izvedbi, metafikcionalni filmovi poigravaju se iluzijom i zblijom, poigravaju se sviješću o okviru koji povlači granicu između imaginarnoga svijeta filma i društvene okoline njegova prikazivanja. Poigravanje svraća gledateljevu pozornost na to kako je riječ o svjesno proizvedenoj konstrukciji, artefaktu, a to ipak ne odbijamo kao nešto što nam kvari gledališni doživljaj. Čini se, zapravo, kako to doživljavamo tek kao proširenje polja igre. Također, vidjeli smo da takvi filmovi obiluju citatima, novim odnosom prema povijesti, crpeći, danas, svoje postupke iz nje u kreativnoj igri. Razvrgnuta je sprega koja se javila u jeku modernizma, sprega inovativnosti i originalnosti, a filmovi se poviješću koriste kao riznicom postupaka, rješenja, formula za kojima mogu uvijek posegnuti.

## Bilješka

1 Ako pogledamo u filmsku povijest, sjetit ćemo se brojnih igranih filmova koji su se bavili filmom: npr. Keatonovi filmovi kao *Buster detektiv (Sherlock Jr., 1924)* o kinooperateru koji zaspe za vrijeme projekcije sanjajući sebe u tom film, ili *Snimatelj (Cameraman, 1928)*, ili film *Šutnja je zlato (Le silence est d'or, 1947)* Renéa Claira, posvećen prvim francuskim filmskim stvarateljima. Spomenimo i *Bulevar sumraka*

Billyja Wildera (*Sunset Blvd., 1950*) s radnjom smještenom u tadašnji Hollywoodu, zatim *Pjevajmo na kiši (Singin' in the Rain, 1952)* Stanleyja Donena i Genea Kellyja, koji prati razdoblje pojave zvučnog filma, *Američku noć (La nuit américaine, 1973)* François Truffautu — u kojoj i sam Truffaut tumači redatelja, Godardov *Prezir (Le mépris, 1963)*, a od novijih filmova npr. *Ararat (2002)* Atoma Egoyana.

## Filmografija

- Osam i pol (8 1/2)*, r. Federico Fellini, Italija, 1963.  
*Adaptacija (Adaptation)*, r. Spike Jonze, SAD, 2002.  
*Annie Hall*, r. Woody Allen, SAD, 1977.  
*Bakino povećalo (Grandma's Reading Glass)*, r. George Albert Smith, Velika Britanija, 1900.  
*Barry Lyndon*, r. Stanley Kubrick, Velika Britanija, 1975.  
*Bilo jednom na Divljem zapadu (Once Upon a Time in the West)*, r. Sergio Leone, 1968.  
*Divlji u srcu (Wild at Heart)*, r. David Lynch, 1990.  
*Do posljednjeg daha (A bout du souffle)*, r. Jean-Luc Godard, Francuska, 1960.  
*Dogville*, r. Lars von Trier, Danska, Švedska, Francuska, Norveška, Nizozemska, Finska, Njemačka, Italija, Japan, SAD, Velika Britanija, 2003.  
*Ed Wood*, r. Tim Burton, SAD, 1994.  
*Foxy Brown*, r. Jack Hill, SAD, 1974.  
*Mladi Frankenstein (Young Frankenstein)*, r. Mel Brooks, SAD, 1974.  
*Goli pištolj (Naked Gun)*, r. David Zucker, SAD, 1988.  
*Istrebljivač (Blade Runner)*, r. Ridley Scott, SAD, 1982.  
*Kill Bill Vol.1 & 2*, r. Quentin Tarantino, SAD, 2003, 2004.  
*Oklopnjača Potemkin (Bronenosec Potemkin)*, r. Sergej M. Ejzenštejn, SSSR, 1925.  
*L. A. povjerljivo (L. A. Confidential)*, r. Curtis Hanson, SADS, 1997.  
*Ludi Pierrot (Pierrot le fou)*, r. Jean-Luc Godard, Francuska, 1965.  
*M.A.S.H.*, r. Robert Altman, SAD, 1970.  
*Malteški sokol (The Maltese Falcon)*, r. John Huston, SAD, 1941.  
*Meci nad Broadwayem (Bullets over Broadway)*, r. Woody Allen, SAD, 1994.  
*Neobična banda (Bande a part)*, r. Jean-Luc Godard, Francuska, 1964.  
*Neododirljivi (The Untouchables)*, r. Brian De Palma, SAD, 1987.  
*Netrpeljivost (Intolerance)*, r. David (Lewelyn) Wark Griffith, SAD, 1916.  
*Noć vještica (Halloween)*, r. John Carpenter, SAD, 1978.  
*Opsjednut (Spellbound)*, r. Alfred Hitchcock, SAD, 1945.  
*Pakleni šund (Pulp Fiction)*, r. Quentin Tarantino, SAD, 1994.  
*Pjevajmo na kiši (Singin' in the rain)*, r. Stanley Donen i Gene Kelly, SAD, 1952.  
*Plan 9 iz vanjskog svemira (Plan 9 from Outer Space)*, r. Edward Wood, SAD, 1958.  
*Psyho*, r. Gus Van Sant, SAD, 1998.  
*Smisao života Montyja Phytona (Monty Python's The Meaning of Life)*, Velika Britanija, 1983.  
*Tri životna doba (Three Ages)*, r. Buster Keaton, SAD, 1923.  
*Velika pljačka vlaka (The Great Train Robbery)*, r. Edwin Stanton Porter, SAD, 1903.  
*Veliki Lebowski (Big Lebowski)*, r. Joel Coen, SAD/Velika Britanija, 1998.  
*Vruća sedla (Blazing Saddles)*, r. Mel Brooks, SAD, 1974.  
*Zelig*, r. Woody Allen, SAD, 1983.  
*Dodir zla (Touch of Evil)*, r. Orson Welles, SAD, 1958.

## Literatura

- Beker, Miroslav, 1986, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber  
 Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska  
 Brecht, Bertolt, 1966, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit  
*Filmska enciklopedija*, 1-2 (1986-1990), ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«  
 Hayward, Susan, 2004, *Cinema Studies: The Key Concepts*, London i New York: Routledge  
 Jakobson, Roman, 1966, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit  
 Liu, Joyce, 1998, »Introduction« to *Metafiction* (prema Currie, Mark, ed. *Metafiction*, New York: Longman Group, 1995), na adresi [http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/post-modernism/Metafiction\\_outline.html](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/post-modernism/Metafiction_outline.html)  
 Mikkola, Timo, 1997, »Blade Runner: Film Noir or Science Fiction?«, <http://www.uta.fi/čks53182/blade/blade.html>  
 Peterlić, Ante, 2002, *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez  
 Sterne, Laurence, 1996, *Tristram Shandy*, Hertfordshire: Wordsworth Classics  
 Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Cekade  
 Turković, Hrvoje, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16  
 Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske  
 Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar  
 Waugh, Patricia, 2003, *Metafiction: Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London i New York: Routledge  
 Žmegač, Viktor, 1991, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske



Oktavijan Miletić na snimanju *Hrvatskoga seljačkog života* (Hrvatska kinoteka)

Daniel Rafaelić

## Zaista novi film Oktavijana Miletića

Kada je 30. svibnja 2005. godine u kinu Tuškanac prvi put nakon 57 godina prikazan film *Kroatisches Bauernleben*<sup>1</sup> (*Hrvatski seljački život*)<sup>2</sup> iz 1942. godine, dr. Hrvoje Turković ljubazno mi je ponudio da za sljedeći broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* znanstveno obrazložim svoj pronalazak toga filma u Bečkome filmskom arhivu, kao i atribuciju tog (do tada) izgubljenog (i zaboravljenog) filma Oktavijana Miletića. Moja kratka studija objavljena je u 42. broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, no urednik mi je sugerirao da u naslov *Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića* umetnem i upitnik, budući da se moj tekst prvenstveno temeljio na izvornom materijalu iz doba NDH, koji je, prema Turkovićevim riječima, mogao biti i nepouzdan. Pristao sam, čekajući da dođe trenutak kada ću imati zaista neoborive dokaze, koji neće ostavljati niti najmanje mjesta sumnji. Iako film stilski može biti Miletićev, često se isti nazivi filmova ponavljaju, poluinformacije se prihvaćaju kao gotove činjenice, i zbog toga treba otkloniti i najmanju sumnju. Nedostajala je očito ultimativna potvrda autorstva spomenutog filma.<sup>3</sup>

### Otkriven fotoalbum Oktavijana Miletića

Rijetko kad u bavljenju filmskom arheologijom čovjek nakon jednog važnog otkrića dobije priliku za još jedno. Istražujući početkom studenog 2005. reprezentativnu zbirku fotografija Hrvatske kinoteke, za oko mi je zapeo karirani fotoalbum formata nešto većeg od A4 standarda. Bio je umetnut u kuvertu uz ostale fotografije Branka Marjanovića.<sup>4</sup> Početak nije previše obećavao — novinski izresci iz njemačkog *Spiegela* iz 1983. godine, u kojima piše kako Charlie Rivel, njemački klaun-komičar unatoč svojoj poodmakloj dobi (87) i dalje zabavlja ljude, i to u Španjolskoj. Odmah ispod toga prilijepljena je i obavijest o smrti sredinom iste godine. Međutim, na sljedećoj stranici, naglo i bez najave, vraćeni smo više od četrdeset godina unazad — točnije u Beč 1940. godine. Tu su, uz spomenik J. W. Goetheu, snimljene fotografije Charlieja Rivela i A. Segelkea, režisera koji je tada pripremao film s Rivelom u glavnoj ulozi. No ni to ne bi bilo ništa drugo osim kurioziteta, da uz njihove fotografije nije i fotografija na kojoj uz Goetheov spomenik stoji — Oktavijan Miletić. Od iznimne je pomoći tipkani tekst<sup>5</sup> koji prati fotografije: »Charlie Rivell, A. Segelke i O. Miletić u Beču prilikom dogovora za snimanje igranog filma sa Charly Rivellom u glavnoj ulozi«; i odmah ispod: »A. Segelke režiser TOBIS Filmkunst Berlin i Charly Rivell, znameniti clown akrobat«. Sljedeća stranica albuma otkriva na daljnje detalje Miletićeve boravka u Beču 1940. godine. Na fotografijama vidimo opet Charlieja Rive-

la, A. Segelkea te Paolinu, Rivelovu kćer. Tekst kaže: »Charly Rivell zarađivao je imenzno ispunivši sa obitelji cjelovečernji program /Suprugom, sa 2 sina i kćerkom Paolinom/ morali smo biti dnevno na ručku njegovim gosti u Grand Hotelu u



Oktavijan Miletić:  
Na snimanju filma BAUERNLEBEN  
Producent: TOBIS- UFA  
Scenarij: Dr. Alois König  
Muzika: Krešimir Baranović  
Režija i kamera: Oktavijan Miletić  
montaža,  
Voda snimanja: Alfred Merwick

Iz fotoalbuma Oktavijana Miletića (Hrvatska kinoteka)

Beču«. Zapis završava tekstem: »Charly, komičar svjetskog glasa još nastupa sa 85 godina. Vidio sam ga nedavno na njemačkoj televiziji kako parodira znamenite oper. pjevačice bilo je to puknuti od smijeha.« Dakle, osim što znamo da je Miletić 1940. godine bio u Beču, priča o Charlieju Rivelu ne otkriva je li, možda, i Miletić imao kakav angažman na filmu u kojemu je ovaj glumio, kao što ne govori (bar zasad) baš previše ni o našoj temi. Međutim, već nas sljedeća stranica albuma napokon dovodi do cilja.

### Miletić i TOBIS film — *Kroatisches Bauernleben*

Četiri su fotografije — od kojih dvije prikazuju Oktavijana Miletića. Na prvoj: »*Za volanom: O. Miletić*«, u automobilu firme TOBIS film. Na drugoj »*O. Miletić pred palačom TOBIS Filmkunst*«, a odmah ispod nje fotografija cjelokupne palače TOBIS-a. Četvrta fotografija sve objašnjava: »*Dr. Johannes Eckard, direktor kratko-metražne Tobis produkcije*«. Naravno, to je onaj isti Johannes Eckard koji je u rujnu 1941. godine stigao u Zagreb, te izjavio da Oktavijan Miletić za TOBIS film snima dva filma: *Agram* i *Kroatisches Bauernleben*.<sup>6</sup> Sljedeća stranica ovog vrijednog albuma napokon daje zadovoljstvinu gladnom istraživaču: »*Oktavijan Miletić: Na snimanju filma BAUERNLEBEN Producent: TOBIS-UFA Scenarij: Dr. Alois König Muzika: Krešimir Baranović Režija, montaža i kamera: Oktavijan Miletić Vođa snimanja: Alfred Merwick*«. Tri nezamjenjive fotografije Miletića prilikom snimanja i režiranja filma *Kroatisches Bauernleben*, napokon postaju krunkni dokaz da je on autor ovoga otkrivenog filma.

Uz to posebno treba istaći najnoviji podatak: *Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung* iz Wiesbadena na svojim je internet-skim stranicama objavio da posjeduje kopiju ovog filma (dužine 481 m) u svojoj kolekciji. Posebno je značajno da kao producente navode: Svijetlton K. D. iz Zagreba i Univer-

sum-Film AG iz Berlina, ali ne i TOBIS film.<sup>7</sup> Iako znamo da se kompanija Svijetlton K. D. prije uspostave Nezavisne Države Hrvatske bavila proizvodnjom filma,<sup>8</sup> nakon njezine uspostave, kompanija se pod vodstvom Josipa Klementa<sup>9</sup> bavila se isključivo nabavom *filmskog tvoriva*: filmske vrpce, aparata, optike i drugo, te zastupstvom UFA-e i filmskog tjednika za Hrvatsku.<sup>10</sup> Koproducent filma nije mogla biti budući da je to s Hrvatske strane jedino mogla/smjela filmska središnjica ondašnje države: Državni slikopisni zavod »Hrvatsko slikopis«.

Stoga, za buduće istraživače i filmologe donosim ovdje, napokon, filmografsku jedinicu filma:

Kroatisches Bauernleben/Hrvatski seljački život — *pr.* TOBIS film, UFA, 1942. — *sc.* Alois König — *k., mt. i r.* Oktavijan Miletić — *gl.* Krešimir Baranović — *vođa snimanja:* Alfred Merwick — *c/b* — 35 mm — 481 m (17 min.) — kratki dokumentarni.

Umjesto detaljnog sadržaja filma koji redovito prati sve relevantne filmografije, donosim ovdje cjeloviti transkript spikerskog teksta, kojeg je s njemačkog na hrvatski, uz iznimne napore (budući da je ton, posebice prvog dijela filma, iznimno oštećen) prevela Kaja Dombaj.<sup>11</sup>

#### Život hrvatskog seljaka

*U životu hrvatskog seljaka do danas su se zadržali stari običaji. U polje se polaže jaje kako bi se povećala plodnost zemlje. Dukati u vreći s žitom osiguravaju bogat i dug život. I dok stari običaji još žive, polako dolazi i novo vrijeme. Plugovi i strojevi za sjetvu počinju se i ovdje upotrebljavati. Jačanje poljoprivrede ovdje je parola. Hrvatski nam seljaci uz vedar osmijeh žele pokazati svoj način života, stare običaje i ljepotu zemlje. Seljaci uz veliki napor*



Oktavijan Miletić na snimanju *Hrvatskoga seljačkog života* (Hrvatska kinoteka)

mlate žito. Nakon toga ga moraju prosijati. Žrvanj se ručno pokreće. Kruh se mora namočiti, nakon čega se peče. Hrvatice same šiju svoje nošnje. I igračke od drveta izrađuju se vještim rukama. Svi sudjeluju u izradi predmeta potrebnih za život. Na rukom izrađenoj fruli pastir svira svoju pjesmicu uz dolazak mirne večeri. Pored malih kućica sa slamnatim krovovima prolazi stoka na svom putu da se osvježi. Kukuruz se žuti po čitavom podu kuće. Poljoprivredne sprave još se i danas pokreću nogama. Znanje se prenosi sa starijih na mlađe generacije. Baka unuci pokazuje rad na preslici te kako namotati vlakna. Zatim na red dolazi tkanje. Na obali rijeke pere se rublje. I rublje se pere na stari način. I kod muškaraca i žena prsluk je najvažniji odjevni predmet. On se šije s velikom ljubavlju i pažnjom. I ručno izrađenu obuću, tzv. opanke, rade vješte ruke. Praktični su i udobni. Ispijanje vina ukazuje da je vrijeme za berbu. Kad sazrije, prekrasno se grožđe pažljivo bere s loze. Grožđe se obrađuje starim alatima koji se prenose s pokoljenja na pokoljenje te se i danas koriste. Koriste se i neke nove sprave, no i stare su još u upotrebi. Vjenčano se prstenje prelijeva vinom kako bi mladi bračni par imao dug i sretan život.

### Miletić — UFA i WIEN film

Ostatak iznimnog fotoalbuma ispunjen je Miletićevim fotografijama zgrade UFA-e i filmskog studija Babelsberg u Berlinu, te fotografije uz koju piše: »/Miletić/ Na ovom stolu montirao sam u Berlinu neke moje filmove.« Time postaje jasno da je TOBIS film pružao usluge za snimanje na terenu, dok je UFA u Babelsberg studiju omogućila Miletiću da montira *Kroatisches Bauernleben*. Tekst uz četiri fotografije s otvaranja *ton hale* Wien filma 1941. godine dodatno pojašnjavaju bijela područja Miletićeve bio-filmografije: »...Među prvim filmovima koji su ovdje sinkronizirani bio je jedan moj dokumentarac. Uslijed nekog defekta snimanje se zavuklo kroz čitavu noć. Zbog održanja termina! 'Bildhauerkunst in Kroatien' /TOBIS-FILM/. Meštrović, Augustinčić,



Iz fotoalbuma: studiji Tobis filma (Hrvatska kinoteka)

Kršinić, Radauš, Lozica — Scenarij, režija, kamera, montaža: Oktavijan Miletić.« Ovaj (poput filma *Agram*, zasad još uvijek nepronaden Miletićev film<sup>12</sup>) na ovom mjestu dobiva pak svoju potvrdu autorstva. Zanimljivo je da će 1943. godine upravo u ovoj *ton hali* Miletić snimati glazbu i zvukove za svoj (i hrvatski) prvi dugometražni zvučni igrani film *Lisinski*. Posebnost *ton hale* je: »...Akustika sa posebnim 'Šlickasetama' dala se izvrsno podešavati. Orgulje sa glazbom i 500 registara sa najraznovrsnijim zvukovima i klavijaturom koja se je mogla voziti prema potrebi po ogromnoj hali. Na čita vom podu ugrađene metalne šinje sa niskovoltaznom strujom za postavljanje na njih 'Notenpulte'...« Album završavaju upravo fotografije iz Beča 1943. godine, kada se snimala glazba za film *Lisinski*.<sup>13</sup> Tu postaje jasno da je autor tih fotografija (na kojima je Miletić najvjerojatnije Branko Marjanović, tada voditelj proizvodnje Državnoga slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«. U rukopisu o stvaranju filma *Lisinski*<sup>14</sup> on sam opisuje anegdote sa boravka u Beču, a kako ga nema niti na jednoj fotografiji, a bio je sveprisutan, jasno je zašto je taj album, iako je pripadao Oktavijanu Miletiću, u Hrvatsku kinoteku došao iz ostavštine Branka Marjanovića.

## Bilješke

- 1 Ova film, zajedno sa filmom *Bildhauskunst in Kroatien*, spada u nikad rasvijetljenu fazu stvaralaštva Oktavijana Miletića, u kojoj on 1940 i 1941. godine snima za njemačke filmske kompanije UFA-u i TOBIS.
- 2 Iako bi film trebalo prevesti kao *Život hrvatskog seljaka*, treba slijediti prijevodno rješenje *Hrvatski seljački život*, jer je film tako navođen u ondašnjoj periodici [*Hrvatski slikopis* 11(1943), 10].
- 3 Ovom prilikom zahvaljujem dr. Dejanu Kosanoviću za njegov tekst u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 43/2005.
- 4 Hvala Ravnatelju Hrvatske kinoteke dr. Mati Kukuljici na dozvoli za objavljivanje fotografija iz ovog albuma, kao i stručnoj pomoći koju je nesebično pružio.
- 5 Tekst donosim u izvornom obliku, sa svim tiskarskim greškama.
- 6 *Hrvatski narod*, br. 200, 2. rujna 1941.
- 7 <http://www.murnau-stiftung.de/en/suchergebnis.asp?ID=11963>. Ispravno se navodi i godina proizvodnje — 1942.
- 8 Npr. *Ormož jugoslavenski Gillspace* iz 1935. godine — više u: *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, Zagreb 2003, str. 181. Hvala kolegi Mladenu Buriću na nadahnutoj projekciji filma. Također fotografija samog albuma ne bi mogla biti objavljena bez njegove, ponovno uspjele, inscenacije i fotografije.
- 9 O Josipu Klementu i njemačkom filmu vidi: »Prosvjetna zadaća njemačkog slikopisa«, *Hrvatski slikopis*, 7 (1942), 6.
- 10 Marijan Mikac, *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa*, Zagreb 1944, 28-29.
- 11 Hvala Agar Pati i Hrvatskom filmskom savezu na dozvoli za objavljivanje prijevoda Kaje Dombaj.
- 12 Ante Peterlić i Vjekoslav Majcen, *Oktavijan Miletić*, Zagreb 2000, 167.
- 13 Posebno je vrijedna fotografije Miletića sa tadašnjim režijskim (Karl Hartl) i glumačkim (Hans Moser, Paul Hörbiger) zvijezdama.
- 14 Koji se čuva u Hrvatskoj kinoteci.

*Jurica Pavičić*

## Nesreća i nakon nje: *Tri Ane Branka Bauera*

TRI ANE, Vardar film, 1959. režija: Branko Bauer, scenarij: Slobodan Glumac (adaptacija: Branko Bauer, dijalozi: Slobodan Glumac, Branko Bauer, Arsen Diklić), snimatelj: Branko Blažina, glazba: Bojan Adamič, montaža: Radojka Ivančević, scenografija: Vladimir Tadej, uloge: Dušan Stefanović (Marko Petrić), Svetlana Mišković (Ana Ristić), Marija Kohn (Vera Blažek), Velimir Chytill (suprug Blažek), Dubravka Gall (Ana Mandić), Tito Strozzi (profesor Mandić), Vera Misita (Adela), Branko Tatić (Jovo), Ružica Komnenović (Jovina žena), Janez Vrhovec (liječnik u vojnoj bolnici), Josip Marotti (sustanar u hotelu)

Sinopsis: Marko Petrić umirovljeni je beogradski tramvajac koji vjeruje da je u ratu izgubio ženu i šestogodišnju kći. Pozivaju ga u zavičajni grad i tamo mu priopćuju da je njegova kći možda živa. Prema svjedočenju jednog bivšeg partizana, njegova je postrojba nakon četničkog pokolja pronašla dvoje žive djece. Jedno od njih bila je šestogodišnja djevojčica koja odgovara opisu.

Odlučan da pronađe kći, Marko prekapa vojne i zdravstvene arhive, obilazi partizanske liječnike i daje oglas u novinama. U Crvenom križu upućuju ga na mladu glumicu Anu Ristić koji traži oca izgubljenog u ratu. Glumica odmah i bez skepse prihvaća Marka kao oca, ali Marka upozore da je ona i dosad već nekoliko puta »pronalazila« očeve. U međuvremenu, Marku stiže poruka iz Zagreba, od Vere Blažek,

još jedne osobe koja je ostala u ratu siročić i odgovara opisu. Marko putuje u Zagreb. Ispostavi se da je Vera radnička supruga s malim djetetom koja živi u lošim materijalnim uvjetima na radničkoj periferiji. Vera je u početku rezervirana prema Marku, ali ga prigrli njen sinčić kojem se sviđi »dida«. Prema »didi« je sumnjičav Verin muž, radnik kojeg brine neimaština i tijesan prostor u kojem žive. Na oglas se u međuvremenu javlja još jedna obitelj. To su Mandićevi, par akademskih građanskih intelektualaca iz Zagreba koji je nakon rata usvojio djevojčicu koja opisom i dobi odgovara Ani. Shrvan grižnjom savjesti, profesor se javio Marku i izvijestio ga o tome. Kad ih Marko posjeti, gospođa Mandić ga moli da im ne uništava život i ne otima kći, te se Marko i ona sporječkaju. Pokćerka Mandićevih je liječnica. Marko je posjećuje pod krinkom pacijenta, ali kad treba stupiti pred nju, predomisli se i bježi. Napije se. Ujutro ga pronalazi Blažek, priznaje mu da je pogriješio prema njemu i nudi da preseli kod njih. Marko to otklanja i vraća se u Beograd.

Po povratku u Beograd Marka obavještavaju kako su pronašli svjedoka koji je potvrdio da se njegova kći ipak utopila u rijeci tijekom povlačenja s partizanima. Premda sad zna da nije njegova kći, glumica Ana ipak obilazi starca. Marko na koncu filma sam će kalemegdanskim tvrđavom i sluša školsku nastavicu kako djeci priča o slavnoj revoluciji. Ustaje i kroz bitnicu arhivskih topova odlazi.

Film *Tri Ane* (1959) pripada najproduktivnijem i najkreativnijem razdoblju djelovanja Branka Bauera. To je razdoblje između 1953. i 1963, kad je ovaj zagrebački režiser i kod kritike i kod društvenih autoriteta imao status najkompletnijeg profesionalca i najpouzdanijeg redatelja u tadašnjoj Jugoslaviji.

Kronološki gotovo na polovici te Bauerove »zlatne dekade«, film *Tri Ane* ujedno je i razdjelnica u redateljevu profesionalnom životopisu. Do *Tri Ane*, Bauer je kao redatelj djelovao isključivo u Jadran filmu i u hrvatskoj kinematografiji. S ovim filmom, počinje Bauerova karijera jugoslavenskog »internacionalnog« režisera, karijera tijekom koje će zapažene naslove ostvarivati u Makedoniji, Beogradu i Vojvodini. Ujedno, *Tri Ane* je jedini Bauerov film koji će tijekom vremena doživjeti korjenitu promjenu u recepciji. Sam Bauer do kraja života ga je smatrao svojim najsavršenijim filmom. Su-

vremenici i većina kritičara koncem su pedesetih film primili hladno, pa čak i omalovažavajuće. Od osamdesetih nadalje, *Tri Ane* doživljavaju jaku revalorizaciju. Unatoč tomu, međutim, film je do danas ostao rijetko prikazivan i malo poznat, jamačno i zbog toga što ga se nije moglo jasno strpati ni u jednu od nacionalnih kinematografija emancipiranih nakon 1990.

### Nastanak i recepcija filma

Prije *Tri Ane*, Bauer je snimio dva filma koja su doživjela posve oprečnu recepcijsku fortunou. Godine 1956. realizirao je urbani ratni triler *Ne okreći se, sine* koji je postigao izniman uspjeh, te Bauera u očima politike i filmaša pretvorio u »prezentanta ideološki uzorne uporabe klasičnog stila« (Turković, 2005: 268). Odmah nakon toga, Bauer se, osokoljen uspjehom, odvažio osamostaliti melodramsku komponentu

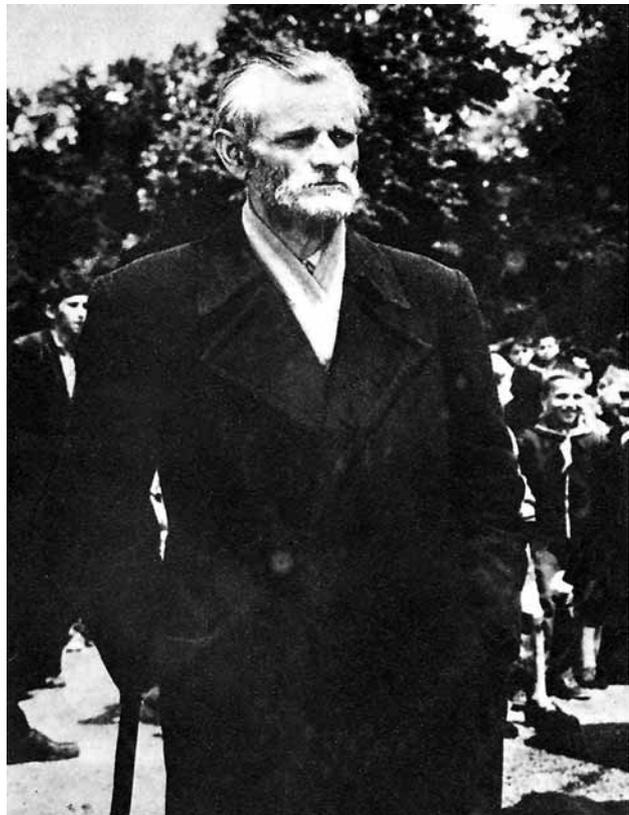
(koja je već postojala u *Ne okreći se, sine*). Snimio je sirkovsku melodramu *Samo ljudi* koja je kod kritike i javnog mnijenja dočekana negativno, ponajprije zbog toga što je melodrama tada bila niže vrijedan žanr (Polimac, 1985: 80).

U takvim okolnostima, Bauer se rada na *Tri Ane* latio gotovo slučajno. U monografskom intervjuu iz 1985. on to opisuje ovako:

*Poslije šoka sa »Samo ljudi«* Arsen [Diklić] i ja bili smo neko vrijeme potpuno prazni. Zatim su me pozvali iz UFUS-a — to je Udruženje filmskih umetnika Srbije — i obavijestili me da imaju natječaj i da je jednu od tih nagrada dobio scenarij novinara Slobodana Glumca. Oni su ga pitali tko bi bio najprikladniji za realizaciju te teme, a on je predložio mene. Ja sam pristao, no pod uvjetom da se napravi novi scenarij. (Polimac, 1985: 93)

Scenarist Slobodan Glumac u to je doba bio istaknuti novinar, urednik u *Borbi* i *Večernjim novostima*, pa čak i Načelnik komiteta za kinematografiju FNRJ (Volk, 2001: 518). Izvorni Glumčev scenarij bio je naslovljen *Sestra Ana* i pripovijedao je o bratu koji traži sestru koju je izgubio u ratu. Bauer je kasnije isticao kako je osnovni problem izvornog scenarija bio to što je bio »izrazita melodrama, no melodrama u onom negativnom smislu, s puno suza... Glavni junak se puno uzbuđivao... a on je bio osoba koja je jako patila, plakala, pokazivala svoju nesreću« (Polimac, 1985: 93). Bauer je stoga scenarij temeljito preradio. Umjesto brata koji traži sestru, za junaka je uzeo oca koji traži izgubljenu kćer. Preradio je dijaloge uz pomoć svog dotadašnjeg scenarista Arsena Diklića. S obzirom da se financijski okvir dugo slagao, Bauer je puno vremena potrošio na scenarij i pripreme, te kasnije isticao da su mu *Tri Ane* »vjerojatno najpripremljeniji film« (Polimac, 1985: 94). Produkciju je na koncu na sebe preuzeo makedonski Vardar film koji je ušao u kooperaciju s UFUS-om. Bio je to tek šesti makedonski igrani film, s tim da je Vardar film i u dotadašnjima angažirao istaknute i iskusne redatelje iz drugih dijelova zemlje (Vojislav Nanović, France Štiglic, Žika Mitrović). Suradnja je bila zasnovana na način vrlo sličan onom kako i danas funkcioniraju europske koprodukcije: Makedonija je financirala film, a uvjet je bio da se u jednom dijelu angažiraju njihovi profesionalci.

Nakon dugih i mukotrpnih priprema, koje su uključivale i traganje za lokacijama u tri grada, snimanje je počelo u svibnju, a završilo u srpnju 1959. godine. Film je sniman u Beogradu, Zagrebu i Aleksincu, a interijeri stanova u beogradskom studiju Košutnjak. Film je u distribuciju pušten pod sam kraj 1959. Odjek je bio mlak. Gledanost nije bila velika, a kritike su bile mahom rezervirane. Filmu je kritika uglavnom prigovarala da je hladan i premalo uživljen u likove (Ivan Mazov, *Nova Makedonija*; Đuro Janjatović, *Kulturni radnik*; Aco Štaka, *Oslobođenje*; Mladen Hanzlovsky, *Novi list*). Kritika uočava i povremeno hvali Bauerovo naginjanje neorealističkom stilu, ali, ipak, film kudi zbog »antidramskih svojstava« (Mića Milošević, *Borba*), »kronike kao dramaturškog metoda« (Milutin Čolić, *Politika*), »reportažnosti« (Ljubomir Radičević, *Književne novine*), »reporterskog pristupa koji je onemogućio dramu« (Marko Lehpa-



*Tri Ane* (Hrvatska kinoteka)

mer, *Studentski list*), »reporterske ilustrativnosti« (Đuro Janjatović, *Kulturni radnik*), »indiferentne i registratorske režije« (Branislav Obradović, *Film Ljubljana*). Kao manu filma kritika je jednodušno izdvojila i glavnog glumca Stefanovića (Čolić, Janjatović, A. Ivanović). (Polimac, 1985: 259-261).

Kinodistribuciju filma popratio je i jedan bizaran incident. Savjet za filmski repertoar grada Sarajeva film je početkom imitiranja skinuo s repertoara uz obrazloženje da »neki kadrovi ne održavaju primjereno našu stvarnost« (isto, 260). Ta odluka izazvala je čuđenje i snebivanje u tadašnjem tisku (isto, 222), pa je film nakon naknadne diskusije vraćen na program.

Skroman odjek *Tri Ane* nije se promijenio ni nakon prikazivanja na pulskom festivalu u ljetu 1960. Film je opet dobio suzdržane kritike, uključujući i onu tadašnjeg izvjestitelja *Telegrama* Fadila Hadžića. Film je na koncu dobio treću nagradu žirija, epizodist Branko Tatić (Jovo) za *Tri Ane* i *Deveti krug* dobio je združenu nagradu za epizodnu ulogu, a Svetlana Mišković (Ana Ristić) proglašena je najboljom debitantom. Ipak, negativni su odjeci prevladali, a sam je Bauer priznao kako je nagrada filmu stigla najviše po republičkom ključu, s obzirom da su i Makedonci nešto morali osvojiti. (isto, 99). Među rijetkima koji su u izvještaju s Pule film hvalili bio je budući crnovalovac Dušan Makavejev koji je u zagrebačkom *Telegramu* film pohvalio kao »izuzetan«, zbog realističnosti dosad nezamislive u našem filmu (Makavejev, 1960: 10). Zanimljivo je da je upravo taj realizam smetao ne samo sarajevskim cenzorima, nego i dijelu kritike (Miro Mo-

*Tri Ane* (Hrvatska kinoteka)

drinić, *Večernji list*; Stanka Godnić, *Delo*; Mira Boglić, *Filmska kultura* (Polimac, 1985: 260-262).

Samog Bauera recepcijski neuspjeh nije pokolebao. U intervjuu iz 1985. on je isticao kako je Pulu »stigao ponosan i siguran«, jer je »filmom bio jako zadovoljan.« Do kraja karijere tvrdio je da su *Tri Ane* film kojim je najzadovoljniji i u kojem je načinio najmanje grešaka. 1985. će u intervjuu s »filmovcima« rezolutno reći kako je »*Tri Ane* kojih četiri godine prerano došao u našu kinematografiju,« te za vlastiti film ustvrdio da je najavio crni val (Polimac, 1985: 100). Povijest mu je dala za pravo. Mijene ukusa, dolazak modernističkih strujanja i pojava crnog vala bacili su sasvim drugo svjetlo na Bauerov »antidramski« i »reporterski« pristup. *Tri Ane* tek će u kinotečnom *afterlifeu* naići na zaslužno razumijevanje. Od sedamdesetih sve se češće spominju kao važan film. Takva će revalorizacija dominirati i u monografiji o Baueru koju će 1985. sačiniti generacija »filmovaca«, gdje Vladimir Tomić stav cijele generacije sintetizira u tvrdnji da je »*Tri Ane* jedan od ponajboljih naših filmova pedesetih ...i jedno od najznačajnijih ostvarenja u povijesti jugoslavenske kinematografije« (Polimac, 1985: 174). *Tri Ane* i do danas imaju niz poklonika među filmolozima i filmskim autorima. Tako je Rajko Grlić uoči prikazivanja na motovunskom festivalu 2003. *Tri Ane* definirao kao »naš 'Umberto D'«, a među autorima koji s uvažavanjem ističu Bauerov film je i ovogodišnja berlinska pobjednica, redateljica *Grbavice* Jasmila Žbanić. Među upućenim profesionalcima, ukratko, *Tri Ane* su predmet iznimnog poštovanja. Međutim, širem krugu filmofila ovaj je film i dalje razmjerno nepoznat, kopije su mu malobrojne, rijetko se prikazuje i nema status kanoniziranog klasika kao *Ne okreći se, sine*.

### Katalog društva

Promjena u vrednovanju *Tri Ane* koja se dogodila između pedesetih i sedamdesetih lako se može objasniti promjenom

horizonta očekivanja i estetskih preferencija koja se dogodila između vremena kad je film nastao i razdoblja nakon »crnog vala«. Za filmske *opinion makere* kasnih pedesetih termini poput »reportažnost« ili »kronikalnost« bili su još uvijek pokude. Za kritiku petnaest ili dvadeset godina kasnije, upravo će te »neželjene« karakteristike biti poetički novum i osvježenje u Bauerovu filmu. Iz današnje perspektive, ono najzuidljivije u *Tri Ane* upravo je Bauerova sposobnost da promatrački, distancirano i klinički točno prikaže tadašnje društvo do posljednjeg njegova zakutka. Svojim nediskriminacijskim, reporterskim okom Bauer je u *Tri Ane* prvi put u domaćem filmu postigao neorealistički ideal kronikalnosti koji u poetičkom manifestu neorealizma Gianni Puccini definira ovako:

*Hronika — pokušajmo da se razumemo — očevidno nije samo ono što Francuzi zovu fait divers, ili gola činjenica....Hronika... obuhvaća sve stvari koje se svakog dana događaju pred otvorenim i začuđenim očima koje ne mogu odmah da se priberu i da izvrše izbor, da ih podčine pravilima reda i harmonije.* (Puccini, 1961: 41)

Upravo ta nediskriminacijska Bauerova odluka da »ne izvrši izbor« i da se ne »pribere«, dakle strategija koja se suvremenicima doimala kao cjepidlačenje i gubitak dramskog fokusa, bila je zapravo poman i dosljedno proveden poetički izbor.

Iz današnje perspektive, *Tri Ane* ponajprije zapanjuju kao raznovrstan i iscrpan katalog jugoslavenskog društva kasnih pedesetih, katalog koji nema ni približnog prethodnika u dotadašnjem jugoslavenskom filmu. Bauerov film gotovo enciklopedijski opisuje tadašnje jugoslavensko društvo od njegova vrha do dna. Da bi se to ilustriralo, dovoljno je samo taksativno pobrojati društvene grupe i prostore u koje nas Bauerova kamera uvodi, redom: ambijent provincijskog činovništva, radnih akcija, susjedstva u beogradskom sirotinjskom susjedstvu, općinu, vojni muzej, vojnu bolnicu, administraciju Crvenog križa, novinsku redakciju, krčmu, kazalište, ali i pripiti kazališni bife. U Zagrebu Bauerov društveni katalog obuhvaća sumorni hostel, prigradske radničke izbe, ali i građanski stan, život u krčmi i na ulici, ambulantu i klaonicu. Lepeza ljudi pri poslu koje Bauerov film tematizira varira od liječnika do radnika klaonice, od glumaca do novinara, pa sve do pipničara, arhivara, recepcionara ili pak krojačice koja šije u *fušu* iza zavjese-pregrade u svom dnevnom boravku. Državni aparat, slobodne profesije, manualni rad, pa čak i rad na crno — svi oblici ljudskog rada u tadašnjem društvu prikazani su u *Tri Ane* hladno i egzaktno, stubom drukčije od patetičnog kulta rada poslijeratnih dokumentaraca.

Svaki od tih profesionalnih i društvenih ambijenata Bauer prikazuje s minucioznom brižljivošću antropologa, pri čemu ga ne vodi samo težnja društvenog kroničara, nego i osjećaj finog dramaturga koji nastoji kontrastirati glavnog junaka Marka i njegov gorljivi cilj s indiferentnošću i dnevnom rutinom većine ostalih likova. Tako se u ekspoziciji filma tramvajčeva životna tragedija izlaže kroz razgovor krojačice i njezine mušterije, pri čemu strašna Petrićeva sudbina biva us-

putnom temom u uzgrednom čavrljanju. Razgovor dobiva čak i svjesno komičnu primjesu kad muž krojačice i Petrićev kavanski pajdaš Jovo (Branko Tatić) bane iza zavjese gdje se isprobava suknja. U provincijskom gradu, vijest o tome da mu je kći možda živa Petrić doznaže u metežu općinske kancelarije iz koje se ulazi i izlazi. U vojnoj pismohrani sukobljava se s arhivarom koji negoduje što je ustrajnom starcu morao posvetiti čitavo jutro. U vojnoj bolnici starac razgovara s liječnikom (Janez Vrhovec) koji ga, vidno iznuren, moli da razgovor vode dok on leži i odmara kosti. U Crvenom križu Bauer nizom sitnih detalja naznačuje birokratsku hladnoću ustanove, pa se tako činovnica iz druge smjene tek u zadnji čas prisjeti Petriću prenijeti bitnu poruku. Istom manirom inteligentnog promatrača Bauer opisuje i okružje kazališta — atmosferu probe, medijski i profesionalni žargon, boemski hedonizam kazališnog bifea. Bauer nemilosrdno prikazuje *javašluk* i neljubaznost hotelskog osoblja koja se prema gostima ponaša otresito i žali za vremenima »trinkgelta«. Prikaz trešnjevačke urbane periferije upravo je razoran. Tu ljudi žive u blatnim dvorištima kojima trče purice, djeca se igraju u blatu ispod drvenih plotova. Slično je precizan i antropološki iscrpan Bauerov prikaz ostataka građanstva. Gospođa Mandić (Dubravka Gall) konstantno se prikazuje zauzeta kućanskim poslovima (mijenjanjem posteljine, laštenjem srebra), a prizor konačnog suočenja komično je retardiran remetilačkom prisutnošću kućne pomoćnice koja usisava sag, zbog čega nije moguće slobodno razgovarati. Sličnim, reporterski točnim minijaturama Bauer dočarava dorčolsku gostionicu, novinsku redakciju, čekaonicu kod liječnika.

Izboru neorealističke »kronike« kao stilskog opredjeljenja Bauer je temeljito i dosljedno prilagodio i redateljske stilske odabire. Ponajprije, film je snimio u *cinemascopeu*, što je u tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji bila novotarija, i to novotarija za koju se vjerovalo da je nepodesna za introspektivne i psihološke filmove. Bauer je poslije isticao: »Ja sam tvrdio da u širokom formatu moguće jednako kadrirati kao i kod standarda, no tvrdili su mi da je to nemoguće i da ne možeš imati krupne planove« (Polimac, 1985: 84). Pod ruku s izborom formata išla je i redateljeva odluka da kadrove postavlja duboko, višeplosni, s vrlo živahnim i intrigantnim zbivanjima u drugom planu. Ta stilski dominantna primjećuje se već u prvoj sceni, u radionici krojačice, gdje se kroz odgrnutu zavjesu vidi dnevni boravak i u njemu Jovo u pidžami. Višeplosno organiziranje Bauer će koristiti i u kazališnom bifeu, i u stanu Mandićevih. Ipak, taj postupak u spoju s bogatom i razrađenom mizanscenom najviše do izražaja dolazi u prizorima dorčolskog dvorišta u kojem Petrić živi. Bauer to dvorište često kadrira polutotalima s krova, liniju pogleda stalno presijecaju *tiramole* i rublje na sušilu, djeca se igraju, bacaju kišobran s kata, žene sjede na *škamličima* i pletu. Taj vibrantni život u zajedničkom dvorištu doima se jako mediteranski i zaista podsjeća na Rossellinija ili De Sicu. Ali, višeplosnu organizaciju kadra Bauer koristi i za izrazito komorne, intimističke prizore. Tako su svi ključni prizori u kućerku Blažekovih kadrirani kroz vratnice kuhinje ili dječje sobe. Time se ponajprije naglašava tijesan prostor kuće: manjak stambenih kvadrata važan je motiv zašto

muž Blažek ne želi »didu«. Ali, takva organizacija kadra omogućava Baueru i da se spretno poigra prvim i drugim planom. Tako je kulminacija svađe Blažekovih — kad Vera spočitava mužu što je rodila umjesto da studira — prikazana u drugom planu iza vrata dnevne sobe, pri čemu čujemo dijalog i jedva naziremo supružnike. U prvom planu, međutim, vidljiv je dječji krevetac u kojem je dječak koji razgovor možda i sluša.

Za ovakvu reportersku deskriptivnost Baueru je bila ključna suradnja scenografa Vladimira Tadeja. Bauer je kasnije s iznimnim poštovanjem isticao da je *Tri Ane* »najbolja Tadejeva scenografija koju je ikad napravio. On mi je nalazio objekte i kontrolirao ih, odabirao, tražio više varijanti. Scenografiji smo posvetili punu pažnju« (Polimac, 95). U prizorima u eksterijeru, Tadej je uspio dočarati život jugoslavenskog polusvijeta i stražnjeg dvorišta. Ali, jednakom uvjerljivošću zrače i studijske scenografije interijera. Za razliku od suhe, poopćene scene mnogih tadašnjih filmova, *Tri Ane* obiluju detaljima, počevši od meteža Petrićeve samačke sobice s bocom rakije i praznim ribljim konzervama, pa do bogatstva detalja kojima obiluju dom Mandićevih ili dorčolska gostionica.

U vrijeme nastanka, glavna meta kritičara koji su *Tri Ane* nijekali vrijednost bio je glavni glumac Dušan Stefanović. Njegova interpretacija Petrića bila je za mnoge kritičare glavna



*Tri Ane* (Hrvatska kinoteka)

slabost filma. Kad se, međutim, *Tri Ane* sagledaju iz perspektive neorealističke kronike, onda i Bauerova odluka da ključnu dramsku ulogu da naizgled krutom i naivnom Stefanoviću biva dijelom dosljednoga poetičkog opredjeljenja. Poznato je da su neorealisti zazirali od profesionalnih glumaca. Cesare Zavattini je 1953. u referatu na kongresu neorealista u Parmi isticao kako »glumci neće imati mnogo uloga u neorealističkom filmu, ili bar ne u onom kako ga ja zamišljam« (Zavattini, 1961. 32). De Sica je isticao da se »tipovi za ličnosti nekog filma svakako moraju tražiti van profesionalnih glumačkih kadrova« (isto, 89). Neorealističkog heroja s kojim se Petrića iz *Tri Ane* najčešće uspoređuje — umirovljenika Umberta Domenica Ferrarija iz De Sicina *Umberta D* — glumio je također naturščik, sveučilišni profesor

Carlo Battisti. Sam Bauer priznao je da »*među glumcima koje sam poznao taj lik [Petrića] nisam vidio.*« Stefanovića, koji je bio statist u kazalištu, Bauer je uočio na audiciji za statiste i dao mu glavnu ulogu. Rezultat je glumačka kreacija koja se većim dijelom doista doima kao kruto naivna. Stefanovićeve Petrić dijaloge govori mehanički, geste su mu odsječene i djetinje, njegov izraz lica je kruto isti, a unutrašnji život nepronican. Tadašnju kritiku to je izbezumljivalo, jer se s takvim junakom bilo nemoguće identificirati, njegova drama nije bila ekspresivno »odigrana«, što je ostavljalo dojam hladnoće. Međutim, upravo ovakvim *castingom* Bauer je izbjegao tragičnu impostaciju i psihologizam koji bi odudarali od poetičkog modela neorealističke kronike. Za Bauera Petrić nije predmet identifikacije, nego kukac u terariju, tragična marioneta s kojom su se poigrale povijesne i društvene okolnosti, dio društvene freske u kojoj Bauer bez povlaštenih hladno registrira blato i baršun, sretne i nesretne. Iz te perspektive, Stefanovićeve diletantizam uklapa se u opću Bauerovu poetičku zamisao, i biva točka u kojoj se on najodvažnije odmiče od kanona poželjnog i očekivanog u klasičnom narativnom stilu jugoslavenskih pedesetih.

### Jugoslavenski film, neorealizam i tzv. suvremene teme

Kako se iz analize vidi, Bauerova antropološka deskriptivnost u svim se bitnim režijskim elementima naslanjala na poetički ideal neorealističke »kronike«. U Jugoslaviji 1959. takav iskorak u »reportažno« i deskriptivno bio je revolucionaran, pa dijelom i heretičan.

To naizgled ne zvuči kao uvjerljiva tvrdnja. Kad je nakon konačnog razlaza sa SSSR-om jugoslavenska kinematografija izgubila programatsko poetičko uporište u sovjetskom so-crealizmu, titoistički film puno je desetljeće tražio novo doktrinarno uporište. Tijekom pedesetih kinematografija je novi orijentir tražila u razblaženoj, lokalnijoj varijanti so-crealizma (Šakić, 2004), odnosno »narodnom realizmu« (Goulding, 2004: 12). Prema sredini i kraju desetljeća, domaći film postupno usvaja stečevine zapadnoga klasičnog narativnog stila, kako u zanatskoj izvedbi, tako i u sadržaju. Tražeći druge »progresivne« uzore koji bi odmijenili sovjetske, hrvatski film usvaja i od meksičkih melodrama (Mimićin film

*U oluji*). U tom kontekstu, talijanski neorealizam pojavljuje se kao zanimljiv ideološki uzor, među ostalim i zato što su neorealisti listom bili lijevičari, bilo marksističkih (Visconti, de Santis), bilo kršćansko-socijalističkih (De Sica, Rossellini) opredjeljena. Sa svojim kultom rada, uzdizanjem sirotinje i snažnim naglaskom na klasnim proturječjima neorealizam je morao biti svjetonazorski blizak titoističkom komunizmu.

Tijekom pedesetih i ranih šezdesetih na neorealizam se u komunističkoj Jugoslaviji gledalo sa znatnim teorijskim simpatijama. O tome da je neorealizam dolazio u obzir kao mogući protumodel »progresivnog« filma suprotstavljen sovjetskom svjedoči i činjenica da je jedna od perjanica marksističkog neorealizma, Giuseppe de Santis, pozvan u Zagreb da napravi film *Cesta duga godinu dana*, i to 1958, svega godinu dana prije *Tri Ane*. Pa i unatoč takvim deklarativnim afinitetima, neorealizam je kao poetika u hrvatskom filmu ostavio sporadičnog traga u svega nekoliko filmova (*Kameni horizonti* Šime Simatovića, *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića). Međutim, svi ti filmovi, uključujući de Santisov, bili su vremenski/prostorno udaljeni od suvremene zbilje jugoslavenskih pedesetih. Time su stidljiviji pokušaji presađivanja neorealizma u Jugoslaviju kršili temeljno načelo neorealizma koji je borbeno inzistirao na regionalizmu i suvremenoj temi, vođen Zavattinijevim geslom da je »*sadašnje jedan od osnovnih pridjeva neorealizma,*« pošto se »*čovjek koji pati pred mnogom razlikuje od čoveka koji je patio pred sto godina. Sva moja pažnja mora se susretrediti na čoveka današnjice*« (Zavattini, 1961: 29-31). Ali, neorealizam na domaći način nailazio je na nepremostivu zapreku, ponajprije zato što bi dosljednom primjenom neorealističke filozofije, tematike i redateljske metode u film unio ono što je iz njega tada još uvijek izgnano: nelaskavi, oskudni život još uvijek zaostale Jugoslavije.

Treba imati na umu da su filmovi takozvane »suvremene tematike« tada, a i dugo nakon toga, bili rijetki, a i onda kad bi se pojavljivali, izazivali opće nezadovoljstvo neuvjerljivim prikazom zbiljskog života. Tijekom pedesetih i dugo u šezdesete, naturalizam i bijeda bili su rezervirani samo za prikaz prošlosti. Sadašnjost se u filmovima u većoj ili manjoj mjeri slikala kao napredna, moderna i emancipirana, a to važi čak i za najbolje filmove poput *H-8...* Slično kao u devedesetima, u pedesetima su Bauerovi suvremenici rogoborili da domaći film ne uspijeva prikazati suvremeni život na uvjerljiv i punokrvan način. Punih pet godina nakon *Tri Ane*, Fadil Hadžić će se žaliti povodom napada na svoj film *Službeni položaj* i isticati kako je »*u prethodne dvije godine napravljeno 45 filmova, od čega samo dva ovog žanra (suvremene teme), i to vjerojatno zato što nije tako jednostavno govoriti konkretno o konkretnom suvremenom životu*« (Pavičić, 2003: 15). U tom kontekstu, Bauer se sasvim opravdano diči kad u monografiji iz 1985. konstatira:

*To je zapravo bio prvi jugoslavenski film koji je krenuo u dvorišta, na smetlišta. Dotad, ako nije bilo riječ o ratnom filmu, naši su filmovi patili od pokazivanja koliko smo mi silno napredovali, kako su nam krasne škole, kakve imamo avenije i tako dalje... namjera je bila pokazati dio Ju-*



*Tri Ane* (Hrvatska kinoteka)

goslavije koji dotad na filmu nismo vidjeli. (Polimac, 1985: 94)

Upravo iz ove perspektive ukazuju se konzekvence Bauero-va usvajanja neorealizma. Bauer je i prije i poslije *Tri Ane* kreativno reciklirao stilske i dramaturške stečevine zapadnog filma. Poznato je na koji je način u *Ne okreći se, sine* upregnuo posudbe iz Reedova filma *Odd Man Out*, pa čak i iz *Bambija* (Pavičić, 2004). Njegov *Licem u lice* intrigantno je presađivanje iskustva američke sudske drame u ambijent u kojem stup vlasti nije neovisno sudstvo, nego partija. Ali, u slučaju *Tri Ane* Bauer nije samo presađio stil, tematiku ili dramaturške obrasce. Njegovo prisvajanje neorealizma nije za posljednicu imalo samo uzdizanje i obogaćivanje izvedbenih standarda domaćeg filma, već epifaniju, otkrivenje. Bilo je to otkrivenje stražnjeg dvorišta, doslovnog i metaforičkog.

### Ljudi s rupama

Metaforu »stražnjeg dvorišta«, međutim, u ovom slučaju ne treba shvaćati samo socijalno ili ekonomski. Ono što je u *Tri Ane* sablaznilo dio suvremenika (uključujući sarajevske cenzore) nisu bile samo blatnjave okućnice, zavattinijevska dvorišta i djeca koja trčkaraju među peradi. Jugoslavije iz *Tri Ane* nije samo siromašna zemlja: ona je ponajprije zemlja nesolidarnih i nezadovoljnih ljudi. Nisu slučajno cenzori i dio kritike Baueru spočitavali »neshvatljivo ustrajavanje na velikom broju negativnih likova« (Aco Štaka, *Oslobođenje*, prema Polimac, 260). Ono što iz povijesne perspektive intrigira u *Tri Ane* upravo je bespoštedan prikaz međuljudskih odnosa i ljudskog posrnuća u tadašnjoj Jugoslaviji.

Prvo što današnji gledatelj uočava u *Tri Ane* jest razorno, sveprisutno mjesto alkohola u filmu. U *Tri Ane* zastrašujuće se puno pije. Petrić i njegov stanodavac Jovo po cijelom susjedstvu »probaju rakije«. Otušna krčma glavno je utočište društvenog života na Dorćolu. Kad Jovo i Petrić pohode trećeg prijatelja, na vratima ih dočeka njegova žena (također nestala u ratu, pa pronađena) i odbrusi da joj muž negdje pije. I prva Ana, glumica, sklona je alkoholu. Već tijekom prvog razgovora s potencijalnim ocem, u kazališnom bifeu, ona serijski strusi tri oštra pića. Rakija je stalni Petrićev rekvizit u beogradskom stanu i zagrebačkoj hotelskoj sobi. U Zagrebu, neuspjeli susret s trećom Anom pretvorit će se u dnevno, dešperatno pijančevanje nakon kojeg će očajni i trešte pijani tramvajac za dlaku završiti pod — tramvajem.

Druga degradacijska konstanta u životu likova *Triju Ana* jest oskudica životnog prostora. Kad se dočuje kako je Petrić pronašao prvu »kćer«, njegova ga stanodavka odmah posjećuje i moli da joj prepusti sobu, jer joj je tijesno s djecom. Blažekovi se iz siromaštva izbavljaju iznajmljujući sobu studentu, ali im je zbog toga tijesno. Blažek je ponajviše sumnjičav spram Petrića jer ga je strah da im se ne bi uvalio i zauzeo im životni prostor. Manjak kvadrata u *Tri Ane* navodi ljude da budu sebični, nesolidarni i loši.

To nisu jedine društvene malformacije koje *Tri Ane* uzgred prikazuju. Bespoštedno »reportersko« oko ukazuje i na senzacionalističko novinarstvo, na disfunkcionalne obitelji, pa čak i na nestašice struje. Susjedi u *Tri Ane* zadužuju se jedni



*Tri Ane* (Hrvatska kinoteka)

kod drugih da kupe mlijeko, ljudi peru noge u lavabou, jedu špek i luk. Prevladavajući ton međuljudske komunikacije je prezrivo otrešit. U državnim uredima Bauer prikazuje međuljudske odnose kao loše. Birokracija je prema Petriću nehajno bešćutna, recepcionar u hotelu neuljudan i pun gnjeva, njegov sustanar nihilist je i cinik koji o profesorima prezrivo govori »da išta vrijede, ne bi ih tako malo plaćali.«

Petrić je čovjek s rupom, s kavernom. Ta rupa je, dakako, gubitak obitelji, a ta jedva pritrvorena rana ponovo se otvori kad se tramvajac ponada da mu je kći živa. Petrić Mandićima govori o svom »nemiru« i kaže kako »sedamnaest godina živi sam kao kurjak.« Ali, kad dozna da su nade bile lažne, on je na koncu filma još usamljeniji: »kao da ju je drugi put pokopao«, kako veli susjeda krojačica. Međutim, nije samo Petrić shrvan »nemirnom«. Gotovo svi likovi *Tri Ane* ljudi su s rupama. To, naravno, ponajprije važi za njegove kćeri. U jedinom doista melodramskom prizoru u filmu, Vera Blažek (Marija Kohn) u potresnom će se monologu izjdati tobožnjem ocu kako je teško živjeti, a ne znati tko si doista. Muž Blažek jada se ženi »mi ne živimo kako treba,« a ona njemu spočitava »da se nisam udala bila bih učiteljica.« Ana Ristić svoju emocionalnu rupu kompenzira lažno prepoznavajući očeve. Petrićev hotelski cimer ogorčen je jer ga je kći napustila.

Jedini likovi u *Tri Ane* koje ne grize ogorčenje upravo su oni najimućniji — profesorska obitelj Mandić. Baš kao što je u *Ne okreći se, sine* kroz likove supružnika Dobrića podigao spomenik solidnoj građanskoj etici (Pavičić, 2004: 70-71), Bauer slično čini i s Mandićevima u *Tri Ane*. Profesor Mandić (Tito Strozzi) jedini je lik filma koji o etičkim prijedporima usvojenja ne razmišlja uskogrudno egoistički. Supruzi (Dubravka Gall), koja negoduje što je pisao Petriću, on kaže »mi smo poštene ljudi i moramo znati svoju dužnost.« U sceni koja je prava himna građanskom moralu, Mandić joj kaže »Pedeset godina me znaš. Jesam li ikom ikad nešto ukrado?« U *Tri Ane*, Mandići su jedini likovi koji su sposobni izdignuti se iznad darvinističkih, egoističkih poriva da istisnu druge iz životnog prostora, iz očinstva, iz interesa. Međutim, Mandići su i također jedini likovi u *Tri Ane* koji očigledno ne žive u bijedi.

Glavni junak Petrić najteže prihvaća to što je njegovo ratno stradalništvo za okolinu predmet zamorne dosade. On je zgrožen da je na spomen ploči ime njegove kćeri čak i krivo napisano (Jana umjesto Ana). Na nezainteresirani odnos općinara prema spomeniku Petrić reagira zdvojnim pitanjem »kome mrtvi smetaju?« Kad Petrić kao ratni stradalnik u pismohrani kopa po dokumentima, arhivar ga zgroženo kudi »ne dirajte te papire, to je istorija!« Petrić je sa svojom kompleksnom osobnom tragedijom za okolinu gnjavaža. Na takvu indiferentnost okoline on pak reagira pijanstvom, agresijom i svadljivošću, čime gledatelju ne biva simpatičan i ne potiče na identifikaciju. Koliko je raskorak između njega kao ratnog stradalnika i indiferentnog društva Bauer još jednom naglašava u posljednjoj sceni filma. U njoj Petrić sjedi na beogradskom Kalemegdanu i gleda ušće dviju rijeka. Potom nailazi školski razred s učiteljicom. Učiteljica mehanički i bez uživanja počne djeci tumačiti slavnu borbu naših naroda protiv stranih osvajača. Djecu njena litanija ne zanima, tako da učiteljica svaki čas iritirano prekida izlaganje ne bi li ih umirila i upozorila da se ne veru po muzejskim topovima. Petrić tada ustaje i u preposljednjem kadru filma odlazi s tvrđave kroz bitnicu arhivskog topništva. Bauerova globalna metafora posve je jasna: ljudi poput Petrića, ratni stradalnici, zanimljivi su samo muzejima. Oni su prošlost koju je indiferentna sadašnjost ispljunula.

U hrvatskom filmu pedesetih postojao je već jedan lik koji je po sjeni koju vuče iz prošlosti srodan Marku Petriću. To je

dakako pijanistica Ema (Nada Škrinjar), junakinja Belanova filma *Koncert*, koji se uostalom katkad i uspoređuje s *Tri Ane* (usp. Šakić, 2005). I Ema, kao i Petrić, osoba je čija je osobna sudbina obilježena nesrećom i porazom. I Ema i Petrić kao osobe su toliko izranjani, da smjer povijesti i stanje kolektiviteta na njih više ne mogu blagotvorno djelovati. U Belanovu filmu Emina nepovratna tuga kontrastira se s euforijom ranog poslijeraća i socrealističkim kultnom mladosti. Iz tog kontrasta proizlazi i ključno (egzistencijalističko i modernističko) pitanje *Koncerta*: »da, povijest je završila *happy endom* — ali što ja, Ema, imam od toga?« Pet godina kasnije, u *Tri Ane*, jedna od dvije strane u nejednadžbi *Koncerta* više nije tu. Mladosti, euforije i *happy end*a povijesti više nema. U *Tri Ane*, svi su likovi, a ne samo Petrić, zapravo Eme. Trauma povijesti (precizno — rat) toliko ih je izbušila i izranjavala, da se više ne mogu podići.

Suprotno dominantnom trijumfalizmu ideologije pedesetih, i *Koncert* i *Tri Ane* djela su pesimista. Ali, Belanov je pesimizam introspektivan, osobni, egzistencijalni — on važe račune između jedinke i povijesti. Bauerov pesimizam mnogo je širi. On mjeri račun između povijesti i kolektiviteta, pokazujući kako povijesna nesreća truje zajednicu i na duge staze. Danas — s drugim povijesnim iskustvom, s još jednom povijesnom nesrećom na kolektivnoj grbači — *Tri Ane* su film koji još potresnije razumijemo.

## Literatura

- Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945.-2001: oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z.
- Makavejev, Dušan, 1960, »Od servisne stanice do pseudo-egzistencijalizma«, *Telegram*, 29.7. 1960.
- Munitić, Ranko, 1978, *207 festivalskih dana u Puli*, FJIF Pula
- Pavičić, Jurica, 2003, »Igrani filmovi Fadila Hadžića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 34, str. 3-38.
- Pavičić, Jurica, 2004, »Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se, sine*«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37, str. 63-72.
- Polimac, Nenad (ur.), 1985, *Branko Bauer*, Zagreb: cekade
- Puccini, Gianni, 1961, »Narodni karakter neorealizma«, u: *Neorealizam u talijanskom filmu*, Beograd: Kultura
- Šakić, Tomislav, 2004, »Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 38, str. 6-34.

- Šakić, Tomislav, 2005, »Gromoglasni šapat«, *Vijenac*, 307-309, 22. 12. 2005.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filmu u Hrvatskoj*, Zagreb: NZ Globus
- Turković, Hrvoje, 2004, »Filmske pedesete«, u: *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Dom HLU
- Turković, Hrvoje, 2005, »Karijera na prijelomu stilskih razdoblja«, u: *Film: zabava, žanr, stil: rasprave*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Volk, Peter, 2001, *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka
- Zavattini, Cesare, 1961, »Neorealizam kako ga ja vidim«, u: *Neorealizam u talijanskom filmu*, Beograd: Kultura

Petar Krelja

## Čovjek od stila

Vladimir Vuković (Našice, 3. listopada 1930 — Zagreb, 24. studenog 1991)

»Ako je netko blesav, zato mu ne može biti kriv ni kapitalizam ni socijalizam.« (V. V.)

### Nagrada

Da li se netko od mlađih, sada već brojnih hrvatskih filmskih kritičara koji su za svoj kvalitetan rad dobili nagradu Vladimir Vuković stvarno upitao tko je osoba po kojoj nosi ime to laskavo priznanje? Možda. No, ako je poželio saznati i pojedinosti o čovjeku prošlosti čije ime jednom godišnje, usporedo s dodjelom rečene nagrade, zaživi u javnosti, onda se taj netko mora suočiti i s činjenicom da će — uz pomoć onih nekoliko redaka u *Filmskoj enciklopediji* i jednog Peterličeva članka posvećena Vukovićevu stvaralaštvu — dobiti tek osnovne elemente za portret nekoć glasovita filmskog kritičara koji je djelovao u drugoj polovici prošlog stoljeća.

Bit će da je i Zvonimir Berković imao na umu činjenicu kako je Vladimira Vukovića s nepravom u javnosti prekrpio val zaborava, kada je nekom zgodom — dok je u tabloidima još aktivno pisao svoje pronicljive i duhovite kolumne — ustvrdio da bi itekako imao što napisati o Vukoviću kao slikovitoj i karizmatičkoj ličnosti koja je, između ostalog tijekom po hrvatski film prekretničkih šezdesetih objavila pregršt značajki napisanih kritika o filmskim djelima koja su tada imala svoje premijere, primjerice, o Berkovićevu debitantskom ostvarenju *Rondo*, o Babajinoj *Brezi*, pa o Golikovu *Imam dvije mame i dva tate*, Vrdoljakovu *Kad čuješ zvona*, Mimičinu *Kaja, ubit ću te!*, Papićevim *Lisicama...* Ukratko, o ostvarenjima koja su definitivno inaugurirala psihološku dramu i intimizam kao najprepoznatljivije stilske obilježje hrvatskog filma.

Dakako, spomenuti laureati bi Vukovića — kao filmskog kritičara, ali i kao darovita i duhovita pisca satiričkih opservacija o gradu u kojemu je živio — mogli svakako podrobnije upoznati i iz njegovih dviju knjiga objavljenih posmrtno, nakon njegove prerane smrti; riječ je o sabranim kritikama i općenito opservacijama o filmu, tiskanima u knjizi pod nazivom *Imitacija života* (1992) i o zbirci feljtona *Zagrebulje* (1996).

»Dužnost kritičara ne iscrpljuje se, isključivo, u objašnjavanju, nego i u animiranju, podsticanju, pa čak 'literarnom' nadograđivanju, ako se to ne kosi s elementarnom zadaćom kritike da kaže zašto je neki film dobar ili loš.« [V. V.]

Intimistički obojeni tekst koji sada slijedi šira je razrada pogovora što sam ga, na zamolbu urednika filmskog časopisa

*Hollywood* Veljka Krulčića, bio svojedobno napisao u povodu tiskanja *Zagrebulja*.

### Vladek

Kada bi tkogod izgovorio njegovo puno ime i prezime — Vladimir Vuković — činilo nam se kao da je o nekome drugome riječ, a ne o našem Vladeku. Bijaše to više, mnogo više od obična imena iz dragosti; njegovi mnogobrojni »vjernici« — osobito oni koji su se znali danomice okupljati oko njegova kavanskog stola u Corsu, ili pak oni odabrani koji su ga pratili na njegovim svakodnevnim ritualnim obilascima gradom — svi su oni vrlo dobro osjećali da se u imenu Vladek krije neka privlačna moć koja nekome znači ovo, nekome ono, a svima je nekako neprimjetno postala nasušnom potrebom. Što je meni značilo to ime? Kako se mene doimao Vladek?

U gradu koji se nadobudnu mladcu s mora činio ponešto zatvorenim, hladnim, pa i ravnodušnim, bilo je divno znati da postoji topao kavanski kutak gdje te uvijek čeka osoba silno radoznala duha, neuništive iskričavosti, znatne osjećajnosti i neke permanentne vedrine — jednom riječju: Vladek!

Neki su voljeli njegovo društvo ponajviše stoga što je svojim neprijepornim pripovjedačkim darom umio satima zabavljati znance i prijatelje, ali i svakovrsna dokona društvanca. Drugi su si pokušavali izboriti trajno mjesto za njegovim stolom, zavedeni njegovim izvanredno okretnim i vrcavim duhom, uvijek spremnim da kakvom lucidnom dosjetkom ili neočekivanim paradoksom ispaljenim u hipu izazove smijeh koji se potom znao dugo razlijevati zadimljenim kavanskim prostorom; kasnije bi se kakav njegov britki biser danima u gradu prepričavao i varirao.

Treći su pak — u pravilu oni najmlađi — vrebali rijetke Vladekove samotne trenutke kako bi mu, u strastvenu ispovjednu tonu, povjerali svoje najosobnije tajne nalazeći u njegovim riječima razumijevanja — okrepu i utjehu.

Dakako, na Vladeka i sve njegovo vrijeme mogli su računati i umnici različitih profila koji su čeznuli za otvorenim raspravama o rafiniranim filmskim, književnim, općekulturnim ili usko političkim temama, inspirirani »duhom« aktualne ideologije koja, blago rečeno, nije osobito visoko kotirala u grupe oko doktora — kako su neki znali oslovljavati našeg idola.

Obdaren dosjetljivošću i intuicijom umio se ravnopravno nositi i s onima koji su mu dolazili podastrijeti zamke ezoterijskih pikanterija; s druge strane, svojom otvorenom i pri-

stupačnom prirodom privlačio je i one suhe i od rada prekomjerno iscrpljene duhove željne svježe kupke neposredna i neopterećena dijaloga.

Tek ponekad bi se oko Vladeka znala okupiti i neka zabrinuta gospoda koja su prigušena glasa i suzdržanih kretnji konspirirala o Hrvatskoj i njezinu zlu udesu; premda i sam pognut pod bremenom spoznaje o dugovječnosti domovinske nesreće, lamentacijskom je tonu kakvom iznenadnom huncutarijom znao podmetnuti nogu.

Ne, nije to bio tek strogo ekskluzivni klub koji budno motri da mu se tko nepozvan ne prikupa; u Vladekovoju su se neposrednoj blizini, za njegovim privilegiranim stolom, znale zahvalno naći i neke duboko frustrirane, nerijetko u sebe zakopčane osobe koje su u svojim sredinama trpjele surovi podsmijeh. Vladeka su svi, a osobito žene, voljeli slušati i zbog njegovih nadahnutih raspi o — vječitom ženskom; ilustrirajući svoja zapažanja o »ambigvitetnosti« ženske prirode na brojnim primjerima iz svakodnevnice »ljubavne prakse«, Vladek je upravo u ženama nalazio svoje najstrastvenije i najpoticajnije saveznike. Zapravo, ti njemu tako privlačni muško-ženski odnosi — uvijek podložni brzim mijenama — osobitim su intenzitetom palili njegovu maštovitu prirodu tako poletno sklonu lepršavim interpretacijama; na Vladekovim su se minhauzenovski divnim pretjerivanjima i izvanredno duhovitim, pa i točnim dijagnozama dolazili zabavljati i naslađivati čak i oni pojedinci ili parovi koji su se nalazili na njegovu redovitu »repertoaru«. Igralačka pak strana Vladekove žive prirode, pokraj ostalog, isticala se i u oštrom i točnom nadijevanju nadimaka onima koji su se s njime svakodnevno družili — u tome je bio bez premca. Premda nastali naoko usputno, na prvi pogled, ti bi nadimci svejedno u trenu zaživjeli. Oni »sretnici« koji su, izgubivši svoje ime zapisano u nekoj davnoj knjizi rođenih, osvanuli s novim — »prikladnijim« — morali su se pomiriti s činjenicom da će ubuduće svoje izvorno ime moći čuti samo u najužem obiteljskom krugu.

Neki su i u tome uživali, drugi su se srdili čineći »sve« kako bi se otarasili nadimka što ih je, mimo njihove volje, dopao. Onim najbližima i najmilijima Vladek je — kako bi upozorio da se njihova preboga i mijenama vazda podložne prirode ne mogu i ne smiju definirati jednoznačno — znao milostivo udijeliti i po nekoliko »šarmantnih« nadimaka.

Našlo se i takvih koji su Vladeku pokušali odgovoriti istom mjerom... Ma da ne bi!

Vladek je bio i ostao — Vladek! Uvijek privlačan i nepredvidljiv — doduše, kadšto sklon »nepodopštinama« teško razumljivim čak i onima koji su mu bili najbliži; no, te djetinjarije koje bi časkom sablaznile kavansko društvo kao da su još i više povećavale njegov čar, nikome nije bilo ni na kraj pameti da ga se odrekne.

*»Lijepo je praviti filmove o dosadi, ali nije lijepo praviti dosadne filmove o dosadi.« [N. V.]*

### **Vladek koji nestaje**

S vremena na vrijeme — nekako u pravilnim razmacima i najčešće krajem tjedna — Vladek bi znao nestati iz kavane.

Oko njegova su se stola, poput izgubljenih duhova, vrzmali obezglavljeni pojedinci uporno se raspitujući gdje je Vladek, je li ga tko vidio i da li bi se u neko doba noći mogao pojaviti; drugi su se pak iskreno brinuli da mu se nešto nije dogodilo, da možda nije pao u postelju...

Za to vrijeme — najčešće u toplom građanskom komforu nečijeg stana — njihov idol je hedonistički uživao u izobilju i blagodatima gurmanskih delicija i odabranih pića, uveseljavajući dugo u noć kakvo probrano društvo. No, za Vladeka su se, pokraj nekolicine privilegiranih prijatelja kojima je redovito zalazio, znale zanimati i obitelji čija se životna načela nisu u potpunosti poklapala s Vladekovima; širokom gestom kakva osobito plemenita aristokrata znao je i njima udijeliti mrvicu duha...

A ponekad se znalo zalomiti da se Vladek morao odlučiti između nekoliko podjednako primamljivih ponuda; kako se njegovo početno »lukavstvo« pretrčavanja između jednih i drugih nije pokazalo osobito perspektivnim — premda nevoljko — naposljetku je morao prihvatiti načelo građanskog urednih cjelovečernjih posjeta — prema utvrđenu rasporedu. Pa ipak, i u tako uređenu sustavu znalo je, koliko puta, doći do određenih kratkih spojeva, pa onima koje bi zadesila nevolja da iznebuha ostanu bez njega i njegova uvijek dopadljiva zabavljачkog repertoara nije preostajalo ništa drugo doli da se prihvate zdušna prisjećanja Vladekovih najduhovitijih kalambura ili da nagađaju kako bi Vladek komentirao neke od najizazovnijih dnevnih ili tjednih događaja. Bilo je to, dakako, moguće iz jednostavnog i svima savršeno razumljivog razloga po kojemu je grad u Vladeku imao gospodina od stila! Uvijek prepoznatljivog i samo njemu svojstvenog stila!

Stvari su s Vladekom bile nešto složenije pa i zagonetnije kada bi iz grada nestao na nekoliko dana, kadšto i na tjedan-dva! Znalo se tek toliko da mu u Karlovcu žive roditelji i da ih najveći kavanski mag u gradu, s vremena na vrijeme, posjećuje — u strogoj tajnosti. Neki su pokušali izdaleka zapodjenuti s njim razgovor na tu temu, drugi su ga smicalicama nastojali navući na tanki led, treći su mu nudili da ga svojim kolima odbace do grada na četiri rijeke, ali uvijek otvoreni i na sve prijemčivi Vladek strogo je priječio pristup svojoj obitelji. Činio je to, usudio bih se ustvrditi, ne toliko da bi zaštitio svoju privatnost, koliko da bi svom životu, pod utjecajem silno obožavane kriminalističke literature i filma, podario mrvičak misterioznosti; uostalom, zar nas nije draškao i nedorečenim provokativnim izjavama da u gradu živi i njegova punoljetna kćer zbog koje će se, da bi joj olakšao egzistenciju, morati oprostiti od lagodna života i prihvatiti posla — kćer koju nikada nitko nije vidio. A ponekad je, pokazujući na skupinu zgrada u samom središtu Zagreba, znao upozoriti da će se te aglomeracije, kada se uskoro u zemlji promijeni politički ustroj, vratiti njegovim roditeljima, odnosno njemu.

Uz gred, koliko je visoko cijenio i proučavao poetiku žanra trilera, toliko je ponešto od ugođaja trilera blago pomiješana s diskrecijom *Kammerspiela* zaticao i u svom neposrednom »radnom prostoru« — u kavani. Vlast nije previše marila što to egzotična grupa intelektualaca rogori u kavani Corso, ali je — zlu ne trebalo — znala zadužiti kakvog stručnjaka da si poslušne što to društvo snuje.

Nekom zgodom jedan Vladekov mlađi »pripravnik« — ne odoljevši radoznalosti — na svoju se ruku bio prihvatio uhođenja Vladeka za jednog njegova odlaska k roditeljima u Karlovac! Vratio se s pričom da Vladek u Karlovcu »odsjeda« kod majke i — očuha (oca je ranije izgubio), da ga tamo te-toše i kraljevski goste i da s očuhom i njegovim prijateljima — on, »tolerantni konzervativac«, kako je sam sebe nazivao — temperamentno karta s »okorjelim« prvoborcima! Nikada mu nismo rekli da ga je običan žutokljunac »provalio«.

*»Detektivski film, to kaže i sam naziv, prvenstveno se bavi istraživanjem, odnosno rješavanjem zagonetke koja je tu postavljena kao temeljna premisa, iz koje se kasnije, zavisno od autorova talenta i domišljatosti, račva u niz linija punih neočekivanih obrata i iznenađenja.« /N. V./*

### Mag kavanske riječi

Vladekov nonšalantni, neopterećeni stil života i duh njegova poimanja stvari postadoše stalnom popratnom temom i ne samo kućnih domjenaka. Već na sam spomen Vladekova imena, nečije bi se tmurno lice odmah razvedrilo, tkogod bi odmah spontano prasnuo u smijeh. Bio je postao potrebom čak i onih kojima je — bez dlake na jeziku, ali uvijek s mnogo duha — znao sprasiti i poneku jetku, ali točnu istinu. Prijatelji su ga bezrezervno obožavali, oprastajući mu povremena mala »nevjerstva«, a »neprijatelji« ga uvažavahu ili ga se kloniše. Nitko nije mogao ostati ravnodušan na kakvu njegovu jedru opasku ili na njegove glasovite kasnoslijepodnevene jesenske lamentacije, prožete zavodljivom sjetom. Nerijetko bi, magijom njegove riječi, kavanski prostor progovorio jezikom nadahnute scene; Vladekovo majstorstvo improvizacije upamtilo je mnoge zvjezdane trenutke.

Neprikosnoveni mag riječi, u stvarnosti je bio ponosni kralj oskudice i neimaštine. Poslije bogatih gozbi, vraćao bi se u kakvu podrumsku podstanarsku sobu na periferiji grada, oskudno namještenu i hladnu. Džepovi mu vazda bijahu prazni, a rijetko kada je imao stalnih prihoda; jedno cijelo desetljeće nije smio tiskati svoje radove. Najveći dio dana neprekidno okružen vrevom i ljudima željnim njegovih kalam-bura, noću je znao oćutjeti i svu gorčinu osamljenosti na koju se — s nepravom — sam bio osudio.

Pa ipak, »čudo« Vladeka upravo se i oćitovalo u tome što ga nitko nikada nije ćuo da se otvoreno žali, što mu ponos nije dopuštao da se »grebe« za tuće milodare, što je u svom džepu uvijek imao kompletić Bayerovih aspirina dostatnih — kako je znao reći — »za savršeno zdravlje« i što je neprestan-ce oko sebe ćirio zarazni smijeh. Taj je znao rasipati svoj bo-emski ćarm — i kapom i ćakom!

*»Život može biti melodramatićan, dramatićan i tragićan. I komićan, naravski. Ako pisac koji vjećito ne obmanjuje sebe i svoju okoliću, drži da ima najviše sklonosti bać prema melodramatićnom shvaćanju života, prikaže taj život onako kako ga on shvaća i doživljava — onda je to iskren pisac.« /N. V./*

### Noć na krvoloćišću

Mnogo je drćao do svoga pisanja. Zdušno i savjesno bi se posvećivao svakom svom ćlanku, pa i onome koji bi osvanuo

u kakvom provincijskom listiću — za pćelarstvo, recimo. Veliki ljubitelj i poznavatelj literature, mnogo je drćao do ćistoće i elegancije stila. Neke njegove kritike — pune lucidnih opservacija — posjedovahu i autonomnih knjićevnih vrijednosti. No, svejedno, za ćivota nikada nije poželio objediniti kakvu knjigu svojih radova što bijahu rasuti na sve strane. Mnogi su se pitali je li tome razlog Vladekova poznata komocija. Ne bih rekao. Vladeka je zapravo resila »bolest« pomalo svojstvena za svakog autokritićnog intelektualca bistra i britka uma: skepsa! Koliko god je znao ćjetinje ućivati u svojim netom tiskanim ćlancima ili u pohvalama prijatelja, toliko je i sumnjao da ti tekstovi objedinjeni u knjigu mogu izdrćati one kriterije koje si je bio postavio. Tek će knjiga kritika objavljena neposredno nakon njegove smrti pod naslovom *Imitacija ćivota* pokazati koliko je bio strog prema sebi.

Premda se o tome nikada javno nije izjaćnjavao, njegovi prijatelji dobro znadu da je u sebi tiho ćalio što nije smogao odvaćnosti da pokuća realizirati svoju glavnu ćivotnu ambiciju — knjićevnićku karijeru. Redovito je stavljao na papir dnevnićke zapise i stalno nam se — na svoj karakteristićan vladekovski naćin — »prijetio« da pripazimo što radimo jer da ćemo se u rukopisu pod nazivom *Noć na krvoloćišću* svi jednoga dana prepoznati! Ostaje nerjećivom tajnom je li taj rukopis zaista postojao i ako ga je bilo, što se s njim dogodilo.

*»Dosljednost u nazoru na svijet, dosljednost u stvaralaćkim principima i dosljednost u apsolutno nekonformistićkom shvaćanju i prihvaćanju filmskog medija kao posebnog sredstva umjetnićkog izraćavanja, vrline su malobrojnih rećisera-umjetnika.« /N. V./*

### Ljeto s Vladekom

Za ljeta svi bi se nekamo razbjećali — osim Vladeka. Ostanak u ispraćnjenu veliku gradu njega je neizmjer-no veselio; ućivao je da osamljeno ili tek u drućstvu kakvog »srodnika« obilazi njemu draga mjest-a — sada osloboćena »bjesomućne gomile« i agresivne zvućne kakofonije.

Toga ljeta spontano se bio uvrićežio obićaj da ga s najvićeg kata Radija u Jurićićevoj (gdje se nalazila »moja« redakcija kulture) u neko doba dana »zvrćenem« (urećivao je emisiju o filmu na III. programu Radija ćija se redakcija nalazila u prizemlju), kako bismo odćetali do Gradskog podruma, gdje smo ćesto skupa objedovali. Premda je izbor jela bio posve pristojan i raznovrstan, mi bismo se — nakon uobićajenog ritualnog konzultiranja jelovnika — najćećće znali prićloniti već provjerenu repertoaru — krepkoj juhi, telećoj koljenici i ananasu u tućenom vrhnju.

Za tih neopterećenih ljetnih drućenja bio sam upoznao i ponešto drukćijeg Vladeka. Osloboćen »obveze« da neprestan-ce igra svoju »zadanu« ulogu zabavljaća i »dećurnog« lucidnog komentatora dnevnićh dogaćaja, taj se po svemu jedinstveni, neponovljivi svat tada doimao poput tolikih drugih koji su bili skloni tek nakratko, u poticajnom prijateljskom ozraćju, »bljeskovito« odćkrinuti neki dio budno skrivanja intimnog sebe. Dakako, znale su to biti tek kakve diskretne naznake, koje su samosaćaljenju sklonom mladom sugovorniku zapravo pedagoćki porućivale »da bać i nije u redu jadat

se vremešnom osamljeniku koji bi, kada bi se i sam odlučio otvoriti dušu, zaista imao što reći o sebi i svom životu.« Ni kada se nije odlučio prekoračiti taj prag...

Kasnije bismo uz kavicu, na nekom drugom mjestu, potihog guštali u evociranju velikih naslova svjetskog filma, u komentiranju friško pročitanih knjiga... Često je znao varirati svoj zazor spram znanstvena pristupa filmu, nije mogao sebe zamisliti u ulozu filmološkog »statističara« kojemu su vazda na pameti sustavi...

Nekom smo zgodom skupa gledali u ondašnjem kinu Balkan izrazito loš strani film; nakon teškom mukom odgledane prve polovice ubitačne tvorevine, bacio sam pogled na Vladeka i šokantno se »spotakao« na njegovu radoznanu i namiješenu licu posve obuzetu zbivanjima na ekranu. Ostavljao je dojam čovjeka koji zaista uživa u prvoklasnoj filmskoj poslastici, a ja sam se baš bio nakanio da mu predložim brzu »kidavelu« iz dvorane!

Koji dan kasnije iz njegove sam recenzije shvatio da ga se u *gnjavatorskom* filmu dojmilo upravo ono čega će se toliko desetljeća kasnije prihvatiti Jim Jarmusch u svom šarmanтном filmu *Kava i cigarete!* Ustanovio je da u minornu ostvarenju postoji posve autonomna vrijednost sadržana u fascinantly uvjerljivom glumačkom umijeću baratanja cigaretama; uživao je u spontanoj razigranosti ruku, šibica, cigareta i cigaretnog dima...

Zapravo, nije bilo ostvarenja s repertoara, ma kako bio tanak, a da Vladekov gotovo djetinjte radoznali i na igru uvijek spreman duh ne bi zapazio kakav detalj vrijedan maštovita fabuliranja.

*»Nije rijedak slučaj u filmskoj umjetnosti (uostalom ne samo u filmskoj) da umjetnika inspirira samo jedna rečenica iz knjige, ili razgovora, jedan akord, jedna banalna fraza s ulice, ili iz kavane.«* /N. V./

### Vladek protiv grofa Cagliostro

Lahor slobodoumlja u Hrvatskoj iz 1971. godine i u Vladeku je potakao živu potrebu da ponešto od svojih britkih kavanskih varijacija na aktualne gradske teme stavi na papir. Satirički feljtoni koji su bili tiskani pod nazivom *Zagrebulje* u *Studentskom listu* i *Hrvatskom tjedniku* predstavljaju Vladeka ne samo kao duhovita, zajedljiva i vrsna stilista, već i kao pronicljivu osobu koja je, proročanski, apostrofirala one mentalitetne konstante *ljudi i običaja* s ovih strana, koje će punu »promociju« doživjeti tek u devedesetima.

*»Dakle, bliži i dalji cilj«* — stoji u Vladekovu programskom tekstu *Zagrebulja* od 13. listopada 1970. — *»ovih članaka je postupno otkrivanje tajanstvenog Destruktora kojemu ću, radi lakšeg snalaženja i stanovite romantične literarizacije tog Pojma i Spodobe, nadjenuti ime poznatog švarckinstlera i puštolova. On će možda biti polaskan. Neka, Cagliostro nije samo jedan. Ima ih više. Prema tome. Moć Njegove multiplikacije nedostižna je i golema. On je veliki meštar integracije i dezintegracije; on se raspapa poput praha i dolazi u nos svakome tko želi nešto dobro. Kihanjem onemogućava koncentraciju dotičnog i smanjuje mu kritičnost. Dok dotični kiše i iskihuje, zatva-*

*rajući pritom oči, Veliki Meštar radi: podmeće krive planove, inicira perverzne sado-mazohističke diskusije maratonskog trajanja, destruiira moć zapažanja, slabi i otupljuje pozornost i kritičnost, podmičuje, laska i tapše po ramenu. Cagliostro nije glup: on to ne radi stalno i na jednom mjestu. Cagliostro here, Cagliostro there, Cagliostro everywhere! Bilo kuda Cagliostro svuda! On je u komunalnim zavodima, u izdavačkim poduzećima, u novinstvu, na radiju i televiziji, na aerodromu, na kolodvoru, on sjedi na svim sjednicama urbanističkih institucija, on je na ruci Nesretnika u trenutku kada ovaj potpisuje akt o raskopavanju ulica i zatvaranju kavana u najnepogodnijem trenutku. U jeku turističke sezone! Slika Cagliostrova djelovanja je čudovišna i groteskna: zamislite zlobnog dječarca (kojemu ispod špilhozna izvirišu mala, dobro ulaštena kořita) kako rutavom ručicom lagacko, prema rubu stola, gura kristalnu vaz u tišini sobe teškog srčanog bolesnika. Zamislite, molim vas!«*

*»Niti u jednom metieru nema toliko foliranata koliko ih ima u filmskome. U filmskoj režiji. To je tragikomično.«* /N. V./

### Memorija srca

U svom davnom članku posvećenom uspomeni na Vladeka bio sam zapisao: *»Navršilo se — eto — punih pet godina kako Vladeka nema. Vladeka nema? Ma da Vladeka nema! Bože sveti, ne sjećam se da je netko — za života možda kudikamo poznatiji i slavljentiji no što je bio Vladek — tako briljantno odradio prvu petoljetku — onkraj vidljivog. Vladek je — ne samo u sjećanjima, već i u svakodnevnim susretima ili na domjencima svojih brojnih znanaca i prijatelja — tako opipljivo i živahno nazočan da to postaje svojevrstnim novovjekim fenomenom ovih prostora. Neka Vladekom trajno začarana vremešna gospoda već su spremna mnoge važne fakte iz vlastita života prepustiti Bogu zaborava, ali ne i repertoar Vladekovih sentenci. Nadasve radosne obredne radnje spontanog 'igranja Vladeka' postadoše učestalom pojavom; njegova 'usmena literatura' tako trajno pohranjena u memoriji srca njegovih fanova, izdržala je sve kušnje vremena.«*

Navršilo se — evo — i punih petnaest godina kako smo bez Vladeka. Živo sjećanje na njega i žal zbog njegova prerana gubitka lagano kopni; osobu poznatu pod drugim imenom Vladek neumoljivo odmjenjuje institucija koja nagrađuje pod imenom i prezimenom: Vladimir Vuković.

A Vladek je uvijek bio i zauvijek ostao — Vladek. Nije iznevjerio svoja načela niti one, po njega fatalne 1991. godine, kada mu je i njegov dragi Karlovac bio osvanuo u plamenu. Znalo nas se u Zajčevoj oko njegove bolesničke postelje natiškati i po desetero, a on nas je svejedno zasmijavao i blago korio. Podsjećalo me to na glasovitu scenu iz filma *Junaci zrakoplovstva* Howarda Hawksa, kada teško ranjeni kapetan bombardera, sa svoje samrtne postelje, izdaje posljednje »borbene« upute svojoj posadi...

*»Thriller je u stvari sitni, piskutljivi glasić u tammom dijelu ljudskog bića, koji izazvan sudarom realiteta i čiste subjektivnosti, prelazi u prodoran vrisak što se na kraju gubi u mukloj lomljavi, u nekakvom meta-zvuku, u omami.«* /N. V./

Juraj Kukoč

## Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tadića

Filmolozi su opusu Zorana Tadića oduvijek pristupali prvenstveno kroz žanrovsku pripadnost i socijalnu komponentu njegovih filmova.<sup>1</sup> Intimni život likova nije imao većeg udjela u njihovim analizama.<sup>2</sup> Kad mu se i posvećivao veći prostor, to se najčešće opravdavalo utjecajem društvenog konteksta na osobni život likova.<sup>3</sup> Ovaj rad stavit će naglasak upravo na tu zanemarenu komponentu Tadićevih filmova.

Koliko je Tadiću bitna psihologizacija, pokazuje nam način na koji on prilazi stvaranju svojih filmova. Iako je jedino u filmovima *Osuđeni* i *Treća žena* potpisan kao scenarist, i to kao suradnik na scenarijima Pavla Pavličića, njegov utjecaj na profiliranje karaktera likova je izrazito velik. Prije nego što krene sa snimanjem, uz standardnu, Tadić napravi posebnu knjigu snimanja, koja je posvećena analizi likova. U njezinu se uvodu obrazlaže prošlost likova te njihova sadašnja intimna situacija. Nakon toga, analiziraju se osjećaji koji obuzimaju likove u svakoj sceni filma. Ova priručna knjiga snimanja služi Tadiću kao podsjetnik na stanja likova prilikom režiranja svake scene.

Samu prošlost likova Tadić nikad ne prikazuje. Ona je povremeno i djelomično eksplicirana kroz dijaloge ili glasovnu naraciju u *offu*, koja se pojavljuje u dva njegova filma. Također, Tadićevi likovi osvetnika, predmet ove analize, rijetko otvoreno govore o svojim osjećajima, već ih izražavaju kroz svoja osvetnička djelovanja. Dakle, svaka analiza likova osvetnika Tadićevih filmova (a i ostalih njegovih likova) mora se pomiriti s činjenicom da će se baviti informacijama, vezanim za prošlost i za sadašnjost likova, koje su u sižeima njegovih filmova tek implicitno iskazane, a ključne su za njihovo razumijevanje. Tim putem će morati krenuti i ova analiza.

Intimna komponenta likova od ključnog je značaja u Tadićevim dugometražnim igranim filmovima koji se bave motivom osvete, a to su: *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) i *Orao* (1990). Slučajno ili namjerno, ovi filmovi su nastali u nizu. Njihovi likovi osvećuju se zbog zločina koji su počinjeni nad njima, članovima njihove obitelji ili njihovim prijateljima. Motiv osvete najčišće je izražen u filmovima *Osuđeni* i *Čovjek koji je volio sprovode*. U prvome se bivši skladištar Rade, nakon odsluženja trogodišnje zatvorske kazne, osvećuje sudionicima sudskog procesa na kojem je osuđen zbog pronevjere u skladištu u kojem je radio. Rade tvrdi da se radilo o montiranom



Osuđeni

sudskom procesu čiji je cilj bio odstraniti nepoželjnog buntovnika. Naime, on je bio predvodnik štrajka tokom kojeg je pozivao radnike čak i na bunt protiv vlasti. Rade otima svjedoka, tužiteljicu i suca procesa te njegovu kćer i njezina dečka, koji su se slučajno našli u sučevoj kući, te ih odvodi na imanje u napuštenom zaseoku, prijeteci da će ih tamo držati na robiji isti broj godina koje je on proveo u zatvoru. U drugome filmu voditeljica knjižnice Elza osvećuje se kolegama svog oca Novačkog. Elzin otac otkrio je da se njegove kolege bave pronevjerama. No, prije nego što je on njih razotkrio, oni su njega strpali u zatvor iskonstruiravši montirani sudski proces, a Novački je u zatvoru i preminuo. Elza se osvećuje krivcima ubijajući ih jednog po jednog. U filmu *Orao* motiv osvete također je prisutan, ali je slabije opravdan nego u prethodna dva filma. Naslovni lik Orao čovjek



Osuđeni

je koji je, prema svemu sudeći, izvršio samoubojstvo. Njegovi bliski prijatelji Milan, Vlado, Krešo i Dražen drže da je nekolicina ljudi svojim nehumanim i nelegalnim postupcima otjerali Orla u stanje koje ga je nagnalo na samoubojstvo. Da bi osvetili Orla, oni počnu uništavati njihovu imovinu. U filmu *San o ruži* motiv osвете, površinski gledano, uopće nije prisutan. Njegov glavni lik Valent, radnik u ljevaonici, vraćajući se s posla jedne noći naiđe na ubijene ljude i vrećicu s novcem, koju uzme i pobjegne. Mafijaši, vlasnici tog novca, počnu mu prijetiti i fizički ga ugrožavati. Nakon što ga zarobe i počnu ga mučiti da bi otkrili gdje je novac, Valent ih ubije. No, motiv Valentova višestrukog ubojstva također je osveta, a ne samoobrana, što će pokazati daljnja analiza.

Žrtve osveta u Tadićevim filmovima mahom su zločinci koji upotrebljavaju svoj položaj na društveno-političkoj ljestvici da bi profitirali na štetu drugih građana (ili ih barem takvima smatraju osvetnici). Radi se o društvenim parazitima, a u daljnjoj analizi nazivat ćemo ih *društvenim zločincima*. Njihovi kriminalni postupci olakšavaju osvetnicima opravdavanje njihova čina osvete. Mnogi od njih smatraju da se uopće ne radi o osveti, već o ostvarivanju pravde te sami sebe smatraju ne osvetnicima, već borcima protiv društvene nepravde. Međutim, ova analiza pokazat će da su pravi razlozi njihovih osvetničkih djelovanja sasvim drugačiji. Oni nisu niti malo motivirani željom za ostvarivanjem pravde. Štoviše, oni skoro uopće nisu povezani s počinjenim *nedjelima*.

Naime, svi Tadićevi likovi osvetnika ljudi su koji smatraju svoje živote upropaštenima. Nitko od njih nije zadovoljan svojim poslom i dosezima u karijeri niti svojim seksualno-ljubavnim životom. Svi oni, umjesto osjećaja sreće i zadovoljstva životom, osjećaju tjeskobu i nemoć. Nesposobni da prihvate vlastitu odgovornost za stanje u kojem se nalaze, oni traže žrtvene jarce koje će optužiti za sve svoje životne nesreće i nalaze ih u spomenutim društvenim zločincima. Njihov postupak prebacivanja vlastite odgovornosti za životne neuspjeha na druge ljude, žrtve njihovih osveta, u daljnjoj analizi nazivat ćemo *transfer krivnje*.<sup>4</sup>

Objasnimo ovu tvrdnju na primjerima filmova. U filmu *Osuđeni* Rade izričito kaže da njegov postupak nije osveta već pravda. On, dakle, smatra da je cilj njegovih djelovanja ostvarivanje pravedne kazne nad ljudima koji su ga osudili

na trogodišnju robiju radi njegovih revolucionarnih, protu-državnih djelovanja. Kaznu koju je smislio on smatra nastavkom vlastite junačke borbe protiv društvene nepravde. No iza te *junačke* borbe zapravo se krije transfer krivnje.

Naime, Rade je prije početka buntovničkih djelovanja bio običan skladištar, zasigurno nezadovoljan svojim neuglednim statusom. Situaciju štrajka odlučio je iskoristiti da bi se iz običnog skladištara pretvorio u herojskog revolucionara. Ulogom junačkog borca za pravdu i poštenje htio je kompenzirati vlastite životne neuspjeha. No osim što nije imao uspjeha u toj borbi, nije uspio ni zadržati svoju aureolu borca za pravdu i poštenje. Iako tvrdi da je osuđen na montiranom sudskom procesu i u potpunosti nevin, iz razgovora koji vode svjedok i sudac u Radinu zarobljeništvu, možemo zaključiti da je on bio kriv za manju pronevjeru. Naravno, takvi sitni zločinci, kojih je za vrijeme socijalizma bilo u svakom poduzeću, rijetko su kad završavali u zatvoru, a osuđeni na tri godine gotovo nikad. No Radina optužnica, očito, nije bila bez osnove, zbog čega je Rade, umjesto revolucionara, ispaao običan sitni lopov. Nemajući snage priznati sebi vlastitu odgovornost za još jedan svoj životni neuspjeh, Rade ju je odlučio prenijeti na druge ljude. Sudionici procesa na kojemu je osuđen pokazali su se najprikladnijim metama za Radin transfer krivnje.<sup>5</sup>

Elza, lik iz filma *Čovjek je volio sprovode*, svjesna je da je njezin postupak osveta, ali, drži, za nju postoje vrlo opravdani motivi. Bjelodano jest da je njezin otac bio nevin i da su ljudi koji su ga falsificiranjem dokaza poslali u zatvor, a time i u smrt, nemilosrdni društveni zločinci. No, iza njezinih postupaka stoje motivi snažniji od osvete očeve smrti. Elza je, poput Rade, ogorčena svojom prošlošću i svojim trenutnim stanjem. Život joj se sastojao od brojnih poslovnih i emocionalno-ljubavnih neuspjeha. Svi ti neuspjesi došli su nakon očeve smrti i djelomično su potaknuti njom. Naime, bez očeve plaće ona i njezina majka teže su živjele, a samoj Elzi potraga za poslom bila je mukotrpnija bez očevih veza. Poslodavci su počeli tražiti od nje seksualne usluge kao uvjet za zaposlenje, što je Elzu učinilo još ogorčenijom prema muškarcima i emocionalno ukočenijom. Ne uspjevši prevladati ove otežane životne uvjete, Elza se predala apatiji, depresiji i samosažaljenju time si upropastivši život. No kao i Radi, okolnosti su joj dale priliku da izvrši *transfer krivnje*, odnosno, vlastitu odgovornost za svoju životnu nesreću prebaci na društvene zločince koji su joj naštetili.

U filmu *Orao* motiv osvete teže je opravdati nego u prethodna dva filma, ali Vlado, Krešo, Milan i Dražen uvjereni su u njegovu opravdanost jednako snažno kao Rade i Elza. I oni, poput Rade, svoju osvetu žele opravdati željom za pravednim kažnjavanjem društvenih zločinaca, zbog čega nakon kažnjavanja ljudi koji su oštetili Orla počnu napadati sve društvene zločince od reda. No pravi razlozi osvete opet su vrlo osobni.

Orlovi prijatelji, naime, pokušavaju pred samim sobom sakriti vlastitu odgovornost za prijateljevu pogibiju. Među njima se čak krije i čovjek koji je dao direktan povod za Orlovu smrt. To je Orlov prijatelj Dražen, koji je, kako doznajemo u raspletu filma, spavao s Orlovom ženom i objavio to

Orlu na dan njegove smrti. Poniženje koje mu je Dražen pružio nagnalo je Orla da hoda po rubu vrha nebodera, što je prouzročilo njegov pad i smrt. No ni ostali prijatelji nisu nevini. Sve njih muči kolektivna krivnja zanemarivanja i odbacivanja Orla za vrijeme njihova prijateljavanja. Naime, Orao je oduvijek bio crna ovca njihove družine, član klape kojeg su ostali radi nečega zanemarivali, podcjenjivali, pa i ismijavali.<sup>6</sup> Zbog toga je Orla zasigurno mučio osjećaj manje vrijednosti. Nakon što je izgubio posao, razveo se i postao alkoholičar, prijatelji su ga počeli izbjegavati i uskoro u potpunosti napustili. Nekoliko dana prije njegove smrti Krešo mu je ponudio da će organizirati njegovu rođendansku proslavu sa svim članovima klape, ali tek nakon što je doznao da se Orlu smiješi zaposlenje i uvjerio se da više ne pije. No popodne prije rođendanske proslave Orao je doznao da mu je posao propao, da ga žena vara s jednim od njegovih prijatelja i, posljedično, ponovno se napio. To je bio vrhunac njegova poniženja pred prijateljima kojeg Orao očito nije mogao podnijeti. Njegovi prijatelji, pak, nisu mogli podnijeti svoj osjećaj krivnje za prijateljevu propast, pa su ga transferirali na idealne krivce — društvene zločince koji su naštetili Orlu.

No Orlovi prijatelji ne pokušavaju potisnuti samo osjećaj krivnje za Orlovu smrt, već, poput Elze i Rade, žele transferom krivnje sakriti odgovornost za sve svoje životne promašaje. Tokom filma, na posredan ili neposredan način, naznačuje nam se da ni jedan od njih nije zadovoljan svojim poslovnim i/ili ljubavnim životom. Nemajući snage preuzeti

odgovornost za svoju nesretnu životnu situaciju, pronalaze ljude kojima mogu natovariti krivicu za sve svoje neuspjehe — društvene zločince koji su, kao što su uništili poštenjaka poput Orla, drže oni, uništili i njih. Dakle, transfer krivnje, a ne borba protiv društvene nepravde, pravi je razlog zbog kojeg oni, nakon osvete Orlovim krvnicima, započinju suluđu akciju kažnjavanja svih društvenih zločinaca u gradu.

Lik Valenta u filmu *San o ruži* posjeduje još manje utemeljen motiv osvete od likova filma *Orao*. Štoviše, na prvi pogled se čini da njegovo višestruko ubojstvo uopće nije osveta, pa čak ni impulzivna bijesna reakcija, već nužan obrambeni potez. Tome treba dodati da se ubojstvo dogodi iznenada u zadnjoj minuti filma. Kako onda opravdati tvrdnju da *San o ruži* spada u Tadićev ciklus filmova koji se bave motivom osvete?

Treba prvo dokazati da je Valentov zločin bio svjestan, promišljen čin, a ne impulzivan potez. Valent je radnik u ljevaonici. Živi siromašno i radi mukotrpno da bi osigurao ženi i djeci osnovne životne uvjete. Svaki dan prolazi pokraj lokala *Cvjetna dolina*, u kojem se okupljaju lokalni mafijaši. Valent je ogorčen na mafijaše, jer drži da se oni obogaćuju na račun siromašnih ljudi poput njega. Jednom čak i napravi ispad u lokalu izrekavši ispred mafijaša *da oni imaju sve dok on nema ništa*. Jasna je, dakle, Valentova mržnja prema mafijašima i njegova želja da im se osveti za sve zlo koje su, drži on, oni prema njemu napravili. Tome treba dodati da u svrhu samoobrane Valentu nije bilo nužno ubiti mafijaše. S pi-



*San o ruži*

štoljem u ruci, on je mogao bez problema pobjeći. No umjesto toga, hladnokrvno ih je, jednog po jednog, pobio. Dakle, Valentov čin prvenstveno je osobna osveta.

Valent, poput Rade, Milana, Kreše, Dražena, Vlade, pa i Elze, opravdava svoj osvetnički čin parolama o pravednoj borbi protiv društvenih zločinaca. No, kao i u njihovu slučaju, iza maske pravednog bijesa krije se transfer krivnje. Valent je čovjek siromašan intelektom, nesnalažljiv i neugledan, a njegova pasivnost se vidi iz svake njegove geste i reakcije. Za razliku od svoje žene, on se ne uspijeva zadovoljiti onim što ima, već se uništava bijesom, frustracijama i grizodušjem. Nespreman preuzeti odgovornost za materijalno i psihičko stanje u koje se doveo, on svu krivnju svaljuje na one koji su samo manjim djelom utjecali na njegovu nesreću — društvene zločince.<sup>7</sup>

Što su svi ovi likovi osvetnika postigli svojim osvetama? Možda se prvo treba zapitati zašto im je osveta bila toliko nužna? Mogli su se zadovoljiti transferom krivnje i ne ići u krajnost osvete. No logična posljedica okrivljavanja drugih za svoje životne neuspjeha jest mržnja prema njima, a logična posljedica mržnje je osveta. Dakle, da bi dovršili proces transfera krivnje, a time ga i opravdali, oni su se jednostavno morali osvetiti.

Međutim, osvetom su htjeli postići i nešto više od pukog opravdavanja transfera krivnje. Oni su se potajno nadali da će, uništivši ljude za koje su se uvjerali da su krivci njihove nesreće, vratiti mir i olakšanje, pa čak i sreću u svoje živote. Likovi *Orla* došli su najbliže do ostvarivanja te želje. Naime, nakon osvetničkih akcija oni su se počeli osjećati puno bolje i veselije te poduzimati korake da poboljšaju poslovni i ljubavni život. Želja za održavanjem i jačanjem tog novopronađenog osjećaja životnog elana još je jedan (sebičan) razlog zbog kojeg su odlučili proširiti svoje kažnjeničke pohode na sve društvene zločince u gradu. Naravno, likovi *Orla*, kao i ostali likovi osvetnika, nisu uspjeli nasiljem nadoknaditi ono što im stvarno nedostaje u životima — ljubav i poštovanje prema sebi. Dapače, to nasilje im se vratilo istom mjerom. Tako je Elza otkrivena i završila je tamo gdje su trebali otići

društveni zločinci koje je kažnjavala — u zatvoru. Rade je završio u zarobljeništvu kakvog je namijenio svojim zarobljenicima, a kaznio ga je otac jednog od zarobljenika. Valent se nakon ubojstva mafijaša u potpunosti izjednačio s društvenim zločincima i vjerojatno će i on završiti u zatvoru. Dakle, umjesto da dožive zadovoljstina za svoje patnje, pa čak i obnove sreću u svojim životima, likovi osvetnika na kraju su završili srozani na dno svoje nesreće.

Međutim, u slučaju filma *Orao* rasplet je ipak za nijansu drugačiji, a ta nijansa nudi njegovim likovima šansu da zaista ostvare toliko željeno pročišćenje. Dok su Rade, Elza i Valent na kraju potonuli u rezignaciju i očaj iz kojeg izlaz nije vidljiv, likovi *Orla* ipak su postigli djelomičnu katarzu. Naime, oni su već tijekom filma bili prisiljeni suočiti se s vlastitom odgovornošću za Orlovu smrt. Zid njihova samozavaravanja počeo se urušavati već onda kad su shvatili da su pozitivni pomaci u njihovim privatnim i poslovnim životima samo kratkotrajna iluzija. Točka sloma dogodila se kad su otkrili da glavni odgovorni za Orlovo neuravnoteženo stanje prije njegove smrti nisu društveni zločinci, već jedan od njih — Dražen. Draženova odgovornost očito ih je naglala da osvijeste i svoju odgovornost za Orlovu smrt. Njihov proces transfera krivnje vratio se na svoje ishodište i pronašao prave krivce. Nakon što su primorali Dražena da hoda po rubu nebodera, i sami su se popeli na smrtonosni rubnik. Time su izvršili svojevrstu pokoru za sve loše što su Orlu napravili, ali i izrazili želju da se suoče ne samo s vlastitom odgovornošću za Orlovu smrt, već i s vlastitom odgovornošću za svoj život te njegove uspjehe i neuspjeha. Oni su u tom trenutku doživjeli osvježavanje vlastita životnog stanja, a to je prvi korak prema prosvjetljenju.

Nakon tri filma, u kojima su frustrirani Tadićevi osvetnici neuspješno i promašeno tragali za mirom i olakšanjem, likovi *Orla* pronašli su put do njega. Zadnja scena *Orla* simboličan je zaključak i rasplet cjelokupnog Tadićeva ciklusa filмова osvete i dokaz da Tadićev autorski svijet, unatoč uvriježenom mišljenju, nije sveden samo na pesimizam i rezignaciju.

## Bilješke

- 1 Ivo Škrabalo Tadića opisuje prvenstveno kao žanrovca i bavi se žanrovskim elementima njegovih filmova. Nakon toga spominje socijalnu komponentu njegova opusa kazavši da Tadićevi filmovi otkrivaju do tada u hrvatskom filmu zapostavljenu zbilju sirotinjskih gradskih sredina i njihovih žitelja. (1998: 409-410). U *Filmskom leksikonu* također se spominje prvenstveno žanrovska i socijalna komponenta njegovih filmova: Igrani prvijenac mu je niskobudžetni fantastični triler *Ritam zločina*, prema scenariju Pavla Pavličića, potom do 1990. režira još pet trilera u kojima spaja metafizičnost sa životnom svakodnevicom, čvrsto uklopljenom u sociokulturni ambijent (*Filmski leksikon*, 2003: 673).
- 2 Intimni život likova u Tadićevim filmovima Škrabalo spominje tek ovlaš dok opisuje teme nekih njegovih filmova. Tako za *San o ruži* između ostalog kaže da su upleteni i elementi moralne dvojbe o pošte-

nju i pravdi (Škrabalo 1988: 409). U *Filmskom leksikonu* istaknuta je uloga intimnog života likova, ali tek nakon označavanja žanrovskih i socijalnih komponenta: »Svi (filmovi) se odlikuju naglaskom na skupini ljudi, njihovoj individualnosti, ali i tjeskobom uzrokovanoj objektivnim okolnostima, a i osjećajem posvemašnje nemoći« (673).

- 3 Tomislav Čegir, na primjer, nedostatak zajedništva i pesimizam Tadićevih likova objašnjava unutarnjim rasulom čitave jugoslavenske državne zajednice u kojem pojedinac postaje beznačajnom jedinkom upravo zbog društvenih, gospodarskih, pa i političkih odrednica (2005: 10).
- 4 Taj pojam na sličan, iako ne istovjetan način, upotrebljavaju Chabrol i Truffaut u svojoj knjizi *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, opisujući odnose između pozitivaca i negativaca u trilerima Alfreda Hitchcocka.

- 5 Oni su najprikladnije mete, jer do najodgovornijih za njegovu visoku zatvorsku kaznu, društvenih zločinaca koji su natjerali svjedoka da svjedoči protiv njega i zasigurno falsificirali dodatne dokaze, Rade ne može doprijeti niti zna tko su oni. Većina sudionika sudskog procesa vjerojatno je samo radila svoj posao. Dakle, oni vjerojatno ni ne pripadaju kategoriji društvenih zločinaca, čime se dodatno naglašava Radina nemoć i neopravdanost njegovih osvetničkih djelovanja.
- 6 Znakovita je Krešina uokvirena fotografija prijatelja u veslačkom timu na kojoj Orao nedostaje, jer su ga prije toga ostali bacili u vodu iz zadržanja.
- 7 Valenta dodatno slama što je, uzevši prljavi mafijaški novac, prekršio ono što smatra svojom zadnjom preostalom vrijednošću, zavjet poštenja, a mafijaši i njihov posrednik Laci ga svojim prijetnjama i ucjenama stalno podsjećaju da je on sad postao, poput njih, lopov. Zbog toga Valentova mržnja prema mafijašima kao zatiračima njegovog dostojanstva još više raste.

## Literatura

- Chabrol, Claude i Rohmer, Eric, 1979, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Čegir, Tomislav, 2005, »Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 43/2005, str. 3-10.
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija, L-Ž (II)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Tadić, Zoran, 2003, *Sto godina filma i nogometa*, Zagreb: Hrvatska kulturna zaklada — Hrvatsko slovo

M i m a S i m i ć

## Forenzičarka feministica u akciji!

*Fine mrtve djevojke*: zašto su prve hrvatske celuloidne lezbijke morale umrijeti?

### Uvod

Premda će celuloidni prikaz lezbijstva ovih dana rijetko podići ijednu holivudsku obrvu, u nekim postkomunističkim istočnoeuropskim zemljama, koje na karti svijeta možete pronaći tek uz pomoć povećala, prikaz poljupca dviju žena na velikom ekranu ravan je kinematografskoj revoluciji.

Tvrđnja Andree Weiss iz 1992. da su »prikazi lezbijki na filmu bili i nastavljaju biti praktički nepostojeći« (1) možda je izgubila na uvjerljivosti tijekom posljednjeg desetljeća, koje je iznjedrilo kompleksnije celuloidne prikaze sapfičke žudnje poput *Bounda* (Preko svake mjere) braće Wachowsky ili Lynchova *Mulholland Drivea*;<sup>1</sup> desetljeća u kojem je švedski filmić *Fucking Åmål* (Pokaži mi ljubav) redatelja Lukasa Modyssona bio švedski kandidat za Oscara usprkos lezbijskoj temi (i zbog nje?), istog desetljeća koje je svjedočilo produkciji prve visokobudžetne lezbijске TV serije naziva *The L Word* (vođeće producerske tvrtke Showtime). Ipak, Weissina tvrđnja još uvijek je itekako umjesna kad je riječ o hrvatskoj kinematografiji (kao i kinematografijama država bivše Jugoslavije). Tek su 2002. hrvatski kinoposjetitelji mogli konačno vidjeti kako izgleda ljubav koja se ne usudi izgovoriti vlastito ime. *Fine mrtve djevojke*, film mlađeg hrvatskog redatelja Dalibora Matanića vjerojatno će ući u anale hrvatske kinematografije kao prvi lezbijски film. Cilj ovoga ogleđa jest dokazati da ne samo da nije riječ o lezbijskom filmu, već da je u pitanju seksistički i patrijarhalni proizvod, koji djeluje u istoj okrutnoj filmskoj tradiciji koja lezbijke (i žene) predstavlja kao žrtve, a lezbijски odnos kao nemogućnost, premda više nije prikazan kao aberacija i seksualna anomalija.

Premda autorove simpatije nesumnjivo leže uz par lezbijских protagonistica, činjenica da ih (i njihovo lezbijstvo) iskorištava kao kontrastivni faktor za kritiku hrvatskog društva paradoksalno dokazuje da film perpetuira isti patrijarhalni doživljaj žena koji navodno osuđuje. Ovakva vrsta reprezentacije, baš kao što je to činio »nedostatak prikaza lezbijki (...) kroz filmsku povijest«, »ima važnu ideološku funkciju: onu monopoliziranja reprezentacije ženske seksualnosti kroz prikaz ženske pasivnosti i muške dominacije« (Weiss, 1992: 52).

### Kako snimiti lezbijски film

Argument koji bi išao u prilog klasifikaciji ovog filma kao lezbijskog svakako je reakcija publike. Po prvi put u povijesti hrvatskog filma lezbijstvo je tematizirano, a riječ je izgo-

vorena na ekranu; uz to je lezbijски par smješten u samo središte naracije. Same ove činjenice bile su dovoljne da se *Fine mrtve djevojke* proglašle lezbijским filmom, kako od strane *mainstream* (pretpostavlja se heteroseksualne) publike, tako i od strane manjinske lezbijске supkulture, gladne domaćih *lesbian-friendly* prikaza, ili bilo kakve vidljivosti.

Međutim, film se lezbijstva dodiruje vrlo površno, ne baveći se ni seksualnošću likova (i njihovim odnosom spram iste), ni njihovim međusobnim odnosom, kao što bi to činio »pravi« lezbijски film. Da je ovaj film, kojim slučajem, bio kritika društvenog tretmana lezbijstva, istražio bi različite načine diskriminacije lezbijki,<sup>2</sup> koje su dvostruka meta — kao žene, i kao pripadnice seksualne manjine. Umjesto toga, *Fine mrtve djevojke* je film o društvu koje tlači i uništava one u pozicijama najmanje moći, koji nigdje ne propituje granice njegovoga utjecaja i ne dozvoljava nikakav prostor za (ženski/feministički) otpor. Posljedično, to je film koji žene/lezbijke podvrgava jednakom nasilju i eksploataciji svojstvenima patrijarhalnom društvu, usput i pogrešno predstavljajući poslijeratnu hrvatsku lezbijску supkulturu, radi jačeg dojma.

Također, postavlja se još jedno pitanje: može li proizvod hrvatske *mainstream* kulture — samom činjenicom da treba financiranje i distribuciju iste te kulture — eskivirati homofobnu i seksističku ideologiju iz koje je proizašao?

### Recept za tragediju

Naslov filma istom sugerira i njegov žanr (drama), spol protagonistica, kao i njihovu tragičnu sudbinu. Baš kao u pravou-



Olga Pakalović

punokrvnoj tragediji, gledatelj može tek čekati da vidi *na koji način* će likove sustići smrt, metaforička ili doslovna. Plakat za film nudi dodatne simboličke informacije: izrađen je iz tri boje (crna, crvena i bijela), njegov glavni gornji dio (crno-bijela fotografija) krupni je plan dvaju ženskih lica koja se pretapaju, očiju razrogačenih od straha i šoka, zureći u promatrača. Lica distorziraju horizontalne linije koja prelaze preko njih, nalik prozorskim roletama ili lošem televizijskom prijenosu, ostavljajući dojam izolacije, zatočenosti, neizbježnosti. Fotografija je uokvirena jarko crvenom bojom, dok donji dio plakata sadrži naslov filma ispisanim velikim crno-bijelim slovima, na crvenoj pozadini. Ovaj razmjerno minimalistički i jednostavan plakat gotovo se da iščitati kao reklama za film strave. Glasan kontrast boja i ustrašeni ženski pogled iza horizontalnih rešetki sugerira tragediju i nasilje. Nezanemarljivu brigu lezbijskoj/feminističkoj kritičarki svakako zadaje i način na koje su ova dva ženska (lezbijska) lica prikazana kako se stapaju u jedno, prizivajući danas već pomalo zastarjelu interpretaciju homoseksualnosti koja inzistira na istosti kao principu homoseksualne privlačnosti, implicirajući nezrelu, narcističku žudnju. Ovo viđenje također podržava i činjenica da se na ovoj fotografiji dvije glavne glumice/protagonistice ne daju međusobno razabrati (također je moguće da je riječ o dvostruko eksponiranom licu »preživjelog« lika, Ive). Možemo pretpostaviti da redatelj nije bio taj koji je dizajnirao promotivni materijal, no svakako ga je morao odobriti, pa ću stoga ovo koristiti kao još jedan argument u kritici njegovog prikaza lezbijki (i žena).

### Mizerna scena

Autor se koristi narativnim okvirom priče (*flashback*) unutar priče, u kojoj se jedan od naslovnih likova, Iva, prisjeća događaja otprije tri godine. Referirajući na određene historijski relevantne povijesne događaje (poput dolaska na vlast prve poslijeratne lijevo orijentirane vlasti), sadašnje vrijeme filma odražava stvarno vrijeme u kojem je film snimljen. Mjesto radnje prezentnog narativnog okvira bogata je zagrebačka rezidencija biznismena Dalibora i njegove supruge Ive. Mizanscena narativnog okvira izrazito je kontrastirana mizansceni *flashbacka* Ivine naracije. Prevladavajuće osvjetljenje u plavičastim nijansama (postignuto upotrebom plavog filtra), kontrast između bijelih zidova, tamnih slika s teškim okvirima koji na njima vise i monokromnog, uglastog dizajnerskog namještaja, stvara ozračje sterilnosti i beznađa.<sup>3</sup> Prostorija u kojoj nalazimo Ivu i policijskog inspektora kojemu priča priču ogromna je dnevna soba očito vrlo skupog apartmana s ostakljenim zidovima koji gledaju na grad, nudeći predivan (no neprirodan, zbog arhitekturne izolacije) pogled, cijena kojega je sloboda. Ivin *make up* i odjeća pojačavaju dojam sterilnosti. Njezino lice namazano je na najstereotipniji, čak hipertrofirani, ženstveni način, a težina *make upa* naglašena je osvjetljenjem, čineći ga nalik maski (što dobro funkcionira i kao metafora za njezinu skrivenu prošlost/identitet). Nokti na njezinim rukama dugi<sup>4</sup> su i tamno-crveno lakirani, naušnice su joj uglaste i oštrih rubova, crni kvadrati na svijetloj površini. I Ivin kostim također djeluje vrlo strogo; riječ je o sivom ženskom odijelu s hlačama, for-



Nina Violić i Olga Pakalović

malnog kroja i s ravnim linijama. Njezin izgled i prostor u kojem se nalazi, čitava mizanscena, sugeriraju komunikativsku jalovost, ravnodušnost, artifičijelnost — imitaciju života. Glazba (koja priziva rad Angela Badalamentija) ovdje se koristi štedljivo, jednako je tmurna i oprezna kao osvjetljenje/boje, a na trenutke postaje i prijeteća, nagoviještajući tragičan tijek priče kojoj ćemo svjedočiti.

Drugo mjesto radnje okvirne priče stan je zle stanodavke, koji je (zahvaljujući plavom filtru, no također i nedostatku svjetla, zakrčenom prostoru i starom, masivnom namještaju), premda kontrastiran Ivinu domu, u najmanju ruku jednako depresivan. Ovdje se istom suočavamo s aspektom fotografije koji ovaj film obilježava možda više no ijedan drugi vizualni element, a to je česta upotreba neuobičajenih kutova snimanja (gornjeg i donjeg rakursa). Usprkos Monacovoj tvrdnji da »gornji rakursi umanjuju važnost subjekta, dok je širokokutni kadrovi povećavaju« (1981: 164), radije no da subjektima daruje moć ili im je oduzima, upotreba ovih rakursa u filmu služi da izobliču perspektivu, poput sobe ogledala u zabavnom parku, no s vrlo malo zabavnih elemenata. Ekstremni rakursi služe naglašavanju deformiranosti i perverzije ovih »subjekata« (od kojih su mnogi već iskarikirana, hipertrofirana utjelovljenja određenih društvenih problema) i samoga svijeta naracije, izobličavajući prostor i gledište, dezorijentirajući gledatelja. Važno je primijetiti da spomenuti rakursi prevladavaju u prikazu događaja u zgradi u kojoj se odvija veći dio naracije u *flashbacku*, vezujući uz ovo mjesto osjećaj uznemirenosti.

### Feministička autopsija

Narativno tijelo filma, kao što sam već spomenula, Ivin je *flashback* na događaje koji su se zbili tri godine ranije; motivacija za pripovijedanje otmica je njezinog sinčića, a priču iznosi policijskom inspektoru koji je došao istražiti slučaj. Ovdje ima prilično prostora za kulturološku i feminističku kritiku. Naime, kad je bila verbalno zlostavljana, premlaćena i silovana, kao i kad je njezina djevojka ubijena, Ivinina reakcija bila je pasivnost i tišina; tek kad joj je sin u opasnosti, ona svoju priču iznosi na vidjelo. Ne samo da je konačno



Nina Viočić i Olga Pakalović

voljna pozvati policiju, Iva je također u stanju i iskazati agresiju, toliku da je policajac mora zadržavati da ne napadne bivšu gazdaricu — sve ovo u potpunosti je suprotnosti s njezinim nježnim i blagim karakterom iz *flashbacka*. Feministička kritika nesumnjivo bi se usmjerila protiv ovakvog stereotipa i mita o ženi koja će sama trpjeti sve vrste nasilja (jer mu se nije u stanju uspješno fizički suprotstaviti, ni ostati lik koji izaziva ultimativno suosjećanje ukoliko to pokuša<sup>5</sup>), no, kad joj je ugroženo dijete, majčinski instinkti dat će joj nadljudsku snagu i motivaciju (kao i opravdanje za agresiju). Ovo je tek prvi primjer redateljevog igranja na patrijarhalne stereotipe koje će nastaviti perpetuirati i (p)održavati tijekom filmske naracije.

Naglo se vraćajući u vremenu,<sup>6</sup> gledateljica se suočava s potpuno drugačijom mizanscenom; prvi prizor *flashbacka* (za razliku od prostorno zatvorene okvirne pripovijesti) odvija se vani, boje su puno svjetlije i toplije, osvjetljenje je mekše. Boje su intenzivnije zbog kontrasta prema plavim tonovima iz prethodnog dijela filma, kao i zbog ovdje korištenoga žutog filtra. Ovo može biti sugestija svojevrsnog romantiziranog doživljaja prošlosti, ali također i »stvarnijeg« života, budući da su dijegetički zvukovi izraženiji (promet, sirena vlaka itd.), i kontrapunktirani zloslutnoj twinpeaksovske glazbenoj pozadini iz prvoga dijela.<sup>7</sup> Još jedan kontrast s kojim se susrećemo jest drastična razlika u Ivinoj pojavi: ovdje je odjevena sportski, bez šminke, naušnice su joj okruglaste, djevojačke, i ostavlja dojam tipične studentice, što i jest. Njezina djevojka Marija androgina je izgleda; njezina odjeća, frizura i općenita pojava sugeriraju rodnu ambivalentnost i odlučnost, koje smjernoj Ivi nedostaje.

### Kritika kritike

Djevojke useljavaju u zgradu koja je, kako bismo trebali shvatiti, alegorija hrvatskoga društva; svaki od stanara s kojima se postupno susrećemo (mi i djevojke) predstavlja različiti društveni tip i u priču unosi probleme relevantne za hrvatski društvenopolitički kontekst.<sup>8</sup> Nacionalizam (i nasilje koje se uz njega veže) prominentna je tema filma: prvi kadar zgrade kad djevojke dolaze prikazuje hrvatsku zastavu koja

visi s jednog od prozora. Nacionalizam je utjelovljen u liku bivšeg hrvatskog branitelja, koji još uvijek nosi uniformu, puca iz mitraljeza i terorizira stanare (»samo dvaput tjedno«) puštajući ratne pjesme, bez ikakvih pravnih reperkusija za bilo koji od svojih činova nasilja (uključujući i premlaćivanje supruge). Svoje fašističko lice hrvatski nacionalizam pokazuje u epizodi u kojoj dva *skinheada* vezuju Roma za tračnice i ostavljaju ga tamo da ga pregazi vlak. Licemjerje hrvatskog društva i lažni moral Crkve i njezinih sljedbenika žestoko je kritiziran u epizodama u kojima časne sestre dolaze na pobačaj, zlostavljač supruge obitelj vodi na nedjeljnu misu, a silovatelj za vrijeme zločinačkog čina oko vrata nosi križ. Činjenica da nitko ne odgovara za ijedan od počinjenih zločina i izvršenog nasilja nad onima koje Matanić očito smatra najslabijim i najkrhijim društvenim karikama (etničke manjine i žene) kritika je istoga društva, njegove korumpirane prirode, neučinkovitosti i impotencije aparatusa koji bi trebao biti u službi zaštite svojih subjekata.

Homofobija, vrlo potentan i relevantan društveni problem, začudo je potpuno marginaliziran. Svakako je važno da se Matanić bavi problemima (poslijeratnog) nacionalizma, hipokrizijom katoličke crkve i patrijarhata (u formi nasilja u obitelji), no činjenica da po prvi put lezbijke stavlja pod reflektore i u naslov filma, bez da im priušti propisan politički tretman, reducirajući ih na tek još jedno polje svoje društvene kritike, ostavlja dojam prevare, neispunjenog obećanja. Premda je identitet »strateški esencijalan za borbu društveno potlačanih skupina« (Wilton, 1995: 42), ne samo da lezbijstvo nije predstavljeno kao politički problem, već je čitav politički (ne samo privatni) hrvatski kontekst vezano uz ovu temu u potpunosti zaobiden, eda bi se naše junakinje dodatno viktimizirale. Činjenica da je hrvatsko društvo još uvijek iznimno patrijarhalne i seksističke prirode lezbijstvo čini poligonom za oblikovanje identiteta koji ugrožava isti taj poredak. Upravo zbog ove potencijalne prijetnje samo-identifikacije i samo-imenovanja, te da bi mogle ostati likovi simpatični hrvatskom gledatelju/ici, Ivi i Mariji nije dopušteno da sebe nazovu lezbijkama. Pozitivan/neutralan termin, lezbijka, zapravo ni u jednom trenutku nije izgovoren. Jedini autoritet koji ima moć imenovanja onaj je izvanjski, koji rabi riječ »lezbača« i njemu slične pogrdne izraze. Štoviše, dvije protagonistice vlastitu seksualnu praksu tretiraju na isti način na koji bi Matanić i društvo to htjeli: kao nešto slučajno, ono što Weiss naziva »*happen to be gay*« sindromom, i što ne bi trebalo, ni smjelo, imati nikakve šire implikacije na društvo općenito, jer »van spavaće sobe ne postoji *gay* kultura, identitet, ni povijest« (1992: 63).

### Prisilna heteroseksualizacija lezbijskih veza

Možda je upravo stoga, na vizualnoj razini, autor pokušao izbjeći tzv. *butch/femme* stereotip lezbijskog odnosa, koji u Hrvatskoj još uvijek prevladava u interpretaciji lezbijstva.<sup>9</sup> Vizualnoj relativizaciji usprkos, dinamika ove lezbijске veze, međutim, iznimno dobro se uklapa u heteroseksualnu matriču, u kojoj Marija preuzima stereotipno maskulinu ulogu: ona radi i izdržava Ivu koja još uvijek studira, ona je ta koja obavlja pregovore s gazdaricom, ona je ta koja se s gazdaricom sukobljava i poduzima korake da zaštiti Ivu i sebe od

Danielove intruzije, ona je ta koja se osvećuje Danielu nakon što ovaj siluje Ivu, a prethodno porazbija i trgovinu u kojoj on radi. Narativna logika, dakako, traži da ovaj (jedini) ženski lik koji je odbio biti žrtvom bude propisno kažnjen. Ivi na hiperženstvena uloga zahtijeva pasivnost i tišinu, čak i kad je suočena sa silovanjem. Nevjerojatno manipulativna i uvredljiva epizoda u filmu prizor je koji slijedi epizodi silovanja, u kojem Iva moli duševno zaostalog Iveka da ništa ne kaže Mariji jer će se ova naljutiti. Čovjek (žena!) bi očekivao/la da će osoba koja studira medicinu i živi u prijestolnici, gdje su sve informacije i pomoć itekako dostupni, ovakav zločin istom prijaviti, umjesto da se ponaša kao da je krivnja njezina, kao da je to nešto čega se treba sramiti i što treba skrivati. Ono što je najviše nalik stereotipnom heteroseksualnom ponašanju u ovakvoj situaciji činjenica je da Iva ovaj događaj želi sakriti od svoje partnerice; na koga bi se točno Marija naljutila? Ivino stoičko podnošenje silovanja gledateljicu može tek razbjesniti, kao neukusna eksploatacija ideje ženske/ženstvene pasivnosti, i Matanićeva ultimativnog, sadističkog čina viktimizacije ženskoga lika. Film bi bio daleko uvjerljiviji da je njegova radnja kojim slučajem bila smještena u ruralne krajeve Hrvatske dvadeset godina ranije i da protagonistice nisu obrazovane mlade žene s pristupom Internetu, *gay* okupljalištima i/ili organizacijama koje se bore za prava seksualnih manjina (kojih je u vrijeme filmske radnje bilo najmanje tri).<sup>10</sup> Ovako uspijeva tek biti manipulativan i uvredljiv, učvršćujući ideju lezbijki/žena kao žrtava, kako u životu, tako i u umjetnosti.

U svjetlu ove primjedbe valja napomenuti da su *Fine mrtve djevojke* 2002. bile hrvatski kandidat za nagradu Oscar, i premda nisu dospjele na nominacijsku listu, osvojile su mnoge prestižne hrvatske filmske nagrade i posjetile mnoge međunarodne filmske festivale. Zastrašujuće je pomisliti kakve se ideje o Hrvatskoj mogu roditi u glavi ne-domaćeg gledatelja (no, što je još gore, u glavi domaćeg heteroseksualnog gledatelja a, što je, pak, ponajgore, domaćeg lezbijskog gledatelja!) nakon gledanja ovoga filma. Premda su većina likova očigledne karikature i ne treba ih se shvatiti doslovno, određene promašene interpretacije hrvatskoga društva zasigurno će se pojaviti. Primjerice, ne samo da će gledatelj po-



Inge Appelt

misлити da su hrvatske lezbijke (poput onih iz ranih hollywoodskih filmskih ostvarenja<sup>11</sup>) osuđene na samoću, tišinu i, zašto ne, smrt, već bi Matanić uz to volio i da povjerujemo da je u Hrvatskoj pobačaj ilegalan.<sup>12</sup>

### Zašto nije mogao biti mjuzikl

Negdje na početku ovoga oglada sugerirala sam da prvi hrvatski film koji se bavi temom lezbijstva ne bi mogao biti produciran da nije bilo riječ o drami. Jedini razlog zašto gledatelj/ica suosjeća s dva lezbijka lika jest to što su žene, žrtve, i zato što vlastitu seksualnost drže privatnom. Bi li prosječan hrvatski kino posjetitelj/građanin (to sve vrijedi i za žene, dakako) pustio suzu za lezbijkom aktivisticom (koja zagovara društvene promjene i reviziju postojećih »obiteljskih« vrijednosti) koju siluju i/ili ubiju? Bi li ženu koja dijete podiže u lezbijskoj vezi (da se Iva na to odlučila na kraju filma) smatrali hrabrom, ili skandaloznom i nemoralnom? Ono što želim pokazati jest da sam Matanić (koji je tvorac ovoga svemira) ne otvara prostor za promjenu. Jedini ženski lik koji se opire nastradat će od ruke društva (i redatelja!), ostali umiru simbolički (odatle naslov). Bi li publika mogla podnijeti ikakav drugačiji kraj?

S feminističkog stanovišta, ovaj film je katastrofalan. Kako su prikazani ženski likovi, kako se ponašaju? Osim Ive i Marije, čiju tragičnu sudbinu znamo iz naslova i prethodnih odlomaka, također se susrećemo i s premlaćivanom kućanicom, suprugom bivšeg branitelja, utjelovljenja nasilja i nacionalističkog primitivizma, kojega ona nema snage napustiti. Čini se da za nju ni nema druge opcije, premda (poput naših lezbijki) živi u Zagrebu, gdje postoji više feminističkih organizacija, SOS telefona i skloništa za žene (i djecu) žrtve nasilja. Ne samo da ona ne želi pomoći sebi ili svojoj djeci, ona svog nasilnog supruga i brani, kako verbalno, tako i činom ostajanja u istoj situaciji. Je li pasivnost urođena ženama, ili one moraju ostati žrtvama da bi Matanić mogao kritizirati društvo koje ih zlostavlja?

Još jedan, emancipiraniji ženski lik, rezidencijalna je prostitutka. Premda je prikazana suosjećajno i ne toliko kao žrtva, društvene probleme vezane uz njezinu profesiju ne spominje ni ona, ni itko drugi. Nigdje se ne spominje ni činjenica da hrvatski zakoni ne štite prostitutke, da ih mušterije i svodnici nerijetko zlostavljaju (ona, prikladno, svodnika nema). Dapače, zbog svojevrsnog komičnog olakšanja koje lik prostitutke sporadično predstavlja, ovi problemi još su dalje odmaknuti od očiju hrvatskoga društva. Bi li se hrvatskom gledateljstvu svidjela prostitutka koja traži svoja prava? Je li ona još jedan površno prikazan ženski lik, žena bez (stvarne) moći, koja ne traži svoja prava, da je se ne bi izbrisalo, unutar filma, ili iz scenarija? Čini se da je Matanićeva društvena kritika prilično ziheraška i jeftina; zahtjevniji društveni problemi (prava LGBT osoba ili prostitutki, na primjer) jednostavno se ne bi mogli probiti u film.

Najgori ženski lik i zli *spiritus movens* naracije stara je stanodavka Olga, majka silovatelja Daniela. Ona je također i lik s najviše moći, budući da se čini da posjeduje pola stanova u zgradi (također je sugerirano da ih se domogla nezakonitim putem). Njezina zloća jednako je reflektirana na njezinome



tijelu, kao i na duhu; stereotipna je babuskara, aseksualna, neprivlačna, defeminizirana. Feministička kritičarka bit će užasnuta prikazom ove žene kao izvora zla i osobe odgovorne za njegove nebrojene manifestacije, čak i za Danielovo silovanje Ive, kojemu bezglasno svjedoči. Monstruoza matrijarhalna obiteljska struktura (suprug mlakonja i odrasli sin, još uvijek vezan za majku), čini se, rak je društva. Štoviše, prizori koji slijede Danielovoj smrti, Olginu vrištanje praečno ekstremnim gornjim rakursom, obilježavaju emocionalni klimaks filma i početak destrukcije svijeta naracije. Slijedeći metaforičku strukturu filma, sa zgradom koja predstavlja hrvatsko društvo, Olga, vlasnica (bar 51%! ) zgrade može predstavljati samu majku Hrvatsku. Njezino hipertrofirano (deseksualizirano) majčinstvo podržava patrijarhat, poglavito u podizanju nasilnog, emocionalno zaostalog sina. Ukratko, ona je ultimativna mizogina slika i stereotip monstruoznog majčinstva.

### Preokret u završnici

Prije negoli odlučite pokrenuti peticiju za uništenje svih primjeraka filma, a možda i njegovoga autora, dozvolite mi da vam podastrem čitanje, koje će možda ponuditi određeno rastećenje od opresivnih i suicidalnih misli koje je u vama pobudio ovaj film, pogotovo ako ste i same, poput naših junakinja, od alternativnog seksualnog opredjeljenja. Kao što se možda sjećate, jer spomenuh to bar pet puta, *flashback* unutar filmske naracije pripada liku Ive. Ovo, to zasigurno znaju čak i oni među vama bez ikakve književne izobrazbe, implicira naraciju iz prvoga lica. To znači da ispričana priča nije objektivna pripovijest (koju bi garantirao sveznajući/nevidljivi pripovjedač), već je priča viđena/doživljena/shvaćena od strane lika koji je iznosi. Lako se može dogoditi da nam ovaj detalj promakne jer je »prizor na ekranu jednostavno

nabijen apsolutnom aurom autentičnosti« (Monaco, 1981: 173) i čini da smetnemo s uma da bismo priču trebali pomno analizirati i tumačiti je kao manipulaciju događaja od strane pripovjedača/ice. »Objektivni« dio naracije ovoga filma očigledno je okvirna priča, koja je jedini dio filma za koji sa sigurnošću možemo prihvatiti kao istinu. Ono što tu vidimo žena je koja je metaforički mrtva, i to svojevrijedno. Ona je ta koja je *odabrala* ovako turoman život,<sup>13</sup> razmijenivši svoje tijelo (kao supruga i majka) za sigurnost heteroseksualnog (isplativog) braka. Njezin život nije prikazan kao nešto na što je bila prisiljena, već radije nešto što je odabrala. Ona odabire ne ispričati svoju prošlost vlastitome suprugu, ona odabire ekstravagantni heteroseksualni život zbog svih blagodati koje joj pruža. Usprkos plavome filtru i dominantnom ozračju turomnosti, Iva ima potpunu kontrolu nad vlastitim životom, i teško da je bespomoćna žrtva.

U priči koju pripovijeda vidimo je kao vrlo različit lik. Mogla bi biti i sama Djevica Marija, samopožrtvovalna, nježna, pasivna, samozatajna, hiperženstvena. No, ne zaboravimo, Iva je ta koja se ovako predstavlja; to je ono kako želi da je se percipira, to je njezino idealno ja (tvorbu kojega joj omogućuje pripovjedačka pozicija). Ako je idealna Iva bespomoćna, viktimizirana *femme* koju zlostavlja Društvo, previše monstruožno i moćno da bi mu se mogla suprotstaviti, njezini izbori neće se percipirati kao izbori, već radije kao nešto na što je bila prisiljena, ispričavajući je i čineći je objektom žaljenja, radije no subjektom odgovornim za vlastite postupke. Ukoliko i sve ostale žene prikaže kao žrtve društva koje uništava one koji mu se pokušaju suprotstaviti, to će još dodatno opravdati njezinu submisivnost. Zanimljivo je da je u njezinoj priči jedini simpatični, nekarikirani ženski lik s nešto moći, lik za čije ponašanje ima razumijevanja, lik prostitutke — možda upravo iz jednostavnog razloga što se s njome može poistovjetiti, izabravši na kraju filma istu profesiju (njezin brak upravo je to).

Ovo tumačenje vodi nas do zaključka da zli *mastermind* iza ove priče, osoba koja održava i čuva patrijarhalni društveni poredak, nije (spremite noževe!) Dalibor Matanić, niti bismo film trebali shvatiti kao njegovo viđenje društva. Ne, Žena je ta koja neprestano prepričava mit o patrijarhatu, koristeći ga kao izgovor za vlastitu pasivnost i inerciju. Ova analitička perspektiva (s idejom patrijarhata kao većma ženske odgovornosti!), s pravom ćete izjaviti, svejedno ne čini *Fine mrtve djevojke* feminističkim filmom, ovaj. Ipak, kao kritika jedne žene i njezine podrške patrijarhatu, film ostavlja daleko više prostora za optimizam negoli viđenje žena kao »krhke« grupacije;<sup>14</sup> koju društvo premlaćuje, siluje, zlostavlja, a onda o tome snima filmove.

## Bilješke

- 1 Istina, glavni lezbijski lik u ovom filmu mogao bi se lijepo uklopiti u kategoriju »lezbijske vampirice«, kao i »sadističke ili neurotične, povučene žene«, na koje se Weiss žali u svojoj knjizi *Vampires and Violets* (1); ipak, zbog kompleksnosti njegove forme i izvedbe, ovaj film koristim kao primjer prolezbijске celuloidne produkcije.
- 2 Sve ih navodi A. Rich u antologijskom tekstu *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*.
- 3 U jednom od intervjua Matanić ovu zgradu u kojoj Iva živi sa suprugom uspoređuje s krematorijem.
- 4 Naznaka da više ne prakticira lezbijstvo.
- 5 Dokazat ću ovu tvrdnju analizom lika Marije, drugog lezbijskog lika.
- 6 Valja imati na umu Ivinu ulogu naratorice, što će biti još jedan važan subverzivan element za interpretaciju.
- 7 Ova glazba, međutim, uskoro će se opet začuti, čim društvo pomoli svoju ružnu njušku.
- 8 Ovo je trenutak kada lezbijska gledateljica postaje bolno svjesna činjenice da ovo neće biti hrvatska verzija *Ludih pustolovina dviju zaljubljenih djevojaka*.
- 9 Pritom ne želim sugerirati da s ovakvom (parodirajućom?) podjelom uloga nešto nije u redu; problem je u sveprisutnoj percepciji takve podjele kao jedine opcije za dinamiku lezbijske veze.
- 10 Ovakav komentar sam po sebi zvuči pomalo smiješno i programatski, no činjenica je da upravo proizvodi poput ovoga filma učvršćuju već postojeći »nevidljivi«, normalizirani program — kako poimanja stvarnosti, tako i snimanja filmova. Da u hrvatskom *mainstream* filmu postoji ikakva alternativa ovakvim prikazima, ne bi mi padalo na pamet predlagati ovakve revolucionarne scenarijske zahvate.
- 11 Vidi knjigu Vita Russoa *Celluloid Closet* (New York: Harper and Row, 1981).
- 12 Usprkos nastojanjima Crkve i desne vlasti, građanke Hrvatske još uvijek imaju određenu kontrolu nad vlastitim tijelima.
- 13 U jednom od intervjua, Matanić predlaže alternativni naslov za film, *Zemlja sjenki*, tvrdeći da Iva postaje »jedan od tisuće stvarnih likova koji su odustali od snova i zagušili se«, jasno implicirajući *izbor i odluku* od strane subjekta.
- 14 Matanić lezbijske protagonistice u intervjuu opisuje kao »dviije krhke osobe«.

## Literatura

- Monaco, James, 1981, »The Language of Film. Signs and Syntax«, u knj. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, New York, Oxford: OUP, 121-191.
- Rich, Adrienne, 2002, *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*, prevele Suzana Kovačević i Sanja Kovačević, Zagreb: Kontra
- Russo, Vito, 1981, *The Celluloid Closet*, New York: Harper and Row
- Weiss, Andrea, 1992, *Vampires and Violets*, New York: Penguin
- Wilton, Tamsin, 1995, »The Nature of the Beast: What Is a Lesbian?«, u knj. *Lesbian Studies: Setting an Agenda*, New York: Routledge, 29-49.
- [http://www.crowmagazine.com/intervju\\_matanic.htm](http://www.crowmagazine.com/intervju_matanic.htm) (posjećeno 15. siječnja 2005)



*Fine mrtve djevojke*

I v o Š k r a b a l o

## Rani radovi filmskoga barbarogenija

### Uvodne napomene

U srpnju 2005. proslavljeni filmski redatelj Kusturica još je jednom privukao medijsku pozornost diljem svijeta, a ne samo u zemljama zapadnoga Balkana, odakle je prije dvadesetak godina s velikom bukom nahrupio na međunarodnu filmsku scenu, da bi na njoj smjesta zauzeo vrlo istaknuto mjesto i zadržao ga sve do danas.

Ovaj put povod nije bila nagrada nekom njegovu novom filmu, nego novi čin u njegovu životu. Naime, podgoričke *Vijesti* i beogradski list *Blic* objavili su dobro čuvanu ekskluzivnu informaciju da se Emir Kusturica dao pokrstiti, pri čemu je uzeo krsno ime Nemanja. Pokrštenje po pravoslavnom obredu slavnoga redatelja (rođenoga u Sarajevu 24. studenoga 1954, u komunističkoj ateističkoj obitelji muslimanske provenijencije) obavljeno je na Đurdevdan bez javnosti i pompe u porti crkve Uspenija Bogorodice unutar manastira Savina blizu Herceg-Novog u Crnoj Gori. Saznala su se čak i imena angažiranih: čin je obavio protojerej Đorđe Orović, a krsni je kum bio Vladimir Čukavac, šumar zaposlen u Mokroj Gori na Zlatiboru. Tamo, u zabačenom kraju gdje Drina dijeli Srbiju od Bosne, između Užica i Višegrada, odakle potječu i začudna *kremanska proročanstva* dvojice Tarabića iz 19. stoljeća, Kusturica je 2004. snimao svoj film *Život je čudo* i iste je godine dao izgraditi etnoselo *Drvengrad* (koje je nazvao njemačkim imenom *Küstendorf*). Za to je čak dobio uglednu Europsku arhitektonsku nagradu Zaklade Philippe Rothier, što ga je po vlastitu priznanju iznenadilo, svakako ugodno.

Kusturičin obrat u smjeru pravoslavlja nije, dakako, prošao bez odjeka. Slavu koju je opravdano stekao filmovima on je sustavno nastojao dograđivati i uvećavati provokativnim stajalištima i ekscesnim postupcima koje bih nazvao (riječima jednoga mog pokojnog prijatelja): biti uvijek *osim svijeta*.

Ponajviše zasluženih malicioznih komentara pobrao je u svom rodnom Sarajevu, gdje mu nikako nisu mogli zaboraviti višekratnu aktivnu potporu Miloševiću, Karadžiću i njihovim agresivnim snagama, koje su gotovo četiri godine zasipale grad smrtonosnim granatama. Najčešće se citira rečenica pisca Mile Stojića »*da će biti zapisano kako je Kusta prvi pravoslavac u modernoj povijesti kojemu je očevo ime bilo Murat.*«

Sam Kusturica više je puta iznosio tvrdnje da su bosanski Muslimani zapravo Srbi koji su bili primorani prihvatiti islam da bi preživjeli u tursko doba, a i njegovi su obožava-



Emir Kusturica

telji to pokrštenje ocijenili kao povratak pradjedovskim korijenima, s obzirom da mu porodica navodno potječe od plemena Krivokapića iz Cuca u Crnoj Gori. Oporovatelji su se pak dodatno rugali i odabranom imenu, jer da *Nemanja* dolazi od *Nemanjića* (što su prema pučkoj etimologiji interpretirali kao = *nema niš*), dok *Emir* izvornim značenjem zvuči gordo (= *vladar, raskošni, veličanstveni*).

Emir/Nemanja Kusturica nije popularan u Hrvatskoj (kao ni u nesrpskim sredinama Bosne i Hercegovine), a ni njegovi filmovi nastali nakon raspada SFR Jugoslavije nisu u nas dospijevali na kinoplatna ni u televizijske programe. Dakako, ima i u nas profesionalno savjesnih filmoznanaca koji su se potrudili da, unatoč ne(pro)pisanom bojkotu, nabave i gledaju njegova djela u kojima su nerijetko nalazili estetske argumente da ih visoko ocijene, u skladu s jakom i utjecajnom strujom u krugovima međunarodne filmske kritike.

Ne treba prikrivati činjenicu ili bježati od nje da je Kusturica — voljeli ga mi ili ne — najveće i najpoznatije ime suvremenog europskog art filma s prostora *bivše države* (kako se u nas Hrvata rado i često spominje, kad je baš neizbježno, ta nevoljena Jugoslavija, samo da joj se ni ime ne izrekne!).

Dakako, za odbojni stav prema Kusturici ima tušta i tma dobrih razloga, jer on pripada u red onih umjetnika od formata u kojih je gotovo nemoguće odijeliti valorizaciju kreacija od drugih aspekata njihova javnog djelovanja. Tu aludiram

posebno na one umjetnike koji su se javno stavili na stranu (ili čak u službu) nekih od najodbojnijih političkih opcija prošloga stoljeća ili njihovih diktatorskih protagonista. Premda je nužno i u njihovim djelima otkrivati i priznavati neprijeporne estetske ili poetske vrijednosti, ako ih ima, ipak ih je teško promatrati kao da su pod staklenim zvonom, izolirano od političkih ili moralnih ekscesa njihovih autora.

Iz prošlosti su poznati slučajevi pronacistički deklarirana pisca nobelovca Knuta Hamsuna, kojemu norveška javnost teško zaboravlja ulogu u režimu Vidkuna Quislinga, ili pak američkoga vrhunskog pjesnika Ezre Pounda, optužena (i proglašena ludim) zbog kolaboracije s Mussolinijevom Italijom u fašističkim radioemisijama na engleskom jeziku. U nas ni do danas nisu prevladane kontroverze oko Mile Budaka, oko kojega, na žalost i na našu veliku sramotu, još ima i previše nastojanja da se u ime literature zanemari njegova aktivna uloga u genocidnom ustaškom režimu, zbog čega je u prvim poratnim danima bio osuđen na smrt i pogubljen.

Kad je riječ o suvremenim zbivanjima, odnosno o izravnoj ili neizravnoj potpori hegemonističkoj i zločinačkoj politici Slobodana Miloševića, koja je izazvala krvave ratove u procesu raspada SFRJ i nastanka novih država na istom prostoru, Kusturica nije bio osamljen. Od uglednika svjetskoga formata tadašnjem balkanskom moćniku, poslije haškom optuženiku i njegovoj *opciji* (kako se to fino kaže), svojim su imenom i reputacijom pomagali (navodim imena koja se prva nameću): austrijski dramatičar Peter Handke, američki lingvist i intelektualna zvijezda Noam Chomsky, a na sličnu svoju poziciju nedavno nas je podsjetio i najnoviji dobitnik Nobelove nagrade za književnost, britanski pisac Harold Pinter.

Istupi takvih ljudi mogu samo ohrabriti egomana Kusturicu, koji ne propušta ni jednu prigodu da se nađe na uočljivim pozicijama, ako već ne o balkanskim problemima, onda i na globalnom planu. Tako se u studenom 2005. zatekao u Argentini radi snimanja dokumentarca o svome (i Castrovu) prijatelju Diegu Maradoni, nekada najboljem nogometašu svijeta. Taj se stavio u prvi red onih koji su sa sloganom *Fuera Bush!* demonstrirali protiv *summita obiju Amerika*, na kojem je američki predsjednik Bush bezuspješno nastojao spojiti sjeverni i južni kontinent u jednu gospodarsku zonu (u kojoj bi glavna uloga dakako pripala Sjedinjenim Državama). U Maradoninu prosvjedničkom vlaku *l'expresso dal alba* od Buenos Airesa do Mar del Plate vidljivo je mjesto pripalo njegovu slavnom eksbosanskom redatelju...

Nije svrha ovoga teksta ponuditi katalog neprihvatljivih političkih stajališta i provokativnih postupaka filmskoga redatelja na račun razmatranja njegovih filmskih djela, pa bih se stoga zaustavio u navođenju njegovih izvanfilmskih aktivnosti. O njima se poprilično zna, a da se upravo ja prihvatim sastavljanja takve optužnice, nemam nikakva interesa. Onima koji bi se htjeli u to upustiti, ne bi smjelo biti teško pronaći brojne zapise o njima u medijskim arhivama.

Umjesto toga najkraće bih se osvrnuo i na one Kusturičine filmove koji nisu bili prikazani u hrvatskoj distribuciji. Naime, prošlo je već više od petnaest godina otkako sam napisao (i posljednji put pročitao) svoj članak posvećen ranim ra-

dovima međunarodno najpoznatijega filmskog redatelja ondašnje Jugoslavije. U novom čitanju i s poznavanjem njegovih kasnijih filmskih djela (i političkih nedjela) potvrdio sam svoje uvjerenje da njegova prva tri filma, snimljena u Bosni i Hercegovini, o kojima sam pisao dok su još bili tako reći *ispod čekića*, tj. neposredno nakon njihova predstavljanja javnosti, u dovoljnoj mjeri sadržavaju sve bitne odrednice njegove filmske poetike (sa svim vrlinama i slabostima), tako da se u njima već onda gotovo potpuno profilirao njegov autorski lik.

Dakle, snimio je Kusturica još nekoliko filmova u međunarodnim produkcijama za vrijeme ratova koje je njegov idol Slobodan Milošević poveo, okrutno vodio i napokon izgubio, protiv Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i, na kraju, Kosova. I u tim ratnim okolnostima nastojao sam izdaleka pratiti njegov opus, pa sam i njegove nove filmove pogledao kad bih i gdje god bih uhvatio pogodnu priliku.

Za *Arizona Dream* (1994) morao sam stati u podulji red pred blagajnom luksuznoga kina na Elizejskim poljanama u Parizu, da bih u mraku dvorane prepoznao tek slabu re-ciklažu nadrealističkih motiva iz prethodnoga filma *Dom za vešanje* (1988), u autoru očito nedovoljno poznatu sjeverno-američkom ambijentu. Ipak, *Srebrni medvjed* u Berlinu pokazuje da je udovoljio određenim europskim festivalskim kriterijima, pa je i taj filmić bio tek nova stuba na autorovu usponu prema vrhunskom ugledu na međunarodnoj filmskoj sceni.

Poslije sam se osvjedočio kako se efektno vratio na prokušane teme i motive ciganskih strasti u temperamentnom filmu *Crna mačka, beli mačor* (1998), što sam ga odgledao sa šest filmofila u malom art kinu u središtu Bruxellesa. Premda taj film sadrži neke prizore impresivne filmske vrijednosti (posebno što se tiče tzv. romske egzotike i poetike), Kusturičinu autorskom profilu — kakav je iscrtao već ranim radovima — oni mogu pridodati jedva što nova.

U međuvremenu, za svoju na apsurdu utemeljenu žestoku alegoriju o raspadu Jugoslavije *Underground* (1995), s nostalgичnim podnaslovom *Bila jednom jedna zemlja*, još je jednom dobio *Zlatnu palmu* u Cannesu, čime je potvrđen njegov neprijeporni status miljenika toga mondenog festivala. Taj napadno pretenciozan film uspio sam pogledati na vlastitom televizijskom ekranu, ali jedino zahvaljujući piratskoj videokazeti. U toj predugoj, ali s energijom izvorna talenta (uz obilje mračna humora) ispričanoj fantazmagoričnoj priči o ljudima što u beogradskom podzemlju prežive ratove i socijalizam, samo je dopunio i učinio još razvidnijim autorov, u javnosti već odavno prepoznat, negativan moralno-politički lik i njegovo izopačeno viđenje pola stoljeća jugoslavenske povijesti.

Njegov najnoviji film *Život je čudo* (2004), koji doduše u Cannesu nije dobio očekivanu nagradu, ali je imao odjeka kod francuske publike, pogledao sam na vlastitom računalskom zaslonu (ovaj put preko DivX-a, jer tehnika napreduje!). Osim fame vezane uz Kusturičino ime, zanimanje je pobuđivala činjenica što je autor ratnu ljubavnu priču između Srbina i Muslimanke smjestio u rodnu Bosnu. Već se spekuliralo da bi tim uratkom autor kao najavio neku reviziju ili

barem korekciju svojih tvrdih stajališta o ratu u kojemu je javno davao potporu agresorskoj strani. Doduše, u filmu se čuje replika »*Ovo je rat hulja*«, kao što je naglašena i kvazi-pacifistička simbolika u amblematičnom kadru gdje se golub smjestio na topovsku cijev, ali cjelina ipak odiše pristranošću odabranim kutom promatranja iz Republike Srpske, opterećena još i pomalo istrošenom metaforikom tunela.

Doista, nakon Danisa Tanovića i njegove *Oscarom* ovjenčane *Ničije zemlje* (2001) teško je o ratovanju u Bosni očekivati bilo što bolje, vjerodostojnije ili humanije, pogotovo ne od odavno samodefinirana Emira Kusturice.

Vraćam se stoga svome davnom tekstu o prvim trima filmovima Emira Kusturice, napisanu kada se moglo tek naslućivati, ali ne i znati ili predvidjeti, što će se zbivati u toj zemlji koja je *bila jednom*, pa isto tako i gdje će se u svemu tomu smjestiti Emir Kusturica. Ali, on ni po čemu nije iznenadio, barem ne mene.

Naime, već iz njegovih ranih radova moglo se naslutiti da se pojavio balkanski filmski *barbarogenij*, nedvojbeno iznadprosječno darovit filmotvorac koji je u svom liku i djelu otjelovio bitne estetske i duhovne osobine što ih je još davne 1920. u kontroverznom programu *Spas duše* ispisao (danas podosta zaboravljen) čuveni osnivač *zenitizma* i angažirani velikosrpski, odnosno jugoslavenski integralist Ljubomir Micić.

Slijedi moj neizmijenjen tekst o Kusturici, kakav je objavljen u pretposljednje ljetu postojanja socijalističke Jugoslavije pred neizbježnim raspadom. Već i to vrijeme godišnjih odmora (ispunjeno političkim uzbuđenjima zbog urušavanja komunističkog sustava u nas i u cijeloj istočnoj Europi), kad se tekst pojavio u zagrebačkom književnom časopisu *Forum* (1989, 7-8), opravdava pretpostavku da je taj tekst samo iznimno dospio do onih čitatelja kojima je bio namijenjen, tj. zainteresiranima za film uopće, a za lik i djelo Kusturice posebno.

Stoga mi se čini preporučljivim i opravdanim ponuditi ga ponovno našoj filmskoj javnosti, posebno mlađem naraštaju naših filmofila i filmologa, jer oni nisu imali prilike upoznati u vrijeme njihova pojavljivanja ni novije, a još manje rane autorove filmove, pa su više izloženi odjecima međunarodne filmske kritike. Profesionalni tragači za talentima i pratitelji festivala iz velikih kinematografskih sredina, pak, vrlo su često nedovoljno upućeni u lokalne složene odnose, pa stoga znaju biti jednostrani i kad diviniraju i kad demoniziraju svoje novootkrivene genijalne autore. To se po naravi stvari može odnositi i na slučaj ovog autentičnog balkanskog barbarogenija, koji se sa svoje strane vrlo dobro snalazi i na globalnoj sceni.

### Novi primitivizam Emira Kusturice

»*Davno sam shvatio... da sam izložen nekoj vrsti javnog trošenja, nekoj blagoj vrsti prostituisanja intime, zapažanja, pa s tim u vezi pristao da bivam jednom mažen, drugi put osporavan.*« (Emir Kusturica)



Sjećaš li se Dolly Bell

Više ne bi smjelo biti dvojbe: jedan je jugoslavenski filmski redatelj otkrio formulu uspjeha pomoću koje, poput kakvog modernog alkemičara, primitivnu sirovinu balkanskog življenja i umiranja umije pretvoriti u plemenitu kovinu zlatnih odličja na najuglednijim evropskim festivalima. Kad je u svibnju 1989. za *Dom za vešanje*, »ljubavni film« natopljen ciganskom egzotikom, Emir Kusturica dobio u Cannesu *Zlatnu palmu* za režiju, on se potvrdio kao jedini filmaš iz Jugoslavije koji je za svaki od svoja tri filma dobio barem po jednu od najprestižnijih festivalskih nagrada, dakle i kao međunarodno najbolje plasirani filmski autor iz ove zemlje kojoj je toliko stalo do afirmacije u svijetu da i pobjedničku pjesmu Eurovizije slavi kao Nobelovu nagradu, a nogometne poraze doživljava kao nacionalnu tragediju.

U jednoj multikulturalnoj i u svakom pogledu složenoj društvenoj sredini kakva je suvremena Jugoslavija (potkopana ekonomskom i političkom krizom), takav podvig ne može proći bez euforičnih izraza ushita, usporedo s dosta prigušenih, ali žestokih tonova osporavanja. Uobičajenim razlozima za javne kontroverze oko nečijeg uspjeha koji pripadaju standardnoj psihologiji (primitivna potreba za isticanjem, provincijalni kompleksi veće ili manje vrijednosti, zavist i slično), Emir je Kusturica u vlastitom slučaju i sam dao doprinos u obliku niza provokativnih političkih izjava (u pohvalu Slobodana Miloševića i protiv kulta Josipa Broza Tita), koje su oduševile idejno homogenizirani Beograd, namrgodile njegovo rodno Sarajevo i razjarile senzibiliziranu javnost Ljubljane i Zagreba.

Iz iskustva znamo da svjetski uspjesi filmskih autora rijetko znače i afirmaciju njihove domaće kinematografije, pa zato kolektivni zanos zbog individualnog rezultata više pridonosi samozavaravanju jedne sredine nego što pomaže da se pronikne u stvarne vrijednosti i mehanizme koji su određeno djelo i njegova tvorca učinili zanimljivim u svjetskoj razmjeni duhovnih dobara.

Stoga i nije toliko važno podijeliti opću euforiju (ili joj se suprotstaviti), nego će prije biti korisno pokušati potražiti taj »kamen mudraca« koji je Kusturici pomogao da iznađe sastojke vlastite formule uspjeha unutar situacije svjetskoga fil-

ma u razdoblju koje će najvjerojatnije naknadno dobiti odrednicu *umorne osamdesete*.

### Sjećaš li se Dolly Bell (1981)

Pojavio se Kusturica prvi put na festivalu u Puli 1981, prve godine nakon Titove smrti, zapažen valjda samo po skromnosti i po, za naš film neuobičajenoj, mladosti koju je isticala uredna sivomaslinasta uniforma. U godini kad se vjerovalo da je došlo do novog uzleta jugoslavenskog filma — pored veterana Bulajića, Mimice i Vukotića, nastupili su već afirmirani praški daci Grlić i Zafranović, kao i nekoliko perspektivnih debitanta — momak iz Sarajeva koji je upravo završio studij na glasovitoj FAMU u Pragu iznenadio je neposrednošću i svježinom svog melankoličnog prikaza tegoba odrastanja u *Sjećaš li se Dolly Bell*. Njegov junak Dino Zolje, raspet između porodične atmosfere, u kojoj otac-alkoholičar, frustriran zbog neostvarene utopije, svakodnevno daje lekcije iz komunističkog morala, i zova hormona u svakodnevi periferijske mahale s početka šezdesetih, izgovarao je svoju rutinsku vježbu iz autosugestije koja je gotovo prihvaćena kao slogan općejugoslavenskog samopouzdanja: »*Svakoga dana u svakom pogledu sve više napredujem!*«

Već u ovom svom debitantskom (pa možda i najboljem) filmu Kusturica je pokazao svoje neprijeporne autorske vrline: emocionalnost bez sentimentalizma, ironija kao korektiv zanosa, efektnost kazivanja unutar prizora (makar i na uštrb dramaturške urednosti), iskreno nježni odnos spram primitivizma sredine i mentaliteta svojih likova. Bilo je glasova koji su u njemu napokon prepoznali ono o čemu se dugo samo maštalo: film koji pruža realnu sliku socijalizma, a da to ipak nije ni socijalistički realizam ni realni socijalizam! Kad je u Veneciji iste jeseni sasvim neočekivano osvojio Zlatnog lava za prvo djelo (dok je službeni favorit i pulski pobjednik Zafranovićev *Pad Italije* prošao slabo) pokazalo se da je pronašao temeljni sastojak formule uspjeha: biti iskren, emocionalan i pozitivno ironičan u oslikavanju vlastitog primitivizma.

Nekako u to isto vrijeme *novi primitivizam* pojavljuje se kao dominantna tendencija sarajevskog kruga rock glazbe koja — u to ne treba sumnjati — daleko više utječe na oblikovanje svjetonazora današnjih mladih naraštaja nego književnost i film zajedno.

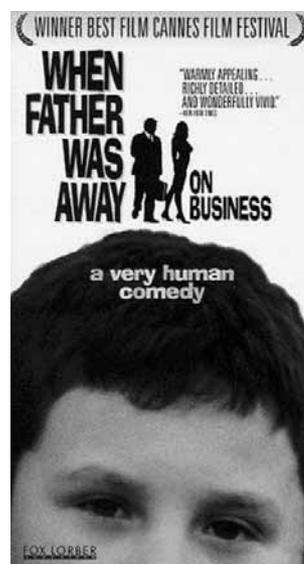
Kao odjek svjetskog *post-punka* i na tragu medijskog uspjeha rock grupe Bijelo dugme, javlja se na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine grupa Zabranjeno pušenje koja u svojim pjesmama teži neuljepšanom izražavanju autentičnosti lokalnog kolorita i mentaliteta. Uz obilje medijske buke i samodopadne ironije ti momci s ponosom daju sebi atribut *New primitivis* da bi u sirove pjesme o marginalcima unosili i provokativne teme, poput one o zeničkom zatvoru gdje se milicajci prvi put imenuju »drotovima«, a osuđenik nimalo ne žali »*Hakiju kome je presudila čakija*.«

Kako uspjeh na koncertima nije pratila i adekvatna prodaja ploča (tu im je muzikalno superiorno Bijelo dugme ostalo nedostižno), u prvo je vrijeme Zabranjeno pušenje nastojalo privući pažnju ekscesima i provokacijama, jer *novi primitivizam* nije samo estetsko ili idejno usmjerenje, to je postao i

način života ili barem način predstavljanja sebe u javnom životu. Još prije nego im se Kusturica pridružio kao povremeni bubnjar na koncertima, na jednom nastupu u Rijeci vođa te grupe koji se predstavljao kao »dr. Nele Karajlić« izazvao je skandal uzvicima »*Crk'o Maršal!*«, da bi kasnije potpuno mirno tvrdio kako se ta primjedba odnosila na zvučnik firme Marshall koji je zakazao! Kad se pokušava odgonetnuti Kusturičina »formula uspjeha« mora se voditi računa da je ona tijesno povezana s javnim *imageom* »čaršijskog mangu-pak« koji je on postupno stvorio o sebi, a u tomu se ne smije olako zaobići ni njegova povezanost sa svjetonazorom rockerskog *novog primitivizma*.

### Otac na službenom putu (1985)

Drugi Kusturičin film *Otac na službenom putu*, unatoč službenom ponosu zbog svjetskog uspjeha prethodnog, nije realiziran bez problema i komplikacija, jer je autobiografski inspiriran scenarij Abdulaha Sidrana o zbivanjima iz vremena kad su ljudi olako odvođeni u logor u ime borbe protiv Kominforma, bio u nekoliko navrata pomno politički preispitivan od strane nadležnih dušobrižnika tada još najpravovjernije jugoslavenske republike. Tek kad je film prikazan javnosti, vidjelo se da je Kusturica zaslužio manje nepovjerenja od strane svojih cenzora: njegov pristup delikatnim historijskim temama nije onoliko kritičan koliko se to na prvi pogled čini, jer su grube crte povijesne istine ublažene — kao da je kakav mekocrtac stavljen pred leću autorova duhovnog oka — obiteljskim okvirom unutar kojega se arhetipski odnosi slijevaju u svojevrsni etički relativizam, pa više nema mjesta za rasprezanje o sistemu tadašnjeg specijalnog rata naše države protiv svakoga koga je bilo tko iz bilo kojeg razloga prijavio da je politički sumnjiv. Tako povijesna slika nije krivotvorena, nego je samo tretirana kao premisa o kojoj se ne raspravlja, a sama priča o rasapu obitelji bila je dovoljno emotivna, dramatična i sugestivno prezentirana da je film s mnogo razloga naišao na dobar odjek ne samo kod domaće pu-



*Otac na službenom putu*

blike željne vidjeti »ono naše«, nego i u sofisticiranim svjetskim festivalskim krugovima.

Vrhunski proizvod sarajevske subkulture koja ironizira i idolizira vlastiti primitivizam, *Otac na službenom putu* film je složenije strukture i znatno većih ambicija od *Sjećaš li se Dolly Bell*, pa zato možda ne doseže njegovu nepatvorenu bezazlenost i šarm prvotnog otkrića ambijenta i vremena preko sjajno uočenih detalja, ali upravo majstorski barata s istim temeljnim motivima radosti i tuge u mikrokozmosu obitelji, dodajući kao jedan od izvora poetičnosti element nadrealnog u obliku mjesečarenja maloga Malika. Dječja vizura preko koje gledalac prima filmska zbivanja uvijek je zahvalna dramaturška poluga koja autora oslobađa obveze zalaženja u mehanizme međuljudskih odnosa, jer se, kad ustreba, može poslušiti djetetu svojstvenom sklonošću za pojednostavljenjem objašnjenja. I u ovom slučaju ona je pomogla filmu, premda princip naracije nije dosljedno i korektno proveden, jer su mnoga zbivanja prikazana okom djeteta, iako ih Malik nije mogao vidjeti ili shvatiti. Publika, međutim, oprašta takve sitne trikove jer se prepušta dražesnom dječjem magnetizmu, a kritika ne zamjerava previše, budući u tom filmu urednost ni u drugim elementima režije nije temeljni princip. Elementarnost strasti, vjerodostojnost emocija i prepoznatljiva autentičnost duhovne i materijalne zbilje došli su do izražaja u oba Kusturičina »sarajevska« filma (stvorena u kreativnom tandemu sa Sidranom) tolikom snagom da su estetska cjepidlačenja učinili neumjesnim.

Kad je ugledni međunarodni žiri na čelu s Milošem Formanom 1985. jednoglasno dodijelio Zlatnu palmu za najbolji film *Ocu na službenom putu*, eksplozija oduševljenja jugoslavenske javnosti miješala se sa zgražanjem da se tridesetgodišnji laureat nije htio vratiti u Cannes preuzeti nagradu, iako mu je bio ponuđen prijevoz specijalnim vladinim zrakoplovom. Nevjericu je povećalo objašnjenje posve u stilu *novog primitivizma*: neće on valjda tamo zbog neke festivalske parade prekršiti obećanje dano prijatelju da mu pomogne u postavljanju parketa u kuhinji! Dakako, ta je doskočica upalila samo kod najnaivnijih, jer je jedva prikivala tjeskobu u suočavanju s pompom istinskog svjetskog uspjeha za koju Kusturica psihološki još nije bio pripremljen. Osjetio je da je došao na prekretnicu svoje karijere, pa je kao inteligentan momak poslušao zdrav poriv da radije pobjegne, nego da eventualno povuče kakav pogrešan potez. Budućnost je previše obećavala, trebalo se za nju temeljito pripremati.

### **Dom za vešanje (1988)**

*Dom za vešanje* najčešće se smatra filmom koji je zaokružio Kusturičinu trilogiju na temu obitelji i za takav stav na prvi pogled film pruža dosta argumenata: opet je glavni junak (Perhan) suočen s mukama sazrijevanja, opet je obitelj ugrožena u svojoj težnji da se održi zajedno, opet se sve zbiva u osebujnoj sredini koja se mnogima čini primitivnom... Tako bi se i dalje moglo nizati još prividno srodnih elemenata koji povezuju ta tri filma u jednu kreativnu cjelinu. Ipak, ima dosta razloga i za suprotno gledište. Dok su u prva dva filma teme našle svog realizatora, ovaj put film je nastao tako da je realizator prvo potražio temu, a onda je smišljeno i profe-



*Otac na službenom putu*

sionalno postupno gradio strukturu svoga djela i dalje ju je dopunjavao i obogaćivao.

Prekinuvši suradnju s piscem Sidranom kao scenaristom, Kusturica je učinio iskorak iz njegova autobiografskog rezervata koji se u prva dva filma pokazao toliko poticajnim upravo zbog doživljene autentičnosti. Umjesto u dobroj literaturi, Kusturica prvi impuls za svoj treći film nalazi u novinskim reportažama o žalosnoj praksi sustavne trgovine romskom djecom, najčešće fizički hendikepiranom, radi profesionalnog prosjačenja u Italiji.

Angažira Gordana Mihića, jedinog čovjeka u Jugoslaviji koji živi od pisanja scenarija, i ovaj po narudžbi i u skladu sa sugestijama režisera razrađuje zadanu temu tako da se postupno film udaljava od dokumentarističke faktografije, ali ju hotimično ne napušta u potpunosti. I u svijetu filmovi često nastaju na taj način, pa Kusturica vrlo rano uspijeva za taj tematski nukleus budućega filma zainteresirati Davida Puttnama, u to vrijeme moćnog šefa američke kompanije Columbia, koja pristaje financirati projekt u iznosu koji je za američke prilike izrazito skroman (oko milijun dolara obično nije dovoljno ni za jeftini art film), ali u našim prilikama bi morao omogućiti bezbrižnu realizaciju. Tijekom dvogodišnjeg mukotrpnog nastajanja filma došlo je do mnogih promjena: Puttnam je prije roka napustio veliku američku firmu, inflacija se u nas razmahala, sarajevski se Forum suočio s teškoćama (čak su i njegovi stalni radnici demonstrirali protiv golemih troškova produkcije), ali film je, unatoč svim zaprekama, snimljen i dovršen onako kako je to uporni i kompromisima neskloni Kusturica zamislio.

Faktografiju o svakidašnjici romskih naselja na rubovima gradova, kako u Jugoslaviji tako i u Italiji, Kusturica je shvatio tek kao ishodišni sociografski sloj *Doma za vešanje*, jer puka priča o krijumčarenju i prodaji djece imala bi potencijal eventualno za neki angažirani apel na uspavane savjesti ili pak za sentimentaliziranu obradu dokumentaristički sagleđane zbilje, dok su njegove težnje bile upravljene ka mnogo složenijoj i mnogo zahtjevnijoj kreaciji. Njegov se tvorački postupak može rekonstruirati kao svojevrсна igra slagaljke: na ovu društveno i moralno relevantnu osnovicu iz sfere primarne realnosti valjalo je dodavati efektne elemente raznorodne provenijencije uz pomoć kojih romski život kakav

nam je poznat iz novinskih crnih kronika može doživjeti metamorfozu u monumentalnu poetsku fresku, gdje civilizacijska bijeda i kulturna osebujnost ovog marginaliziranog naroda dobivaju konotacije globalne metafore. Stoga je za takvu koncepciju razumljivo obilato posezanje u bogatu riznicu romskoga folklor: običaja, simbola, legendi, humora, glazbe, sve do samoga jezika kojim likovi govore. Već po tome ovaj film je nedvojbeno jedinstven doprinos romskoj kulturi i upoznavanju svijeta s njom.

Tu se, međutim, autorove pretenzije nisu zaustavile. Tragom svoja prva dva filma on je unio u priču i ekstrasenzorne elemente telekineze i levitacije (što je korak dalje od hipnoze u prvom i mjesečarenja u drugom filmu) da bi ih isprepleo s interpolacijama snoviđenja i fantastike kojima u više navrata bez ikakva zazora prekida nit naracije da bi ostvario samostalne cjeline i vizualno efektne prizore. Ne treba mnogo domišljatosti da bi se prepoznao utjecaj Márquezova literarnog svijeta kao i svjesna težnja da se stvori vlastiti filmski Macondo iz koje će isijavati svojevrсни magijski realizam. Takvo nagomilavanje raznorodnih tvorbenih komponenti dopušta da ovu pretencioznu filmotvorinu svrstamo u okvire možda dubioznog, ali empirijskog prepoznatljivog pojmovnog



Dom za vješanje

kruga koji se naziva postmodernizmom, barem po njegovoj izrazitoj sklonosti prema kolažu, dekompoziciji, ironijskom poigravanju sa stilom, posudbama po kriteriju efektnosti i citatima, za upotrebu kojih se niti traži dozvola, niti nudi isprika. I Kusturica je u ovom filmu dao dokaze svoje filmske kulture i svojih autorskih simpatija, no kad mu je jedan kritičar argumentirano naveo desetak vrlo prepoznatljivih rješenja preuzetih od svjetskih velikana (na toj su listi bili Tarkovski, Paradžanov, Fassbinder, Coppola, Menzel, Wajda, Forman, Penn, Petrović, De Sica, De Palma i još neki, svi među sobom podosta različiti) javnost se nije mnogo uzbuđila, jer u postmodernističko doba kao da više i nema plagijata, budući da je temeljni kriterij da li djelo, bez obzira na podrijetlo i izvornost njegovih sastojaka, funkcionira unutar sebe i prema publici.

Ne treba stoga čuditi da je Kusturica uložio mnogo truda i novca u lansiranje svojega filma, jer sav uloženi napor u re-

alizaciju filma i ova doista dobro smišljena i inteligentno koncipirana formula za njegov uspjeh potvrdit će se samo ako djelo prihvati javnost, domaća i međunarodna, u kojoj podjednaku težinu imaju politički i kulturni uglednici, stručna kritika kao i obična publika. Njegov osobni rizik nije bio mali: ako primijenjena formula ipak ne bude djelotvorna, dobit će maha otpori svih vrsta, posebno zato što ih je svojim nediplomatičnim ponašanjem u fazi realizacije i sam stimularao. Ne libeći se imitirati Bulajićevu monstr-premijeru *Bitke na Neretvi* prije dva desetljeća, on je u istoj dvorani Skenderije napravio slični *happening*, a onda je poveći ansambl sastavljen od romskih i njima bliskih pjevača, plesača, svirača, glumaca i inih zabavljača poveo na premijere u najveće dvorane u nekoliko republika da bi postigao efekt medijske halabuke koja nužno izaziva interes i gotovo sigurno garantira dobar odziv, jer se značajnost djela imputira kao premisa. U takvom kontekstu ne igraju ulogu oni koji film nalaze pomalo zamornim ili ih odbija pretjerana upotreba poetskih klišeja, baš kao što se onima koji u njemu traže iskrenost doživljaja i autentičnost inspiracije u zamjenu nudi obilje vizualnih i glazbenih atrakcija.

U situaciji domaćega filma, sve siromašnijeg kruhom i duhom, to je očito bilo više nego dovoljno. Prošavši evoluciju od skromnog momka koji zazire od skupih spektakla do samosvjesne ličnosti koja smatra da se snimajući filmove za pravu žrtvovao da bi izrazio svoje rodoljublje, Kusturica se nametnuo — sviđalo se to nekome ili ne — kao prva ličnost suvremenog jugoslavenskoga filma. U tome mu je bitno pomoglo to što je imao ponuditi nešto specifično svoje i u kontekstu suvremenih filmskih gibanja u svijetu.

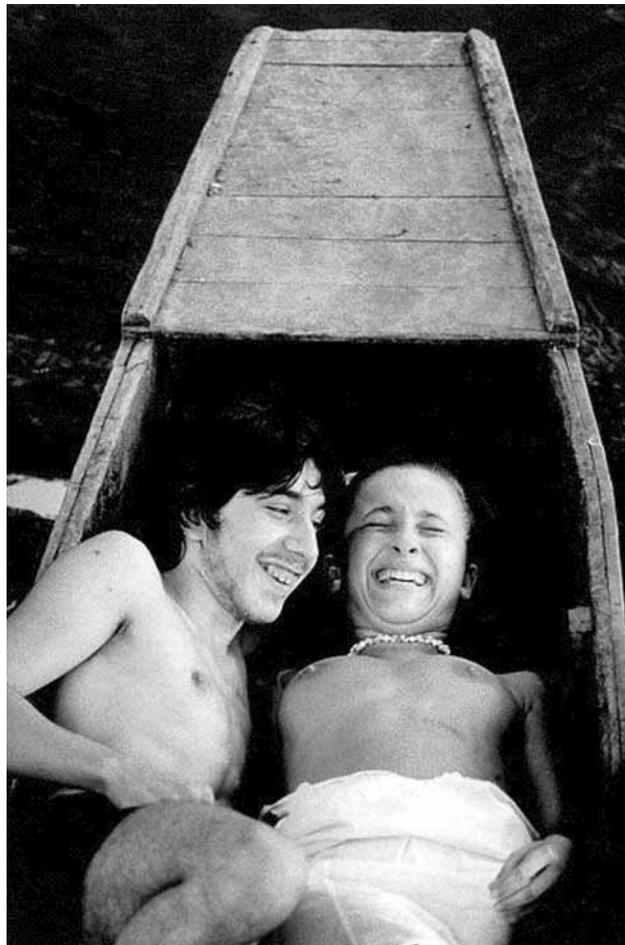
Osamdesete godine razdoblje je bez novih usmjerenja i bez izrazitih remek-djela, pa i bez otkrića nekih novih zemalja na kinematografskom zemljovidu. Premda još i više dominira tržištem nego ranije, američki film nakon prodora »novohollywoodskih« autora s kraja sedamdesetih koji su oživjeli stare predratne hollywoodske žanrove (Lucas, Spielberg, De Palma, Carpenter, Hill, Milius), uz pojedinačna ostvarenja individualaca koji koketiraju s evropskim načinom filmskoga mišljenja (Mazursky, Coppola, Scorsese, Woody Allen) nije donio zamjetljive inovacije, jer minimalistička djela nekolicke novih marginalaca (Jarmush, Lee i ove godine u Cannesu Soderbergh) još nemaju karakter i potencijal novoga trenda, ponajmanje tržišnog. Istočna Evropa se pomalo umorila u svom stalnom traganju da unutar manje ili više rigidnih shema ideološkog nadzora stvori mjesto i za istinske vrijednosti (Menzel i Kieszowski ipak još u tome uspijevaju), a sovjetski film se našao u prvom redu *glasnosti* i *perestrojke* više po čitavom nizu starih filmova iz »bunkera«, nego po novim djelima koja bi svjedočila o novom duhu koji nije nov samo za dotad vrlo zatvorene duhovne obzore. Životarenje nekad značajnih kinematografija Zapadne Evrope nije davalo razloge posebnim uzbuđenjima (iznimka je poneki danski film), a u postfassbinderovskom novom nje-mačkom filmu međunarodno relevantan je ostao još Wim Wenders. U ovako sažetu impresiju o svojevršnom zastoju i zamoru svjetskoga filma valja unijeti ponekog autora iz »trećega svijeta« (Puenzo, Babenco, pokojni Güney) uz napomenu o slabljenju komercijalnog potencijala takvih fenomena

kao što je u prethodnom deceniju bio dalekoistočni žanr filмова o borilačkim vještinama. Doista ima razloga da se suvremeno razdoblje svjetskoga filma nazove *umorne osamdesete* jer je za te godine značajniji prodor video tehnike kao novog i sve popularnijeg načina prezentacije filмова, nego neka novost na planu ideja i ekspresije.

U takvom kontekstu filmske umjetnosti bez novih ideja gotovo je siguran put do uspjeha povratak starim elementarnim emocijama u bizarnim ambijentima koji sve uniformnijoj civilizaciji ukazuju istodobno i na njene korijene i na njene granice. Kusturica je sa svoja dva filma demonstrirao upravo to i naišao je na izvanredan odjek. Bez obzira hoće li se ta formula pokazati upotrebljivom i u buduću (trendovi se brzo mijenjaju, a svijet se zasiti svega, pa i tuđega primitivizma), on sada sa samopouzdanjem kreće u susret novim izazovima preko Oceana.

Prihativši mjesto gostujućeg profesora na jednom američkom sveučilištu, Kusturica je nesebično obavještavao jugoslavensku javnost ne samo o svojim planovima (hoće li se prihvatiti Andrića ili Dostojevskog) i ne samo o svom čvrstom opredjeljenju da ma gdje bio »snima kao Jugosloven«, nego je smatrao potrebnim da pri odlasku (pa i poslije, čak iz New Yorka) iznese svoje političke poglede koji su izazvali potpuno oprečne, ali podjednako žestoke reakcije odobravanja i osporavanja. Ako je to ono »prostituisanje intime« na koje se žalio, onda ga je doista sam izazvao, jer danas nitko u Jugoslaviji ne može očekivati da će ravnodušno biti primljene rečenice poput: »Sve će Sloba njih na kraju da pobedi, jer je on opasan čovek!« ili: »Ja bih radije... krenuo od korena: od sina koji je izneden između Slovenije i Hrvatske, u koga smo se kleli i koga sa mitoloških visina treba vratiti u istorijski ram.« Premda će u današnjoj Jugoslaviji biti sve manje onih koji će se argumentima moći suprotstaviti da se i Titova povijesna uloga podvrgne preispitivanju, kako bismo umjesto mitske figure dobili istinu o ličnosti koja je bitno utjecala na tok historije, ovakvo Kusturičino provokativno istupanje govori ponajprije o njemu samom. Govori o pripadniku naraštaja koji više nema respekta prema idolima, ali nije otkrio blagodatni tolerancije (čak ni prema idolima), pa kao dijete totalitarnog duhovnog ustroja rušeći jednog idola zadržava sustav mišljenja u kojem je Idol nešto bez čega se ne može. Nijekanje jednog ujedno je i priprava mjesta za novi kult, pa umjesto posttotalitarizma idemo u neototalitarizam, a povijesnu nuždu za demokracijom bit ćemo valjda spremni zadovoljiti mitingaškim surogatom tobože neposrednog i masovnog narodnog odlučivanja *džamahirijskoga* tipa.

Zapravo su uzbuđenja izazvana Kusturičinim političkim izjavama sasvim neumjesna i nepotrebna. Zaboravlja se da njegov *novi primitivizam* podrazumijeva stalno izazivanje radi skretanja pozornosti na sebe. Zašto bi naš praški đak i njujorški profesor dopustio da bude makar i privremeno izvan fokusa beogradske ili sarajevske javnosti? Nije u pravu ona zagrebačka novinarka koja mu je gotovo materinski savjetovala da se drži svoga talenta, a da politiku prepusti drugima. Za ljude kojima je *novi primitivizam* način života takve su podjele neprirodne i neshvatljive. Njihova umjetnička djelat-



Dom za vješanje

nost daje im legitimaciju da govore o svemu što god im se prohtije i na način kakav im se čini najprirodnijim. Nije zato bilo nimalo slučajno što je u izravnom televizijskom prijenosu iz Cannesa, odmah nakon osvojene ugledne nagrade, Kusturica svoju izjavu započeo prisno, za njega očito prirodnom uzrečicom: »Ovaj... šta da kažem... eto, jebi ga.«

### P. S. umjesto zaključka (studeni 2005)

I danas mi se čini da se već u prvim filmovima Emira Kusturice moglo prepoznati estetske i druge značajke bitne za evaluaciju lika i djela ovog doista izvanserijskoga filmtvorca. Formula uspjeha dobivena u retorti njegova *novog primitivizma* pokazala se prilično učinkovitom (iako ga *Palmama* posut put nije odveo do *Oscara*), ali to nas ne bi smjelo uzbuđivati više od njegovih novih filмова. Uostalom, već i zbog toga što tako visoko kotira na burzama festivalskih priznanja, valjalo bi njegove filmove učiniti pristupačnim i našoj publici. Onda bi svatko imao pravo i mogućnost zauzeti vlastito stajalište spram njegova *lika i djela*, pozitivno u raznim gradacijama ili pak rezervirano unatoč vanjskome sjaju. Što se mene tiče, odabrao sam parafrazu sofisticirane engleske uzrečice *He isn't my cup of tea* (nije to moja šalica čaja, iliti: nije po mom ukusu, mogu ja i bez njega).

Bruno Kragić

## Vlakovi u noći

Uz film *Jedne noći... jedan vlak* A. Delvauxa

U ciklusu belgijskog filma održanom u rujnu 2005. u zagrebačkom kinu Tuškanac, u okviru Filmskih programa Hrvatskoga filmskog saveza, prikazana su i dva filma vjerojatno najvećeg belgijskog redatelja igranoga filma, Andréa Delvauxa (1926-2002), *Čovjek s kratko ošišanom kosom* (*Der man die zijn haar kort liet / L'Homme au hâne rasé*, 1965), inače izabran za najbolji belgijski film svih vremena u izboru belgijskih kritičara prije nekoliko godina, i *Jedne noći... jedan vlak* (*Un soir... un train*, 1968), čudnovato izostavljen iz istog izbora. Čudnovato jer drugospomenuti možda još u većoj mjeri od prvoga razvija za Delvauxa karakterističnu oniričku poetiku, poetiku karakterističnu uostalom i za još neke filmove prikazane u spomenutom ciklusu i nastale otprilike u istom razdoblju, ponajprije za film *Malpertuis* Harryja Kümela (1972), snimljen prema romanu Jeana Roya, velikoga belgijskog pisca fantastike. Spomen Royeva imena odvodi nas pak u šire kontekstualiziranje opaske o onirizmu u belgijskome filmu, odnosno u njezino kontekstualiziranje spram onirizma kao trajne karakteristike belgijske književnosti i umjetnosti 20. stoljeća, pri čemu je dovoljno sjetiti se imena poput slikara Ensora i Paula Delvauxa ili književnika Maxa de Ghelderodea, a u istu se tradiciju upisuje i novela aluzivno-poetičnog naslova Johna Daisnea, koju je Andre Delvaux adaptirao za film, novela *Jedne noći... jedan vlak*.

Već i točkice između sintagmi u naslovu same na neki način upućuju na ugođaj i ozračje nedovršenosti, neizvjesnosti i pomalo nejasnog iščekivanja, ugođaj kojeg Delvaux u svom filmu maestralno postiže ne rabeći pri tom nikakvu intervenciju u ontološki integritet filmske slike. S obzirom da oniri-

zam kao pojam označava upravo psihičko stanje blisko snu, a da san temeljno ima iznimno realističan efekt, odnosno da se njegov učinak uobičajeno procjenjuje upravo na temelju stupnja njegove, uvjetno rečeno, zbiljnosti, to se onda pravi učinak oniričnosti u jednoj, ponovno uvjetno, tako realističnoj umjetnosti ili barem umjetnosti s iznimnim stupnjem mimetičnosti i zornosti kao što je film, mora postići upravo ne-interveniranjem u filmsku sliku. Tek onda kada filmska slika ostaje što više nalik pojavnj zbilji izvan filma, pravi majstor te umjetnosti može ostvariti ugođaj i dojam onirizma, što je zadatak daleko teži u igranom filmu nego u rodovima eksperimentalnoga ili animiranoga filma. Upravo stoga film *Jedne noći... jedan vlak* predstavlja jedan od vrhunaca oniričkog igranog filma. Ne sadržavajući ni jedan specijalni efekt, ni jedan trik, taj film, kao uostalom i drugi Delvauxovi naslovi poput već spomenutog igranog prvijenca, *Čovjeka sa kratko ošišanom kosom*, te kasnijih ostvarenja, *Sastanak u Brayu* (*Rendezvous à Bray*, 1971) prema noveli još jednog majstora pisanog onirizma, Juliena Gracqa, potom *Ljepotica* (*Belle*, 1973) i *Benvenuta* (1983), postupno i neprimjetno sve više briše granicu između realnoga i imaginarnoga, kao i onoga prošloga i onoga sadašnjega, a u ovom slučaju i budućega. Takve prijelaze Delvaux ostvaruje oslanjanjem na afektivnu vrijednost kolora, napose hladnijih tonova, koje pretežito vežemo na snolika stanja, a koji i odgovaraju smještanju radnje u zimski ambijent, potom suverenim vođenjem glumaca, u kojima je od iznimnog značaja važnost njihovih pogleda, a znamo da je gledanje jedna od velikih tema ekrana, što su višestruko u svojim djelima pokazivali i naizgled tako različiti autori poput Forda i Antonionija. Nije nezanemarivo Delvauxovo konstruiranje fabule kroz razrađeno kumuliranje pojedinih glumačkih kretnji, iskaza, i opet pogleda te vizualnih i narativnih lajtmotiva, kumuliranje koje je kritičare navelo da potraže uzore u glazbenim kompozicijama, u često zanemarivanima, a opet vrlo značajnim usporedbama filma i glazbe kao umjetnostima vremena, odnosno točnije unaprijed određenoga trajanja u vremenu (a i umjetnostima koje imaju najsnažnije afektivno djelovanje). Iako bi se i iz ovih provizornih nabačaja o filmu *Jedne noći... jedan vlak* moglo zaključivati o njegovoj nedvojbenoj vrijednosti, to je djelo podjednako značenjski poticajno i ako ga sagledamo u optici žanra kojem pripada, a to je temeljno melodrama, kao i u optici analize filmskog pripovijedanja i u optici povijesne stilske formacije modernizma zvučnog igranog filma kojem ga možemo prispodobiti.



Anouk Aimée i Yves Montand



Yves Montand i Anouk Aimée

Krećući se obrnutim redosljedom od upravo spomenutoga, možemo utvrditi da je *Jedne noći... jedan vlak* nedvojbeno modernistički film, iako ne na onaj radikalni način kao što su to neki filmovi Godarda, Resnaisa i Rivettea. Uostalom većina modernističkih filmova zvučnog razdoblja ipak su temeljno narativni filmovi koji se, međutim, smještaju na točku krhke ravnoteže između klasičnih narativnih filmova i nenarativnih avangardnih filmova. Delvauxov film se ipak u zvučnofilmski modernizam, kao stilsku formaciju osobito karakterističnu za razdoblje od kraja pedesetih do kraja šezdesetih godina u europskim kinematografijama, uklapa svojim osnovnim fabularnim motivom — problemom komunikacije, a koji se onda može tumačiti i metaforički, kao auto-referencijalni motiv, što je tumačenje kojem su osobito skloni pojedini apologeti filmskoga modernizma. Onkraj takvih tumačenja, dovoljno je prisjetiti se Bergmanovih i Antonionijevih remek-djela poput *Šutnje* i *Persone*, odnosno *Pomrčine* i *Crvene pustinje*, da uvidimo koliko je motiv nemogućnosti međuljudske komunikacije temeljan i ključan za modernizam. Taj motiv Delvaux u svome filmu razvija od samoga početka: protagonist je profesor lingvistike čija je veza s kazališnom scenografkinjom u krizi. Ta se kriza ne da riješiti razgovorom pa oni uglavnom ili neobavezno časkaju ili šute, a u scenama šutnje, neće biti naodmet pripomenuti, osobit vizualni dojam ostavljaju krupni i bliži planovi Anouk Aimée u jednoj od svojih najboljih i najljepših uloga. Isto-

vremeno protagonistovu intimnu krizu komunikacije prati i sporedni motiv također vezan za problem jezika — političke demonstracije Flamanaca u dotad pretežito frankofonskoj, a lingvistički duboko podijeljenoj zemlji, motiv koji se reflektira i na spomenutu ljubavnu vezu — junak naime nije pretjerano raspoložen povesti junakinju sa sobom na put jer ide u ekskluzivno flamanski kraj, a ona je tamo, kao Valonka, nepoželjna. Nemogućnost se komunikacije aritmetičkom progresijom penje u drugoj polovici filma, koja otkriva sve one već spominjane oniričke mogućnosti kada junak s dvojicom suputnika dolazi u gradić u kojem ljudi govore sasvim nerazumljiv jezik, nepoznat čak i njemu kao stručnjaku. Tada se taj motiv potpunoma razotkriva i postaje na tren fabularna dominantna, a razrješuje ga jedina riječ koja se može razumjeti, i koja se također kao lajtmotiv provlači od samog početka — ime Moira, naravno simbol smrti, događajem kojim će film i završiti.

I kao što se evidentno uklapa u neke temeljne preokupacije modernizma, tako se film *Jedne noći... jedan vlak* otkriva i kao zanimljiv za analitičare filmskoga pripovijedanja i za filmske naratologe. Film, naime, u svojoj drugoj polovici znatno usložnjuje pitanje fabularne kronologije pa se s jedne, takorekuć, objektivne pripovjedne vizure, premda uvelike signalizirane kroz protagonista (više uogađajem negoli točkom promatranja) prebacuje na potpunu protagonistovu subjektivnu vizuru, iako će to postati razvidno tek na kraju kada se



ono — nesreća vlaka, što nam se činilo kao njegov san, otkrije kao prolepsa, a ono što se dotad percipiralo kao zbilja — protagonistovo lutanje provincijom nakon što mu je vlak pobjegao i otvoreno razotkrije kao san. Delvaux će štoviše pripovjedne razine dodatno usložniti i protagonistovom retrospekcijom, prisjećanjem na početke svoje ljubavne veze s junakinjom, u onoj fabularnoj liniji za koju na kraju saznajemo da je bila tek san. Time je redatelj i filmskim pripovijedanjem osnažio učinak onirizma, odnosno učinio još nejasnijima granice sna i jave, zbiljskoga i fantazmagoričnoga.

Naposljetku, ovo djelo zauzima i iznimno mjesto unutar žanra melodrame, kojem okvirno pripada, premda bi neki možda prije govorili o psihološkom ljubavnom filmu, a ponajprije svojim tragičkim završetkom koji, gotovo katarzičkim razrješenjem u kojem junak otkriva mrtvo junakinjino tijelo, ne dopušta realizaciju uobičajenih melodramskih recepcijskih očekivanja, a da istodobno gotovo brutalno okončava slojevito građeno ozračje sveobuhvatne neizvjesnosti pa i tajnovitosti te nadolazeće propasti. Na taj se način film *Jedne noći...jedan vlak* definira i kao vrhunski primjer onog modusa generičkog zapleta kojeg nazivamo ironijom (pritom ne mislimo na ironiju kao stilsku figuru). U takvom se modusu odmah po završetku djela posvuda otvaraju pustinje ispraznosti, te nas prožima osjećaj noćne more i blizine demonskoga. Svijet takvog djela prožet je osjećajem da su junaštvo i djelotvorna radnja odsutni, raspršeni ili predodređeni za poraz te da svijetom vladaju zbrka i anarhija. To su arhetipske teme filmskog modernizma, da se vratimo načas na jednu od prethodnih točaka, pokušavajući zaokružiti ovaj pokušaj analize, a junakovo kasno prepoznavanje gotovo doseže i arhetip tragedije, modusa tako rijetkog na filmu, kojeg se eto ovo djelo u svoj svojoj slojevitosti i višeznačnosti barem dotaklo.

M a r i j a n K r i v a k

## Misliti filmove Elija Petrija, ili *De te fabula narratur!*

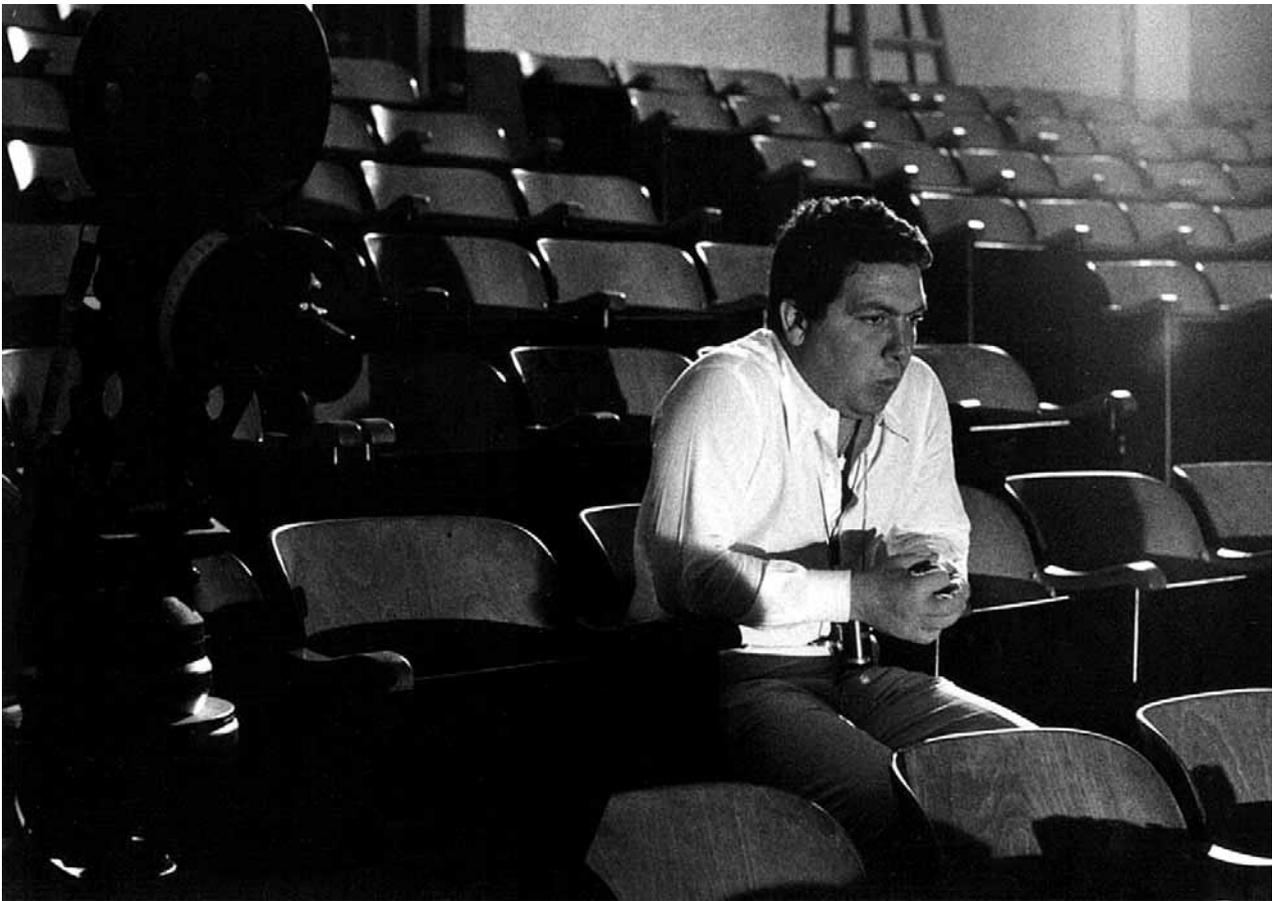
Uz ciklus filmova u Filmskim programima, kino Tuškanac, studeni 2005.

Šezdesete i sedamdesete godine prošlog stoljeća danas izgledaju beznadno daleko. Upravo onoliko koliko i analogno od digitalnog. Koliko i »nada u bolje« od bespogovornog prihvaćanja postojećeg. Koliko politički film od postkolonijalnog; konačno, koliko i želja da se filmom iskaže neki intelektualni stav i aktivistički angažman *u* i o svijetu, za razliku od današnjih virtualnih legendi (ciklusi *Gospodar prstenova* i *Harry Potter*) ili njihova filmskog svijeta *cyberspace* travestija (*Matrix* i njegovi klonovi). Politički film rijedak je žanrovski endem i danas to dragocjenija pojava u povijesti kinematografije, što je svijet — u kojem isti nastaje — kronološki udaljeniji.

Ako je realitet svijeta što ga tematizira »politički film« nestao na prijelomu osamdesetih i devedesetih, njegova je zbiljskost danas, na početku novog milenija, postala ponovno aktualnija negoli ikada. Globalni korpo-kapitalizam, naime, tek je metastazirani oblik onoga hladnoratovskog iz šezdesetih! Šezdesete svoju kulminaciju dosežu potpunim trijumfom »kulture potrošaštva«, glazbene i modne pop-kulture, a teorijski se očituju kao *Društvo spektakla*. Ta knjiga Guya Deborda, možda i najutjecajnija knjiga o suvremenom potrošačkom društvu, sasvim sigurno i ne samo šezdesetih, dobila je svoje uobličjenje i na filmu. Tzv. »teorijski film« Guya Deborda istoga naslova *Društvo spektakla* s početka sedam-



*Ubojica*



Elio Petri

desetih nastavak je beskompromisne analize *društva spektakla* drugim medijskim sredstvima.

S druge strane, rast popularnosti televizijskog medija utjecao je i na kinematografiju u cjelini. Stege institucije cenzure slabe, a film slijedi metode televizijske reportaže. Upravo u ovome kontekstu nastaje i tzv. struja političkog filma. Najveće europske kinematografije, svaka blisko svom navlastitom nacionalnom mentalitetu, priključuju se ovoj neformalnoj koaliciji u mediju i umjetnosti filma. U Francuskoj je novi val iznjedrilo Godardovu skupinu *Dziga Vertov*, u Velikoj Britaniji *Free Cinema*, posebice kroz filmove Karela Reizsa i Lindsaya Andersona, iskazuje jasnu kritičku socijalnu svijest; dok u Njemačkoj *mladi film* prerasta u *novi njemački film*, u svim inačicama angažiranosti od Fassbindera do Margarethe von Trotta. Također, uzlet manjih i mlađih europskih kinematografija iz druge ideološke sfere — poput poljske, češke, mađarske i jugoslavenske — izrazito je politički kontekstualiziran i daje zamah nacionalnim filmskim produkcijama. Istodobno, i u zemljama tzv. trećeg svijeta zbiva se umjetničko-politički prevrat.

No, možda nijedna druga kinematografija nije u tolikoj mjeri reprezentativna za *struju političkog filma* koliko talijanska. Najviše kritičke diskusije povodom uvođenja političke tematike u film tijekom šezdesetih, kako s desna tako i s lijeva, vodi se o ideološkom značenju filma, te o njegovu vje-

rojatnom i mogućem utjecaju na formiranje društvenih stavova — upravo u Italiji. Poput kvalitetne talijanske političke satire, tako je i kvalitetni talijanski politički film oduvijek dolazio s lijeva, uz poneku rijetku iznimku. Tako u ovu angažiranu i kreativno izuzetno plodonosnu struju možemo ubrojiti i imena poput Bernarda Bertoluccija, Piera Paola Pasolinija, Francesca Rosija, braće Paola i Vittorija Tavianiija, Marca Bellocchija, donekle i Ermana Olmija.

Ako je tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina (kako veli Dragan Rubeša u tekstu uz ciklus) talijanska desnica pronašla apologeta u »anarhistu« Dinu Risiju, tom krajnjem ciniku i velikom individualcu, onda je lijeva razotkrila svoga »terapeuta« u Eliju Petriju. Konačno, i konkretni povod i predmet ovog napisa čine filmovi Elija Petrija, čiji je kratki odabir od sedam filmova prikazan tijekom studenog 2005. u okviru »Filmskih programa« HFS-a u kinu Tuškanac.

Elio Petri pravi je predstavnik protožanrovske struje političkog filma. Isprva radi kao autor dokumentaraca i kao scenarist za igrane filmove drugih autora, ponajčešće Giuseppea de Santisa.

No, svoju pravu reputaciju i afirmaciju stječe filmskim kritikama za ljevičarske novine *L'Unità*, bivajući političkom samosviješću turbulentne Italije pedesetih. Petri debitira na igranome filmu inteligentnim, žanrovski profiliranim krimićem *Ubojica (L'Assassino, 1961)*. U njemu Marcello Mastro-

ianni tumači bonvivana i plejboja Marcella Polettija, trgovca antikvitetima koji se vezom sa starijom bogatašicom uspinje u društvu. Pripovijest pratimo kroz *flashbackove* u kojima se razotkriva narav protagonista. Bivajući optužen za ubojstvo svoje ljubavnice i mecene, Adalgise de Matteis (Micheline Presle), on preispituje vlastiti karakter i postupke. Kriminalistički zaplet filma dan je kroz istragu policijskog inspektora Palumba (Salvo Randone) i njegovu psihološku igru s protagonistom.

Petri vrlo plastično oslikava tipski značaj lika besprizornog karijerista, što je bila idealna uloga za Mastroiannija. Svojom glumačkom ekspresijom Mastroianni savršeno utjelovljuje čovjeka koji živi samo za svoju ugodu, pritom ne mareći za ljude oko sebe, razmišljajući tek o brzim automobilima i »brzim« ženama. Petri je film i poentirao protagonistovim telefonskim razgovorom u kojemu on samoironijski, zapravo cinički spominje te svoje strasti. Naime, iako je bio u gotovo beznađnoj situaciji, Poletti biva oslobođen, nakon što je gledatelj, putem *flashbackova*, bio skoro uvjeren u njegovu krivicu. Čini se da će se on katarzički promijeniti. No — i tu je sadržana Petrijeva oštrica! — to se ne događa. U posljednjem kadru filma, protagonist se cinično obraća u kameru govoreći: »Ja sam ubojica!«

Iako još ne toliko izravno povezan s političkom tematikom, prvi Petrijev film pokazuje izuzetnog promatrača tadašnje kapitalističke Italije, koja u bitnome nije drukčija ni u današnje Berlusconijevo doba. Tek jedna naznaka protagonistove prošlosti, naime ona o djedu antifašistu, kontekstualizira stalno političko vrenje onodobnih političkih proturječja i antagonizama. U svakome slučaju, *Ubojica* je inteligentan i zanimljiv film, uspio Petrijev debi.

*Svakome svoje* (*A Ciascuno il Suo*, 1967) film je koji u najboljem mogućem svjetlu otkriva Petrijevo redateljsko umijeće. U njemu se autor po prvi puta prima romana Leonarda Sciascie, da bi iz provokativnog predloška izvukao sliku Sicilije, zapravo onodobne Italije u malome. Iako se eksplicitno bavi mafijom i njezinim metodama »reketiranja«, ubojstva i ucjene — niti na jednom mjestu u filmu ne spominje se riječ *Mafia* ili *Cosa nostra*! Upravo u ovoj redateljskoj samozatajnosti krije se i najveća snaga filma. Bez ijednog eksplicitnijeg autorskog komentara i doslovnosti, Petri gradi uvjerljivu filmsku priču. Pomalo zbunjeni neženja i profesor iz malog mjesta na Siciliji, Paolo Laurana (Gian Maria Volontè) paradigmatički je lik redateljeva autorskog svijeta. Nakon što mu nakon prijetećih pisma ubiju dvojicu prijatelja, profesor kreće u istragu. Tijekom istraživanja počinje se za-



Svakome svoje



Radnička klasa ide u raj

ljubljevati u lijepu udovicu jednoga od njih, Luisa (Irene Pappas), koja, čini se, želi raskrinkati ubojice vlastita muža. Posrijedi su, osim anonimnih pisama, i dnevnik ubijenog, kao i politička afera. Lokalni moćnik Rosello (Gabriele Ferzetti) očigledno stoji iza zločina. On je i rođak lijepe Luise, a u obitelji su i visoki crkveni dostojanstvenici. Kada se čini da će u Palermu, uz pomoć utjecajnih sudsko-policijskih struktura, profesor Laurana razotkriti počinitelje ucjene i ubojstva, sve pada u vodu. Luisa je zapravo ljubavnica svog rođaka i, s njime u sprezi, dio je zavjere. Gian Maria Volontè, ovom prvom suradnjom s Petrijem, postat će njegov najdraži glumac, zaštitni znak i svojevrсни alter ego. Svojom samozatajnom privlačnošću, ali i zbunjenošću, utjelovljuje iste istodobno odlučne, no i naivne Petrijeve protagoniste bazične aktivnosti, ali i zle kobi. Nakon što ga u tragikomičnoj sekvenci Luisa odbija, protagonista hvataju i ubijaju eksplozijom u napuštenom kamenolomu. Sve pomalo asocira na tužnu sudbinu Josefa K. iz Kafkina *Procesa*! Završna, pak, sekvencija, maestralna je tirada pompoznosti i parade »kreme« lokalnog, sicilijanskog društva, zapravo metafore za Italiju u cjelini. Petri, prikazom svadbenog slavlja među rođacima »velike mafijaške obitelji«, bez suvišnih komentara pušta da se ista otkrije u vlastitom sjaju raskoši zločina. Na istoj sceni defiliraju državni i crkveni dužnosnici, uz potporu ubojica. Gubeći se u sjeni usporenog pokreta, ostavljaju nas s gorkim, beznađnim okusom u ustima. Petri je, zajedno s Ugom Pirrom, nagrađen u Cannesu za scenarij ovoga filma.

Isti je autorski dvojac uključen i u film *Radnička klasa ide u raj* (*La Classe Operaia Va in Paradiso*, 1971) Na početku sedamdesetih, struja političkog filma, napose u Italiji, doživljava svoj vrhunac, pa Petrijev spomenuti film, zajedno sa *Slučajem Mattei* Francesca Rosija, dijeli 1972. Grand Prix Canneskog festivala. Dvije godine ranije, Petrijeva *Istraga nad bespriječornim građaninom* osvojila je Specijalnu nagradu žirija na istoj filmskoj smotri, kao i Oscara za najbolji film na stranome jeziku. *Radnička klasa ide u raj* ponajbolji je primjer pamfletskog filma tih godina; kao da je izišao iz Godardove grupe *Dziga Vertov* ili iz Brechtove dramaturgije!

Lulù Massa (Gian Maria Volontè) doslovno se pridržava nametnute tvorničke proizvodnje na akord. Na pokretnoj traci postiže daleko bolje rezultate od svojih radničkih kolega,



Na svaki način

a sve u svrhu zarađivanja koje lire više od njih. Međusobni prezir vlada između Lulù i njegovih sudrugova na pokretnoj traci. Pred tvornicom se svakoga jutra pojavljuju studentski agitatori koji govore radnicima o besmislenosti njihova posla... (Radnici) dolaze ujutro, po mraku, odlaze iz tvornice, također po mraku, ne vidjevši sunca cijeli dan. Iza jednog Lulùova posjeta bivšem kolegi u ludnici, te posebice nakon što na stroju izgubi prst — nešto se u njemu lomi. Prestaje se iscrpljivati besmislenim forsiranjem na poslu, te postaje radničkim agitatorom. Nakon jednog štrajka, ostaje bez posla. No, na samome dnu, zbiva se preokret. Sindikati su izborili pobjedu i vratili Lulù na posao.

Ovako ispričana, pripovijest doista ostaje na razini golog političko-sindikalističkog pamfleta. Ipak, Petri složenom karakternom studijom razvija film u propitivanje preobražaja svojeg protagonista pod utjecajem društvenih okolnosti. Gian Maria Volontè daje ulogu životnost i blagu dozu samironije koja čini lik Lulù punokrvnim Talijanom iz radničke klase, simpatičnim i prihvatljivim gledatelju. I Volontè i Giancarlo Giannini tumače lik poštenog, no pomalo naivnog radnika. Lulù je, tako, svojevrsni alter ego *Mimija metalca* iz istoimene uspješnice Line Wertmüller (1972). Dojmu zaokružene cjeline filma doprinijeli su odličnim ulogama Mariangela Melato kao Lulùova životna pratilja Lidia, te stalni Petrijevi glumci, sjajni Salvo Randone kao poludjeli protagonistov sudrug. Luigi Kuveiller dojmljivo je sugerirao reportažnu uvjerljivost, kamerom iz ruke, u sekvencama pred tvornicom, a veliki Ennio Morricone zvučno je uobličio film. *Radnička klasa ide u raj* ostvarenje je, možda, ne u rangu Chaplinovih *Modernih vremena*, ali je svakako film koji je realistički nadgradio De Sicino *Čudo u Milanu*. (Usput, inspirirao je mnoge, pa i odličnu pjesmu Haustora s albuma *Treći svijet!*)

Petrijev povratak predlošku Leonarda Sciascie uslijedio je u filmu *Na svaki način* (*Todo Modo*, 1976). Ovaj je film u pravome smislu alegorija. Skupina najviših državnih dužnosnika i čelnika stranke koja vlada Italijom posljednjih tridesetak godina, okuplja se u naizgled idiličnom, ali i makabričnom futurističkog okružju da bi provela »duhovne vježbe«. Prostor je koncipiran protopostmodernistički. Unutar idiličnog šumskog perivoja smještene su podzemne prostorije, ispu-

njene katakombama i kriptama, kao i naglašeno apokaliptičkim svetačkim slikama i kipovima. Gian Maria Volontè je »Presidente«, čovjek koji treba duhovno obnoviti stranku. Očita je Petrijeva aluzija na demokršćane i na njihovu mimi-kriju povezanosti crkve i političke moći. Presidenteova teatralnost i samozaljubljenost neskrivena je inkarnacija Alda Mora. Don Gaetano (Marcello Mastroianni) svojevrsni je »đavolji odvjetnik« koji svojim vježbenicima gotovo starozavjetno priziva osjećaje krivnje, pokore i ultimativne kazne — smrti. Naime, na kraju svi polaznici »duhovnih vježbi« bivaju okrutno ubijeni. Ne saznajemo ime ubojice; nisu to ni don Gateano niti Presidente, jer i oni smrtno stradavaju. Mnogi su bili skloni film tumačiti kao nagovještaj akcije Crvenih brigada i otmice Alda Mora dvije godine kasnije. No, film je, kako spomenuh, alegorija. Alegorija na poslijeratnu Italiju i na njezine strukture moći, što ih autori — Petri i Sciascia — ipak neskriveno, preziru.

Svojom otvorenom strukturom, *Todo Modo* intelektualistički je film koji obiluje metaforičkim i asocijativnim situacijama i dijalozima koje se odnose na konkretnu talijansku i političku stvarnost sedamdesetih. Ista je alegorijski predočena kao nepoznata »infekcija« koja hara zemljom. Svoj generalni stav Petri iznosi u višeznačnom dijalogu Don Gaetana i tajnovitog lika Ekscelecije (Michel Piccoli). Naime, u jednome se trenutku kaže: »Kada je rast kapitala zaustavljen i u padu, tada se u društvu zamjećuje i kriza vjere.« Jezgrovitijeg i točnijeg prikaza tadašnjeg aktualiteta, ali i biopolitičkog svijeta »gologa, svetog života« kojega danas živimo, teško da se možemo sjetiti! Sam naslov filma priziva Loyoline jezuite i navode iz *Ivanova Evanđelja*, gdje se »Božja pravda« vrši na sve načine, doslovce *todo modo*.

Ovo je ostvarenje, *na svaki način*, Petrijevi umjetnički testament. U njemu on preudicira današnji globalni kapitalizam, sveaktualnu hipokriziju crkve, pa i, kroz prisutnost brojnih kamera, digitalno »društvo kontrole« i medijski fenomen *Big Brothera!*

Ciklus od sedam filmova Elija Petrija u »Filmskim programima« kina Tuškanac upotpunili su i ovdje netematizirani filmovi: futuristička, antiutopijska znanstvenofantastična traveštija *Deseta žrtva* (1965), pomalo artificijelna, onirička drama *Mirno mjesto u prirodi* (1969), te zrelo autorovo alegorijsko ostvarenje o opsjednutosti novcem, *Privatno vlasništvo više nije krađa* (1973). Na žalost, u ponudnom paketu nije bio prisutan možda najbolji Petrijevi film *Istraga nad bespriječnim građaninom* (1970). Ipak, cjelokupni ciklus ponudio je uvid u opus ovog prečesto podcijenjenog autora struje političkog filma. Jer, uz još uvijek aktivnog Marca Bellocchija, on ostaje »najpolitičniji« autor struje.

U doba globalizacijskog neoliberalizma i biopolitičke razgradnje ljudskosti, ovaj je niz Petrijevih filmova bio dragocjeno iskustvo za svakoga tko danas želi promišljati svijet oko sebe. Oni ne tematiziraju samo korumpiranu, duboko ideološki rascijepljenu sliku demokršćanske Italije šezdesetih i sedamdesetih, niti prizivaju tek današnju Berlusconijevu. Neoliberalističkom global-kapitalizmu kao takvom poručuju: *De te fabula narratur!*

Elvis Lenić

## Qatsi trilogija: respektabilan projekt neujednačene izvedbe

Redatelj i producent Godfrey Reggio (New Orleans, 1940) iznimno je osebujna pojava suvremene američke kinematografije, bilo da je riječ o njegovoj stilskoj i svjetonazorskoj dosljednosti ili pak o pojedinostima egzotične biografije. Reggio je razdoblje između 14. i 28. godine života proveo među pripadnicima katoličkog reda Kršćanske braće u Novom Meksiku, gdje završava srednjoškolsko i visoko obrazovanje, istodobno aktivno djelujući u udrugama za unapređivanje civilnog društva i zdravstvenog standarda. Nakon odustajanja od svećeničkog poziva intenzivnije se posvećuje medijima te organizira protestne skupove koji ukazuju na probleme kršenja privatnosti i destruktivnog utjecaja tehnologije na ljudske živote. Sredinom 1970-ih Reggio počinje raditi na projektu kojim osobne preokupacije sublimira u vizualnu umjetnost, slažući kamerom zatečene trenutke stvarnog života u ritmičke neverbalne cjeline. Rezultat njegovih višedesetljetnih aktivnosti je trilogija koju čine filmovi *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002), čiji su naslovi temeljeni na pojmovima iz jezika Hopi Indijanaca i naglašavaju iznimno turbulentna stanja kroz koja svijet prolazi tijekom posljednjih desetljeća. Reggiovu trilogiju najprikladnije je klasificirati kao rodovsku mješavinu eksperimentalnog filma i dokumentarca, budući da je riječ o poetskom izlaganju gdje se asocijativnom montažom povezuju raznoliki kadrovi zatečenog života. Iako ga neki autori smatraju pionirima takvog filmskog stila,<sup>1</sup> začetnikom poetskog slaganja slika i glazbe radi emocionalnog djelovanja na gledatelja, valja nužno istaknuti da to nije točno. Istaknuti



Koyaanisqatsi

avangardni autori poput Dzige Vertova i Waltera Ruttmanna također su koristili slične postupke. U filmovima *Berlin, simfonija velegrada* (1927) i *Čovjek s filmskom kamerom* (1929) dokumentaristički kadrovi stvarnog života — često modificirani postupcima ubrzanja, usporenja ili animacijom (kod Vertova učestalo se koriste i dodatni metafilmski signali) — asocijativno su povezani u emocionalno i značajniji složene cjeline, gdje glazba ima iznimno značajnu narativnu ulogu. Reggio nastavlja njihovu poetiku, ali je ujedno prilagođuje suvremenim okolnostima i tehnološkim dosezima (tematiziranje aktualnih svjetskih problema, izvrsna fotografija na 35-milimetarskoj vrpici), stvarajući tematski i estetski poticajne kreativne cjeline.

### Koyaanisqatsi

Prvi film *Koyaanisqatsi* (na jeziku Hopi Indijanaca: život izvan ravnoteže) usredotočuje se na tegobe koje tehnološki razvijena civilizacija nanosi ekološki ranjivoj Zemlji i njezinim stanovnicima. Tijekom početnih dvadesetak minuta zadivljuju nas impresivni kadrovi prirodnih ljepota iz raznih krajeva svijeta, koje postupno zamjenjuju zastrašujuće eksplozije i atomske gljive, velike građevine, industrijska postrojenja, raznovrsna prometala, ogromni građevinski strojevi i impresivni totali gradova koji iz ptičje perspektive nalikuju integriranim elektroničkim krugovima. Ljudi ne posto-



Koyaanisqatsi



Powaqqatsi

je kao zasebni likovi, nego su pojedinačno zanemarivi sastavni dijelovi velikih masa u gibanju i neurotičnih slika suvremene civilizacije. Reggio iznimno često koristi postupke ubrzavanja kadrova, nešto rjeđe i usporavanja, koji imaju različite učinke. Dok u prizorima prirode omogućuju dobivanje kadrova zapanjujuće ljepote i dinamike (bujanje vegetacije, gibanje oblaka), ubrzavanje gradskog prometa ili rada na tvorničkoj traci pojačava dojam apsurdna svakodnevnog života i radne rutine. No, iako je iznimno ekološki angažiran i zabrinut za konačnu sudbinu ljudske vrste, Reggio vješto izbjegava banalizaciju kojoj bi takva usmjerenost mogla težiti i rafiniranim vizualnim postupcima kreira učinkovite metafore stanja suvremene civilizacije. Njegovo impresivno djelo ne odaje jednostrano divljenje ljepotama prirode i odbacivanje svega što je čovjek stvorio, nego učestalo nadahnuto prikazuje složena djela ljudskih ruku (totali noćnog velegrada i aviona prilikom polijetanja) ili njihovu nestvarnu simbiozu s prirodom (kadar u kojem se mjesec uspinje iza goleme zgrade), što cjelini pruža dodatnu metafizičku težinu. Iznimnu ulogu u ovom projektu ima rad znamenitog skladatelja Philipa Glassa, čija minimalistička glazba sugestivno prati montažni slijed kadrova, vizualna usporavanja, ubrzavanja i druge prigodne efekte. Glassova glazba također usporava i ubrzava ritam, instrumentalne dionice izmjenjuju se s dionicama u kojima ljudski glasovi oponašaju instrumente, sveukupno tvoreći nerazdvojivu narativnu spregu s vizualnim elementima filma. Ovo fascinantno ostvarenje usmjereno je čovjekovu putovanju u nepoznato i velikim iskušenjima koje donosi njegova intenzivna tehnološka odiseja, ali nenametljivo se dotiče i vječite ljudske opčinjenosti svemirom. Usporeni početni kadar filma prikazuje rad raketnih motora kod lansiranja, dok u završnom kadru gledamo usporeno neuspjelo polijetanje svemirske letjelice koja ubrzo nakon starta eksplodira. Dok kamera prati njezine padajuće goruće ostatke na modroj pozadini neba, uz melankoličnu podlogu Glassove završne teme, događa se poetski trenutak iznimne ljepote i okrutnosti. Reggio gledatelja stalno ostavlja u nedoumici treba li razmišljati o ozbiljnim porukama koje mu prenosi ili se jednostavno prepustiti valovima složenih ugođaja koji dopiru s ekrana.

## Powaqqatsi

Ohrabren velikim svjetskim uspjehom filma *Koyaanisqatsi*, Reggio pet godina kasnije dovršava nastavak *Powaqqatsi* (na jeziku Hopi Indijanaca: život koji se mijenja), u kojemu tematski interes usmjerava specifičnostima i aktualnim problemima zemalja Trećega svijeta. Filmski materijali snimani su na lokacijama Perua, Brazila, Kenije, Egipta, Indije i Nepala (ponešto u Izraelu i Hong Kongu) s namjerom ukazivanja na intenzivno sukobljavanje tehnologije i drevnog naslijeđa te na sveprisutno nestajanje i nastajanje kultura. Prvi dio filma prikazuje ljude u poljodjelskim i kućanskim poslovima, prizore ribolova, dječju igru i dokolicu, tradicionalne sajmove, vjerske obrede i folklorne predstave, sve to u egzotičnim eksterijerima intenzivnih boja. Kadrovi su pretežno usporeni, rijetko se odvijaju normalnom brzinom, i često snimljeni u totalima ili iz ptičje perspektive. U nastavku filma isječi iz televizijskih reklama, bliješće neonske reklame, kompleksi modernih stambenih zgrada i prizori urbane vreve sukobljavaju se s kadrovima sirotinje koja radi naporne poslove, prizorima gradskih smetlišta i derutnih prigradskih četvrti. Iako ambiciozno zamišljen i produkcijski detaljno razrađen, *Powaqqatsi* je izvedbeno znatno manje dojmivo od izvornika, nedosegnute izlagačke dinamike i vrsno razrađenih raznolikosti ugođaja. Prizori su, doduše, izvršno snimljeni, pojedini dijelovi filma odišu iznimnim ugođajima, ali očit je problem očuvanja gledateljeve pažnje. Inzistirajući na praćenju životne svakodnevice sirotinje u egzotičnim predjelima, bilo da je riječ o obredima, svetkovinama ili pak napornim i slabo plaćenim poslovima na koje su ljudi osuđeni, Reggio stvara dojam zamora stalnim ponavljanjem viđenih motiva. Tom dojmu znatno pridonosi i njegovo inzistiranje na usporenom kretanju, pogotovo što ovdje nema protuteže u primjeni ubranog kretanja kao u filmu *Koyaanisqatsi*, zbog čega se vjerojatno nije najbolje snašao niti skladatelj Glass. Njegova jednolična glazba prožeta istočnjačkim motivima dodatno naglašava osjećaj usporenosti, pa filmskoj cjelini ne može naročito pomoći nešto dinamičnije izlaganje u završnom dijelu. *Powaqqatsi* naposljetku ostavlja dojam sjajno snimljene i produkcijski razrađene, ali prilično razvučene glazbeno-etnografske tvorevine.



Powaqqatsi

## Naqoyqatsi

Nakon što je prikazao mijene ljudske populacije sjeverne i južne Zemljine polutke uzrokovane nezaustavljivim tehnološkim napretkom, Reggio je trebalo gotovo desetljeće i pol da realizira završni dio trilogije. *Naqoyqatsi* (na Hopi jeziku: život kao rat) je usredotočen najdinamičnijoj i najučinkovitijoj tehnologiji proteklog desetljeća, informatičkoj revoluciji koja je rezultirala stvaranjem virtualnih prostora i povezivanjem subjekata u globalnu mrežu. Za razliku od prethodnih filmova, čiji su kadrovi snimani filmskom kamerom i po potrebi ubrzani ili usporeni, redatelj je ovdje pribjegao zanimljivijim postupcima vizualne obrade. Klasično snimljeni materijali obrađeni su računalom, tako da slike primaju monokromatske tonove i solarizacijske efekte, a zatim se kombiniraju s binarnim šiframa, fraktalnim figurama, računalnim ikonama i drugim umjetno generiranim oblicima. Takvi vizualno-stilski postupci učinkovitije podupiru tematiku filma i ujedno donose osvježanje u odnosu na vizu-



*Naqoyqatsi*



*Naqoyqatsi*

alni stil središnjeg dijela trilogije, pa je *Naqoyqatsi* izlagački dinamičniji, ugodajno raznovrsniji i usklađenije glazbene podloge (ponovno Philip Glass) od *Powaqqatsija*. Ako sva tri filma uspoređujemo prema estetskim kriterijima, *Koyaanisqatsi* je nedvojbeno najimpresivnije ostvarenje, *Powaqqatsi* predstavlja osjetan kreativni pad, a *Naqoyqatsi* se nalazi negdje u sredini, pomak nabolje u odnosu na *Powaqqatsi*, ali nedovoljan za ozbiljnu usporedbu s prvim filmom.

Iako nije uspio očuvati kontinuitet umjetničkih dosega pojedinih dijelova, Reggio je realizirao iznimno osebnju i respektabilnu trilogiju. Projekt kojemu je posvetio gotovo tri desetljeća života impresionira tematskom usredotočenošću na ambivalentan odnos suvremene civilizacije i tehnološkog napretka te dosljednim svjetonazorskim i stilskim pristupom. Malo je autora u suvremenoj svjetskoj kinematografiji koji su tijekom tako dugog razdoblja ostali vjerni svojoj početnoj ideji i njezinoj dosljednoj realizaciji.

## Bilješka

Pogledati web-stranice <http://www.imdb.com> i <http://www.koyaanisqatsi.org>

## Filmografija

KOYAANISQATSI — SAD, 1983, 87 min; režija: Godfrey Reggio; scenarij: Ron Fricke, Michael Hoenig, Godfrey Reggio, Alton Walpole; snimatelj: Ron Fricke; glazba: Philip Glass; montaža: Ron Fricke, Alton Walpole

POWAQQATSI — SAD, 1988, 99 min; režija: Godfrey Reggio; scenarij: Godfrey Reggio, Ken Richards; snimatelji: Graham

Berry, Leonidas Zourdoumis; glazba: Philip Glass; montaža: Iris Cahn, Miroslav Janek, Alton Walpole

NAQOYQATSI — SAD, 2002, 89 min; režija: Godfrey Reggio; scenarij: Godfrey Reggio; snimatelj: Russell Lee Fine; glazba: Philip Glass; montaža: Jon Kane

Irena Paulus

## Božanstvena dekadencija — Cabaret Boba Fosseja

Berlin. Godina je 1931. Sivim ulicama lutaju starci, boemi, intelektualci i prostitutke. »Poslovi idu. Inflacija, komunisti, nacisti...«, tumači Fritz Wendel koji se udobno smjestio u klubu Kit Kat kako bi mirno čavrljao s Brianom Robertsom, novim prijateljem kabaretske pjevačice Sally. Doktorant na Cambridgeu,<sup>1</sup> Brian je tek stigao u Berlin, a već je zapljusnut nizom proturječja: posvuda siromašni ljudi poput Fritza glume uglednike.<sup>2</sup> Teško mu je platiti tri marke za sat engleskog jezika, a stalno čini grozne govorne pogreške, pa objašnjava strancu kako on i Sally »ne spavaju jedno na drugome« (»sleep on each other«, umjesto »with each other«).

### Dobrodošli u Cabaret!

I tada se svi okreću pozornici jer klaunovski lik Majstora ceremonije (Joel Grey) počinje predstavu. Majstor ceremonije (M. C.) nije, međutim, izmišljen za film *Cabaret* redatelja Boba Fosseja iz 1972, potaknut uspjehom kazališne predstave skladatelja Johna Kandra i tekstopisca Freda Ebba. Majstor ceremonije sastavni je dio svake kabaretske predstave od trenutka kada je Rodolphe Salis, sin bogatog pivara, pjesnik, slikar i boem u Parizu 1881. otvorio prvi kabaret *Chat Noir* (Crna mačka). Salis je goste dočekivao s »Vaša Ekscellencijo!« ili »Vaša štovana Izborna Visosti!« (Mrduljaš, 1984), vrlo slično pozdravu M. C.-a koji na početku filma *Cabaret* gledateljima na njemačkom, francuskom i engleskom želi dobrodošlicu. *Chat Noir* zatvorena je nakon što je šesnaest godina sve »luđim« predstavama privlačila boeme, intelektualce i aristokrate. U međuvremenu su u Parizu kabareti počeli nicati kao gljive poslije kiše, a najpoznatiji je bio *Le Mirliton*. Dok je *Chat Noir* parodirala akademizam — »uzvišenim« Salisovim pozdravljanjem, »srednjovjekovnim« uređenjem — pa su u predstavama uživali gosti poput de Maupassanta, Huysmansa, Degasa, Maneta, Zole, pa čak i princa od Walesa, *Le Mirliton* je bio bliži uličarima. Njegov vlasnik Aristide Bruant, ogromnog rasta, u visokim čizmama, crnoj odjeći, sa crvenim šalom oko vrata i velikim šeširrom na glavi, skočio bi na drveni podij, sjeo na nj i zaurlao: »Zavežite gubice, počinjem pjevati!« (Mrduljaš, 1984: 19-20).

Kabaret se od Salisova *cabaret-chantanta* razvijao u specifičnu, ulično-aristokratsku, izrazito boemsku formu. U Njemačkoj je teren pripremila bogata tradicija pučkog kazališta kojoj, sudeći prema definicijama te dramske vrste kabaret pripada kao podvrsta. Marijan Bobinac (1991: 12) piše da »*Deutsches Wörterbuch* braće Grimm definira pučko kazali-



Liza Minnelli i Bob Fosse

šte kao 'kazalište za veliko mnoštvo, za svakoga'.«). Prema definiciji pučkog kazališta u širem smislu (iz *The New Encyclopaedia Britannica*), pučko kazalište uključuje »izvođače u *music hallu* (dvorani za plesne, glazbene i akrobatske predstave), vodvilju, burleski, (...) reviji, ekstravaganci, cirkusu, dodatnim manjim cirkuskim predstavama i glazbenoj komediji te (oni) jednako pripadaju kazalištu kao i oni koji se pojavljuju u 'legitimnim', 'visokim' ili 'umjetničkim' kazalištima« (isto, 29). Glazbena komedija i kabaret kao širi oblici pučkog kazališta srodne su vrste, pa im je srodan i filmski mjuzikl koji je, kako piše Ante Peterlić (2000: 39), nastao upravo iz glazbene komedije (naziv *musical* nastao je kao skraćenica engleske riječi *musical comedy* — glazbena komedija).<sup>3</sup>

### Žanrovski hibrid

Film *Cabaret*, dakle, u sebi povezuje nekoliko formi pučkog kazališta: kabaret (o kojem govori i koji je postao sastavni dio njegova naslova), kazališni mjuzikl (odnosno glazbenu komediju koja se vremenom razvila i dalje od žanra komedije, u smjeru socijalne kritike, pa i tragedije) te filmski mjuzikl (kao specifičnu formu vezanu uz nove medije, film i televiziju). Čak su i kritičari filma primijetili neobičnost nazvavši ga »čudnim hibridom mjuzikla, drame i političkog iskaza« (MacLean, 2003). U pučkom je kazalištu socijalna

kritika od početka sastavni dio, no kada se radi o mjuziklu, posebice filmskom, trebalo je vremena da se društveni problemi proguraju u žanr. Jer mjuzikl je, premda daleki srodnik pučkog kazališta, inzistirao na »lijepom« i na »užitku«, na »bijegu od stvarnosti«, te se u početku ravnao isključivo prema hedonističkim načelima (Peterlić, 2000).

*Cabaret* je najprije bio kazališni mjuzikl čija pretpovijest započinje 1935. godine kada je Christopher Isherwood počeo objavljivati kratke novele zajednički naslovljene kao *Berlinske priče*. U njima se pojavljuje Sally Bowles, sporedni lik koji je inspirirao Johna Van Drutena da Isherwoodove priče preradi u kazališnu predstavu *Ja sam kamera (I Am a Camera)*. Sredinom šezdesetih godina John Kander i Fred Ebb, skladatelj i tekstopisac koji su se zajedno probijali u američki svijet mjuzikla,<sup>4</sup> odlučili su Van Drutenovu kazališnu predstavu pretvoriti u mjuzikl *Cabaret* koji je (premierno izveden na Broadwayu 1966) postao njihov prvi hit. Režirao ga je Harold Prince, a uloge su pjevali, glumili i plesali Joel Grey, Lotte Lenya, Jack Guilford i Jill Haworth — prva Sally. Haworth je bila glumica, a kako brodvejska publika u to vrijeme nije bila navikla slušati nesavršeno pjevanje glumaca, uskoro ju je zamijenila profesionalna pjevačica Anita Gillette.

U međuvremenu je Fosse proživljavao krizu. Bio je poznat kao čovjek koji je »volio držati konce u svojim rukama«, pa se, premda prvenstveno koreograf, prihvatio i režije. Režirao je niz kazališnih mjuzikla koje je istodobno i koreografirao (primjerice prvu postavu *Chicago*). Fosseov filmski prvijenac *Slatko milosrđe (Sweet Charity)*, 1968) sa Shirley MacLaine u naslovnoj ulozi, kritičari su dočekali na nož, no sljedeći projekt, *Cabaret* (1972), postao je klasik, a dobio je i osam nagrada Oscar.<sup>5</sup> Tajna uspjeha, koji je nadmašio uspjeh kazališne predstave, ležala je u odluci da se ne kopira kazališni predložak, nego da se obogati tipično filmskim pristupom.<sup>6</sup> Osim toga, film se vratio književnom izvoru, *Berlinskim pričama*, a snimao se u Berlinu.<sup>7</sup>

Ante Peterlić (2000: 41) objašnjava da je u filmskom mjuziklu najneobičnije bilo to što se »likovi izražavaju pjevanjem i plesanjem dok se u zbilji u istim situacijama izražavaju najčešće govorom«. No filmski je mjuzikl već u počecima nastojao prevladati tu začudnost; trebalo je naći »filmsko opravdanje« kada je neki lik »iz čista mira« počeo pjevati ili plesati. Prema istom izvoru, to opravdanje čine: 1) ambijent pozornice i izvođača (koji često i izvan pozornice pjevaju i plešu); 2) žanrovski modeli lake komedije ili melodrame s *happy endom*, 3) motiviranje plesa i pjesme »povišenim« emocionalnim stanjem — zaljubljenosti, veseljem, eventualno tugom.

Fossejev *Cabaret* karakteriziraju barem dvije od tri odrednice filmskoga mjuzikla tridesetih. Kao prvo, gotovo se sve pjesme u *Cabaretu* izvode na pozornici (osim *Tomorrow Belongs To Me*). To znači da ih izvode profesionalci, ljudi koji žive na pozornici i za pozornicu: najčešće su to pjevačica Sally Bowles i Majstor ceremonije. Likovi koji ne pripadaju pozornici ne izvode pjesme niti sudjeluju u njihovom izvođenju; jedine pjesme koju u kazališnoj predstavi pjeva Clifford — filmski Brian, *Why Should I Wake Up*, u filmu nema.

Ako su »neprofesijski« likovi prisutni, onda je to u publici, koja je, što se kabaretske tradicije tiče, često bila uvlačena u *show*.<sup>8</sup> No unatoč nerijetke komunikacije izvođača i publike, Brian i Fritz uvijek sjede po strani i razgovaraju. Druga odrednica klasičnog mjuzikla koju nalazimo u *Cabaretu* je izvođenje glazbenih i plesnih točaka u »povišenom« raspoloženju. Kako je film zasnovan na isprepletanju kazališne iluzije i svakodnevnosti, glazbene točke na pozornici redovito imaju opravdanje i u filmskom sadržaju. Najčešće služe kao komentar, a ponekad »vanjska« zbivanja toliko zakupe izvođača da je njegova izvedba (kao i sadržaj teksta) odraz »povišena« stanja duha.

Primjerice, Sally, zaljubljena do ušiju, pjeva *Maybe This Time*; Fosse je dobro proučio glazbenu strukturu pjesme — oblik ronda s jednom temom (tema su ovdje pjevani dijelovi, a epizode instrumentalni dijelovi). Rondo je forma koja se temelji na izmjeni tema i epizoda, a redatelj je to iskoristio vežući uz temu (i njezine bliže i dalje varijacije) prikaz pjevačice, a uz instrumentalne epizode ranija zbivanja zbog kojih je Sally sretna: Sally i Briana u krevetu, luckaste razgovore, sretan smiješak koji upućuju jedno drugome. Osim toga, pjesma je iskaz intimnog razmišljanja, jer Brian je, znamo, u Sallynoj »ljubavnoj karijeri« samo jedan od mnogih. O tome najprije govori sadržaj pjesme: »*Možda ću ovaj put — biti sretno ruke, Možda će ovaj put — ostati, Možda ovaj put, prvi put, ljubav neće pobjeći...*«

O intimnosti pjesme svjedoči i izbor planova i pokreta kamere. Minnelli je prvo prikazana izbliza, u profilu (krupni plan) a zatim, svakim novim prikazom (ne zaboravimo da se scene na pozornici izmjenjuju s »realnim« scenama sa Sally i Brianom) u sve daljim planovima (izabranim gotovo školski: krupni plan, potom srednje krupni plan, bliski plan i srednji plan...). Tako se scena, zajedno s melodijskim razvojem (pjevana tema se pri svakom novom pojavljivanju sve više mijenja) širi i filmski: od intimnog prikaza profila Sallyne glave



(gdje naslućujemo, ali ne vidimo da se ona nalazi na pozornici) do pogleda na Sally iz perspektive kazališnog gledatelja. A kada jednom dosegne tu točku, u glazbenom dijelu koji je na vrhuncu i koji će odvesti u kodu (glazbeni završetak), kamera počinje kružiti oko Sally, približavati se i udaljavati od nje.

Treća odrednica filmskog opravdanja pjesme i plesa u mjuziklu tridesetih je žanrovska orijentacija. S time se *Cabaret* najviše razilazi — u njemu se vidi ekonomska kriza, zastrašujući rast nacizma i antisemitizma u weimarskoj Njemačkoj, a vrijeme nastanka filma obilježavaju hladni rat i drugi politički sukobi i isključivosti.

### Cabaret i pučko kazalište

Dok su se društveni i politički problemi ugrurali u filmski žanr mjuzikla, u pučkom kazalištu, iz kojega je mjuzikl nastao, utjecaji društvenih komešanja oduvijek su se odražavali — najprije u sadržaju, a zatim i u glazbi. Bobinac (1991: 19-20) piše: »krajem dvadesetih godina 19. st., počinju se zapažati promjene u ponašanju dotada poslušnoga i apolitičnog 'biedermajerskog' čovjeka: i na bečkim scenama sve se češće čuju kritički glasovi, što je za posljedicu imalo primjenu strogih odredbi cenzure autoritarnoga Metternichova režima.« Društvene promjene najsnažnije su odražavali komadi koji su pripadali tzv. *Neues Volksstücku*, pravcu ljevičarskih i socijalnih intencija (isto, 39).<sup>9</sup>

Pišući o pučkim komadima Ödöna von Horvátha, Bobinac napominje: »Takvim nesvjesnim pulsacijama pokazuju se duhovna i društvena stanja u kojima se nalaze *personae dramaticae*, a ne songovima, natpisima i sličnim sredstvima kojima je Brecht uglavnom oblikovao prekide u dramskoj igri. Jer Horváth u svojim ranijim komadima ostaje vjeran mimetičkoj dramaturgiji i ne primjenjuje komentirajuće glazbene umetke koji bi bili izolirani od dramske radnje; muzika je kod njega integrirana u glavni tijek zbivanja i ne prekida scensku iluziju« (isto, 81). Horváth i Brecht, najznačajniji predstavnici pučkog teatra u vrijeme Weimarske Republike, različito su upotrebljavali songove. Ali s istim ciljem: »glazba u njih nema harmonizirajuću ulogu i ne služi primarno zabavljanju publike. Njezina funkcija je prije svega kritička, ona ukazuje na neodržive prilike u kapitalističkom društvu (Brecht) odnosno malograđansku pod-svijest (Horváth)« (isto, 90-91).

No za razliku od Horváthovih i Brechtovih pučkih komada, koji su bili privlačni samo uskom krugu intelektualne publike (a ne širokoj publici, što im je bila namjera), *Cabaret* je i u kazališnom i u filmskom obliku — zbog kombinacije komercijalnog i umjetničkog — uvijek privlačio publiku. Veliki dio popularnosti zahvaljuje pjesmama Kandra i Ebba, koje navode da se predstava/film gleda poput farse, iskrivljene slike stvarnosti kojoj se možemo, iz perspektive »sveznajućeg promatrača«, čak i oprezno nasmijati.

Dakle, situacija je u pučkom kazalištu u užem smislu bila drukčija: svakodnevnica je bila sveprisutna, a razbijalo je se najčešće songovima. Princip se razlikuje od principa klasičnoga filmskoga mjuzikla u tome što je mjuzikl tražio opravdanje za song, dok je u pučkom komadu song služio razbija-

nju iluzije. Rijetki su autori poput von Horvátha koji su nastojali pjesme integrirati u radnju. Ali i njemu je cilj bila kritička upotreba songa, što te predstavnike pučkoga kazališta povezuje s novijim, politički i društveno angažiranim mjuziklima i pučkim kazalištima koji nastaju od šezdesetih godina na dalje. Na primjer, »sveopće oduševljenje u bečkom Maxim-Baru u komadu *Priče iz bečke šume (Geschichten aus dem Wiener Wald)* Ödöna von Horvátha kada kapela intonira pjesmu *Deutschland Deutschland über alles*« (isto, 89), ili završna himna u novom pučkom komadu *Scene lova iz južne Bavarske (Jagdszenen aus Niederbayern)* Martina Sperra — nastalom iste godine kao i *Cabaret* — kojom »seoska zajednica slavi uspješan svršetak lova na izopćenika iz svojih redova« (isto, 189), vrlo su slični hipnotičkom oduševljenju pjesmom *Tomorrow Belongs To Me* u kazališnoj predstavi, a naročito u filmu.

Socio-politički angažman glazbe u *Cabaretu* prisutan je prvenstveno zahvaljujući paralelnoj montaži, čije smo funkcioniranje objasnili kod opisa pjesme *Maybe This Time*. Tražeći filmsku uvjerljivost glazbene točke, Fosse se počeo služiti tim čisto filmskim sredstvom koje omogućuje stvaranje dojma istodobnosti paralelnih radnji, čak i ako se one ne događaju istodobno — moguće je da se neki događaj dogodio u vremenskom pomaku u odnosu na drugi, ili da jedan od dva događaja predstavlja sjećanje nekog lika. To filmsko sredstvo naglašeno je kako bi se pokazalo da kabaret ipak nije »utočište«,<sup>10</sup> nasuprot uvodom pozivu M. C.-a gledateljima da »*brige ostave vani*« (u *Willkommen*).

Instrumentalna »Polka« već u dvadesetoj minuti filma vuče paralelu plesača odjevenih u tradicionalno ruho (pozornica) i vlasnika kluba kojeg nacisti premlaćuju na smrt jer je koju večer ranije iz gledališta izbacio pripadnika nacionalsocijalističke stranke (mračna uličica, vjerojatno u blizini kazališta), no politički je angažman izrazitiji u drugom dijelu filma, premda dok se Sally, Brian i Max voze na Maxovo imanje, imaju priliku vidjeti mrtvoga čovjeka na ulici okruženog nacistima. Prekretnicu u smjeru političkog angažmana glazbe, na sasvim neočekivanom (ali opet, ideološki potpuno opravdanom) mjestu, u vrtu seoske gostionice, predstavlja pjesma *Tomorrow Belongs To Me*. U nastavku, film se bavi rastućim antisemitizmom, pa tako instrumental *Tiller Girls*, koji se odvija na pozornici (Majstor ceremonije pleše s djevojkama i sam odjeven kao djevojka), paralelno prati šuljanje sumnjivaca po raskošnom dvorištu Landauerovih. Natalija užasnu-to otkriva da su joj nacisti — kao upozorenje Židovima — ubili psa.

No Fosse se u ideološki ili politički obojenim scenama, ne koristi isključivo paralelnom montažom (da to čini stalno, postupak bi se percipirao kao stereotip). Na primjer, pjesma *If You Could See Her With My Eyes*, u kojoj Majstor ceremonije pleše s majmunom, sve jasnije uspoređuje majmuna i Židova. Pjesma se u početku doima kao kabaretska groteska koju ne treba shvaćati ozbiljno, no postupno se nadaje anti-semitski kontekst (»*Zašto nas ne ostave na miru?*«). Sve je jasno na kraju kada M. C. izgovara: »*Da je vidite mojim očima — uopće vam ne bi djelovala židovski!*« Pjesma je dovoljno snažna da bez montažnih umetaka ukaže na beznadnu

budućnost Fritza i Natalije, čija se ljubavna priča u tome dijelu raspleće.

### »Čistoća« seoske idile

Pjesma-prekretnica *Tomorrow Belongs To Me* također nije predstavljena paralelnim montažama. Sukobljeni osjećaji prelijepo-prestrašno proistječu iz dubinskog poznavanja razdoblja, iz mudrog korištenja filmskih sredstava te iz glazbene koncepcije koja je omogućila neprimjetno pretakanje idilične pjesme-pastorale u nacističku himnu. Osjećaji »lijepog« i »ugodnog« (koji su obilježili početke filmskog mjuzikla) stvoreni su scenom koja prethodi izvedbi te pjesme. Naime, Sally, Brian i Max, nakon uzbudljivog posjeta Maxovu raskošnom imanju, vraćaju se u Berlin te na putu zastaju u seoskoj gostinjskoj kući (*Gasthaus*). Sally ostaje spavati u automobilu, a Max i Brian razgovaraju.

Okružuje ih idila: mladi i stari okupljeni su na mjestu okupanom suncem, nasmiješeni razgovaraju, u polju slobodno trče konji, toči se pivo, čovjek sjedi na klupi sa psom i pije, glazbenici sviraju folklornu melodiju. Ta se idila prenaplašteno se izdvaja iz konteksta sivih ulica velegrada i umjetno osvijetljenih glazbeno-plesnih točaka u klostrofobičnom kabaretu. U ispitivanju podrijetla pojedinih sastavnica pučkog komada, Bobinac inače otkriva da je inzistiranje nacista na prikazu mirnog, savršenog seoskog života imalo duboke korijene u nacističkoj ideologiji/propagandi kojoj je pripadao i »pokret zavičajne umjetnosti«; *Heimatkunstbewegung*: »Iako je i sam nastao u velegradu Berlinu, odbija taj pokret velegradski život i zauzima se za povratak u 'nezagađenu prirodu' i 'nedirnutom životu seljaka'. Kontrast između sela i grada, koji je u pučkoj književnosti i ranije igrao važnu ulogu, ovdje se zaoštava do krajnjih granica« (1991: 135).

Nacisti su se obraćali srednjem, loše ili nimalo obrazovanom sloju koji je slijepo prihvaćao sve što im se govorilo, poput Herr Schultza u *Cabaretu*, koji slijepo vjeruje novinama. »Glas razuma« gospođice Cost, koja pita »Ako su svi Židovi bankari, kako mogu biti komunisti?«, ne može ga navesti da o svemu razmisli svojom glavom. Slavljenje prirode i naroda dovelo je do sasvim nekritičkog korištenja pojma »narod«. *Volk* je automatski značio *njemački* narod, a taj se smatrao »najčišćim«, »najvrednijim«, »najsnažnijim«. Za scenu koja priprema pjesmu *Tomorrow Belongs To Me* posebno je važno da su nacisti u svom »čistom« narodu kao »najzdraviji dio« prepoznavali upravo seljaštvo — otuda toliko naglasak na idealizaciju i slavljenje sela i prirode.

Otuda i dječak plave kose i plavih očiju — naglašeno arijevske karakteristike — nasmiješen, koji usred prenaplašene ljepote seoske idile, počinje pjevati. Mjera je trodobna (ritam sporog valcera) a pjesma je očigledno strofna, melodična, izuzetno pjevna i glazbeno vrlo, vrlo jednostavna (s očitim ciljem da »lako uđe u uho« i da je svatko može otpjevati). Tekst upravo odgovara situaciji: »Sunce na proplanku toplu grije, Jelen u šumi slobodno trči...« U tom trenutku nitko ne pomišlja na nasilje, agresiju, brutalnost — pojmove do kojih će, u krajnjoj konzekvenci, dovesti pjevanje lijepe i sasvim nenasilne pjesme.



Joel Grey i Liza Minnelli

Postupci kojima se *Tomorrow Belongs To Me* odvodi u suptnost su filmski i glazbeno tekstualni. Slijedit ćemo ih redosljedom kojim se pojavljuju u filmu:

1. Nakon prva dva stiha, dječak dobiva pratnju. Harmonika iz seoskog sastava, koji je maloprije svirao neku narodnu pjesmicu, počinje pratiti pjevača. Međutim, harmonikaša ne vidimo u prizoru, što omogućuje da — nakon što se pjevanju priključe svi prizorni instrumenti — pratnja postupno i neprimjetno preraste u neprizorni veliki orkestar.
2. Instrumentacijski (glazbeni) rast slijedi montažna razrada prizora. Uz treći stih prve strofe, kojim se već mijenja tekstualni ugođaj idile (*»Ali, okupimo se i pozdravimo oluju«*) kamera više ne prikazuje dječakovo lice nego različite ljude (djevojčicu, staricu, dva mladića) koji pažljivo slušaju pjevača. Prikazano je kako je pjesma zaokupila pozornost slušatelja svih dobnih i spolnih skupina — cijelu populaciju.
3. Završni stih prve strofe (*»Sutra pripada meni!«*) završava na tonici, prvom stupnju tonaliteta. Za razliku od pjesama kod kojih početne ili prijelazne strofe završavaju dominantom kako bi glazbom najavile da »ima još«, ovdje strofa na najjačem i najvažnijem stihu završava čvrstim završetkom, tonikom, što potvrđuje da se značenje stiha ne može dovesti



Liza Minnelli

u pitanje. Kako melodija doseže toniku, kamera se spušta niz dječakovo lice, niz njegovu ruku, otkrivajući (naizgled slučajno) nacističku oznaku na rukavu. Kamera mirno nastavlja kretanje u smjeru pozornih slušača, ali filmski je gledatelj u šoku. Prizor kukastoga križa, premda kratak, pokazuje da film računa na predznanje publike koje likovi ne posjeduju.

4. Tekst druge strofe vraća se idili: »*Grane lipe su pospane i zelene, Rajna svoje zlato daje moru.*« Vidimo pozorne slušatelje (»narod«) sasvim zatravljene pjesmom. Jedni slušaju sa smiješkom, drugi nišu glavom u ritmu, a treći mirno sjede upijajući unutarnje značenje (ideologiju).

5. U trećem i četvrtom stihu tekst ponovno čini mali obrat: »*Ali negdje drugdje čeka nevidljiva slava, Sutra pripada meni!*« U trenucima tekstovnih obrata, Ebbovi stihovi počinju sličiti stihovima pripadnika kruga Stefana Georgea, koji su svojim iracionalizmom i antimodernizmom — u skladu s koncepcijom antimodernizma Zorana Kravara (2004) — nesvjesno utirali put rastućoj nacionalističkoj ideologiji.

6. Treća strofa počinje jednako nevino kao prva i druga, stihom »*Dijete u kolijevci sklapa oči...*« Budući da je pjesma strofna, melodija je ponovno ista. No kako bi izbjegao efekt dosade, skladatelj modulira (mijenja tonalitet) u tonalitet dominante. Time melodija počinje u nešto višoj intonaciji, čime se još malo podiže euforično raspoloženje.

7. Uz drugi stih treće strofe (»*Pupoljak grli pčelu*«) dječakovom se pjevanju diskretno pridružuje mumljajući zbor. Atmosfera je još malo podignuta.

8. Treći stih treće strofe, uz obavezni sadržajni obrat u tekstu (»*Ali šapat se sve više diže*«), počinju pjevati dva mladića koji ne mogu odoljeti nacionalnoj euforiji. Izraz lica pjevača više nije blag, nego čvrst i odlučan.

9. Osim što se uz završni stih treće strofe (»*Sutra pripada meni!*«) pjevačima pridružuje još nekoliko glasova (diže se mlada djevojka, a dječak-pjevač se blago smiješi), stih-moto djeluje još čvršće zbog fanfarnog završetka koji vodi u sljedeću strofu. Sada je jasno da pjesmu ne prati mali seoski sastav, nego orkestar veličine simfonijskog orkestra.

10. Četvrta strofa počinje još jednim modulacijskim dizajnom intonacije. Tekst je jasno nacionalistički od početka strofe (»*Domovino, daj nam znak koji tvoja djeca čekaju*«). Osim modulacije, opću euforiju podupire veliki rast sastava: sada svi pjevaju pjesmu, a i tempo je brži. Vizualno, rast se podupire prikazom ljudi koji masovno ustaju i pjevaju. Među njima su dva nacista. Kamera samo na trenutak prikazuje Briana i Maxa koji još sjede, podsjećajući na njih — no oni su soredne figure koje se gube u snazi nacionalnog oduševljenja. Jedan kadar također prikazuje starca koji reagira suprotno od svih ostalih: zabrinuto okreće glavu.

11. Drugi stih četvrte strofe dječak pjeva iz sve snage. Melodija koju je u početku pjevao poluglasno, gotovo za sebe, sada se razlijeva u fortissimu.

12. Moto pjesme, posljednji stih strofe, svi ponavljaju četiri puta. »*Sutra pripada meni!*« (dakle, nacističkom dječaku) postaje kameno čvrsta tvrdnja u koju svi oduševljeno vjeruju.

13. Svi ponavljaju četvrtu strofu (koja je najviše nacionalistički obilježena). Kamera, koja je na početku pjesme bila sasvim blizu dječakovu licu, sada ga prvi put prikazuje u totalu, u vojničkom položaju ispred zadivljenog mnoštva. Opet se refren (posljednji stih) ponavlja četiri puta, a mladić pri tom stavlja vojničku kapu na glavu i diže ruku u nacistički pozdrav.

14. Slika prikazuje Briana i Maxa kako se ukrcavaju u automobil komentirajući događaj. Pjesma se (četvrta strofa se još jedanput ponavlja), međutim, čuje s nesmanjenim intenzitetom, premda su junaci nešto dalje od »žarišta« pjevanja. Glasnoća se ne mijenja čak ni kada automobil kreće prostranim (i dalje prekrasnim) seoskim krajolikom.

15. Kao kratki ubačeni komentar, prikazan je M. C. koji u svom mračnom kutku polako podiže glavu, razvlači usta u opaki osmijeh i klima glavom. Gledatelji su svjesni sveprisutnosti M. C.-a, ali njegovo otvoreno povlađivanje nacistima (očito i u drugim glazbenim brojevima) ipak šokira. Jer Majstor ceremonije vodi nas kroz radnju, pa i mi, slijedeći ga, postajemo pristaše nacista. Tu zapravo nastaje sukob gledateljskog interesa: film, naime ima i drugog naratora, Briana Roberta iz čije perspektive pratimo priču, a njegov je antipolitički stav sasvim jasan.

16. Nakratko se prikazuje automobil koji odlazi u širinu polja. No glazba (bez obzira na stvarnu udaljenost od pjevača) i dalje tutnji, a pjevači pjevaju polifono pokazujući da mogućnosti razradbe istog melodijskog materijala nisu iscrpljene i da pjesma još dugo neće stati. Zvuk se postupno stišava zbog uvoda u novu filmsku scenu.

### E, moj gospodine...!

Sve snažniji društveni i politički angažman filmskog mjuzikla u šezdesetim godinama 20. stoljeća nova je komponenta u odnosu na klasični filmski mjuzikl tridesetih i četrdesetih, a u pučkom kazalištu društveno-politički angažman osobito je intenzivan u *Neues Volksstücku* koji se javlja šezdesetih. Kabaret je nastojao držati distancu spram »vanjskih« zbivanja, no i ovdje su ona sve više prodirala u sadržaje glazbenih

točki, ubačene komentare, dijaloge glumaca. Dodiri unutar-njeg i vanjskog u filmskom *Cabaretu* prisutni su od početka (već u pjesmi *Willkommen* pjevanje se isprepliće s paralelnim događajem — Brianovim dolaskom u Berlin), a kulminiraju izokretanjem unutarnjeg prema van, u jedinjoj glazbenoj točki na otvorenome, *Tomorrow Belongs To Me*.

No *Cabaret* nije samo političko-ideološki film, to je film koji duboko zalazi u intimu kabaretskih izvođača. Brojni su primjeri glazbenih točaka koje pratimo prije njihova početka na pozornici: na primjer, prije početka pjesme *Mein Herr*<sup>11</sup> Sally se priprema iza kulisa. Kako Majstor ceremonije svaku večer očito govori isto, Sally s lakoćom ponavlja ili govori tekst istodobno s njim (toliko o improvizaciji, koja je u kabaret mogla ući preko zabavnih točaka komedije *dell'arte*). Nadalje, M. C. najavljuje Sally Bowles kao međunarodnu zvijezdu, no i *Berlinske priče* i predstava i film predstavljaju je kao osrednju pjevačicu koja zbog nedostatka talenta ne može izaći iz »kabaretske rupe«,<sup>12</sup> premda bi legla u krevet sa svakim samo da dođe do filmske uloge.

Otvoreni razgovori o seksu, koje najčešće započinje »razvratnički šokantna« Sally, zacijelo su bili sastavni dio kabaretskih točaka. Njima su pripadale i plesne scene s erotskim nabojem (kao na primjer ples sa stolicama u pjesmi *Mein Herr*), a one su u filmski *Cabaret* mogle ući i preko klasičnih filmskih mjuzikla.<sup>13</sup> Osim toga, procvat hipi-pokreta također je pripomogao Sallynu ponašanju u filmu (Natalija je, na primjer, smatra guruom seksa). Sallyna je bijeda, međutim, upravo u toj seksualnosti, koja postaje problem kada se zaljubi u Briana. Pjesma *Mein Herr*, ako je nekada mogla biti upućena bilo kome, u filmskom trenutku izvedbe upućena je Brianu koji sjedi u publici. Instrumentalna varijanta te teme pojavljuje se kao škripavi zvuk na gramofonskoj ploči u sceni u kojoj se Sally odijeva pred ogledalom pripremajući prvi (i neuspjeli) »seksualni napad« na Briana. *Mein Herr* se kao popratna glazba čuje u sceni prvog Sallyna susreta s Maxom u praonici rublja, te u sceni u kojoj se Brian i Sally svadaju iza pozornice oko Maxa: tu s kabaretske pozornice do njih dopiru različitih zvukovi a u jednom se trenutku čuje komadić teme *Mein Herr*. Posljednji se put čuje kao škripavi zvuk sa Sallyne ploče — Sally je saznala da je trudna, a Brian je prosi premda ne zna je li dijete njegovo ili Maxovo.

*Cabaret* se hrabro uhvatio ukoštac s problemom seksualnih orijentacija — redatelj Fosse i filmski scenarist Jay Presson

Allen čak su uveli novi lik, aristokrata Maximilliana von Heunea koji je, poput Briana, neodlučno »švrljao« čas na homo-čas na hetero-stranu. Brianova ljubomora zbog veze Sally i Maxa nakon izleta u Bristol nestaje; prije izleta je Brian odlučno odbijao Maxov dar — kutiju za cigarete, a nakon izleta ga sa smiješkom nudi cigaretama upravo iz te kutije. Naravno, tu je i jasni dijalog u kojem Brian u ljutnji viče: »Jebeš Maximilliana!«, na što Sally ozbiljno odgovara: »*To i radim.*« A Brian odgovara: »*I ja.*«

No, komentar neobičnog ljubavnog trokuta serviran je daleko prije dijaloškog otkrića, kabaretskom glazbenom točkom *Two Ladies*, kao i instrumentalom *Sitting Pretty* koji, odsviran sa stare gramofonske ploče na Maxovu imanju u Bristolu, sve troje dovodi u bliski, naglašeno intimni plesni zagrljaj. S druge strane, pjesma *Two Ladies* koja se odvija na pozornici, doduše govori o dvije dame i jednom muškarcu, ali je ipak jasno da se odnosi na zbivanja između Sally, Maxa i Briana. U tome pomaže paralelna montaža, pa se u kabaretsku točku ubacuju prizori veselog društva koji automobilom juri na Maxovo imanje. Uostalom, kabaret je od početka filma prikazan kao zrcalni odraz tmurne i ponekad izričito neobične stvarnosti.

Kada Sally sazna da je trudna, to je problem ponajprije zbog promjene ustaljenog načina života. Na pikniku s gramofonske ploče svira pjesma *Heiraten*<sup>14</sup> koja zvuči staro i »ofucano«, upravo kako se Brian i Sally osjećaju. Sally tone u sjećanje; razlivene slike dječaka s loptom miješaju se sa slikama iz sretnih dana s Brianom i perverznom druženjem s Majstorum ceremonije. I glazba je »razlivena«: nadovezujući se na karikaturu kabaretskog ritma iz pjesama *Willkommen* i *Mein Herr* (uvodni je ritam u obje pjesme isti), pretvara se u glazbenu grotesku. Iznenadni kratki prizor kan-kana na pozornici (vrištanje, tipična glazba, crne sjene na crvenoj podlozi, djevojke šire noge u špagu) filmska je zamjena za izvršenje odluke: Sally je abortirala. Zbog abortusa se Brian vraća kući: uz škripavi zvuk pjesme *Heiraten* koja dopire »odnekuda«, Sally ga ispraća pred željezničkim kolodvorom i ostaje u Berlinu. M. C. se oprašta od publike (obnovljena pjesma *Willkommen* pretvara se u usporeni zvučni nered),<sup>15</sup> u ušima još zuje njegove riječi: »*Gdje su sada vaši problemi? Zaboravljeni! Jesam li vam rekao?*« Kao nijemi komentar, u odrazu iskrivljenog ogledala u gledalištu se naslućuju ljudi — u nacističkim uniformama. Završna špica odvija se u tišini.

## Bilješke

- 1 U kazališnoj predstavi glavni lik je američki pisac Clifford Bradshaw. Engleskinja Sally Bowles u filmu postaje Amerikanka.
- 2 Prodavač povrća Herr Schultz iz kazališne predstave u filmu postaje Fritz, prijatelj Sally i Briana nejasnog zanimanja. No njegova partnerica nije berlinska kućevlasnica gospođica Schneider (koja se, doduše, pojavljuje u filmu), nego kćerka bogatoga Židova Natalia Landauer koje nema u predstavi.
- 3 Peterlić (2000: 39) nudi definiciju glazbene komedije prema Hornbyjevom *Oxford Advanced Learner's Dictionary*: »laki zabavni komad s pjesmama i plesom«. Definicija bi se mogla primijeniti i na neke pučke komade.
- 4 Karijera im je krenula početkom šezdesetih, kada su napisali hit *My Coloring Book* za sve popularniju Barbaru Streisand. U to vrijeme upoznaju još uvijek nepoznatu Lizu Minnelli kojoj uskoro postaju »službeni« autori pjesama.
- 5 Kazališni *Cabaret* dobio je isto toliko nagrada *Tony*, među kojima i onu za najbolji mjuzikl te za najboljeg skladatelja i tekstopisca. Filmu je izmakao *Oscar* za najbolji film (pobijedio je *Kum* koji je dobio tri Oscara; *Cabaret* ih je dobio osam). Kander i Ebb nisu mogli biti nominirani jer glazba nije izvorno filmska, no nagrađena je glazbena partitura (*best musical scoring*) Ralpa Burnsa, adaptacija glazbe za film.
- 6 Fosse nije htio angažirati Greya koji se proslavio u kazališnom *Cabaretu*, no popustio je pritisccima producenata.
- 7 U pričama postoji nesretna židovska obitelj Landauer koja stradava u nacističkom progonu. U kazališnoj ih predstavi nema, ali se pojavljuju u filmu. Također, u predstavi ne postoji ključni lik, njemački aristokrat Maximilian von Heune. Ime Kit Kat kluba izmišljeno je za predstavu, no danas u Berlinu postoji klub Kit Kat inspiriran filmom.
- 8 U filmu se M. C. uvijek obraća publici (i kazališnoj i filmskoj), a nerijetko nastoji na pozornicu dovući neku debelu gospodu ili se rukuje s gospodom u prvom redu. Prizori u »pravim« kabaretima nisu bili daleko od opisanih.
- 9 U posljednjem odlomku prepoznajemo mnoge podteme *Cabareta*: antisemitizam, nacizam, abortus, preispitivanje vlastite i tuđe seksualnosti itd.
- 10 Mrduljaš (1984: 22) piše da je kabaret u Trećem Reichu bio utočište. Werner Fink iz kabareta Katakombe odmah je reagirao ako je u publici zamijetio naciste: »Gospodo, govorim li prebrzo? Možete li me slijediti? Ili ja vas moram slijediti?« Za razliku od vlasnika Kit Kat kluba koji u filmu smrtno stradava, Fink je preživio Drugi svjetski rat.
- 11 *Mein Herr* i *Money, Money* napisane su za film. Kazalište je prihvatilo efektanu *Money, Money*, no umjesto *Mein Herr* izvodi se *Don't Tell Mama*.
- 12 Najveće kritike Lizi Minnelli odnosile su se na presavršeno pjevanje. Jer, da je Sally doista pjevala tako dobro, ništa je ne bi sprečavalo da doista postane zvijezda.
- 13 Peterlić navodi (što znamo i iz gledalačkog iskustva) da je neizostavna ljubavna veza u klasičnom mjuziklu prikazivana nadasve čedno. »Ipak, to ne znači da je u tim filmovima izostajala doza erotičnosti. Dapače, kako većina povjesničara naglašava, mjuzikl je bio najerotičniji žanr tridesetih: ples može 'slutiti' seks, a odjeće je manje jedino u filmovima o Tarzanu« (2000: 40).
- 14 Pjesma *Heiraten*, koja se kao komentar u kazališnoj predstavi odvija na pozornici, mudro je prenesena u »gramofonski« oblik prizorne glazbe.
- 15 Završna scena filma aludira na početnu, ali s namjerom da se stekne zvukovni dojam odvijanja početne scene unatrag. U trenutku kada se glazba usporava a dionice postaje asinkrone s temeljnom glazbenom zamisli (*Willkommen* je potpuno izobličen), gledatelju se, kao u sceni pred abortus, pokazuju prizori iz ranijih glazbenih točaka ali iz novih gledalačkih perspektiva (recimo, komadić točke *Mein Herr* doima se kao da je kamera stavljena na pod). Kakofonija na kraju slično kakofo-niji na početku — uštímanvanju orkestra.

## Literatura

- Bizet, Jacques-André, 1980/1981, »Američki 'mjuzikl'«, *Sineast*, 49/50, str. 253-256.
- Bobinac, Marijan, 1991, *Otrovani zavičaj — njemački pučki komad u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Cekade
- Čale, Frano, 1991, »Komedija dell'Arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku«, u: *Usporedbe i tumačenja*, Dubrovnik: Matica hrvatska
- Easterbrook, Matt, 2004, *Cabaret*, na [www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com), URL pregledan 25. VI. 2004.
- Kravar, Zoran, 2004, *Antimodernizam*, Zagreb: AGM
- MacLean, Doug, 2003, *Cabaret*, recenzija DVD-a, na <http://www.cheap-dvds-advisor.com/cabaret.html>
- Mrduljaš, Igor, 1984, *Zagrebački kabaret — slika jednog rubnog kazališta*, Zagreb: Znanje
- Nesbit, John, 2004, *Cabaret*, na [www.CultureDose.net](http://www.CultureDose.net), URL pregledan 25. VI. 2004.
- Peterlić, Ante, 2000, »Klasični holivudski musical«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 22, str. 39-44.
- Reice, Sylvie, 1994, »Cabaret«, u: *The Guinness Who's Who of Film Musicals & Musical Films*, London: Guinness
- Reice, Sylvie, 1994, »Fosse, Bob«, u: *The Guinness Who's Who of Film Musicals & Musical Films*, London: Guinness
- Reice, Sylvie, 2004, *Music Cabaret Original Soundtrack Recording*, [www.amazon.com](http://www.amazon.com), URL pregledan 25. VI. 2004.

## Kinoizbor

1. Baš kao ona (C) **137**
2. Carsko putovanje (B) **122**
3. Dodirnuti vrh (B) **124**
4. Dva igrača s klupe (B) **115**
5. Egzorcizam Emily Rose (B) **123**
6. Elizabethtown (B) **132**
7. Frka s Dickom i Jane (B) **134**
8. Grizzly Man (B) **128**
9. Gušteri (B) **119**
10. Harry Potter i plameni pehar (B) **120**
11. Hod po rubu (B) **116**
12. King Kong (A) **112**
13. Kronike iz Narnije: lav, vještica i ormar (A) **108**
14. Laku noć, i sretno (A) **100**
15. Magla (C) **138**
16. Mrtva nevjesta Tima Burtona (A) **106**
17. München (A) **110**
18. Nepodnošljivi Boudu (C) **137**
19. Obiteljska stvar (B) **130**
20. Oliver Twist (B) **133**
21. Planina Brokeback (A) **98**
22. Ponos i predrasude (B) **121**
23. Povijest nasilja (B) **118**
24. Prelazeći most: zvuk Istanbula (B) **127**
25. Prodavačica (B) **131**



*Planina Brokeback*



*Kronike iz Narnije: lav, vještica i ormar*

26. Protuotrov (C) **137**
27. Red letenja (B) **135**
28. Revolver (B) **136**
29. Rize (B) **129**
30. Ruske lutkice (C) **137**
31. Samo nebo zna (C) **137**
32. Schultzeov blues (B) **117**
33. Shark Boy i Lava Girl (C) **138**
34. Smrtloptanje (B) **126**
35. Sve za lov (C) **138**
36. Svijet vina (B) **125**
37. Što je muškarac bez brkova (A) **96**
38. Ti i ja i svi koje poznajemo (A) **102**
39. Transporter 2 (C) **138**
40. Whisky (A) **104**
41. Žuta minuta (C) **137**

# ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA

Hrvatska, 2005 — pr. FIZ, HRT, Vizije, HFS, Hrvoje Hribar, Mirko Galić — sc. Hrvoje Hribar prema romanu Ante Tomića; r. HRVOJE HRIBAR; d.f. Silvio Jesenković; mt. Ivana Fumić — gl. Tamara Obrovac; sgf. Tanja Lacko; kgf. Blanka Budak — ul. Leon Lučev, Zrinka Cvitešić, Ivo Gregurević, Bojan Navojec, Jelena Lopatić, Marija Škaričić, Ivica Vido-  
vić, Jelena Miholjević — 109 min — distr. Blitz

*Postavši preko noći mladom udovicom, a onda i seoskom bogatašicom, Tatjana lije-  
či tugu udvaranjem mjesnome župniku,  
no dogodi se da prije zavede i njegova br-  
kata brata blizanca, generala Hrvatske  
vojske.*

Prije desetak i više godina, bivajući jednom od velikih nada hrvatskoga filma, redatelj Hrvoje Hribar bio je ujedno korifejem mladofilmaša. Ono što su oni tada radili (snimajući diplomske ili prve profesionalne filmove), bitke koje su tada vodili (s političkim komesarima u kinematografiji) i estetiku koju su zastupali (opirući se zanatskom i duhovnom primitivizmu), on je znao i retorički sugestivno artikulirati. No, osobito je afirmirao, primjerice, snimajući i promovirajući hvaljeni kratki igrani film *Hrvatske katedrale*, a potom i cjelovečernju *Pušku za uspavlivanje* te TV-seriju *Novo doba*, jednu od ciljanih sastavnica te mlade kinematografije: njezinu urbanost. Danas, kada je Hribar već posve sigurno autor najuspješnije »ruralne« komedije (ako Brešanov »otok« izuzmemo iz definicije »sela«), pitanje što se dogodilo s ufilmjenim hrvatskim urbanitetom djelomice (dakako, uza sve oblike primijenjenoga marketinga u distribuciji filma, kao i etnomodu, koja u nas inače vječno živi u inačici vulgarnoga folka) objašnjava



fenomen uspjeha filma *Što je muškarac bez brkova?*, ali i humorističnoga romana Ante Tomića prema kojem je nastao. Ključ zacijelo nije samo u humorizmu izvornoga proznog i filmskoga teksta. Nečeg ima i u samu predmetu toga humora, u podneblju (dinarskom, »vlaškom« ili »morlačkom«, kako vam drago) od kojega su mladofilmaši svojedobno zazirali kao od vraga, a od nje ga uzimali samo prototip promućurna i neuništiva »brkonje« što ga često i gotovo nepogrešivo otjelovljuje Ivo Gregurević.

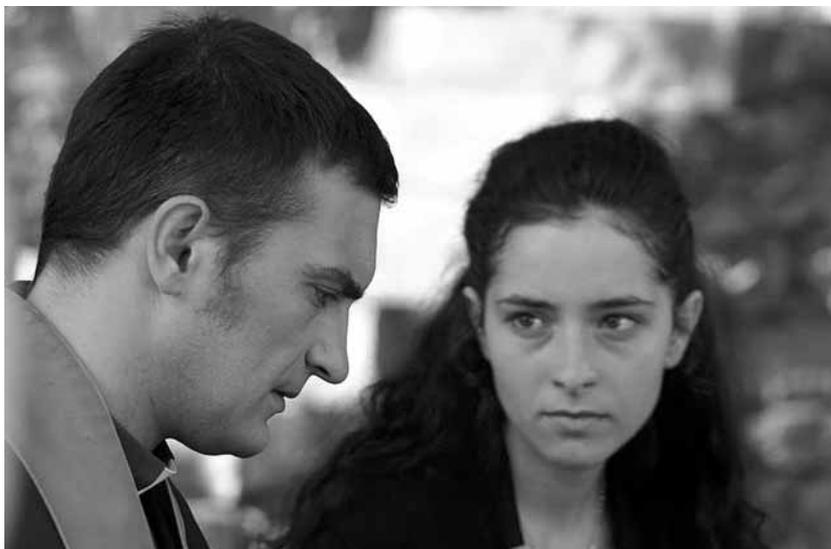
Taj metaforički »brko«, čini se, bio je i ostao bitnim faktorom svekolika života, dok se s hrvatskim urbanitetom proteklih godina događalo isto što i s hrvatskom srednjom klasom. Oboje su poharani siromaštvom, voluntarizmom i »brkinim« smutnjama, bez nade da će se, nakon svih zbivanja 1990-ih, ikad više regenerirati. Neokonzervativna javna retorika, obilježena ratničkim i crkvenim zanovijetanjima, početkom novoga milenija vlada ulicom, a gorštacka ekonomika uredima novih bogataša. Pred takvom se silom i srednja klasa i mladi »urbaniti« osjećaju nemoćno. A ono što ne možeš pobijediti (u sebi ili oko sebe), možeš barem smijehom potkopavati. U tom je smislu Tomićeva kozerija na račun vlastita zavijača, Dalmatinske zagore, ali i makrozajednice, našla sugovornika u ironijsko-satiričkom modusu Hrvoja Hri-



bara. Za potrebe filma taj je modus modificiran nijansom humorizma koji ne podrazumijeva samo ironiju nego, recimo, poštovanje primarnih osjećaja, a ono je pak zaigralo u ljubavnoj liniji priče koja legitimira »transgresivni« *klinč* mlade seoske udovice i župnika.

Abecedarij *Brkova* ispunjen je slobodnim »autorskim« tumačenjima i nijansama temeljnih pojmova, pa tako i onog »generičkog«: *Dalmatinska zagora*. Dežurna zanovijetala, kritizirajući Tomića i Hribara, kažu kako takva Zagora ne postoji, te da su scenarist i redatelj sve izmislili. Dakako da su izmislili: riječ je o fikcionalnom djelu. Zapravo, iscrpli su se smišljajući bizarnosti naizgled nespojivih s tim krajem. Ipak, samo naizgled, jer danas je vjerojatnije da negdje u krškoj zabiti živi mladi pjesnik očaran haikuom i udovica za volanom kabrioleta, nego da će netko na splitskim ulicama uopće zapaziti dva »vlaja«, kao što je pretpostavio, koristeći se velomišćanskim stereotipima, Ognjen Sviličić (*Da mi je biti morskog pas*). Naime, ti isti mental(itet)ni »vlaji« danas su posvuda, a naši deklarirani urbani redatelji (trenutačno lukrativne »ruralne« orijentacije) kao da ih (podsvjesno) žele vratiti tamo odakle su došli, u zabrdje koje više nije isto kao nekada, kada su oni ili njihovi preci bježali u grad. Zagorom je prohujala cesta, televizija i bežična telefonija, te autocesta, koja je preko noći uciviljenu seosku udovicu pretvorila u lokalnu bogatašicu.

Tu zapravo i počinju bizarnosti, a one ulaze u opis kako Tomićeve književne, tako i Hribarove filmske dramaturgije. U svakom liku naći će se ono nešto, zavrtnuto i inverzno, što se protivni očekivanjima, zakonima sredine ili lokalne zajednice kako je zamišljaju »čistunci«. Recimo, da seoska udovica (Zrinka Cvitešić) otvoreno snubi svećenika, dok popa (Leon Lučev), liječena alkoholičara, zbog toga grešnog posla »snađe« recidiv; da sred vinetuovske divljine opsjednute preživljavanjem, u vrtu Hribarova Romea (Bojan Navojec), »cvate« transcendentni ekstrakt poezije — haiku, dok kći gastarbajtera odgojena na urbanom Zapadu, ili Hribarova Julija (Jelena Lopatić), prigrljuje taj ogoljeli vrt kao svoj novi zavičaj. Te transgresije ključ su profiliranja prota-



gonističke četvorke, odnosno dva para s problemom »zabranjene« ljubavi, ili romantike na vlaški način.

Iz prethodnih Hribarovih filmova bilo je jasno da njegova fikcija ne može ići u jednome smjeru. Zato su mu fabule pune sporednih rukavaca i epizoda u ulozu karakterizacije likova, podupirana glavne narativne linije ili ocrtavanja ambijenta i društvene sredine. No, ovaj put, »duplirajući« likove (don Stipan / general Ivica) i priče (dvije zabranjene ljubavi), znatno je više vodio računa o distribuciji i razmještau motiva te lajtmotivskih »ukrasa« temeljne priče, kao što su muške nevolje sa živim vapnom (»gutač« Tatjaninih ljubavi) ili drveni poljski zahod (omiljena tradicijska »prostorija« povratnika Marinka). Hribar ih ovdje spretno prevrće i ritmički razmješta gotovo vajlderovskim smislom za »simetriju«, podgrijavajući komiku verbalnim i fizičkim gegovima, po potrebi i glazbenim komentarima što, katkada »sentimentalno«, a katkad narikački-ironično, »cure« iz pamtljiva etno-soundtracka Tamare Obrovac. Dakako, Hribar je uspio stvoriti čak nekoliko *skandal*-scena, što se mogu izdvojiti kao samostalni skečevi ili promotivni foršpani. Uostalom, Brešan je, u domaćim okvirima, pokazao da je za komercijalni uspjeh populističke komedije važnije imati dobro razrađenu zaštitnu scenu (poput Hribarove s haikuom) nego ne znam kako ozbiljan, refleksivan i subverzivan podtekst.

Konačno, svoje su odigrali kreativno raspoloženi glumci: Lučev, podjednako

dojmljivo nesiguran kao svećenik i muški samouvjeren kao njegov brat general; Jelena Lopatić kao »vilinski« zaigrani lik vlaške arkadije kojom kraljuje apartni Navojčev Stanislav; Gregurević u jednoj od superiornih inačica zadržtog, ali dobrohotna *pater familiasa*; pa Ivica Vidović (biskup) i Jelena Miholjević (ministrica obrane), kojima je promišljeno dodijeljeno ironično ogoljavanje likova-funkcija... Ipak, Hribarovom romantičnom komedijom vlada pojava Zrinke Cvitešić. Trajno blagi grč na licu, nezgrapnan hod u damskim potpeticama i poseljačeni govor svjedoči ne samo o maksimalno prostudiranoj ulozi nego i o svojevrsnu užitku s kojim je Hribar, kao stvorac tog lika, krenuo u uspješnu populističku pustolovinu. Nakon *Brkova*, koji humorom detroniziraju »brkonje«, a na njihovo mjesto postavljaju (makar i u humornoj varijanti) samosvjesne mlade žene te, s dozom urbane distance, unose kaos u tradicijski svijet, ni imaginiranje ruralnoga zaleđa više neće biti isto. Drugi dio priče ispričat će očigledno pogodena marketinška strategija koja je, barem za sada, hrvatskomu filmu vratila izgublenu publiku. A treći, kao i uvijek, pripovijeda vrijeme.

Diana Nenadić

# PLANINA BROKEBACK

## Brokeback Mountain

SAD, 2005 — pr. Alberta Filmworks Inc., Focus Features, Good Machine, Paramount Pictures, River Road Entertainment, This Is That Productions, Murray Ord, Diana Ossana, James Schamus; izv.pr. Michael Costigan, Tom Cox, Michael Hausman, Larry McMurtry, William Pohlad, Jordy Randall — sc. Larry McMurtry, Diana Ossana prema kratkoj priči E. Annie Proulx; r. ANG LEE; d.f. Rodrigo Prieto; mt. Geraldine Peroni, Dylan Tichenor — gl. Gustavo Santaolalla; sgf. Laura Ballinger; kgf. Marit Allen — ul. Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Randy Quaid, Anne Hathaway, Michelle Williams, Valerie Planché, Graham Beckel, Anna Faris — 134 min — distr. Discovery

Priča o zabranjenoj i tajnoj ljubavi između dva kauboja tijekom godina.

»Are you telling me that John Wayne is a fag!?!« Rečenica koju je izgovorio zbunjeni Joe Buck u *Ponoćnom kauboj* možda je ključna za razumijevanje seksualnog ambigviteta kojim je vestern demonstrirao goli mačizam u nebrojenim moj-je-pištolj-veći-od-tvog duelima, još od njegovih nijemih izdanaka, pa sve do Hawksa i njegovih alternativnijih *camp*-izleta poput *Osmjelih kauboja* Paula Morrisseyja proizašlih iz Warholova *saloona*. Zato se u genezi toga »muškog« žanra često provlači teza po kojoj je John Wayne zapravo *gay*, ali on to ne želi priznati. Zato će nakon neočekivane spontane ljubavne noći u preriji, obasjane zvijezdama i premazane više alkoholom nego vazelinom, Leejev stočar Ennis del Mar reći svom partneru Jacku Twistu, kojega je netom uputio u tajne analnog seksa: »Ja nisam peder!«. A Jack mu na to odgovori: »Nisam ni ja!« Stvar se naprosto dogodila. Jesu li se Jack i Ennis, u isti mah sirovi i nježni, tada »potukli«, »pojebali« ili učinili nešto što je u tom trenutku bilo najprirodnije?

Zapravo, još prije no što je Annie Proulx opisala njihov bliski susret homoseksualne vrste u istoimenoj pripovijeci objavljenoj u *New Yorkeru*, koja je najprije zaintrigirala Gusa Van Santa, čovjeka kojemu taj milje nipošto nije nepoznat, samo što je njegove mačoidne prototipe filtrirao kroz lezbijski lijevak (šifra: *Blues kaubojski*), da bi izbor konačno pao na konvencionalnijeg Anga Leeja, sličnim motivom već se pozabavio Damir Radić u homoerotskom segmentu priče *Nema sreće bez ljubavi*, u kojoj jedan seksualno pohlepnii kauboj/izvidnik »eksploatira usku bušotinu Mikijeva šupka« u zabačenoj baraci njihova malog Alamo. Samo što je u Ra-

dića strast niska i gerontofilski prljava. No, fatalno ljeto ljubavi dvojice Leejevih stočara zapečatilo je njihove sudbine i odvelo ih zapadno od raja u brakovne bez ljubavi, pretvorivši ih u neku vrtu ganutljive kaubojske varijante Tristana i Izolde. A njihovi zajednički vikend-odlasci na »ribičiju« bili su tek izgovor za još jedan sporadični susret. Tamo gdje se Radićeva erotska priča završava (Mikijev odlazak konjičcem u prostranstvo Teksasa), ona Annie Proulx se nastavlja (Ennisov i Jackov odlazak konjičcem u bračnu monotoniju Kanzasa). Jer, u Leeja se homoseksualizam promatra kao izvorište romantičnih ljubavi i strastvenih tragedija. A puritanska *americana* nikad nije bila na njihovoj strani. No, ovdje je ljubav tek nešto više od eufemizma za seks, koliko se god ta riječ u foršpanu i pressknjižici Leejeva filma prečesto ponavljala, pa čak i zlorabila (»Svatko ima pravo voljeti. Ako imaš ljubav, moraš na njoj ustrajati. Čista i prekrasna ljubavna priča«). Barem tako smatra respektabilni *queer*-pisac Gary Indiana. Zato će Jack i Ennis, koji dobro znaju da je »seks nevina stvar, a reprodukcija nešto posve drugo«, kako to kaže drugi pisac, autor *Naše gospe od ubojica* Fernando Vallejo, ipak učiniti sve da postanu očevi, kao da je to neprijeporni biološki imperativ.

Sintagma »one stvari« na koju se referiraju Jack i Ennis ona je ista koja je združila Rocka Hudsona i Jane Wyman u *Veličanstvenoj opsiji* i razdvojila ih u *Sve što nebo dopušta*. U prvom slučaju, društveno neprihvatljiva ljubav postaje prihvatljivom zbog Hudsonove liječničke požrtvornosti i profesionalnosti. A u drugom slučaju ona je jednostavno nemoguća zbog junakova nižega društvenog statusa i posla kojim se bavi





(vrtlar). Zato Leejevi junaci nisu portretirani kao dio novoga raspojasana vremena koje se zrcali u *gay*-rodeima i pornografskim *cowgays*-sajtovima, nego svojim »staromodnim« prosedom nostalgично prizivaju doba u kojem su njihovu školu prolazili kauboji poput Sala Minea i Montgomeryja Clifta. Konjanik Ang Lee neprekidno jaše prostorom i vremenom, prešavši dugu etapu od dvadesetak godina. No, čak i kad ih susrećemo u zrelijoj dobi, kao stupove obitelji, čini nam se kao da je Lee zapovjedio šminkeru da ih previše ne postara. Brkovi su očito bili i više no dovoljni. Zato se vremenske mijene više osjećaju na oštrici električnog noža za rezanje purice tijekom njihovih idiotskih *Thanksgiving*-rituala, nego na licima Leejevih protagonista. Hollywood ih je zamrznuo, kao da ih želi učiniti vječno mladima. Jer, tko bi uživao gledajući film o dva trbušasta, dlakava i proćelava sredovječna homića? Ne, to naprosto nije u skladu s holivudskim parametrima o ljepoti. Zato se rupčići počinjnu vaditi tek u onim prekrasnim trenucima kad izgubljeni Ennis posjećuje Jackove roditelje i shvati da mu je čitav život prošao pred očima, kad (unutarnja) represija postaje najveći filmski negativac. Ona se ovdje pojav-

ljuje u različitim oblicima, recimo, onomu u kojem heteroseksualna većina pokušava svojatati pravo na određivanje i fetišizaciju *queer*-zadanosti.

Zato me užasavaju svi oni heteroseksualni kritičari koji tvrde da Leejev film nije dovoljno *gay*, koliko god su upravo ženski likovi (Michelle Williams, Anne Hathaway, Linda Cardellini, Anna Farris) ti koji podnose najveću žrtvu u pokušajima da testiraju i naglase trajnost Ennisove i Jackove sirove hoerotske strasti, što je i razumljivo jer se u autoričinu književnom predlošku u priči o dvojici kaubojia istodobno zrcali i senzibilitet »ženskog« pisma. Ennisova osamljenost jako boli i njegova se tragedija odvija simultano s onim istim licima i događajima koji su postali neizostavnim dijelom američke *queer*-povijesti, počevši od Stonewalla, Fire Islanda i Harveya Milka, pa sve do Edmunda Whitea, Garyja Indiane i Morrisseyjevih osamljenih kaubojia na LSD-u, koji za razliku od Jacka Gyllenhala i odličnoga Heatha Ledgera nisu znali glumiti. Mali *queer*-obol toj povijesti dao je početkom devedesetih i sam Ang Lee u prvom američkom transferu (šifra: *The Wedding Banquet*). Jer, *gay*-kultura ne može spasiti Ennisa. Zapravo, ona uopće ne zna da on postoji.

Kako to navodi kritičar W. Morris, njegova odluka da »odabere« život (i vjerojatno umre) u svom *traileru* parkiranu u vukojebini tragična je. Često rabljena *queer*-sintagma »izlaska iz ormara« (izlaska iz anonimnosti) tu poprima nov smisao. Ennisov »ormar« postaje *trailer*. S dvjema košuljama. Iz kojega nema izlaza.

Zato je Leejev komad manje »film«, a više esej o mitskim američkim krajolicima, čija su kostnerovski daleka prostranstva jedina protuteža klaustrofobičnom »ormaru«. Njihove čarobne vedute, koje hvata hiperrealistična fotografija Rodriga Prieta manipulirajući gotovo svim postojećim kromatskim tonaliteta, u kojoj se Marlboro Man osjećao tako ugodno, postaju neka vrsta lažnog Edena, ali i ultimativno hoerotsko utočište. Za Leejeve *gay*-kauboje prerija je ono isto što i džungla za Weerasethakulove *gay*-ljubavnike u *Tropskoj bolesti*. Bilo je lijepo dok je trajalo. Jer, kako bi to rekao Ennis, »Čini mi se da u pričama o dečkima i curama nije ostalo previše tajni.« Problem je u tome da ih u pričama ovakve vrste nikad nije ni bilo. Bez obzira čije dupe zagrijavalo sedlo.

**Dragan Rubeša**

# LAKU NOĆ, I SRETNO

Good Night, and Good Luck

SAD, 2005 — pr. Warner Independent Pictures, 2929 Productions, Participant Productions, Davis-Films, Redbus Pictures, Tohokashinsha Film Company Ltd., Section Eight Ltd., Metropolitan, Grant Heslov; izv.pr. Marc Butan, Ben Cosgrove, Mark Cuban, Jennifer Fox, Chris Salvaterra, Jeff Skoll, Steven Soderbergh, Todd Wagner — sc. George Clooney, Grant Heslov; r. GEORGE CLOONEY; d.f. Robert Elswit; mt. Stephen Mirrione — sgf. Christa Munro; kgf. Louise Frogley — ul. David Strathairn, Robert Downey Jr., Patricia Clarkson, Ray Wise, Frank Langella, Jeff Daniels, George Clooney, Tate Donovan — 93 min — distr. Discovery

Amerika sredinom pedesetih godina prošlog stoljeća, u doba snažna utjecaja novog medija televizije, i zloglasnoga »lova na vještice« desničarskog senatora Josepha McCarthyja. Ozračju društvene paranoje, u kojem McCarthy svakoga može uništiti izmišljenom optužbom za sklonost komunizmu, suprotstavlja se skupina novinara i urednika televizijske postaje CBS, predvođenih hrabrim Edwardom R. Murrowom. Istražujući slučaj nepravredno optužena pilota, Murrow i njegovi suradnici senzibilizirat će javnost, ali i izazvati reakciju senatora McCarthyja.

Nakon dvaju redateljskih projekata glumačke zvijezde Georgea Clooneyja stječe se dojam da je nekadašnji doktor Ross iz serijala *Hitna služba* kao autor ponajprije zaokupljen traumama i tamnim mrljama iz američke (medijske) povijesti druge polovice 20. stoljeća. Ponajprije one televizijske, jer se u objema svojim filmovima, vrlo solidnoj i intrigantno subverzivnoj, no ipak donekle precijenjenoj biografskoj drami *Ispovijedi opasnog uma*, i recentnoj drami *Laku noć, i sretno*, bavi analizom moći sedme sile, utjecajem televizijskog medija na javnost i međusobnim odnosima televizije i politike. To je osobito vidljivo u Clooneyjevom drugom filmu, vrlo angažiranu ostvarenju posvećenu Edwardu R. Murrowu, jednoj od najvažnijih osoba u povijesti američkog novinarstva.

Nakon što se u prvencu prihvatio ekranizacije »neautorizirane autobiografije« kontroverznoga Chucka Barrisa, glasovite američke TV-zvijezde iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, navodnog CIA-ina ubojice i autora tri-

vijalnih zabavnih emisija kojeg su mnogi optuživali za zatupljivanje gledateljstva i srozavanje intelektualne razine američke televizije, Clooney se u drugom filmu odlučio pozabaviti Murrowom, vrsnim radijskim i televizijskim novinarom i urednikom, koji je svojedobno odigrao možda ključnu ulogu u razvoju i demokratizaciji američkih medija.

Posve je razumljivo što je redatelja privuklo liku i djelu Edwarda R. Murrowa. Clooney je aktivni holivudski liberal i glasni protivnik predsjednika Busha i njegovih »jastrebova«, novog američkog militarizma i navodnog rata protiv terorizma, prozirnog alibija za američki ekspanzionizam čiji ritam diktiraju moćne naftne multikorporacije. U doba dok istina ustupa mjesto prizemnoj promidžbi, i dok aktualna američka vlada, držanjem koncentracijskih logora u Guantanamo i navodno diljem Europe te izmišljanjem ministarstva domovinske sigurnosti i uvođenjem patriotskog zakona, u društvo implementira elemente diktature, priča o borbi Edwarda R. Murrowa protiv desničarskoga senatora Josepha McCarthyja Clooneyju se opravdano nametnula kao itekako aktualna.

Prijeratni CBS-ov dopisnik iz Londona, koji se proslavio radijskom reportažom o ulasku Nijemaca u Beč 1938. i kasnijim neposrednim izvještavanjima o bombardiranju britanske metropole, Murrow se tjednim radijskim političkim emisijama *Hear It Now* potkraj 1940-ih prometnuo u utjecajna političkog komentatora. S razvojem televizije njegove emisije *See It Now* i *Person To Person*, vrlo su se brzo izdvojile iz mora pretežno zabavnih sadržaja te zahvaljujući autorovim jasnim i artikuliranim stavovima i odmjerenim komentarima





Murrowa pretvorile u jednog od tada vodećih tvoraca javnog mišljenja. Kad je širenjem hladnog rata na valu nacionalizma i antikomunističke histerije zahvatio republikanski senator iz Wisconsin-a Joseph McCarthy, grub i bezobziran političar koji se u progonu izmišljenih komunista i ljevičara služio boljševičkim metodama, a formiranjem Odbora za protuameričku djelatnost i optužbama za nedostatak domoljublja i ugrožavanje tradicionalnih američkih vrijednosti inicirao »lov na vještice« i manipulirao javnim mnijenjem i ljudskim strahom za očuvanje egzistencije, Murrow je ispravno zaključio da američko društvo klizi u totalitarizam i da se McCarthyju valja oštro suprotstaviti. Shvativši da se agresivni senator u nasrtajima na slobodnomisleće pojedince služi iskrivljavanjem činjenica, lažima i podmetanjima, odlučio je 9. ožujka 1954. emitirati polusatnu emisiju *A Report on Senator Joseph McCarthy*, svojevrsnu kompilaciju McCarthyjevih nerijetko nesuvislih i kontradiktornih izjava, želeći tako gledateljima skrenuti pozornost na pogubne posljedice koje djela licemjernog i prijetvornog senatora imaju na američko društvo. Uistinu, Murrow je nizom emisija senzibilizirao javnost i pokrenuo lavinu koja će nedugo potom dovesti do osude McCarthyja i »marktizma« od strane senata.

Može se reći da je George Clooney zrel i inteligentni idealist, čovjek koji

nema iluzija glede surovosti politike i njezinih pravila, koji razumije ljudske slabosti i sa simpatijama gleda na nevolje tzv. *malog čovjeka* zahvaćena žrvnjem zlorabe ideologije i politike u najprizemnije svrhe, no koji istovremeno vjeruje da *mali čovjek*, često bezimni kotačić u zastrašujućem sustavu, ustrajavanjem u svojim moralnim načelima i upornoj borbi za istinu i pravdu, bez obzira na osobnu žrtvu, sustav može uspješno promijeniti. Za razliku od Michaela Moorea, po svemu sudeći samoreklamera koji u stankama snimanja antibušovskih pamfleta egoizam hrani hirovitim prohtjevima i kupnjom dionica tvrtki koje deklarativno bučno napada, Clooney istinski vjeruje u ideje koje zastupa i ono što tvrdi.

Borbu Edwarda R. Murrowa i njegovih kolega sa CBS-a protiv McCarthyja i njegove željezne metle redatelj dočarava iznimno sugestivno, stilizacijama, vizualnom ekspresivnošću, pseudodokumentarnim redateljskim postupkom (često zamućen i nejasan drugi plan, neočekivani pokreti kamere, vješta uporaba svjetla i sjene) i znalačkim kombiniranjem igranog filma i dokumentarnih snimaka. U filmu dramaturški reduciranu na članove CBS-ove redakcije, njihove međusobne odnose i sukob s McCarthyjem možda jedini nedostatak leži u nerazrađenim sporednim likovima supružnika Wershba, čija se dramska funkcija svodi na ulogu kolateralnih žrtava politike koji u završni-

ci stradaju ne zbog ideologije, nego zbog nedopustiva bračnog zavjeta. Premda donekle hladna, Clooneyjeva slika medijske i društvene američke zbilje sredinom prošlog stoljeća iznenađujuće je uvjerljiva i dojmljiva, a uz sigurnu režiju i impresivnu fotografiju za *Oscara* nominirana Roberta Elswitta, zasluge za to pripadaju i izvrsnoj glumačkoj postavi predviđenoj sjajnim, no nerijetko neopravdano podcijenjenim Davidom Strathairnom.

U vrijeme dok na hrvatsku državnu televiziju nasrću zažareni nacionalisti, ideje o prekranju programa nude i salonski aktivisti iz nevladinih udruga i profesionalni borci za ljudska prava, a imalo angažiraniji novinari bivaju kažnjeni oduzimanjem emisija, Clooneyjev film dodatno dobiva na važnosti.

Riječima Edwarda R. Murrowa: »*Ne smijemo živjeti u strahu jedni od drugih.*

*Laku noć, i sretno.*«

**Josip Grozdanić**

# TI I JA I SVI KOJE POZNAJEMO

Me and You and Everyone We Know

SAD, Velika Britanija, 2005 — pr. FilmFour, IFC Films, Gina Kwon; izv.pr. Holly Becker, Peter Carlton, Caroline Kaplan, Jonathan Sehring — sc. Miranda July; r. MIRANDA JULY; d.f. Chuy Chávez; mt. Andrew Dickler, Charles Ireland — gl. Mike Andrews; sgf. Aran Mann; kgf. Christie Wittenborn — ul. John Hawkes, Miranda July, Miles Thompson, Brandon Ratcliff, Carlie Westerman, Hector Elias, Brad William Henke, Natasha Slayton — 90 min — distr. Discovery

*Zašavši u četvrto desetljeće života, konceptualna umjetnica Christine preživljava kao vozačica taksi-sluzbe za starije. No, i dalje se nada da će mjesna galerija suvremenih umjetnosti prepoznati njezin rad. Usto, Christine se nada i da će prodavač cipela Richard odgovoriti na njezino udvaranje, premda se on teško snalazi nakon nedavna razvoda i života s dvojicom maloljetnih sinova. Starijega od njih zavode dvije vršnjakinje prije planiranoga seksa s Richardovim kolegom.*

**Z**ivot u sunčanoj Kaliforniji može izgledati kao u filmovima Roberta Altmana, Larryja Clarka ili Paula Haggisa. Prvi će naglasiti ironiju, drugi anomiju, treći dihotomiju. Njihova manje iskusna kolegica, ali zato posve ravnopravna kroničarka kalifornijskoga ljudskog i inog mozaika Miranda July naglasit će nešto četvrto. Filantropiju. Kalifornija u njezinu dugometražnom prvencu *Ti i ja i svi koje poznajemo* doista zrači čovjekoljubljem i dobrohotnošću. No, mnogo je važnije što je to ozračje jedan od najuspješnijih filmskih debija u američkoj kinematografiji posljednjih godina, višestruko nagrađen na Međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu 2005. Pa, gdje je sve to vrijeme bila Miranda July?! Očito radila stvari koje voli i — stoga ona iza i ispred kamera djeluje nevjerovatno prirodno, logično i samorazumljivo.

Konceptualna umjetnica i autorica kratkih priča podrijetlom iz Vermonta izvrsno se snašla ispod kalifornijskoga sunca. I u samo devedesetak minuta tako jednostavno i snažno ispričala priču o sebi i svima koje poznaje. Gledajući njezinu filmsku slagalicu o tzv. običnim ljudima iz jedne losangeleske četvrti, malo toga nije neobično. Na tankoj granici između vlastite mašte i svačije privatnosti Miranda July ulazi u najintimnije pore sebe i ljudi oko sebe, neprestano se pitajući ima li smisla ljudima prilaziti ljudski. Iako je završni odgovor optimističan, sam je film niska elegičnih i melankoličnih epizoda za koje nije jasno hoće li otklizati u sretni ili nesretni rasplet. Naime, i likovi, i njihovi odnosi, i njihova svakodnevna unutarnja propitivanja djeluju vrlo životno, što može značiti samo jedno. Ništa unaprijed nije sigurno. Olučivši prikazati svakodnevicu u jednoj mikro-

sredini s niskom likova od sebe same do potencijalnih pedofila, redateljica, scenaristica i glavna glumica ničemu ne pristupa s predrasudama. To je i ključ njezina filma, koji se na taj način širi na gledatelje čineći ih aktivnim svjedocima, gotovo sudionicima događaja na velikom platnu. Kako je biti virtualni susjed ili znanac glavne junakinje? U svakom slučaju zanimljivo i poticajno.

A glavna junakinja Christine u interpretaciji Mirande July otpočeka računana na dobar razvoj događaja. Iako je zašla u četvrto desetljeće života, zadržala je životnu radost četverogodišnjakinje. Međutim, u takvu pristupu životu Christine nije djetinjasta, nego je prije djetinje iskrena, radoznala i ushićena. Osobito kada su u pitanju ljubav i osjetilnost. Ljubav je uostalom i redateljčin lajtmotiv, a erotika suptilno protegnuta u svim smjerovima. Intenzitetom — od platonskih osjećaja do poziva na razuzdani seks utroje. Generacijski — od sedmogodišnjaka koji i ne zna što je to do velikih ljubavi u poznim godinama u umirovljeničkom domu. Značenjem — od površnih veza »tek tako da se proba« do sveobuhvatnih priprema za jedan jedini pravi pogled ili poljubac u nedefiniranoj budućnosti.

Ono što je čvrsto definirano želja je glavne junakinje da svemu pristupa s entuzijazmom. Jer — ako nema zanesenosti i predanosti, nema ni ljudskosti. Christine se tako uporno pokušava probiti kao autorica audiovizualnih instalacija, premda i gledateljima njezini radovi djeluju groteskno, a ne kao vrijedni postave u galeriji suvremenih umjetnosti (u filmu su iskorištena neka od stvarnih djela Mirande July). No, ona čvrsto vjeruje u sebe, a na kraju će uvjeriti i voditeljicu galerije i sve koji



gledaju film. Nadalje, Christine ne odustaje kada je samozatajan i životom razočaran prodavač cipela Richard u početku odbije. Ona će strpljivo čekati da se njih dvoje nađu na istoj valnoj dužini, pretvarajući iščekivanje u neku vrstu samožrtvovanja i samopročišćenja. Povezivanje Christine i Richarda u par središnja je nit filma, čije napinjanje rezultira nekim od ponajboljih prizora u filmu. Primjerice, Christininu kupnju novih cipela ili pak njezino i Richardovo lamentiranje u automobilu s osnovnim pitanjem »jesmo li ili nismo jedno za drugo«.

Ipak, film ne bi bio tako slojevit i privlačan da ga ne upotpunjavaju ostali likovi i situacije mimo Christininu zaljubljuvanja u Richarda. Tako do punog izražaja dolaze njegova dva sina. Stariji tinejdžer Peter i upola mlađi Robby. Obojica djeca informatičkog naraštaja, Peter i Robby zaplest će se, točnije umrežiti, svatko na svoj način, u prva erotska iskustva. Petera će dvije vršnjakinje tretirati kao pokusnoga kunića iskušavajući na njemu oralni seks, dok će on prave osjećaje otkriti prema mlađoj starmaloj susjedi, koja već u prepubertetskoj dobi gradi karijeru uzorne supruge i domaćice maštajući o savršenom muškarcu. S druge strane, tihi će Robby slučajno aktivirati poznanstvo putem interneta obilježeno najlascivnijim i ujedno najnevinijim dopisivanjem. Prizor u kojem Robby na klupi u parku napokon doznaje tko je osoba s kojom se ni kriv ni dužan tako razvratno dopisivao, zaslužuje epitet *antologijski*. Upravo je ta scena bit filma *Mirande July*: i nježnost i bludnost ljudskoga su podrijetla. Pitanje je samo što prevladava. Na isti je način opisan i odnos dviju tinejdžerica i Richardova kolege Andrewa. Ono što se u početku čini pedofilskim i sablažnjivim, na kraju je još jedna elaborirana i sjajno prikazana inhibicija.

Ovakav, uvjetno rečeno mali film, ne bi uspio bez velikih glumačkih mogućnosti. *Miranda July* ne glumi samu sebe, jer onda i ne bi bilo glume. Ona ponajprije reinterpretira vlastita životna i stvaralačka iskustva podarujući svemu doživljenom i proživljenom prijeko potrebnu filmsku imaginaciju. Ekstrovertirana na jedan i introvertirana na drugi način, uvjerljiv je kontrapunkt liku



Richarda, kojega tumači veoma dobri John Hawkes, dok su pravi doživljaj izvedbe mladih glumica i glumaca. Prije svih Milesa Thompsona u ulozi Petera i Brandona Ratcliffa kao njegova mlađega brata Robbyja. Teško je odlučiti se tko je od njih bolji. Miles Thompson pritom nalikuje djeci glumcima iz *Klinaca* Larryja Clarka. Čak je i situacijski njegov lik na tragu Clarkovih naturščika. No, sve je ostalo drukčije. I dok Clark maloljetničkom seksu pristupa voajerski, što je njegovo autorsko pravo i viđenje, *Miranda July* seks je isključivo putokaz do emocija i obrnuto. Neovisno postoji li taj put ili ne. Lik Brandona Ratcliffa uvučen je pak u verbalno najeksplicitnije aluzije na seks, ali se u raspletu njegov odnos s potencijalnom »partnericom« pretvara u najnježniji trenutak filma. Zrele nastupe ostvarile su i Natasha Slayton i Najarra Townsend u ulogama maloljetnih zavodnica Hether i Rebeke, ali se u budućnosti najviše može očekivati od Carlie Westerman u ulozi Sylvije, još jednoga lika u kojem se gotovo savršeno prožimaju konvencija i dekonstrukcija. U svakom slučaju *eros* u filmu *Mirande July* pobjeđuje. *Thanatos* gotovo da i ne postoji.

Time film *Ti i ja i svi koje poznajemo* dobiva svojevrstan bajkovit ugođaj. Poglavitno jer čista, koloristički bogata fotografija Chuya Chaveza podsjeća na prizore iz slikovnica. Bez obzira jesu li u kadru ptice i zlatne ribice ili naoko jednolične losangeleske ulice i parkirališta. Redateljica je i na taj način istaknula djetinjte i razigrano u filmu. Stoga ostaje da u sljedećim filmovima opravda povjerenje koje je pobudila debijem. Očito joj ne nedostaje ni priča, ni stila, ni likova. Iako naslov tvrdi drukčije, *Miranda July* nije otkrila sve koje poznaje. A još manje sve o sebi.

**Boško Picula**

# WHISKY

Urugvaj, Argentina, Njemačka, Španjolska, 2004  
 — pr. Pandora Filmproduktion GmbH, Ctrl Z Films, Rizoma Films, Christoph Friedel, Hernán Musaluppi; izv.pr. Fernando Epstein — sc. Gonzalo Delgado, Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll; r. JUAN PABLO REBELLA, PABLO STOLL; d.f. Bárbara Álvarez; mt. Fernando Epstein — sgf. Gonzalo Delgado — ul. Andrés Pazos, Mirella Pascual, Jorge Bolani, Ana Katz, Daniel Hendler, Verónica Perrotta, Mariana Velazques, Dumas Lerena — 95 min — distr. Discovery

*Jacobo Kölller vodi malu tvornicu čarapa. Marta je njegova zaposlenica koja se brine o poslovima i radnicima u tvornici. Jedno-ga dana Jacobu u posjet stiže brat Herman iz Brazila, također vlasnik tvornice čarapa. Kako bi ostavio što bolji dojam na brata, Jacobo zamoli Martu da mu na nekoliko dana odglumi suprugu.*



Jedna scena urugvajskog filma *Whisky* odvija se u gotovo praznoj i neprivlačnoj hotelskoj dvorani koja podsjeća na mnoge domaće, u nas još funkcionalne, izdanke hotelskih interijera iz doba socijalizma. Scena ide otprilike ovako: troje ljudi, glavni akteri filma (Jacobo, Marta i Herman), sjede za jednim od stolova na kojem je jedina dekoracija maslina u Martinu piću. Taj majušni motiv poprilično odskače od cijelog ambijenta. Pratimo njih troje, frontalno okrenute prema kameri, kako pilje na malu pozornicu na kojoj djevojčica, uz pratnju loše ošišana klavijaturista, pjeva nekakav urugvajski zabavnjački hit. Sve djeluje vrlo otrcano i beznadno, kao da je vrijeme odavna prožvakalo to mjesto. Na licima naših glavnih aktera, kroz prigušenu interpretaciju i suzdržanu mimiku, iščitavamo popriličnu dozu dosade, također i sjetu kao rezultat pomirenosti i prihvaćanja situacije u kojoj se trenutačno u životu nalaze. Marta je žena koja nema nikoga i

čiji je emocionalni život prazan, a jedina joj je okupacija posao na koji predao, iz dana u dan, dolazi u isto vrijeme (na samu početku filma to nam je jasno sugerirano ponavljanjem scena Martina dolaženja na posao s gotovo identičnim kadrovima). Jacobo je škrti Židov, okupiran svojom tvornicom čarapa čiji je emocionalni život u potpunosti jednak Martinom, a čemu je uzrok ponajprije njegova nepristupačna, poslom opterećena i cinična osobnost. Zaviduje bratu Hermanu, čiji posao s čarapama ide mnogo bolje. Svi troje nalaze se na odmoru, izvan sezone, u nekom turističkom ljetovalištu gdje je i smještena naša scena u hotelskoj sali. Scena je većinom ispunjena šutnjom. Ipak, tu i tamo netko od njih nešto i progovori, nešto vrlo uobičajeno i gotovo nevažno za cijelu priču. Situacija je vrlo realistična, a opet vrlo stilizirana.

U toj je sceni, na neki način, većina onoga što nam je minimalizam posljednjih petnaestak godina na filmskome

planu ponudio. U suvremenom igranom filmu, iz druge polovice osamdesetih i u devedesetim godinama prošlog stoljeća, minimalizam je najčešće nastavljače pronašao u američkim nezavisnjacima, ponajprije u Jimu Jarmuschu, a u europskoj kinematografiji u Akiju Kaurismäkiju (poslije se pojavljuju mnoge uzdanice azijske minimalističke provenijencije poput Tsaija Minga Lianga ili Jija Zhangkea). Oni su nadahnuće ponajviše crpli iz, s jedne strane, filmskog asketizma Roberta Bressona, a s druge iz izdanaka modernizma 60-ih, poput Antonionija, Bergmana, pa čak i Fellinija, te kasnijih modernista — Fassbindera i Wendersa. Jarmuschovi i Kaurismäkijevi filmovi progovaraju o svakodnevnim, većinom dosadnim životima malih ljudi, njihovim potisnutim željama, strastima i nedosegnutim idealima. Najčešće o ljudima pomirenima s vlastitim sudbinama. Stilski, taj se dvojac najčešće utječe potisnutim glumačkim interpretacijama, reduciranju priče i dijaloga, tragikomičnim likovima, prigušeno komičnim dijalozima, ironičnim motivima, nedo-

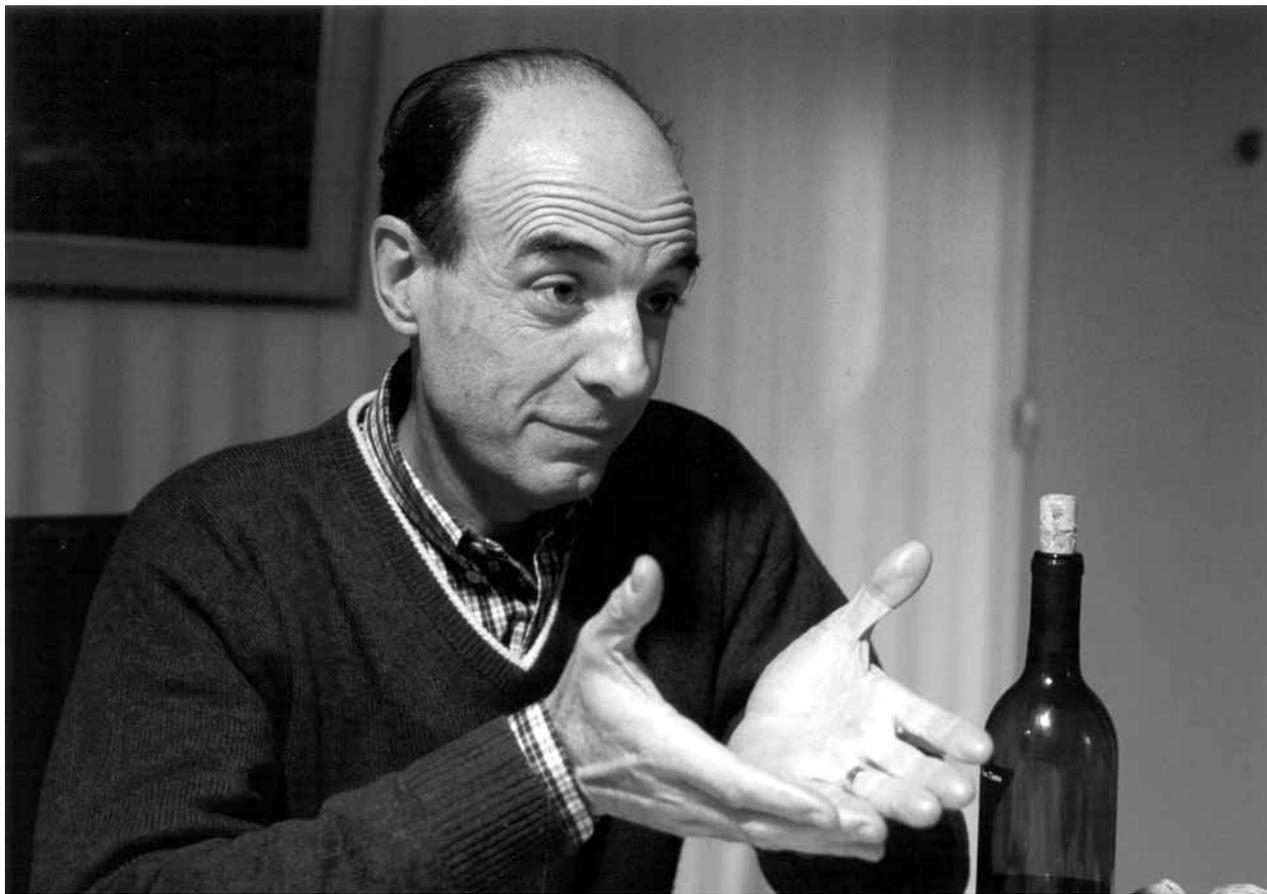
rečenim situacijama, siromašnim scenografskim rješenjima s mnoštvom praznih, neuglednih interijera i eksterijera (nerijetko u službi prizivanja nostalgije za nekim ljepšim vremenima). Također često posegnu i za esencijalnim motivom *filma ceste* — putovanjem. Kadrovi su najčešće statični i nerijetko dugi, a zvuk često osiromašen šumovima i glazbom. Na kraju, koliko god njihovi filmovi djelovali realistično, u njima je i velika doza stilizacije.

Sve to nalazimo i u *Whiskyju* mladoga redateljsko-scenarističkog dvojca Juana Pabla Rebelle i Pabla Stolla. Riječ je o djelu u kojem autori svjesno pristupaju reciklaži minimalističkoga postupka dvojice svojih uzora, već spomenutih suvremenih klasika, Jarmuscha i Kaurismäkija. Mogućnosti da film bude suhoparno, uvredljivo i hladnokrvno kopiranje stila bile su velike, no, srećom, talent Rebelle i Stolla nije dopustio da film ostane puka fascinacija filmskim uzorima (što je česti slučaj mlađih filmskih autora kada posegnu za kopiranjem nečijega rukopisa), nego je dvojac

recikliranje stila iskoristio kao nadogradnju na najveće kvalitete *Whiskyja* — minucioznu karakterizaciju likova, jake i sugestivne emocije te vrhunske glumačke interpretacije Andréa Pazosa, Mirelle Pascual i Jorgea Bolania. U biti, čini se kako se takav reciklirani minimalizam nametnuo sam od sebe, kao jedini moguć i suvisao izbor autora.

Na koncu, sličnu scenu s početka teksta vjerojatno ćemo opet negdje imati prilike vidjeti. Moguće je da će nas podsjetiti na *Whisky*, na Jarmuscha ili na još kakav sličan film. I to ne smeta. Samo treba znati odgonetnuti kojim je uzorima autor bio očaran, a potom uvidjeti zaslužuje li se poslužiti tom očaranošću. Rebelle i Stoll to u potpunosti zaslužuju.

**Goran Kovač**



# MRTVA NEVJESTA TIMA BURTONA

Tim Burton's *Corpse Bride*

Velika Britanija, SAD, 2005 — ANIMIRANI — pr. Warner Bros., Tim Burton Animation Co., Laika Entertainment, Will Vinton Studios, Allison Abbate, Tim Burton; izv.pr. Jeffrey Auerbach, Joe Ranft — sc. John August, Pamela Pettler, Caroline Thompson; r. TIM BURTON, MIKE JOHNSON; d.f. Pete Kozachik; mt. Jonathan Lucas — gl. Danny Elfman; sgf. Nelson Lowry — glasovi Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Emily Watson, Tracey Ullman, Joanna Lumley, Albert Finney, Richard E. Grant, Christopher Lee — 76 min — distr. Intercom-Issa

*Negdje u Europi u 19. stoljeću suhonjavi mladić zlatna srca Victor Van Dort ima dogovoreno vjenčanje s dražesnom i jednako plemenitom djevojkom Victorijom Everglot. I dok su Victorovi roditelji oduševljeni što će novostečeno bogatstvo vezati uz plemićko podrijetlo Everglotovih, Victorijini roditelji jedva susprežu ogorčenje. No, Victora stignu prave nevolje kada nakon neuspješna pokusa vjenčanja zaglavi u gradu mrtvih, kamo ga je odvela nevjesta, ubijena prije vjenčanja.*

**K**raj života kao početak živahnosti. Jedan od rijetkih filmaša koji tu tezu može lako, luckasto i uvjerljivo provući od početka do kraja filma jest Tim Burton. A to još lakše, luckastije i uvjerljivije čini kada se nađe u svijetu animacije. Uostalom, originalni je američki filmaš i započeo svoju prepoznatljivu karijeru kao autor animiranih filmova. Doduše, i onda je odskakao od svoje profesionalne okoline, pa su ga u Walt Disneyju, odakle je krenuo, gledali s popriličnom nevjericom. Srećom, Burton je ostao svoj, pa je od kratkometražnih animiranih filmova s kraja 1970-ih i početka 1980-ih do dugometražnog animiranog prvenca 2005. njegov autorski pristup ostao nepromijenjen. Posebne teme, posebna likovnost, poseban humor. I mnogo toga crnog, koje kao u fizici upija cijeli spektar boja. Stoga nije pleonazam tvrdnja da je crno najšarenije upravo u Burtona.

Kako u *Vincentu* iz 1982, tako i u *Mrtvoj nevjesti* iz 2005.

A upravo je kratkometražna animirana posveta Vincentu Priceu jednostavno naslovljena *Vincent* predstavila mladoga redatelja iz Burbanka u Kaliforniji kao autora od kojega se može očekivati sve samo ne već viđeni i klišeizirani filmovi. Tako je Tim Burton s *Vincantom* na 6. svjetskom festivalu animiranih filmova u Zagrebu 1984. nagrađen za promociju umjetnosti i književnosti, da bi *Mrtva nevjesta* dvadeset i jednu godinu poslije, također nadahnuta književnošću, dobila ocjene jednog od najboljih filmova u njegovoj karijeri. Uz pomoć scenarijskoga trojca Johna Augusta, Pamele Pettler i Caroline Thompson, Burton je posegnuo za europskom pučkom književnošću i u svoj film ukomponirao zaplet o (ne)sudbinom zaručnicima čijom se sudbinom doslovce poigraju život i smrt. Burton je film ostvario tehnikom stop-animacije, i to u vremenu kada uporaba računala dominira realizacijom animiranih filmova. Naposljetku, *Mrtva nevjesta Tima Burtona* pojavila se u trenutku kada se američki filmaš gotovo oprostio od svojih početaka, obilježenih isključivim bavljenjem animacijom. Filmska je javnost gotovo zaboravila na Tima Burtona kao majstora animacije, pa je *Mrtva nevjesta* i tematikom, i tehnikom, i tajmingom film koji zaslužuje punu pozornost.

Što se tiče teme, Burtonov je uradak osvježenje. S obzirom da govori o smrti, truplima i mrtvima, samo suptilan i duhovit umjetnik makabričnu okosnicu može zavnuti prema filmskoj verziji ditiramba, i to u onim dijelovima priče kada slikom vladaju crvi, kosturi i raspadnuta tijela. Ono što je u svemu tome najdomišljatije svakako je zamje-



na teza, pa tako svijetom živih vlada sveopće mrtvilo i sivilo, a svijetom mrtvih neopisiva živost i vatromet žarkih boja. Film pritom počinje u nedefiniranu europskom gradu također nedefinirana 19. stoljeća za čiju su stilizaciju iskorišteni motivi u široku potezu od viktorijanske Engleske preko flamanjskih ulica i trgova do pruskoga Königsberga. Dvije obitelji, skorojevićevska Van Dort i osiromašeni plemići Everglot, proračunato spajaju novac s jedne i ugled s druge strane dogovorenim brakom njihove djece. No, Victor i Victoria, koji prvi put vide jedno drugo uoči samog vjenčanja, neočekivano se zaljube podarivši svim kasnijim događajima snažno opravdanje u vlastitim emocijama. Tako je *Mrtva nevjesta Tima Burtona* u prvom redu nježna ljubavna priča, pri čemu epitet nježna nije nikakva floskula, nego prava riječ za odnos Victora i Victorije. Dogovoreni supružnici i nedogovoreni ljubavnici okruženi su likovima svojih roditelja, svećenika i sumještana, koji su Burtonu izvor decentna šibanja društvene hipokrizije, neovisno o njezinu mjestu i vremenu. U tom su smislu Victorijini roditelji Maudline i Finnis likovi za pamćenje, a jedan od najzabavnijih kadrova u cijelom filmu Finnisovo neuspješno razvlačenje usana u osmijeh, pri čemu ga je Burton namjerno asociirao na lik Pingvina iz svog filma *Povratak Batmana*. Ništa manje turbobno zabavan nije ni pastor Galswells, dok su stanovnici svijeta mrtvih posebna priča.

Tako je lik mrtve nevjeste Emily, koja će sirotoga Victora odvući na »onaj svijet« misleći da je on njezin mladoženja, jedna od ponajboljih animiranih kreacija u posljednje vrijeme. Ingeniozno korišten crv u Emilinu oku kao neka vrsta njezina unutarnjega glasa, te promjene raspoloženja od ljupke djevojke do demonske otimačice, samo su dio općenito uspjele karakterizacije u filmu. Jer — u njemu ni jedan lik nije ni površno napisan, ni šablonski vizualiziran. Za sve bi se njih, osim možda Victora i Victorije, moglo reći da su uspjele pokretne karikature i kao takvi izvor ironije, cinizma i iznijansirana humora. Stoga je odluka Tima Burtona da film snimi u tehnici stop-animacije bila dvostruko opravdana. Prvo, cijela je priča dobila na patini prošlosti, što ju je do-



datno kontekstualiziralo, a drugo, ova-ko realizirani likovi znatno su plastičniji i u interakcijama mnogo životniji. Koliko to znači za središnji sraz u filmu — mrtvi protiv živih i obrnuto — ne treba posebno isticati.

Sam je film zajedničko redateljsko djelo Tima Burtona i njegova suradnika Mikea Johnsona, iza kojega je kratkometražni film *The Devil Went Down to Georgia* te rad na tehnički istovjetnim uspješnicama *Predbožićna noćna mora*, za koju je Burton napisao scenarij, i *James i divovska breskva*. Njih su se dvojica za realizaciju filma koristila uslugama animatorskih ekipa iz Londona i Portlanda, a svakako valja istaknuti da je u ovom slučaju zahtjevna stop-animacija upotpunjena najsuvremenijom računalnom montažom, što se i vidi uspoređuje li se film s dvanaest godina starijom *Predbožićnom noćnom morom*. Film je sniman više od godinu dana s gotovo sto deset tisuća animiranih *frameova*, s pomoću kojih su modeli oživjeli u prostoru stvarivši iluziju kretanja.

Iluzija govora ostvarena je s pomoću izvrsne glumačke ekipe, pa kao i u slučaju filma *Wallace i Gromit u velikoj povrtnoj zavjeri* treba naglasiti da eventualna sinkronizacija na hrvatski jezik ne bi bila potrebna. Nova suradnja Tima Burtona i Johnnya Deppa, koji su gotovo istodobno snimali film *Charlie i*

*tvornica čokolade*, rezultirala je oživljavanjem glavnoga lika Victora. Nena-metljivi Deppov glas, ali itekako prepoznatljiva izražajnost, sjajno su se uklopili uz izvedbe njegovih partnerica Emily Watson kao samozatajne Victorije i Helene Bonham Carter u ulozi mrtve i razigrane Emily. Njima treba dodati i duboke dionice Christophera Lejea kao pastora Galswellsa i Alberta Finneyja u ulozi Finnisa. Tu je i Burtonova samorazumljiva odluka da i ovaj put njegovu scensku kombinatoriku uglazbi Danny Elfman s poznatim lajtmotivima i osobito uspjelom glazbenom kulisom u prizorima podzemnoga tulumarenja, odnosno prave disko-groznice među kosturima i upokojenim kreaturama svih vrsta.

Vizualna dotjeranost i njezin zvučni ekvivalent ne bi ni upola bili ovako efektne, da priča o ljubavi, zločinu i prepuštanju nije od uvoda do zaključka zaokružena. I, što je ključno, da u njoj ništa nije višak ili manjak. To se najbolje osjeća u završnom prizoru zaljubljenih Victora i Victorije, kada gledatelj ima osjećaj da je prethodnih sedamdesetak minuta prošlo kao da ih je bilo sedam. Dinamično, maštovito i elaborirano u svakom slučaju i, kao kruna svega, Burtonova decentna poruka da je životnost stanje duha. Neovisno s kojega svijeta pristizala.

Boško Picula

# KRONIKE IZ NARNIJE: LAV, VJEŠTICA I ORMAR

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe

SAD, 2005 — pr. Walt Disney Pictures, Walden Media, Lamp Post Productions Ltd., Mark Johnson, Philip Steuer; izv.pr. Andrew Adamson, Perry Moore — sc. Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely prema romanu C.S. Lewisa; r. ANDREW ADAMSON; d.f. Donald McAlpine; mt. Sim Evan-Jones, Jim May — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Roger Ford; kgf. Isis Musenden — ul. Georgie Henley, Skandar Keynes, William Moseley, Anna Popplewel, Tilda Swinton, James McAvoy, Jim Broadbent, Kiran Shah — 140 min — distr. Continental

Četvero djece kroz ormar otkrivaju put u čudesnu zemlju Narniju, okovanu snijegom.

Bilo jednom vrijeme kad su sveučilišni profesori pisali fantastičke knjige. Ne neko infantilno, neuko vrijeme dok akademski prostori još nisu znali za grubu stvarnost i patnje malog čovjeka, a ne još ni neko proračunato, tržišno vrijeme kad će pisci fantastike malom čovjeku nuditi bijeg od grube stvarnosti. A to vrijeme nije bilo ni davno. Prošlo je tek pedeset godina otkako su J. R. R. Tolkien i C. S. Lewis držali katedre na Oxfordu; studentima su bili eminencije za engleski jezik i književnost, dok su međusobno gajili prijateljsko suparništvo u izmaštavanju svjetova. Tolkien je bio stroži, a Lewis plodniji autor; u sedamnaest godina potrebnih za stvaranje *Gospodara prstenova* Lewis je dovršio i objavio *Svemirsku trilogiju* i još dva djela kršćanske apologetike, pisana u fantastičkom modalitetu. Stvar je, jasno, bila u *idejama*: uza sve svoje ikonografske čari, fantastika otvara prostor svjetovima gdje će konačna pitanja biti razvidnija, a arhetipski likovi imati vlastita tijela. Tolkieno-

vo Međuzemlje i Lewisova Narnija na neki su način bili posljednji izdanci vremena kad se poetska imaginacija još usuđivala lačati velikih ideja. Možda su nam zato ti svjetovi tako dragi; možda ih zato toliki pisci oponašaju, i možda im zato nitko ne može oteti prednost.

Zato ih, jasno, i ekraniziraju, ne štedeći truda ni novca. Kao što je Lewis, nakon neočekivana uspjeha *Gospodara prstenova*, u sedam godina marljivo sročio sedam nastavaka *Kronika iz Narnije*, tako je i didaktički nastrojena produkcijska kuća Walden Media priornula na izradu filmske adaptacije Lewisova serijala tek nakon što je Peter Jackson ostvario neočekivan uspjeh prilagodbama Tolkienova djela. U prvom filmskom slučaju idejna komponenta izvornika stavljena je dostranu za ljubav onoga što današnjoj filmskoj industriji lakše polazi za rukom od umovanja — za ljubav minuciozno razrađena svjetotvorstva, prikazivanja svih onih ikonografskih čari koje su Lewisu i Tolkienu poslužile kao sredstvo, a tvorcima filmova predstavile cilj. Fantastičke knjige, napokon, postoje kako bi nas nagnale da maštamo; fantastički filmovi tu su pak zato da maštaju za nas, da nam prikazuju nevidene svjetove na velikom ekranu, uz tujanjavu višekanalnoga zvuka.

Usprkos kompromisima, tri Jacksonova filma uspjela su zarobiti dio čarolije izvornika, mahom stoga što su bila očit plod mučna ručnog rada. U svijetu visokih budžeta takvo što je rijetkost. Ne bi li to nekako ponovili, ljudi iz Waldena uposlili su Jacksonovu tvrtku Weta da dizajnira narnijske likove i rekvizite te odlučili snimiti gotovo cijeli film na novozelandskim lokacijama. Pitam se da li je izbor pao na redatelja Andrewa Adamsona prije ili poslije te odluke;



njegova novozelandska nacionalnost lako je mogla biti ključan čimbenik (premda i njegovo ime — »Čovjek, Sin Adamov« — posve odgovara Narniji). Kako bilo da bilo, dvije godine nakon *Povratka kralja* pojavio se prvi iz projicirana niza od sedam narnijskih filmova.

Premda je napisao i kronološki raniji nastavak, *Čarobnjakova nećaka*, najbolji uvod u Lewisov svijet upravo je *Lav, Vještica i ormar*, prva Lewisova narnijska kronika. U toj priči četvero djece pronalazi put iz ratom pogođene Engleske u zimom zavijenu Narniju, te od izbjeglica postaju utjelovljenje proročanstva koje će spasiti taj svijet. Riječ je o pripovijesti kao stvorenoj za projiciranje čitateljskih želja: teško da će se naći dijete koje se ne bi moglo poistovjetiti s očaranošću male Lucy kad u ormaru ugleda snježnu šumu gdje stoji neobjašnjivi kandelabar, sa skepsom njezine sestre Susan koja tek što nije nadrasla djetinjarije, s neodlučnim junaštvom starijeg brata Petera, ili sa zbunjnim oportunizmom četvrtoga Pevensieja, Edmunda, koji će pokleknuti pred kušnjom zato što se nikad nije snalazio u zajednici. Poistovjećenje tako ima svoju cijenu. Scenaristi filma pojačavaju Edmondovu neuklopljenost



u obiteljsku cjelinu, čineći što mogu s tim didaktičkim elementom Lewisove etike. Ali tek je njihovo vjerno dočaravanje ključnoga moralnog trenutka pripovijesti izazvalo snažne reakcije, potaknuvši polemike oko toga da li je *Lav, Vještica i ormar* kršćanski film, a ako jest, otkud onda u njemu poganski stvorovi?

Naime, za iskupljenje Edmondova grijeha žrtvovat će se sâm Aslan, tvorac Narnije i vođa vojski okupljenih protiv



Vještice. Aslan je u Lewisa neuvijena alegorija Krista; njegova muka i uskrsnuće, ipak, nose u sebi nešto od one iskonske snage što počiva u svakoj religiji zasnovanoj na otajstvu umiranja i preporenda. Prizor žrtvovanja vrhunac je ekranizacije upravo zato što film odbija podcrtati kršćanske paralele: one su tu, ali sažete u općeljudski arhetip — da danas ima živih mitraista i eleuzinaca, i na njih bi djelovale jednako snažno. Samo u sadašnjem okružju povišenih religijskih strasti Aslanova muka može postati sporna točka. Lewisovo služenje nizom stvorenja iz klasične mitološke ikonografije (koje je Tolkiena ljutilo zbog eklektičnosti — jedan od likova je čak Djed Božićnjak!) prihvaća neporecivu važnost pretkršćanskog naslijeđa i daje mu nov, teološki prihvatljiv smisao putem Aslana, dok se istodobno gradi na dva s doktrinom supostojeća arhetipa: žrtvovanom božanstvu i junačkom pohodu protagonista. Naposljetku, *Lav, Vještica i Ormar* priča je o četvero djece, a ne o nepripitomljenom lavu.

Najatraktivniji oblik ekranizacije vješta je vizualizacija onoga što je šturi Lewisovi opisi tek nagovještavaju. Stil za koji su se scenograf Roger Ford i dizajneri iz Wete odlučili posve je ukorijenjen u vrijeme kad su knjige napisane. Gledatelja tako dočekuje čudna mješavina starinskog dizajna i današnjih digitalnih tehnologija, koja nenadano odgovara predlošku; jedini narativni most preko pedeset godina jaza gradi

inteligentno sročena glazbena partitura. A iako scenarij mijenja poneku sitnicu u radnji, knjiga je tako kratka da je film često uspijeva dopuniti i zaokružiti. U svemu tome nijedan bitan dio Lewisove priče i njezinih idejnih zasada nije izostavljen: film je zbog toga gotovo ravnopravan knjizi kao predložak za raspravu, što kod *Gospodara prstenova* nikako nije bio slučaj. Nedvojbeno je tu riječ i o razlici specifičnih raspona Lewisove i Tolkienove vizije.

Andrewu Adamsonu, kao potpisniku filma, vjernost predlošku ipak se donekle obila o glavu. Dosad poznat samo kao suredatelj animiranih filmova, Adamson je najviše truda uložio u vizualizaciju onoga što se nalazi u kadru — Lewisovih stvorova i ambijenata. Pripovijedanje samim kadrovima nije mu jača strana: ondje gdje bi si svaki klasični redatelj dao oduška, Adamson se libi razigranosti, te film rijetko uspijeva odista poletjeti na vlastitim krilima. Ali i u toj razmjernoj ukočenosti stila nastavlja se likovna spona sa studijskim spektaklima iz pedesetih, doba kad je Technicolor zaustavio kretanje kamera i suspregnuo im rakurse. No kao i u ono doba, vrsno odabrani i mahom uživljeni glumci priječe da statičnost prijede u inertnost: Adamson se u svoj ansambl, na svu sreću, uzdao koliko i u svoj predložak. *Lav, Vještica i ormar* tako nipošto nije autorski film: ili pak jest, ali prikazano autorstvo valja isključivo pripisati C. S. Lewisu.

Vladimir C. Sever

# MÜNCHEN

## Munich

SAD, 2005 — pr. DreamWorks SKG, Universal Pictures, Amblin Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions, Steven Spielberg, Colin Wilson — sc. Tony Kushner, Eric Roth prema knjizi Georgea Jonasa; r. STEVEN SPIELBERG; d.f. Janusz Kaminski; mt. Michael Kahn — gl. John Williams; sgf. Rick Carter; kgf. Joanna Johnston — ul. Eric Bana, Daniel Craig, Giarán Hinds, Mathieu Kassovitz, Hanns Zischler, Ayelet Zurer, Geoffrey Rush, Michael Lonsdale — 163 min — distr. Blitz

U rano jutro 5. rujna 1972, tijekom Ljetnih olimpijskih igara u Münchenu, u olimpijsko selo upada skupina naoružanih pripadnika palestinske terorističke organizacije Crni rujani. Ubivši dvojicu izraelskih reprezentativaca, teroristi devetoricu otmu, a cijela akcija ubrzo završi pogibijom otmičara i žrtava. Zeleći osvetiti sunarodnjake, izraelska tajna služba Mossad organizira peteročlanu skupinu osvetnika, predvođenu dotad mirnim obiteljskim čovjekom Awnerom Kaufmanom. Zadaća je Kaufmana i njegovih ljudi što prije pronaći i ubiti organizatore napada i moguće vođe Crnog rujna.

Dok su tijekom večeri 4. rujna 1972. u jednom minhenskom teatru gledali mjuzikl *Guslač na krovu*, izraelski olimpijci nisu mogli ni slutiti da će u 4.30 sljedećega jutra postati metama napada palestinske terorističke organizacije Crni rujani i tragičnim protagonistima jedne od najvažnijih epizoda u dugotrajnu izraelsko-palestinskom sukobu, koji nesmanjenim intenzitetom traje i danas. Provalivši u dva apartmana izraelskih reprezentativaca, osmorica palestinskih *fedajina*, pristiglih iz izbjegličkih logora u Libanonu, Siriji i Jordanu, ubrzo su na mjestu događaja ubili dizača utega Josepha Romana i trenera hrvača Moshea Weinberga, koji su im se pokušali suprotstaviti. Zahvaljujući njihovoj otporu dvojica Izraelaca uspjela su pobjeći, a devetorica su postala taocima otmičara, koji su zapadnonjemačkim vlastima i neorganiziranoj te nedostavno osposobljenoj policiji uskoro postavili ultimatum. Od kancelara Willyja Brandta i ministra unutarnjih poslova Hansa-Dietricha Gens-

chera zatražili su da uz oslobađanje dvojice Palestinaca iz njemačkih zatvora isposluju puštanje na slobodu 234 njihova sunarodnjaka iz zatvora u Izraelu te da samim otmičarima omogućе siguran odlazak u Egipat. Dok su izraelske vlasti smjesta odbile bilo kakve pregovore o oslobađanju palestinskih zarobljenika, Brandtu i Genscheru je poseban problem bila činjenica da su oteti sportaši Židovi. Nakon neuspješnih pregovora, traljavo izvedena policijska akcija (dio specijalaca otišao je u pogrešnu zračnu luku) rezultirala je potpunim neuspjehom, pogibijom svih otetih Izraelaca i sedmorice otmičara, dok je jedan od palestinskih terorista i danas živ.

Kao odgovor na akciju Crnog rujna izraelska je tajna služba Mossad po nalogu premijerke Golde Meir osnovala tri peteročlane osvetničke skupine, čiji su članovi, koji su dobili zadaću pronalaženja i likvidacije stvarnih ili tek navodnih organizatora terorističkog napada, sa svrhom zametanja tragova njihove povezanosti s izraelskim državnim vrhom, službeno brisani s popisa Mossadovih agenata. Akcijama jedne od tih skupina, detaljno opisanima u navodno *non-fiction* knjizi *Osveta: istinita priča o izraelskom antiterorističkom timu* kanadskoga pisca i novinara Georgea Jonasa, objavljenoj 1984. i prvi put ekraniziranoj dvije godine poslije pod naslovom *Gideonov mač*, u režiji Michaela Andersona i produkciji HBO-a, na slobodan se način bavi novi film »vječnog djeteta« Stevena Spielberga.

Povijesna triler-drama *München*, za koju scenarij prema Jonasovoj knjizi dvojbene vjerodostojnosti supotpisuju oskarovac Eric Roth (*Forrest Gump*, *Probudena savjest*) i Tony Kushner, za-



sigurno je najslojevitije Spielbergovo djelo nakon *Spašavanja vojnika Ryana*. Redateljev osobni pogled na tragične događaje iz rujna 1972. vrlo je realistično, oporo i tjeskobno ostvarenje, za režiju kojega je Spielbergu nedavno pripala jedna od pet oskarovskih nominacija koje je film osvojio, kao i nominacija za *Zlatni globus*. Polaganim ritmom, pedantno scenografski i kostimografski rekonstruirajući Europu ranih 1970-ih, kloneći se dociranja i zauzimanja strana, Spielberg daje iznimno dojmljivu i potresnu sliku nerijetko bezrazložne spirale nasilja i degradiranja ljudskosti.

Baveći se ponajprije izraelskom osvetničkom akcijom, odgovorom na palestinski teroristički čin koji je obilježio »Olimpijadu mira i radosti« na kojoj su zvjezdane trenutke doživjeli plivač Mark Spitz i gimnastičarka Olga Korbut, Spielberg se bavi i svojim omiljenim temama: obitelji i odnosima roditelja i djece (dijelom i čvrstim muškim prijateljstvima i djelovanjem donekle običnih ljudi u neobičnim situacijama). Posebno su zanimljivi načini na koje redatelj, Židov odgojen u dominantno katoličkom američkom društvu, prikazuje nekoliko razina obitelji. U središtu priče nalazi se emotivni Avner (odlični Eric Bana tumači lik kreiran prema navodnom izraelskom obavještajcu Yuvalu Avivu), požrtvovni suprug i otac kojem je obitelj najvažniji (a naposljetku i jedini) oslonac u životu, i koju Avner (odnosno sam Spielberg, slično kao i u većini svojih ostalih filmova) pretpostavlja svemu drugome, i naciji, i vjeri, i ideologiji. Odrastajući uz dominantnu i vrlo hladnu majku, bespogovorno spremnu sinov život položiti na oltar domovine, i sasvim otuđen od oca, ratnoga junaka kojega tijekom filma ne vidimo, Avner se nakratko ponada da je zamjenskog oca uspio pronaći u ekscentričnom Papi (uobičajeno efektini Michael Lonsdale), glavi slikovite francuske obavještajno-mafijaške obitelji. U osobi Pape, donekle postavljenu kao donkorleoneovski lik, naizgled bezazlenom i senilnom dobrodušnom dječici, no zapravo sveznajućem i svemoćnom manipulatoru koji odlučuje o ljudskim životima, lako je pronaći religijske konotacije, dijelom zbog sama nadimka, dijelom zbog njegova pokro-

viteljskog odnosa prema sinu Louisu (izvršni Mathieu Amalric) i Avneru, a dijelom i zbog načina na koji je scenografski kontekstualiziran u rajski vrt, okružen brojnom obitelji. Nakon što se Papa pred Louisom obrati Avneru riječima »*Mogli biste biti moj sin, ali niste*«, Avnerovi suradnici počnu pogibati, sam Avner postaje paranoičan, počinje se ponašati kao progrojena zvijer te shvaća da je izdan. Može se pretpostaviti da je izdajica Louis, ljubomorni mladić koji čezne za očevom ljubavlju i poštovanjem, te koji je činom Avnerove izdaje oca posesivno odlučio zadržati samo za sebe.

Premda u predloženim zbivanjima formalno ne zauzima stranu, Spielberg u samoj završnici, prikazom uplakanih lica atentatora, suosjeća s njima, te prilično otvoreno i nedvosmisleno osuđuje osvetničku akciju izraelskoga državnog vrha, jasno sugerirajući da biblijsko načelo »oko za oko, zub za zub« uvijek proizvodi novo nasilje, pravdoljubive osvetnike vrlo brzo pretvara u ubojice jednake onima kojima se svete, i njihovim djelima oduzima viši smisao. To je ponajviše razvidno iz sekvence pariškog atentata na jednog od šefova

Crnog rujna, obiteljskog čovjeka i oca, kojem Avnerovi ljudi zamalo greškom ubiju kći (posveta Hitchcockovoj *Sabotaži*).

Uz uobičajeno vještu naraciju, kojom je najveći dio zbivanja u Münchenu ispričan nizom efektnih flešbekova kao Avnerove noćne more, Spielbergov film sadrži nekoliko majstorski režiranih, nenametljivo stiliziranih i emotivno vrlo snažnih trenutaka. Osobno bih izdvojio scenu ubojstva atraktivne Nizozemke, plaćene ubojice u čijoj se smrtonoj agoniji i grljenju kućnog ljubimca najplastičnije sudaraju eros i thanatos.

Napokon, *München* je možda najpesimističniji Spielbergov film, u kojem redatelj prvi put ne vjeruje u snagu pojedinca i njegovu mogućnost mijenjanja svijeta. Premda je riječ o mjestimice odveć doslovnu i ponekad odveć patetičnu djelu, te osobine nimalo ne umanjuju njegovu snagu.

**Josip Grozdanić**



# KING KONG

Novi Zeland, SAD, 2005 — *pr.* Big Primate Pictures, Universal Pictures, WingNut Films, Jan Blenkin, Philippa Boyens, Carolynne Cunningham, Peter Jackson, Fran Walsh — *sc.* Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, prema priči Merian C. Cooper i Edgara Wallacea; *r.* PETER JACKSON; *d.f.* Andrew Lesnie, Derek Whipple; *mt.* Jamie Selkirk — *gl.* James Newton Howard, Blake Neely; *sgf.* Grant Major; *kgf.* Terry Ryan — *ul.* Naomi Watts, Jack Black, Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Colin Hanks, Andy Serkis, Evan Parke, Jamie Bell — 187 min — *distr.* Blitz

*Filmska ekipa prilikom snimanja filma na izoliranom otoku nabasa na opasno čudo-vište koje otima glavnu glumicu.*

Prošlo je više od sedamdeset godina otkad se prvi *King Kong* uspenrao na sam vrh holivudskih ljestvica gledano-sti i poslužio kao jedan od jeftinijih instant-antidepresiva za ekonomski i emotivno potištenu Ameriku. Pustolovine filmske ekipe koja u doba velike depresije na Otoku lubanja pokušava snimiti svojevrsan igrani dokumentarac u čijem je središtu romana između mlade i krhke starlete i visokoga, muževnog gorile mogle su jednoć poslužiti kao poligon za izivljavanje gledateljskih ekonomsko-političkih i seksualnih fantazija, ali činjenica da upravo tu verziju »gospodar Oscara« Peter Jackson uzima kao osnovu za *remake* trebala bi nam sugerirati da isti tekst ovaj put zahtijeva ponešto drukčije čitanje...

Da bismo ustanovili kako funkcionira Jacksonova verzija, valjalo bi nam je, barem u grubim crtama, usporediti s dvjema najvažnijim — sa već spomenu-

tim izvornikom iz 1933. Meriana Coopera i Ernesta Schoedsacka, i s verzijom Johna Guillermina iz 1977, u kojem glavne uloge (osim poslovičnoga gorile) imaju Jessica Lange i Jeff Bridges. Ono što valja zapaziti kod obiju verzija jest da izravno komuniciraju sa sadašnjošću baveći se problemima vezanima uz konkretno razdoblje u kojem su snimani — u slučaju izvornika to je razdoblje velike depresije u Americi i potreba za eskapizmom putem industrije zabave, dok je u *remakeu* iz 1977. to itekako aktualan problem potrage za naftom, koja naše junake dovede na Kongov otok. Peter Jackson radi upravo suprotno: smještajući radnju sedamdeset godina unatrag, recentna verzija *King Konga* izbjegava izravan komentar američke sadašnjice i, lišavajući se toga referencijalnog tereta, ostaje usredotočena isključivo na onaj aspekt filma koji se bavi industrijom zabave, postmodernističkim manevrom postavši film o filmskoj industriji, odnosno film o samu sebi.

Od čega je građena ta autoreferencijalna struktura? Osim likova koji zbrojeni predstavljaju čitavu filmsku industriju (producent/redatelj, pisac/scenarist, glumica i glumac, kameraman, majstor zvuka, kao i publika), film vrvi aluzijama na (ljudski kao i životinjski) život kao performans, odnosno eksponat. Prvi signal svakako je jednostavna animacija uvodnih i završnih kredita koji uokviruju sadržaj filma, a koji bijelom bojom i stiliziranim zastorom sugeriraju filmsko platno na stvarnom filmskom platnu, dvostruko opominjući na činjenicu da sve vrijeme gledamo predstavu. Prvih nekoliko kadrova ocrtavaju atmosferu velike depresije u kojoj su ljudi — zahvaljujući izumu asocijativne montaže — izjednačeni sa životinjama





u kavezu. Životinje u zoološkom vrtu izložene su pogledu ljudi, a ljudi su, opet, u svojim stračarama ili na uličnim prosvjedima, izloženi dokumentarističkom oku kamere. Upravo toliki stupanj degradacije ljudskoga roda, sugerirano je, tjera ljude da se sklone u mrak kinodvorane, gdje za cijenu kinoulaznice mogu uteći okrutnoj stvarnosti, i gdje kinoulaznica postaje vlasnički list za pogled, papirić koji legitimizira kratkotrajno vlasništvo nad objektom pogleda.

Objekt pogleda, dakako, najčešće će biti žena, pa će, čak i kad joj je dodijeljena uloga glavne junakinje, njezina »objektnost« biti naglašena pasivnošću lika i neizbježnim obnaživanjem njezina tijela. No, zanimljivo je koliko se glavni (i jedini) ženski lik *King Konga*, Ann Darrow, razvio tijekom proteklih sedamdeset godina, odnosno koliko joj se proširio raspon djelovanja. Dok je originalna gospođica Darrow u izvedbi holivudske »kraljice vriska« Fay Wray bila posve pasivna, bespomoćna i seksualizirana, Naomi Watts jedva da protisne koji usklik dok Kong njome kao kakvom nesretnom Barbikom bijesno mlatara po indonezijskoj prašumi, čvr-

sto je stišćući u mesnatoj pesnici. Također, jasno je da činjenica da postaje objektom pogleda publike Ann nipošto ne pasivizira; od prvoga trenutka kad je ugledamo njezina samostalnost te tjelesna i moralna nepovredivost jasno su nam dani na znanje. U prvom prizoru u kojem je susrećemo Ann je u muškom odijelu, dakle, simbolički nedodirljiva, a kad se nađe u situaciji da bira između svlačenja na pozornici i gladi, ona bez mnogo razmišljanja bira prazan želudac. Uz to, za razliku od prosječne filmske ili kazališne glumice koja će kruh zaraditi fizički manje zahtjevnim radom, Ann se bavi najaktivnijim oblikom performansa, vodviljem, gdje se u pokušaju da zabavi publiku, a poslije i sama King Konga, koristi svakim mišićem — pjeva, žonglira, skače, pada — ne bi li privukla i zadržala pogled publike, pridobila njihovo odobravanje i tako doslovno i metaforički produljila vlastiti život. U industriji zabave zabaviti znači preživjeti, a preživljavaju, to znaju i majmuni na grani, samo najsposobniji.

Uloga King Konga kao publike najznačajnije je podcrтана i eksplicirana u prizoru kad se Ann doslovno bori za

goli život pokušavajući zabaviti zastrašujuće golema gorilu svojim vodviljskim nastupom. Njezina davljenička izvedba izravno se nadovezuje na komentar kolege iz kazališta u kojem je radila, koji je glasio: »*Ako ih ne ubiješ/zavedeš, oni će ubiti tebe.*« Upravo zavodenjem početno nesklone, ubilački nastrojene publike, Ann postiže najveći umjetnički uspjeh i sazrijeva kao glumica, ali i kao osoba, jer putem tog iskustva uspijeva uspostaviti kontakt potpune bliskosti, »jednotu«, s onim što je čas prije bilo »drugo«, čudovišno. Također, zbog respektivnih veličina i obujama Ann i King Konga, kao i zbog svih navedenih emancipacijskih preobrazbi u karakteru glavnoga ženskoga lika, žarište naracije nužno se premješta sa zabranjene i divlje seksualne žudnje stereotipnog odnosa gorile (kao vječnog »muškog«) i glumice (kao vječnog »ženskog«) iz izvorne verzije na daleko složeniju dinamiku odnosa u kojem King Kong simbolizira publiku s kojom glumica uspostavlja intimnu (no seksualno neostvarivu) simbiotsku vezu, vezu koja njemu znači vječni izvor skopofilijskog užitka, a njoj ekonomsku (dakle, i tjelesnu) slobodu i ne-

ovisnost. Tim putem Ann (p)održava strukturu filmskoga sustava zvijezda, koji joj zauzvrat nudi najveću moć koju žena u takvu društvu uopće može imati — moć nedodirljiva i financijski neovisna objekta. A kao što vidimo po ponašanju King Konga / publike, od trenutka kad ga je Ann osvojila, taj obožavatelj veći od života pratit će je preko pola svijeta, biti joj vjeran, i dati i život za nju — no i Ann će njemu, zbog međovisničke naravi takva alternativnog braka, biti jednako vjerna, pa se čak dovesti u životnu opasnost, penjući se na vrh Empire State Buildinga da dokaže privrženost i ovisnost. Glumica ne postoji bez publike, King Kong ne postoji bez Ann.

Jasno je da je takva vrsta bliskosti s gorilom/publikom opasnost za Annino funkcioniranje izvan svijeta performansa (ukoliko taj »izvanjski« prostor uz zahtjevu publiku poput King Konga uopće može postojati!), izvan svijeta karijere. Tim odnosom Annina buduća obiteljska karijera višestruko je dovedena u pitanje: kao prvo, budući da glumica i publika nemaju mogućnost reprodukcije ničega osim obostrana užitka, njihov je odnos manje vrijedan i zbog usmjerenosti na užitak umjesto na reprodukciju lako se može povezati s perverzijom homoseksualnosti. Nadalje, tako intenzivan i obostrano opsesivan odnos s publikom implicira mogućnost Annina (samo)ostvarenja *bez muškarca*, odnosno sugerira samodostatnost koja je, kad je riječ o ženama, čak i u godini 2005. još neostvariva i jednako skandalozna kao seks s gorilom. Ukoliko bi Ann izabrala King Konga / publiku ispred muškarca / obitelji, to bi značilo njezinu potpunu predaju karijeri, što je nedopustivo, pa zato tu uspješnu karijeru, koju znači odnos s King Kongom, mora uništiti vojska (utjelovljenje patrijarhalne strukture moći), a Ann će nespretno gurnuti u naručje Jacku Driscollu (glumi ga Adrien Brody), »nježnu« muškarca, dramaturgu, piscu dijaloga. Dijaloga za glumice.

Zanimljivo je koliko se lik Jacka Driscolla, čak i daleko više od Ann, bio primoran promijeniti s obzirom na izvornu verziju. Od sirova mornara usta punih mačističkih napomena na račun Ann i ženskoga roda općenito Driscoll

se, zahvaljujući tekovinama feminističke revolucije, u 2005. preobražava u tankočutna umjetnika, pisca koji ne mari za film i kojem je, kao svakom pravom umjetniku, draže kazalište. Takav lik u osuvremenjenoj i politički korigiranoj verziji mnogo je uvjerljiviji partner Ann i ozbiljnija konkurencija gorili negoli bi to bio netko tko se od majmuna razlikuje tek po veličini. No, ljubavnički odnos između Jacka i Ann prikazan je kao sporedan, prilično mlak, te se stječe dojam da je lik Jacka Driscolla uveden isključivo zato da čini antropocentar želji glavne glumice, koja sve vrijeme gravitira genetski nekompatibilnom gorili. Taj lik ujedno je i predstavnik onoga što Damir Radić naziva »nježnim patrijarhatom«, odnosno sustava koji ženi omogućuje razumnju razinu samostalnosti, dokle je god voljna sudjelovati u heteroreprodukciji. No upravo neuvjerljivost i mlakost ljubavnog odnosa Ann i Jacka kontrastom naglašava intenzitet i strast Annina odnosa s King Kongom, jasno dajući do znanja da je Ann mnogo sretnija i ispunjenija na polju karijere no u pasivnoj ulozi »muze« ili, još gore, supruge, i da je svršetak filma jednako tragičan za King Konga koliko i za Ann Darrow.

No kako Jacksonov film ipak traje više od tri sata, logično je zaključiti da odnos King Konga i Ann nije jedino čega se uspije dotaknuti. Baveći se različitim aspektima industrije zabave, Jackson kritično pa i donekle autoironično uspijeva zahvatiti mnoge njezine mračne strane, utjelovljene u liku producenta i redatelja Carla Denhama. Svjestan činjenice da je filmska vrpca daleko trajnija, pa tako i vrednija od ljudskoga života (o životinjskom da ne govorimo), taj ljudi i beskrupulozni vizionar ne preza ni pred čim ne bi li ostvario projekt. Popljuvan i ponižen od financijaša filmske industrije, Denham shvaća da mu kojekakvi opskurni umjetnički dokumentarni snimci neće donijeti željenu slavu te odlučuje da je ono što mu treba apsolutni *blockbuster*, spektakl koji će puniti dvorane i njegov novčanik. (Ovdje, dakako, tek možemo iščitati ironijsku paralelu s karijerom sama Petera Jacksona, koji je u filmske vode žešće zaronio osamdesetih godina snimajući bizarne *trash* filmove strave s budžetom ne većim od sedam dolara,

koji su mu, istina, privukli kultno sljedbeništvo, no tek su mu hiperzabavni *blockbusteri* dizajnirani za sve uzraste, ukuse i *Oscare* — *Gospodari prstenova* — osigurali status superredatelja i stalan posao u Hollywoodu, čija je prva nuspojava upravo *King Kong*.) Usprkos tome što je lik Carla Denhama ekstremno karikiran pa time i naizgled bezopasan, ono što najviše zastrašuje upravo je činjenica da se takav kakav jest, lud i opsjednut projektom, Denham neometano uspijeva održati u ulozi i funkciji dirigenta, pa će, usprkos njegovu razvidnu ludilu, te isključivo zbog njegova položaja u hijerarhiji filmske industrije, kameraman i ton-majstor bez riječi pogovora poginuti tijekom sulu-de celuloidne misije. Uistinu, nakon još nebrojenih smrti koje su se dogodile Denhamovom krivnjom (što posade broda, što filmske ekipe, što divljaka na otoku, što dinosaura u polju, što gorile na Manhattanu) posve obeshrabruje završni prizor u kojem Denham stoji pored King Kongova trupla s antologijskom zaključnom riječju na usnama: »*Zvijer nisu ubili avioni, već ljepot(ic)a.*« Drugim riječima, redatelj i producent čitave priče (a u svijetu filma kombinacija tih uloga znači što i Bog izvan njega) nije shvatio ni naučio apsolutno ništa, neće nikomu odgovarati za smrti koje su se dogodile njegovom krivnjom i najvjerojatnije će nastaviti jednakim žarom kamerom i puškom proganjati gorile, dinosaure i divljake širom zemaljske kugle. Hijerarhija svijeta filma, kao i ona izvan njega, neuništiva je, a posljednju riječ uvijek ima producent.

Sustav je, dakle, na kraju filma u potpunosti obnovljen. Redatelj i producent dobio je zasluženi publicitet, slavu i ime, ne i kaznu. Pisac je, zaljubljen, pod utjecajem svoje muze, počeo pisati komedije i jednako je zadovoljan i uspješan u teatru, koji ionako najviše voli. Pored svega, dobio je i ženu, samo za sebe, i ne mora je više dijeliti s nekakvim majmunom. Svi su nešto dobili, samo je lik Ann izgubio naličje — bez svoje najvjernije publike ona gravitira tek prema jednoj ulozi, ulozi žene zarobljene u Americi tridesetih godina prošlog stoljeća... i na kinoplatnima s početka trećega tisućljeća.

Mima Simić

## DVA IGRAČA S KLUPE

Hrvatska, 2005 — pr. HRT, interfilm produkcija d.o.o., Maj film; izv.pr. — sc. Dejan Šorak; r. DEJAN ŠORAK; d.f. Vjekoslav Vrdoljak; mt. Veljko Segarić — gl. Mate Matišić; sgf. Mario Ivezic; kgf. Doris Kristić — ul. Tarik Filipović, Goran Navojec, Boriko Perić, Nada Gačević Livaković, Dora Lipovčan, Renne Gjoni, Ksenija Pajić, Vedran Mlikota — 112 min — distr. Blitz

*Kako je međunarodni sud u Haagu podigao optužnicu protiv pukovnika Skoke, a dvojica krunskih svjedoka njegove obrane Mato i Josu su netragom nestali, Skokov obavještajni sponzor Antiša pronalazi dvojicu najsičnijih, Antu i Duška, koji bi pred haškim istražiteljima trebali odigrati navedenu dvojicu.*

Hrvatski scenarist i redatelj Dejan Šorak filmski je apstinirao od 1999. i filma *Garcia*, po mišljenju potpisnika ovih redaka, svojega najzrelijeg ostvarenja. Svrhovita je građa toga filma bila između ostalog uvjetovana i snažnom društvenom uvjetovanošću vremena nastanka, no taj kontekst očitovan je na neizravnoj razini, uklopljen u filmsku cjelinu. Kontekst je pak društvene uvjetovanosti u prošlogodišnjem filmu Dejana Šorka *Dva igrača s klupe* izravan. Naime, izravno se oslanja o suvremeni politički trenutak hrvatske društvene zbilje. Šorak je, ipak, odveć vješt filmaš, a da bi političkoj uvjetovanosti trenutkom dopustio prevagu, pa zbivanja sagledava kroz prizmu dvojice središnjih likova, običnih ljudi. No, dvostrukost je dio Šorkova svjetonazora, pa je Ante (Goran Navojec) Hrvat iz dalmatinskog kamenjara, a Duško (Borko Perić) Srbin iz Banje Luke, a prošlost obojice sadrži i sudjelovanje u Domovinskom ratu, dakako na suprotnim stranama. Treći je središnji lik obavještajac Antiša (Tarik Filipović), ambi-

valentna djelovanja, naizgled naklonjen pojedincima, a uistinu naklonjen zavaravanju predstavnika haškog tribunala, pri čemu ne preza ni od zatiranja osobnosti dvojice navedenih.

Dejan Šorak filmsko tkivo *Dva igrača s klupe* gradi na temeljitoj karakterizaciji središnjih likova te njihovu slikovnom odnosu s ogoljelom scenografijom, što ujedno može postati metaforom društvene pustoši u koju su ti likovi zapali nakon ratnoga sukoba. Jer, iako su karakteri i scenografija Marija Ivezica u početku slikovno suprotstavljeni, postupno, a zatim i u potpunosti, nalaze se u suglasju. Scenografija, pa i kostimografija Doris Kristić-Pavković, postaju tako vanjskim pokazateljem unutarnjega stanja i likova i situacije koja ih uvjetuje. Gotovo i nema dvojbi u tvrdnji da bi *Dva igrača s klupe* oblikovala uspješniju filmsku cjelinu, tek da se Šorak zadržao na odnosima trojice središnjih likova i situacije u kojoj su se našli. On, međutim, u radnju uvodi ženski lik razočarane ukrajinske prostitutke (Dora Lipovčan), čija nazočnost nije uvjetovana hrvatskim političkim trenutkom poput ostatka filmske građe, nego širim društvenim segmentom rasapa nekadašnjih komunističkih država, kao i prijedkom potrebom da se u film uvede emotivno spolni motiv. Nažalost, taj dramaturški odvojak slabi izrazitu satiričnu oštricu središnje priče, a samim time i gledateljevu percepciju prikazanog, jer spomenuti ženski

lik nema jasne narativne uloge u cjelini.

Dejan Šorak u redateljskoj izvedbi vlastitoga scenarističkog predloška pokazuje i stvaralačku zrelost, ne uprizzoruje politički pamflet koji bi zagovarao bilo koji ideološki predznak, već pokazuje da su istinski gubitnici i Domovinskog rata, kao i poslijeratnih razračunavanja međunarodnih sudova sa zaraćenim stranama tek obični pojedinci, oni koji su u nemilosrdni ratni žrvanj ugradili svoje osobnosti. A nema dvojbi da je pritom potpomognut snimateljskim radom Vjekoslava Vrdoljaka koji filmu pridaje slikovnost, montažerskim Veljka Segarića u odabiru filmskog ritma, te nenametljivim glazbenim ugrađivanjem ugodaja u filmsko tkivo Mate Matišića. Bespogovorno možemo ustvrditi da u triju središnjih glumačkih izvedbi ne možemo izostaviti ni jedno ostvarenje, a nužno je istaknuti i iznimno ostvarenje Dore Lipovčan. Naposljetku možemo zaključiti da je *Dva igrača s klupe* ipak razmjerno uspješan film, film kojem je uzmanjkalo tek ponešto dramaturške sruđenosti da bi se vinuo do vrlo dobrog ili izvrsnog.

Tomislav Čegir



# HOD PO RUBU

## Walk the Line

SAD, 2005 — pr. Fox 2000 Pictures, Tree Line Films, Konrad Pictures, Catfish Productions, James Keach, Cathy Konrad; izv.pr. Alan C. Blomquist, John Carter Cash — sc. Gill Dennis, James Mangold prema knjizi Johnnija Casha i Patricka Carra; r. JAMES MANGOLD; d.f. Phedon Papamichael; mt. Michael McCusker — gl. T-Bone Burnett; sgf. David J. Bomba; kgf. Arianne Phillips — ul. Joaquin Phoenix, Reese Witherspoon, Ginnifer Goodwin, Robert Patrick, Dallas Roberts, Dan John Miller, Larry Bagby, Shelby Lynne — 136 min — distr. Continental

*Iako već godinama slavan i uspješan, američki kantautor Johnny Cash nikako ne uspijeva pronaći unutarnji mir. Dok čeka dugo priželjkivan nastup u zatvoru Folsomu, koji je opjevao još na početku karijere, prisjeća se najbolnijega trenutka u životu, smrti starijega brata Jacka 1944. na obiteljskoj farmi u Arkansasu. Progonjen bratovom tragedijom i očevim optužbama, Johnny utjehu pronalazi u glazbi, a poslije i u vezi s kolegicom June Carter.*

Kada dvanaestogodišnjak u jednom danu doživi tragičnu smrt voljena brata i očeve riječi da je »Bog uzeo pogrešnog sina«, dječak teško može ostati isti. Upravo se to dogodilo američkom country glazbeniku Johnniju Cashu (1932-2003) koji je u istom danu kobne 1944. izgubio i brata i iluzije, a dobio prigodu da svojom glazbom postane legenda. Umjetnost se rađa iz boli. Klišeji ili ne, u Cashovu je slučaju istina. To tvrdi i biografska drama *Hod po rubu*, jedan od onih američkih filmova koji svake godine, obično pred njezin kraj, visoko ciljaju. U prvom redu na strukovne nagrade, ali ništa manje i na odaziv publike. Kada su u pitanju američke legende, američka je kinopublika najčešće blagonaklona. *Hod po rubu* lako je došao do statusa hita, nisu ga zaobišli ni strukovni ocjenjivački sudo-

vi, neki su dijelovi filma sjajno izvedeni, ali opet nedostaje ono nešto. Što? Mnogo više pravoga hodanja po rubu i mnogo manje kalkuliranja. Unatoč naslovu, filmu jednostavno nedostaje faktor rizika.

Usporedili li se *Hod po rubu* sa žanrovski i tematski veoma sličnim *Rayom*, paralele se nameću same od sebe. Oba filma govore o nedavno preminulim velikanima američke glazbe, oba raščlanjuju mračne strane njihovih privatnih života i oba imaju izvrsne interpretacije središnjih likova. No, film Taylora Hackforda s Jamiejem Foxxom u ulozi Raya Charlesa punokrvniji je naslov. S boljom izmjenom žustrine i melankolije, s rafiniranijim scenskim rješenjima i metaforama, kao i sa slojevitijim kontekstom glazbenikovih osobnih i profesionalnih mijena. Odlučivši se za režijski *mainstream* bez eksperimentiranja sa slikom i ritmom, James Mangold realizirao je solidan rad snažnih glumačkih interpretacija, ali poprilično mlake atmosfere. Da nije Cashovih *evergreena Walk the Line, Folsom Prison Blues, Ring of Fire* i *Men In Black* koji svako malo ubojitim spojem erotike i smrti galvaniziraju prostor, *Hod po rubu* bio bi daleko od bilo kakva ruba.

No, takav sigurno nije bio Cashov život. Odrastao na siromašnu američkom Jugu, mali je Johnny jedva dočekao odlazak s očeve farme i bijeg od hladna i nesklona oca. Propjevavši i zavisiravši na odsluženju vojnoga roka, Cash je neko vrijeme statirao kao trgovački putnik bez ikakva dara da ikomu išta proda. Osim glazbe, jasno. Sudbinsko vezivanje za Sun Records u Memphisu sredinom 1950-ih i još sudbinskiji susret s pjevačicom June Carter zauvijek će promijeniti Cashov put. Jaz između slave i bogatstva s jedne te po-



roka i labilnosti s druge strane bacit će ga gotovo preko ruba. No, ljubav i strpljenje žene njegova života pretvorit će teturanje po rubu u čvrsto koračanje. I tu završava priča, što je s dramaturške strane veoma dobra odluka redatelja i ujedno koscenarista. Zgusnut na najkritičnije razdoblje Cashova života i karijere tijekom 1950-ih i 1960-ih, Mangoldov film ima i efektan tridesetpetogodišnji *happy end*, brak dvoje središnjih likova koji su oboje preminuli 2003. u razmaku od nekoliko mjeseci.

U tom se smislu filmu nema što prigovoriti. Izabrani su ključni momenti, sporedni likovi pojavljuju se kada treba, dok su nastupi glavnoga glumca i glumice prave bravure. Nije nepoznata da se Johnny Cash osobno uključio u pripreme za rad na filmu. Mangold je, naime, nekoliko godina pripremao cijeli projekt, a pomogla je i činjenica da se Cashu osobito svidio nastup Joaquina Phoenixa u *Gladijatoru*. Phoenix je ovdje maestralan, zanemari li se danak imitiranju. Osim glumom, zapravo kombinacijom uživljavanja i oponašanja, Cashov interpret oduševljava i uvjerljivim pjevačkim izvedbama. Baš kao i Reese Witherspoon u ulozi June Carter, koje se prisebnost i vrcavost savršeno nadopunjuju s Phoenixovim plus i minus fazama. Plus kada pjeva i sklada, minus kada tetura i pada od droge i alkohola. Problem nastaje kada sve to treba uklopiti u osnovni narativni niz, pa *Hod po rubu* često gubi smjer i dinamiku. Srećom, ne gubi ni notu Cashove glazbe, ni trzaj na Phoenixovu licu, pa su završni rezultat sjajne pjesme i sjajne uloge. Režija? Više koordinacija.

Boško Picula

# SCHULTZEOV BLUES

## Schultze Gets the Blues

Njemačka, 2003 — pr. Filmkombinat GmbH & Co. KG, Jens Körner — sc. Michael Schorr; r. MICHAEL SCHORR; d.f. Axel Schnepf; mt. Tina Hillmann — gl. Dirk Niemeier, Thomas Wittenbecher; sgf. Natascha Tagwerk — ul. Horst Krause, Harald Warmbrunn, Karl Fred Müller, Ursula Schucht, Hannelore Schubert, Wolfgang Boos, Leo Fischer, Loni Frank — 114 min

*Nakon što s dvojicom kolega i najboljih prijatelja ode u zasluženu mirovinu, dobrodružni sredovječni Schultze, dojučerašnji rudar u rudniku soli, osjeti se osamljenim i prilično izgubljenim. Jednolična svakodnevnica istočnonjemačke provincije svodi se na susrete s prijateljima, sviranje polke na harmonici i igranje šaha u mjesnom klubu. Kad na vratima turističke agencije zapazi oglas za putovanje u Ameriku, Schultze zaključuje da bi želio otkupovati preko oceana. Dok se on na sveopće iznenađenje odlučuje okušati u sviranju glazbe iz delte Mississippija, i ne sluti da će mu prijatelji rođendanskim poklonom omogućiti ostvarenje želja.*

Potpisnik ovih redaka želi odmah priznati da mu se, za razliku od ostvarenja finskoga majstora Akija Kaurismäkija, filmovi Nijemca Percyja Adlona nikad nisu sviđali. Dok su Kaurismäkijeva najuspjelija i najpoznatija djela tople, emotivne, crnohumorne i ironične gorke-slatke priče o slikovitim osobama s društvene margine, ljudima koje redatelj razumije i s kojima suosjeća, Adlonovi su filmovi artificijelne i neuvjerljive stilske eskapade s ekscentričnim likovima u odveć pomaknutim situacijama. Dok Kaurismäki nudi iskrene osjećaje živih ljudi u stvarnim životnim situacijama, Adlon gledatelje zavodi prodajući im instant-emocije zapakirane u vizualno atraktivan i kičast celofan.

U recenzijama velikoga broja kritičara nagrađivana crnohumorna egzistenci-

jalna drama *Schultzeov blues*, debitantsko igranofilmsko ostvarenje danas 41-godišnjeg njemačkog dokumentarista Michaela Schorra, često se neopravdano uspoređuje s filmom *Bagdad Cafe* Percyja Adlona. Premda je junak Schorrove filma (izvrstan, katatonično miran Horst Krause) tjelesnim izgledom uistinu svojevrsna muška inačica Marianne Sägebrect iz *Bagdad Cafea*, *Schultzeov blues* poetikom, izraženim socijalnim kontekstom, pseudodokumentarističkim postupkom i minimalističkim redateljskim stilom nepogrešivo priziva usporedbu ponajprije s Kaurismäkijevim filmovima.

Parafraziramo li naslov Kaurismäkijeva djela, Schorrovo bismo ostvarenje mogli nasloviti *Njemački rudar ide u Ameriku*. Simpatični Schultze ostarjeli je i osamljeni istočnonjemački rudar kojega život nikad nije mazio, a kojega dosadna umirovljenička svakodnevnica i radijske emisije o opasnim srčanim bolestima motiviraju na promjene. Dok on otkriva blues i glazbu Mississippija, Schultzeova okolina teško prihvaća njegovo preferiranje američke pred tradicionalnom njemačkom glazbom (aluzija na zatvorenost i nesklonost

promjenama i zapadnim utjecajima istočnonjemačkog društva). Osobito je ganutljiv i topao prikaz Schultzeova (ne)snalaženja u Americi, gdje do izražaja dolaze redateljev optimizam i altruizam. Premda ne zna ni riječi engleskog jezika, srdačnost i široki osmijeh blagom će i pomalo naivnom Schultzeu otvoriti sva vrata i izvući ga iz svih nevolja. U trenutku kad Nijemac slatko zaspi na palubi riječnoga doma crnačke obitelji na Mississippiju, znak je jednakosti uspostavljen i blues američkoga juga postaje i Schultzeova (zapravo istočnonjemačka) tuga.

A da tvrdnju da film u kojem (ako me sjećanje ne vara) nema ni jednoga pokreta kamere ne valja shvatiti ozbiljno upućuje i završna sekvenca Schultzeova pokopa, tijekom kojega jednom od njegovih okupljenih ožalošćenih prijatelja zazvoni mobilni. Kad svi prasnu u smijeh shvativši da je s druge strane pokojnik, skupa s njima smije se i gledatelj. Uistinu, prizor veseloga pokopa primjeren je *sretan završetak* jednog od najzanimljivijih filmova prošlogodišnjega hrvatskog kinorepertoara.

**Josip Grozdanić**



# POVIJEST NASILJA

## A History of Violence



SAD, 2005 — pr. New Line Productions Inc., Bender-Spink Inc., David Cronenberg; izv.pr. Kent Alterman, Cale Boyter, Josh Braun, Toby Emmerich, Justis Greene, Roger Kass — sc. Josh Olson prema stripu Johna Wagnera i Vincea Locke; r. DAVID CRONENBERG; d.f. Peter Suschitzky; mt. Ronald Sanders — gl. Howard Shore; sgf. Carol Spier; kgf. Denise Cronenberg — ul. Viggo Mortensen, Maria Bello, Ed Harris, William Hurt, Ashton Holmes, Peter MacNeill, Stephen McHattie, Greg Bryk — 96 min — distr. Intercom-Issa

Tom Stall jedan je od rijetkih sretnika koji ima sve što poželjeti može. Sve dok mu jednoga dana u zalagajnicu koju vodi ne ulete mafijaši na čelu sa zagonetnim Carlom Fogertyjem, koji uporno tvrdi da se iza Tomove krinke čisti obiteljskog čovjeka krije savršeni plaćeni ubojica po imenu Joey Cusack.

Nasilje, seks i identitet, glavni motivi gotovo svih filmova kultnog Davida Cronenberga (»fantastična četvorka«: *Moć razaranja*, *Videodrom*, *Muha*, *Ukleti blizanci*), »baruna krvi« i utemeljitelja (pod)žanra *biološko-genetičkog horora*, nikad se nisu sudarali tako frontalno, kao u *Povijesti nasilja*, njegovu recentnu i od kritike veoma slavljenu projektu. Veoma slavljenu? Blago rečeno. *Povijest nasilja* pretpremijeru je doživjela na prošlogodišnjem Cannesu, uz buran aplauz raspomamljene svjetine i okupljenih recenzenata. Upravo je kanadski redatelj, priča se, bio glavni pretendent na *Zlatnu palmu*, no predsjednik žirija Emir (Nemanja) Kusturica, nekoć i sam veliki filmaš, lobbirao je da pobjedu odnese inferiornije *Dijete braće Dardenne*. Ništa zato. Otkako se otprilike četiri mjeseca poslije film otvorio u američkim kinima, najprije u ograničenoj, a zatim i u široj distribuciji, tamošnji kritičari naprosto su se natjecali tko će na papir

»istresti« raskošnije oblikovane rečenične laude upućene Cronenbergu, a slična se stvar ponovila i na teritoriju staroga kontinenta. Posve zaslužno. *Povijest nasilja* — ekranizacija stripa *History of Violence* Johna Wagnera i Vincea Locke, prvoga dijela iz serije *Paradox Graphic Mystery* (nastavak, *Road to Perdition*, doživio je 2002. filmovanje Sama Mendesa; *Put do uništenja*) — komad je vraški geniozna ostvarenja. Provokativan. Grub. Drzak. Beskompromisan. Zločest. Neprijateljski. Već od impresivno režirana prvoga (*one take*) kadra nad kojim se nadvija prijeteci oblak kasnijeg pokolja. Sneno je i sunčano jutro nalik nedjeljima u kasno proljeće. Spokoj narušava pojava dvojice sumnjivaca (Stephen McHattie i Greg Bryk) na izlasku iz nekakva motela. Razdvajaju se. Jedan kreće prema kolima. Drugi prema recepciji s namjedom da ih »odjavi«. Vraća se nakon kraćeg zadržavanja jer je, ležerno veli svome sudrugu, imao »poteškoća sa sobaricom«. Taj sada izlazi iz auta kako bi ih opskrbio vodom iz motelskoga dućančića. Prolazi mimo recepcije, dok kamera nesramežljivo uokviruje lokve krvi i masakrirana trupla što se u njima brčkaju. Partnerovih mu ruku djelo. U tom se trenutku odnekle stvori djevojčica kojoj se oči zaustave na beživotnim tijelima, a strah smjesta nacrtu na očima kao da je znala što (će) (u)slijedi(ti). Manijak skida masku tješitelja, koju je načas navukao na hladno lice, poseže za pištoljem i — *bang*. Ubija malenu svjedokinju. Lako kao što, recimo, žedan čovjek iskapi čašu soka. Rez. Usred noći neka druga klinka, plavokosa Sarah (Heidi Hayes), uz vrisak se budi iz more, a njezin je tata, Tom Stall (Viggo Mortensen), gostioničar i uzorni građanin »malomišćanski« idilična Millbrook (Indiana), koji ne bi ni mrava

zgazio, umiruje riječima: »*There are no such things as monsters.*« Tata u kojemu će uskrsnuti jedno takvo (dugo godina zatomljeno) čudovište — iako je kćerkicu uvjerio da ona ne postoje — nakon što mu duhovi prošlosti, u liku *scarfacea* Fogertyja (Ed Harris) i njegovih nemilosrdnih krvnika, pokucaju na vrata. Jer, Tom Stall zapravo je notorni hitman Joey Cusack, brat šefa irske mafije Richieja (William Hurt), koji je mnogima, tako i Fogertyju, stao na žulj. Dobro, premisa o plaćeniku što živi pod tajnim identitetom nije ništa novo ni izvorno (nešto slično smo, eto, relativno nedavno vidjeli u *Paklenom poljupcu* Rennyja Harlina, jednom od boljih akcijskih trilerka devedesetih). No, ispod te naoko jednodimenzionalne dramaturške vanjštine *Povijesti nasilja* krije se slojevita priča s uporištem u Darwinovoj teoriji evolucije putem prirodne selekcije (čitaj: zakonu jačeg). Gomilajući grubu slikovnu izražajnost, koja spaja prizornu naturalističnost *Nepovratnog* Gaspara Noea i krvavu realističnost *Münchena* Stevena Spielberga, redatelj u nešto više od sat i pol vremena na jedinstven način iskorištava sve oblike nasilja: medijsko, društveno, mladenačko, obiteljsko, čak i seksualno (siloviti »hopa-cupa« između Toma i njegove supruge Edie — izvanredna glumica Maria Bello — na stubama; pridodate li tomu sočnu *soixante-neuf* scenu, shvatit ćete kako je Kanadanin bio pravi čovjek za režiju *Sirovih strasti 2*), postavljajući vječno pitanje: »*Leži li u dubini duše svakog ljudskog bića divlja, neobuzdana zvijer koja je u određenim okolnostima kadra isplivati na površinu?*« Odgovor je, treba li reći, potvrđan. I Cronenberg to jako dobro zna.

Marko Njegić

# GUŠTERI

## Jarhead

SAD, 2005 — pr. Universal Pictures, Red Wagon Productions, Neal Street Productions, MP Kappa Productions, Lucy Fisher, Douglas Wick; izv.pr. Bobby Cohen, Sam Mercer — sc. William D. Broyles Jr. prema knjizi Anthonyja Swofforda; r. SAM MENDES; d.f. Roger Deakins; mt. Walter Murch — gl. Thomas Newman; sgf. Dennis Gassner; kgf. Albert Wolskey — ul. Jake Gyllenhaal, Scott MacDonalld, Ming Lo, Kevin Foster, Peter Sarsgaard, Damon Poitier, Jamie Foxx, Chris Cooper — 123 min — distr. Blitz

*Gušteri su pogrdni nadmak za američke regrute u prvom iračkom ratu, poznatu kao Pustinjska oluja. Anthony Swofford mladić je koji prolazi vojnu torturu, od obuke do odlaska u rat u saudijsku pustinju. Najveći je problem mladih američkih vojnika što u pustinji ne nailaze na rat za kakav su se pripremali. Naime, ratnoga sukoba nema.*

Prvi irački rat u Hollywoodu dugo vremena nije imao prilike zaživjeti na velikome platnu, što i ne čudi osvrnemo li se na činjenicu kako je velikim studijima trebalo dugo vremena da skupe hrabrosti za kontroverzniji pristup vijetnamskim ratnim strahotama. Tako su prva dva kritički intonirana filma o Vijetnamu zapravo bili Ciminov *Lovac na jelene* iz 1978. i Coppolina *Apokalipsa sada* iz 1979. O prvom iračkom ratu do sada su progovorila samo dva američka igrana filma, Russellova akcijska pustolovina *Tri kralja* iz 1999. i Zwickova sudska drama *Hrabrost ratnika* iz 2000, no ni jedan jačega kritičkog pristupa.

Britanski redatelj Sam Mendes prvijenцем *Vrtlog života* vrlo je žustro nagovijestio kritički odnos prema lažnoj slici Amerike. Nije mu trebalo mnogo vremena da se prihvati i teme američkih ratova, i to upravo prvog iračko-američkog rata. Ono što u Mendesovu fil-

mu posebno privlači pozornost činjenica je kako film ima snažnu proturatnu poruku i nalikuje ratnim spektaklima poput Coppoline *Apokalipse*, Kubrickova *Full Metal Jacketa* ili Stoneova *Platoona*, a u filmu se u protivnika ne ispali ni jedan metak, prolivena krv jedva stane u čašu, a raskomadanih tijela i bolnih jauka ispaćenih vojnika nema ni u naznakama. Ironično, jedini metak završi u tijelu američkoga vojnika od strane njegovog kolege, i to na vojnoj obuci u Americi. Doista, sličan ratni film nismo imali prilike gledati. Mandesovi *Gušteri* razotkrivaju apsurdnost i besmislenost rata s nabojem i kritičnošću kao i nabrojani filmovi, iako je Mendesov film cjelokupnim dojmom ipak slabiji od njih. Nastao prema memoarima Antonyja Swofforda, sudionika Pustinjske oluje, *Gušteri* se zasnivaju na strašnom godooovskom motivu čekanja, u slučaju Mendesova filma — čekanja ratnoga sukoba kojega nema. Kao što Godotovo nepojavljivanje u likova drame izaziva tešku duševnu traumu koja završava rasapom ideala, tako su ideali i borbeni moral vojnika, čija se vojna spremnost u pustinji svodi na vježbanje, čišćenje oružja, ispijanje vode i masturbiranje, gotovo istovjetno dovedeni pred čin propadanja i gubljenja smisla. Ono što je u Coppolini, Kubrickovu i Stoneovu filmu većinom izazvalo duševno propadanje vojnika bile su užasne slike krvavih prizora doživljenih na bojišnici, dok je propadanje u *Gušterima* izazvano izostankom sukoba i dosadom. Ono što je Mendesu pošlo za rukom jest prikazati ekvivalentnost gubitka smisla u situacijama kada ratnih sukoba ima i kada ih nema te kako ideali u objema situacijama gube smisao te vode u apsurd. No,

ipak s jednom razlikom, u slučaju filmova trojice redatelja apsurd se pretvara u sažaljenje, a u Mendesu u ironiju.

Kako bi podcrtao ironičnost priče, Mendes se često, u situacijama, dijalogima ili stilu filma, referira na američke ratne filmove poput *Apokalipse*, *Full Metal Jacketa* ili *Lovca na jelene*. Tako je jedna od ironičnih referencija vezana uz Coppolinu *Apokalipsu*. *Nabrijani* regruti u kinu vojnoga kampa gledaju scenu iz Coppolina filma u kojoj Amerikanci napadaju vijetnamsko selo. Svi regruti oduševljeno urliču na svaku videnu eksploziju. Takvih strašnih scena na (ne)sreću vojnici nisu imali prilike vidjeti i doživjeti u svojem iračkom ratu, a vizualna strana *Guštera* u mnogim trenucima upravo podsjeća na spektakularnost i poetičnost Coppolina filma (scene zapaljenih naftnih polja u daljini, od nafte crn pijesak i pustinjska oluja...). Na kraju, u samoj završnici vojnici su već doma i vojnim se autobusima voze gradom, a uzbuđena im masa kliče mašući američkim zastavicama. U jednom trenutku u jedan od autobusa ulazi vijetnamski veteran, vjerojatno neki Stoneov Ron Kovic, koji oduševljeno pozdravlja »junake« iračkoga rata govoreći im kako je ponosan na njih. Trenutak kada i vojnicima u autobusu i gledatelju u kinu od srama knedla zapne u grlu. Amerika je dobila svoj prvi pravi »ratni« film o iračkom ratu. Ratni? Da, to je doista pitanje. I u žanrovskom i u moralnom smislu.

Goran Kovač



# HARRY POTTER I PLAMENI PEHAR

## Harry Potter and the Goblet of Fire

Velika Britanija, SAD, 2005 — pr. Warner Bros., Heyday Films, David Heyman; izv.pr. David Barron, Tanya Seghatchian — sc. Steve Kloves prema romanu J.K. Rowling; r. MIKE NEWELL; d.f. Roger Pratt; mt. Mick Audsley — gl. Patrick Doyle, John Williams; sgf. Stuart Craig; kgf. Jany Temime — ul. Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Ralph Fiennes, Timothy Spall, Robbie Coltrane, Maggie Smith, Alan Rickman — 157 min — distr. Intercom-Issa

*Mali čarobnjak Harry nađe se izabranim za sudjelovanje u po život opasnom međuškolskom natjecanju čarobnjaka.*

**Z**a ulazak u Međuzemlje i Narniju klinci i njihovi roditelji moraju kupiti kinoulaznicu. No, to nije tek obična kupnja, nego ulaganje u budućnost profitabilne franšize. Takvim se mehanizmom koristi i s ulaskom u Hogwarts. No, tamo gdje se *Gospodar prstenova* napaja »vagnerijanskom kozmologijom«, a *Kronike iz Narnije* igraju na kartu teološke lekcije za početnike, magija *Harryja Pottera* mnogo je bezbolnija, koliko se god dio popova dobro oznojio ne bi li osudili njezin »sotonski podtekst«. I dok se Tolkienovi obožavatelji još ne mogu pomiriti s tužnom spoznajom da je njihova omiljena trilogija završila, kršćanska alego-

rija C. S. Lewisa tek se počinje zahuktavati. Još je ostalo mnogo satova vjeronauka na kojima će se pričavati zgođe i nezgode Evinih sinova i kćeri. U isti mah, četvrti dio sage nastale iz pera J. K. Rowling dosegnuo je kritičnu točku vrelišta na kojoj se počinju svoditi računi, premda finale još nije tako blizu. Za manji dio Potterovih predanih ljubitelja upravo taj četvrti filmski transfer označava njegovu agoniju. Za one koji stasaju istodobno s Harryjem i poput njihova omiljena junaka priznaju da ih je poput Rona strah promatrati cure kako se razvijaju i kreću u skupini, Newellov film suluda je celuloidna ekstravagancija koja muke adolescencije pretvara u metaforu. Dok se te muke lančano nižu u teleportacijama, prurušavanjima, odlascima na raskošne balove i bliskim susretima sa zmajevima, penisoidnim čudovištima, vrištećim zlatnim jajima, osobno me najviše zasmatalo Newellovo kalkulirano komercijalno ulagivanje Harryjevima mladenačkim konzumentima iz postkomunističkih zemalja uvođenjem lika Viktora (Stanislav Janevski). Ali to nije sve.

Koliko se god Mike Newell trudio udahnuti filmu njegov zapostavljeni *very British touch*, koji prethodnici

možda nisu dovoljno naglašavali, autorov je koncept toliko sadistički, da nas njegove torture plaše. Dok impresivni Alfonso Cuarón promatra *Harryja* kao vrlo lijepu igru, a da pritom ne vrijeđa inteligenciju publike, Newellov je postupak u digitalnoj sirovosti mnogo bliži torturama iz *Slagalice strave* i britanskoj školi horora koju predvodi Clive Barker, nego raspojasanoj poterovštini, koliko god Harryjevi hormoni podivljali. Osim toga, teško je povjerovati da bi bilo koji edukativni program, ne računajući na onaj iz *Mornaričkih tuljana*, mogao slijediti takvu brutalnu tradiciju kao što je to slučaj s onim iz četvrte epizode *Harryja*, koji će kulminirati »reinkarnacijom« lorda Voldemorta digitalno odstranjena nosa. Newell više tretira Harryja kao ovisnika o ultranasilnim videoigricama koji preispituje spone između erosa i tanatosa, života i smrti, realnog i fantastičnog, nego tinejdžera koji se nadahnjuje tradicionalnom školom čarobnjaštva, tjerajući ga na onirično putovanje koje započinje noćnom morom, a završava u borhesovskom labirintu. U *Plamenom peharu*, hormonalne oluje i sentimentalni nemiri postaju stvarniji. Kadrovi se izmjenjuju munjevitom brzinom. A opsesija kojom su se autori serijala odnosili prema Harryjevim traumama iz djetinjstva izazvanim nasilnom smrću njegovih roditelja, koje se provlače kao stilska konstanta, sada će dosegnuti svoj delirični vrhunac, kad Newellov energični horor poprima totalnu dimenziju, koja posve napušta Harryjev diznjevski magični okvir iz Columbusova doba. Sada se u Hogwartsu umire i pati. No, čak i kad bi nam neki poludjeli estetski kirurg podario Valdemortov ten, ne treba nam nos da omirišemo Harryjev tinejdžerski duh.



**Dragan Rubeša**

# PONOS I PREDRASUDE

## Pride & Prejudice

Velika Britanija, Francuska, 2005 — pr. Working Title Films, Studio Canal, Tim Bevan, Eric Fellner, Paul Webster; izv.pr. Liza Chasin, Debra Hayward — sc. Deborah Moggach prema romanu Jane Austen; r. JOE WRIGHT; d.f. Roman Osin; mt. Paul Tothill — gl. Dario Marianelli; sgf. Sarah Greenwood; kgf. Jacqueline Durran — ul. Keira Knightley, Matthew Macfadyen, Talulah Riley, Rosamund Pike, Jena Malone, Judi Dench, Donald Sutherland, Brenda Blethyn — 130 min — distr. Blitz

Engleska potkraj 19. stoljeća. Živahna gospođa Bennet cijeli je život posvetila odgoju svojih pet kćeri nestrpljivo iščekujući dane njihovih vjenčanja. Tomu je najbliža najstarija i u majčini očima najljepša Jane, u koju se zaljubi pridošli velikaš Charles Bingley. Njegov pak najbolji prijatelj Darcy sumnjičavo gleda na bučnu obitelj Bennet, u kojoj ga privuče Janeina mlada sestra Elizabeth. No, njihovo poznanstvo otpočetka opterećuju međusobni ponos i predrasude.

»Sad sam uvjeren da su sretni završeci i ispunjavanje želja nevjerojatno važan dio našeg kulturnog života.« Izjavio je to britanski redatelj Joe Wright nakon što je dovršio prvi dugometražni igrani film u karijeri. A kad su u pitanju promjene mišljenja glede sretnih završetaka, nema boljeg argumenta od romana književnice Jane Austen. Pritom Joe Wright kao debitant nije imao laku zadaću: prihvatiti se još jedne u nizu ekranizacija dobro poznatih priča Jane Austen i izložiti se usporedbama i sa slavnom britanskom spisateljicom i sa svojim kolegama redateljima, koji su dosad, mora se priznati, veoma vješto spajali književnost ranoga 19. stoljeća i filmsku umjetnost 20. stoljeća. Tako su *Ponos i predrasude*, među ostalim, zaživjeli u klasiku redatelja Roberta Z. Leonarda iz 1940, *Razum i osjećaji* u nagrađivanom filmu Anga Leeja iz 1995,

a *Emma* u šarmantnoj adaptaciji Douglasa McGratha iz 1996.

No, po mišljenju mnogih, najuspješniji je spoj literature Jane Austen i pokretnih slika dala britanska miniserija *Ponos i predrasude* iz 1995. u režiji Simona Langtona, u kojoj su u ulogama središnjega para zablistali Jennifer Ehle i Colin Firth. S takvom ostavštinom Joeu Wrightu novo prenošenje romantičnoga verbalnog dvoboja Elizabeth Bennet i gospodina Darcyja na filmsko platno nije nudilo bezbrižno dokazivanje. Srećom, Wrightov su se izbor i vizija isplatili te se bez problema može reći da je prošle godine u *Ponosu i predrasudama* britanska i svjetska kinematografija dobila jedan od najdojmljivijih debija u posljednje vrijeme. Ukratko, to je djelo u kojem su gluma, scenarij, montaža i produkcijski dizajn neprijeporno iznadprosječna ostvarenja svojih nositelja, a sama režija najbolji segment rada na filmu.

Wrightove *Ponos i predrasude* resi, name, vrlo vješta narativnost u kombinaciji s bogatom i pažljivo osmišljenom slikom. Kad se snima film čija je priča otprije dio opće kulture, a najzainteresiranija publika dobri poznavatelji tematike i stilskih odrednica Jane Austen, veoma je teško biti i izravan i originalan. Wrightu je uspjelo upravo to. Struktura romana, središnji i sporedni likovi te ključne situacije i njihovi rukavci dobili su primjeren scenski ekvivalent. Uz redatelja za to je najzaslužnija scenaristica Deborah Moggach, koja je imala veliku pomoć u supervizorici Emmi Thompson. Ona je očito uspješno revidirala završnu verziju scenarija oslanjajući se na vlastito iskustvo prilagodbe romana *Razum i osjećaji*, za što je i dobila *Oscara*. Lepršavi početak, središnji sukob, polagano reteriranje te



spomenuti *happy end* izmjenjuju se glatko i logično, a u svakom od tih dijelova priče moguće je zapaziti poneku scensku virtuoznost. Primjerice, Elizabethin ples s gospodinom Darcyjem snimljen u jednom kadru ili pak njezin posjet dvorani sa skulpturama u Darcyjevu velebnom dvorcu.

Ne treba zaboraviti ni filigransko prožimanje dobrohotna humora i suptilne kritike tadašnjega britanskog društva. Baš kao što je i Jane Austen do danas ostala književni amalgam vrckasta prikaza podložna položaja žena u to vrijeme i — provučena otpora prema takvom položaju utjelovljena u njezinim emancipiranim junakinjama, tako i redatelj Wright koncentrirano žonglira sa zabavnom, a u biti ponižavajućom opsjednutošću udajom i odbijanjem takva životnog kreda. Izabirući konzervativne motive Jane Austen zapravo je promicala liberalna stajališta. Isto je postigao i Joe Wright, uz imperativ da je to preodijevanje konzervativnog u liberalno trebalo dobiti i privlačan scenski izraz.

Ipak, i tijekom gledanja filma i nakon njega ostaje otvoreno jedno pitanje. A to je: je li Keira Knightley bila idealan izbor za lik Elizabeth Bennet? Što se tiče glume, bez ikakvih dvojbi. Što se tiče fizionomije, sumnje su opravdane. Jer — teško je u Keiri Knightley kao ljepotici na prvi pogled prepoznati samozatajnost i prigušenu erotičnost, što je u biti ključ romana. Poglavitito jer Jane tumači Rosamund Pike, koja doista nije zanosnija od Keire Knightley. Zato se izboru Matthewa Macfadyena za ulogu gospodina Darcyja i osobito Brende Blethyn za interpretaciju gospođe Bennet ne mogu uputiti nikakvi prigovori. Kamoli predrasude.

Boško Picula

# CARSKO PUTOVANJE

## La Marche de l'empereur

Francuska, 2005 — DOKUMENTARAC — pr. Bonne Pioche, Yves Darondeau, Christophe Lioud, Emmanuel Priou; izv.pr. Ilann Girard — sc. Luc Jacquet, Michel Fessler; r. LUC JACQUET; d.f. Laurent Chalet, Jérôme Maison; mt. Sabine Emiliani — gl. Emilie Simon — 85 min — distr. Discovery

*Pingvini opetuju svoj godišnji ciklus — putuju kilometrima kako bi snijeli jaja i tamo u bezmjernoj hladnoći očevi čuvali svoje mladunce a majke krenule po hranu.*



Rukovodeći se provjerenom teorijom da film sa životinjama i djecom nikad ne može propasti na kinoblajnama te Truffautovom izrekom da »životinje i djeca svakome mogu ukrasti scenu«, producenti *Carskog putovanja* zadovoljno su trljali ruke. Emotivni komad Luca Jacqueta koji balansira negdje na pola puta između narativnog i znanstvenog dokumentarca prešao je na svjetskom *box officeu* zavidnu brojku od sto milijuna dolara. Za razliku od daleko impresivnijega dokumentarnog filma *Grizzly Bear* Wernera Herzoga, koji je krenuo u distribuciju gotovo paralelno s *Carskim putovanjem*, ali je prošao mnogo skromnije. Jer, dok se Herzogov film o tragičnoj sudbini ekološkog aktivista koji se više volio identificirati s medvjedima nego s ljudima, odnosi prema prirodi pragmatično, Jacquet manipulira emocijama. Dok je Herzogov inteligentni ogled o prirodi koja se u eri globalizacije već počela tretirati kao tržišni artikl, mahom ostao getoiziran u *no-global*-krugovima, Jacquet glorificira obiteljske vrijednosti, pa ga je zato prigrlila šira publika. Čak je u Americi postao neka vrsta neokonzervativnoga manifesta, već samim time što se njegova retorika snažno oslanja na montažne trikove iz Disneyjeve serije *Living Planet* za ne-

djeljno popodne, koja je pingvine najčešće promatrala poput aktera nijemih komedija. A takav je pristup oduvijek bio mnogo konzervativniji u odnosu na ikonu prirodnoznanstvenog programa BBC-a Davida Attenborougha.

Dok prati životni ciklus zdepastih stanovnika Južnoga pola, Jacquet nije u potpunosti izbjegao iritantne diznjev-ske antropomorfne zamke, čak i kad se koristi naratorom, premda bi efekt bio još impresivniji da su njegovi komentari bili rjeđi. Jer, u filmovima o životu prirode šutnja često govori više od tisuću izgovorenih riječi, što je Jacquetu, koji se proslavio kao autor hvaljenih dokumentaraca o životinjama snimljenih u produkciji *National Geographica*, jako dobro poznato. Jacquet je svjestan da film nije samo sredstvo nego i metoda kojom autor prodire u najdublje sfere intimnoga da bi shvatio svijet koji promatra istraživačko oko njegove kamere. To oko nije mikrofotografsko poput dokumentarističkoga tandema Nurisdany & Parennou (šifra: *Mikrokozmos*), ali je dovoljno izoštreno da lukavo izmjenjuje ljubav i dramu (napad morskih lavova), hrabrost i pustoštinu. Jer, upravo je putovanje to koje strogo određuje filmsku formu, ali i ra-

zlikuje dvije osnovne boje. Tako nam pingvini na polasku pokazuju leđa (crna boja), a na povratku trbuh (bijela boja). Dramatičnost se postiže čestim i nepotrebnim upozorenjima naratora (»Gubitak je nepodnošljiv!«, »Ono najgore tek slijedi!«). A poruka se ne podastire prečestim montažnim intervencijama, nego odmah, dakle, tijekom sama putovanja, uporabom autentične građe. Kažu da su pingvini glupi. Osim toga, već nakon dvadesetak minuta počinje nas hipnotizirati bjelina antarktičkih glečera u Cinemascopeu kojom se gega njihova kolona u frakovima. No, koliko se god Herzogov i Jacquetov postupak razlikuju, obojica nas pokušavaju uvjeriti da su životinje bolje i pametnije od ljudi.

Zato su me Jacquotovi pingvini, priznajem, natjerali da zaplačem, kao što su me oni animirani iz *Madagaskara* natjerali na smijeh. A kad je riječ o celuloidnom bestijariju, identične suprotne reakcije doživio sam još samo s tigrovima/leopardima. Za to su bili krivi Koumal i Sangha iz Annaudova *Dva brata* (plač) i Baby iz Hawksove sulude *screwball*-komedije *Silom dadilja* (smijeh).

**Dragan Rubeša**

# EGZORCIZAM EMILY ROSE

## The Exorcism of Emily Rose

SAD, 2005 — *pr.* Lakeshore Entertainment, Firm Films, Paul Harris Boardman, Beau Flynn, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Tripp Vinson; *izv.pr.* Clint Culpepper, Andre Lamal, David Mallvain, Julie Silverman — *sc.* Paul Harris Boardman, Scott Derrickson; *r.* SCOTT DERRICKSON; *d.f.* Tom Stern; *mt.* Jeff Betancourt — *gl.* Christopher Young; *sgf.* David Brisbin; *kgf.* Tish Monaghan — *ul.* Laura Linney, Tom Wilkinson, Campbell Scott, Jennifer Carpenter, Colm Feore, Joshua Close, Ken Welsh, Duncan Fraser — 119 min — *distr.* Blitz

*Svećenik Richard Moore optužen je za ubojstvo studentice Emily Rose, čija se tragična smrt i dalje nalazi pod velom tajni. Emily je, naime, preminula usred obreda istjerivanja zlih duhova.*

**E**gzorcizam Emily Rose nije Egzorcist. Scott Derrickson nije William Friedkin. Tom Wilkinson nije Max von Sydow, a ni Jennifer Carpenter nije Linda Blair. Uostalom, zašto bi i bili. Friedkinov klasik iz 1973. s pravom uživa kulturni status i unatoč vremenu i kritikama o(p)staje ondje gdje i jest. Na pijedestalu najboljih horora i filmova svih vremena. Trideset i dvije godine poslije obred istjerivanja zlih duhova našao se i u filmu Scotta Derricksona. Usporedbe se nisu mogle izbjeći, a zapravo su nepotrebne. I dok je Friedkin režirao klasični, vizualno šokantan horor, njegov mladi kolega realizirao je više sudsku dramu, a manje film strave. I to u veoma dobro uravnoteženu spoju u kojem racionalno uvjerljivo generira iracionalno, a iracionalno ni na koji način ne potire racionalne argumente. Doista mnogo za redatelja iza kojega je tek jedan od nastavaka horor-serijala *Hellraiser* i kratkometražni film *Love in the Ruins*.

Nedvojbeno je redatelj i ujedno koscenarist (zajedno s Paulom Harrisom Bo-

ardmanom), dozirao u pravoj mjeri elemente ovako zamišljena filma. Prevladavajuća sudska parnica ističe u priči usredotočavanje na činjenice, čime naoko natprirodni zaplet postaje ovzemaljskiji. Okosnica o fatalno opsjednutoj djevojci omogućuje pak erupcije strašnih slika zbog kojih je Derricksonov rad doista srodnik horora, i to onih uspješnijih. Napokon, prožimanje vjerskog i svjetovnog, prepletanje unutarnjih uvjerenja i vanjskih uvjeravanja, daju filmu finu polemičku notu kojom redatelj potiče na raspravu, a ne na sukobe. U svemu tome Derrickson se pomno oslanja o stvarne događaje koji su nadahnuli film, pa je u završnici *Egzorcizam Emily Rose* jedan od onih naslova koji vješto održavaju ravnotežu na rubu zbilje i mašte. Bez scenskog navijanja tko je u pravu i u što treba vjerovati. To je ostavljeno gledateljima, premda redatelj ne isključujući odrješito i ono nemoguće posredno daje moguće odgovore. Kakvi god oni bili.

Sam je film nastao na temelju životne priče mlade Njemice oboljele od epilepsije, koja je bila uvjerenja da je opsjedaju zli duhovi. Kao praktična vjernica podvrgnula se obredu egzorcizma, ali se, baš kao i u filmu, obred kobno zapleo i svećenik je završio na sudu. Upravo na sudu odvija se glavnina radnje Derricksonova filma, dok se tragedija imaginarne Emily Rose, pandana stvarne djevojke, prikazuje u iznimno efektivnim krokiijima. Odmah valja istaknuti da iako Emily nije središnji, već polazni lik filma, Jennifer Carpenter, koja je tumači, glumački iskače. Uvjerljiv nastup mlade glumice, koja se tako nametnula unutar respektabilne ekipe ispred kamera. U filmovima poput ovoga itekako je važno tumače li se uvjerljivo stvari prema kojima unapri-

jed vlada skepsa. U tom smislu Tom Wilkinson kao optuženi svećenik Richard Moore i Laura Linney kao njegova odvjetnica Erin Bruner opravdani su izbor producenata. Tom Wilkinson nenametljivo tumači čovjeka čiji je postupak s jedne strane ubojstvo iz nehta, a s druge čin pronicanja u najzamršeniju ljudsku nutrinu kako bi je se oslobodilo od zla. Što je između? Odnosno tko je između?

Između je lik Laure Linney, s kojim se gledatelj najlakše poistovjećuju. Premda će u početku i sama svemu pristupiti s dozom nužna opreza i samorazumljivom sumnjom, odvjetnica će malo-pomalo shvatiti da je Mooreov postupak umnogome izvan domašaja pravosuđa, a pogotovo ono što mu je prethodilo i ono što ga kontekstualizira. Nепrestano ljuljanje između izlistanih fakata i nedostupne fikcije te pojačavanje osjećaja da je malo toga onakvo kakvim se isprva čini najbolji je element *Egzorcizma Emily Rose*. Da se pritom redatelj Derrickson oslobodio ponekoga pretencioznog dijaloga i više se udaljio od scenskog oponašanja tipičnih televizijskih pravničkih serija dajući svojoj viziji sudnice začim metafizike, završna bi ocjena bila bolja. No, i ovako je njegov film rad u dobru smjeru. Oslobođen ne zlih duhova, nego loših rješenja.

**Boško Picula**



# DODIRNUTI VRH

## Touching the Void

Velika Britanija, 2003 — DOKUMENTARNI FILM — pr. Darlow Smithson Productions, FilmFour, Pathé, UK Film Council, John Smithson; izv.pr. Charles Furneaux, Robin Gutch, Paul Trijbits — sc. Joe Simpson prema vlastitoj knjizi; r. KEVIN MACDONALD; d.f. Mike Eley, Keith Partridge; mt. Justine Wright — gl. Alex Heffes; sgf. Patrick Bill; kgf. Patrick Bill — ul. Brendan Mackey, Nicholas Aaron, Ollie Ryall — 106 min — distr. Discovery

*Istinita priča o dva planinara i njihovom penjačkom pothvatu na Ande 1985.*

Posljednjih godina dugometražni dokumentarni filmovi sve češće ravno-pravno konkuriraju igranima i u kina i na festivalima, što pokazuje da je konačno nadvladana svojevrsna kriza (ponajprije u zanimanju publike) te vrste filmova, koji su desetljećima nastojali pronaći odgovor na televizijsku proizvodnju što je rasla i postajala sve bolja i atraktivnija. Jedan od razloga tog ponovnog uspona bio je politički angažman ili naglašena društvena kritika kakvi nisu mogli proći u TV-produkciji, a drugi još češći naglašeniji autorski stav, koji ponekad vodi i preko

granica dokumentarizma. Takav je slučaj i s iznimno dojmljivim filmom *Dodirnuti vrh* Britanca Kevina Macdonalda (1967), koji je 2000. dobio *Oscara* za dugometražni dokumentarac *Jedan dan u rujnu* o terorističkom napadu na izraelske sportaše na Olimpijadi 1972. u Münchenu.

*Dodirnuti vrh* u tradicionalnoj bi žanrovskoj podjeli bio svrstan u pseudodokumentarce, dok ga se danas najčešće određuje kao spoj dokudrame i pravoga dokumentarizma, jer je dobar dio događaja rekreiran uz pomoć glumaca. Dvojica britanskih planinara, Joe Simpson i Simon Yates, tada u ranim dvadesetim godinama, 1985. osvajaju jedan od najviših vrhova u Andama sa strane kojom se nitko prije njih nije uspeo. Uspon prolazi u redu, no na povratku jedva preživljavaju u snježnom nevremenu, pri čemu Joe doživljava lom noge i ostaje visjeti na stometarskom užetu koje je vezano za Simona. Zbog nevremena njih dvojica ne mogu komunicirati, a Simon ne može pomoći Joeu, za kojega i ne zna da li je još živ. Simonova jedina šansa da preživi jest da prereže konopac, što on napokon i čini. Joe pada u provaliju, ali ne samo da na nevjerovatan način ostaje živ zahvaljujući snježnim nanosima nego se potom uspjeva izvući i uz nadljudske napore stići do polaznoga logora upravo kada ga njegov partner

namjerava napustiti, jer mu je nezamislivo da mu je kolega mogao ostati živ. Da je riječ o fikciji, takvu scenariju nitko ne bi povjerovao, a kada bi bila riječ o »čistom« dokumentarcu u kojem bi protagonisti jedino mogli govoriti o svom doživljaju, gledatelj bi si teško mogao predočiti kakvim su se strašnim snagama prirode morali suprotstaviti. Zato redatelj tek u malom dijelu filma zadržava njihovo pričanje, i to uglavnom o njihovu duševnom stanju i moralnim dvojabama, dok je veći dio rekonstrukcija u kojoj u širim planovima i totalima oni sami ponavljaju pred kamerama bitne dijelove svoje dramatične pustolovine. U krupnim planovima njih dvojicu zamjenjuju profesionalni glumci Brendan Mackay (Joe) i Nicholas Aaron (Simon). No kako je zbog hladnoće i mećave u tim scenama vidljiv tek dio lica protagonista, to publika nema pravu priliku da usporedi sličnost glumaca i stvarnih protagonista ili, točnije, koliko bi interpreti mogli nalikovati mladima Simpsonu i Yatesu, pa to postaje potpuno nevažno i gledatelj se u potpunosti (jasno, zahvaljujući vrhunskom filmskom uobličanju) potpuno usredotočuje na sudbinsku dramu ljudi suočenih s gotovo nepremostivim preprekama, ali i odlukama u koje i sami sumnjaju.

Izvanrednim osjećajem za ritam i atmosferu, nijansiranim prikazom duševnih stanja i dojmljivim filmskim uobličanjem gotovo nadljudske snage potrebne za prevladavanje neprijateljskog i gotovo svemoćna planinskog snježnog okruženja, uz efektnu kameru Mikea Eleya, Macdonald stvara uzbudljivo svjedočanstvo o borbi čovjeka i prirode, koje se doima kao vrhunski dokumentarac.

**Tomislav Kurelec**



# SVIJET VINA

## Mondovino

Argentina, Francuska, Italija, SAD, 2004 — DOKUMENTARNI FILM — pr. Goatworks Films, Les Films de la Croisade, Emmanuel Giraud, Jonathan Nossiter; izv.pr. Catherine Hannoun — sc. Jonathan Nossiter; r. JONATHAN NOSSITER; d.f. Jonathan Nossiter; mt. Jonathan Nossiter — 150 min — distr. Discovery

*Promišljanje o prepoznavanju kvaliteta pojedinoga vina kroz koje se govori i o globalizaciji i makinacijama koje dovode do monopolističkog nadzora tržišta.*

Najprovokativniji, najpopularniji, ali zasigurno ne i najbolji suvremeni svjetski dokumentarist Michael Moore počeo je svojim filmovima *Ludi za oružjem* (Oscar za dugometražni dokumentarac) i *Fahrenheit 9/11* (Zlatna palma i nagrada kritike u Cannesu) konkurirati igranim filmovima kako na festivalima tako i u kinima, zainteresiravši i širu publiku i izazvavši znatan rast produkcije cjelovečernjih dokumentaraca, u koje se počeo ulagati i sve veći novac. To je dovelo i do povećanja broja vrijednih ostvarenja. Prema reakcijama većine svjetskih kritičara, a i po tome da je bio u službenoj konkurenciji kanskoga festivala, jedno od najuspješnijih je *Svijet vina* (*Mondovino*) Amerikanca Jonathana Nossitera, koji se proslavio *Nedjeljom* (1997), najboljim filmom Sundancea.

Čini mi se ipak da *Mondovino* reputaciju zaslužuje ponajprije izvanfilmskim razlozima. Jedan od takvih zasigurno je i činjenica da je prepoznavanje kvaliteta pojedinoga vina danas izrazito poželjna i u društvu iznimno cijenjena vrлина, a Nossiter, koji je uz svoj primarni filmski posao i cijenjeni enolog koji za poznate njujorške lokale pravi izbor vina, koristi se tom svojom sposobnosti i ljubavi prema vinu da bi napravio



film koji govori o globalizaciji i makinacijama što dovode do monopolističkog nadzora tržišta. Poput Moorea i on s ljevičarskih, izrazito društvenokritičkih pozicija prokazuje način na koji američki magnat Mondovi u sprezi s najutjecajnijim kritičarem vina Robertom Parkerom i savjetnikom za proizvodnju Michelom Rollandom stvara vinarsko carstvo koje zapravo uništava tradicionalne vrijednosti i mijenja okuse (zagonetnim postupkom »mikrooksigemizacije«) i služi isključivo njegovoj dobiti. Nossiter se koristi svojim poznanstvima s istaknutim vinarima te lako dolazi do svakog od njih i prikuplja njihove izjave, uz vrlo rijetke pokušaje provociranja ili postavljanja ozbiljnijih problema, da bi tek montažom izrazio svoj kritički odnos prema temi koju prikazuje. Nemam jasno ništa protiv autorovih stavova, vjerujem čak i u istinitost većine prikazanoga, no problem je što se taj montažni postupak, koji je ovdje temelj filmskoga postupka, iscrpljuje u formuliranju autorovog stajališta. Pritom zanemaruje dramaturški slijed i u tom segmentu djeluje neuredno. Osim toga je — neočekivano za istaknuta autora — film snimljen tako da se doima poput ne baš uspješna križanca između televizijske reportaže i privatnog zapisa.

Dojam privatnosti potencira i proizvoljno preskakivanje s teme na temu i

iz jednog zemljopisnog područja na drugo, što vodi do zaključka da se Nossiter više brinuo kako uz pomoć filma posjetiti razna njemu privlačna odredišta. Tako film počinje u Brazilu, gdje nema čak ni grožđa, uz neuvjerljivo obrazloženje kako treba vidjeti i takve rijetke i čudne krajeve gdje ne samo da se vino ne proizvodi, nego nikomu i ne nedostaje to čudesno piće, o stvaranju kojega se tijekom filma odveć često govori kao o umjetnosti za koju su nužni duh i predanost što stvaraju pravu poeziju. Govore to i čuveni proizvođači vina u Francuskoj i Italiji, a papagajski ponavljaju i Amerikanci, koji od toga zapravo žele napraviti globalnu industriju pod svojom vlašću, da bi sve završilo opet u Južnoj Americi — u Patagoniji, gdje se više priča o bitkama suparničkih indijanskih plemena prije nekoliko stoljeća nego o vinu, a redatelj čak ne uspijeva iskoristiti šansu da povuče paralelu između tih borbi i današnjih sukoba oko kontrole tržišta vina.

Zato je *Mondovino* djelo u kojem je više uživao redatelj radeći ga nego gledatelj, koji s mukom izdržava brojne raznorodne i često preduge sekvence, pa se čini da su film ipak uglavnom hvalili autorovi politički istomišljenici, obrativši više pozornosti na eksplicitno izrečena stajališta nego na njihovo filmsko uobličjenje.

Tomislav Kurelec

# SMRTOLOPTANJE

## Murderball



SAD, 2005 — DOKUMENTARNI FILM — pr. A&E Indie Films, EAT Films LLC, MTV Films, Jeffrey V. Mandel, Dana Adam Shapiro; izv.pr. Micah Green, Randy Manis, Jeff Sackman, Mark Urman — sc. Henry Alex Rubin, Dana Adam Shapiro; r. HENRY ALEX RUBIN, DANA ADAM SHAPIRO; d.f. Henry Alex Rubin; mt. Conor O'Neill, Geoffrey Richman — gl. Jamie Saft — 85 min — distr. Discovery

*Američka reprezentacija ragbijaša u kolicima priprema se za Paraolimpijske igre u Ateni 2004.*

Potresan i uzbuđljiv dokumentarac naglašeno optimističkog duha, u središtu zanimanja ima članove američke reprezentacije sporta nazvana ragbi u kolicima (izvorno *quad-ball*, doslovnije prevedeno kvad-loptanje ili kvadmet), agresivne igre nalik na ragbi, odnosno američki nogomet, u kojoj sudjeluju isključivo paraplegičari, a jedan je od glavnih poteza zaustavljanje protivnika tehnikom izravna sudara, što često završi prevrtanjem kolica. Sportska se kolica posebno naručuju i dizajnirana su prema potrebama svakog igrača, a laiku sport ponajviše nalikuje na sudaranje automobilčića u lunaparku uz asocijacije na gladijatorska nadmetanja. Nastao u Kanadi 1970-ih, sport je isprva nazvan smrtooptanje (*murderball*), no poslije je promijenio ime u spomenuti »ragbi u kolicima«, i to, kako duhovito kaže jedan sudionik, zato jer »smrtooptanje« nije baš ugodno odzvanjalo u ušima mogućih sponzora. Danas se ragbi u kolicima igra i na Paraolimpijskim igrama. Osnovna pripovjedna linija *Smrtooptanja* prati američku reprezentaciju od Svjetskog prvenstva u švedskom Göteborgu 2002. do Paraolimpijskih igara u Ateni 2004. a temeljne dramske silnice utemeljene su na oštru suparništvu američke s kanadskom reprezentacijom, čiji je trener Joe Soares bivša zvijez-

da američke reprezentacije, koji je iz nje, po njegovu mišljenju nepravedno, »izbačen« jer je ostario i postao prespor. No *Smrtooptanje* nije film o tom sportu (prizori natjecanja uglavnom su vrlo kratki), nego o ljudima koji se njime bave, odnosno o paraplegičarima, i to ponajprije onima koji nisu dopustili da ih njihovi tjelesni nedostaci učine nesretnim osobama koje ne znaju što bi sa sobom. U prvi plan filma izbili su Mark Zupan, koji je kao osamnaestogodišnjak stradao u automobilskoj nesreći (spavao je u prtljažniku kamioneta koji je vozio njegov najbolji prijatelj pijan), spomenuti sredovječni Joe Soares, koji je prebolio dječju paralizu, mladáhni Keith Cavill, koji se nakon nesreće na motokrosu tek suočava s paraplegičarskom budućnošću i Bob Lujano, 33-godišnjak koji je kao devetogodišnji dječak obolio od rijetke bolesti krvi, nakon čega je ostao bez nogu i bez ruku do lakta. U filmu doznajemo mnogo toga o paraplegičarima što većina običnih gledatelja najvjerojatnije nije znala, između ostaloga ulazimo i u njihove privatne živote (mnogi imaju djevojke, supruge i vlastite obitelji) i saznajemo »sve što smo željeli znati o seksualnom životu paraplegičara, a nismo se usudili pitati«, a sudbine koje na prvi pogled ili općenito doživljavamo kao tragične ovdje su prikazane u optimističnom svjetlu. I to bez okusa laži, jer oduzeti momci pred kamerama svoju su nevolju, koliko je to moguće, izlježili snagom volje i duha, odlučnošću, upornošću, aktivnošću, optimizmom i neškodljivom agresivnošću u odnosu s okolinom. To su ljudi koji se ne samosažalijevaju, niti se stide svoga stanja. Oni su ga prihvatili takvim kakvim jest i silno se (i uspješno) trude živjeti normalno koliko mogu. Primjerice, spretnost kojom se Lujano u obavljanju svakodnevnih zadataka (odijevanje, je-

denje, tipkanje na računalu, pisanje olovkom, vožnja automobila) služi batrijcima ruku upravo je čudesna. U svemu, riječ je filmu nakon kojega se svakodnevnje nevolje obična, zdrava čovjeka čine doista zanemarivima i koji uvjerljivo ističe snagu duha koja nas može izvući i iz najgorih nesreća. A najvažnije za vrijednost *Smrtooptanja* jest što potpuno izbjegava u filmovima sa sličnom temom tako čestu sporost događanja, sentimentalnost i dosadnu patetiku. Montiran u gotovo furioznom *speed-metal*-ritmu (ali ne spotovski, nego jasno i pregledno) s gotovo pankerski beskompromisnim stajalištem u opisu protagonista i njihova tjelesnog nedostatka, film je simpatično agresivan, otvoren i iskren, baš kao i njegovi junaci. Ganutljivost, potresnost, optimizam i veličanje njihovih pothvata nisu ni zašecerani ni ulickani, niti ugođeni u limunadnim tonovima. Sve to iz građe izbija samo od sebe, zato jer to tako jest, a ne zato što filmotvorci nastoje manipulirati gledateljstvom. Određenim nedostatkom mogli bismo proglasiti činjenicu da nekako osjećamo da ima i mnogo nesretnijih paraplegičara koji se ovdje uopće ne spominju, a jedno od pitanja koja se nameću, a na koje ne dobivamo odgovor, jest ono o kakvu-takvu uvidu u financijsku situaciju likova. Jer, osim snage duha, za »normalan« život paraplegičara očividno su potrebno i više novca nego za život zdrava čovjeka. Otkud im sve te posebne naprave? Privređuju li kako sami? Žive li od novčane pomoći rodbine? Od pomoći države / specijaliziranih organizacija? Na filmskom festivalu u Sundanceu *Smrtooptanje* je nagrađeno nagradom publike i posebnom nagradom žirija za montažu (Geoffrey Richman i Conor O'Neill).

**Janko Heidl**

# PRELAZEĆI MOST: ZVUK ISTANBULA

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul

Njemačka, Turska, 2005 — DOKUMENTARNI FILM — pr. Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), intervista digital media, Fatih Akin, Sandra Harzer-Kux, Christian Kux, Klaus Maeck, Andreas Thiel — sc. Fatih Akin; r. FATIH AKIN; d.f. Hervé Dieu; mt. Andrew Bird — 90 min — distr. Discovery

*U Istanbulu se mogu čuti razne vrste glazbe — od turskog rocka, rapa, pa do tradicionalne turske popularne i narodne glazbe.*

Fatih Akin, Turčin rođen (Hamburg, 1973) i školovan u Njemačkoj, već je kratkim filmovima osvajao vrijedne nagrade, a proslavio se *Glavom kroz zid* (2004), pobjednikom *Berlinalea* i dobitnikom Europske filmske nagrade i velikog broja drugih priznanja. Taj je film najjasnije pokazao temeljnu preokupaciju njegova stvaranja — odnos između kulture i običaja domovine njegovih roditelja i one u kojoj je on odrastao, ali formiran dijelom i pod utjecajem turske tradicije. Znatno dio *Glavom kroz zid* zbiva se u Istanbulu, pa je Akin boravio u toj metropoli zajedno s basistom grupe Einstürzende Neubauten Alexanderom Hackeom, koji je radio glazbu za film, da bi našli zvuk koji će zvučati autentično. Pritom su obojica bili zadivljeni raznovrsnošću i kvalitetom suvremene popularne glazbe, u kojoj se prelamaju utjecaji Istoka i Zapada, te se tako rodila ideja o cjelovečernjem dokumentarcu *Prelazeći most: zvuk Istanbula*.

Film započinje Hackeovim dolaskom u grad s namjerom da snimi sve vrste glazbe koje se mogu čuti, od turskog rocka, rapa i ostalih na Zapadu omiljenih oblika pa do tradicionalne turske popularne i narodne glazbe, koje daju specifičnu notu i suvremenim oblicima

nastalim dijelom pod zapadnim utjecajem. No, Hacke nije samo puki registrator nego i glazbenik koji na profesionalan način izmjenjuje iskustva s istanbulskim kolegama, a u početku filma za vožnje ispred impresivne pozadine grada brodićem na kojem svira »neopsihodelični« bend Baba Zula zamjenjuje njihova odsutna basista.

Istražujući tako tu glazbenu scenu koja sve više buja i sudbine njezinih interpretata, naglašavajući i pokušavajući razumjeti njezine lokalne specifičnosti, Akin — u suradnji s Hackeom koji baš putem glazbe uspijeva uspostaviti pravi kontakt s njezinim istanbulskim tvorcima — otkriva mnoge nijanse tog sjećanja naizgled nepomirljivih suprotnosti, koje ipak rezultiraju prožimanjem različitih mentaliteta, civilizacija i vjera, tradicije i suvremenosti u megalopolisu koji se prostire na dva kontinenta, povezana mostom koji u Akinovu filmu nije samo građevina, nego i simbolična veza različitih kultura.

*Prelazeći most: zvuk Istanbula* bogata je i složena slika ne samo fascinacije glazbom i njezinim mjestom u svakodnevicu običnih ljudi, nego i načina života i društvenih odnosa, dokumentarac

o gradu, ali i dojmljivo svjedočanstvo o isprepletanju bitno različitih kulturnih i tradicionalnih obrazaca. Akin u tome nalazi bliskost s mješavinom koja je bitno odredila njegov vlastiti svjetonazor i vrlo osebujan filmski stil, koji uz to žestinom i snagom izraza duboko uranja gledatelja u svijet tog iznimno dojmljiva filma, ostvarujući u prvom (većem) dijelu posvećenu turskom rocku pravo remek-djelo koje vodi do vrhunaca s posebno dojmljivim songom kurdske pjevačice Aynar. Ipak u prikazu manje mu bliske tradicionalne popularne glazbe ponestaje mu donekle invencije i mašte, iako i tu ima nekoliko vrhunskih sekvenci, poput one u kojoj melankolični song *Sjećanje na Istanbul*, ilustriran crno-bijelim fotografijama nekadašnjeg izgleda grada, uspijeva sublimirati duh prošlosti na način kako je Akin vidi. Doduše, može se učiniti da su se neke sekvence pri kraju našle na ekranu samo zato da autor ne bi ispustio neki glazbeni oblik prisutan u Istanbulu, pa film tu gubi snagu i ritam koji su do tada na najvišoj razini, ali ta zamjerka ipak ne može bitnije utjecati na vrlo pozitivan sud o ovom cjelovečernjem dokumentarcu.

Tomislav Kurelec



## GRIZZLY MAN

SAD, 2005 — DOKUMENTARNI FILM — pr. Discovery Docs; izv.pr. Kevin Beggs, Billy Campbell, Phil Fairclough, Andrea Meditch, Erik Nelson, Tom Ortenberg — sc. Werner Herzog; r. WERNER HERZOG; d.f. Peter Zeitlinger; mt. Joe Bini — gl. Richard Thompson — 103 min — distr. Discovery

*Američki pustolov Timothy Treadwell trinaest je godina tijekom ljetnih mjeseci odlazio u Nacionalni park Katmai na Aljasci kako bi živio s grizlijima. Na kraju ga je jedan od njih ubio i pojeo.*

Bacimo li letimičan pogled na informacije o *Čovjeku-grizliju* doznat ćemo da je riječ o dokumentarcu sastavljenu pretežno od snimaka koje je vlastitom kamerom zabilježio Amerikanac Timothy Treadwell, neka vrst pustolova i prirodoljupca koji je mnogo vremena proveo živeći u prebivalištim grizlija u Nacionalnom parku Katmai na Aljasci. No, samo ako smo posve neupućeni u rad redatelja Wenera Herzoga, pomislit ćemo da je riječ o filmu iz kategorije »dokumentarca o životu životinja u divljini«.

I, jasno, iako se na ekranu najčešće nalaze Treadwell i medvjedi, *Čovjek-grizli* još je jedno »tipično hercogovsko« djelo, ostvarenje nastalo tako da je, jednostavno i nevidljivo rečeno, redatelj opet uspio pronaći »luđaka« čija se životna priča, sudbina i pokretački motivi mogu uporabiti u korist potvrde Herzogova svjetonazora. Riječ je o »još jednom Fitzcarraldu«, čovjeku kojega je »neki unutrašnji demon« tjerao da slijedi svoju zamisao, da pobjegne od okova civilizacije i kompromisa konformizma te da mješavinom ideala i samoljubivosti pokuša ostvariti nešto što nikomu dotad nije uspjelo. Posljedice takva »crva u guzici« mogu biti genijalne, ali mogu biti i gotovo idiotski pro-



mašene, ovisno o rezultatima, ali i o tome kako ih doživi ostatak zainteresirana svijeta, odnosno kako su ostatku zainteresirana svijeta rezultati predstavljeni ili čak marketinški plasirani.

Trinaest godina zaredom, od 1991. do 2003, tijekom ljetnih mjeseci Treadwell je odlazio u Nacionalni park Katmai i ondje taborovao, uživajući se u samododijeljenu ulogu zaštitara i prijatelja grizlija, koje je snimao u njihovu prirodnu staništu, iz neposredne blizine od nekoliko metara. Šoumenski šarmantan, »američki zgodan«, plavokos (frizura »princ Valijant« uvijek je bila pomno namještena i nikad nije bio neobrijan), dobro građen i mladolik, svoja je iskustva prenosio i filmove prikazivao mladima te bez naknade u školama držao predavanja o grizlijima. Posljednji boravak među smeđodlakim gorostasima završio je onako kako su mnogi, uključujući i njega sama, očekivali — medvjed ga je ubio i pojeo. Na tom izletu s njim je bila i njegova djevojka Amie Huguenard, koja je skončala na isti način.

Razumijevajući »manijački« poriv, Herzog poštuje pojedince spremne učiniti nešto posebno, osobito one koji pritom dolaze u dodir, a time neizbježno i u sukob, s prirodom, najvećom, najnedokučivijom, najtajanstvenijom, najiskonskijom pojavom na Zemlji i, naposljetku, najvećim čovjekovim prirodnim neprijateljem.

Cijeneci Treadwellov »zov prirode« i njegovu odvažnost, kao i jedinstvene trenutke koje je zabilježio kamerom

(»obični« snimci prirodnih ljepota, snimci druženja s lisicama i promatranje medvjeda), istražujući njegov život ustanovio je da »čovjeka-grizlija« među grizlije nisu otjerali osobito plemeniti razlozi. Odrastao u običnoj obitelji, kao uobičajeno sretan dječak, darovit plivač i spretan daskaš na valovima, htio je ostvariti glumačku karijeru, no u tome nije uspio. Odao se zatim alkoholu, a pokušavajući se otrgnuti tom zlu otkrio je da je jedino mjesto na kojem se osjeća dobro — divljina.

Iako se s Treadwellovim idealiziranjem grizlija, kao ni s njegovom, zapravo, besmislenom i egoističnom aktivnošću ne slaže (što izriječkom govori u popratnim pripovjedačkim komentarima), Herzog ga ne osuđuje, ne hvali, ni ne kudi, nego, zadržan njegovom »borbom s demonima« pokazuje (dakako, dopuštamo da je materijalom manipulirao u korist svoje niti vodilje, no dokumentarci to gotovo uvijek čine) činjenično stanje stvari i fascinantnu priču junaka filma rabi kao metaforu ljudske duše ili kao primjer za proučavanje naše, a ne divlje prirode.

A kako je ipak riječ o vrhunskom redatelju — čiji filmovi nakon poprilične opskurnosti tijekom 1990-ih u ovom desetljeću ponovno privlače određenu pozornost — *Čovjek-grizli* nije dosadna »filozofska rasprava«, nego uzbudljiv, napet i vješto oblikovan film osebnostna ugodaja koji zanimanje budi i pažnju plijeni i »samo« na razini priče.

Janko Heidl

## RIZE

SAD, 2005 — DOKUMENTARNI FILM — pr. David LaChapelle Studios, HSI Productions, Darkfibre Entertainment Ltd., Marc Hawker; izv.pr. Ellen Jacobson, Barry Peele, Rebecca Skinner, Ishbel Whitaker — sc. David LaChapelle; r. DAVID LACHAPELLE; d.f. Morgan Susser, Michael Totten; mt. Fernando Villena — gl. Amy Marie Beauchamp, Jose Cancela — 86 min — distr. Discovery

U četvrtima Los Angelesa nastanjenim siromašnim Afroamerikancima skupine mladih, umjesto kriminalističkim bandama, priključuju se grupama uličnih plesača.

Raširite noge, malo se prignite u koljenima, isprčite guzu i njome brzo, brzo, brzo mrđajte gore-dolje. Eto! Počeli ste izvoditi osnovni pokret *strippinga*, jednog od glavnih plesnih stilova koje prakticiraju mladi stanovnici ozloglašanih, kriminalom zaraženih, siromašnih losangeleskih četvrti South Central, Watts, Inglewood.

Iako se rado kreću u ritmu *strippinga*, najistaknutiji i najbolje organizirani plesači još radije plešu *klaunski ples* — osuvremenjenu inačicu hip-hopa i *break dancea* — i *krumping* — nešto što pomalo slično koreografiranim uličnim tučnjavama.

I premda predstavnici stilova strastveno tvrde kako je njihov ples bolji od ostalih, običan gledatelj neće moći samostalno razlikovati *strippera* od *klauna* ili *krumpera*. Tri stila izgledat će mu isto — svi se odlikuju iznimnom, gotovo nevjerojatnom brzinom pokreta (na početku filma obaviješteni smo da nije primijenjena tehnika ubrzavanja filmske vrpce), a plesači su čudesno razgibani i vješti.

No, *Rize* (krivo, slengovski napisana riječ *rise*, koja znači uzdizanje, izdizanje, ustanak, buđenje...) nije film o plesu,

iako dobrim dijelom prikazuje plesače u akciji. Njegova je tema prikaz jednog od načina na koji mlada mladija spomenutih četvrti može frustracijama, bijesu i energiji dati oduška, a da se ne zaputi u toj okolini gotovo neizbježnom stazom kriminala i droge.

Sve je, kažu, započelo gotovo slučajno 1992, kada se crnopusi Tommy Johnson vratio iz zatvora u kojem je odslužio kaznu zbog preprodaje droge. Prijatelj ga je zamolio da kao klaun nastupi na dječjem rođendanu. Tommy je prihvatio i klaunovsku zadaću pomiješao s plesom. S velikim je veseljem ustanovio kako mu nova zadaća ide od ruke i shvatio da je to mogući izlaz za njega i njegove susjede. Nadjenulo si je umjetničko ime Klaun Tommy (Tommy the Clown) i počeo oko sebe okupljati mlade, a uskoro je utemeljio i Tommyjevu plesnu akademiju hip-hopa.

Redatelj David LaChapelle proslavio se kao modni i estradni fotograf (*Interview*, *Details*, *Vanity Fair*, *The Face*, *Vogue*) i redatelj glazbenih spotova zvijezda poput Britney Spears, Jennifer Lopez, Mobyja ili Christine Aguilere. S *krumpingom* prvi se put susreo kada je s posljednjom radio na spotu pjesme *Dirrty*. Godine 2003. u TV-produkciji režirao je 25-minutni dokumentarac *Klaunovi u kvartu* (*Clowns in the Hood*), a 2004. 24-minutni dokumentarac *Krumped*, kojim je na festivalu Sundance osvojio posebno priznanje za kratkometražni film.

*Rize* je izrastao iz ta dva dokumentarca, a po svemu sudeći velikim je dijelom i sastavljen recikliranjem u njima uporabljenih snimaka.

Djelo dinamična ritma i tempa repetitivnost uspijeva manje-više izbjeći neizričito podjelom u tematske podcjeli-

ne kojima razbija jednoličnost — nakon uvoda i prikaza zatečene situacije slijedi opis loših, dapače, naglašeno smrtonosnih okolnosti života u kvartu, pa montažna usporedba današnjega plesa i bojenja lica i tijela s onim u afričkih plemena, pa prikaz velikog natjecanja i, naposljetku, veza plesača s konvencionalnom religijom («Bog nam je dao vještinu»).

I premda se u neku ruku čini razmjerno površnim prikazom djelovanja subkulturne skupine u kojemu se izbjegava temeljitije raščlanjivanje društvenoga konteksta ili postavljanje izazovnijih pitanja, *Rize* na zanimljiv i privlačno neposredan način otkriva jedan (kako se može prosuditi po kritikama filma, čak i Amerikancima) razmjerno nepoznat svijet i nudi lako prihvatljivu i hvalevrijednu poruku o mogućnosti boljitka vlastitom voljom, donošenjem ispravnih odluka i iskorištavanjem pozitivnih talenata. A pritom su izbjegnuti i patetična sentimentalnost i uvijek pomalo opasno idolatrijsko veličanje idejnih začetnika takvih pokreta, odnosno nedostaci što se lako uvlače u djela tog tipa i od kojih, primjerice, boluje dokumentarac slične zamisli i teme *Favela se budi* (*Favela Rising*, 2005) M. Mocharyja i J. Zimbalista, kojega smo nedavno imali prigodu vidjeti na Zagrebačkom filmskom festivalu.

Janko Heidl



# OBITELJSKA STVAR

## The Family Stone

SAD, 2005 — pr. The Family Stone, Michael London Productions; izv.pr. Jennifer Ogden — sc. Thomas Bezucha; r. THOMAS BEZUCHA; d.f. Jonathan Brown; mt. Jeffrey Ford — gl. Michael Giacchino; sgf. Mario Ventenilla; kgf. Shay Cunliffe — ul. Sarah Jessica Parker, Claire Danes, Diane Keaton, Rachel McAdams, Dermot Mulroney, Craig T. Nelson, Luke Wilson, Tyrone Giordano — 102 min — dist. Continental

*Mladi i uspješni menadžer Everett Stone za Božić dovodi prvi put kući svoju zaručnicu Meredith, krutu mladu poslovnu ženu koju njegova srednjostaleška, liberalna, ekscentrična i mnogočlana obitelj ne primi najbolje. Želeći se dopasti Everetovim roditeljima, braći i sestrama, Meredith samo produbljuje jaz te naposljetku pozove kao potporu mladu sestru Juliu.*

● *Obiteljska stvar* film je koji ima neoporne vrline, ali i neke podosta neugodne slabosti. Spoj romantične komedije (sa *screwball*-elementima) i obiteljske drame, ugođajem se i temeljnom situacijom (srednjostaleška ekscentrična obitelj u opoziciji spram vrijednosti korporacijskog kapitalizma, u koju dolazi pripadnik/pripadnica upravo tog korporacijsko-kapitalističkog svijeta) u

dobroj mjeri oslanja na klasik Franka Capre *U grob ništa ne nosiš*, no istovremeno pravi i znatan odmak od njega. Dok je Capri romantična linija priče bila poticaj za izravnu i oštru kritiku krupnokapitalističke beščutnosti, autoru *Obiteljske stvari*, redatelju i scenaristu Thomasu Bezuchi, kritički su ubodi spram menadžerskog duha suvremenoga korporacijskog kapitalizma samo nužan katalizator romantičnih prepleta. To naravno ne bi bio nikakav nedostatak da žrtva takve koncepcije nije lik samosvjesne mlade žene u velikoj mjeri posvećene karijeri, koja dobrim dijelom filma postaje objekt izivljavanja članova liberalne obitelji. Isprva se čini da Bezucha tretira Meredith (uobičajeno kvalitetna izvedba Sare Jessica Parker) kao žrtvu, no kako film odmiče, vidimo da je njegov stav prema obitelji Stone sve afirmativniji, a prema Sari sve kritičkiji, tj. poručuje nam se da je Meredith u znatnoj mjeri zaslužila kušati neukusnu kašu koja se prostrla pred njom. Kad u početnim dijelovima filma majka (posebno raspoložena Diane Keaton) zaključuje da Meredith nije prava žena za njezina sina, gledatelj je sklon navijati za Meredith i ljubav dvo-

je mladih. Međutim tijekom filma gotovo cijela se obitelj okreće protiv Meredith, uključujući i sama Everetta, da bi sirotica naposljetku morala otrpjeti i zaručnikovo ljubavno pristanje uz njezinu rođenu sestru, a

kao nagradom zadovoljiti se naklonošću nonšalantnoga Bena, u kojem otkriva novi ljubavni interes. Da bi to takva obrata došlo, Meredith se mora iz samostalne, samosvjesne i ambiciozne žene pretvoriti u dubinski krotku ženu kojoj je nužno muško vodstvo, a autor Bezucha staje uz takav rasplet događaja, nudeći ga kao malo neobičnu, ali slatku romansu. Istovremeno afirmira, možda uz sitnu dozu kritike, liberalnu obitelj i njezino ustrajavanje na iskrenosti pod svaku cijenu, iako je ta iskrenost agresivna i gruba te svjedoči o nedostatku fine osjećajnosti, višeg stupnja emocionalne inteligencije, ali i o egoizmu. Ona je ujedno neizravni i nesvjesni autorski komentar Amerike — u ime istine svakom moramo pokazati kako stvari stoje, ma koliko boljelo, ali ako netko takne nas, povrijedi naše osjećaje, udarit ćemo po njemu svim sredstvima. Pri čemu Bezucha kao vrhunac političke nekorektnosti, a znamo da je u današnjoj Americi politička korektnost postala fetišem, izdvaja sasvim umjesno Meredithino pitanje o položaju gluhih homoseksualaca, što izazove bijes Stoneovih jer to pitanje dožive kao nečuvan ispad spram jednog od braće (i njegova dečka) koji je gluhi pederast (pri čemu nije suviše napomenuti da je Bazuchin prethodni, debitantski film *Big Eden* poharao *gay*-festivala).

*Obiteljska stvar* film je znatnih potencijala, koji su tek djelomično iskorišteni. Mogli smo dobiti uradak dostojan naslijeđa velikog Capre, no afirmacija krivo shvaćene liberalnosti i djelomično promoviranje patrijarhalnosti »na mala vrata«, kao i nepotrebno sentimentalno šećerenje pri kraju, nije dopustilo filmu da prekorači granice solidnosti.

Damir Radić



# PRODAVAČICA

## Shopgirl

SAD, 2005 — pr. Shopgirl Inc., Hyde Park Entertainment, Brass Hat Film Slate 1 Shopgirl Ltd., Epsilon Motion Pictures, Touchstone Pictures, Ashok Amritraj, Jon J. Jashni, Steve Martin; izv.pr. Andrew Sugeran — sc. Steve Martin prema vlastitom romanu; r. ANAND TUCKER; d.f. Peter Suschitzky; mt. David Gamble — gl. Barrington Pheloung; sgf. William Arnold; kgf. Nancy Steiner — ul. Steve Martin, Claire Danes, Jason Schwartzman, Bridgette Wilson-Sampras, Sam Bottoms, Frances Conroy, Rebecca Pidgeon, Samantha Shelton — 104 min — distr. Blitz

*Priča o kompleksnom ljubavnom trokutu između mlade prodavačice, imućnog biznismena i usamljenog mladića.*

Već sama činjenica kako je *Prodavačica* temeljena na romanu Steva Martina zasigurno će nagnati nemali broj filmofila na zaključak kako je riječ o neobaveznoj komediji. Naravno, takav se zaključak nameće filmofilima koji Martina poznaju isključivo kao razuzdanog komičara poznatog po nizu uloga divljih i neobuzdanih karaktera. Manje je uočeno kako je Martin već nekoliko godina glumac koji karijeru gradi mahom na zahtjevnijim ulogama, usput povremeno pišući kolumne za *New Yorker* i *New York Times*, kazališne komade, kao i relativno zapažene romane. *Prodavačica* (2005) je tako njegov prvi literarni istup, ujedno i roman za kojeg je svojevremeno sam autor tvrdio kako nikome neće dopustiti njegovu ekranizaciju.

Ipak, godine su donijele promjenu u Martinovu stavu i tako je nastalo ovo djelo čiji naslov sugerira pripadnost žanru romantične komedije, premda je zapravo riječ o suptilnoj karakternoj studiji koja je ugođajnošću na tragu izvrsnog filma Sofie Coppole *Izgubljeni u prijevodu*, ali i neopravdano zaborav-

ljenom filmu Micka Jacksona *Priča iz Los Angelesa*, za koji je Martin napisao scenarij.

*Prodavačica* se ipak daleko više obraća gledateljevu srcu, slojevito istražujući osjećajnost glavnih junaka, te potencirajući njihovu usamljenost i nepostojanje ozbiljnije komunikacije, nego što nastoji u svakom trenutku izmamiti smijeh kod publike. Istini za volju, komič-

nih momenata ne manjka u ovom filmu, ali ti trenuci zasigurno nisu i oni po kojima se *Prodavačica* pamti.

Redatelj Annand Tucker uistinu minuciozno prenosi na filmsko platno vješto iskonstruirani mikrosvijet Martinova romana. On se bavi karakterima, polako razmatajući priču, dopuštajući razvoj pomalo depresivne atmosferičnosti cjeline koju umješno osvježava sa ponekim komičnim momentom, ali se prije svega pouzdajući u raspoloženu glumačku postavu. Filmom dominira Claire Danes u ulozi usamljene prodavačice rastrgane i ljubavnim dilemama, budući da se nalazi između dva, posve oprečna muškarca. Pri tome valja napomenuti kako se ipak radi o netipičnoj mladoj djevojci, što u određenoj mjeri čini krhkom čitavu filmsku konstrukciju, jer njezina posebnost nije definirana određenim društvenim kontekstom. Ipak, posebnost glavne junakinje, kao i njezin proces prilagođavanja potencijalnim odabranicima, pri čemu i ono malo osobnosti koju posjeduje polako nestaje, čini je zanimljivom protagonisticom filma koji kvalitetu



gradi u pauzama uvijek reciklirajući svakodnevice.

Pored Claire Danes pozornost posebno zavrjeđuje Martinov hladan i bezosjećajan nastup, koji doista svjedoči o zreloj fazi njegove karijere. Solidan nastup Jasona Schwartzmana, koji se ovom prigodom ipak više pouzdao u svoj izgled negoli u glumačku izražajnost (možda takvom dojmu pridonose njegovi kolege), upotpunjuje vrlo dobar dojam koji *Prodavačica* ostavlja.

Ujedno je *Prodavačica* i svojevrsna oda Los Angelesu jer ga redatelj, nedvojbeno u sprezi sa scenaristom i glavnim glumcem, nastoji oslikati u što boljem, raznovrsnijem svjetlu. Takvom odnosu prema gradu anđela svjedočili smo i u spomenutom filmu *Priča iz Los Angelesa*.

Premda ponekad prespor ili isuviše melankoličan, film Ananda Tuckera zasigurno će zadovoljiti filmofile koji ne drže osobito do uobičajnih šablona na kojima počivaju suvremene američke romantične komedije.

Mario Sablić

## ELIZABETHTOWN

SAD, 2005 — pr. Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, Vinyl Films, Cameron Crowe, Tom Cruise, Paula Wagner; izv.pr. Donald J. Lee Jr. — sc. Cameron Crowe; r. CAMERON CROWE; d.f. John Toll; mt. Mark Livolsi, David Moritz — gl. Nancy Wilson; sgf. Clay A. Griffith; kgf. Nancy Steiner — ul. Orlando Bloom, Kirsten Dunst, Susan Sarandon, Alec Baldwin, Bruce McGill, Judy Greer, Jessica Biel, Paul Schneider — 123 min — distr. VTI

Istog dana kada je kompaniju za koju radi umalo doveo do bankrota zbog neuspjela »patenta« vrijedna 930 milijuna dolara, otpušteni mladi dizajner Drew Baylor na rubu samoubojstva saznaje da mu je umro otac kojeg nije imao priliku dolično upoznati, dok ga, nedugo poslije, ostavlja i dugogodišnja djevojka Ellen. Da nije ipak sve tako crno, pokazat će sudbina i slučajni susret. Na putu za očev sprovod utučeni Drew upoznaje vrckavu stjuarde-su Claire.

Postoji bezbroj krasnih scena u sjajnom *Jerryju Maguireu* Camerona Crowea. Bezbroj. Urnebesna »*Show me the moneeey*« ili topljiva »*You had me at hello*« svakako zaslužuju taj epitet. No, scena koja, barem ako se pita dalje potpisanog, prva budi asocijaciju na njegovo ime ide otprilike ovako: Sportski agent Jerry Maguire nalazi se na cesti. Za volanom automobila. Nema dugo da je dobio otkaz na poslu i »otkaz« kod cure. Očajan, počne vrtjeti radio-stanice tražeći pjesmu koja bi odgovarala njegovu trenutnu raspoloženju. *Bitch* legendarnih Rolling Stonesa? Ne, hvala. Odveć rockerski i žustro. Možda Olivia Newton-John i njezina *Angel of the Morning*? Ni to. Odveć depresivno. Ipak, srećom za Jerryja, iz zvučnika se iznenada, nakon nekoliko *country*-brojeva, prolome taktovi poletne *Free Fallin*« Toma Pettyja s kojom se on u hipu pobratimi te potom nestane na obzoru

pjevajući njezine stihove na sav glas. Kao da mu život ovisi o tome. Jedan glumac (Tom Cruise, »olabavljen« po prvi put u karijeri), prikladna glazbena kulisa i kilometri ceste bili su Croweu dovoljni da godine 1996. priredi taj čarobni trenutak. Sličnu stvar redatelj će ponoviti desetljeće poslije. U filmu *Elizabethtown*. I ne samo to. *Elizabethtown*, naime, u mnogo čemu varira osnovne motive Croweova naj-uratka, a određene scenarističke paralele povlači i s malim indie-biserom *Garden State* Zacha Braffa. Protagonist Drew Baylor (vrlo dobri Orlando Bloom) svojevrstan je klon Jerryja Maguirea. Bogat, no duboko u duši siromašan mladić, »izgubljen u prijevodu«, koji će druženjem s »malim ljudima« i optimističnom stjuardesom (neodoljiva Kirsten Dunst) napokon složiti *puzzle* svoga života i postati bolji čovjek, pronaći onaj *kwan* o kojem je Cuba Gooding Jr. onomad zborio. Zacijelo, neki bi manje darovit redatelj, s obzirom na navedene filmske istovrsnosti, upao u zamku *déjà vu*. Ne i Crowe. Iz polazišne premise koja uporište pronalazi u gorko-slatkim crticama iz njegove biografije (iznenadna očeva smrt, sjetno putovanje u rodni Kentucky godinama nakon očeva sprovoda) uspio je izvući četiri filma u jednome — tragikomedija, intimna obiteljska drama, romansa, *road movie* — od kojih svaki nosi prepoznatljiv autorski pečat. Tuga, veselje, suze i smijeh izmjenjuju se u *Elizabethtowneu* neopazice i lirski nježno poput godišnjih doba. Napose u emotivno naj-snažnijoj posljednjoj trećini filma, šašavu prizoru karmina ko-

jim vlada raspoložena Susan Sarandon te svojevrсноj »integralnoj« verziji opisana trenutka iz *Jerryja Maguirea* — kada Drew kreće na putovanje središnjim SAD-om opasan očevim posmrtnim ostacima i Clairinom opijajućom glazbenom *home-made*-kompilacijom (jednako zanimljivom, ako ne i zanimljivijom od one koju je Jeffrey Wright tutnuo u ruke prijatelju Billu Murrayju u *Slomljenu cvijeću*). Nedvojbeno, Cameron Crowe, autor *Samaca*, *Say Anything* i *Koraka do slave*, još jednom je dokazao da u njemu čuči moderni Frank Capra. Snimio je »mali veliki« film koji se samo mizantropima ne bi mogao svidjeti. Onima koji nikad nisu iskusili, a vjerojatno nikad ni neće iskusiti, jedinu vrijednu stvar u životu. Ljubav.

Marko Njegić



# OLIVER TWIST



Velika Britanija, Češka, Francuska, Italija, 2005 — pr. Runteam II Ltd., ETIC Limited, Medusa Produzione, R.P. Productions, Runteam Ltd., Robert Benmussa, Roman Polanski, Alain Sarde — sc. Ronald Harwood prema romanu Charlesa Dickensa; r. ROMAN POLANSKI; d.f. Pawel Edelman; mt. Hervé de Luze — gl. Rachel Portman; sgf. Allan Starski; kgf. Anna B. Sheppard — ul. Ben Kingsley, Barney Clark, Leanne Rowe, Mark Strong, Jamie Foreman, Harry Eden, Edward Hardwicke, Ian McNeice — 130 min — distr. Blitz

*Dječak Oliver Twist odrasta u sirotištu, daleko od bilo kakve pažnje, sanjareći tek o izdašnjem obroku i o manje napornu poslu. Umoran od nepravdi i batina, Oliver jednoga dana pobjegne od svojih udomitelja zaputivši se u London, na čijim ulicama upozna vršnjaka Vještog Mulju, jednog od džepara u bandi prepredenoga Fagina. Nakon prve neuspjele pljačke Oliver završi u domu svoga dobročinitelja gospodina Bronlowa, što će izazvati Faginovu reakciju.*

● *Oliver Twist* Romana Polanskog na najbolji nas način vraća u školske klupe. Sjedeći u kinodvorani imate osjećaj kao da ste okruženi osnovnoškolcima, koji su umjesto dva sata književnosti dobili prigodu odgledati film snimljen prema poznatom romanu. Doista, posljednja je ekranizacija klasika Charlesa Dickensa mnoge razrede, barem u Hrvatskoj i barem u gradovima koji imaju kina, dovela pred velike ekrane. Do prije koju godinu nije bilo najjednostavnije zamisliti filmsku estetiku Romana Polanskog i odluke nastavnika u osnovnoj školi da učenike povedu na projekciju filma cijenjenoga poljskog sineasta. Jučer nemoguće, danas itekako moguće. Jedan od najkonvencionalnijih filmova u karijeri Romana Polanskog postao je tako »obvezna« filmska lektira osnovnoškolske publike. K

tome, dio učenika prije će pogledati nešto više od dva sata filmske priče negoli pročitati stotine i stotine stranica izvornoga romana. Tako je rezime snimanja novog *Olivera Twista* manje posuđenih knjiga, a više maloljetnih poznavatelja rada Romana Polanskog. Makar posredovanjem filma. I makar radi mjesečne obveze pisanja lektire.

Što je zapravo Romana Polanskog nadahnulo na filmsku prilagodbu romana toliko puta prenesena na filmsko platno? Neovisno je li riječ o njegovoj identifikaciji s dječarcem odraslim u teškim prilikama, Roman Polanski nije imao laku zadaću. Prije njega Dickensov je junak očarao kinopubliku u crno-bijelom remek-djelu Davida Leana iz 1948, a zatim i u šarenom, ali nimalo banalnom mjuziklu Carola Reeda iz 1968. Leanov je rad do danas ostao jednim od najboljih prenošenja literarnih predložaka na veliki ekran, dok je Reedova razigrana ekranizacija nešto slično u spajanju filma i glazbe. Roman Polanski stoga nije imao izbora: ili će snimiti nešto posve drukčije i avangardno ili će realizirati klasičnu povijesnu dramu. Odlučio se za drugo.

Prvi dojam pri gledanju njegova *Olivera Twista* jest ozbiljan rad. Drugi je dojam bježanje od bilo kakva eksperimenta. A treći nedostatak autorske prepoznatljivosti. Film se povremeno doima kao da ga je režirao autopilot. Vrhunski doduše, ali ipak autopilot. Teško se, naime, oteti impresiji da je Polanski budno pazio da nešto ne pođe po zlu. U tom grču prolazi cijeli film, pa unatoč reduciranu, ali ipak solidno iščitano predlošku i sjajnom produkcijskom dizajnu, *Oliver Twist* ne nudi ništa po čemu bi ga se izdvojilo u odnosu na Leanovu i Reedovu verziju. Dapače. U nekim prizorima Polanski doslovce

oponaša Leana. Možda je to posveta, a možda nedostatak vlastitih ideja kako pojedina poglavlja Dickensova romana učiniti što filmičnijima.

Također, ni karakterizacija nije bez slabosti, pa središnji negativci u priči počesto djeluju karikaturalno. Ponajprije Fagin u interpretaciji Bena Kingsleyja. I Kingsley je, baš kao i Polanski, imao teret filma iz 1948. Alec Guinness kao Fagin nosi epitet nezaboravne uloge te se Kingsley povremeno morao preglumljavati kako bi dobio na prostoru. I u filmu i u odnosu na Leanov film. Otprilike kao i Mark Strong u ulozi Billa Sykesa, samo što je u njegovu slučaju uzor Oliver Reed u prezimenjakovu filmu.

Srećom, glavni interpret nije imao takvih ograničenja. Mladi Barney Clark u naslovnoj ulozi sjajan je izbor Romana Polanskog. Mnogo više od prethodnika iz ranijih desetljeća Johna Howarda Daviesa i Marka Lestera, daroviti dječak spaja i interpretira sve karakterne odlike Dickensova junaka. Kad treba, djeluje jedno i nemoćno. Jednako je uvjerljiv kad treba pokazati odlučnost i nepopustljivost. A ništa manje izražajan nije ni u kadrovima kada mu se lice razvlači u osmeh, odnosno kada se skuplja u bolu i plaču. Ako po nekome treba upamtiti film Romana Polanskog, onda je to upravo Barney Clark.

Sve ostalo ili barem većina toga tek je korektno odrađen posao. Češka je izvrsno odglumila viktorijansku Englesku, ali se poljski filmaš nije uspio približiti britanskim kolegama i njihovim interpretacijama zgoda i nezgoda Olivera Twista.

Boško Picula

# FRKA S DICKOM I JANE

Fun with Dick and Jane



SAD, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, Imagine Entertainment, Sony Pictures Entertainment, JC 23 Entertainment, Jim Carrey, Brian Grazer; izv.pr. Peter Bart, Jane Bartelme, Max Palevsky — sc. Judd Apatow, Nicholas Stoller, Gerald Gaiser; r. DEAN PARISOT; d.f. Jerzy Zielinski; mt. Don Zimmerman — gl. Theodore Shapiro; sgf. Barry Robison; kgf. Julie Weiss — ul. Jim Carrey, Téa Leoni, Alec Baldwin, Richard Jenkins, Angie Harmon, John Michael Higgins, Richard Burgi, Carlos Jacott — 90 min — distr. Continental

*Dicku Harperu u životu ide veoma dobro. Radi izvrsno plaćen posao u uspješnoj tvrtki Globodyne, u sretnu je braku s turističkom agenticom Jane, a ni njihov sinčić Billy ne oskudijeva ni u čemu. Prava mu se pak prilika pruži kada mu šefovi ponude potpredsjedničko mjesto, ali Dick ne zna da je ponuda podmetanje. Globodyne je pred propašću, baš kao i Dickov život u izobilju. Nenavikli na siromaštvo i dugove, Dick i Jane odluču krađom vratiti izgubljeno.*

**D**obiti 2000. menadžerski posao u Enronu značilo je doslovce ostvariti američki san. A u tom su se snu vozili automobili poput Bentleyja. Sličnim prizorom završava komedija *Frka s Dickom i Jane*, kojoj je upravo takav epilog jedan od boljih trenutaka. Jedan je element američkoga korporacijskog mentaliteta zauvijek nestao s Enronovom propasti, pa je na ruševinama toga prenapuhanog carstva kapitala i kapitalnih makinacija preostalo jedino istjerivati pravdu i ironiju. Drugo se pokazalo uspješnijim, pa su tako na naslovnica osvanule razgoličeni djelatnice i djelatnici nekad svemoćnog Enrona, dok su se u kinima počeli pojavljivati filmovi poput uratka redatelja Deana Parisota. Pritom se Parisot, realizator epizoda popularnih serija poput *Monka*, *Života na sjeveru* i *Bez oduševlje-*

*nja, molim*, nije razmahao originalnim konceptom, nego je posegnuo u ne odveć prašnjavu filmsku baštinu. Njegova je *Frka s Dickom i Jane* zapravo prepravak istoimenoga filma redatelja Teda Kottchea iz 1977, u kojem su naslovne junake tumačili George Segal i Jane Fonda. Dvadeset i osam godina poslije Dick je postao Jim Carrey, a Jane Tea Leoni. Iako su neki prizori isti u obama filmovima, i kontekst zapleta, i vremenski kontekst u kojem su komedije snimljene posve su drukčiji.

Nova *Frka s Dickom i Jane* zapravo je izdanak korporacijske Amerike. Sve je u filmu dobro pripremljeno kako bi se njegove »dionice« isplatile na kinotržištu, pa od šarma improvizacije i redateljske razigranosti nema ni sjene. Film je uz samo malo više drskosti mogao postati solidan društveni komentar, pa iako se čini da se Parisot i suradnici trude na tom planu, ovo je još jedan hollywoodski projekt kojim vladaju postulati političke korektnosti. Ukratko, nikoga ne diraj i nikomu se ne rugaj. Osim, dakako, sebi. A baš je u tome Jim Carrey majstor, pa ako se probavi njegova pretjerana facijalna i ina akrobatika, ovaj poprilično dinamičan film s nekoliko uspelih šala i žalaca protekne kao pristojna, doduše jednokratna, zabava. Jesu li producenti takvo što i planirali? Teško se oteći dojmu da nisu.

Osim kompetentnim podsjećanjem na klasike *slapsticka*, film *Frka s Dickom i Jane* ističe se spretnim poigravanjem još nekim vrstama komedije, od komedije zabune i farse do obiteljske komedije i kriminalističke komedije. Elementi posljednje ujedno su i najelaboriraniji, te je vrhunac filma Dickovo i Janino (ne)spretno pljačkanje po susjedstvu kao svojevrsnih lažnih Bonnie i

Clydea. Ništa spektakularno, ali dovoljno luckasto da se opravda naslov filma. Ili, kako je to dobro zapazio dio kritičara, u filmu se barem glavni glumci izvrsno zabavljaju što se vidi. Iako je karijera Jima Carreyja vidjela i znatno bolje nastupe, upravo je njegova iskričavost ključ prolaznih ocjena Parisotova rada. Najbolja je potvrda tomu prizor Carreyjeva pjevušenja u dizalu dok se penje prema promaknuću, zapravo poslovnom smaknuću. Ili pak prizor njegova očajničkog traženja posla među meksičkim imigrantima i kasnijeg urnebesnog bijega s meksičko-američke granice. U tim je trenucima film prava frka i zato ga valja preporučiti. Šteta što je ta preporuka ograničena završnim moraliziranjem robinhudovskoga tipa. I ne odveć mudrim izborom Tee Leoni kao Carryjeve partnerice. Ovakav tip film traži tandemske središnji par, pa bi uz razmahanoga Carryja mnogo bolje pristajala iskusnija komičarka.

Zato je Alec Baldwin kao prljavi, pokvareni varalica, koji je s direktorskog položaja hladnokrvno opljačkao bivše zaposlenike, veoma uvjerljivo odradio svoj dio posla. Ako su film odgledali nekadašnji Enronovi namještenici, a jesu (neki su od njih i stali pred kameru), u kadrovima s Baldwinom sigurno nisu prešutjeli psovke. No, onako kako završava *Frka s Dickom i Jane* nije završio i njihov film. Uostalom, različitih su žanrova. Hollywood je izabrao komediju s elementima pustolovine, stvarnost dramu s elementima tragedije.

**Boško Picula**

# RED LETENJA

## Flightplan

SAD, 2005 — pr. Touchstone Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer; izv.pr. Robert DiNozzi, Charles J.D. Schlissel — sc. Peter A. Dowling, Billy Ray; r. ROBERT SCHWENTKE; d.f. Florian Ballhaus; mt. Thom Noble — gl. James Horner; sgf. Alec Hammond; kgf. Susan Lyall — ul. Jodie Foster, Peter Sarsgaard, Sean Bean, Kate Beahan, Michael Irby, Assaf Cohen, Erika Christensen, Greta Scacchi — 98 min — distr. Continental

*Majka i kći putuju doma avionom, kad odjednom djevojčica nestaje. Majka je očajna, no posada i putnici tvrde da se djevojčica nikad niti nije ukrcala u avion.*

Na prvi bi se pogled reklo kako je *Red letenja* uradak koji odaje posvetu Alfredu Hitchcocku, posebice njegovu filmu *Dama koja nestaje*. No, takva se usporedba vrlo brzo pokazala pretjeranom, pogotovu kada se uzme u obzir sav ponuđeni dramaturški šlamperaj, a ako se pridoda rado posezanje za konvencionalnim žanrovskim obrascima te se na kraju i rasplet pokaže neočekivano nemaštovitim, nije teško izvući zaključak kako je riječ tek o uobičajenom holivudskom uratku, djelu koje u početku obećava, a na kraju razočarava. Poveznice sa Hitchcockovim filmom ovdje sličice tek na slabašan pokušaj prepisivanja.

Problem nelogičnosti i kaotičnosti *Reda letenja* podjednako proizlazi iz pisanog predloška filma, kao i iskazane redateljske vještine Roberta Schwentkea. Naime, dok cjelina još i funkcionira samo na temelju ishodišne premise o djevojci koja nestaje iz aviona u letu, interes publike postoji. No, već se oko sredine naziru ozbiljne dramaturške pukotine, ponuđene u nizu neočekivano neuvjerljivih obrata. Štoviše, ovi se momenti pokazuju nesuvislim već u samom trenu kada se prikazu na

filmskom platnu, a ne poslije gledanja cijelog filma, kada se otkrivaju prigodom retrospekcije zbivanja kod ambicioznijih gledatelja. Ovakvom dojmu dakako pripomaže i redateljeva nesprenost u uprizoravanju pojedinih scena, njegovo nepostojanje osjećaja za ritam i dinamiku cjeline, te sklonost pravocrtnom pripovijedanju koja ga nuka da priču plete isključivo oko glavnoga karaktera. Istini za volju, smjestiti zbivanja trileru u strogo zatvoreni prostor zahtijeva od redatelja itekakvo umijeće u generiranju i održavanju napetosti, te pogotovu u umješnom vođenju priče. Schwentke te osobine, barem ako je suditi isključivo po *Redu letenja*, jednostavno ne posjeduje. Iako se čini kako nastoji zaobići uobičajena rješenja, na kraju upada u tipiziranu završnicu čiji finiš je unaprijed poznat i vrlo naivnim gledateljima. Čini se kako je Schwentkeu bilo mnogo uputnije posegnuti za kreiranjem klaustrofobične atmosfere, koju mu sam po sebi nameće prostor u kojem se radnja odigrava, a ne posezati za bezbrojnim scenarijskim dosjetkama koje čitavom filmu oduzimaju na uvjerljivosti.

S druge strane, *Red letenja* bi se ipak mogao dopasti manje zahtjevnoj publici. Gledatelji lišeni prevelikih očekivanja i neskloni postavljanju suvišnih pitanja mogu uživati u filmiću lišenom nekih prevelikih pretenzija čije je polazište samo po sebi dostatno intrigantno kao poziv na gledanje. Štoviše, publika koja drži do još jedne role Jodie Foster u ulozi odlučne žene koja se

mora osloniti na vlastite sposobnosti kako bi izašla iz nezavidne situacije u kojoj se našla, mogla bi doći na svoje, jer se upravo to nalazi na meniju *Reda letenja*. Glumačka zvijezda ipak samo svojom osobnošću nosi prvi dio filma, ali na kraju i njezin kredibilitet pada kao posljednja žrtva nesuvislog scenarija. Ruku na srce, ovo nije niti prvi, a očito niti zadnji put da se Jodie Foster ogleda u tumačenju ovakvih heroina, a najsvježiji je u sjećanju njezin nastup u *Sobi panike* Davida Finchera, premda valja pripomenuti kako je glavna uloga svojedobno nuđena Seanu Pennu.

*Red letenja* nikako nije djelo za ambiciozne filmofile, ali zahvaljujući iskazanim, vrlo solidnim produkcijskim vrijednostima, kao i glamuroznoj glumačkoj postavi i dopadljivoj likovnosti, nedvojbeno ima prolaz kod kinoposjetitelja kojima je tek do kojeg sata razbrige.

Mario Sablić



# REVOLVER



Francuska, Velika Britanija, 2005 — pr. Europa Corp., Toff Guy Films, Revolver Pictures Co., Virginie Silla; izv.pr. Steve Christian — sc. Guy Ritchie; r. GUY RITCHIE; d.f. Tim Maurice-Jones; mt. Romesh Aluwihare, Ian Differ, James Herbert — gl. Nathaniel Mechaly; sgf. Eve Stewart; kgf. Verity Hawkes — ul. Jason Statham, Ray Liotta, André Benjamin, Vincent Pastore, Francesca Annis, Kwai Chi, Warren Clark, Mem Ferda — 115 min — distr. Blitz

*Kockar Jack Green ulazi u igru s potencijalno smrtonosnim posljedicama.*

Prije samo sedam godina kulturnim filmom *Lopovi, ubojice i dvije nabijene puške* Guy Ritchie stekao je status najveće nade britanske kinematografije, filmaša koji je začudnim umijećem obnovio britanski gangsterski film i majstorski oblikovao svjetonazor mlade generacije bez ideala i nade, koja živi od neostvarljivih snova o tome kako će lako zaradenim novcem jednoga dana svoj život uvesti u vode glamuroznih zabava. Na tom je tragu nastao potom i *Snatch* s Bradom Pittom, koji ga je potvrdio kao vrsna redatelja. No, iako stil, autentičnost, žestina, apsurdni crni humor i zabava nisu ni tu bili ništa manji, ulazak američkog kapitala i takve glumačke zvijezde naznačio je slatki miris uspjeha i udaljavanje od svijeta njegovih kriminalaca s dna društvene ljestvice. Ritchieju je uspjelo ono što nije njegovim junacima — postao je slavan i uplovio u vezu i brak s još jednom zvijezdom koja je krenula gotovo ni od čega i povremeno iskazivala buntovnost — Madonnom. Tako je postao i jedan od filmaša o kojima se ponajviše pisalo, ali ne u filmskim nego u društvenim i još više tračerskim rubrikama o visokom društvu.

Doduše ono malo što je na filmu radio i nije imalo nekih vrijednosti, jer i po-

red pojedinih sekvenci koje su ukazivale na to da nije zaboravio režirati, ono što je režirao i nije imalo previše smisla, a zloba kojom su kritičari dočekali te njegove pokušaje pokazala je kako nije samo naš specijalitet nekoga nakon jednog ili dva uspjeta djela proglasiti gotovo genijalnim, da bi ga se nakon promašaja bacilo u prašinu. *Revolver* je međutim nastao nakon razlaza s Madonnom kao pokušaj povratka pravom filmskom poslu na tragu (posebice što se tiče žanra) njegovih prvih uspješnica, ali u kritičara nije naišao na više razumijevanja, bez obzira na to što su mu priznavali određeno redateljsko umijeće, no primijenjeno na potpuno nebuloznu priču. Mora se priznati da za to ovaj film daje dovoljno razloga, posebice ako je Ritchie sam svoju priču shvatio posve ozbiljno.

U tom je slučaju veliki nedostatak već i sam ambijent, križanac između britanskog industrijskog predgrađa i sporednih ulica Las Vegasa, dok motivacije i postupci glavnog junaka djeluju potpuno neuvjerljivo. Sličan ranijim protagonistima Jake Green (u tumačenju impresivnog Jasona Stathama, koji se afirmirao upravo u Ritchiejevima) izlazi iz zatvora u kojem je — zbog zločina koji nije počinio — proveo sedam godina u samici. U njoj je zahvaljujući komunikaciji između dvaju vrhunskih kriminalaca u susjednim ćelijama naučio vrhunsko umijeće prevare kojim se vrlo brzo bogati, da bi potom odlučio osvetiti se uzročniku svojih nevolja Machi (Ray Liotta u nevjerojatnoj

karikaturi uloga zločinaca kojima se proslavio). Ali nema u tome žestine i autentičnosti prethodnih Ritchiejevih gangsterskih filmova. Jake ponizuje protivnika za stolom u kasinu, što je tek uvod u niz najneočekivanijih i nimalo utemeljenih obrata začinjanih asocijacijama na brojne poznate filmove i citatima iz *Julija Cezara*, nekog davnog priručnika za vođenje posla ili šahovske teorije, što vodi prema zaključcima poput »*jak si koliko ti je protivnik snažan*« ili »*jedino je važno što se zbiva u glavi*« (i to u trenutku kada traje obračun vatrenim oružjem). To može biti argument za sud da nema goreg od redatelja akcija koji intelektualizira i želi se praviti važnim pameću i ozbiljnošću.

Zahvaljujući sumanutosti priče gotovo bih se složio sa svim tim zamjerkama, da nema jednog ipak ne posve nevažna detalja — unatoč svemu navedenom *Revolver* sam odgledao s velikim zanimanjem i u nekim sekvencama doista uživao. Čini mi se da je uzrok tome dojam da se Ritchie zapravo na neki, gotovo bi se moglo reći postmodernistički, način poigravao filmskim i tekstovnim citatima u dekomponiranju žanrovskih odrednica. Dok je sličan postupak u njegovim dvama općeprihvaćenim filmovima rezultirao slikom generacije bez ideala, u *Revolveru* na neočekivan, ali i čini mi se uspješan način stvara sliku svijeta u kojem se unatoč svim realnim strahotama pametuje i govori kako je »*uve u glavi*«.

**Tomislav Kurelec**

## BAŠ KAO ONA

### In Her Shoes

Maggie je naučena probijati se kroz život svojim izgledom i prava je party-girl, dok joj je sestra Rose čista suprotnost.

SAD, 2005 — pr. In Her Shoes c/o The Lot, Scott Free Productions, Deuce Three Productions, Fox 2000 Pictures, Lisa Ellzey, Carol Fenelon, Curtis Hanson, Ridley Scott; izv.pr. Tony Scott — sc. Susannah Grant prema romanu Jennifer Weiner; r. CURTIS HANSON; d.f. Terry Stacey; mt. Lisa Zeno Churgin, Craig Kitson — gl. Mark Isham; sgf. Dan Davis; kgf. Sophie de Rakoff — ul. Cameron Diaz, Anson Mount, Toni Collette, Richard Burgi, Candice Azzara, Brooke Smith, Emilio Mignucci, Mark Feuerstein — 130 min — distr. Continental

## SAMO NEBO ZNA

### Just Like Heaven

Osamljeni arhitekt zaljubljuje se u duh mlade žene koja je nekoć živjela u stanu u koji se on netom uselio.

SAD, 2005 — pr. DreamWorks SKG, MacDonald/Parkes Productions; izv.pr. David B. Householder — sc. Peter Tolan, Leslie Dixon prema romanu Marca Levyja; r. MARK WATERS; d.f. Daryn Okada; mt. Bruce Green — gl. Rolfe Kent; sgf. Cary White; kgf. Sophie de Rakoff Carbonell — ul. Reese Witherspoon, Mark Ruffalo, Donal Logue, Dina Waters, Ben Shenkman, Jon Heder, Ivana Milicevic, Rosalind Chao — 95 min — distr. Blitz

## NEPодноŠLJIVI BOUDU

### Boudu

Boudu je čovjek sa samog dna koji pokušava samoubojstvo no spasi ga neznanac. Boudu međutim ne pokazuje zahvalnost svome spasitelju, koji ga je okupao, odjenuo i nabranio, štoviše, nanosi mu trajnu štetu.

Francuska, 2005 — pr. G.M.T. Productions, Novo Arturo Films, Jean-Pierre Guérin, Véronique Marchat — sc. Philippe Lopes-Curval prema drami Renéa Fauchoisa; r. GÉRARD JUGNOT; d.f. Gérard Simon; mt. Catherine Kelber — sgf. Jean-Louis Pováda; kgf. Martine Rapin — ul. Gérard Depardieu, Catherine Frot, Gérard Jugnot, Constance Dollé, Bonnafet Tarbouriech, Hubert Saint-Macary, Jean-Paul Rouve, Serge Riaboukine — 104 min — distr. Blitz

## PROTUOTROV

### L'Antidote

Pred JAM-om je veliki poslovni uspjeh no on počne patiti od napada panike. Liječnik koji smatra da su uzrok napada traume iz djetinjstva, predlaže JAM-u da »otputuje« u djetinjstvo i pronade događaj koji bi mogao biti »protuotrov«.

Francuska, 2005 — pr. Les Films Christian Fehner; izv.pr. Hervé Truffaut — sc. Eric Besnard, Jacques Besnard, Arnaud Lemort; r. VINCENT DE BRUS; d.f. Laurent Machuel; mt. Sylvie Gadmer —



Protuotrov

gl. Germinal Tenas; sgf. Franck Benezech; kgf. Véronique Perier — ul. Christian Clavier, Jacques Villeret, Agnès Soral, Annie Grégorio, François Levantal, Alexandra Lamy, François Morel, Thierry Lhermitte — 107 min — distr. Blitz

## RUSKE LUTKICE

### Les Poupées russes

Pet godina nakon što su proveli zajedničko ljeto u Barceloni, Xavier, William, Wendy, Martine i Isabelle ponovno se susreću.

Francuska, Velika Britanija, 2005 — pr. Ce Qui Me Meut Motion Pictures, Matthew Justice, Bruno Levy; izv.pr. Yelena Yatsura — sc. Cédric Klapisch; r. CÉDRIC KLAPISCH; d.f. Dominique Colin; mt. Francine Sandberg — gl. Loïc Dury, Laurent Levesque; sgf. Marie Cheminal; kgf. Anne Schotte — ul. Romain Duris, Kelly Reilly, Audrey Tautou, Cécile De France, Kevin Bishop, Evguenya Obratsova, Irene Montalà, Gary Love — 125 min — distr. Blitz

## ŽUTA MINUTA

### Chicken Little

Pilić Milić je malo pile koje pokrene čitav niz nevjerojatnih događaja nakon što mu jednoga dana na glavu padne komad neba.

SAD, 2005 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Randy Fullmer — sc. Ron Anderson; r. MARK DINDAL; mt. Dan Molina — gl. John Debney; sgf. David Womersley — glasovi Zach Braff, Garry Marshall, Don Knotts, Patrick Stewart, Amy Sedaris, Steve Zahn, Joan Cusack, Catherine O'Hara — 81 min — distr. Continental



Žuta minuta

## SHARK BOY I LAVA GIRL

### The Adventures of Sharkboy and Lavagirl in 3-D

*Shark Boy je dječak nekoć izgubljen u oceanu gdje su ga pronašli i odgojili morski psi, a Lava Girl vulkanska ljepotica koja rige vatru. Oni žive među čudesima poput Vlaka s mislima i Zemlje mlijeka i keksića na planetu Drool.*

SAD, 2005 — pr. Dimension Films, Columbia Pictures Corporation, Troublemaker Studios, Elizabeth Avellán; izv.pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Marcel Rodriguez, Racer Rodriguez, Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; d.f. Robert Rodriguez; mt. Robert Rodriguez — gl. Graeme Revell, Rebecca Rodriguez, Robert Rodriguez — ul. Taylor Lautner, Taylor Dooley, Cayden Boyd, George Lopez, David Arquette, Kristin Davis, Jacob Davich, Sasha Pieterse — 93 min — distr. Continental



Magla

## SVE ZA LOVU

### Two for the Money

*Walter je ostarjeli kokar, koji u mladome, propalom sportašu Brandonu vidi sina kojeg nikad nije imao. Uskoro se počinju kladiti na sportske rezultate.*

SAD, 2005 — pr. Universal Pictures, Cosmic Entertainment, Morgan Creek Productions, Jay Cohen, James G. Robinson; izv.pr. Dan Gilroy, Guy McElwaine, David Robinson, Rene Russo — sc. Dan Gilroy;



Sve za lov

r. D.J. CARUSO; d.f. Conrad W. Hall; mt. Glen Scantlebury — gl. Christophe Beck; sgf. Tom Southwell; kgf. Marie-Sylvie Deveau — ul. Al Pacino, Matthew McConaughey, Rene Russo, Armand Assante, Jeremy Piven, Jaime King, Kevin Chapman, Ralph Garman — 122 min — distr. Blitz

Amber Valletta, Kate Nauta, Matthew Modine, Jason Flemyng, Keith David, Hunter Clary — 87 min — distr. Continental

## TRANSPORTER 2

*Plaćeni ubojica Frank Martin ovoga puta za cilj ima čuvati a potom i spasiti otetog dječaka — sina bogate obitelji u kojoj je radio kao vozač.*

Francuska, SAD, 2005 — pr. Europa Corp., TF1 Films Productions, Current Entertainment, Sea Side Films Florida Inc., 20th Century Fox, Canal+, TPS Star, Luc Besson, Steve Chasman; izv.pr. Terry Miller — sc. Luc Besson, Robert Mark Kamen; r. LOUIS LETERRIER; d.f. Mitchell Amundsen; mt. Christine Lucas Navarro, Vincent Tabillon — gl. Alexandre Azaria; sgf. John Mark Harrington; kgf. Bobbie Read — ul. Jason Statham, Alessandro Gassman,

## MAGLA

### The Fog

*Nad miran priobalni gradić, stoljeće nakon što je uz njega potonuo jedrenjak pod tajanstvenim okolnostima, počinje se spuštati gusta magla, baš kao i toga dana.*

Kanada, SAD, 2005 — pr. David Foster Productions, Revolution Studios, Debra Hill Productions, John Carpenter; izv.pr. Derek Dauchy, Todd Garner, Dan Kolsrud — sc. Cooper Layne prema scenariju Johna Carpentera i Debra Hill iz 1980.; r. RUPERT WAINWRIGHT; d.f. Nathan Hope; mt. Dennis Virkler — gl. Graeme Revell; sgf. Michael Diner, Graeme Murray; kgf. Monique Prudhomme — ul. Tom Welling, Maggie Grace, Selma Blair, DeRay Davis, Kenneth Welsh, Adrian Hough, Sara Botsford, Rade Serbedzija — 100 min — distr. Continental

## Videoizbor

1. 5x2 (B) **152**
2. Greta Garbo — kolekcija (A) **140**
3. Između strasti i razuma (B) **153**
4. Južnjačka utjeha (A) **142**
5. Kekexili: ratnici planina (B) **146**
6. Loš dan u Black Rocku (B) **144**
7. Mletački trgovac (B) **151**
8. Mršavko — kolekcija (B) **145**
9. Obiteljska čast (B) **154**
10. Palindromi (B) **149**
11. Samsara (B) **147**
12. Spavat ću kad umrem (B) **150**
13. Sveta djevojka (B) **148**



*Samsara*



*Mletački trgovac*



*Greta Garbo — kolekcija*

# GRETA GARBO — KOLEKCIJA

## Garbo: The Signature Collection

MATA HARI / Mata Hari

KRALJICA KRISTINA / Queen Christina

ANA KARENJINA / Anna Karenina

DAMA S KAMELIJAMA / Camille

NINOČKA / Ninotchka

SAD, 2005 (1931, 1933, 1935, 1936, 1939) — *pr.* Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), George Fitzmaurice, Irving Thalberg, Walter Wanger, David O. Selznick, Bernard H. Hyman, Ernst Lubitsch, Sidney Franklin — *sc.* Benjamin Glazer, Leo Birinski, Margaret P. Levino, Clemence Dane prema romanu Lava Nikolajeviča Tolstoja, Zoe Akins prema romanu Alexandra Dumasa, Melchior Lengyel; *r.* GEORGE FITZMAURICE, ROUBEN MAMOULIAN, CLARENCE BROWN, GEORGE CUKOR, ERNST LUBITSCH; *d.f.* William Daniels, Karl Freund; *mt.* Frank Sullivan, Blanche Sewell, Robert J. Kern, Margaret Booth, Gene Ruggiero — *gl.* Herbert Stothart, Werner R. Heymann; *sgf.* Cedric Gibbons, Alexander Toluboff; *kgf.* Adrian — *ul.* Greta Garbo, Ramon Navarro, Lionel Barrymore, John Gilbert, Fredric March, Freddie Bartholomew, Robert Taylor, Melvyn Douglas — *distr.* Issa

Kolekcija od šest filmova Grete Garbo.



»Nikad nisam rekla da želim biti sama, rekla sam da želim da me ostavite samu. U tome je golema razlika«, riječi su kojima je velika Greta Garbo objašnjavala odluku da se, nakon neuspjeha filma *Žena s dva lica* Georgea Cukora iz 1941, zauvijek povuče iz svijeta sedme umjetnosti. Premda je tada imala tek 37 godina, Gretu je loš prijem komedije, nepromišljeno distribuirane mjesec dana nakon japanskoga napada na Pearl Harbour, nagnao da zauvijek okrene leđa Hollywoodu i ustraje u odbijanju brojnih ponuda za povratak na filmsko platno koje su joj, među ostalima, upućivali i King Vidor, John Huston, Jean Cocteau, David Lean i Max Ophüls.

Rođena 18. rujna 1905. u Stockholmu kao Margareta Lovisa Gustafsson, buduća diva je, odrastajući u obitelji sitnih trgovaca, bila vrlo osjetljiva djevojčica koja je uživanje u veličanstvenim nordijskim sagama uvijek pretpostavljala dječjim igrama. Bezbrizno joj je djetinjstvo naglo završilo već u četrnaestoj godini, kada je nakon očeve smrti od sušice bila prisiljena zaposliti se u prodavaonici šešira. Zahvaljujući nastupu u jednom reklamnom filmu, Gretu je zapazio redatelj Erik Petschler i 1922. ponudio joj ulogu u kratkoj dvadesetominutnoj burleski *Peter skitnica*. Na Petschlerov nagovor Greta je u kolovozu iste godine upisala uglednu kazališnu akademiju pri Kraljevskom teatru u Stockholmu, koja je od studenata zahtijevala asketski život i potpuno posvećivanje izučavanju glumačkog izraza. Poznanstvo s finskim Židovom Mosheom Stillerom, darovitim glumcem i piscem te genijalnim redateljem poznatim pod imenom Mauritz Stiller, koji se nakon ekranizacija romana *Blago Arna* i *Saga o Gunnaru Hedeu* Selme

Lagerlöf tada nalazio na vrhuncu popularnosti, odredit će Gretinu buduću karijeru. Stiller je upravo pripremao ekranizaciju najpoznatijega Lagerlöfina djela *Sage o Gösti Berlingu* te je mladoj glumici, ponudivši joj ulogu, predložio i da prezime promijeni u Garbo. Znajući za njezinu naklonjenost nordijskim sagama, Stiller se sjetio pojma *gabon*, naziva za malog vilenjaka iz skandinavske mitologije koji se noću igrao na srebrnoj pjeni valova podno fjordova, a danju se skrivao u sjenama stoljetnih šuma.

Nakon preduge i neujednačene *Sage...*, Greta je nastupila u izvršnu filmu *Ulica bez radosti* glasovitoga Georga Wilhelma Pabsta, iznimno snažnoj drami koja pričom smještenom u Beč neposredno nakon Prvoga svjetskog rata gotovo dokumentarističkim realizmom dočarava razdoblje teške gospodarske krize i poljuljanih ljudskih vrijednosti. Tijekom završne laboratorijske obrade filma, u Berlin je 1924. stigao moćni Louis B. Meyer iz MGM-a, i Stillera pozvao da se odlaskom u Hollywood pridruži velikim europskim redateljima Ernstu Lubitschu, Paulu Leniju i Victoru Sjöströmu. Sa Stillerom je u Ameriku pošla i Garbo, koja se u ranim danima svoje holivudske karijere morala zadovoljiti ulogama španjolskih seljančica u filmovima *Poplava* i *Zavodnica*, ekranizacijama romana cijenjenoga španjolskog pisca Vicentea Blascoa Ibáñeza. Premda se režije *Zavodnice* isprva prihvatio upravo Stiller, zbog nesporazuma s producentima film će režirati Fred Niblo, a Stiller će ubrzo prijeći u konkurentski Paramount, novu muziku nakratko pronaći u Pauli Negri te se uskoro bolestan i slomljen vratiti u Švedsku.

Stillerovim odlaskom iz MGM-a Garbo je počela razmišljati o napuštanju Hollywooda, da bi joj optimizam vratio John Gilbert, glumac smatran nasljednikom preminuloga Rudolfa Valentina i njezin novi partner u filmu *Tijelo i vrag* Clarencea Browna. Uvjerljiva kemija između nje i Gilberta u romantičnim scenama, za koje probe navodno uopće nisu bile potrebne, Garbo će konačno osigurati zvjezdani status, koji će potvrditi ponovno sparivanje s Gilbertom u filmu *Ljubav* Edmonda Gouldinga, ekranizaciji Tolstojeve *Ane Karenjine*. Dok je dolazak zvučnoga filma prekinuo karijere holivudskih zvijezda poput Mary Pickford, Claire Bow i Glorie Swanson, scena u lučkoj krčmi u filmu *Anna Christie*, ekranizaciji romana Eugenea O'Neala koja se reklamirala sloganom »Greta govori«, zacementirat će glumičinu slavu, a njezin će hrapavi grleni glas pridonijeti poetskom šarmu naslovnog lika za čiju je interpretaciju prvi put nominirana za *Oscara* i oduševiti publiku.

Film koji otvara Warnerovu DVD-kolekciju je *Mata Hari* Georgea Fitzmauricea, ujedno najslabiji naslov zbirke. U priči o posljednjim danima legendarne špijunke i orijentalne plesačice Gertrude Margarete Zelle Garbo je većim dijelom filma neuvjerljiva i gotovo groteskna u ulozi zavodljive hladne manipulatorice, da bi njezin lik postao znatno zanimljiviji i životniji u završnim prizorima uoči odlaska na stratište.

*Kraljica Kristina* Roubena Mamouliana razmjerno sugestivno (opet ponajviše u završnici) predočava osebnost švedske kraljice iz 17. stoljeća, neovisne, svojeglave i nekonvencionalne Kristine, jedne od najvažnijih žena u povijesti Zapada. Završni krupni kadrovi hrabre žene koja je, nakon pogubljenja ljubavnika zbog kojega je bila spremna i abdicirati, ploveći prema zalasku sunca zagledana u nesigurnu budućnost, ujedno su i najsazetiji opis karaktera i glumačke ikone same Garbo.

U svojoj drugoj ekranizaciji *Ane Karenjine*, u režiji Clarencea Browna, Garbo je neshvaćena junakinja koja će se zbog ljubavi prema nezrelom i nestalnom Vronskom odvažno, no sa stalnom sviješću o neizbježnu tragičnom kraju, suprotstaviti krutim druš-



tvenim pravilima i licemjerju carske Rusije, oličeni u njezinu suprugu (izvršni Basil Rathbone).

Kao umiruća Marguerite Gautier u *Dami s kamelijama* Georgea Cukora, u ulozi koja joj je 1937. donijela drugu nominaciju za *Oscara*, emotivna i samosvjesna Garbo glumačke snage odmjerava s neravnopravnim partnerom, nezrelim Robertom Taylorom, što je i najveći nedostatak filma.

A bezvremeno remek-djelo *Nimočka* Ernsta Lubitcha, romantična komedija u kojoj redatelj sofisticiranim »Lubitchevim dodirima«, iskričavim humorom i izvrsnim dijalozima vrlo duhovit, humano i bez imalo uvredljivosti gotovo podjednako ismijava ideologijom opterećen Istok i »truli buržoaski« Zapad, zasigurno je najbolji film njezine karijere. U konkurenciji s Vivian Leigh, Greti Garbo i treći je put izmaknuo oskarovski kipić.

»Božanstvena Greta« bila je glumica koja je popularnost, unatoč neospornu glumačkom umijeću, ponajprije mogla zahvaliti ljepoti i izražajnu licu, na kojem su se jasno očitavala duševna stanja. Mimika »švedske sfinge« mijenja se s razvojem svake uloge, ona se ljuti ili čudi, smije ili pati, njezino lice jednom je lice kraljice, a drugi put razočarane preljubnice, no uvijek je to lice emotiv-

ne, sjetne i na neobičan način tužne žene. Njezina je ljepota patnička, ona otmjeno, s bolnim i pasivnim otporom, s nekom unutarnjom čistoćom i plemenitošću, podnosi život i svijet koji je okružuju, gotovo uvijek (osim u *Nimočki*) ostajući distancirana, neobjašnjiva, neuhvatljiva i na neki način nestvarna.

Premda se njezini filmovi zbog teatralne glume, neobičnih stilizacija i egzaltiranih emocija senzibilitetu današnjega gledatelja mogu učiniti dobrano artifičijelnima, naivnima i zastarjelima, u tragičnim ljubavnim pričama većim od života istinski će filmofili i ambiciozniji gledatelji i danas pronaći ono isto što i prije sedamdesetak godina: neponovljivu čaroliju pokretnih slika i djela ljudi koji su istinski vjerovali u umjetnost i njezinu moć.

**Josip Grozdanić**

# JUŽNJAČKA UTJEHA

## Southern Comfort

SAD, 2005 (1981) — pr. Cinema Group, EMI Films Ltd., Phoenix, David Giler; izv.pr. William J. Immerman — sc. Michael Kane, Walter Hill, David Giler; r. WALTER HILL; d.f. Andrew Laszlo; mt. Freeman Davies — gl. Ry Cooder; sgf. John Vallone — ul. Keith Carradine, Powers Boothe, Fred Ward, Franklyn Seales, T.K. Carter, Lewis Smith, Les Lannom, Peter Coyote — 100 min — distr. Discovery

*Krenuši 1978. na vojnu vježbu u močvare Louisiane, skupina pripadnika Nacionalne garde ubrzo shvaća da se u nepristupačnu području ne uspijevaju snaći. Nakon što odluče posuditi nekoliko čamaca traperica Cajuna, jedan vojnik iz šale prema njima ispali rafal manevarskog streljiva. Kad Cajuni ubrzo odgovore s nekoliko bojevih hitaca i ustrijele njihova zapovjednika, nepripremljeni i razjedinjeni vojnici nađu se u smrtonosnoj zamci, okruženi neistraženom prirodom i zamkama domorodaca, koji na njih vrebaju gotovo stoljeni s okolinom.*

Kad je 1980. snimio *Južnjačku utjehu*, Walter Hill već je bio iznimno cijenjeno redateljsko ime, filmaš koji je u autorskom portfelju imao izvrstan film potjere *Vozač*, kultne *Ratnike podzemlja* i odličan vestern *Jahači na duge staze*. Jedna od perjanica »novog Hollywooda«, Hilla su (uz Johna Carpentera) podjednako štovali tvrdokorni žanrovci kao i od zagovornici autorskoga filma, a o njemu je koju riječ želio prozboriti svaki imalo ambiciozniji filmofil i ljepoduh koji je držao do sebe. Posve razumljivo, jer Hill, dosljedan nastavljatelj baštine klasičnoga Hollywooda oličena u djelima Johna Forda i Howarda Hawksa, i pobornik tradicionalnih (nerijetko i konzervativnih) vrijednosti, tada se nalazio na kreativnom vrhuncu, i činilo se da je sve čega se dotakne (produkcija Scottova *Aliena* 1979) neizbježno osuđeno na uspjeh.

Premda će godinu nakon *Južnjačke utjehe* snimiti humorni akcijski triler *48 sati*, svoj posljednji uistinu važan film, dobar dio kritičara (među koje se neskromno ubraja i nižepotpisani) najboljim Hillovim djelom drži upravo priču o tragičnoj vojnoj vježbi pripadnika Nacionalne garde u močvarama Louisiane.

Hillov film alegorija je na Vijetnamski rat, prikazom dubinskoga nerazumijevanja »urbane« i »ruralne« Amerike tematski srodna Boormanovu *Oslobađanju* i Hopperovu *Teksaškom masakru motornom pilom*. Antijunaci *Južnjačke utjehe* karakterno su međusobno potpuno različiti pojedinci koje izvanjska opasnost prisiljava na zajedničko djelovanje. Od sama početka, međutim, gledateljima, a i samim protagonistima, postaje jasno da je njihovo deklarativno zajedništvo mrtvo slovo na papiru

te da razjedinjenim vojnicima podjednaku opasnost znače izrazito neprijateljski raspoloženi Cajuni kao i njihova međusobna nesloga, neorganiziranost i nedostatak vojne stege.

Protagonisti *Južnjačke utjehe* hodajući su klišeji i svojevrsna umanjena slika američkog društva, u čijim se međusobnim odnosima i sukobima ogledaju šire socijalne napetosti i traume. Dok su sporedni likovi manje ili više slikoviti predstavnici društvenih (klasnih) skupina (urbani neodgovorni mladi crnac, neozbiljni Hispanoamerikanac čija nepromišljenost pokreće zbivanja, priglupi *redneck* sklon iracionalnim postupcima koji se u kritičnoj situaciji okreće Bogu, bezlični birokrat kojem nedostaje autoriteta i koji slijepo vjeruje u pravila službe...), središnji su ka-



rakteri dvojica urbanih momaka, bistri i inteligentni individualci s urednim građanskim egzistencijama i zanimanjima, ljudi koji se, prepoznavši uzajamne sličnosti, od sama početka oslanjaju jedan na drugog i namjerno drže podalje od ostatka skupine. No i oni se međusobno razlikuju, jer dok je Hardin (Powers Boothe) pomalo egocentričan i narcisoidan »salonski« (nekad bi se reklo odnarođeni) intelektualac koji se prema drugima odnosi oholo i s omalovažavanjem, i koji će naposljetku dizanjem ruke na suborca počiniti »ratni« zločin, Spencer (Keith Carradine) naginje dekadenciji, u uvodnom dijelu za-

tomljuje svoju osobnost, pokušava se prilagoditi skupini i simbolizira tzv. »zdravu inteligenciju«, koja će u kriznim trenucima, kad stvari izmaknu kontroli, nenametljivo i gotovo protiv svoje volje preuzeti zapovijedanje skupinom.



Prijeteće Cajune, domoroce koje od ostatka Amerike dijeli nepremostiva jezična i civilizacijska barijera, Hill i scenaristi David Giler i Michael Kane istovremeno profiliraju kao nemilosrdne ubojice, koji u osnovi bezrazložno eliminiraju jednog po jednog vojnika, ali i kao razmjerno simpatične ljude (osobito u maestralno režiranoj završnici), koji, njegujući tradiciju i rituale, svoju zajednicu i način života štite od agresije. Čitamo li film kao metaforu rata u Vijetnamu, upravo činjenica da vojnici posjeduju gotovo isključivo manevarsko streljivo dovoljno govori o njihovoj impotentnosti i predodređenosti za tragičan kraj.

Zadivljuje vještina kojom Hill režira i montira završno poglavlje filma, obračun Spencera i Hardina, posljednjih preživjelih vojnika, s njihovim proginiteljima. Zavodeći gledatelja nizanjem dvosmislenih indicija i pogrešnih tragova (pripremanje pušaka, noževa i vješala za klanje i tranširanje svinja), Hill vrlo sugestivno, efektom izmjenom planova i uz pomoć dojmljive folk-glazbe Rya Coodera, gradi napetost i stvara pozornicu za završni obračun, istodobno sugerirajući da dvojica (čini se također posljednjih preživjelih) lovaca iz močvare, kao i tijekom filma zarobljen jednoruki traper (Brion James), ipak nisu tipični predstavnici zajednice Cajuna. Štoviše, iz scene plesa Spencera i atraktivne cajunske djevojke, lako je zaključiti da bi uz nešto dobre volje i razumijevanja prema drugom i drukčijem Amerikanci i Cajuni mogli pronaći zajednički jezik. Problem je, međutim, što američke vlasti (a tako je i danas, punih 25 godina nakon nastanka filma), kao glavni argument u svim pregovorima uvijek ističu vojnu silu, makar pritom prijetili i praznim puškama.

Nakon sparivanja Eddieja Murphyja i Nicka Noltea u *48 sati* Hillova je redateljska zvijezda počela gasnuti, da bi se nakon solidnih, no ne osobito utjecaj-

nih filmova *Vatrene ulice*, *Teksaški granicar* i *Crveno usijanje*, Hill tijekom 90-ih odličnim *Geronimom*, donekle podcijenjenim *Divljim Billom* i bezličnim *Posljednjim preživjelim*, tek korektnom preradom Kurosawina *Yojimba*, Clintu Eastwoodu pridružio u čuvanju tradicije vesterna, najameričkijega filmskog žanra. Unatoč neuspjesima njegovih prethodnih djela, *Supernova* (realizirao veći dio filma koji su naknadno premontirali Francis Ford Coppola i Jack Sholder) i zatvorske krimi-drame *Nepobjedivi*, nagrada *Emmy* osvojena 2004. za režiju prve epizode izvrsne vestern-serije *Deadwood* daje nadu da u Hillovoj redateljskoj svijetli još ima ulja.

**Josip Grozdanić**

# LOŠ DAN U BLACK ROCKU

## Bad Day at Black Rock

SAD, 2005 (1955) — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Dore Scharj — sc. Don McGuire, Millard Kaufman; r. JOHN STURGES; d.f. William C. Mellor; mt. Newell P. Kimlin — gl. André Previn; sgf. Malcolm Brown, Cedric Gibbons — ul. Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Walter Brennan, John Ericson, Ernest Borgnine, Lee Marvin — 81 min — distr. Issa

*Vrućeg ljetnog dana 1945. tajanstveni jednoruki stranac stiže u gradić Black Rock na američkom zapadu, u mjestošće čijim malobrojnim stanovnicima zaustavljanje vlaka znači veliko iznenađenje. Predstavivši se kao ratni veteran John Macreedy i iznajmivši sobu u hotelu, stranac se počne raspitivati o sredovječnom Japancu, ocu svoga ratnog druga, odlikovana američkog vojnika koji je junački poginuo u borbi. No kad naiđe na zid šutnje i straha, Macreedy shvati da mještani kriju neku tajnu, ali i da gradićem vladaju bezobzirni Reno Smith i njegovi ljudi.*

**P**remda je tijekom redateljske karijere potpisao neke od najcjenjenijih i najpopularnijih vesterna (*Obračun kod O. K. Corrala*, *Posljednji vlak iz Gun Hilla*, *Sedmorica veličanstvenih*, *Dan revolucije*), više no solidnu ekranizaciju kratkog romana *Starac i more* Ernesta Hemingwaya te zanimljiv ratni triler *Veliki bijeg* i slabašnu romantičnu ratnu dramu *Operacija Burma*, važne naslove u karijeri Stevea McQueena, redatelj



John Sturges nikad nije postao miljenik kritike. Iako neosporno vrlo darovit redatelj, Sturges je uvijek smatran ponajprije vještim zanatlijom, za što su se razlozi krili ponajprije u žanrovskoj raznovrsnosti njegovih filmova, te nedostatku izraženije autorske osobnosti i dosljednosti.

Sturges je karijeru u Hollywoodu započeo 1932. kao montažer, da bi za vrijeme Drugoga svjetskog rata za američke zrakoplovne jedinice režirao dokumentarce i filmove za obuku. Nakon što je tijekom druge polovice 40-ih i početkom 50-ih nanizao dvadesetak solidnih B-filmova, 1955. dobio je priliku ekranizirati izvrstan scenarij Millarda Kaufmana, i mastralnoga Spencera Tracyja u izoliranom pustinjском gradiću suočiti s markantnim Robertom Ryanom.

A majstorski režiran *Loš dan u Black Rocku* možda je najuspjelije ostvarenje filmaša kojem je tijekom 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća pridani nadimak »gazda visokobudžetnog akcijskog filma«. Riječ je o djelu koje žanrovske obrasce klasičnoga vesterna (arhetipska storija o osamljenom šutljivom pojedincu koji zabačeni grad naseljen slabičima i kukavicama oslobađa terora lokalnoga moćnika) spretno križa s onima noirovske triler-drame (zacijelo ni izbor Roberta Ryana za ulogu negativca nije slučajna), ali i, što je i najvažnije, nadograđuje iznimno intrigantnom i za vrijeme nastanka filma prilično subverzivnom moralkom. U priči o tjelesno hendikepiranu ratnom invalidu koji negdje u američkoj zabiti nalijeće na zataškano ubojstvo oca svog poginulog suborca, redatelj deset godina nakon završetka rata Amerikance suočava s njihovom nečistom savješću i zločinima počinjenim u domoljubnoj ognjici. Snimljen 1955, nedugo nakon

smjene zloglasnoga senatora McCarthyja i završetka »lova na vještice«, Sturgesov je film i neuvijena alegorija »marktizma«, koja gledatelje podsjeća na društvene odnose i stanje duha tadašnjeg američkoga društva.

U djelu koje od tri zaslužene oskarovske nominacije (Spencer Tracy, Sturges i scenarist Millard Kaufman) nije potvrdilo ni jednu, u sporednoj ulozi nastupa i legendarni Walter Brennan (još jedna čvrsta poveznica s vesternom), zasigurno jedan od najpoznatijih i najsvestranijih epizodista i karakternih glumaca klasičnoga Hollywooda.

Domovinski rat i hrvatska stvarnost 90-ih domaćim filmašima nude mnoštvo priča sličnih onoj Sturgesova filma. No za njihovu je realizaciju deset godina nakon rata još potrebna velika količina osobne i umjetničke hrabrosti.

**Josip Grozdanić**

# MRŠAVKO — KOLEKCIJA

## The Complete Thin Man Collection

MRŠAVKO / The Thin Man

POTJERA ZA MRŠAVKOM / After The Thin Man

JOŠ JEDAN MRŠAVKO / Another Thin Man

MRŠAVKOVA SJENA / Shadow of the Thin Man

MRŠAVKO ODLAZI KUĆI / The Thin Man Goes Home

MRŠAVKOVA PJESMA / Song of the Thin Man



SAD, 2005 (1934, 1936, 1939, 1941, 1945, 1947) — pr. Cosmopolitan Films, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Loew's Inc., Hunt Stromberg, Everett Riskin, Nat Perrin — sc. Albert Hackett, Frances Goodrich, Harry Kurnitz, Robert Riskin, Dwight Taylor, Stanley Roberts, Steve Fisher, Nat Perrin prema romanima Dashiella Hammetta; r. W. S. VAN DYKE, RICHARD THORPE, EDWARD BUZZELL; d.f. James Wong Howe, Oliver T. Marsh, William Daniels, Karl Freund, Charles Rosher; mt. Robert J. Kern, Fredrick Y. Smith, Ralph E. Winters, Gene Ruggiero — gl. William Axt, Herbert Stothart, Edward Ward, David Snell; sgf. Cedric Gibbons, Edwin B. Willis; kgf. Robert Kalloch — ul. William Powell, Myrna Loy, James Stewart, Virginia Grey, Barry Nelson, Lucile Watson, Keenan Wynn, Dean Stockwell — distr. Issa

*Bonvivan i rentijer Nick Charles oženjen je temperamentnom i domišljatom Norom a bavi se istragom zločina u dekadentnim visokim društvenim krugovima.*

**N**akon što je na snimanju filma *Melodrama na Manhattanu* 1934. zapazio snažnu kemiju između Williama Powella i Myrne Loy, redatelj Woodbridge »Woody« Strong Van Dyke II, majstor tzv. nevidljiva redateljskog stila, naklonjen dugim kadrovima i vješt u radu s glumcima, odlučio je šefove moćnoga

MGM-a nagovoriti da to dvoje promoviraju u filmski par. Sa skromnim proračunom i uz pomoć scenarista Alberta Hacketta i Frances Goodrich, supružnika koji su supotpisali scenarije Caprina *Divnog života*, *Dnevnika Anne Frank* i komedije *Nevjestin otac*, »One Shoot Woody« prihvatio se ekranizacije godinu prije objavljena romana *Mršavko* majstora tvrdokuhane proze Dashiella Hammetta, i u vrlo kratku vremenu (prema različitim izvorima od 12 do 18 dana) snimio film koji se smjesta prometnuo u hit.

*Mršavko* je posljednji roman Dashiella Hammetta, autora *Malteškog sokola* i *Staklenog ključa*, pisca vješta u smišljaju složenih zapleta i ubacivanju (crno)humornih detalja na najneočekivanija mjesta, kojeg je za pisanje krimiproze o doživljajima umirovljenoga detektiva Nicka i njegove žene Nore Charles nadahnula vlastita intimna veza s dramatičarkom Lillian Hellman. U autobiografskom eseju *The Big Knockover* Lillian se prisjeća veze s književnikom te naglašava njegovu strast prema stjecanju najrazličitijih znanja, od proučavanja matematike i islandskih saga do studiozna čitanja djela Hegela, Marxa i Engelsa.

Hackett i Goodrich prilično su izmijenili priču Hammettova književnog predloška, naglasak s kriminalističkoga zapleta prebacujući na *screwball*-komediju i ležerni humor. Želeći maksimalno iskoristiti magnetizam glavnih glumaca, križanac *whodunita* i *hard boiled*-krimića vješto su nadogradili duhovitim prikazom spolnih odnosa i razmjerno subverzivnom negativ-slikom američkoga društva u doba nakon prohibicije i za vrijeme velike gospodarske krize. Glavni junak, bonvivan i rentijer Nick Charles, čašicu nikad ne ispušta iz ruke, i često naglašava da se s tempera-

mentnom i domišljatom Norom oženio ponajprije radi njezina bogatstva. Istraga zločina u dekadentnim visokim društvenim krugovima New Yorka prilika je da ekranom prodefilira galerija slikovitih likova, nespoznatih policajaca, skorojevića i gangstera koji, unatoč dominantno eskapističkom i nerealnom ozračju cjeline, doživljajima Nicka i Nore ipak osiguravaju potrebnu dozu uvjerljivosti i veze sa zbiljom.

Sve spomenuto vrijedi i za sljedećih pet nastavaka serijala (*Potjera za mršavkom*, *Još jedan Mršavko*, *Mršavkova sjena*, *Mršavko odlazi kući* i *Mršavkova pjesma*), od kojih je četiri filma režirao Van Dyke, a po jedan Richard Thorpe i Edward Buzzell, a u kojima će uza sve veći broj duhovitih replika i rafalnih dijaloga do izražaja nerijetko dolaziti i sklonost autora *slapsticku* i burleski.

Jasno, serijala *Mršavko* ne bi bilo bez izvrsnih Williama Powella i Myrne Loy, glumaca koji savršeno utjelovljuju privržene, no prilično lakomislene i neodgovorne supružnike. Oboje u film unose neponovljive osobnosti i šarm, svojim ulogama osiguravajući ležernost i uvjerljivost koje nikad nisu bile nagrađene (Powell je za ulogu Nicka u *Mršavku* osvojio oskarovsku nominaciju), ali su često bile oponašane. No, svi pokušaji dočaravanja kemije odnosa Nicka i Nore (od ekranizacije komada *Murder by Death* Neila Simona iz 1976, u kojem su David Niven i Maggie Smith utjelovili Dickieja i Doru Charleston, preko serijala *Slučajni partneri* iz 80-ih, do slabša prošlogodišnjeg *kokica-blockbustera* *Gospodin i gospođa Smith*) nisu uspjeli dosegnuti zabavnost i atraktivnost izvornika.

Pogledate li barem jedan film iz serijala *Mršavko*, bit će vam jasno i zašto.

**Josip Grozdanić**

# KEKEXILI: RATNICI PLANINA

Kekexili



Kina, Hong Kong, 2004 — pr. Huayi Brothers, Du Yang, Wang Zhonglei — sc. Lu Chuan; r. LU CHUAN; d.f. Yu Cao — gl. Lao Zai — ul. Buji Duo, Lei Zhang, Liang Qi, Zhao Xueying, Zhanlin Ma — 98 min — distr. Blitz

U tibetanskom planinskom području Kekexili tijekom proteklih tridesetak godina broj je tibetanskih antilopa, zahvaljujući krivolovcima i krijumčarima njihovim skupocjenim krznom, s milijun primjeraka spao tek na desetak tisuća. Kad dozna za slučaj okrutnog ubojstva člana dragovoljačke planinske ophodnje čiji pripadnici antilope pokušavaju zaštititi od krivolovaca, u Kekexili 1993. stiže pekinški novinar Ga Yu. Pridruživši se grubim momcima umirovljenoga vojnog časnika Ritaija, koji kreću tragom krivolovaca, Ga Yu će tijekom sljedećih nekoliko tjedana upoznati grube uvjete života u Kekexiliju.

Temeljen na istinitoj priči, drugi film darovitoga scenarista i redatelja Lu Chuana, pripadnika tzv. šeste generacije kineskih filmaša, čiji je prvenac *The Missing Gun (Xun giang)* dočekan kritičarskim aklamacijama, tjeskobna je, opora i iznimno sugestivna egzistencijalistička akcijska dokudrama, s uspjehom prikazana na prošlogodišnjem Sundanceu i na Berlinskom festivalu zasluženo nagrađena posebnim priznanjem, nagradom *Don Quijote*. Posve primjereno, jer film i govori o donkihotskoj borbi samoorganiziranih pri-

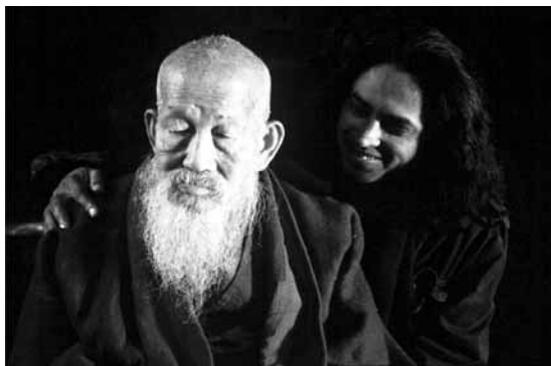
padnika planinske straže predvođene grubim Ritaijem (izvršni Buji Duo), koji se u vrlo negostoljubivu tibetanskom planinskom području Kekexili uporno i po cijenu vlastitih života bore protiv organizacijski i brojčano znatno superiornijih krivolovaca i krijumčara. U toj su borbi, unatoč ulaganju nadljudskih napora i ponekoj Pirovoj pobjedi, unaprijed osuđeni na konačni neuspjeh, jer na mjesto događaja najčešće stižu *post festum*, te im preostaje tek prebrojiti oderane lešine životinja. No, upravo svijest o uzaludnosti njihova posla i stoicizam kojim ga, bez obzira na sve nedaće, obavljaju, Chuanovu filmu, koji pričom o skupini ljudi koje na zajedničko djelovanje motivira neki viši cilj podsjeća na vestern, daju mitsku dimenziju. Mitotvornost dodatno pothranjuju njihova spremnost na žrtvu i na to da se, želeći sačuvati prirodu i njezinu nadmoć, s tom istom prirodom upuste u neravnopravnu borbu za preživljavanje. Također, mitsku dimenziju podcrtavaju i dramaturška strukturiranost cjeline kao kronike o svakodnevnici ljudi većih od života (koju bilježi mladi reporter, običan čovjek, odnosno jedan od nas), ali i podaci o realizaciji filma, tijekom koje je filmska ekipa radila u nesmiljenim uvjetima identičnim zbiljskima. Gradeći mit, redatelj ga istodobno na određeni način i ruši, naglašavajući moralni relativizam kojem su se Ritai i njegovi ljudi nerijetko prisiljeni utjecati. Da bi pribavili novac za rad, oni ponekad i sami moraju preuzeti metode krivolovaca i prodati pokoju kožu. Chuan nimalo ne štedi svoje (anti)junake, o čemu najbolje govori sekvenca u kojoj jedan od Ritaijevih ljudi, nakon kratkotrajna predaha i varljive ljubavi u planinskom svratištu, već sljedećega

trenutka pogiba tonući u živi pijesak. Kekexili nema milosti, i časak prividne sreće pojedinac mora platiti najvišom cijenom.

Premda prikazom zbivanja i izborom pripovjedačke vizure redatelj razumljivo staje na stranu Ritaija i njegovih ljudi, naznačena moralna problematika i odabrani dokumentaristički diskurz njegovu djelu daju aromu autentičnosti i uvjerenosti (zbog čega se *Kekexili*, dijelom i opravdano, često uspoređuje s djelima Wenera Herzoga) kakve se u suvremenom filmu rijetko viđaju. Tim je veća šteta što je DVD-distribucija odlična Chuanova ostvarenja prošla prilično nezapaženo. Priča o Ritaijevoj planinskoj ophodnji, kao i divlji i zastrašujuće lijepi predjeli Kekexilija, ambicioznije filmofili i gledatelje neosporno će zaintrigirati.

**Josip Grozdanić**

# SAMSARA



Italija, Francuska, Indija, Njemačka, 2001 — *pr.* Fandango, Pandora Filmproduktion GmbH, Paradis Films, Karl Baumgartner, Christoph Friedel — *sc.* Tim Baker, Pan Nalin; *r.* PAN NALIN; *d.f.* Christo Bakalov, Rali Raltchev; *mt.* Isabel Meier — *gl.* Cyril Morin; *sgf.* Emma Pucci; *kgf.* Natasha De Betak, Bettina Pontiggia — *ul.* Shawn Ku, Christy Chung, Neelesha BaVora, Lhakpa Tsering, Tenzin Tashi, Jamayang Jinpa, Sherab Sangey, Kelsang Tashi — 145 min — *distr.* Discovery

*Nakon tri godine, tri mjeseca, tri tjedna i tri dana, budistički redovnici bude brata Tashija iz duboke meditacije vraćajući ga polako u svakodnevni život. Privikavajući se još uvijek na samostansku svakodnevnicu Tashi se počne propitivati da li je njegov životni izbor daleko od svjetovnih užita najbolja moguća odluka. U tome ga osobito potakne susret s prelijepom Pemom, seoskom djevojkom zbog koje Tashi odluči napustiti samostan.*

● snivač budističke religije Siddhartha Gautama, poslije nazvan Budom, rođen je na sjeveroistoku Indije u 6. st. pr. Kr. u obitelji imućnoga radže i odgajan je kao kraljević. Ne napunivši tridesetu godinu, mladi je Gautama odlučio napustiti dotadašnji život u izobilju i vođen snažnim unutarnjim glasom prihvatio život beskućnika potpuno se posvetivši duhovnim vrednotama. U drami *Samsara* budistički redovnik Tashi bira obrnuti put. Nakon što je više od tri godine proveo u dubokoj meditaciji i vratio se u skromni samostanski dom, Tashi postaje svjestan svoje nerealizirane seksualnosti i predaje se tjelesnim užicima uz putenu Pamu. Je li na taj način Tashi ostvario vlastito buđenje, odnosno oslobođenje, ili će još jednom morati krenuti u suprotnom smjeru i ovaj put, baš kao i Buda, na temelju različitih iskustava izabrati pravi odgovor?

Film *Samsara* može se i ovako tumačiti. Kao reinterpetiranje osnova budizma, i to u njegovoj postojbini, na sjeveru Indije. Točnije u području Ladakh u indijskoj saveznoj državi Jammu i Kašmir. Naime, film je u cijelosti snimljen u Ladakhu, koji se zbog visokih planina i klime smatra jednim od najnegostoljubivijih krajeva na svijetu. Dodaju li se tomu dugogodišnje političke trzavice Indije i Pakistana oko statusa Kašmira, filmsko ozračje u *Samsari* djeluje još nestvarnije i bajkovitije. Stoga odluka indijskoga redatelja Pana Nalina da u svom debitantskom dugometražnom igranom filmu spoji budizam, grubu prirodu i nježne osjećaje zvuči kao dobitna kombinacija. Uostalom, priče o svećeničkoj / redovničkoj askezi koju kobno iskušava probuđena seksualnost oduvijek su privlačile pozornost. Dosad je to najdojmljivije funkcioniralo s katoličkim svećenicima u središtu zapleta, a od 2001, kada je *Samsara* snimljena, tomu treba dodati i budističke redovnike, uz koje se i vezuju najveća odricanja.

Film u tom smislu počinje efektno. Glavni lik Tashi tri je godine uspješno meditirao odričući se tjelesnosti, da bi ga veoma brzo njegovo tijelo »izdalo«. Od prve noćne erekcije do prvoga snošaja u filmu neće proteći dugo i taj dio priče redatelj Pan Nalin vodi sigurno i uvjerljivo. Gotovo dokumentarističkog ugođaja s malo dijaloga i uz fotografiju kao s razglednica, duhovno-ljubavna priča s padina Ladakha protječe uz pametno izabran konflikt unutarnjeg odricanja i vanjskog prepuštanja. Scenarij je pritom zajedničko djelo redatelja i njegova australskog kolege Tima Bakera, koji su domišljato spojili istočnjačku spiritualnost i zapadnjačku konkretizaciju. Zato ne čudi da je film dobio poprilično velik prostor u zapadnoj

filmskoj javnosti, gdje je dočekan uz mnogobrojne pohvale. Nekoliko je razloga za to. *Samsara* je u scenskom smislu nedvojbeno djelo darovita redatelja, čiji osjećaj za sliku i naglaske u njoj zaslužuje punu pozornost. Također, riječ je i o naslovu čiji minimalizam ni na koji način ne znači nedostatak ideja, nego pravu mjeru u odnosu zapleta, likova i konteksta. Napokon, *Samsara* i u glumačkom smislu nudi mnogo.

Tako Tashija tumači izvrsno izabrani Shawn Ku, kojemu je to, začudo, glumački debi. I mimikom i držanjem Ku sugestivno portretira mladića kojemu se dvije snažne potrebe — ona za duhovnim uzdizanjem i ona za tjelesnim ispunjenjem — nađu u koliziji, i to dvaput u filmu. Takve karakterne prijelomnice bile bi izazov i za iskusnijega glumca, pa Shawnu Kuu treba odati priznanje za znalacki odglumljenu ulogu. Na sličan se način u svojoj ulozi snalazi i Kandžanka Christy Chung kao putena Pema. Bivša misica u lucidno erotiziranim kadrovima realiziranima na spomenuti minimalistički način doista zaziva odricanje od celibata. Iako su neke kritike istaknule da *Samsara* koketira sa *softcoreom* »podno Himalaja«, film ima tek nekoliko, uvjetno rečeno, slobodnijih prizora, snimljenih s mnogo smisla za pokret, osjenčanja i likove koji vode ljubav.

To su, dakle, dobre strane *Samsare*. I nije ih malo. Problemi nastaju u trenucima kada redatelj pokušava reći više no što treba i kada to čini razvučeno. Tako drugi dio filma postaje ne osobito slojevita obiteljska drama gubeći na mističnosti i pritaženu fatalizmu prve polovice. No, to je dug redateljevom neiskustvu, pa nema dvojbe da Panu Nalinu ovo nije krov svijeta.

# SVETA DJEVOJKA

## La Niña santa

Argentina Italija, Nizozemska, Španjolska, 2004 — pr. La Pasionaria S.r.l., R&C Produzioni, Teodora Film, El Deseo S.A., Fondazione Montecinemaverita, Hubert Bals Fund, Lita Stantic Producciones; izv.pr. Pedro Almodóvar, Esther García — sc. Lucrecia Martel; r. LUCRECIA MARTEL; d.f. Félix Monti; mt. Santiago Ricci — gl. Andres Gerzenson; sgf. Graciela Oderigo; kgf. Julio Suárez — ul. Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alche, Julieta Zylberberg, Mía Maestro, Marta Lubos, Arturo Goetz — 106 min — distr. Blitz

Šesnaestogodišnja djevojka Amalia stavlja si u duhovni zadatak spasiti dušu sredovječnog liječnika.

Političko skretanje ulijevo koje se dogodilo južnoameričkim zemljama, umornim od vojnih diktatura i diktata MMF-a, neizbježno se odrazilo i na njihovu filmsku produkciju. No, od svih južnoameričkih kinematografija najveći kreativni uzlet doživjela je argentinska, čija je filmska produkcija bila čak jača od prethodnih »mirnih« godina. A filmaši su bili tako aktivni, da nisu morali razbijati izloge mesnica, ni strahovati da će se sutra naći na burzi rada. Stari i mladi, tradicionalni i avangardni, poznati i nepoznati, svi su nastavljali pisati, snimati, montirati i boriti se

za naklonost europskih koproducena-ta, kao da se recesija događa nekom drugom. A najžešći pomak učinio je upravo njezin ženski autorski tim u sastavu Albertina Carri, Ana Poliak, Ana-hi Berneri, Vera Fogwill, Maria Victoria Menis i Lucretia Martel, kojem je početni impuls dala nezavisna producentica Lita Stantić. Da hrvatski film ima toliko žena iza kamere, bili bismo presretni.

No, stilizirani realizam kojim se napaja čudesna Lucrecia Martel u debitantskom filmu *La Cienaga* (*Močvara*) ne bi li nam približila sirovu svakodnevicu trome alkoholizirane žene, aludira na žabokrečinu u kojoj se poput njezine krave utopila argentinska nacija. On je prisutan i u *Svetoj djevojci*, samo što su vlaga i alkohol zamijenjeni sumporom (oba filma ambijentirana su u autoričnu rodnom gradu Salti, simbolično preimenovanu u Močvaru). U klaustrofobičnim bazenskim sekvencama filma sumpor se može omirisati. Jer, Lucretia Martel oduvijek je pokazivala veliku vještinu u kadriranju glumaca u mnoštvu krupnih planova, koju ona doduše pripisuje vlastitoj kratkovidnosti. Njezina je fascinacija detaljima nevjerojat-

na. A prostor kadra toliko je natrpan pulsirajućim tijelima i mikroskopski preciznim fizionomijama, da nam se čine kao da će eksplodirati. Dok je u prethodnom filmu močvara bila neuredna, divlja i kaotična, ovdje je ona geometrijski precizna, kirurški podvlačeći crtu između »živog tkiva« i njegove »moralne proteze«. Dakle, amen i himen. No, premda nakon zanosnih rasprava o Bogu i vokaciji njezina adolescentna junakinja Amalia (fenomenalna María Alche) pokušava spasiti liječnikovu dušu, ubrzo ćemo shvatiti da Bog nije arhitekt koji može isplanirati svaku stvar. Pogotovu u sredini u kojoj je teško zadržati tajnu, a tračevi kolaju brzo poput sumpornih para. Zato Amalijin pogled ostaje toliko enigmatičan, da nikad nismo posve sigurni što se iza njega krije.

No, koliko god autoricu dio kritičara uspoređuje s Buñuelom zbog erotizacije katolicizma i naglašavanja morbidne zbrke između seksualnog i duhovnog uzbuđenja, njezin rukopis ima više dodirnih točaka s ranim Formanom i Ivanom Passerom. Zato bi nas imena producentica, braće Pedra i Augustina Almodovara, koji se spominju na ovitku DVD-a, mogla odvesti na krivi trag. Jer *Sveta djevojka*, više koreografirana nego »režirana«, nema nikakvih dodirnih točaka s njihovim postupkom. Osim toga, autoričini štosovi nisu antiklerikalni poput Buñuelovih. Njezin je pristup više začinjjen agnostičkom ironijom, nego ateističkom satirijom, kako to napominje J. Hoberman. Zato redateljica lukavo skreće moguću tragediju u posve neočekivanu smjeru, pa se priča završava naglim rezom. Kao da je isparila u onim istim termalnim vrelima u koje je uronila.

Dragan Rubeša



# PALINDROMI

## Palindromes

SAD, 2004 — pr. Extra Large Pictures, Mike S. Ryan, Derrick Tseng — sc. Todd Solondz; r. TODD SOLONDZ; d.f. Tom Richmond; mt. Mollie Goldstein, Kevin Messman — gl. Nathan Larson; sgf. David Doernberg; kgf. Victoria Farrell — ul. Matthew Faber, Angela Pietropinto, Bill Buell, Emani Sledge, Ellen Barkin, Valerie Shusterov, Richard Masur, Jennifer Jason Leigh — 100 min — distr. Discovery

*Tinejdžerica Aviva potresena je tragičnom smrću rođakinje Dawn, pa je majka tješi da nju slična sudbina ne može stići. No, Aviva uskoro zatrudni s vršnjakom Judom, sinom obiteljskih prijatelja, što izazove burnu majčinu reakciju. Majka kćer nagovori na pobačaj, no zahvat pođe po zlu, pa nesretna djevojčica ostane bez maternice. Pobjegavši od roditelja, Aviva počne voditi samotnjački život skrasivši se kod dobročiniteljice zvane Mama Sunce i njezine neobične obitelji.*

Izrazu »treba li se smijati ili plakati« američki nezavisni filmaš Todd Solondz uspijeva dati novo značenje. I to filmom *Palindromi*, tragikomično intoniranom dramom koja je zasad posljednji uradak cijenjenoga redatelja i scenarista. Solondz ne snima mnogo, ali kad snimi film, onda je to povod ne samo za filmološke analize nego i za iščitavanje trenutačnoga stanja američkog društva. Sudeći prema *Palindromima*, američko je društvo trenutačno poput riječi koja se može čitati naopako. Kako god okrenuli, rezultat je isti. Bilo s lijeve, bilo s desne strane. S obzirom da Solondzu mnogi kritičari pripisuju okrutni realizam, SAD čeka još podosta unutarnjeg preispitivanja, i to tamo gdje su najjače i najslabije istodobno. U radničkim obiteljima u predgrađima na kojima prolazi ili pada američki san.

A svoj san u Solondzovu filmu ima glavna junakinja palindromskog imena

Aviva. Trinaestogodišnja djevojčica, zapravo već djevojka, žarko želi jednoga dana biti okružena vlastitom djecom, jer će na taj način »*uvijek nekog voljeti*«. I obrnuto. No, sirota će Aviva već nakon prvog seksa i prve trudnoće ostati bez svoga sna, jer će se pobačaj na koji ju je nagovorila majka (sjajna Ellen Barkin) iskomplicirati, rezultirajući kirurškim odstranjivanjem maternice. Nesvjesna da više nikada neće moći zatrudnjeti, Aviva će pobjeći od kuće i krenuti u potragu za snom bez ikakvih šansi da se on i ostvari. Tako pesimističan zaplet naoko i ne provocira dvojbu »smijati se ili plakati«. Međutim, Todd Solondz oporom pričom provlači jednako takav humor, čije dijaloške izvedenice uistinu izmamljuju smijeh. Neprekidno. Od prizora do prizora.

Jednako trajno film središnjoj junakinja dodaje sloj po sloj karakterizacije, pa se Aviva od jednodimenzionalnoga curetka ovisna o majčinoj riječi pretvara u deziluzioniranu mladu ženu koja drugima dijeli verbalne udarce (»*Ti nisi pedofil. Oni vole djecu*«, kaže Aviva u samoj završnici filma sugovorniku osumnjičenu za pedofiliju). To je uslojavanje Avivina karaktera izvedeno efektivnim redateljskim postupkom kojim glavni lik u pojedinim segmentima priče tumače različite glumice. Točnije, pet mladih glumica, njihove dvije starije kolegice, od kojih je jedna Jennifer Jason Lee, te jedan dječak. Usto, Aviva nije samo bjelkinja, nego i crnkinja. Nije iste siluete, boje kose ili tipa ponašanja, te se njezine radikalne tjelesne mijene izvrsno preklapaju s ključnim riječima u filmu: u nutринi uvijek ostajemo isti, neovisno da li nam je trinaest ili pedeset godina, jesmo li promijenili čak i spol ili samo privremeni način života.



Solondzov eksperiment u podjeli uloga traži početno navikavanje, ali kad se uđe u ritam izmjena i atraktivno poigravanje s fizionomijom glavne junakinje, *Palindromi* postaju onakvima kakvima su i zamišljeni: može ih se čitati na različite načine, ali je značenje isto. Pritom Solondz ponovno tematizira pedofiliju kao u *Sreći*, a junakinju Dawn Wiener iz ranijeg filma *Welcome to the Dollhouse*, točnije njezinu smrt, rabi kao lajtmotiv u ovom filmu. Tematska i karakterni preklapanja protječu u početku veoma živo i mnogo duhovitije od zamjetno komornijega raspleta kojim dominira pitanje pobačaja. Ali ovaj put ne kao osobnoga čina, nego kao društvenoga pitanja *par excellence*.

Stoga su *Palindromi* umnogome film o pobačaju. Avivina majka pobacila je kako bi njezina jedinica imala bezbrižan život, uključujući i ulaznice za koncert skupine N'Sync. Avivu pak majka nagovara da sama pobaci kako ne bi odgajala neplanirano, a možda i defektno dijete. Aviva zatim pronalazi utočište u obitelji radikalnih protivnika pobačaja, koji se neće ustezati ni od hladnokrvna ubojstva liječnika. Napokon, Aviva svoju novu braću i sestre pronalazi upravo u djeci koju prema majci nikako nije smjela roditi: bolesnoj, slijepoj, bez ruku, s Downovim sindromom, ali zato veoma sretnoj. Je li zato Solondz za ili protiv pobačaja? Odgovor nije nimalo jednostavan, baš kao ni film. Ali zato nudi argumente i za suze i za smijeh. I to jako dobro.

Boško Picula

# SPAVAT ĆU KAD UMREM

## I'll Sleep When I'm Dead

Velika Britanija, SAD, 2003 — pr. Mosaic Film Group, Revere Pictures, Will & Company, Mike E. Kaplan; izv.pr. Michael Corrente, Roger Marino — sc. Trevor Preston; r. MIKE HODGES; d.f. Michael Garfath; mt. Paul Carlin — gl. Simon Fisher-Turner; sgf. Jon Bunker; kgf. Evangeline Harrison — ul. Clive Owen, Charlotte Rampling, Jonathan Rhys-Meyers, Malcolm McDowell, Jamie Foreman, Ken Stott, Sylvia Syms, Alexander Morton — 102 min — distr. VTI

*Will Graham je gangster koji je napustio život zločina te živi na selu. No uskoro će morati istražiti smrt svoga brata koji je navodno počinio samoubojstvo.*

**Sredite Cartera** (*Get Carter*, 1971) nerijetko se navodi u anketama o najboljim britanskim filmovima svih vremena i tim je prvencem Mike Hodges stekao visoko uvažavanje na početku karijere, koje noviji njegovi filmovi nisu u potpunosti opravdali. U središte pozornosti vratio se vrlo uspješnim *Croupierom* (1998), a njegov novi film *Spavat ću kad umrem* mnogi su ugledni kritičari proglasili vrhunskim ostvarenjem, ali ga je gotovo jednak broj smatrao potpunim promašajem. Zanimljivo je pritom da je kao i u *Carteru* osnovni element fabule priča o osveti — jedan od svojedobno najopasnijih gangstera vraća se u svoj kraj (u prvom filmu neatraktivan Newcastle, a sada mračno londonsko predgrađe) da bi osvetio bratovu smrt. Pritom nailazi na nepri-



jateljstvo onih koji sada vladaju podzemljem jer drže da mu je namjera vratiti vodeću ulogu i izbaciti ih iz igre. Sličnost je i u značenju koje redatelj pridaje ambijentu i autentičnosti atmosfere, odsutnosti bilo kakva moralizatorskog stajališta o svijetu, a ponajviše u načinu oblikovanja likova o životu kojih se izvan radnje u kojoj djeluju vrlo malo zna, pa je psihološka motivacija manje bitna za uvjerljivost priče od izrazite osobnosti tumača uloga, a ta je u oba filmovima izrazito dobro funkcionirala.

No, i pored sličnosti, Hodgesovi filmovi pripadaju različitim žanrovima. *Sredite Cartera* silovit je i uzbudljiv gangsterski film u kojem je osnovna situacija jasno postavljena od sama početka, a likovi (među kojima je protagonist Michael Caine ostvario jednu od najboljih uloga karijere) dobrim se dijelom određuju ponašanjem u nemalom broju atraktivnih akcijskih scena. Ne samo zbog naglašeno mračne atmosfere u većini sekvenci, *Spavat ću kad umrem* suvremeni je *film noir* u kojem su scene (mučna) nasilja rijetke i pojavljuju se tek kao svojevrsan kontrapunkt tamo gdje bitno određuju sudbinu protagonista koji se pojavljuju u usporednim pričama što se tek nakon više od trećine filma spajaju u jednu, a u njoj je osveta prije pokretač no konačni smisao.

U tom produljenom uvodu najviše vremena posvećeno je simpatičnom i popularnom protuhu Daveyju, koji dila drogu na tulumima, krade kad može i nema problema u nalaženju lijepih djevojaka za jednu noć. Njemu šarm Jonathana Rhys-Meyersa daje maksimalnu uvjerljivost. Potpuno je drukčiji Will (karizmatični Clive Owen), za kojega tek mnogo kasnije saznajemo da je Daveyjev brat. On živi u kombiju, radnik

je u šumama Walesa i svjedoči zvjerskom prebijanju nekog čovjeka koje sa svojim batinašima provodi dijabolični Boad (Malcolm McDowell u jednoj od svojih najefektnijih uloga), čovjek koji će strahovitim poniženjem navesti Daveyja na samoubojstvo. Istodobno Will dobiva otkaz jer nema potrebne dokumente i vraća se u London, a kada sazna za Daveyjevo samoubojstvo odluči istražiti tu smrt, iako ga čak i njegova nekadašnja ljubav Helen (koju Charlotte Rampling dojmljivo tumači kao samosvjesnu, mudru, ali i tužnu ženu, potpuno drukčiju od tipičnih gangsterskih ljubavnica) nastoji nagovoriti da se vrati dobrovoljnom izgnanstvu i oduštajanju od zločina. Tako se tek u drugoj polovici filma saznaje da je Will bio gangster koji se povukao, jer se više nije želio baviti kriminalom. U tom dijelu filma osveta više nije prava tema, jer se podrazumijeva, a autor gradi napetost ponajprije sukobom savjesti protagonista u odnosu na zločin i njegova osjećaja dužnosti u istjerivanju pravedne kazne za smrt brata.

Za one koji su film ocijenili promašajem glavni su razlozi bili napor u povezivanju odvojenih linija fabule, nedovoljna psihološka motiviranost i nijansiranoost likova, no meni se čini da više argumenata imaju oni koji su *Spavat ću kad umrem* ocijenili iznimno dobrim, jer mi se likovi — posebice zbog uvjerljivosti interpreta, ali i redateljeva umijeća da karaktere odredi njihovim ponašanjem u svim situacijama od svakodnevnih do dramatičnih — čine vrlo zanimljivim, kao i njihove drame i dileme uz kompleksnu sliku svijeta onkraj zakonskih normi koji se ravna po principima koji nisu daleko od onih s »prave« strane.

**Tomislav Kurelec**

# MLETAČKI TRGOVAC

## William Shakespeare's the Merchant of Venice

SAD, Italija, Luksemburg, Velika Britanija, 2004 — pr. Spice Factory Production, UK Film Council, Film Fund Luxembourg, Delux Productions, Imagine e Cinema, Istituto Luce, Cary Brokaw/Avenue Pictures, Navidi-Wilde, 39 McLaren St. Sydney, Dania Film, Cary Brokaw, Michael Lionello Cowan, Barry Navidi, Jason Piette; izv.pr. Michael Hamner, Peter James, Robert Jones, Alex Marshall, James Simpson, Manfred Wilde — sc. Michael Radford prema drami Williama Shakespearea; r. MICHAEL RADFORD; d.f. Benoît Delhomme; mt. Lucia Zuchetti — gl. Jocelyn Pook; sgf. Bruno Rubeo; kgf. Sammy Sheldon — ul. Al Pacino, Jeremy Irons, Joseph Fiennes, Lynn Collins, Zuleikha Robinson, Kris Marshall, Charlie Cox, Heather Goldenhersh — 138 min — distr. Continental

Venecija, 1596. Prezreni u cijeloj Europi, Židovi nisu u ništa boljem položaju ni u Veneciji, najotvorenijem gradu na kontinentu. Tako je Židov Shylock, baš kao i njegovi sunarodnjaci, prisiljen baviti se posudbom novca uz kamate. Iako ga je prethodno ponizio, Shylocku će se uskoro obratiti trgovac Antonio ponizno tražeći tri tisuće dukata za svog mladog prijatelja Bassanija, koji se udvara lijepoj nasljednici Portiji. No, Shylockove kamate bit će sve samo ne uobičajene.

Ekranizirati jedno od djela Williama Shakespearea čini se podvigom i za najiskusnije i najbolje filmske redatelje. Stoga nije čudno da se tekstovi velikana engleske i svjetske pisane riječi ne nalaze često u filmskim scenarijima. Britanski filmaš Michael Radford, najpoznatiji po filmu *Poštari*, odlučio je na veliko platno prenijeti jedno od najkontroverznijih Shakespeareovih djela. To je *Mletački trgovac*, a kontroverze su vezane uz tumačenja da je riječ o antisemitskom djelu, premda sam Shakespeare u pojedinim dionicama zauzima posve drukčije mišljenje (*«Hath not a Jew eyes?...»*). No, već u prvim kadrovima Radfordova filma i samo pomi-

šljanje na antisemitizam gubi smisao. Uz nekoliko povijesnih objašnjenja redatelj veoma izričito osuđuje ponižavajući položaj Židova u Europi 16. stoljeća, koji su upravo u Veneciji, navodnoj oazi otvorenosti i slobodarstva, živjeli u posebno čuvanu dijelu grada, pa je ta venecijanska četvrt obogatila jezike izrazom *geto*.

Nakon tako brzo i efikasno riješenih kontroverzi, Michael Radford poprilično oprezno prenosi Shakespeareovo djelo na filmsko platno kao da je u neprestanu strahu hoće li pogriješiti. Opres je majka mudrosti, pa je Radfordov pristup u ovom slučaju razumljiv. U filmu je uistinu teško pronaći veće greške, ali, uz neprijeporno pedantnu režiju i scenarij, opći je dojam odveć sterilan da bi *Mletački trgovac* bilo čime iskočio kao nezaboravan naslov. Za dosljednije i uspješnije prenošenje Shakespearea na veliki ekran Radfordu nedostaje njegove prpošnosti i britkosti, a za iznadprosječan film konciznija i dinamičnija redateljska rješenja. To su u svakom slučaju slabosti filma, ali ni vrlina ne manjka.

To je u prvom redu uvjerljiva rekonstrukcija Venecije iz promatranoga razdoblja, ali ne isključivo u scenografskom i kostimografskom smislu, za što i nije bilo većih prepreka, nego u oživljavanju duha Mletačke Republike u danima njezine slave na neizbježnom odlasku. Društvena raslojenost, političke spletki, odnos prema manjinama, propupala dekadencija te traženje izlaza u intimi i privrženosti bližnjem, sve je to Radford znalacki istaknuo dajući mogućnost glumcima da njihovi likovi zažive u konkretnom kontekstu.

Uspjelo je to, ponajprije, izvrsnom Alu Pacinu u ulozi Shylocka, koji je gotovo savršeno prenio izvorni lik pred Rad-



fordove kamere (točnije pred kameru snimatelja Benoita Delhommea, koji je rafinirano dočarao svu ljepotu venecijanskih interijera i eksterijera). Ispočetak prezren, ubrzo u poziciji izravnava-nja računa, nakon toga pobijeden i razočaran, pa opet prezren, ali ovaj put od sebe, Pacinov je Shylock pravi šekspirovski lik prave šekspirovske izvedbe. Na taj je način Al Pacino u potpunosti nadmašio začudno indisponirana Jeremija Ironsa u ulozi dvostrukoga gubitnika Antonija, koji u raspletu gubi i voljenoga Bassanija i obraz pred Shylockom. Joseph Finnes kao Bassanio (manje) i Lynn Collins kao Portia (više) solidno pariraju Alu Pacinu, pa je za prepoznavanje dobrih strana filma najzaslužniji upravo Pacinov karizmatični glumački putokaz.

Ukratko, *Mletački trgovac* Michaela Radforda znatno je bolji u pojedinim elementima nego kao cjelovito djelo. Razlog je poprilično jednostavan. I dok velikani poput Williama Shakespearea već na samu početku razmišljaju o cjelini, malo manje spretni umjetnici uvijek prvo razmišljaju o dijelovima.

Boško Picula

## 5x2

Francuska, 2004 — pr. Canal +, FOZ, Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Olivier Delbosc, Marc Missonnier — sc. François Ozon, Emmanuèle Bernheim; r. FRANÇOIS OZON; d.f. Yorick Le Saux; mt. Monica Coleman — gl. Philippe Rombi; sgf. Katia Wyszkop; kgf. Pascaline Chavanne — ul. Valeria Bruni-Tedeschi, Stéphane Freiss, Géraldine Pailhas, Françoise Fabian, Michael Lonsdale, Antoine Chappey, Marc Ruchmann, Jason Tavassoli — 90 min — distr. UCD

Opis pet faza u romansi između muškarca i žene.

5x2 pripada redu filmova koji se odvijaju unatrag, odnosno onih kojima priča počiva na brojnim reminiscencijama. Ta je metoda filmskoga pripovijedanja nerijetko omiljeno izražajno sredstvo suvremenih autora odanih nelinearnom pripovijedanju i žanrovskom postmodernizmu. Jasno, već sama uporaba *flashbackova* ne treba nužno nukati na zaključak kako je riječ o inferiornom (ili možda superiornom, ovisno o ukusu) filmskom ostvarenju, nego sve ovisi o načinu na koji se oni rabe. Ipak, dok se unutar čisto žanrovskih okvira *flashback* nerijetko pokazuje fabulativno i motivacijski uspješnom metodom pripovijedanja u slikama (u slabijih se filmaša upravo u tim segmentima konačno poslože sve kockice filmske priče), u filmovima većih ambicija taj postupak može dobiti posve drukčiji predznak, te se naposljetku pokazati pogubnim po cjelovitost filmskog djela.

5x2 romantična je drama koju potpisuje francuski filmaš François Ozon, poznat po sklonosti mijenjanju žanrova, pa se u njegovu opsežnu rezimeu našlo mjesta za sve i svašta, od trilera i drama do mjuzikla. Ozon ipak pripada među ambiciozne filmaše, o čemu svjedoči i



sam naslov filma, u kojem 5 označava broj epizoda, a 2 protagoniste. Nije teško pogoditi kako je riječ o seciranju ljubavnog odnosa između muškarca i žene, koji zatječemo pred raspadom, a potom putem *flashbackova* pokušavamo spoznati kako je do njega došlo.

U osnovi vrlo jednostavan film, koji odlikuje spor ritam i polagano odmotavanje priče, naposljetku ne uspijeva u temeljnoj Ozonovoj nakani. Točnije, na kraju filma nismo ništa pametniji nego što smo bili na početku, te i dalje ne možemo točno ustvrditi zbog čega je nekoć sretna veza završila na francuskom sudu za razvođe. Štoviše, naoko se Ozon i ne trudi prodrijeti ispod površine odnosa među protagonistima. On jednostavno zatječe određene situacije i nijemo ih promatra, postavljajući gledatelja u ulogu voajera koji kroz ključanicu motri zbivanja kod susjeda, ali ih nikako ne može, pa čak i ne želi shvatiti, nego eventualno samo uživa u samu činu. Upravo je to možda i najveća kvaliteta Ozonova filma, djela koje se ne trudi ponuditi recepturu za ljubavnu sreću, nego hladno prikazuje situaciju, ostavljajući gledatelju da izvuče zaključke.

Čini se ipak kako, po Ozonovu ironičnom svjetonazoru, iznesenu u 5x2,

dugi zajednički život dviju osoba jednostavno nije moguć bez bezbrojnih kompromisa, jer je neprestano opterećen brojnim okolnostima koje ga vode stranputicama.

Zanimljiva je ipak Ozonova teza, koja se proteže cijelim filmom, kako treba slaviti svaki trenutak ljubavi, jer se iluzija o njoj i realni život bitno razlikuju, te u početku strastven odnos neumoljivo ide prema predvidivom kraju. Uporaba *flashbackova* pokazuje se primjerenim postupkom jer gledatelj posredno spoznaje trenutke nekomunikacije, koji se u trenutku kada se događaju čine nebitnim, no kada znamo kako će sve završiti, itekako dobivaju na težini i značenju.

5x2 možda je prespor i odveć brbljav film, no riječ je o djelu koje je ugodno osvježenje nasuprot ispraznim lamentiranjima američkih filmova sličnog idejnog utemeljenja. Ozon stajališta iznosi na elegantan, čak i samozatajan način, ne nudeći očekivane odgovore, nego završavajući film segmentom u kojem ljubav započinje, hepiendom koji se, kada se prisjetimo početka filma, tijekom vremena rasplinuo poput mjehurica sapunice.

Mario Sablić

# IZMEĐU STRASTI I RAZUMA

Dot the I

Velika Britanija, Španjolska, SAD, 2003 — pr. Alquimia Cinema S.A., Arcane Pictures, Summit Entertainment, George Duffield, Meg Thomson; izv.pr. Erik Feig, David Garrett, Bob Hayward, Francisco Ramos, Patrick Wachsberger — sc. Matthew Parkhill; r. MATTHEW PARKHILL; d.f. Alfonso Beato; mt. Jon Harris — gl. Javier Navarrete; sgf. Fleur Whitlock; kgf. Louise Stjernsward — ul. Gael García Bernal, Natalia Verbeke, James D'Arcy, Tom Hardy, Charlie Cox, Yves Aubert, Myfanwy Waring, Michael Webber — 92 min — distr. Blitz

*Mladi ljubavnici upleću se u neobičan ljubavni trokut u kojem, međutim, sve nije onakvo kakvim se čini na prvi pogled.*

**I**zmeđu strasti i razuma bio bi solidan ljubavni filmić namijenjen poglavito nezahjevnoj publici lišenoj prevelikih očekivanja i ambicija, da se redatelj debitant Matthew Parkhill (tjedno scenarist) odlučio ostati na osnovnoj žanrovskoj razini. No, namjesto da se bavi preglednim filmskim pripovijedanjem i emocionalnom razradom karaktera, filmaš, kojem je opus mahom vezan uz televizijsku produkciju, relativno zanimljiv ishodišni zaplet opterećuje nepotrebnim međukulturnim opaskama i nizom prečesto neopravdanih podzaplata, iz kojih je iznikla niska nametljivih obrata. Pridodamo li tomu i nametljiv vizualni stil po uzoru na većinu perolakih adolescentskih komedija, postaje jasno kako je *Između strasti i razuma* cjelina koja previše hoće, a premalo postiže.

Čini se ipak kako je Parkhillov najveći grijeh u iskazivanju nepovjerenja u vrlo solidnu glumačku postavu. Naime, u nastupnom cjelovečernjem ostvarenju redatelj namjesto zanimljivih karaktera nudi šablonizirane likove od papira čiji se opis veže uz standardizirane žanrovске sheme (romantični latinski ljubav-

nik, suzdržani i nesigurni Englez i strastvena Španjolka). Na taj način on se ni izdaleka ne koristi mogućnosti glumaca poput Gaela Garcije Bernala, jednog od najdojmljivijih aktera mlađega naraštaja pred kojim je nedvojbeno velika karijera, pogotovu kada njegove predispozicije (kako glumačke, tako i vizualne) uoče holivudski producenti. Slično je prošla i darovita Natalia Verbeke, čijem liku filmaš nikada ne dopušta da pokaže ikakvu dubinu, odnosno dodatnu dimenziju povrhnice koja pokreće priču. No, bez nje i Bernala *Između strasti i razuma* bilo bi teško probavljivo ostvarenje.

Fabula je, očito, glavni razlog postojanja ovoga filma, odnosno jedini filmski čimbenik kojem je Parkhill posvetio, reklo bi se, i previše pozornosti. U toj tvrdnji, dakako, ne bi bilo ništa lošega, kada filmaševa sklonost koncipiranju što neizvjesnije priče ne bi posve poništala likove i njihove međusobne odnose. Naime, Parkhill još koliko koliko sigurno vodi prvi dio filma, ali u drugom dijelu počinje redati nevjerojatne preo-

krete, koji u vrlo kratku vremenu postaju zamorni i nezanimljivi, odnosno sami sebi svrhom. Dobra je strana, ipak, što Parkhill nastoji sagledati moralne dileme koje se postavljaju pred junake iz apsolutno svih motrišta, dovodeći tako gledatelja u dilemu koja muči protagoniste. Odnosno, to bi uistinu bilo tako kada bi potkraj filma još ponekom gledatelju još uistinu bilo stalo do junaka filma *Između strasti i razuma*.

Ambicije filmaša koji prvi put sjeda u redateljski stolac očekivana su pojava. Još bi gore bilo kada ih debitant ne bi pokazivao. S tog gledišta Parkhill se pokazuje kao relativno zanimljiv autor, koji će u sljedećim projektima zacijelo pokazati više discipline i sigurnosti, a možda pokaže i više povjerenja u svoje glumce.

Ipak, bez obzira na propuste, *Između strasti i razuma* ostvarenje je koje se gleda s lakoćom i nudi nekoliko zanimljivih obrata, usprkos činjenici da oni nisu fabulatивно sasvim opravdani.

Mario Sablić



# OBITELJSKA ČAST

## Saving Face



SAD, 2004 — pr. Destination Films, Forensic Films, GreeneStreet Films, Overbrook Entertainment, James Lassiter, Will Smith, Teddy Zee; izv.pr. Scott Macaulay, Robin O'Hara, John Penotti — sc. Alice Wu; r. ALICE WU; d.f. Harlan Bosmajian; mt. Susan Graf, Sabine Hoffmann — gl. Anton Sanko; sgf. Daniel Ouellette; kgf. Jill Newell — ul. Michelle Krusiec, Joan Chen, Lynn Chen, Jin Wang, Guang Lan Koh, Jessica Hecht, Ato Essandoh, David Shih — 91 min — distr. Blitz

Mladu kinesku Amerikanku *Wilhelminu Pang*, ambicioznu 28-godišnju kirurginju, njezina okolina smatra prilično neobičnom. Predana poslu, Wil odveć ne drži do tradicijskih običaja djeda i bake, odijeva se poput muškarca, dečki je nimalo ne zanimaju, i redovito odbija udvaranja momaka s kojima je pokušavaju spojiti stariji, ponajviše majka, razvedena žena srednjih godina koja od Wil zahtijeva da redovito posjećuje zajedničke zabave u kineskoj četvrti. Nakon što upozna atraktivnu balerinu *Vivian*, Wil će postupno shvatiti da je privlače djevojke. Istovremeno će se prisilno zbližiti s trudnom majkom, koja krije identitet oca svog budućeg djeteta.

Nakon što se u drami *Klub sretnih žena*, uspjeljoj ekranizaciji bestselera Amy Tan, Wayne Wang pozabavio kulturološkim srazom, odnosom tradicije i suvremenosti i generacijskim nesuglasicama prvih dvaju naraštaja Kineskinja

pristiglih u Ameriku, istim putem u debitantskom filmu kroči i mlada redateljica Alice Wu, zaplet *Obiteljske časti* obogaćujući intrigantnom i aktualnom temom seksualne orijentacije, želeći time dodatno naglasiti sukob suvremenosti i konzervativizma. Dobrim namjerama svaka čast, no redateljčin privenac nedostatno je promišljeno, nerazrađeno i donekle neartikulirano ostvarenje koje dostupno lipše pod teretom autoričine ambicioznosti. Odlučivši u prvom filmu reći što više i dati što plastičniju sliku današnje kineske zajednice u Americi, Wu se izgubila u površnoj, dobrano klišeiziranoj obradi odabranih tema, uglavnom neambicioznu čeprkanju po naznačenoj problematici. Dok u vrline filma možemo ubrojiti uvjerljiv prikaz romanse dviju djevojaka (plahe i nesigurne Wil, ponašanjem i načinom odijevanja uvjetno »muškog« dijela para, i atraktivnije »ženske« polovice Vivian), te redateljčin rad s glumicama koje iz slabo napisanih uloga izvlače maksimum, u njegove slabosti pripadaju plošna karakterizacija protagonista, predvidljivost i često ustrajavanje na humoru koji umanjuje angažiranost djela te dodatno otupljuje ionako nedostatnu dramsku napetost. Premda je priča o trima generacijama kineskih Amerikanaca, svjetonazorno nerijetko i dijametralno suprotstavljenim, krila potencijal za vrlo zanimljivu dramu o emotivnim ženama koje, osvještavanjem vlastitih osobnosti i seksualnosti, ruše rodne stereotype i tabue te se suočavaju s konzervativizmom, netolerancijom i licemjerjem sredine, Wu je odlučila naglasak staviti na komično, i svoj prvenac uglavnom oblikovati kao eskapističko ostvarenje, etničku romantičnu humornu dramu idealnu za ležernu TV-zabavu u neob-

vezujućem terminu nedjeljnoga poslije-podneva. Ipak, redateljica voli svoje likove, suosjeća s njima i razumije njihove tako ljudske vrline i slabosti, što filmu svakako osigurava gledateljsku naklonost.

Izborom Joan Chen za ulogu majke mlade junakinje, Alice Wu je željela dati posvetu Wangovu djelu. Tijekom filma zapaža se i ironijski odmak, osobito u sceni u kojoj majka, prebirući po polici s »kineskim« filmovima u videoteци, preskače *Posljednjeg kineskog cara* i *Klub sretnih žena* (u kojima je glumila upravo Chen) te se odlučuje na posudbu istočnjačkoga porniča, čime je doslovno sugeriran odmak od tradicionalizma.

Doslovnost, konvencionalnost, mediokritetstvo i nedostatak hrabrosti temeljna su obilježja *Obiteljske časti*, filma u kojem je Alice Wu mnogo htjela i mnogo započela, no malo toga rekla. Svoju redateljsku čast morat će obraniti sljedećim ostvarenjem.

**Josip Grozdanić**

Krešimir Košutić

## ZagrebDox — 2. međunarodni festival dokumentarnog filma

Zagreb, 19-26. veljače 2006.

### Festivalska groznica

Hrvatska filmskofestivalska groznica se nastavlja. Svake godine s vidljivo sve većim žarom. Goridba dobrodošla i razveseljavajuća svim filmoljupcima i filmskim zanesenjacima, no ujedno donekle i začudna. Mnogi upriješ misao ne bi li razglobili pojavu — *Motovunski filmski festival* traje zamalo već desetljeće, održavajući postojano visoku posjećenost, onaj zagrebački, pak, krajem prošle godine postade trogodišnjak s rekordnih tridesetak tisuća gledatelja, a ni *Human Rights Film Festival* ne može se požaliti da bješe slabo pohodan. Stalno povećavajući priljev festivalskih posjetitelja nerazmjerni je spram opće, sve slabije zainteresiranosti za redovni kinorepertoar. I to je ono što buni. Zašto puk hrli na festivale, a izbjegava repertoarna kina? Može biti da se oko motovunskoga festivala i jest stvorila aureola ljetnoga dešavanja protkana noćenjem u šatorima, uz pijenje domaćega istarskoga terana i malvazije (nabavljivih po okolnim domaćinstvima), te koncertnih provođenja pod vedrim (ili kišnim) nebom, svejedno; doista, sve to pomalo zapahuje na okus retrohipijevske egzotike bivanja u prirodi spletene raznorodnim subkulturnim grupama i njihovim obredima druženja podno i na srednjovjekovnim zidinama opasana gradca uzvišena nad okolnim livadama i vinogradima. No koliko god *Motovunski filmski festival* bio obilježen mladarijom, studentarijom i inim naraštajcima, upotpunjen bukom raznovrsne glazbe, mnogobrojnim žamorom i sveopćom gužvom, sve to cjelokupnu filmskofestivalsku groznicu ne objašnjava, tek pojašnjava privlačnost ili možebitan zazor od dotičnoga festivala. *Motovun* fenomen začu, ali ga očito na životu drži još štošta.

Za *Zagrebački filmski festival* slobodno se može reći da je po ozračju čedo motovunskoga (uostalom, ista je družba koja se



Anđelotvorci



Fantomski ud

mota oko oba festivala, i ona organizacijska i ona posjetiteljska). ZFF zadivljuje nadasve vjernom sljedbom koja počesto uspije ispuniti jednu od većih kinodvorana jugoistočne Europe (kako sami organizatori napominju) do posljednjega sjedala, ponekad i do zaista posljednjega djelića raspoloživoga prostora (a redovito je barem ugodno popuniti). Niti u Motovunu niti na ZFF-u zapravo nije bitno (ili nije najbitnije) koji se filmovi odigravaju. Ti festivali, očigledno, između ostaloga, službuju i kao neka vrsta obrednih omladinskih svetkovina. Jedna u prirodi, kao ladanjski ljetni odušak nakon iscrpljujuće studentske godine, umještena upravo između dvaju ispitnih rokova, a druga kao proslava završetka iste i predzimska priprema za onu novu. Pa ipak, ta dinamika sadašnjega subkulturnoga omladinskoga i studentskoga života vezana uz filmske festivale sigurno nam nešto kazuje. To što repertoarna kina zbog slabe posjećenosti ginu mahom već godinama — u provinciji su gotovo u potpunosti nestala, ali, osim Zagreba, niti veći gradovi ne mogu se podičiti povećanjem broja kinodvorana, tek (i ako) njegovim održanjem — te što videoteke uistinu bespovratno propadaju, možda bi mogli sagledati kao nekovrnsnu promjenu dosadanjega tehnološkoga bivanja filmskoga medija, kao i preslagivanje njegova mjesta unutar medijskoga okolja (uz nove načine raspodjele, umnožavanja i prikazivanja), nu ipak, nadam se ne i kao njegovo pogibanje. Isto tako, izvjesnost da će *prženje i skidanje s neta* uništiti videoklubove, čini mi se da nije vjerojatna i za kina, te da ona ne će doživjeti istu hudu sudbu usprkos trenutačnu opadanju ili stagnaciji posjeta gotovo



*Kruh naš svagdanji*

svugdje u svijetu. Televizija više nije takmac kinu, ona ga je već poodavno nadvladala, no, mora se napomenuti, ne i zartla. Ako je ustanova kina preživjela televizijski udar krajem šezdesetih kada je krahirao ondašnji holivudski studijski sustav, mni mi se da su novi, jednostavni i učinkoviti načini za presnimavanje filmskih materijala, sličan, no i prolazan krizni trenutak. Jer tehnološki napredak nije olakšao samo reprodukciju, on je unaprijedio i uvjete gledanja (kućna kina svoju su primjenu našla tek pošto je zvučni sustav *Dolby Surround* uzrabljen u kinodvoranama).

### **(Ne)svjestan otpor**

Dojma sam da je hrvatski filmskofestivalski fenomen pokazatelj jedne potrebe, filmske žeđi za drugačijim filmskim programom. Komercijalizacijom svih hrvatskih televizija (one javne napose) stvorio se prostor nezadovoljstva, možda ne kod većine, ali opet kod dovoljnoga broja ljudi da bi se mogao tvoriti određen fenomen, te je i to vjerojatno doprinijelo tvorenju zbivanja koja bih, barem jednim dijelom, prozvao manifestnim. Posjetiteljsku cjelinu motreći, to ne mora uvijek biti izraz neke jasne samosvijesti (bilo estetske, bilo društvoevne), no usudio bih se napisati da je ipak dio jedne kolektivne svijesti otpora. Uza sve navedene razloge posjećivanja motovunškoga i zagrebačkoga festivala, to da se filmovi tamo ipak pogledaju, valjda nešto znači. Čak i ako skeptično uzmemo da su drugačijost, samosvjesnost, individualnost i sloboda neki od naj(zlo)rabljenijih marketinških apela u stvaranju reklamnih, a i propagandnih poruka, naravno (svi ti apeli, hotimice ili nehotice, bar malčice su na neki način uključeni u priču o ova dva raspravljena festivala), tematska, filmsko-rodna i naraštajno-posjetiteljska širina koja je obuhvaćena ostalim festivalima, poput već spomenutoga *Human Rights Film Festivala*, ali i drugih — *One Take Film Festivala* (*Međunarodnoga festivala filmova snimljenih u jednome kadru*), *Taborskoga filmskoga festivala — međunarodnoga festivala kratkometražnoga filma*, te, na koncu, i samim *ZagrebDoxom*, dokazuje da se fenomen nipošto ne može ograničiti tek na posljedak tulumarenja i omladinsko-goga događanja.

Pojav ima nekoliko vidova: prostituiranje i profanacija svih općila (od tiskanih pa do televizijskih) najprizemnijim sadr-

žajima, u jednome dijelu pučanstva proizvela je osjećaj odbojnosti prema svim takovim pojavnostima i nagnala ga na traženje alternativa; mijenjanjem kulturalnoga arhitektonskoga filmskoga krajolika gradnjom multipleksa i prenamjenjivanjem starih gradskih kina narušio se identitetski osjećaj pripadnosti, nadalje, u multipleksima, u istome danu, može igrati i po desetak najraznolikijih filmova, što po žanru, što po zemlji proizvodnje, što po svojoj usmjerenosti — uglavnom se puštaju komercijalni i populistički, no ponekad i oni nešto manje komercijalni te nešto više ezoterički filmovi, no potonji, zgurani u mnoštvo, u toj se nepreglednosti gube — na taj način, potencijalnim gledateljima takovih filmova otežava se prepoznavanje istih — stara gradska kina imala su u načelu raspoznatljivo razlučiv program; na poslijetku, i vjerojatno odlučujuća, je već spomenuta relativna jednoobraznost redovnoga kinorepertoara na kojem se prikazuje lakotržna, prvenstveno holivudska produkcija (koja pak proživ-



*Kruh naš svagdanji*

ljava nekakav svoj djetinjast prevrat što estetski zahtjevnije gledatelje od nje odaljuje).

Sve to zajedno nedvojbeno je sačinilo jedinstven koloplet okolnosti koje su dovele do opadanja posjećenosti repertoarnih kina i procvata festivalskih zbivanja.

### **Dokumentarizam, voajerizam i egzibicionizam**

Drugi fenomen uz koji se *ZagrebDox* može povezati je rastuća popularnost dokumentarne forme. I to ne samo na filmu — iako smo se mi u Hrvatskoj s *reality showovima* susreli pred koju godinu (ne računajući virkanje u strane satelitske televizijske programe), pojava je to nadasve široka i zasada trajajuća. Ona obuhvaća i druge vidove medijskih praksi, svekoliku poplavu ispovjednih formi, od autobiografskih kolumni po raznim tiskovinama pa sve do raznorodnih *talk showova* i internetskih foruma i blogova. Moglo bi se reći da sadašnjemu najširem medijskomu prikazanju i (samo)pokazivanju nije strano sve što je ljudsko, pa ni ono što se prije kojih pedesetak godina nije smjelo ni spomenuti, a kamoli iskazati u javnosti (zanimljivo je doduše primijetiti da ako se i dan danas negdje napolju, primjerice na nekome trgu ili u parku, skinete do gola, vrlo velika vjerojatnost je da ćete zaraditi prekršajnu prijavu za remećenje javnoga reda i mira, a svakako vas većina promatrača ne će smatrati baš sasvim

normalnim, dok to isto ne vrijedi ako slike svoje nagosti stavite na internet ili ako budete samo »običan« sudionik nekog *reality showa*, onda ćete, naprotiv, postati trenutna medijska zvijezda i doživjeti svojih pet minuta vorholovske slave; po propitivanju prvoga, namjerno se samorazodijevajući, nije na odmet prisjetiti se, za širu javnost postao je poznat čuveni konceptualac Tom Gotovac). U nekim pak slučajevima vrijedi i obrnuto, pa je nešto dopušteno sve dok se medijski ne ovjekovječi, na primjer, tinejdžerska spolnost, premda ni tu medijske granice nisu baš najjasnije, odnosno, do kraja dosljedno postavljene, jer od medijsko-propagandne (reklamne) seksualizacije ponajmanje je pošteđena ta dobna skupina (i kao potrošači i kao objekti). Kod pedofilije kažnjava se i samo medijsko posjedništvo, što je pak opet jedinstven slučaj.

No nije samo spolnost ono što posredovano nekim snimljivim i lako prenošljivim medijem mijenja dotadnji opazaj (ili tek diskurzivni obraz) istoga. Za tako nešto pogodna su sva zbivanja. Primjerice, ratna. Zloglasan slučaj zlostavljanja uhićenika u američkome zatvoru Abu Ghraib u Bagdadu slučajno je razotkriven zato što su fotografije kinjenja zatvorenika kolale internetom razmjenjivane od samih mučitelja koji su se njima hvalili rodbini i(li) prijateljima (posljedično, dovedoše do onoga do čeg novinari, bez te neočekivane medijske supomoći, sami ne bi mogli, a svjedoci zasigurno niti smjeli ako su i htjeli), tu je pak jedan slučaj i iz našega dvorišta kada je na videonimci prepoznat mještanan jednoga pitoreskna slavonskoga seoceta, ustvari bivši pripadnik jedne srpske vojne postrojbe za kojega se tako doznalo da je sudjelovao u srebreničkim egzekucijama; do toga otkrića mirno življaše u tome mjestu. Ono za što su prije morali postojati ljudski svjedoci, danas imamo medijsko svjedočanstvo.

U *Euripidovoj* drami *Hipolit* zaplet pokreće pismo u kojem Fedra, nova žena atenskoga kralja Tezeja, lažno optužuje svoga posinka da ju je seksualno napastovao, uvrijeđena time što ju je odbio. Budući da se ubila i da je ne mogu usmeno ispitati, pisani tekst jedino je njezino (neopovrgljivo) svjedočanstvo. Neki književno-povijesni teoretičari tu dramu tumače kao prikaz tadašnjega kulturalnoga sukoba između usmene tradicije i pridošle pismenosti jer Hipolit, žrtva lažne optužbe, ne može opovrgnuti pisano svjedočanstvo mrtve maćehe; tradicionalno usmeno svjedočanstvo u tom slučaju više nije moguće te sin oštro zamjera ocu što pisano riječ pretpostavlja usmenoj. Koliko li je samo današnjih neopreznika zaboravilo da ono što je jednom snimljeno brzo iskulja na uvid znatizeljnicima, pravdi, ali i zlonamjericima koji ne prezaju od podvala i laži, ne tol'ko zbog taštine, no zbog novca svakako!

Medijski dokumentarizam, pa i medijski posredovano zbilju, živimo više nego ikada. Gotovo na svim poljima i u svim vidovima. Zbog čega? Je li samo zbog tehničke mogućnosti? E, to je već teško pitanje i na njega sigurno nije jednostavno odgovoriti.

### Traganje za (o)zbiljnošću

No, kada ga već naćeh, da natuknem nekoliko misli. Tijekom druge polovice prošloga stoljeća počeo se raspadati ve-

like političke i društvene ideje i do tada prevladavajući kulturalni obrasci. U umjetnosti, »neozbiljan« postmodernizam smijenio je ideološki »preuzet« modernizam, u politici, nakon sloma »komunizma« (navlastito ideje same, njezino ozbiljenje ionako je bilo naopako), malobrojni su oni za koje je politika (p)ostala mjesto plemenitosti, i dašto, za puk ne-sudionički u odlučivanju, vrlo daleko i od istinitosti — zanos nekakvom pravičnom liberalnom »demokracijom« kratko je trajao, a zamijenio ga je skepticizam i(li) eskapizam. Ni stvari s religijom ne stoje baš dobro (u onome što se nazivlje zapadnom uljudbom). Ona je trenutno većinom stvar prazne tradicije, puke povlačeće navike, nerijetko i predmet ruganja (i mit je postao folklor onoga trenutka kada se prekinula njegova veza s pradavnom izvornošću). Istodobno, sve više ljudi sve više se okreće raznoraznim živopisnim, i njihovu identitetskomu sklopu neukorijenjenim sljedbama, ako uopće ićemu. No ni vjera u znanost više nije neupitna. Zar brak treba i spominjati? Spolna sloboda rodila je i tjeskobu slobode odabira te, uglavnom, potrla ustrajnost. Sve je dobrano fluidno, sve može i ne mora biti, skeptisa je ispred vjere, sprdnja prije ozbiljnosti. Identiteti se mijenjaju lako i brzo, puno prije nego što postanu ozbiljno uporište. Možda je u takvu svijetu jedino čvrsto što preostaje utjeha medijske posredovane zbiljnosti, posebice televizije i filma, medija koji zbilju mogu najbliže i najvjernije približiti urođenoj ljudskoj zamjedbi, pa još kad služuju kao produženo oko u nedohvatljive vidokruge raznih svjetova, bilježeći trenutke do tada nam nevidljive »stvarnosti«? Ta žed za zbiljnošću najraznovrsnija dokumentarizma naprosto ne može biti slučajna.

### Program

Program 2. međunarodnoga festivala dokumentarnoga filma kao da nehotice podupire prije spomenuto. Čak tri natjecateljska programa: regionalni, međunarodni i novopridodani sportsko-glazbeni, zatim onaj specijalni (gdje su odabrani filmovi koji po svojoj temi naginju kontroverzности) te razne retrospektive (probir BBC-eva programa *Storyville*, opusa nizozemskoga dokumentarista Johana van der Keukena, kao i hrvatskoga dokumentarnoga filma 1980-tih), sve u svem čine više od stotinu naslova. Sve te filmove bilo je, naravno, nemoguće pogledati. I upravo ta preopsežnost programa mogla bi se smatrati jedinim pravim nedostatkom festivala. A toga mnijenja nipošto nisam jedini.

### Međunarodna konkurencija

Ove godine u *Međunarodnoj konkurenciji* prikazano je trideset filmova. S obzirom na trajanje, od kratkometražnih do dugometražnih, a s obzirom na prijamovnu usmjerenost i stilsko obličje, od čistih dokumentaraca pa do onih poetičnije i eksperimentalnije orijentacije (filmskih eseja). I tematski bijahu različiti, od osobnih pa do političkih i društvenih. Svojom raznolikošću i, uglavnom, visokom kakvoćom međunarodni je program doista mogao ponuditi zadovoljstvo mnogima.

U programu *Međunarodne konkurencije* žiri predstavljahu Zoran Tadić, redatelj i predavač na Akademiji dramske umjetnosti, Rada Šešić, filmska kritičarka i redateljica doku-

mentarnih filmova te članica selekcijskih komisija raznih filmskih festivala i zadužbina, i Mladen Santrač, autor dva-desetak dokumentarnih filmova i novinar.

*Veliki pečat* žirija dobio je litvansko-njemački film *Prije povratka na Zemlju (Priš Parskrendant i Žemė)* redatelja Arūnasa Matelisa.

Matelisev film povijeda nam temu krajnje mučnu: bolnički svagdan djece oboljele od leukemije. I kao roditelj koji sam proživljavaše takovu situaciju (iz filma se to ne može spoznati, ali je to kao izvanfilmska činjenica razaznatljivo utjecalo na odušje filma), Mateliseva prvenstvena namjera bila je prikazati, što uvjerljivije i što izvornije, sudbine te djece, njihovih roditelja i bolničkoga osoblja. No, njegovo djelo, koliko ga god bilo teško gledati, nije pesimistično, niti nas prestravljuje. Pokazujući nam roditeljsku borbu s vlastitim osjećajima tuge i požrtvovnosti, te dječju spontanost čak i u situacijama teške bolesti, njegov film navodi na oćučivanje i navalu osjećaja sućuti. Od dokumentarnofilmskih postupaka Matelise rabi ponajviše *intervjuiranje (anketnu metodu) i prijateljsku kameru*. Vidljivo je da on filmskoj građi ne pristupa neutralno i objektivno, već da maksimalno nastoji smanjiti jaz između sebe kao redatelja (nekoga tko ravna snimanjem) i onoga što i koga snima, bilo da se radi o djeci, roditeljima ili o liječnicima. Za njega su iza kamere, u prvome redu, ljudi i njihova čuvstva. On je toliko sužvijen s njima da čak i događaji koji su snimljeni krajnje neutralno (nepomičnom, u nekim scenama možda čak i negdje začvršćenom kamerom) izmamljuju osjećajnost (ako je tehnika koja snima neutralna, nije i onaj koji izabire, reda snimljeno). Takovih scena ima na pretek, na primjer, jedna od dojmljivijih je kada se dječčić, pokušavajući obući bolničku košuljicu, pri odijevanju njome zapleće jer istovremeno krajnje zainteresirano, s malne zabezegnute izrazom lica, na televiziji (koja se u kadru ne vidi) pogledava na košarkašku utakmicu. To Mateliseovo suučesće sa snimanim vidi se i u jednoj od zadnjih scena filma kada dolazi posjetiti deččića kojem je nedugo presađena koštana srž, pitajući ga kako se osjeća. No da ne bi pomislili da takove situacije napadno iskorištava za manipuliranje gledateljskim osjećajima, moram napomenuti kako je on i krajnje obziran. Njegova kamera niti u jednome trenutku nije nametljiva, agresivna, pa se pokatkad naglo izmiče ne bi li ubjegli onomu što bi narušilo dostojanstvo snimanoga. Matelisev film duboko je potresno, ali i odmjereno te veoma emocionalno prikazanje koje teško nekoga može ostaviti ravnodušnim. Tomu u prilog ide i druga po redu ocjena publike, tim prije što se radi o tako teškoj temi. Vrijednost njegova filma najveća je u onome u čem u životu često zakazujemo — u istinskome suosjećanju. Namjerno izostavljajući pripovjednu uobličenosť, bez prava uvoda i jasna raspleta, redateljski ne zaokružuje cjelinu (što je s momčićem kojem je presađena koštana srž film nam na kraju ne kaže). Oba moguća ishoda, oporavak i odlazak, životno su moguća, ali, možda paradoksalno, njihovo filmsko tajenje kao da je najpoštenije (nisu svi te sreće da prežive niti svi te nesreće da se ne oporave; isticanjem bilo koje od te dvije krajnosti neizostavno bi se istaknula bitnost ishoda, a to, po svem sudeći, Matelise nije htio — njegova kći je ozdravila, no što je s onima koji ne će?). Film je ove godine osvojio glavnu nagradu (za filmove traja-

nja do jednoga sata) i na Međunarodnome festivalu dokumentarnog filma u Amsterdamu.

Donekle tematski sličan, ali stilski potpuno različit je film *Fantomski ud (Phantom Limb)* Amerikanca Jaya Rosenblatta. Kao magistar psihologije i filma Rosenblatt se uhvatio u koštac sa svojom vlastitom djetinjom traumom — smrću svoga maloga brata dok su još bili djeca. *Fantomski ud* sastoji se od dvanaest poglavlja koja uparuju isto toliko faza u procesu žalovanja: *razdvajanje (Separation), klonuće (Collapse), lišenost (Bereavement), poricanje (Denial), smućenost (Confusion), prepast (Shock), ljutnju (Anger), savjetovanje (Counseling), čežnju (Yearning), potištenost (Depression), općenje (Communication) i povatak (Comeback)*. *Utvoreni ud* isto je veoma osjećajno i proživljavajuće djelo, no za razliku od Matelisa, koji efekt sužvjljavanja s prikazanim potiče izravnim i izvornim bilježenjem na licu mjesta — retorički i stilski krajnje minimalističkim činima — Rosenblatt rabi eksperimentalniji pristup, no zapravo s jednakim učinkom. Svoj osoban i oseban esejističko-filmski kolaž slaže miješajući različite filmske materijale: od intervjuiranja mladića koji je radnik na groblju ili muškarca-medija kojega ljudi kontaktiraju da bi došli u doticaj sa svojim preminulima, ubacivanja starih arhivskih snimaka svoje obitelji, ali i onih koje nako nemaju nikakovu vezu s tematiziranim (poput snimaka potaknutih urušavanja zgrada ili one striženja ovce), pa do dijelova kojima je teško ući u izvorište, koji bi mogli biti i glumljeni i stvarni, no koji gledatelju izgledaju kao arhivski, te kao takovi odaju dojam nečega što ima primjerno-dokumentarnu, spomeničku vrijednost, pa bili to i igrani isjeći, sve to ponekad nadopunjavajući tekstem u *offu* i(li) glazbom. Na taj način stvorio je jedinstven filmski doživljaj koji rastvara gledateljeve osobne, misaone i osjećajne procese. Predivan i neobičan film.

*Kruh naš svagdanji (Unser täglich Brot)* film je mlada austrijskoga autora Nikolausa Geyrhaltera. Sniman u *High Definition* videotehnici, vizualnost je jedino čime se ovo djelo izražava, jer ono što ga stilski opećajuće potpun je izostanak bilo kakvih dijaloga, izjava, *off* tona ili natpisa koji bi pojašnjavali viđeno. Jedino redateljevo izražajno sredstvo je slika sama. A ona zorno oslikava suvremene uvjete proizvodnje svagdanje nam hrane na poljoprivrednim dobrima i životinjskim uzgajalištima (peradarskim, stočnim, svinjogojskim i ribljim). Začudnost Geyrhalterova filma je u tome što se u biti sastoji od *čmjeničnih* snimaka (filmskoga materijala koji ponajprije ima dokumentacijsku vrijednost), ali je cjelina tako sazdana da ono što samo po sebi ne iskazuje ikakav stav u sveukupnosti djela postaje jasno razazriva razorna kritika suvremenoga tehnološkoga društva. Dojam filma dodatno je podcrtan time što odaje stanovitu bespomoćnost usmjerivosti kritike. Tko je kriv što je današnja visoko industrijalizirana proizvodnja hrane toliko odalečena od ikakve životne prirodnosti, gdje radnici prskaju bilje odjeveni u zaštitna odijela od glave do pete, što pilići od izlijeganja do klanja ne vide ni trunčice danjega svijetla, niti očute svezjega zraka? Korporacije, mnogoljudnost ili neka slijepa sila koja upravlja ljudskim razvitkom i dinamikom civilizacije? Iako bi, gledajući film, na svoje došli i anarhisti i konzervativci, i zagovornici kolinja i zakleti vegani, svaki zasebno u filmu videći



Nitko

potpornje za svoj svjetonazorski stav, najoporiji okus film ostavlja zbog toga što ukazuje na apsolutnu otuđenost. Tu i tamo, doduše, činjeničnost (apsolutna autentičnost) postupka mladoga autora (koji je na filmu radio čak tri godine), može se dovesti u pitanje, no to malo estetsko poslagivanje ne može mu se uzeti za zlo. Statičnih dugih kadrova i srednjih i daljih planova, njegovo djelo opominje nas i koliko je medijski uobičajeno rascjepkano prikazivanje zbilje (posebice na televiziji) iskrivljujuće i manipulirajuće. Kao i što još jedno pitanje visi u zraku: Ako je čovjek toliko odaljen od procesa proizvodnje hrane, nečega od čega mu zavisi preživljavanje, što ga je još u davnini nagonilo da riše prve crteže u pećinske mraku, je li i na drugim poljima stvari mogu biti drukčije?

Od socijalno angažiranih djela vrijedi istaviti, prije svega, meksički film *Nitko* (*De nadie*) redatelja Tina Dirdamala o tegobnome putu srednoameričkih emigranata Meksikom koji su se na njega odlučili u nadi da će se dokopati SAD-a i dostojna posla. Dobar dio njih do žudene Amerike nikada niti ne dođe. Prepadi *La Mara Salvatruche*, izrazito opake i beskrupulozne bande, za mnoge od seljenika je i kraj puta. Kako bi došli do novca ili nakita razbojnici ne prezaju od sakaćenja, pa niti od ubijanja, usput nerijetko silujući žene. I meksička policija često traži svoj dio potplate. Na tome više tisuća kilometara dugome putu jedinu pomoć namjernicima u potrazi za američkim snom pružaju mjesni seljaci koji im spravljaju hranu i dobacuju im je u vlakove. Dirdamal svoj grozomoran mozaik slaže intervjuirajući migrante, humanitarne djelatnike, policiju i seljane. U filmu nam se podastiru životne sudbine nekolicine tih nesretnika, na primjer Marije koja je ostavila maloljetnu djecu i bolesna muža nakon što je njihovo područje poharao uragan, nadajući se kako će u Americi moći zaraditi dovoljno novca koji će im slati, Adolpha, momka komu je *La Mara* ubila roditelje, ili šesnaestogodišnjega Joséa kojemu je pri padu s vagona vlak odsjekao ruku. Pripovijest svoj vrhunac doseže kada se redatelj otputio u Honduras i posjetio Marijinu obitelj prenoseći njezinu mužu i djeci njene poruke i pozdrave. Emocionalno time uzdrnavši i njezinu obitelj i gledatelje, potresno i oporo zatvorio je svoje filmsko svjedočanstvo. Film je dokumentarni po- jednik ovogodišnjega *Sundancea*.

Još jedno jezovito djelo je film *Kineski čemer* (*China Blue*) Amerikanca Miche X. Peleda. U njegovu filmu pratimo djevojku Jasminu, koja kao i mnogi drugi suzemljaci, napušta svoju seosku postojbinu nerazvijena i zabačena zapadnoga dijela Kine te odlazi na istok, u grad, kako bi radila u jednoj od strelovito rastućih grana kineske industrije, u ovome slučaju tekstilnoj (koja je, mimogrede, najveća na svijetu) — po nekim podacima, u nekoliko posljednjih godina, čak oko 130 milijuna ljudi sudjeluje u toj najvećoj povijesnoj seobi, a ona traje i dalje. Ono što u ovome filmu zaprepašćuje nisu samo opći uvjeti rada i života u tvornicama, koje radnici više-manje prihvaćaju smjerno, buneći se tek kada naganjanje prevrši svaku granicu ljudske izdržljivosti — pa moraju raditi i po 16 sati u komadu ne bi li stigli završiti narudžbu, a uz to još ne dobiju prvu plaću koja služi kao polog poslodavcu ukoliko odluče ostaviti posao — nego i strpljenje siromašnih zbog njihove odlučne želje da ugrabe dio kolača s bogate trpeze razvijenoga svijeta. Ne bi li umakli tegobnu seoskomu životu, njihova ustrajnost i prag trpljenja poveliki su. Zarada zapadnih tvrtki zasnovana je na tome jeftinome radu, potpomognuta kineskim državno-kapitalističkim represivnim aparatom koji obrazuje usmjerenu poslušnost, dok im velika ponuda radne snage omogućava manipuliranje konkurentnošću; ta profitna beskrupuloznost stvara golem višak vrijednosti, kako njihov tako i onaj kineskih poslodavaca; vlasnik tvornice u kojoj Jasmine crnci bivši je policijski službenik koji sada vozi skupocjen BMW. Ako je u revolucionarnim prevratima 20. stoljeća glavno bilo razvlastiti vlastodršce i oteti im stečevine te ih razdijeliti siromašnom narodu pod geslom: *Svima jednako* (što bijaše od toga, o tom potom, uostalom, Kina je službeno još uvijek komunistička država) sada svi žude kako da što prije dođu do svojega BMW-a, bilo to u Kini ili Hrvatskoj, pa bilo to i preko leđa bližnjega svoga (a ako je uz to još i siromašan, što ima veze, tim prije će biti zahvalan za svaku bačenu mrvicu sa



Kineski čemer

stola). U filmskome smislu jedina skvrna *Kineskoga čemera* je nepotrebna stilizacija (slike radničke svakodnevice često prati tekst u *offu* koji čita Jasmine, a koji predstavlja poetizirane izvatke iz njena dnevnika). Njezina stvarnost dovoljno je sumorna da bi je bilo potrebno dodatno stilizirati.

U angažirane dokumentarce mogao bi se svrstati i onaj danskoga redatelja Franka Piaseckija Poulsena naziva *Gerilka* (*Guerrilla Girl*). Osim zbog svoje teme on je izrazito zanimljiv i zbog načina na koji je sačinjen. Film nas vodi u kolumbijske prašume gdje ljevičarska gerilska revolucionarna skupina FARC (Kolumbijske revolucionarne oružane snage)



Gerilka

ima svoje kampove za obuku novopridošlih članova. Čitavim filmom tako nazočimo obuci mlade (mora se priznati i veoma lijepe) djevojke koja je studentski život odlučila zamijeniti revolucionarnom borbom. Ono što ovom filmu pridaje osobitu čar je njegova propagandna (ne)uhvatljivost. Film počinje napisom u kojem *Amnesty International* izvješćuje o raznim djelatnostima dotične gerilske grupe koja uključuju i otmice te trgovanje drogom. S druge strane, čitav film posve je »neutralno« bilježenje kamerom koja nije ni prijateljska, a zasigurno ni skrivena. Niti u jednome trenutku snimani ničim ne iskazuju da su iza kamere pa se dobiva dojam neutralne izvornosti, onoga što se u kulturalnoj antropologiji i kvalitativnoj sociologiji nazivlje *promatranjem bez sudjelovanja*. Djevojka već na fakultetu bješe aktivan član revolucionarne stranke, pa još uz to i kći istaknuta stranačkoga pripadnika, zbog čega je dospjela na vladinu crnu listu te bila, zapravo, primorana poći u šumu. Cilj njezine obuke bio je obučiti ju za, što bi se negdašnjim partizanskim rječnikom reklo, političkoga komesara (budući da je fakultetski obrazovana i kao takva pogodna za to). Čitav film vrlo je prizemljen, zbivanja vrlo zamisliva, ljudi u svome ponašanju i svakodnevnim radnjama prirodni: raspon situacija uključuje djevojačke svade oko toga tko je bez pitanja uzeo

čiji šampon i dijeli li se baš sve, ali i satove političkih predavanja na kojima se raspravlja o opravdanosti revolucionarne borbe, postavljaju pitanja o istinitosti navoda o trgovanju kokainom i otimanju ljudi, na koncu, i o svrsishodnosti diverzantskih čina ako kojim slučajem njihove posljedice trpe tamošnji mještani; satovi započinju i završavaju stihovima budnice koja uspomenuje Simona Bolivara i njegovu težnju za svelatinskoameričkim jedinstvom. Propagandna namjera filma ipak se može izazrjeti na samome svršetku kada se na crnome ekranu, jedna po jedna, uz poticajnu glazbu, pojavljuju crno-bijele sličice snimaka borbenih FARC-ovih aktivnosti, tvoreći sve širi raster. Za sve koje zanima pozitivna medijska propaganda ovo je vrlo zanimljivo djelo.

Čitavu stvar ideološki usložnjava i protuudar suparničke strane, pa se tako nedavno u svim medijima moglo saznati da su SAD podigle optužnicu protiv pedeset čelnih ljudi FARC-a, optužujući skupinu za krijumčarenje 50 % kokaina u svijetu i 60 u Americi. U filmu se trgovanje kokainom ne opovrgava već opravdava nužnošću kako bi se oružana pobuna mogla financirati. Ono što se niječe su metode: prema optužnici američkoga Ministarstva pravosuđa, FARC se služi ekstremnim nasiljem kako bi zadržao nadzor nad što većim dijelom kolumbijskoga ozemlja. Što je točno, iz toga

medijskoga dvoboja uistinu je nemoguće spoznati. Jedina neosporna činjenica je ta da sukob traje dulje od četrdeset godina, što ga čini jednim od najdugovječnijih u suvremenoj svijetu.

*Nepoznati bijelac (Unknown White Male)* britanski je film čudnovate teme za koji se u festivalskim zakutcima pronio glas da je ustvari fikcionalan, neka vrsta podvale. Ako je to točno, onda je to jedan od najbolje glumljenih filmova koje sam do sada gledao i najvještiji pseudodokumentarac meni poznat. Nepoznati bijelac je Doug Bruce, tridesetsedmogodišnji čovjek koji je, vozivši se njujorškom podzemnom željeznicom, shvatio da se ne sjeća ni tko je ni što je. Spomen na sve prije, ispario mu je! U panici, prijavio se u policijsku postaju, no kako uza se nije imao ništa uz pomoć čega bi ga identificirali, neko vrijeme bijaše »Unknown White Male«. Plan grada (jedina stvarčica koju kod njega nađe) i broj telefona koji u njem bješe zapisan riješio je zaganu. Kći žene čiji je broj bio upisan, prepozna ga kao prijatelja s kojim je drugovala. Jedino pitanje koje se postavlja u svezi s istinitošću ili lažnošću (glumljenošću) ovoga djela jest: je li dotični slučaj, onako kako je prikazan u filmu, moguć, odnosno, je li film (ako je glumljen) nadahnut nekim zbiljskim događajem? Ako je odgovor na to pitanje potvrđan, onda je to vrhunska igranofilska predstava, ako je, ipak, sve u filmu stvarno, onda je to spretno ugođena i sretno nadošla tema (redatelj filma je Rupert Murray, Londončanin koji je poznavao Douga jer je ovaj jedno vrijeme živio i u Londonu). Još jedna sretna ili »sretna« podudarnost je i ta što se i Doug u svome predamnezijskom životu bavio vizualnim umjetnošću (fotografijom) te je i nakon gubitka pamćenja zadržao tu sklonost kamerom bilježeci časove svoga novoga života.

Po stručnoj literaturi sudeći, dvojba ne bi smjelo biti: Psihijatrijski rječnik Američke psihijatrijske udruge navodi disocijativnu fugu kao jedan od šest disocijativnih poremećaja (klasificiranih i popisanih u *Dijagnostičkom i statističkom priručniku za duševne bolesti / Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* iste Udruge, u njegovu četvrtome izdanju iz 1994), te o njem piše sljedeće: disocijativni poremećaj obilježen iznenadnim, neočekivanim odlaskom iz poznate okoline, s nesposobnošću prisjećanja vlastite prošlosti i preuzimanjem novog identiteta, što može biti djelomično ili potpuno.

Nekada prisni odnosi našli su se na kušnji, i to s obje strane (zamislite da vam najbolji prijatelj ili prijateljica, brat ili sestra, sin ili kći, jednoga dana veli da se ne sjeća svega svoga prošloga života i da ni vas nikako ne pamti?). Je li to ona ista osoba koju ste poznavali ili pak nije? Parafrazirajući Johna Lockea, intervjuirana filozofkinja zaključuje da je Doug Bruce svakako ista osoba, ali ne više i ista ličnost. Sam film kod toga nas ipak nešto više ostavlja u nedoumici. Jesu li zapamćena sjećanja jedina poveznica sa stvarima oko nas — Dougu su, primjerice, ostale usadene neke refleksne radnje i vještine poput potpisivanja (iz njegova potpisa ipak nisu mogli razabrati i njegovo ime), plivanja (plivati je znao iako je izgubio sjećanje na to kada i gdje je naučio), ali i neke osobne sklonosti (dvije godine zaboravljena studija fotografije svladao je u dva mjeseca)? Pa ipak, svi njegovi prijatelji i bližnji

tvrdili su da se i dosta promijenio (u »prošleme« životu bio je burzovni mešetar, što ga u novome više nije zanimalo). No ne doživljavamo li ponekad svi da nam nekad veoma bliski ljudi postanu strani, iako se sjećamo svega što je vezano uz njih? To pomalo podsjeća na pitanje o kokoši i jajetu: je li se netko izmijenio ili mi nečiju narav, iz nekih svojih razloga, nismo cjelovito pojmlili? Hipotetski bi se iz toga mogla izvesti i spekulacija da je povezanost s nekim i(li) nečim onkraj sjećanja, pamćenja i svjesnosti. Kako god, to je iznimno intrigantno djelo koje propituje što čini našu osobnost? Film je dobio *Posebno priznanje žirija*.

*Shadya* izraelskoga redatelja Roya Westlera svojevrsna je filmizirana inačica *reality showa*, toga prezrena televizijskoga žanra, koja dokazuje da se i njime mogu zahvatiti i te kako složeni politički, nacionalni, obiteljski i rodni problemi, samo ako se za snimanje izabere odgovarajuća tema. Shadya je Izraeloapkinja (naziv za Arape koji žive u Izraelu i smatraju ga svojom domovinom), svjetska juniorska prvakinja u karateu. Otac je u njezinoj sportskoj karijeri podržava, no ne i ostatak obitelji (majka, braća, pa čak ni sestra koja je isto karatistica no zamjera Shadyi što se ne želi držati tradicionalnih vrednota). Zgođušna i vrcakasta, Shadya se svim silama opire tradicionalnoj ženskoj ulozi koju bi trebala prihvatiti, rodnoj predodređenosti koja je još uvijek samorazumljiva među patrijarhalnim arapskim življem. Kao očevo miljenici, to joj i uspijeva sve dok se ne uda. Spočetka, muž prividno prihvaća njezinu sportsku djelatnost, no s vremenom, sve manje i manje. Treninzi joj se prorjeđuju, a sportski uspjesi izostaju. I otac kao da svu svoju pozornost svrće na mlađu kćer koja nastavlja Shadyin sportski uspjeh (jednom prigodom čak reče da će ona sigurno biti uspješnija i od Shadye). Ipak, s nekom sjetom razmišlja i o tome da možda nije trebao poduprijeti njenu udaju. U zadnjoj sceni filma vidimo Shadyu koja na nekoj uzvisini, trudna, obasjana suncem, šeće. Je li to njezin poraz ili pomirenje? Svi u filmu kao da su u pravu, no istodobno i krivi (za nešto ili nekome). Film koji o zapetljanosti sukoba tradicije i suvremenosti, obiteljskoj složenosti i nacionalnoj (ne)trpeljivosti kaže više od gomile tzv. ozbiljnih znanstvenih studija.

*Andelotvorci (The Angelmakers)* redateljice Astrid Bussink zastrašujuće je teme: 1929. godine u malenu mađarskome seocetu Nagyrevu pritvorena je 51 žena zbog umorstva trovanjem 140-ak muškaraca. Anketirajući živuće mještane sela, Bussink nam ukazuje (možda i nenamjerno) koliko određena zblivanja koja su se prigodila u, zapravo, bliskoj prošlosti mogu biti neshvatljiva i nedokučiva, te da je sedamdesetak godina odmak, ustvari, jaz ponora od »svega« sedamdesetak godina. Današnji seljani na ta trovanja gledaju i pokušavaju ih objasniti logičnim uzrocima: pijanstvom, zlostavljanjem, preljubom, iako brojnost samih čina priziva iracionalnu uzročnost. I oni koji se sjećaju uhiđbe optuženih žena dok su još bili djeca (u spomenu im je ostao i upečatljiv prizor iznošenja trupla prvooptužene, mjesne travarke koja se ubila popivši otrov) kao da govore o nekim zgodbama iz bajke ili mita nepronijljiva im značenja. Ako je Bussink htjela napraviti film koji će pokušati razriješiti misterij (ili nam ga barem približiti), onda u tome nije uspjela, no ako joj to ni nije bio naum, tim bolje. Najveći problem ovoga filma jest



Nepoznati bijelac

taj da je posljedica njegove zanimljivosti možda nehotična, tj. da moje tumačenje ovoga djela možda nema nikakovu vezu s redateljčinim namislima. No to je, u krajnjoj liniji, i jedno od svojstava dokumentarne (pa i svake pripovjedne) forme. Vječno estetsko pitanje je ima li ikakovu kakvoću djelo koje na primatelja polučuje sasvim suprotan učinak od onog naumljenog. Film je dobio *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 30 godina.

Od uradaka koje još treba istaknuti su i španjolski film *Kuća moje bake (La Casa Di Mia Abuela)* o odnosu između sedamdesetpetogodišnje Marite i njene šestogodišnje unučice Marine. Razigran, no u pozadini i sjetan film o životnoj smjeni, ali i simbioznim sponama koje vežu ta dva udaljena naraštaja. Jedan od najboljih filmova festivala. Pršti krajnjom životnošću. Zatim, *Original (Orhizam)* Vjačeslava Amirkianiana, ruskoga redatelja armenskoga podrijetla, eksperimentalno je djelo crno-bijele filmske fotografije, slikovno bajna ozračja, na granici dokumentarca i fikcije, savršeno skladanih kadrova, no oprušeno ponekad teško shvatljivom simbolikom koja mjestimice graniči s kičem. Nadalje, *Ljeto s Johnsonovima (Summer With the Johnsons)* Finna McGougha dinamična je i MTV-evski režirana pripovijest o engleskoj romskoj obitelji i njihovim međusobnim odnosima, sukobima s vlašću i zakonom. *Peračica (Pesijatar)* finske redateljice Katie Kelolale crtica je o ženi koja u sauni pere ljude (jednostavno, no na svoj način i zapanjujuće djelo). *Uvjetni refleksi (Pavlovin Koirat)* Finca Artoa Halonena pripovijedaju nam o životu suvremene Rusije iz vizure diplomiranoga psihologa Sergeja Knjacova čiji je posao zabavljanje drugih (zajedno sa svojim poslovnim partnerom Vladimirom Viktorovičem, vojnim veteranom afganistanskoga rata, smišlja raznorazna događanja: od uličnih i sajamskih utrka žohara i prašćica pa do organiziranja slobodnoga vremena depresivnih bogataša kojima za tri tisuće dolara upriličuje da glume prosjake; naravno, vrlo bizaran i sarkastičan film).

Od filmova koje ne uspjeh pogledati (ili mi je koncentracija bila tolika da kao da ih i nisam gledao), a za koje su ostali izvjestitelji i filmofili imali samo riječi hvale, pa bi bio grijeh da ih barem ne spomenem su: *Odessa, Odessa* Francuskinje Michale Boganime, elegična pripovijest snolika ugođaja

(čemu je doprinijelo snimanje 35mm filmskom kamerom širokoga formata slike) o tri mjesta i njihovim stanovnicima: crnomorskoj Odessi, onoj drugoj u New Yorku (Mala Odessa), te gradiću Ashodu u Izraelu, *Sirova mladost (Raw Youth)* Margaret Olin, koji oslikava živote srednjoškolaca u gradiću Haketou (*Posebno priznanje žirija*) te *Crno zlato ispod šume Notecka (Zwart Goud onder het Notecka Woud)* Nizozemke Ineke Smits, koji nam otkriva zašto mjesno poljsko stanovništvo ne haje za činjenicu da je u njihovoj šumi pronađeno najveće naftno nalazište u Poljskoj (*Posebno priznanje žirija*).

### Ostale selekcije

*Veliki pečat* za najbolji uradak *Regionalne konkurencije* dobio je bosanskohercegovački film *Sasvim lično* Nedžada Begovića. Osim nagrade službenoga žirija (činjahu ga Cecilia Lidin, filmska savjetnica *Europske dokumentarne mreže, European Documentary Network*, Andrea Prenghyova, suosnivačica i voditeljica *Instituta za dokumentarni film* i Igor Mirković, filmski redatelj i televizijski novinar), Begovićev film začarao je i festivalske gledatelje te je s vrlo visokom prosječnom ocjenom od čak 4,72 odnio i *Nagradu publike*. Moram priznati da se meni (a ni dobromu dijelu drugih izvjestitelja s Festivala) film ni približno toliko nije svidio. Prvo i osnovno, nadasve je upitno je li se taj film uopće mogao okarakterizirati kao dokumentarac. Naime, to djelo nam (već davnim i bjelodanim postmodernističkim postupkom) pripovijeda pripovijest o vlastitome nastajanju (naravno, nemoguće se ne sjetiti Itala Calvina i njegova romana *Ako jedne zimske noći neki putnik...*). Velik dio filma zaprema smišljen i nespontan geg, a kad je nešto filmski predumišljeno, onda je to stvarno onoliko koliko postoji samo po sebi, što ipak nije dovoljno da bi nešto mogli nazvati dokumentarnim. Begović, članovi njegove obitelji i prijatelji u filmu ne mijenjaju svoj identitet (ne glume neku drugu osobu, stvarnu ili izmišljenu), ali glume (tumače sebe, odnosno, svoju osobnost). To nisu oni u svojoj svakodnevnoj prirodnosti (dakako, čak i u *reality showu* ona je ograničena znanjem snimanoga da ga se snima, potpuna nehotičnost dobiva se jedino uz pomoć *skrivene kamere*). No nije samo zbog zamjedbena prijma film fikcionalan, on je to i zbog teme koja je već unaprijed smišljena (da nije tako likovi filma ne bi glumili sebe) i kao takva umišljena (fikcionalna). Dok je ocjena publike vrlo shvatljiva jer je film po svojoj prijemnoj usmjerenosti izrazito populističan, dotle me ipak čudi takav odabir žirija. Na žalost, za neku suvisliju ocjenu cjelokupnoga regionalnoga programa i za pravi komentar odluke žirija, ipak pogledah premalo filmova iz te selekcije. Za kraj, tek zapažanje da je nakon *Zagrebačkoga filmskoga festivala* nagradu za dokumentarni film već drugi put dobio film koji to u srži nije. Jest da su granice između filmskih vrsta ponekad klizne, no ne baš toliko! Posebice ne kod ova dva jasno razaberiva slučaja.

U ove godine novoj natjecateljskoj selekciji *Sport i Glazba* pobijedio je film *Tijelo kao glazbeni instrument (The Human Hambone)* Marka Morgana o nesvakidašnjoj uporabi tijela kao instrumenta, bilo da se po njem lupka, nogama stepa ili glasnicama glasa (ne pjeva, već oponaša zvuk, primjerice, ri-

tam-mašine). Film stvoren za svaki kinorepertoar pa stoga i preporuka filmskim raspodjeljivačima i prikazivačima: *ako film već niste vidjeli, potrudite se, pogledajte ga i nabavite za redovito prikazivanje!*

Članovi žirija bili su: Ana Sršen, plivačica i najuspješnija hrvatska paraolimpijka, redatelj Dalibor Matanić i Mile Kekin, pjevač rock-grupe *Hladno pivo*. Selekcija *Sport i Glazba* preklapala se sa svim ostalim programima te je upravo to najveći organizacijski promašaj (o kojem, cijenim, za iduću godinu valja razmisliti). Samo sa žalošću mogu konstatirati da mi je mnoštvo zanimljivih naslova jednostavno bilo vremenski nemoguće pogledati.

U izvannatjecateljskim selekcijama prikazan je niz izvanrednih filmova. U onoj naziva *BBC Storyville* prikazivani su filmovi koji se u sklopu istoimena programa puštaju na drugome i četvrtome (digitalnome) BBC-evu televizijskome kanalu. Izbor filmova za festival učinila je Jo Lamping, direktorica toga dokumentarnoga programa. *Gerila: Otmica Patty Hearst (Guerrilla: The Taking of Patty Hearst)* ili *Zašto se borimo? (Why We Fight?)* filmovi su koje svaka televizija (bila ona tzv. javna ili i službeno komercijalna) samo poželjeti može. Oba su analitička. Prvi, Roberta Stonea (američkoga redatelja rođena u Velikoj Britaniji) o skandaloznoj i šokantnoj otmici kćerke američkoga medijskoga velikaša Williama Randolpha Hearsta. Slaganjem fascinantnih arhivskih snimaka i intervjuiranja nekih preživjelih članova *SLA-a (Symbionese Liberation Army)*, radikalne i militantne ljevičarske terorističke skupine koja je otela Patty Hearst, uvučeni smo u (pri)povijest napetu, dinamičnu i intrigantnu poput rijetko kojega igranoga filma (neko vrijeme po otmici, gospođica Hearst se preimenovala u Tanniu i pristala uz *SLA*, preko radijskih postaja — koje su objavljivale skupinina pripćenja — karala svoje pohlepne i materijalističke roditelje i prezrela svoga »šovinističkoga« zaručnika razglasivši kako je postala ljubavnica jednoga od članova terorističke skupine; kasnije je tvrdila da ništa što je radila nije bilo svjesno, već da je bila u svojevrstu bunilu). Nakon skoro dvije godine koliko je provela »zatočena«, uhićena je uz još neke članove, osuđena, no ubrzo i pomilovana. Je li i treba pripomenuti kako je o svem napisala *bestseller*? Drugi, *Zašto se borimo? (Why We Fight?)* Eugena Jareckoga, vrhunski je raščlamba uzroka i posljedica, geopolitičkih izvorišta i današnje datosti američkoga vojnoga i političkoga imperijalizma (ime filma preuzeti je nadnaslov znamenita serijala propagandnih filmova Franka Capre i drugih autora o Drugome svjetskome ratu).

U posebnim večernjim projekcijama prikazivani su filmovi koji tematiziraju neku škakljivu temu. Tu je svoju svjetsku premijeru imao i film srpsko-crnogorske proizvodnje (B 92) *Vukovar, završni rez* beogradskoga redatelja i scenarista Janka Baljka, uz suscenaristički prinos Drage Hedla i mješovite srpsko-hrvatske novinarske ekipe; djelo je to koje na tragedijsko-katarzičan način zatvara to užasno poglavlje bliske prošlosti. Ne pokušavajući ekvilibrirati odgovornošću (no ni ne libeći se iznošenja neugodnih istina po bilo koju stranu), žaloban je to spomenik kalvariji hrvatskoga Staljingrada. Valjda će se moći vidjeti i na nekoj od domaćih televizijskih postaja? No još je naravno važnije da se gleda i pušta u Srbiji.

Film koji je izazvao velik interes publike bio je i *Bog kojeg nije bilo (The God Who Wasn't There)*. Taj angažiran i borben negativnopropagandan dokumentarac u tradiciji Michaela Moorea dodatno čini zanimljivim i prošlost redatelja Brianna Flemminga koji u mladenaštvu pohađao neku američku kršćansku vjersku školu. No za razliku od Petera Mulla, Irca koji u mladosti također bijaše vjerski učenik a postade poznat šokantnim filmom *Magdalenine sestre* o zlostavljanjima mladih nepoćudnih djevojaka koje su odvođene u *Samostane Sv. Marije Magdalene* te tamo iskorištavane za težak rad u praonicama rublja, Amerikančev naum ne bijaše udaranje na ljudsko zastranjenje, već na kršćanstvo po sebi. I tu je najveći problem toga filma. Kao netko tko više nije kršćanski teist, nego ateist, Flemming se, paradoksalno, u potpunosti zapleo u teološke izvode, čas nipodaštavajući izvornost *Biblije*, čas izvodeći iz nje dalekosežne zaključke o kršćanstvu kao totalitarnoj ideologiji. Njegov film doista je za vjernike uvredljiv i izrugivalački. Ne prema nekoj određenoj kršćanskoj vjerskoj skupini ili institucionaliziranoj podskupini unutar nje, već prema kršćanima svim. Mogao je to biti film o američkome vjerskome fanatizmu, mitskim i helenističkim korijenima u kršćanstvu, problemima kodifikacije vjerskih tekstova, o uvrštenim i onim neuvrštenim, apokrifnim spisima, no na žalost, njegov film nije film o ničem drugom nego o njegovoj *sopstvenoj* odgojnoj vjerskoj traumi. Režijski nije nezanimljiv, počinje istraživalački, no s toga puta vrlo brzo skreće u djetinjastu filmsku pakost. Tema je imao na pregršt, mnoge i začu, no ne podgoji ih i odgoji razborom izmaknutim od vjerske dogmatike. Šteta.

Za kraj što više o festivalu napisati? Samo izreći želju da se i sljedeće godine vidimo na istim mjestima. Onda, do viđenja!

# Nagrade i priznanja

Drugog ZagrebDoxa, 19-26. veljače 2006.

**Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji**

*Prije povratka na Zemlju*, Arūnas Matelis, Litva/Njemačka

**Posebno priznanje**

*Nepoznati bijelac*, Rupert Murray, Velika Britanija

*Sirova mladost*, Margreth Olin, Norveška/Danska

*Crno zlato ispod šume Notecka*, Ineke Smits, Nizozemska

**Veliki pečat za najbolji film u regionalnoj konkurenciji**

*Sasvim lično*, Nedžad Begović, Bosna i Hercegovina

**Posebno priznanje**

*Adam i Eva*, Gjorče Stavreski, Makedonija

**Veliki pečat za najbolji film u konkurenciji »Sport i glazba«**

*Tijelo kao glazbeni instrument*, Mark Morgan, SAD

**Posebno priznanje**

*Pet strana medalje*, Paul Kell, SAD

*Pakao na kotačima*, Pepe Danquart, Njemačka

**Mali pečat za najbolji film autora do 30 godina**

*Anđelotvorci*, Astrid Bussink, Velika Britanija/Madžarska/Nizozemska

**Nagrada publike**

*Sasvim lično*, Nedžad Begović, Bosna i Hercegovina



Kuća moje bake

Siniša Juričić

## o demokraciji i dokumentarizmu

18. Međunarodni festival dokumentarnog filma u Amsterdamu (IDFA)  
25. studeni — 3. prosinca 2005.



Kuća moje bake

Po prvi puta idem na IDFA-u i jako se veselim tome. Inače sam *freak* za gledanje filmova, a kad vam netko na meniju ponudi njih oko tristotinjak, pa još tome i sijaset majstorskih radionica koje će voditi ljudi poput Raymonda Depardona, jednog od najvećih živućih francuskih dokumentarista — veselju nema kraja. Za početak, zagnjurit ću glavu u Wikipediju, da vidim što oni kažu o festivalu:

*The International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA) is the largest documentary festival in the world. It emerged in 1988 and is held since then at the Leidseplein area in the centre of Amsterdam. Cinema's and other institutes that have hosted the festival are: de Balie, Pathé City Theater, Filmmuseum Cinerama, Stadsschouwburg Amsterdam, Paradiso, the Ketelhuis and the Hotel Americain.*

*The objective of the IDFA is to promote the creative documentary and to present this to as wide an audience as possible. It started as a small festival, which grew to an eleven day festival screening over 200 documentaries and attracting nearly 120.000 visitors.*

Pa... u pravu su. Osim u brojkama. Ove je godine bilo više filmova i više posjetilaca, njih čak 125 000! I ne samo da su došli pogledati dokumentarce, nego su na blagajnama ostavili i oko pola milijuna eura za ulaznice! Gdje to još ima...

Prva inkarnacija IDFA-e 1988. predstavila je »samo« 72 filma, 25 posebnih gostiju, a gledatelja je bilo dvije tisuće. IDFA »05, osim što je predstavila 300 dokumentaraca iz svih

zemalja svijeta, inzistirala je da je od toga više od 100 filmova u statusu »svjetskih premijera«, a projekcionisti su pokrenuli svoje mašine preko 800 puta. Ugostili su i oko 2500 profesionalaca, od toga 150 urednika dokumentarnih programa iz cijelog svijeta. Neću više trubiti da nitko od tih profesionalaca, osim Puhovskog, nije došao iz Hrvatske. Možda su se ovi hrvatski sakrili među onih tristotinjak tisuća dislociranih promatrača koji IDFA-u promatraju kroz web-stranicu?

### Nagrade

Na festivalu se dijeli pet nagrada, od kojih je jedna od ove godine podijeljena u dvije kategorije:

— nagrada *Joris Ivens* koju dobiva najbolji film ukupnog trajanja duljeg od 60 minuta. Novčani dio nagrade iznosi 12 500 eura.

— nagrada *Silver Wolf (Srebrni vuk)* koja se dodjeljuje filmu kraćem od 60 minuta. Novčani je dio nagrade 10 000 eura, a u ovoj je kategoriji prošle godine jedan od nominiranih bio i Dražen Čučić s *La Stradom*. Ova je kategorija prošle godine dobila dodatak u obliku nagrade *Silver Cub (Srebrno štenje)* koju je ove godine dodijelila nizozemska fondacija NPS. U ovoj su kategoriji bili filmovi ispod 30 minuta trajanja, a novčani je dio nagrade iznosio 5000 eura.

— nagrada za najboljeg debitanta, uz koje se dobiva i 2500 eura.

— nagrada publike koja se bira izravnim glasovanjem svih gledatelja, a iznosi 4500 eura.

— Amnestyjeva nagrada za filmove koji se bave ljudskim pravima, a iznosi 5000 eura.

Programski, osim tri glavna, natjecateljska programa, IDFA svake godine predstavlja i nekoliko redovitih popratnih programa od kojih izdvajam:

Reflecting Images — panorama međunarodnih filmova koji su ostavili traga na festivalima diljem svijeta, bilo zbog forme i načina na koji su napravljeni, bilo zbog tema kojima se bave. Ovaj je program ugostio i film Nenada Puhovskog *Lora — svjedočanstva* kao jedini pravi hrvatski film na festivalu.

Za dokumentariste iz »zemalja u razvoju«, među koje spadamo i mi, svakako je važan program u kojem se predstavljaju filmovi nastali uz pomoć fonda Jan Vrijman. Ovaj je fond

jedna od rijetkih europskih institucija koje godinama pomažu proizvodnju dokumentarnih filmova u zemljama koje nemaju fondova ili su im isti limitirani, a pristup javnoj televiziji (kao npr. našoj!) ograničen. Ako imate sreće i dobru temu, ovaj će vam fond pomoći da svoj film i promovirate, pozivom na ovaj festival. A nakon IDFA-e koja zaista mnogo znači u svijetu dokumentarnog filma, daljnja distribucija samo je pitanje vremena.

Svake godine festival odabire i jednog priznatog filmskog umjetnika koji obogaćuje program svojim izborom deset najboljih filmova svih vremena. Ove je godine taj izbor bio djelo nizozemsko-palestinskog redatelja Hanyja Abu-Assada, koji je u svijetu poznat po filmovima *Nazareth 2000* (2000) i *Rana's Wedding* (2002), te filmom koji je gostovao i na ovom festivalu, *Ford Transit* (2002). Njegov je najnoviji, igrani film *Paradise Now* (2005) osvojio Zlatni Globus i nekoliko nagrada na prošlom berlinskom festivalu.

Od ostalih programa, treba još spomenuti Kids & Docs, te ParaDocs programe, koji svaki na svoj način granaju filozofiju festivala na grupe koje, umjesto da životare na periferiji žanra — zauzimaju njegov centralni dio.

### Bottom of Form

Osnovno je pitanje kojim se vode programski voditelji ovog festivala — koja je razlika između dokumentarca i *dobrog* dokumentarca? Svake godine IDFA predstavlja najbolje od najboljeg, a selekcija se radi na temelju kriterija stila, inovativnosti, teme koja je relevantna i uspješna u prenošenju ideje filma gledatelju.

IDFA se oduvijek koncentrirala na filmove koji pokazuju osobnu viziju autora. Ova je vrsta dokumentaraca istinska umjetnička forma, zato se umjetnike ove forme i zove umjetnicima, a ne novinarima. Bitna je faktografija, ali ispred nje je osobnost nekog autora. Tamo gdje novinar želi svojim izvještajem pokazati realnost koliko god je to moguće, umjetnik slijedi ideju, na taj način kreirajući poseban kriterij dokumentarizma. Dokumentarni film osigurava pažljiv pogled na svijet oko nas, ali je taj pogled prvenstveno inovativan, originalan, na poseban način profesionalan, te pun ekspresivnosti i kulturne i povijesne vrijednosti.

### Forma

U dobrom dokumentarcu, forma je podjednako važna kao i sadržaj. IDFA je zainteresirana za filmove koji na poseban način nastavljaju tradiciju dokumentarizma, za umjetnike koji traže vlastiti izričaj ili na novi način tretiraju stare forme.

Je li taj napredak ostvaren uz pomoć tehnoloških promjena, kao što je bio izum i uspon medija digitalnih kamera, ili uz pomoć osobnog koncepta ili stila, zainteresiranost za formu ključna je karakteristika autorske kinematografije. Na ovom je festivalu uvijek bilo mjesta za imena kao što su Werner Herzog, Kazuo Hara, Robert Kramer, Michael Moore ili Ulrich Seidl, ali je festival stvorio i za nove talente, među kojima su svakako Victor Kossakovsky, Sergei Dvortsevov, Yoav Shamir ili moj osobni favorit, Eric Gandini iz Švedske, koji je 2003. pobijedio na festivalu filmom *Surplus*, a ove se go-

dine predstavio filmom *Gitmo*, koji je briljantna analiza američke brutalne povrede ljudskih prava koja se događa u zatvoru Guantanamo Bay.

### Sadržaj

Dobar dokumentarac je nužnost, i kao što je svaka umjetnost kritična prema svijetu u kojem se događa i ne može se gledati od njega odvojeno, kreativni je dokumentarac onaj znatiželjni prozor u svijet. Ne radi se samo o tome da se u filmu koriste najnovije slike koje potresaju svijet, one koje nas svakodnevno bombardiraju iz medija, jer dokumentaristi ne provode vrijeme trčeći za takvom pričom — oni su ogledalo tog svijeta na drugi način, na način koji stimulira gledatelja i provocira misao, postavljajući akcente na drukčijim mjestima, igrajući se ritmom i originalnim pogledom na stvari i događaje.

Za ovaj je festival važna socijalna relevantnost dokumentarnog filma jer je festival ovog tipa mjesto gdje se identificiraju i analiziraju promjene u društvu, promjene koje se ne mogu pronaći u dnevnim medijskim izvještajima. Festival je ove godine ponosno istaknuo terorizam kao jednu od tema, ali nije temeljio svoj program na jednodnevnim čudima, već na filmovima koji su duboko usađeni u sredine iz kojih odlaze, filmove koji su duboko uronili u svijet otmičara (*Leila Khaled, Hijacker*), gerilaca (*Guerilla Girl*) ili državnih terorista (*Gitmo*). Čak će otrpjeti i terorizam jedne državne institucije kao što je francuski CNC (Centre nationale de Cinematographie) koji je, pod lošom izlikom neraščišćenih autorskih prava, povukao film *The Corruptors* iz programa Docs at War. Film je tužno svjedočanstvo antisemitske propagande u vichyjevskoj Francuskoj.

### Komunikacija

Dobar je dokumentarac lako gledljiv, stimulira gledatelja na daljnje razmišljanje, na razgovor ili na pitanja. Najbolji od njih maksimalno koriste priliku kako bi komunicirali s publikom, bilo kroz neugodne bilo kroz ugodne podražaje.

Nije nužno uvijek šokirati gledatelja. Filmovi koje publika najbolje ocijeni često nisu oni koji su prihvaćeni od strane kolega profesionalaca ili kritičara. Ponekad su upravo ti filmovi koji podijele publiku — oni koji su najzanimljiviji, i to po sadržaju i stilu na koji su napravljeni.

### Ravnoteža

Na ovom festivalu postoje i filmovi koji neće dobro biti dobro ocijenjeni prema gore navedenim kriterijima, jer nisu svi od njih remek-djela. Selektori pokušavaju naći tu ravnotežu koja neće samo zadovoljiti publiku, već će prije svega stimulirati gledatelja i ponuditi mu nove vidike. Zato je u svom pozdravnom govoru direktorica festivala Ally Derks rekla i ovo:

*Ne postoji bolje vrijeme za rađanje dokumentaraca od ovog u kojem živimo. Diljem svijeta, nova redateljska imena dokumentarizma, ona s koncentriranim pogledom na svijet, političkom oštrinom ili čak humorom — puno kinodvorane i domove kao nikad dosad. Ponovno rađanje*



*dokumentarizma koincidira sa spoznajom da laži koje nam serviraju naše vlade, mediji i korporacije, ne služe promoviranju demokracije.*

Festival je otvorila Ayaan Hirsi Ali, Somalijka koja je radila na filmu *Submission* s nizozemskim autorom Theom Van Goghom, kratko prije nego što su ga ubili radikalni islamisti. Pohvalila je odluku programera ovogodišnjeg festivala da »posvete ovogodišnji festival slobodi govora. Zajedno s njima, vjerujem da je princip slobode govora nezamjenjiv ako želimo razotkriti nepravde koje ljudi čine jedni drugima.«

Večer je otvorena novim filmom Britanke Kim Longinotto *Sestre u zakonu*, koji je napravila u suradnji s kamerunskom redateljicom Florence Ayisi. Nakon filma *The Day I Will Never Forget* u kojem je pokazala svu brutalnost kojem su izložene mlade djevojke u Keniji prilikom obreda obrezivanja spolnog organa, Longinotto je ovaj put pokazala svijet sudova u Kamerunu, sudova koji vrlo često sude silovateljima, ponekad i malih djevojčica. Sudova koji sude brutalnim zločincima, ali bez velike pompe i uz puno više povjerenja nego što je to slučaj u zapadnom svijetu. Projekciju je napustilo osmero gledatelja kojima je pozlilo zbog onog što su vidjeli.

U programu prvog dana pojavio se i kasniji pobjednik festivala — španjolski *Kuća moje bake* u kojem je redatelj Adan Allaga pokazao seriju prekrasnih vizualnih i narativnih dijelova kojima je htio i uspio dočarati atmosferu bakina napuštanja kuće zbog rušenja.

S prvim je danom startao i Docs for Sale, dio festivala koji je započet prije deset godina s namjerom da urednici ili selektori drugih festivala mogu kupiti filmove. U svom je desetom izdanju ovaj sajam ponudio 450 naslova što je, prema riječima njegova direktora Adrieka van Niewenhuyzena, bilo »previše... volio bih da se broj kretao oko 350, ali ove smo godine dobili 600-650 naslova ukupno, pa je ova brojka bila neizbježna.« Ovaj se dio festivala održavao u hotelu American.

Filmovi koji se nađu u ovoj selekciji ne smiju biti stariji od godine dana i moraju biti napravljeni u duhu festivala. Ove ih je godine gledalo preko 240 profesionalaca i svaki je bitan dio kupovine ili poziva na neki drugi festival objavljen u dnevnom glasilu IDFA-e. Za razliku od frenetičnog sajma MIP u Cannesu, ovaj je intimniji i posvećen ideji kako svaki od kupaca filmova mora imati svoj intimni prostor u kojem može na miru pogledati film. Rezultat toga je da je jedan od pobjednika festivala prodan u Finsku već drugi dan.

## Forum

Ove se godine dogodio po sretni 13. puta i predstavio je 41 projekt iz 20 zemalja. Forum je zapravo najveće europsko okupljanje televizijskih urednika i nezavisnih producenata dokumentarnih filmova. Ove ih je godine bilo čak 210 uz 150 promatrača, te buljuk distributera i prodajnih agenata. Pogodite koga nije bilo.

*Pitching Sessions* ili predstavljanje projekata događa se u dvorani bivše crkve pretvorenoj u diskoklub (!?), popularnom *Paradis*. Ove je godine prijavljeno 189 projekata, točno toliko kao i prošle, a među odabranima su prevladavale velike zemlje kao Francuska (devet projekata), Njemačka (pet projekata) i UK (četiri projekta). Od novih, po prvi puta su predstavljeni Indijci projektom *Raja Hindustani Part 2*. Prema riječima direktorice Foruma, Fleur Knopperts, »sve je na Forumu u znaku umrežavanja i predstavljanja projekata«. Ona upozorava i na neke negativne trendove, a to su prije svega drastično povećani budžeti filmova i sve veći broj onih koji spadaju u kategoriju »cjelovečernjih«, a što prouzrokuje problem za TV stanice jer mali broj njih ima termin u programu koji može ugostiti dokumentarce dulje od sat vremena. Redatelji su željni velikog ekrana, pa su dosad uvijek išli na dvije verzije (a nekad i više njih), na tzv. *TV-friendly* (jednosatnu) i na onu za kinematografe koja je trajala dulje od sata. No, možda potaknuti i prošlogodišnjim uspjesima koje su *Fahrenheit 9/11* i neki drugi filmovi polučili u kinima, ove su se godine odlučili za jedinstven pristup — samo cjelovečernje verzije! Zbog ovakvih odluka dolazi u pitanje suradnja s TV stanicama, od kojih živi najveći dio europskih i svjetskih dokumentarista. Jedna od sudionica Foruma, Diane Weyermann, donedavna direktorica dokumentarnog programa Instituta Sundance, kaže »tržište nije toliko veliko i izuzetno je teško uspjeti s dokumentarcem u kinima. Tenzija se pojavljuje ako autor očekuje da će uspjeti s filmom u kinima, a zatim ga i prodati TV stanicima, to jednostavno ne funkcionira.«

Godišnji budžet Foruma je oko 300 000 eura i dobra vijest je da je nizozemsko Ministarstvo kulture odlučilo podržavati ga i sljedeće tri godine.

Spomenut ćemo samo neke od projekata koji su predstavljani ove godine, jer je sasvim izvjesno da ćete ih uskoro gledati, bilo u kinima, bilo na televiziji, naročito ako pratite strane programe poput ARTE-a:

*The 10th Day — Survivors of the Andean Cordillera* film je o članovima urugvajskog ragbi tima koji su preživjeli pad aviona u Andama 1972. Po prvi puta oni sami iznose priču, priču koja se već mogla odgledati u hollywoodskoj verziji, u filmu *Alive*. Ono što je novo u ovom filmu jest da je redatelj — Gonzalo Arijon, prijatelj iz djetinjstva preživjelim iz tog strašnog događaja.

Njemački projekt *The Dasslers* želi ispričati priču o dvojici braće koji su jednom pokrenuli malu tvornicu cipela i onda se posvađali. Posljedica raspada obiteljskog feuda je nastanak dvaju najpoznatijih svjetskih brandova obuće i vječitih rivala — Adidasa i Pume.

Moj osobni favorit je *Democracy Business*, najnoviji projekt skupine koja se u svijetu proslavila pod imenom *Yes Men* (film je gostovao na prošlogodišnjem Motovunu). Film će producirati Emmanuel Giraud za produkcijsku kuću Les Films de la Croisade, a režirat će ga Andy Bichlbaum i Mike Bonanno, a od velikih televizijskih kuća ARTE je već financijski ušao u film kojem je budžet visokih 645 000 eura, dok se 410 000 eura još uvijek traži. »Ovo je film o moći novca, novca koji vrti svijet«, koji će ujedno »istražiti deset godina nevjerojatnih predstava i predstavljanja« koje je ova skupina podijelila sa svijetom.

## Natjecateljski program i nagrade

Izbor od 21 dokumentarnog filma iz trinaest zemalja našao se u natjecanju za nagradu Joris Ivens. U žiriju su se nalazili Luke Holland (UK), Jehane Noujaim (SAD), Leonard Retel-Helmrich (Nizozemska), Nick Roddick (UK) i Tamara Trampe (Njemačka). Nagradu kojoj je puno ime VPRO Joris Ivens Award odlučili su dodijeliti prije spomenutom filmu *Kuća moje bake* (Španjolska, 2004), redatelja Adána Aliagea. Posebnu nagradu žirija dobio je film *Kruh naš svagdanji* (Austrija, 2005) redatelja Nikolausa Geyrhaltera.

U kategoriji Silver Wolf (filmovi između 30 i 60 minuta duljine) nalazilo se 20 dokumentaraca iz 19 zemalja, dok je u »juniorskoj« kategoriji Silver Cub (filmovi do 30 minuta i nagrada od 5000 eura) bilo njih deset iz osam zemalja. U žiriju su bili Bert Janssens (Nizozemska), Andrej Paounov (Bugarška), Vera Vlajić (Srbija), Cyril Neyrat (Francuska) i Marie Natanson (Kanada), a nagrade su odnijeli filmovi *Prije povratka na Zemlju* (Litva/Njemačka, 2005) Arunasa Matealisa i *Čovjek-leptir* (Australija, 2004) Samantha Rebillat.

Dvadeset debitantskih filmova iz 18 zemalja natjecalo se za nagradu First Appearance, a članovi žirija bili su Fujiko Asano (Japan), Bert Hogenkamp (Nizozemska), Ulla Jacobsen (Danska), neizbježni Nenad Puhovski (Hrvatska) te Ileana Staiculescu (Rumunjska). Nagradu je dobio film *Andelotvorci* (Škotska/Nizozemska, 2005) Astrid Bussink.

Za nagradu Amnesty International en Stichting DOEN, međunarodni je žiri uzeo u obzir deset filmova iz programa



*Prije povratka na Zemlju*

IDFA-e. Članovi žirija na čelu s Victorijom Bruce (SAD), Rehad Desai (Južna Afrika) i Hansom van Mierlom (Nizozemska) nagradili su film *China Blue* (SAD, 2005) Micha X. Peleda.

Svake godine publika donosi odluku o IDFA Audience Award. Nagradu je dobio film *Sestre u zakonu* (UK, 2005) Kim Longinotto i Florence Ayisi.

Od 2004. godine postoji žiri za program DOC U! Award, a odnosi se na mlade od 15 do 18 godina koji su nagradu do dijelili filmu *Shadya* (Izrael, 2005) Roya Westlera.

Nagrada Dutch Cultural Broadcasting Award za najbolji synopsis koji se pretvorio u film tijekom dokumentarne radionice dobio je film *De Grote Schaduw van Stampersgat* Patricia Busa.

### Obrazloženja žirija

Ovogodišnji je žiri bio sastavljen od filmskih djelatnika među kojima je bio i Leonard Retel Helmrich, čiji je film *The Shape of the Moon* osvojio nagradu Joris Ivens Award prošle godine. Slijede citati obrazloženja nominacija i nagrada.

#### Nominacije za nagradu Joris Ivens

*Le Voyage des Femmes de Zartale* Claudea Mourierasa.

»Ovaj film koji se događa u afganistanskom selu je film savršenog ritma, literarno i metaforičko putovanje. Ovo je najbolja vrsta etnografskog filma koji kombinira bliskost i pristojnu udaljenost, bez natruhe folklorizma. Nedostatak komentara dodatno pojačava našu povezanost s ženama koje su u centru ove priče. Prekrasan i važan film koji je zadržao filmske tradicije uz pomoć televizijske financijske injekcije.«

*China Blue* Miche X. Peleda.

»Neophodan film za današnje vrijeme. Ispričan iz pozicije unutar kruga modernog robovlasništva na globalnom tržištu. *Blue jeans* je ikona stoljeća koje smo napustili, a možda i ovog koje upravo živimo. Žiri želi zapljeskati neovisnosti, obaviještenosti i hrabrosti filmskih djelatnika koji su nas poveli na šokantno putovanje — putovanje koje nas suprotstavlja s vrlo ljudskim koštanjem naših previše lakih odluka i potrebe za cjenkanjem.«

*Kuća moje bake* Adana Aliage.

»Prekrasan filmski dokaz promjene, temeljen na odnosu bake Marite i njezine šestogodišnje unuke Marine, ovaj film uspijeva kombinirati lakoću dodira s ozbiljnošću smisla. Kreativno snimljen i montiran, ovaj film postiže smirenu i poetsku povezanost forme i sadržaja. Pun iznenađujućih vizualnih užitaka, prepun metafora, ali nikad ispuštajući iz vida ponekad tragičnu realnost. Ovo je film o uspomeni, gubitku i ljubavi.«

#### Posebna nagrada žirija

*Unser Taglich Brot* Nikolausa Geyrhaltera.

»Jedan od filmova koje se moglo očekivati na ovoj listi troje nominiranih, nagradili smo posebnom nagradom. Mislimo da je zaslužio da ga izdvojimo. Snažno filmsko iskustvo koje nudi seriju šokantnih i promišljenih slika. Vizija pakla.



Gitmo

Ne pakla kojeg su konstruirali teolozi, već političari, tržište i tehnologija proizvodnje hrane. Nikolaus Geyrhalter u filmu *Kruh naš svagdanji* nije nas samo poučio što misliti, već nam je i dao »hranu za misli«. Ovo je velik i važan film i zato smo ga nagradili posebnom nagradom žirija.«

#### Nominacije za nagradu Silver Wolf za film do 60 minuta

»...Prvi nominirani film je film pun života i ljubavi koji pronalazi humor u jednostavnim svakodnevnim stvarima. Film koji uspijeva biti duhovit bez ismijavanja ljudi. Prošlost se sudara sa sadašnjošću, uz pomoć mobilnog telefona. Sjajni likovi, sjajno korištenje glazbe i odličan izbor kokoši-glumaca odredili su našeg prvog nominiranog — *Pileći izbori* produciran u Srbiji i Crnoj Gori, a u režiji Gorana Radovanovića.

U sljedećem nominiranom filmu radi se o otkriću. Ključni trenutak u životu zabilježen je na izazovan, filmski način — dvogodišnjak susreće svoj lik u ogledalu po prvi puta. Ovaj film dokazuje naše vlastite uspomene na otkriće u djetinjstvu. Ogledalo i kamera, povezani u pokazivanju fantastičnog trenutka u životu djeteta koje upravo otkriva samog sebe i svijet oko sebe. Kad na kraju poljubi kameru, mi se osjećamo poljubljenima. Drugi je film nominiran za ovu nagradu *Svyato*, produciran u Rusiji, a režirao ga je Viktor Kosakovski.

Treći je nominirani film o sudbini i borbi za život. Opet je dijete suočeno s kamerom, govori samo sebi. Filmski stil pokazuje nam jaki emocionalni udarac, bez pretjerane sentimentalnosti. Protok vremena osigurava lirsku pozadinu za dramsku priču. Naša je treća nominacija za *Prije povratka na Zemlju*, produciran u Litvi i Njemačkoj, a u režiji Arunasa Matelisa — koji je i osvojio nagradu.«

#### Nagrada Silver Cub za film do 30 minuta

»Naš je pobjednik film koji pokazuje kompletnu promjenu slike u nekoliko minuta. Prekrasan film koji na mnogo načina pokazuje kako se gusjenica pretvara u leptira, kako običan čovjek postaje čovjek iz plesnih snova. Film koji počinje kao naturalistički dokumentarac pretvara se u poetski balet. Najkraći od deset filmova koje smo vidjeli, ali nam je pokazao da i film od samo šest minuta može biti istinski doku-



Smrtoloptanje

mentarac. Pobjednik je film *Čovjek-leptir*, produciran u Australiji, a režirala ga je Samantha Rebillat.«

### Nagrada First Appearance

Pohvaljena su dva filma.

»Film *Try to Remember* Jiana Zhonga je film koji na osoban, ali i univerzalan način predstavlja novu viziju života tijekom Kulturne revolucije u Kini. Koristeći se međugeneracijskom metodom, redatelj je uspio pretvoriti lik vlastite majke u simbol ne samo svoje obitelji, već i mnogih koji su proživjeli slična iskustva u tom periodu. Usredotočen na prošlost, film govori i o modernoj Kini u kojoj priče poput ove napokon izlaze na svjetlost dana.

Drugi film je *Shadya* Roya Westlera, sagrađen na jakom, zanimljivom i na prvi pogled otvorenom liku. Ova usredotočena, topla i duhovita priča pokazuje i širu sliku jer govori o kompleksnoj situaciji izraelskih Arapa i nekih kontroverzi iz njihovih svakodnevnih života. Dobro odvađen preokret na kraju priče ne pokazuje samo zamršenu realnost u kojoj likovi žive, već majstorstvo redatelja u režiranju priče.

Nagrađen je *Andelotvorci* Astrid Bussink, film o bezbrojnim ubojstvima arsenom koja su se dogodila u malom mađarskom selu 1929. godine, počinjenima od strane 51 žene koje su kasnije uhapšene pod optužbom da su otrovale svoje mu-

ževe i rodbinu. Uz strukturalnu gustoću, crni humor, poetiku i suosjećanje za likove, redateljica je otkrila priču koja, samo na prvi pogled, može izgledati povijesna. Ovo je definitivno film mlade autorice koja je već savladala mnoge elemente umjetnosti dokumentarnog filma.«

U svom je posljednjem govoru na IDFA-i Ally Derks rekla: »IDFA je festival kreativnog dokumentarca i dokumentarca sa stavom i svaki od njih ima vlastiti potpis. Ovo su umjetničke vizije filmskih djelatnika koji predstavljaju tako puno vrsta realnosti. IDFA nudi javnosti i profesionalcima otvoreni forum za velike dokumentarce. I onda, voljeli ih ili ne, slagali se s njima ili ne, razgovaramo i raspravljamo o njima. Dokumentarcima umjetnici bezimenima daju ime, glas onima koji nemaju pravo glasa, lice onima koji ga nemaju. Oni koriste film kao nenasilno oružje. Njihovi filmovi ne nude lake odgovore ili poruke dobrodošlice. IDFA drži ogledalo prema različitim sredinama i ponekad nije ugodno to što vidimo — filmove koji se s nama konfrontiraju, koji nas diraju i tjeraju na razmišljanje. Filmove koje nije lako financirati jer u sebi nose 'teške' teme. Ali to su filmovi koje festival kao IDFA mora uvijek predstavljati.«

Ako želite još uloviti onaj istinski *flaire* ovog festivala, pokušajte još samo ove godine, jer već sljedeće festival mora iseliti iz multipleksa City koji je predviđen za renoviranje. Stari će duh gužve u već pomalo otrcanom kinu — umrijeti.

Zoran Jovančević

## Beogradski FEST 2006. i Wim Wenders



Skriveno

Kao i svake, i ove je godine održan Beogradski međunarodni filmski festival FEST, 34. po redu (24. veljače — 5. ožujka), čiji je slogan ovaj put bio *Fest forward*. Deset dana Festa obilježilo je 106 filmova, od čega 72 u premijernom službenom programu, kvalitetan popratni program, B2B — poslovni segment, 80 gostiju iz inozemstva, njihovo predstavljanje publici, novinarima i studentima akademija, i oko 100 000 posjetitelja. Službeni premijerni program podijeljen je u šest zasebnih tematskih cjelina: *Tokovi*, koji donose najnovije filmove poznatih redatelja (Lars von Trier, Sam Mendes, Michael Haneke, Danis Tanović, Stephen Frears, Tsai Ming-Liang, Terry Gilliam, Gus Van Sant), a isto tako i filmove domaćih autora, koje potpisuju domaći i inozemni producenti; *Evropa van Evrope*, filmovi autora zemalja koje ne pripadaju EU, ali pripadaju geografskoj Europi; *Izvestan pogled na francuski film*, ime samo dovoljno govori — recentna ostvarenja (Ozon, Chereau, Garrel); *Činjenice i slagalice*, novi intrigantni dokumentarni filmovi (Baljak, Wagenhofer), i *Filmeur i Svetionik*, filmska otkrića Festa, nastali kao poseban ogranak programa *Tokovi*. Prateći program nazvan *FEST backwards* činila su dva programa: *Portret Anna Karina* (portret filmske dive francuskog novog vala), i aktivan pogled na vrijeme promjena, na godinu 1968, njezin duh i utjecaj na film u okviru programa '68: *seks, droga & rokenrol*.

Spomenut ćemo nekoliko filmova iz ovih programskih cjelina. Michael Haneke, *Skriveno* (*Cashé*, 2005, nagrada za najbolju režiju u Cannesu), inače autor opusa poznatog kinopublici zagrebačkoga Filmskog centra (lipanj 2003), čiji je rad krajnje koherentan i prepoznatljiva filmskog rukopisa. I ovaj je put tema nasilje, koje napada nukleus svakog društva —

obitelj, čija je transformacija više nego uočljiva. Glavni lik je Georges, voditelj popularne televizijske emisije o književnosti, Anne, njegova supruga i književni izdavač, i Arapin Majid, koji za Georgesu predstavlja susret sa prošlošću. Naravno, narativna dimenzija je samo sredstvo elaboracije Hanekeovih stalnih tema — on opet govori o nasilju, i to na nekoliko razina: tjeskobi, kao jednoj od osnovnih kafkijanskih odlika, stalnom pritisku proizašlom iz raznih kontrola, obliku otuđenja kod kojeg dolazi do inverzije načina spoznaje, a konačno i samospoznaje, budući da glavni lik krajnje neprirodno dolazi do njih — putem pokretnih slika, točnije videokazeta (a uz to je sam voditelj emisije o književnosti, kao antipod tome). Dakle, suprotnost koja predstavlja dodatni aspekt imperativa suvremenog postojanja neusklađenosti s vlastitim bićem, i ubijanje svakog slobodnog razvoja pojedinca, kojeg provodi anonimni pošiljatelj koji nad nama ima punu kontrolu. Pored niza sofisticiranih stvari, film prenese naravno govori i o tendenciji sužavanja osnovnih građanskih sloboda — provjera internetskih i *e-mail* korisnika, provjera bankovnih računa, provjera fizičkog kretanja, te u krajnjoj instanci provjera razmišljanja. Sociološki aspekt neslobode jednog istančanog, poetski protkanog senzibiliteta, kao na primjer u Gondryjevu filmu *Vječni sjaj nepobjedivog uma*, ovdje zamjenjuje jedan mnogo egzistencijalniji i institucionalniji. Film na kraju ne daje jasan odgovor, krug se ne zatvara, već nasilje nastavlja postojati.

Novi film Wima Wendersa *Kad prošlost zakuca* (*Don't Come Knocking*, 2005), inače posveta njegovu velikom uzoru Yasujiro Ozuu, autoru čija je učestala tema bila obitelj, također iz svog rakursa govori o problemu i procesu otkrivanja sebe. Vizualno raskošan prikaz pustinja Nevade (koje su samo metafora pustinja megalopolisa), film govori o ostarjeloj zvijezdi vesterna Howardu Spenceu, kojem dolazi vrijeme rezimiranja cjelokupnog vlastita života, te shodno tome odlazi u posjet majci koju nije uopće vidio posljednjih trideset godina. U rodnom domu itekako uviđa ispraznost svog života, a također saznaje i da možda ima dijete u jednom gradiću. Spoznaja o tome mu govori da bi njegov život mogao dobiti novi smisao, ali nakon uspješne potrage, u kojoj saznaje da je u stvari otac dva djeteta, s dvije različite žene, na prostoru toga jednog gradića, shvaća da je njegova šansa propuštena, da je situacija tragikomična. Pod teretom ugovornih klauzula Howard se vraća na snimanje, nastavljajući živjeti s ništa više smisla nego dotad. Film u kojem suradnički dvojac Wenders-Shepard, dvadeset godina nakon filma

*Paris, Texas* automobil (*road movie*) zamjenjuje konjem, a barijeru komunikacije aktera — staklo (kluba erotske naračije — *peep show*) — nepremostivom rezignacijom.

Film François Ozona *Ostatak života* (*Le temps qui reste*, 2005) u odnosu na njegove posljednje filmove (*Osam žena*, *Bazen*) mnogo je zrelije djelo, budući da veoma uspješno govori o svojoj kompleksnosti života, u ovom slučaju njegovoj tragičnosti. Romain, uspješan modni fotograf, pada u nesvijest, te biva šokiran kada saznaje da mu ostaje samo nekoliko mjeseci života. Ma gdje otišao shvaća da je rob situacije u kojoj se nalazi, te pokušava naći što veći mir u sebi. Posjećuje baku, odlazi na roditeljski ručak, zatim upoznaje Jany, čiji bi suprug, kao i ona sama, htjeli da Romain spava s njom (budući da je suprug sterilan). Romain to odbija, ali na putu prema svojoj sudbini, ipak dolazi k Jany i pristaje na njihovu molbu. Ozonove scene vođenja ljubavi snimljene su visokoestetizirano, na granici da prijeđu u nešto mnogo višeznačnije, a isto tako je i, dramaturški gledano, tragičnost glavnog aktera mogla postati još veća i razgrađenija (nedostajalo je redateljske odlučnosti) i pokazati da lociranost u jednu sredinu veoma malo određuje nečiji život, i da apatnost postojanja itekako postoji.

U sferi dokumentarnih filmova bilo bi umjesno spomenuti film *Mi hranimo svijet* austrijskog sineasta Erwina Wagenfohera (*We Feed the World*, 2005), koji govori o aktualnoj problematici svjetske ishrane, kao što su pitanje bačene hrane i u isto vrijeme gladi u drugim geografskim prostorima, zatim pitanje kvalitete ulova ribe velikih ribarskih brodova, i opstanka malih brodova s višedesetljetnom ribarskom tradici-



Snimanje filma *Skriveno*

jom, kao i pitanje kvalitete genetski modificirane hrane. Aktualno pitanje je i sudbina malih poljoprivrednih zemljišta ulaskom u Europsku uniju (koje itekako važi i za Hrvatsku, i ovisno je o poljoprivrednim subvencijama), koje se također spominje, kao i svjetska opskrba vodom. Film je napravljen krajnje egzaktno i ne ostavlja prostora dvoismislenosti, te je njegova vrijednost u visokoobrazovanim ljudima koji se pojavljuju u filmu (naravno ne misli se na persifilirani lik direktora najvećeg svjetskog proizvođača hrane, korporacije Nestle, kojoj je godišnji financijski prihod 65 milijardi dolara). Na taj način autor transkribirano citira Jean-Luca Godarda



Kad prošlost zakuca

iz filma *Ludi Pierrot*, gdje Pierrot, umjesto da gleda film, u kinodvorani čita knjigu, šaljući nam jasnu poruku — čitajte!

Bilo bi zanimljivo također spomenuti njemački film *Potpuna tišina* Philipa Groninga (*Die grosse Stille*, 2005), koji predstavlja stošezdesetminutnu filmsku meditaciju o životu svećenika i iskušenika unutar Grande Chartreusea, kartuzijanskoga samostana francuskim Alpama, desetljećima skrivanog od očiju javnosti. Djelo na granici prelaska u čisti film. Nakon šesnaest godina čekanja, autoru je dopušteno da iskusi usamljenički život svećenika, živeći s njima i snimajući ih. Slike bez ijedne riječi smjenjuju se krajnje sinkronizirano, svaka ima apsolutnu mikrokozmičnost, kao i individualno snimani svećenici. Svaki od njih je odbacio sva materijalna dobra svijeta i savršeno miran živi u molitvi. Nakon određenog vremena dolazi do vidljivosti dramaturška inverzija gledatelj/akter, ali ne može se osjetiti ikakvo osuđivanje; mir i samilost su izvorno prisutni. Groningovo djelo zaista ima zasebno mjesto u suvremenom filmu, daleko od *mainstreama* svjetskog dokumentarizma, unatoč globalne popularnosti, predstavljajući filmsku umjetnost i dalje kao istrajnost ispunjenja davnog sna. Prisjećajući se Pasolinijeve izjave »zašto snimati filmove, kada ih je dovoljno sanjati«, naravno ovaj put ne u kontekstu reduciranja semiotike filma, već dosljednosti i beskompromisnosti izbora teme, *Potpuna tišina* je iznimno respektabilno djelo.

Izuzetnom iskrenošću, norveški film *Novi početak* (*Tilbake til begynnelsen*, 2005) redateljskog dvojca Aleksander Dario Nilsen i Claus Morten Pedersen gradi priču o potrazi mladog čovjeka za svojim biološkim korijenima, te svim peripetijama koje ona donosi svim njezinim sudionicima, jer kompleksnost ostvarivanja konstruktivnih obiteljskih odnosa je neumitno katarzičan proces, dugotrajan i nimalo bezazlen. Suprotstavljajući dva geografska antipoda, Norvešku i Kolumbiju, ne toliko brojem sunčanih dana ili mentalitetom, koliko indeksom (ne)bogatstva građana, autori pričaju o potrazi usvojenog mladog čovjeka za biološkom majkom Kolumbijkom, kojoj je prostitucija jedini način fizičkog opstanaka, ali oboje to krajnje zrelo prihvaćaju, nastojeći izigrati bezizlaznost situacije. Film koji govori o zakonitostima prirode, ljudskoj iluziji o postojanju mogućnosti kontrole intenziteta emocija (čak i stavljanjem problema u širi društveni kontekst) povodom najiskonskije ljudske potrebe — potrage za potpunim identitetom, a potom i njegovim pronalaže-

njem — uspijeva da, pored ispričanosti jedne delikatne priče, ostvari njime funkciju autoterapije, budući da je jedan od autora glavni akter filma, i time ukaže na dodatnu važnost filma.

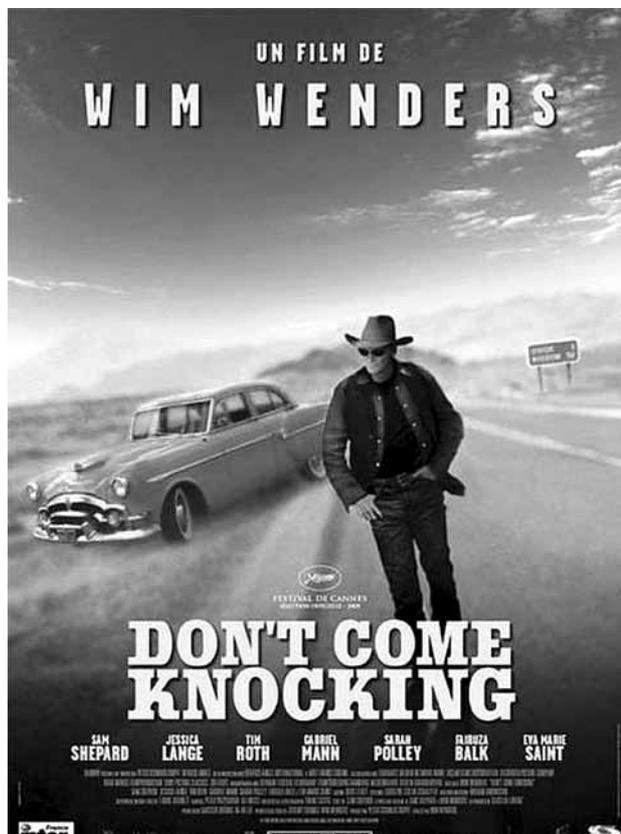
Ruski film mladog redatelja Ilije Kržanovskog naslovljen brojem 4 (osnovni kozmički broj, ili po nekim vjerovanjima broj patnje ili katarze), djelo je koje u sebi spaja dvije stvari u kojima je na žalost sve moguće — tranziciju i postmoderanu. Film je prikaz problematike života suvremene Rusije, odnosno njezinih žitelja, iz vizure mladih djevojaka lišenih svakog djevojačkog sna i imalo materijalne sigurnosti, a isto tako iz vizura starica — njihovih baka koje su poganski orijentirane još od vremena svojih davnih predaka, čime ujedno više nalikuju mitskim ličnostima iz najopskurnijeg podzemlja, nego ljudima s početka dvadesetprvog stoljeća. Tematski gledano, film je još jedno iz niza djela o najprizemnijim tegobama življenja sadašnje Rusije (mada ga je moguće shvatiti i kao problematiziranje postojanja tehnološkog progressa kao činitelja društvene dobrobiti, uzevši u obzir ništa veću perspektivu mladih generacija) Na žalost, način redateljskog prikaza je više nego neodmjeren (kadrovi su usiljeni, kao i asocijativnost montaže), i samo fragmentarno uspijeva inicirati bilo kakvu emociju kod gledatelja, i to ne zbog vlastite distanciranosti s obzirom na sudbinu likova, već vjerojatnije zbog debitantske samodopadljivosti i neodmjerenosti. Po njemačkom sineastu Jean Marieu Straubu, redatelje čitave filmske umjetnost moguće je podijeliti u dvije osnovne kategorije: voajere i egzibicioniste, a Ilya Khrzanovsky nesumnjivo je pripadnik druge kategorije.

Popratni filmski program održao se u Jugoslavenskoj kinoteci, u dvije cjeline: *Portret — Anna Karina* (uglavnom filmovi Jean-Luca Godarda, te još nekih autora) i *68: seks, droga & rokenrol* (Kosa Miloša Formana, Tommy Kena Russella, *Mačak Fritz* Ralpa Bakshija, *W. R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva, *Zabriskie Point* Michelangela Antonionija, *Sanjari* Bernarda Bertolluccija, *Pet lakih komada* Boba Rafelsona, *Barbarella* Rogera Vadima, *Ako* Lindsaya Andersona, *Mirni dani na Clichyju* Jensa Jorgena Thorsena, *Ponoćni kauboj* Johna Shlesingera i još neki).

Filmski program nije bio jedina vrsta popratnoga programa, već su se svakodnevno održavali i razgovori s autorima, a nesumnjivo je najzanimljiviji onaj studenata filmskih i likovnih akademija s najpoznatijim gostom, Wimom Wendersom.



*Kad prošlost zakuca*



*Kad prošlost zakuca*

Glavni dio razgovora uslijedio je nakon projekcije filma *Zemlja obilja* (*Land of Plenty*) i tekao je otprilike ovako.

Wenders: »Možda se pitate zašto je baš ovaj film izabran za prikazivanje, ali ima više razloga. U vrijeme bombardiranja Iraka, Francuska i Njemačka nisu sudjelovale u tome, a Amerikanci su jednom jako pojednostavljujućom logikom rekli — tko nije sa nama, taj je protiv nas. Kako sam u to vrijeme živio u L.A.-u, nisam se baš najbolje osjećao, pošto smo svi mi koji smo razmišljali svojom glavom bili okarakterizirani kao kukavice, pa sam zato nosio majicu sa natpisom »ponosan sam što sam kukavica«. To su bila teška vremena, Sean Penn je na primjer poslao predsjedniku Bushu pismo u kojem kritizira njegovu politiku (što se nedvosmisleno i može vidjeti u Seanovoj priči u omnibusu više autora, filmu *11'09«01*), te nakon toga nije imao nikakva glumačkog posla, kao i ostali protivnici Bushove politike. Kako sam i ja bio jedan od njih, francuski producent je izišao iz mog idućeg filma za koji je osiguravao trećinu budžeta, a koji sam spremao četiri godine (*Kad prošlost zakuca*). Bio sam pun gnjeva, te mi je trebalo nešto da ga izbacim, i to što je brže moguće. Na nagovor supruge da snimim možda neki drugi film, shvatio sam da trebam snimiti o tome kako se sam osjećam, i tako je nastao film *Zemlja obilja*, koji je inače dobio ime po pjesmi Leonarda Cohena, koji je, nakon što je pročitao scenarij, pristao da film nosi ime njegove pjesme.

To je bio prvi razlog, a drugi razlog je bio da vidite baš ovaj film, zbog tog što je čitav film snimljen mini-DV kamerom,

samo što je kasnije prebačen na film. Ista takva kamera koje imate i vi, nije čak imala visoku rezoluciju. Čitava ekipa bila je jako mlada, film je bio snimljen za šesnaest dana, nisam vjerovao da ćemo uspjeti, ali pošto to nisam njima govorio, oni su vjerovali, i eto uspjeli smo, mada — da sam im rekao svoje procjene — vjerojatno tad ne bi. Sam film je koštao koliko jedna čajanka Stevena Spielberga. Zbog toga se ne libite snimati filmove vašim kamerama. Filmovi se u dobroj mjeri dijele na one koji su dobri, i one koji mnogo koštaju, čak i 200 milijuna dolara, ali pored tog uspijevaju da jako malo kažu.

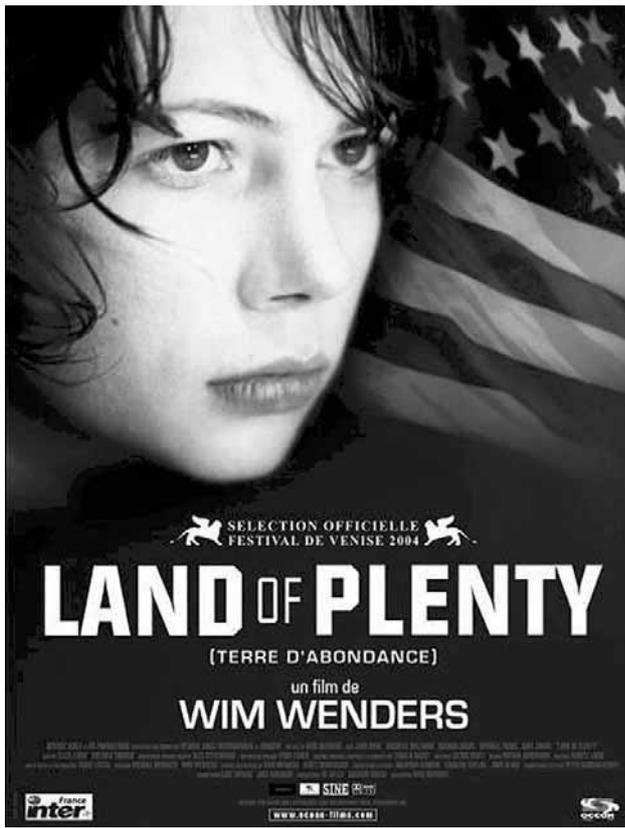
*Pitanje iz publike: Kako ste snimili blues film Duša čovjeka (Soul of a Man)?*

Kako za veći dio snimljenog filma nije postojala arhivska građa, morali smo ga raditi pseudodokumentarno, koristili smo čak i kamere iz tog doba, 1928-29. godine, koje su zbog potpune vjerodostojnosti tog perioda imale šesnaest sličica u sekundi.

*A početak filma?*

Ne, mi nismo išli u svemir, ako ste to mislili, snimci su NASA-ini (Voyager 1, letjelica lansirana 1977), a pošto je po zakonu moguće dobiti ih, i to besplatno, nakon nekoliko određenih administrativnih prepreka uspjeli smo doći do snimljenog materijala.

*Vaše mišljenje o Vašim filmovima Nebo nad Berlinom i Tako blizu, a tako daleko?*



Zemlja obilja

Kada smo snimali *Nebo nad Berlinom* nismo imali scenarij. Samo smo se vodili u dobroj mjeri intuicijom, i polako se cjelina počela zatvarati, i shvatili smo da ćemo uspjeti. Takav film najvjerojatnije više neću snimiti. U vezi filma *Tako blizu, a tako daleko* mogu reći da je on patio od jedne jako česte boljke — previše ideja u jednom filmu.

*Vaše mišljenje o Vašem filmu Stanje stvari?*

U vrijeme kada sam ga snimao bio sam jako depresivan, razmišljajući o sveukupnom značaju filma, te sam u tom filmu u dobroj mjeri opisivao sam film, a ne neku priču, mada sam na kraju filma shvatio da film mora imati priču, i to je film koji me je spasio, nakon kog sam sa mnogo bolje osjećao.

*A spasio je i Jarmuscha!*

O, da! Nakon snimanja, u hladnjaku nam je ostalo nekoliko rola filmske vrpce, koju smo dali Jimu, od koje je on napravio svoj prvi film *Čudnije od raja*. Tako, ako budete u prilici da vam ostane vrpce, dajte nekom kome je jako potrebna.

*Postoji li neka sličnost između Vašeg filma Hotel od milijun dolara i filma Davida Lyncha Prava priča?*

Taj je film moj omiljeni film Davida Lyncha, ali, osim toga, mislim da veza ne postoji.

*Da li po Vašem mišljenju postoji bitna razlika između filmske i videovrpce?*

U biti ne, ali budući da u Hamburgu predajem u filmskoj školi, na inzistiranje svojih studenata da snimaju 35 ili 16 milimetarskom trakom, odgovaram im: kod mene ne. Tek kada upoznate puno bogatstvo videa, ali prije tog ne, naravno, neovisno o cijeni, a kad smo već kod tog aspekta, više volim da mi deset studenata uradi po jedan film, nego samo jedan.«

Nakon razgovora s Wendersom publika je od 6. do 7. ožujka, u okviru Postfestuma, imala priliku pogledati maraton od njegovih osam filmova u Jugoslovenskoj kinoteci, a također i izložbu fotografija *Sluke s površine zemlje*, nastalu tijekom snimanja njegova posljednjeg filma.

Neizostavno je spomenuti da su za festivala dodijeljena priznanja Jugoslovenske kinoteke, *Zlatni pečat*, Anni Karini i Wim Wendersu. Tom prigodom prikazan je i njegov studentski crno-bijeli film *Alabama*. Što se tiče hrvatskih filmova, *Što je muškarac bez brkova* i *Oprosti za kung fu* su dobili dobre kritike, s time da je Hribarov film završetak festivala dočekao na drugom mjestu, po ocjeni publike dvorane Sava centar.

Vežano za mane festivala, one itekako postoje, a to su anakrona koncepcija repertoara (nepostojanje nekih kraćih formi i avangardnijih sadržaja i popratnih programa), nedostatak u repertoaru mnogih kvalitetnih azijskih (na primjer kineskih) i filmova s drugih geografskih odredišta, suviše apstraktna reklama filmova, nepostojanje mogućnosti kupnje kataloga na prodajnim punktovima, odsutnost filmova s Berlinalea (osim jednog — njegova pobjednika), dakle lokalni problemi — proizašli iz uobičajene neažurnosti — i globalni problem, uniformnost pristupa temama igranih filmova. Sa željom da iduća godina filma bude što plodnija u svim njegovim formama!

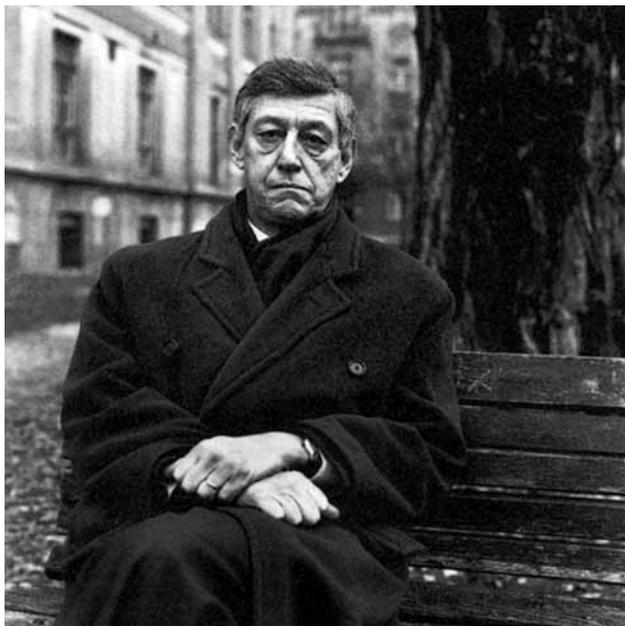
Diana Nenadić

## Lucidno iščitani fragmenti: od stvarne do virtualne povijesti filma

Ante Peterlić, 2005, *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*, Zagreb: Matica hrvatska

Novija praksa kolumnista i kritičara da tvrđim (knjiškim) koricama svoje novinske članke spašavaju od jednokratne potrošnje, rasipanja i zaborava, čak je i u skromnim okvirima domaće filmske publicistike urodila nekolicinom vrijednih knjiga sabranih tekstova (kritika ili eseja) domaćih filmskih publicista. Od toga, dakako, nemaju koristi samo autori, nego i šira kultura. Zbirke kritika ili eseja dokumenti su vremena, povijesnoga i kinematografskoga, zrcala raspoloženja i kritičarskih orijentacija, a ponajprije dominantnih recepcijskih modela i trendova. No, tek u rijetkim slučajevima, ako autora u pisanju nije tjerao samo bič aktualnoga repertoara i pomodnih tumačenja, zahtjevnih urednika ili »radne norme«, nego i unutarnji poriv da temeljitije raščisti s fenomenima koji mu repertoarne zgrade svakodnevno ili periodično nude, a kopkaju ga dulje vrijeme, takve publikacije nadrastu sudbinu priručnih podsjetnika što se listaju i čitaju na preskoke i kad komu zatreba te postanu vrtočavo dramatična analitička proza koja se ne ispušta iz ruku.

Esejističke kolumne *Déjà-vu* Ante Peterlića, objavljivane u novinama *Vijenac* Matice hrvatske, a potom pod istim naslovom kod istog nakladnika ukoričene u knjiškom formatu, upravo su takva vrsta filmskoga štiva. Premda je *zapise o prošlosti filma* pisao »u povodu« i prema prigodama (uz pojedine programe ili filmske cikluse u kinu i na televiziji, uz smrti filmaša ili bitne obljetnice) tijekom gotovo tri godine (od lipnja 2000. do prosinca 2003), nestor hrvatske filmologije odolio je višestrukim kušnjama kojima naknadno sabiranje i objavljivanje *već pročitanih* članaka obično izlaže autore. Ponajprije, ignoriran je redosljed njihova (prigodna) izvornog objavljivanja (u polumjesečnim razmacima), a izabrana je kronologija nastupa povijesnih fenomena koji se u njima tematiziraju (tehnološko-produkcijskih, žanrovskih, redateljskih, stilskih...). »Skretanje« od toga načela čini tek umetanje između starijih i novijih filmova/pojava portreta glumaca koje je povjesničaru gurala pod nos »osma« ili neka »viša« sila. Odbacivanjem takva »mehaničkog« prijenosa člana, kao i njihova razvrstavanja u zasebne rubrike i poglavlja, knjiga je, iako sastavljena od »rasute« građe, dobila svojevrsnu »dramaturgiju«. Neke su pojave »približene«, grupirane i objedinjene, ne samo prema kronološkom nego i prema problemsko-stilskom ključu (poput primjerice eseja o crnom filmu, Chandleru, *film noiru* i, općenito, »crnom svjetonazoru«), ili prema »nacionalnom« (znamenitosti britanskoga klasičnog filma: Leana, Powella i *ealing* komedije). Zato se mjestimice, u kontinuiranom čitanju, dobiva dojam



Ante Peterlić

da se pojedini članci, makar pisani u različitim vremenima, razmacima i povodima, tematski i problemski nadovezuju jedni na druge, baš onako kako se mjestimice dodiruju poetike ili interesi redatelja ili skupina filmova o kojima autor piše u susljednim člancima knjige.

Iskusni filmolog ujedno je »propustio priliku« da, prigodničarskim žarom i lakoćom enciklopedista, u kolumnama »istrese« pred čitateljstvo manje-više poznate činjenice ili »neupitne« spoznaje o velikim filmovima ili filmskim velikanima, kao i širim (žanrovskim, stilskim, rodovskim) kategorijama kojima pripadaju. Drugim riječima, nije »pristao« da, kako to sam navodi u predgovoru, »*prepriča svoje starije članke*«, što bi svakako bilo najlakše. Uostalom, o većini tih fenomena više je puta, pa čak i opširno esejistički pisao, a mnoge i leksikografski detaljno obradio. Umjesto perspektive neupitna znalca, Peterlić i u tim prigodnim zapisima zauzima poziciju radoznala istraživača koji s poznatim predmetom još nije »raskrstio« (s nekima nije ni mogao, jer su s vremenom dobili srodne »nastavke« ili »produžetke«), a i zato što je vrijeme njihove pojave bilo bitno drukčije. Kao što kaže naslov upravo jednog članka iz njegove knjige, on piše

»bilješke uz novo gledanje«, a u novom gledanju, s druge vremenske distance, traži se i novi fokus i novi kut, na kraju i novi kontekst u kojem će se svaki pojedini predmet što smislenije smjestiti i rasvijetliti.

Premda je nastala uvezivanjem prigodno napisanih članaka, odnosno esejistički osvježenih povijesnih fragmenata, Peterličeva zbirka na neki način opisuje povijesnu putanju filma. S nužnim vremenskim, prostornim i međukulturalnim elipsama, niz od pedeset i sedam eseja dotiče se mnogih bitnih i nezaobilaznih sastavnica filmske povijesti. Polazi od nijemoga filma (Chaplina, Sjöströma, Stillera i Murnaua) preko klasičnoga holivudskog (*veliki pripovjedači* Ford, Hawks, Lang, pripadnici *velike petorke*, poput Wylera, Wildera, Hustona i Zinnemanna, Aldrich iz društva *tough* ili *silovitih* redatelja i dr.) i europskih modernista (Bressona, Antonionija, Polanskog, Fassbindera, Herzoga) da bi zahvatio i kasnije novoholivudske (Scorsesea i njegov tip »momaka«) te bliže nam »postmodernističke« (*su*)putnike i autorska »putovanja«. Tu su, dakako, i oni »bezvremeni« autori koji, premotivši stvaralačka desetljeća, u novo doba donose zrelost i mudrost (francuski novovalovac Rohmer, kojim završava *Déjà-vu*, po Peterliču je najpotpuniji filmaš današnjice).

Povjesničara, dakako, intrigiraju pojave koje nešto reprezentiraju (primjerice, špijunski film kao reprezentativni britanski žanr; David Lean kao reprezentativni britanski sineast i majstor melodrame) ili nešto oprimjeruju (Minnellijev *Grad iluzija* kao primjer »filma o filmu«, svojevrsna američkog trenda u prvoj polovici 1950-ih); one što daju povoda za rekapitulaciju (i anticipaciju razvoja) cijeloga pripadnoga žanra (npr. horora u slučaju *Straha u ulici brijestova*); potom filmovi i autori koji znače međaše neke opće pojave (npr. Olivierove adaptacije u kontekstu adaptacija Shakespearea ili Forrest Gump kao novi, suvremeni prototip momka iz susjedstva). Osobito ga intrigiraju naslovi koji posebnostima osamljenički (stilski, svjetonazorski) strše u »matičnom« korpusu (npr. Kubrickova *2001: Odiseja u svemiru* u znanstvenofantastičnom žanru), ili pak ona filmaška imena koja se kontroverznom izvornošću i autorskom tvrdoglavošću opiru laku utrpavanju u kategorije i grupacije (slučaj Buñuela). Tu su i oni, koji su zbog određenih okolnosti, nepravedno zaboravljeni (slučaj švedskog redatelja »antibergermanovske« struje, Boa Widerberga) ili im pak, opet zbog nekih razloga koji treba pronaći u kontekstu, »na trenutke priprijeti zaborav« (dvostrukog američkog oskarovca Freda Zinnemanna). Svrha cijele rubrike, orijentirane retrospektivno, upravo i jest otimanje od zaborava, svojevrsna »korekcija« pamćenja već viđenog, pa i uspostavljanje neke nove hijerarhije vrijednosti, što nam sugerira i današnje vrijeme i vremenski odmak. U krajnjem slučaju, makar je izvorno riječ o novinskom »formatu« napisana, može se doći i do postavljanja neospornih »teza«, poput onih o Buñuelu, u četrnaest točaka!

Tijekom razdoblja u kojem je ispisivao svoje kolumne Peterliču su se na različite načine nudili i najsuvremeniji fenomeni. I tada bi, u skladu s »dubinskom vremenskom vizurom ru-

brike«, u novim djelima »tražio sastavnice koje u njih očito stigoše kao nasljedstvo«, baš kao što je pišući o starijim autorima (primjerice o Chaplinu ili De Sici), pokušavao pronaći njihove nasljednike u novijim vremenima. Iako već na početku knjige (u eseju o Chaplinu) tvrdi kako svaki velikan ne mora imati nasljednike, a »naslijedenim se nasljednici možda i ne bi znali služiti«, napor da se nasljednici ipak pronađu prisutan je većini tekstova. Zanimljive su, primjerice, nasljedne linije u tipovima likova (ili *nadlikova*) koje detektira pišući niz izvanserijskih glumačkih portreta (Rod Steiger, Gregory Peck, Jack Lemmon, Anthony Quinn, John Guilgud). Tako se, primjerice, tražeći Quinnove »parnjake«, sjetio povezati snagatora Zampana iz Fellinijeve *Ulice* s De Nirovim *razjarenim* La Mottom), ali i s hrvatskim barjaktarem (Bata Živojinović) u Babajinoj *Brezi!* Puneći rubriku naslovljenu *déjà-vu*, naš kolumnist, dakle, ne govori samo o već ili ponovno viđenim filmovima, nego i o svojevrsnom *déjà-vu* efektu ili efektu zrcala, koji sustavno praćenje evolucije nekog filmskog fenomena počesto izaziva u istinskih *connoisseurs* i filmskih *arheologa*.

Fenomeni koje Peterlič iščitava raznorodni su, no zajedničko im je ipak to da ne lebde u zrakopraznom prostoru. Različiti stilovi produkcije, stilska razdoblja i pravci, žanrovi i podžanrovi, tipovi junaka ili glumci — evociraju različite kontekste i skupove značajki koji te fenomene okružuju. Konkretni primjer poslužiti će upravo kao povod da se nešto kaže o širem fenomenu, o njegovoj pretpovijesti, postanku i evoluciji, da se usporedi s drugim sličnim ili istodobnim pojavama, ne samo u filmu nego u književnosti i drugim umjetnostima. Naposljetku, da se u njima pronađe neka čvrsta svjetonazorska ili »filozofska« supstancija po kojoj su vriedni ne samo pokušaja kreativnog »oponašanja« nego i ponovnog gledanja, čitanja i analiziranja. Gdje kad će se autor, budući da je u višedesetljetnom praćenju detaljno *sondirao* »tekst«, *skenirao* sveukupni »kontekst« (kulturni, društvenopolitički, »ideološki«, duhovni), proniknuo u kauzalne i intertekstualne relacije, »odvažiti« čak i na sugestiju hipotetske, virtualne filmske povijesti, onoga što je moglo ili bi moglo biti pod nekim drugim okolnostima, da je neki čimbenik drukčije zaigrao u određenom vremenu ili sustavu. Jednostavnije rečeno, sve što na celuloidu postoji, iz nečega i zbog nečega nastaje, u hodu se mijenja i može biti klica nečega što se tek naslućuje.

Lucidnost takva »otvorenog« diskurza, Peterličevih »nedovršenih« pripovijesti o fragmentima izdvojenim iz povijesti i sagledanim u dijakronijskoj perspektivi, kao i (ironijski) odmak u njegovu stilu i retorici, čine ukoričenu zbirku njegovih eseja iznimno slojevitom, nabijenom i atraktivnom filmskom čitankom. Ako su kolumne u *Vijencu* bile tek usputne digresije u traženju perspektive za usustavljenje filmske povijesti u sljedećoj (najavljenj) Peterličevj knjizi, pred nama je sigurno neusporediva i uzbudljiva sinteza kao stvaralačka kruna filmoznalca koji je za filmsku umjetnost u domaćoj publicistici napravio gotovo sve.

# Juraj Kukoč

## Kronika

### 30. 11. Zagreb

U kinu Kinoteka premijerno su prikazane četiri nove epizode animirane serije *Baltazar* i pilot epizoda animirane serije *Glupača* u produkciji Zagreb filma.

### 30. 11. Sarajevo

Među tri scenarija, dobitnika nagrada na koprodukcijском sajmu Cine-Link, dva su hrvatska — *Kino Lika* Milana F. Živkovića i Dalibora Matanića te *Buick Riviera* Gorana Rušinovića.

### 1-5. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa prikazani su izabrani igrani filmovi Krzysztofa Kieslowskog.

### 2-3. 12. Osijek

U sklopu Dana grada Osijeka u prostorima Galerije Kazamat održano je predstavljanje *Međunarodnog festivala eksperimentalnog filma i videa* u Zagrebu koje se sastojalo od projekcija i predavanja.

### 3. 12. Zagreb

Kino Kinoteka prestalo je s radom, a sljedećeg tjedna prostor kinodvorane predan je u vlasništvo Nadbiskupije zagrebačke.

### 9-14. 12. Zagreb

U kinodvoranama Studentskog centra i prostorima klubova m.a.m.a i Močvara održana je filmska smotra posvećena filmovima na temu ljudskih prava *Human Rights Film Festival*.

### 10. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac (Filmski programi), u povodu 75. rođendana i 55 godina profesionalnog rada Borivoja Dovnikovića Borde, prikazani su njegovi izabrani animirani filmovi.

### 10. 12. Zadar

U Gradskoj knjižnici Zadar premijerno je prikazan dokumentarni film *Pi rooms* Jelene Mihelčić.

### 12-21. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa održan je ciklus filmova za koje je glazbu skladao Alfija Kabilja.

### 15. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac (Filmski programi) premijerno je prikazan dokumentarni film *Drugdje* Natalije Župan.

### 15-18. 12. Zagreb

U sklopu *Velesajma kulture* u Studentskom centru održan je *Maraton kratkog filma*. Svi zainteresirani tokom tri dana snimali su i montirali kratke filmove, koji su prikazani 18. 12. u kinodvorani Multimedijalnog centra.

### 15. 12-12. 2. Zagreb

U sklopu izložbe *Negativ pozitiv* — *Drugi svjetski rat zabilježen fotografskom i filmskom kamerom* Hrvatskog povijesnog muzeja održane u Glip-toteci HAZU-a izloženi su niz filmskih snimaka iz razdoblja Nezavisne Države Hrvatske i dokumentarnih filmova o tom razdoblju.

### 18. 12. Zagreb

Na prvom programu Hrvatske televizije premijerno je prikazan dugometražni igrani film *Volim te* Dalibora Matanića.

### 22. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa održana je projekcija filma *Kuća na pijesku* Ivana Martinca.

### 22. 12-23. 1. Zagreb

U sklopu izložbe *Povratak u budućnost* — *40 godina Galerije SC* u kinodvorani Multimedijalnog centra održane su retrospektive video- i filmskog stvaralaštva Ivana Ladišlava Galete, Dalibora Martinisa, Tonija Meštovića, Vlaste Žanić i Željka Kipkea.

### 28. 12. Zagreb

U dvije kinodvorane multipleksa Cinestar održana je premijera film *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara.

### 30. 12. Beograd

U 80. godini života umro je srpski filmski, kazališni i televizijski glumac i redatelj Stevo Žigon, koji je ostvario zapažene glumačke nastupe u nekoliko hrvatskih filmova.

### 5. 1. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu višemjesečnog ciklusa hrvatskih filmova prikazan je film *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića.

### 18. 1. Milano

Knjiga *Animacija i realizam* Midhata Ajanovića u izdanju Hrvatskog filmskog saveza objavljena je u talijanskom izdanju.

### 22. 1. Zagreb

Na prvom programu Hrvatske televizije premijerno je prikazan dugometražni igrani film *Pušća Bistra* Filipa Šovagovića.

### 23. 1. Park City

U konkurenciji Sundance Film Festivala prikazan je američki dugometražni igrani film *Wristcutters: A Love Story* hrvatskog redatelja Gorana Dučića i snimatelja Vanje Černjula.

### 26. 1. Zagreb

U dvorani Hrvatskog kulturnog vijeća i Hrvatskog slova premijerno je prikazan dokumentarno-igrani film *Vukovarska pasija i križni put* Eduarda Galića.

### 27. 1. Zagreb

U sklopu redovne skupštine Hrvatskog društva filmskih kritičara, održane u kinu Tuškanac, Nagrada Vladimir Vuković za životno djelo dodijeljena je filmologu i pedagogu Stjepku Težaku, a Godišnja nagrada Vladimir Vuković filmskom redatelju i kritičaru Petru Krelji.

### 27. 1-2. 2. Zagreb

U kinodvorani Kulturno-informativnog centra održana je retrospektiva dokumentarnih i srednjometražnih igranih filmova Miroslava Mikuljana uz komentar autora i Zorana Tadića.

### 31. 1-7. 3. Zagreb

U sklopu Filmskih programa nastavljen je ciklus *Dvadeset pet godina Hrvatske kinoteke*, u sklopu kojeg su prikazani kratkometražni filmovi Obrada Gluščevića, Kreše Golika, Rajka Grlića, Zvonimira Berkovića i Zlatka Boureka, te filmovi *Hitler iz našeg sokaka* Vladimira Tadeja, *Pucanj* Kreše Golika, *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića, *Ljubavna pisma se predumišljajem* Zvonimira Berkovića i *Obećana zemlja* Veljka Bulajića.

#### **1-4. 2. Zagreb**

U prostorima stare zagrebačke tiskare Borba održan je festival slobodne kulture, znanosti i tehnologije *Sloboda stvaralaštvu*, u sklopu kojeg je prikazan niz filmova, a premijerno je prikazan dokumentarni film *Plac Ane Hušman*.

#### **1. 2-1.4. Zagreb**

U sklopu Filmskih programa održan je ciklus filmova *Filmovi koje smo voljeli*.

#### **2. 2. New York**

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu višemjesečnog ciklusa hrvatskih filmova prikazan je film *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića.

#### **2-9. 2. Varaždin**

U kinodvorani Multimedijalnog centra KULT održana je *Prva revija hrvatskog dokumentarnog i igranog filma*, a u sklopu Revije održana je tribina *Zašto (ne) gledamo hrvatski film* na kojoj su učestvovali Nenad Polimac, Krsto Papić, Hrvoje Hribar i Ljubomir Kerekeš.

#### **4. 2. Udine**

U sklopu Osme međunarodne filmske konferencije *Pogled majstora*, posvećene Orsonu Wellesu, prikazan je dokumentarni film *Druga strana Wellesa* Daniela Rafaelića i Leona Rizmaula, a Rafaelić je održao prigodno predavanje.

#### **4-16. 2. Zagreb**

U sklopu Filmskih programa održan je ciklus *Južna strana filma* posvećen nagrađenim igranim filmovima filmskog fonda Fonds Sud Cinéma.

#### **17. 2. Zagreb**

U kinodvorani Kulturno-informativnog centra održana je projekcija igranih filmova Mladena Jurana.

#### **18. 2. Zagreb**

Bosansko-hercegovački film *Grbavica* Jasmile Žbanić, rađen u koprodukciji s Jadran filmom i s hrvatskim glumcima, osvojio je glavnu nagradu Zlatni medvjed na Berlinskom filmskom festivalu.

#### **19-26. 2. Zagreb**

Održan je drugi Međunarodni festival dokumentarnog filma Zagreb Dox. Na njemu su premijerno prikazani hrvatski filmovi *Nemam ti šta reć' lijepo* Gorana Devića, *Polusestra* Ljiljane Šišmanović i *Željko Jerman — Moj mjesec* Ivana Faktora, a u konkurenciji su još prikazani hrvatski filmovi *Direkt: Obični ljudi* Nebojše Slijepčevića, *Nestajanje* Mladena Burrića, *Berač kamena* Branka Ištvančića i *Čekajte, čekajte* Tanje Golić. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji dobio je *Prije povratka na zemlju* Arunasa Matelisa, a u regionalnoj konkurenciji *Sasvim lično* Nedžada Begovića.

#### **24. 2-5. 3. Beograd**

Na 34. Beogradskom međunarodnom filmskom festivalu FEST prikazani su hrvatski filmovi *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića i *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara.

# Bibliografije

## Knjige

### Alexander García Düttmann

**Visconti: uvidi u krvi i mesu** — Zagreb 2006. Nakladnik: Lokalna baza za osvježavanje kulture (BLOK) — Izdavač: Vesna Vuković — Urednici: Petar Milat, Tanja Vrvilo — Naslov izvornika: *Visconti: Einsichten in Fleisch und Blut* — Prijevod: Dalibor Davidović — Lektura: Helen Sinković — Dizajn: Ruta — Publikacija je objavljena u sklopu projekta Swarm Intelligences (Inteligencije roja) koju su pokrenuli (BLOK), Community Art, Multimedijalni institut i Platforma 9,81 — Bibliografija. Filmografija. 200 stranica.

ISBN 953-95317-0-5

UDK 791.44.071 Visconti, L.

1 Adorno, T.W.

460109101

*Sadržaj:* Posveta / Intencija i estetička ozbiljnost / U filmskim krugovima / Mogućnosti što priječe ili Zbilja kao utopija / Priznanje promjene / Envoi / Bibliografija i filmografija / Mala povijest nastanka / Zahvala.

### Velimir Grgić i Marko Mihalinec

**Povratak žutog titla: ukoričeni filmski zabavnik** — Zagreb 2005. Nakladnik: AGM, Mihanovićeve 28, Zagreb — Za nakladnika: Janislav Šaban — Biblioteka posebno izdanje, glavni urednik Kruno Lokotar — Uredili Velimir Grgić i Marko Mihalinec — Design i grafička priprema: Ruta — Fotografije autora: Domagoj Kunić — Lektor: Goran Pavlov — Bibliografija. Kazalo. 180 stranica, fotografije.

ISBN 953-174-261-8

UDK 791.43(0:82-7)

451118078

*Kazalo:* PREDGOVOR / Priča o neuhvatljivoj kuverti / UVODNIK / GLAVNI IZBORNİK / PUSTI FILM / Test općeg znanja / Seksplatacijska križaljka / WIPžaljka / Kukasta križaljka / Križaljka / Kanibalka / Psiho test / VERZIJA REDATELJA / Bojalica / Labirint / Spajalica / Usporedni test: Rape & Revenge klasici; Sijamske blizanke; Slijepi fajteri; 80's negativci / Jakuzosmjerka / Jackov kutak / Laurin kutak / Dolph Van Dammeov kutak / POSEBNI DODACI / Liste prijatelja / Indeks / Literatura / Autori.

## Katalozi

### Ines Antić (ur.)

**ZagrebDox** / Međunarodni festival dokumentarnog filma International Documentary Film Festival / 19.-26. veljače 2006. 19th-26th February 2006 / nakladnik publisher ZagrebDox, Factum / cdu, Prilaz Gjure Deželića 26, 10000 Zagreb, telefon +385 1 48 54 821, fax +385 1 48 46 180, info@zagrebdox.net, www.zagrebdox.net / urednica kataloga i newslettera catalogue newsletter editor *Inesa Antić* / asistentica assistant *Petra Hofbauer* / lektorica / proof reader *Mirna Belina* / prijevod kataloga i

weba / catalogue web translator *Duško Čavić* / prijelom kataloga layout *Dejan Kutić* / vizualni identitet visual identity *Damir Gamulin* / Zagreb, CDU <i.e.> Centar za dramsku umjetnost, 2006. 208 stranica. Kazalo. Fotografije.

ISBN 953-99166-5-8

UDK 791.43.091.4(497.5 Zagreb)"2006"

061.7(497.5 Zagreb):791.43-92>"2006"

791.43-92(100)"2006"

*sadržaj / contents /* uvodne riječi forewords / programska i organizacijska ekipa program and organization bord / žiri jury / nagrade awards / međunarodna konkurencija international competition / regionalna konkurencija regional competition / konkurencija sport i glazba sport and music competition / BBC Storyville / retrospektiva Johana van der Keukena Johan van der Keuken retrospective / Factumentarci Factumentaries / Hrvatski dokumentarac 80-tih Croatian Documentaries of the 1980s »Kamenjarski ciklus« Zorana Tadića Zoran Tadić's 'Rockin Cycle' / posebne projekcije special screenings / dox online: videoblogovi dox online: videoblogs / radionica, pitching forum workshop, pitching forum / index / kontakti contacts / hvala / partneri / sponzori / thanks / partners / sponsors.

### Agar Pata (ur.)

**Filmski programi. Film Programmes** — Filmski ciklusi zima-proljeće 2006. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez — Za nakladnika: Hrvoje Turković — Urednica: Agar Pata — Suradnica: Viktorija Krčelić — Oblikovanje: Filetin L.O. — Godina 6, broj 14, prikazivački programi za veljaču i ožujak 2006. godine, Zagreb 2006, stranica 44. Fotografije. Biografije.

ISSN 1334-529X

Tomislav Kurelec: *Filmovi koje smo voljeli* / Dragan Rubeša: *Dvadeset godina filmskoga fonda »Fonds sud cinéma«* — *svijet na dlanu* / Diana Nenadić: *Richter, Fischinger, Ruttman...* — *majstori vizualne glazbe* / Boris Vidović: *Suvremenost u finskom filmu* / \*\*\* 25 godina Hrvatske kinoteke — *nastavak filmskog ciklusa započetog u 2005. / Program filmskih projekcija od 27. siječnja do 1. travnja 2006.*

## Časopisi

**Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza**, broj 52, godina 2005. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, predsjednik HFS, uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica, lektorica: Saša Vagner Perić, priprema: Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: Tuškana 1, 10000 Zagreb, 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr. Godina XIII, zima 2005.

ISSN 1331-8128

*Sadržaj:* 37. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva Đurđevac / Duško Popović: Podravske megle, Petar Krelja: Bunarenja po Hripcu, Jakupcu i Bukovcu, Simon Bogojević Narath: Eksperiment s gledateljevim strpljenjem, Prijavljeni, prikazani i nagrađeni filmovi 37. revije, Nagrade

i priznanja HFS u 2005. godini / Revije i festivali / Diana Nenadić: 25 fps; Kruha i eksperimental!, Duško Popović: 60 sekundi hrvatskoga filma — drugi put, Marijan Krivak: Jedna minuta, Otopotom i ostalo, Andrea Gnjato Matković: Dvanaest »probranih« na 36. KRAF-u, Andrea Gnjato Matković: »Morski« festivali filma i fotografije / Povodi / \*\*\* Beogradski, tršćanski i zagrebački hommage Ivanu Martincu, Diana Nenadić: Marti-nac ili Vječnost montirana »u kvadrat«, Diana Nenadić: Bordu u čast, \*\*\* Bordo u Iranu, \*\*\* Dan hrvatske animacije, Duško Popović: Što se do-godilo u cirkusu Beely?, Duško Popović: Odras kineskog života, Vanja An-drijević: Prezentacija scenarija s radionice Palunko 3, Iva Ilakovac: Mišo-lovka (scenarij za kratki igrani film) / MM izlog / \*\*\* Sarićeve kinegraf-ske »Magnitude«, Vladimir Gudac: Željko Sarić — kinegrafije na moho-sloju, Diana Nenadić: Kolebljivi videosubjekt Vlatke Horvat / Mali film-ski razgovori / Duško Popović: Bonace Ervina Debeuca / Amarcord / Ivi-ca Hripko: Bunarenje po sjećanjima: Salon Ruža / Nove knjige / Jurica Pa-vičić: Teorijski egzaktna knjiga (Hrvoje Turković: Film, zabava, žanr, stil), Diana Nenadić: Zagrebačka škola crtića u inozemnoj monografiji / Iz HFS-a / \*\*\* Kako »žive« HFS-ovi filmovi, Duško Popović: Uspješan za-vršetak godine / Klubovi / Duško Popović: Dürerov kod — prvak Autor-skog studija, Duško Popović: Klubu u Pitomači ime njegova osnivača: »Mirko Lauš«, Novosti iz ŠAF-a, Filmske večeri u Kinoklubu Zagreb, Ka-mena gozba na pet festivala, Miro-kino FKK Baranja-film / Mozaik / Pri-javnice / 44. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece.

**Hollywood, filmski magazin**, broj 122, siječanj 2006 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektu-ra: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za ti-sak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marke-ting: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Da-mir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Mar-čić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

**Sadržaj:** Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čita-telja) — film 2005. Filmovi godine by Hollywood. Najbolje u 2005. po izboru čitatelja — *hotline* — *FL45H* — Panoptikum (Mislav Pasini i Ves-na Marčić) — Napustili su nas... (Richard Pryor, Noriyuki Pat Morita, Gregg Hoffman) — Pretpremijera: *The New World* (Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje: Ljubav i tortura zbog potomstva (Petar Krelja) — Trendovi: remakemanija horora (Mislav Pasini) — Vrtoglavica: O najbo-ljima najmanje (Oleg Sladoljev-Jolić) — Osobni stav: Što je grad bez Cha-plina (Petar Krelja) — CRO kino bussiness (Ladislav Sever) — Iz susjed-stva (Miran Stihović) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Druga stra-na: Neprimjećeno remek-djelo, *Sumrak samuraja* Yojjia Yamade (Tomi-slav Kurelec) — Portret: Peter Hyams, Mali (s) Cameron (Toma Šimun-dža) — Interview: Zrinka Cvitešić, tajna uspjeha Hrvoja Hribara!!! (Ire-na Škorić) — video/DVD guide — DVD dnevnik: Priča o Dylanu i priča o Americi (Vlado Ercegović) — Interview: Sam Mendes, Jarhead nije po-litički film (Nadja Hermann) — Portret: Roger Donaldson, sjajan poput starog željeza (Toma Šimundža) — Zanimljivosti: Drew Struzan, velemaj-stor plakata (Tomislav Hrastovčak) — Na setu: *Put lubenica*, film by Branko Schmidt Irena Škorić — Prvi pogled: *The Departed*, *Da Vincijev kod*, *X-Men 3*, *Rocky 6*, *Cache*, *Hual*, *Combien tu m'aimes?* (Marko Nje-gić) — Pretpremijera: *Sirove strasti 2* (Toma Šimundža) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Dem-onja) — Filmovi s ruba: *Gradanin Kane* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood, filmski magazin**, broj 123, veljača 2006 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektu-ra: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za ti-sak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marke-

ting: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Da-mir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Mar-čić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škraba-lo, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywo-od.cro.net; www.hollywood.cro.net

**Sadržaj:** Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čita-telja) — *hotline* — *FL45H* — Preview 2006: Hit do hita ili flop do flo-pa? (Marko Njegić) — Portret: Zdravko Šotra, srpski hit-maker no. 1 (Rajko Radovanović) — Trendovi: Celuloidni prequel, početak jednog divnog prijateljstva ili najobičniji rizik? (Mislav Pasini) — video/DVD gu-ide — DVD dnevnik: Off-Hollywood bolji od Hollywooda (Vlado Erce-gović) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Iz susjedstva (Miran Stih-ović) — Prijateljsko uvjeravanje: Cukrio je i cukrio... (Petar Krelja) — cro-kino news (Ladislav Sever) — Druga strana: *Whisky* kao *viki*, tužan osmi-jeh beznađa (Tomislav Kurelec) — Interview: Zhang Ziyi, gejša je najve-ći izazov moje karijere (Snježana Levar) — 63. Zlatni globus: gay-kaubo-ji galopiraju prema Oscarima — Interview: Heath Ledger, ja sam zalju-bljenik u ljubav (Nadja Hermann) — Portret: Lasse Hallstrom, (ne)pot-puni stranac u tvornici snova (Toma Šimundža) — Prepmijera: *All the King's Men* (Irena Škorić) — Interview: Jake Gyllenhaal, glumac istinskog talenta (Snježana Levar) — Portret: Reese Witherspoon, plavuša rođena za uspjeh (Snježana Levar) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vla-do Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja) — Vrtoglavica: *Živi i mrtvi* (Oleg Sladoljev-Jolić) — Filmovi s ruba: *Pink Floyd The Wall* (Tomislav Hrastovčak).

**Hollywood, filmski magazin**, broj 124, ožujak 2006 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektu-ra: Sonja Kudeljnjak — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Na-dja Hermann, Kristina Frajčić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Mari-jeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Ladi-slav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Irena Škorić — Adresa redak-cije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

**Sadržaj:** Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čita-telja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *Da Vincijev kod* (Toma Ši-mundža) — Pretpremijera: *Red Mercury* (Marko Njegić) — 78. Oscar: *Planina Brokeback* ili *Fatalna nesreća*, pitanje je sad? (Sonja Kudeljnjak) — Interview: Philip Seymour Hoffman, Zanimaju me likovi s vlastitom dramom (Vesna Marčić) — Prijateljsko uvjeravanje: Dokaz ljubavi (Petar Krelja) — Trendovi: Ekranizacije Jane Austin (Mislav Pasini) — Portret: John Woo, maestro filmske akcije (Marko Njegić) — Vrtoglavica: Strah od filma (Oleg Sladoljev-Jolić) — Fenomeni: Homoseksualizam na filmu. Gej (ni) je okej (Toma Šimundža) — Zanimljivosti: Čitatelji Empirea su izabrali. *Iskupljenje u Shawsbanku*, najbolji film svih vremena (Sonja Ku-deljnjak) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Druga strana: Neobič-ni, a vrlo zanimljivi Woody Allen (Tomislav Kurelec) — Festivali: 25. Sundance. Hrvat među elitom nezavisnjaka (Sonja Kudeljnjak); Zagreb-Dox premašio sva očekivanja (Irena Škorić) — cro-kino bussiness (Miran Stihović) — Interview: Sienna Miller, ne želim biti vječni ljubavni interes junaka! (Nadja Hermann) — video/DVD guide — DVD dnevnik: Pristoj-na pošiljka novih naslova (Vlado Ercegović) — Interview: Jessica Alba, ne smatram se velikom glumicom (Snježana Levar) — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — Interview: Anthony Hopkins, imam svoj glumački ritam (Nadja Hermann) — Prvi pogled: *Arthur and the Minimoys*, *The White Countess*, *The Descent*, *Innocence*, *Beautiful Boxer* (Marko Njegić) — Na setu: *Duh u močvari* (Irena Škorić) — Filmovi s ruba: *Sakupljači perja* (Tomislav Hrastovčak).

## TEMA BROJA: IZ TEORIJE FILMA

Borislav Knežević

### Respektularizacija natjecateljstva: mjesto *reality* televizije u američkom televizijskom polju

UDK: 7.097:316.728(73)

U ovom članku predstavljen je pokušaj skiciranja mjesta *reality* televizije u konstelaciji američkog televizijskog polja, te pokušaj povezivanja invazije *reality* televizije s jednim specifičnim trenutkom u povijesti američkog kapitalizma, u kojem je američko društvo suočeno s uznapredovalim procesima globalizacije koji su stvorili nesigurnost u odnosu na nalaženje i zadržavanje radnih mjesta, te u odnosu na percepciju ekonomskih šansi uopće. Dok se društvo sve više postindustrijalizira, i dok se ekonomske šanse smanjuju, *reality* televizija sve više preplavljuje TV ekrane proizvodima koji glorificiraju kapitalizam i natjecateljstvo. U prvom dijelu esaja autor predstavlja skicu američkog televizijskog polja te ocrtava neke od njegovih najvažnijih koordinata (komercijalni karakter najvećeg dijela američke televizije, rast kabelaške televizije nauštrb zemaljske televizije, profilaciju televizijskog ukusa, fragmentaciju televizijskog tržišta, protokole prikazivanja, itd.). Srednji dio sastoji se od analize transformacija u američkom kapitalizmu u posljednjih pola stoljeća, uz naznaku mijena u prikazivanju svijeta biznisa na televiziji. Posljednji dio članka bavi se raznim oblicima *reality* televizije, polazeći od percepcije da su natjecateljski formati znatno zasjenili nenatjecateljske. Uspom *reality* televizije je zatim razmatran u odnosu spram mijena u američkom društvu u posljednjih petnaest godina. Autor uzima za primjer *reality* seriju *The Apprentice* (*Pripravnik*), te je tumači kao pokušaj respektulariziranja svijeta biznisa koji koincidira s opadanjem povjerenja u djelovanje američkog kapitalizma. Iako je tu seriju lako moguće čitati na pozadini raspršivanja mjehura od sapunice na tržištu tehnoloških dionica koje se događalo 2000/2001. godine, autor tvrdi da je *reality* televizija u jednom širem kontekstu odgovor na tjeskobe koje proizlaze iz dubokih strukturnih promjena u američkom kapitalizmu, odnosno iz učinaka globalizacije i postindustrijalizacije unutar Sjedinjenih Država.

Hrvoje Turković

### Kako protumačiti »asocijativno izlaganje« (i da li je to uopće potrebno)

UDK: 791.623

Potaknut kratkim teorijsko-interpretacijskim tekstom Nikice Gilića »Asocijativno izlaganje — ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma«, autor hvali uvođenje sintagme *asocijativno izlaganje*, koja proširuje pojam asocijativnosti: ona se može javiti i u jednom kadru, bez montaže (kako to kaže i Gilić). No, autor ove studije upozorava na opću (pa i Gilićevu) nepreciznost pojma asocijativnosti: ono tek obuhvaća izlaganja koja nisu narativna, čime se unosi zbrka. Autor stoga potanko objašnjava što se obično podrazumijeva pod asocijativnom montažom (koju je od Sergeja Eizenštejna preuzeo i Ante Peterlić), te objašnjava da zapravo kod asocijativne montaže ne postoji nikakva *prizorna*, odnosno *umutarscenska* veza. No, kada je riječ o *montažnom diskontinuitetu* pri smislenu izlaganju, mora se potražiti neka »neprizorna«, »nescenska« veza među tako nanizanim kadrovima. *Asocijativna*, odnosno *diskontinuirana montaža* u opreci je stoga prema *kontinuiranoj*, odnosno *narativnoj montaži*.

No, pojam asocijativnosti — preuzet iz filozofske i psihološke doktrine — vrlo je neprimjenjiv ako ga se u punom filozofskom i psihološkom značenju uporabi za određivanje opisanih montažnih razlika. Čak je i jedan od fi-

## FILM THEORY

Borislav Knežević

### Respectacularization of competitiveness: the place of reality television in the American television field

UDK: 7.097:316.728(73)

This essay presents an attempt to sketch out the place of reality television in the constellation of the American television field, and to relate the invasion of reality programming to a particular moment in the history of American capitalism, in which American society is faced with an advanced process of globalization that has created new uncertainties about job security and opportunity in general. As the society is increasingly becoming postindustrial, and as economic opportunities are dwindling, reality television has inundated TV screens with celebratory attitudes to capitalism and competition. The first part of the essay presents a sketch of the American television field, and delineates some of the important coordinates of that space (commercial character of most American television, rise of cable television at the expense of network television, differentiation of television taste, fragmentation of the tv market, protocols of representation, etc.). The middle part consists of an analysis of transformations in American capitalism in the past half century, with a reference to changing representations of business in television. The last part deals with the varieties of reality television, and proceeds from a claim that competitive formats by far overshadow the non-competitive ones. The rise of reality television is related to the various changes in American society over the last 15 years. A brief case study is made of the reality show entitled *The Apprentice*, which is interpreted as an attempt to reglamorize the world of business coincidental with a weakening of confidence in the operations of American capitalism. While *The Apprentice* can be easily read against the backdrop of the bursting of the technological stocks bubble in 2000/2001, the essay argues that reality television is more broadly a response to the anxieties deriving from the deep structural changes in American capitalism, that is, the effects of globalization and postindustrialization *within* the United States.

Hrvoje Turković

### How to interpret »associative narration« (and is it really necessary)

UDK: 791.623

In response to Nikica Gilić's short theoretical-interpretative essay »Associative narration — or about prophets of documentary and experimental film«, the author praises the expression *associative narration* that broadens the notion of associativeness: it can appear in a single shot, without editing (as Gilić confirms it). However, the author of the study explains general (and Gilić's) problem with the notion of associativeness: it merely denotes the non-narrative narration, thus introducing confusion. The author proceeds to elaborate on what is commonly understood as associative editing (taken over by Ante Peterlić from Sergei Eisenstein), and explains that in the case of associative editing there is no *scene*, i.e. *in-scene* connection. Still, when talking about *editing discontinuity* in a meaningful narration, one must first look for some »non-scene« connection between sequenced shots. *Associative*, or in other words *discontinued editing* is in opposition with *continual*, i.e. *narrative editing*.

Yet, the notion of associativeness — taken from philosophical and psychological doctrine — is not applicable if, for the purpose of determining described editing differences, we take it in its fully psychological and philo-

lozofa koji je uvjerljivo lansirao asocijacionizam — Hume — smatrao je da se i naše identificiranje kauzalnih veza između percipiranih događaja, odvija po »principu asocijacije«. Ako su, naime, sve montažne veze koje se daju zamisliti i pronaći »asocijativne«, bile one kontinuirane ili diskontinuirane, onda se taj pojam podudara s općenitijim pojmom »montaže«. Stavivši na stranu temeljne terminološke probleme, autor primjećuje da u Gilićevoj terminologiji nedostaje tip *poetskog filmskog izlaganja*, koje se, uz *raspravljачko izlaganje*, može shvatiti kao podtip asocijativnog izlaganja. Time bi se smanjila terminološka zbrka. No, opisno izlaganje, važan i sveprisutan tip izlaganja može se smatrati ravnopravnom narativnom, poetskom i raspravljачkom izlaganju, pa je stoga najbolje termin »asocijativno izlaganje« poslati u zasluženu mirovinu — danas je to tek povijesni naziv vezan uz teoriju i filmove Sergeja Ejzenštejna.

Sofie De Grauwe

## Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže?

UDK: [159.955:8-117]:791.32

David Bordwell i ostali zagovornici kognitivističkog pristupa filmu već nekoliko godina kritiziraju vladavinu »Velike teorije« (*Grand Theory*), tj. psihoanalitičke i kulturalističke teorije filma, tvrdeći da je kognitivistički pristup primjereniji za proučavanje filma. U ovom članku, međutim, tvrdi se da je sistemsko-funkcionalni pristup bolja alternativa. Kognitivisti u svojoj reakciji na »Veliku teoriju« odbacuju svaku opću teoriju filma u korist empirijskog istraživanja. Ta je reakcija odviše ekstremna. Kombinacija »pristupa odozgo« (*top-down approach*) i »pristupa odozdo« (*bottom-up approach*) u sistemsko-funkcionalnoj teoriji smatra se neophodnom za teoretiziranje. U ovom članku brane se temelji sistemsko-funkcionalne analize filma, tj. tvrdnja da je film znakovni sustav, a bordwellovski kognitivistički pristup kritizira se na osnovi ove tvrdnje. Priželjkuje se da će ovaj članak pokrenuti dijalektičku raspravu između kognitivističkog i sistemsko-funkcionalnog pristupa s ciljem određivanja bolje alternative »Velikoj teoriji«. Kognitivisti, poput Bordwella i Noëla Carrolla, žale se što zagovornici »Velike teorije« strateški šute o novijim dosegima u lingvistici, a ovaj članak postavlja pitanje nije li i šutnja kognitivista o dosegima sistemsko funkcionalne teorije podjednako strateška.

Vanja Obad

## Metafikcija i film

UDK: 791.041.7:791.62  
791.3

Kada, poput kraja filma *Smisao života Montyja Pythona* (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983), lik obavještava gledateljstvo kako se upravo stigo do kraja filma riječ je o metafikciji, postupku češćem u povijesti filma no što se u prvi mah može pretpostaviti. Riječ je o postupcima kojima (igrani) filmovi, baš kao i brojna književna djela prije njih, odvlače pozornost od prizora i upućuju gledatelja na same sebe, na vlastitu tekstualnost i iskonstruiranost, a u novije se vrijeme može govoriti čak i o trendu u igranome filmu, premda je metafikcionalnost ranije bila tipičnija za dokumentarni i eksperimentalni film. U filmu Woodyja Allena *Meci nad Brodwayem* (*Bullets Over Broadway*, 1994) junaci, primjerice, raspravljaju o najboljim načinima motivacije likova, a u Fellinijevu *Osam i pol* (1963) Marcello Mastroianni tumači lik filmskoga redatelja Guida, koji, nakon uspješne karijere (s brojem filmova adekvatnim Fellinijevu), zapada u kreativnu krizu. Iako su brojne metapozicije koje Fellini zauzima u tom klasičnom filmu — prvenstveno treba naglasiti da je ovdje riječ o »filmskom stvaraocu kojega zaokuplja proces stvaranja«. Na primjerima filmova Jean-Luca Godarda, Quentina Tarantina i drugih autora, ova studija objašnjava bit metafikcije te nabrta njezine najtipičnije stilske postupke.

sophical meaning Even one of the philosophers who was quite convincing in launching associativeness — Hume — thought that we identify causal relationships between perceived events by the »principle of association«. Namely, if all the editing connections that can be imagined and found are »associative«, whether continual or discontinued, the term is then concordant with a more general notion of »editing«. Putting aside basic terminological problems, the author notices that Gilić's terminology lacks the type of *poetic film narration*, which, along with *discursive narration*, can be seen as a subtype of associative narration. This would reduce the terminological confusion. However, descriptive narration, an important and ubiquitous type of narration can be considered equal to narrative, poetical and discursive narration so that it would be best to send »associative narration« to the well deserved retirement — today it is no more than a historical notion linked to Sergei Eisenstein's theory and films.

Sofie De Grauwe

## The cognitivist approach to film in the light of systemic-functional theory: a changing of the guards?

UDK: [159.955:8-117]:791.32

For several years now, David Bordwell and others in the cognitivist film approach have been criticising the rule of »Grand Theory«, i.e. psychoanalytic and culturalist film theory. They claim that the cognitivist approach is better qualified to study film. In this article, however, it is claimed that the systemic-functional approach is a better alternative. In their reaction to »Grand Theory«, the cognitivists reject any general theory of film, and favour empirical research. This reaction is too extreme. In the systemic-functional theory, the combination of a top-down and a bottom-up approach is considered necessary for theorising. In this article, the foundations of systemic-functional analysis of film are defended, i.e. the claim that film is a semiotic system. On the basis of this argument, the cognitive approach is criticised. It is hoped that the present article may start a dialectical discussion between the cognitivist and the systemic-functional approach, to determine which is the better alternative to »Grand Theory«. Cognitivists complain of Grand Theory's proponents' »strategic silence« when it comes to the more recent development in linguistics. This article suggests that the cognitivists's silence when it comes to the systemic-functional contributions might be equally strategic.

Vanja Obad

## Metafiction and film

UDK: 791.041.7:791.62  
791.3

When the character, as is the case at the end of *Monty Python's The Meaning of Life* (1983), announces to the viewers that the film has just come to its end, that is called metafiction, a procedure much more frequent in the history of film than one would imagine.

With these procedures, movies, just like numerous literary works before them, draw our attention away from the scene and direct the viewers to themselves, their textuality and artificiality, while more recently we can even talk about a trend in motion pictures, although metafiction was more common in documentary and experimental film. In Woody Allen's film *Bullets Over Broadway* (1994) heroes, for example, discuss best ways to motivate the characters, in Fellini's *8½* (1963) Marcello Mastroianni plays film director Guido who has, after a successful career (filled with numerous films like Fellini's) fallen into creative crisis. Although in this classical film Fellini assumes many metapositions — we should stress that the film is primarily about »a filmmaker who is engrossed in the process of creation«. With the help of films by Jean-Luc Godard, Quentin Tarantino and others, the study explains the essence of metafiction and enumerates its most typical stylistic procedures.

**IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA**

Daniel Rafaelić

**Zaista novi film Oktavijana Miletića**UDK: 791.633-051Miletić, O.  
791.229.2(497.5)«1942»

Tekst izvještava o otkriću zagubljenog filma Oktavijana Miletića, *Kroatisches Bauernleben* (1942), kojeg je producirala njemačka kompanija Tobis-UFA. Premda je film bio zabilježen u njemačkim i austrijskim filmografijama, autor teksta pronašao ga je u Bečkom filmskom arhivu 2005. godine. Tekst je nastavak ranijeg izvješća iz *Ljetopisa*, u kojemu je film bio atribuiran Miletiću s neizvjesnošću. Međutim, nakon potvrde beogradskog filmskog arhivista Dejana Kosanovića u prošlom broju *Ljetopisa*, i pronalaska fotoalbuma Oktavijana Miletića u arhivima Hrvatske kinoteke — u kojemu se nalaze materijalni dokazi o Miletićevu boravku u Njemačkoj i snimanju filma (fotografije sa setova, plakat filma, fotografije iz Tobis filma) — ovaj tekst nesumnjivo utvrđuje da je dokumentarni film *Kroatisches Bauernleben* uistinu film Oktavijana Miletića. Najnovija potvrda dolazi s internetskih stranica *Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung* iz Wiesbadena, koja navodi da posjeduje kopiju ovog filma (dužine 481 m) u svojoj kolekciji. Tekst u prilogu donosi izabrane dokazne fotografije iz Miletićeva albuma, prijevod njemačkoga spikerskog teksta iz filma, filmografske podatke sa špice i izvještaje o snimanju iz onodobnog ustaškog tiska.

Jurica Pavičić

**Nesreća i nakon nje: Tri Ane Branka Bauera**

UDK: 791.633-051Bauer, B.(049.3)

U ovom publicističkom radu govori se o filmu *Tri Ane* Branka Bauera (1959), snimljenom u makedonskoj produkciji u razdoblju kad su filmaši iz Hrvatske potpomagali uspostavljanje kinematografija drugih jugoslavenskih republika (prvenstveno Bosne i Hercegovine i Makedonije), ali na lokacijama u Beogradu i Zagrebu. Film je u vrijeme premijere dočekan izrazito negativno, da bi kasnije bio istican kao uzor srpskoga »crnog vala«, a u najnovije vrijeme dosegno status jednog od najcjenjenijih Bauerovih filmova. Uz širi historijat nastanka i recepcije filma — temeljen na ondašnjim novinskim izvješćima i Bauerovu intervjuu iz 1985. godine — tekst raščlanjuje uzroke takve recepcije filma i njegove kasnije revalorizacije. Ističe se tako da film daje pesimistički katalog i presjek najcrnijih društvenih slojeva u komunističkoj Jugoslaviji 1950-ih (zbog čega je film zabranjen za prikazivanje u Bosni i Hercegovini), u formi neorealističke kronike (glavni lik je zbog svojega rezignirana patništva često uspoređivan s *Umbertom D.* Vittorija De Sica), a kruta i distancirana gluma glavnog glumca (naturščika) danas se promatra kao dosljedan i svjestan autorski izbor. Upravo iskorak prema neorealizmu i narušavanje realističke naracije bile su heretične u ondašnjem filmskom i društvenopolitičkom kontekstu, radi čega se ovaj film svrstava uz bok filma *Koncert* Branka Belana (1954), izvršavajući pesimističko potkopavanje svjetonazorskog horizonta svoga vremena. *Tri Ane* pogotovo su presudne zbog otkrivanja »stražnjih dvorišta«, sirotinje i društvene periferije za koju nije bilo mjesta u službenoj, optimističnoj umjetnosti vremena. *Tri Ane* mjere račun između povijesti i kolektiviteta, pokazujući kako povijesna nesreća truje zajednicu na duge staze. Danas — s drugim povijesnim iskustvom, s još jednom povijesnom nesrećom na kolektivnoj grbači — *Tri Ane* su film koji još potresnije razumijemo.

Petar Krelja

**Čovjek od stila**

Vladimir Vuković (Našice, 3. listopada 1930 — Zagreb, 24. studenog 1991)

UDK: 791.072.3-051Vuković, V.

Autor — ugledni hrvatski filmski redatelj i publicist — u publicističko-literarnom osvrtu iznosi privatna sjećanja na Vladimira Vukovića, kultnog

**FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM**

Daniel Rafaelić

**Oktavijan Miletić's new film found**UDK: 791.633-051Miletić, O.  
791.229.2(497.5)«1942»

Text reports about the discovery of Oktavijan Miletić's unknown film *Kroatisches Bauernleben* (1942) produced by the German film company Tobis-UFA. Although the film was mentioned in German and Austrian film catalogues, the author of the text found the actual film print in Vienna film archives in 2005. The text is a sequel of the previous *Chronicle* report in which the film was attributed to Miletić with some uncertainty. However, after the confirmation of Belgrade film archivist Dejan Kosanović in the last issue of *the Chronicle*, and the discovery of Oktavijan Miletić's photo album in the archives of the Croatian cinemathèque — including material evidence of Miletić's sojourn in Germany and the shooting of the film (photographies from the set, film poster, photographs from Tobis film) — this text undoubtedly establishes the documentary film *Kroatisches Bauernleben* as Oktavijan Miletić's film. The most recent confirmation came off the Internet pages of *Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung* from Wiesbaden, which is claiming to have a copy of the film (481 m long) in its collection. The text offers a choice of photographs as evidence from Miletić's album, the translation of text read by a German speaker in the film, filmographic data from the opening credits, and reports of the shooting from the Ustasha press of the period.

Jurica Pavičić

**The accident and its aftermath: Three Anas by Branko Bauer**

UDK: 791.633-051Bauer, B.(049.3)

This publicist essay deals with the film *Three Anas* by Branko Bauer (1959), shot in the Macedonian production in the period when filmmakers from Croatia were helping the establishment of cinemas in other Yugoslav republics (primarily Bosnia and Herzegovina, and Macedonia), but on locations in Zagreb and Belgrade. The film was received with extreme negativism, only to be later singled out as the predecessor of Serbian »black wave«, while more recently it reached the status of one of the most highly esteemed of Bauer's films. In the context of the wider history of its making and reception (based on excerpts from the press of the period and Bauer's interview from 1985), the text analyses causes for such reception of the film and its subsequent re-evaluation. The main argument is that the film presented a pessimistic catalogue and a cross section of the darkest social circles in the communist Yugoslavia of the 1950s (hence it was forbidden in Bosnia and Herzegovina) in the shape of a neorealist chronicle (the main character was for his resigned suffering often compared to Vittorio de Sica's *Umberto D.*), while the stiff and distanced acting of the main (amateur) actor is from today's perspective seen as a consistent and conscious choice of the author. The move towards neorealism and compromising realist narration were heretic in the film and social-political context of the time, for which reasons the film was placed shoulder to shoulder to Branko Belan's *Koncert* (1954), in its pessimistic subverting of the ideological horizons of its time. *Three Anas* were particularly crucial because of the revelation of »backyards«, poverty and social margins, which had no place in the official, optimistic art of the period. *Three Anas* are measuring the equation between history and collectivism, showing how historical accident can poison the community in the long run. Today — with different historical experience, and additional historical accident on our collective backs — *Three Anas* are even more shockingly clear to us.

Petar Krelja

**Man of style**

Vladimir Vuković (Našice, October 3, 1930 — Zagreb, November 24, 1991)

UDK: 791.072.3-051Vuković, V.

Author — the esteemed Croatian film director and publicist — in a literary-journalistic review presents intimate recollections of Vladimir

filmskog kritičara, po kojemu je nazvana godišnja nagrada Društva hrvatskih filmskih kritičara, čiji je Krelja ovogodišnji dobitnik. Tekst kroz biografski i memorijski osvrt donosi i širi uvid u filmska i kritička razmišljanja i svjetonazor Vladimira Vukovića, koje je presudno oblikovalo cijelu generaciju filmskih kritičara 1970-ih.

*Juraj Kukoč*

## Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tadića

UDK: 791.633-051Tadić, Z.

Tekst obrađuje zanemarenu komponentu igranih filmova Zorana Tadića — intimni život njegovih likova. Koncentrira se na likove osvetnika prisutne u Tadićevim filmovima osвете *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovođeni* (1989) i *Orao* (1990), kao i u filmu s implicitnim motivom osвете *San o ruži* (1986). Autorova teza jest da pravi motiv osвете u tim filmovima nije kazna za počinjena zlodjela prema osvetnicima i njihovim bližnjima niti borba za pravdu, već želja osvetnika da izvrše *transfer krivnje*, odnosno, da odgovornost za vlastite životne neuspjehe prebace sa sebe na *društvene zločince* koji su im naudili i otežali život koristeći svoj društveni položaj. Pokušaj osvetnika da prebace krivnju za vlastitu životnu propast na druge te, eventualno, osvetom nad njima vrate mir i zadovoljstvo u svoje živote završava upravo suprotno — kažnjavanjem osvetnika zbog njihovih djela te njihovom potpunom moralnom i egzistencijalnom propašću. No, u slučaju filma *Orao*, kronološki zadnjeg ostvarenja iz Tadićeva ciklusa osвете, likovi osvetnika u završnoj sceni izvrše svojevoljnu pokoru za svoje čine i time izraze svijest o vlastitoj odgovornosti za svoje životne pogreške. To priznanje prvi je korak prema njihovom iskupljenju i prosvjetljenju, a time autor teksta dokazuje da Tadićev autorski svijet, unatoč uvriježenom mišljenju, nije sveden samo na pesimizam i rezignaciju.

*Mima Simić*

## Forenzičarka feministica u akciji!

(*Fine mrtve djevojke*: zašto su prve hrvatske celuloidne lezbijke morale umrijeti?)

UDK: 791.233(497.5)\*199\*:177.6-055.2

U analizi prvoga hrvatskog filma koji eksplicitno tematizira lezbijstvo, autorica ogleđa pokazuje kako svojim filmom *Fine mrtve djevojke* Dalibor Matanić lezbijke/žene eksploatira u svrhu društvene kritike, na taj način učvršćujući (radije no dekonstruirajući) heteropatrijarhalne mehanizme hrvatske kulturno-umjetničke i društveno-političke zbilje. S druge strane, posvećujući osobitu pozornost interpretacijski ključnoj funkciji naratora i strukturi filmske naracije, autorica ukazuje i na mogućnost subverzivnog čitanja, u kojem se rodni, seksualni i politički stereotipi razotkrivaju kao proizvod pojedinačne svijesti protagonistice, radije no kolektivne (»objektivne«) svijesti, odnosno svijesti autora filma.

## TUMAČENJA

*Ivo Škrabalo*

## Rani radovi filmskoga barbarogenija

UDK: 791.633-051Kusturica, E.

Potaknut golemom javnom pažnjom posvećeno religioznom i političkom djelovanju Emira (odnedavno Nemanje) Kusturice, autor raspravlja probleme umjetnika (npr. Ezra Pound i Knut Hamsun) koji su bili skloni fašizmu, baš kao što je i Kusturica podržao Miloševićev režim. Škrabalov tekst, međutim, najveću pozornost posvećuje Kusturičinim ranim cjelovečernjim igranim filmovima, u novije vrijeme rijetko komentiranim u Hrvatskoj.

Tvrdeći da se u cjelokupnosti Kusturicičina djelovanja vidi srodnost sa srpskim avangardnim pokretom zenitizma, koji je uključivao ideju barbarogenija koji će srušiti tradiciju (a prvak zenitizma Ljubomir Mikić postao je pravi jugoslavenski unitarist), autor donosi svoj neizmijenjeni tekst u kojem je u počecima Kusturicičine karijere kritički secirao opus mladoga autora. Tekst se zove »Novi primitivizam Emira Kusturice« i u njemu Škrabalo međuna-

Vuković, cult film critic, after whom the annual award of the Film Critics Society, awarded to Krelja this year was named. In a biographical and memory review, the text offers a wider insight into film and critical deliberations and world view of Vladimir Vuković, which had a crucial impact on a whole generation of film critics in the 1970s.

*Juraj Kukoč*

## Avengers in film of Zoran Tadić

UDK: 791.633-051Tadić, Z.

Text covers one neglected component of Zoran Tadić's motion pictures — intimate lives of his characters. It focuses on the characters of avengers present in Tadić's films of revenge *Convicted* (1987), *The Man Who Loved Funerals* (1989), and the *Eagle* (1990), along with the film featuring an implicit motive of revenge *A Dream of the Rump* (1986). The author introduces the thesis that the true motive of revenge in these films is not to punish for crimes committed against the avengers and their siblings, nor to fight for justice, instead it is the avenger's desire to *transfer the guilt*, that is to say, to transfer the responsibility for their life's failures on the *social criminals* who hurt them and made their lives difficult using their position in society. The attempts of avengers to shift the guilt for their personal failures on others, and eventually by avenging themselves to restore peace and happiness in their lives, end in precisely the opposite — the punishment of the avengers for their deeds and their complete moral and existential downfall. However, in *The Eagle*, chronologically last in Tadić's revenge cycle, the characters of avengers make a kind of penance in the last scene, thus expressing awareness of their own responsibility for their life's mistakes. The acknowledgement is the first step toward redemption and enlightenment, by which the author of the text supports the claim that Tadić's author world, despite common belief, is not reduced to pessimism and resignation.

*Mima Simić*

## Forensic feminist in action!

(*Nice Dead Girls*: why did first Croatian celluloid lesbians have to die?)

UDK: 791.233(497.5)\*199\*:177.6-055.2

In the analysis of the first Croatian film that explicitly features a lesbian relationship, the author of the review shows how Dalibor Matanić with his film *Nice Dead Girls* exploits lesbians/women for the purpose of social criticism, strengthening (instead of deconstructing) heteropatriarchal mechanisms of Croatian cultural-artistic and socio-political reality. On the other hand, directing attention towards interpretatively crucial function of the narrator and the structure of film narration, the author points to the possibility of subversive reading in which gender, sexual and political stereotypes are revealed as products of individual consciousness of the protagonist, instead of the collective (»objective«) consciousness, that is to say, consciousness of the filmmaker.

## INTERPRETATIONS

*Ivo Škrabalo*

## Early works of film barbarogenius

UDK: 791.633-051Kusturica, E.

Inspired by enormous public interest in religious and political activities of Emir (also known as Nemanja) Kusturica, the author discusses the problems of artists (for example, Ezra Pound and Knut Hamsun) who were prone to fascism, just like Kusturica endorsed Milošević's regime. However, Škrabalo's text focuses its attention to Kusturica's early motion pictures, nowadays rarely reviewed in Croatia.

Claiming to have found evidence in Kusturica's opus of familiarity with Serbian avant-garde Zenithism movement, which included the idea of a barbaric genius who would overthrow the tradition (while the champion of the movement, Ljubomir Mikić, became rigid Yugoslav unitarist), the author proceeds with his original text in which he critically dissected young author's opus at the very beginning of his career. The text was entitled

rodne uspjehe *Doma za vešanje*, *Sječaš li se Dolly Bell* i *Oca na službenom putu*, unatoč svim vrlinama i šarmu pojedinih od tih djela, tumači i formuličnim »primitivizmom« (odnosno sarajevskim supkulturnim pokretom Novoga primitivizma), egzotičnim društvenim fenomenom koji je bio zanimljiv zapadnoj publici. Škrabalo pritom upozorava da su uzbuđenja izazvana Kusturicinim političkim izjavama sasvim neumjesna i nepotrebna jer tzv. *novi primitivizam* podrazumijeva stalno izazivanje kontroverzi (osobito u bosansko-hercegovačkim i hrvatskim medijskim krugovima) radi pukog skretanja pozornosti na sebe kao načina života.

Bruno Kragić

## Vlakovi u noći

(ut film *Jedne noći... jedan vlak* A. Delvauxa)

UDK: 791.633-051Delvaux, A.  
791.22(493)«1968»(049.3)

Ovaj analitički esej pristupa filmu *Jedne noći... jedan vlak* Andréa Delvauxa u svjetlu Delvauxove karakteristične oniričke poetike, poznate već iz njegova ranijeg filma *Čovjek s kratko ošišanom kosom* (1965). Naglašava se Delvauxova sposobnost u stvaranju ugodaja nedovršenosti, neizvjesnosti i pomalo nejasnog iščekivanja, bez intervencije u ontološki integritet filmske slike. . . S obzirom da onirizam označava psihičko stanje blisko snu, a da san temeljno ima iznimno realističan, mimetičan efekt, to se onda pravi učinak oniričnosti u jednoj umjetnosti s iznimnim stupnjem mimetičnosti i zornosti kao što je film, mora postići upravo neintervencijom u filmsku sliku. Tek onda kada filmska slika ostaje što više nalik pojavnoj zbilji izvan filma, pravi majstor te umjetnosti može ostvariti ugodaj i dojam onirizma. Upravo stoga film *Jedne noći... jedan vlak* predstavlja jedan od vrhunaca oniričkog igranog filma.

Marijan Krivak

## Misliti filmove Elija Petrija, ili *De te fabula narratur!*

Uz ciklus filmova u Filmskim programima, kino Tuškanac, studeni 2005.

UDK: 791.633-051Petri, E.  
791.231(450)«196/197»

U ovom eseju autor kritički komentira filmove Elija Petrija u kontekstu struje političkog filma u Europi 1970-ih, ali i načine na koje su ti filmovi — nestali na prijelomu osamdesetih i devedesetih — najavili zbilju nas danas, na početku novog tisućljeća, kad realitet tih filmova postaje aktualniji nego ikad, u doba »društva spektakla« i globalnoga korporacijskog kapitalizma, koji je tek metastaza onoga kapitalizma o kojemu su govorili Petrijevi i slični politički filmovi. Nakon šireg kontekstualnog uvida u tendencije političkog filma i europskog društva 1970-ih, autor teksta se usmjerava na poblizu raščlambu Petrijevih filmova *Ubojica* (*L'Assassino*, 1961), *Svakome svoje* (*A Ciascuno il Suo*, 1967), *Radnička klasa ide u raj* (*La Classe Operaia Va in Paradiso*, 1971) i *Na svaki način* (*Todo Modo*, 1976), u političkom i društvenom kontekstu ondašnje Italije, na koji se ti filmovi alegorijski referiraju. U naše doba globalizacijskog neoliberalizma i biopolitičke razgradnje ljudskosti, ovaj je niz Petrijevih filmova dragocjeno iskustvo za svakoga tko želi promišljati svijet oko sebe. Oni ne tematiziraju samo korumpiranu, duboko ideološki rascijepljenu sliku demokratske Italije šezdesetih i sedamdesetih, niti prizivaju tek današnju Berlusconijevu; oni poručuju neoliberalističkom global-kapitalizmu: *de te fabula narratur!*

»Emir Kusturica's new primitivism« and in it Škrabalo interpreted his international successes *Time of the Gypsies*, *Do You Remember Dolly Bell?* and *When Father Was Away on Business*, despite their virtues and charm, as formulaic »primitivism« (that is to say, as belonging to Sarajevo's subcultural New Primitivism movement), an exotic social phenomenon that was interesting to the western public. Škrabalo also points out that it is rather inappropriate and out of place for Kusturica's political declarations to cause such mayhem because the so-called *new primitivism* is meant to create controversy (especially in Bosnian and Herzegovinian, and Croatian media) for the sole purpose of focussing attention to itself as a way of life.

Bruno Kragić

## Trains in the night

(On Andre Delvaux's *One Night... a Train*)

UDK: 791.633-051Delvaux, A.  
791.22(493)«1968»(049.3)

This essay approaches André Delvaux's *One Night... a Train* (*Un soir, un train*, 1968) in the light of Delvaux's characteristic oneiric poetics, as exemplified in his 1965 film *The Man Who Had His Hair Cut Short* (*De Man die zijn haar kort liet knippen*). The text accentuates Delvaux's aptitude for making the atmosphere of uncertainty, incompleteness and undefined, mystical anticipation, while remaining true to the ontological status of film images. As oneirism is a psychic state similar to the dream, and the dream itself has realistic, mimetic effect, the oneiric achievement in a medium which is largely mimetic representation, such as film, has to be carried out without questioning the truth of film images. Only then, when the filmmaker succeeds in making the film images as close as possible to the appearance of the world outside film, does he succeed in making an oneiric (dreamlike) movie. Hence Delvaux's *One Night... a Train* is one of the greatest achievements of oneiric cinema.

Marijan Krivak

## Elio Petri's films, or, *De te fabula narratur!*

The Petri retrospective in Film Programmes, November 2005

UDK: 791.633-051Petri, E.  
791.231(450)«196/197»

The author of the essays gives a critical comment of Elio Petri's films in the context of political film in 1970s Europe, and the manner in which these films — lost at the turn of the 1990s — announced our reality at the beginning of the new millennium, when the reality presented in those films became acutely present; at the time of a »social spectacle« and global corporate capitalism, which is no more than a metastasis of capitalism described in Petri's and similar political films. After a wider contextual insight in the tendencies of political film and European society of the 1970s, the author of the essay proceeds to analyse Petri's films *The Assassin* (*L'Assassino*, 1961), *We Still Kill The Old Way* (*A Ciascuno il Suo*, 1967), *The Working Class Goes to Heaven* (*La Classe Operaia Va in Paradiso*, 1971) and *In Each Way* (*Todo Modo*, 1976) in the political and social context of Italy in the period these films allegorically refer to. In our era of globalisation neorealism and biopolitical deconstruction of humanity, Petri's film cycle is a valuable experience for all those who wish to deliberate the surrounding world. The thematic is not only the corrupted, and deeply ideologically dissected picture of democratic Italy of 1960s and 1970s, nor do the films appeal to the current Berlusconi's; their actual message to neo-liberal global capitalism is: *de te fabula narratur!*

Elvis Lenić

**Qatsi trilogija: respektabilan projekt neujednačene izvedbe**UDK: 791.633-051Reggio, G.  
791.21.038.6(73)198/200\*

Kritički esej o trilogiji *Qatsi* Godfreyja Reggija. Uz kratak biografski komentar, autor članka iscrpno analizira Reggiovu filmove *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002), čiji su naslovi temeljeni na pojmovima iz jezika Hopi Indijanaca, osvrćući se na njihove dokumentarističke, eksperimentalne, poetske i asocijativno-ritmičke domete. Takvim amalgamskim pristupom filmu svrstao se u tradiciju Dzige Vertova (*Čovjek s filmskom kamerom*, 1929) i Waltera Ruttmanna (*Berlin, simfonija velegrada*, 1927). Reggio se nastavlja na njihovu poetiku, ali je ujedno prilagodio je suvremenim okolnostima i tehnološkim dosezima (tematiziranje aktualnih svjetskih problema, izvrsna fotografija na 35-milimetarskoj vrpici), stvarajući tematski i estetski poticajne kreativne cjeline. Iako nije uspio očuvati kontinuitet umjetničkih dosegâ pojedinih dijelova, Reggiovâ iznimno osobujna i respektabilna trilogiju, čijem je snimanju posvetio gotovo tri desetljeća života, impresionira tematskom usredotočenošću na ambivalentan odnos suvremene civilizacije i tehnološkog napretka te dosljednim svjetonazorskim i stilskim pristupom. Malo je autora u suvremenoj svjetskoj kinematografiji koji su tijekom tako dugog razdoblja ostali vjerni svojoj početnoj ideji i njezinoj dosljednoj realizaciji.

Irena Paulus

**Božanstvena dekadencija — Cabaret Boba Fosseja**UDK: 791.221.1(73)  
791.633-051Fosse, B.

Autorica objašnjava strukturu filma *Cabaret* (1972) redatelja Boba Fosseja (poznatoga kazališnog redatelja i koreografa) u kontekstu berlinske kulture u eri rasta utjecaja nacizma, ali i u kontekstu tradicije kabaretskih predstava te tradicije pučkog i glazbenog teatra u Europi i SAD-u (film je potaknut uspjehom kazališne predstave skladatelja Johna Kandra i tekstopisca Freda Ebba). Pretpovijest kazališnog mjuzikla *Cabaret*, međutim, započinje u književnosti, odnosno novelama Christophera Isherwooda (*Berlinske priče*) u kojima se pojavljuje Sally Bowles, sporedni lik koji je inspirirao Johna Van Druena da Isherwoodove priče preradi u kazališnu predstavu *Ja sam kamera* (*I Am a Camera*).

Autorica studije o *Cabaretu*, osim konteksta i historijata nastanka predstave i filma donosi formalističku, vizualno-glazbenu analizu glazbenih točaka u Fossejevom filmu gdje objašnjava kako, primjerice, o intimnosti Sallyne pjesme mogu svjedočiti i izbor planova i pokreta kamere, a o zlokobnosti širenja nacizma mogu svjedočiti i glazbene strukture i izbor planova u čuvenoj sceni u kojoj mladi i stariji Nijemci zajedno pjevaju kako im budućnost pripada. Političke konotacije »angažiranosti« žanrovske mješavine kakvu predstavlja Fossejev film mogu se dovesti u vezu s mračnim političkim konotacijama samoga filma *Cabaret*.

**REPERTOAR**

Rubrika donosi pregled izabranih kino-, video- i DVD premijera.

**FESTIVALI**

Krešimir Košutić

**ZagrebDox — 2. međunarodni festival dokumentarnog filma**

UDK: 791.65.079(497.5Zagreb):791.229.2\*2006\*(049.3)

U jednome dijelu teksta pokušao se raspraviti rastući fenomen zemljopisnoga i tematskoga širenja filmskih festivala u Hrvatskoj te njihove ogromne posjećenosti, što je prividno suprotstavljeno smanjenju posjeta kinima i njihovim ugibanjima po provinciji te gašenjima videoklubova. Druga pojava o kojoj se pisalo je sveopća popularnost dokumentarnih, *reality* (stvarnosnih) formi, njihovu utjecaju na prijam (receptciju) zbilje, kao i što se nastojala dokućiti opća kulturalna žudnja za istim. Ipak, najveći dio

Elvis Lenić

**Qatsi trilogy: respectable project, unevenly presented**UDK: 791.633-051Reggio, G.  
791.21.038.6(73)198/200\*

A critical essay which deals with the *Qatsi* trilogy by Godfrey Reggio. With a short biographical commentary, the author of the article extensively analyses Reggio's films *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988), and *Naqoyqatsi* (2002), whose titles are based on words from Hopi Indians language, referring to its documentary, experimental, poetic, and associative-rhythmical achievements. Such an amalgamated approach to film lines him in the tradition of Dziga Vertov (*The Man with a Movie Camera*, 1929) and Walter Ruttmann (*Berlin, Symphony of a Big City*, 1927). Reggio picks up on their poetics, but adjusts it to contemporary circumstances and technological achievements (focussing on the actual world problems, excellent photography on 35 mm tape) creating thematically and aesthetically stimulating creative wholes. Although he did not manage to preserve the continuity of artistic achievements of individual parts, Reggio's extremely particular and respectable trilogy, he was shooting for almost three decades, impresses with thematic focus on the ambivalent relationship of contemporary civilisation and technological progress, and consistent worldview and stylistic approach. There are few authors in contemporary world cinema that remained faithful to their initial idea after such a long period, and realized it with consistency.

Irena Paulus

**Divine decadence — Bob Fosse's Cabaret**UDK: 791.221.1(73)  
791.633-051Fosse, B.

The author explains the structure of Bob Fosse's film *Cabaret* (1972) in the context of Berlin culture in the era of a growing Nazi influence, but also in the context of tradition of cabaret shows, and the tradition of popular musical theatre in Europe and USA (film was inspired by theatre show of composer John Kander and text writer Fred Ebb). However, the prehistory of the theatrical musical *Cabaret* begins in literature, that is to say, Christopher Isherwood's *Berlin stories*, in which the character Sally Bowles appears, a side character who has inspired John Van Druen to turn Isherwood's stories in the theatrical show *I Am a Camera*.

Apart from the context and the history of the making of the show and the film, the author of the study undertakes a formalist, visual-musical analysis of musical acts in Fosse's film explaining how, for example, the intimacy of Sally's song is reflected in the choice of camera distance and movement, while the evilness of the spread of Nazism can be read out from the music structure and the choice of distance in the famous scene in which old and young Germans sing about the future belonging to them. Political connotations of the »involvement« in the generic mix presented in Fosse's film can be brought in connection with dark political connotations of the film *Cabaret*.

**REVIEWS**

Selected features in cinema and on DVD.

**FESTIVALS**

Krešimir Košutić

**ZagrebDox — 2nd international festival of documentary film**

UDK: 791.65.079(497.5Zagreb):791.229.2\*2006\*(049.3)

The text attempts to discuss the growing phenomenon of geographical and thematic spreading of film festivals in Croatia and increasing attendance which is in apparent opposition to decreasing cinema attendance and the closing of cinemas and video clubs in the province. The other phenomenon mentioned is the overall popularity of documentary, *reality* (real) forms, their influence on the reception of reality, and the understanding of general cultural craving for documentaries. Still, the largest portion of text cov-

teksta zaprema pregled programa 2. međunarodnoga festivala dokumentarnoga filma u Zagrebu, estetska, ali i društvena raščlamba prikazanih filmova.

*Siniša Juričić*

## O demokraciji i dokumentarizmu

18. Međunarodni festival dokumentarnog filma u Amsterdamu (IDFA) 25. studeni — 3. prosinca 2005.

UDK: 791.65.079(492Amsterdam):791.229.2«2005»(049.3)

**T**ekst se osvrće na 18. međunarodni festival dokumentarnoga filma u Amsterdamu (IDFA). Autor članka komentira recentni svjetski trend popularnosti dokumentarnih filmova, s kritičkim osvrtom na odnos dokumentarizma, demokracije i društvenog konteksta, što je glavna vizura iz koje IDFA pristupa dokumentarnome žanru, smatrajući ovo njegovom izvornom značajkom. Iznosi se povijest festivala, opis kategorija i nagrada, funkcioniranje Foruma (festivalске секције која omogućuje susret autora i producenata, diskusije o projektima i ugovaranje distribucije), s posebnim osvrtom na (ne)zastupljenost hrvatskih autora i producenata. U nastavku teksta komentira se program zadnjeg izdanja festivala, s posebnim osvrtom na nagradne filmove.

*Zoran Jovančević*

## Beogradski FEST 2006. i Wim Wenders

UDK: 791.065.079(497.11Beograd)«2006»:791.22/229.2  
791.633-051Wenders, W.

**O**svrt na ovogodišnji beogradski Fest, u kojemu se opširno komentiraju glavni filmovi iz programa (*Cache, Don't Come Knocking, Le temps qui reste, We Feed the World, Die grosse Stille, Tilbake til begynnelsen, 4*). Drugi dio teksta donosi izabrane dijelove transkripta razgovora Wima Wendersa s publikom, u kojemu on ukratko komentira svoje istaknute filmove.

## POVODOM KNJIGA

*Diana Nenadić*

## Lucidno iščitani fragmenti: od stvarne do virtualne povijesti filma

Ante Peterlić, 2005, *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*, Zagreb: Matica hrvatska

UDK: 791.32-051Peterlić, A.(046)(049.3)

**R**ecenzija nove knjige najuglednijeg hrvatskog filmologa i urednika dvo-sveščane *Filmske enciklopedije* Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža*. U knjizi *Déjà-vu* Peterlić je okupio svoje kolumne koje je objavljivao u dvotjedniku za kulturu *Vijenac* Matice hrvatske. Izvorne kolumne pisane su povodom »starijih« tema iz povijesti filma (retrospektive u Filmskom centru, filmovi na televiziji, smrti glumaca starije generacije), a u knjizi su poredani kronološki — ne po redu objavljivanja, nego po povijesnom redosljedu filmaša i filmova o kojima je riječ. Konkretni primjer, povodom koje se pojedina kolumna piše, poslužit će kao povod da se nešto kaže o širem fenomenu, o njegovoj pretpovijesti, postanku i evoluciji, da se usporedi s drugim sličnim ili istodobnim pojavama, ne samo u filmu nego u književnosti i drugim umjetnostima, naposljetku, da se u njima pronađe neka čvrsta svjetonazorska ili filozofska supstancija po kojoj su vrijedni ne samo pokušaja kreativnog oponašanja, nego i ponovnog gledanja, čitanja i analiziranja. Recenzentica ističe kako nije riječ tek o još jednoj ukoričenoj zbirci novinskih napisa, nego o zaokruženoj cjelini koja kroz fragmente kontinuirano govori o filmskoj povijesti — uvijek pronalazeći tek jedan segment od kojeg analiza pojedinog fenomena, premda napisana u okviru feljtona, kreće prema širim zaključcima o pojedinom autorskom opusu ili nacionalnoj kinematografiji — pišući tako svojevrsnu povijest kinematografije.

ers the program of the 2nd international festival of documentary film in Zagreb (ZagrebDox), accompanied by an aesthetic, and social deconstruction of featured films.

*Siniša Juričić*

## Of democracy and documentarism

18. International festival of documentary film Amsterdam (IDFA) November 25 — December 3, 2005

UDK: 791.65.079(492Amsterdam):791.229.2«2005»(049.3)

**T**ext reviews the 18th international festival of documentary film in Amsterdam (IDFA 2005). The author of the article comments on the recent growing popularity of documentary films in the world, with a critical review of the relationship of documentarism, democracy and social context. Considering this to be its main feature, this is also the standpoint from which IDFA approaches documentaries. The article offers the history of the festival, descriptions of categories and awards, how the Forum functions (a festival section enabling meetings of authors and producers, discussions about projects and distribution), commenting the absence of Croatian authors and producers. The remainder of the text comments the program of the last festival, with focus on the awarded titles.

*Zoran Jovančević*

## Belgrade FEST 2006 and Wim Wenders

UDK: 791.065.079(497.11Beograd)«2006»:791.22/229.2  
791.633-051Wenders, W.

**A** review of this year's Belgrade Fest, extensively commenting main films on the program (*Cache, Don't Come Knocking, Le temps qui reste, We Feed the World, Die grosse Stille, Tilbake til begynnelsen, 4*). The second part of text brings chosen parts of transcribed Wim Wenders' interview with the public in which he shortly commented his most prominent films and current political situation in the US, which led to his movie *The Land of Plenty*.

## NEW BOOKS

*Diana Nenadić*

## Lucidly read fragments: from real to virtual history of film

Ante Peterlić, 2005, *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*, Zagreb: Matica hrvatska

UDK: 791.32-051Peterlić, A.(046)(049.3)

**A** review of the new book by the most eminent Croatian film scholar and editor of the two volume *Film Encyclopaedia* of the Lexicographic institute *Miroslav Krleža*. In the book *Déjà-vu* Peterlić collected his columns published in the cultural magazine *Vijenac*. The texts were occasioned by »older« themes in the history of film (retrospectives in Zagreb's Film Centre, films shown on television, deaths of actors), which are listed chronologically — not in the order of publication, but in the historical order of the filmmakers and films in question. The actual occasion serves as an incentive to comment on the wider phenomenon, write about its pre-history, birth and evolution, compare it to similar and contemporary phenomena, not only in film, but also literature and the other arts, and finally, to find some firm standpoint or philosophical substance that makes the issue worthy of repeated viewing, reading, and analysis. This is not yet another collection of journalistic texts, but a rounded whole the fragmented texts of which continually discuss film history. Written as feuilletons, the texts always begin with a segment, expanding the analysis of a particular phenomenon and ultimately coming to wider conclusions about a particular author's oeuvre or a national cinema — thus shaping a kind of a history of cinema.

## **LJETOPISOV LJETOPIS**

*Juraj Kukoč*

### **Kronika**

**P**regled događaja u hrvatskoj kinematografiji od prosinca 2005. do ožujka 2006.

### **Bibliografije**

**F**ilmske knjige i časopisi objavljeni od prosinca 2005. do ožujka 2006.

## **CHRONICLE'S CHRONICLES**

*Juraj Kukoč*

### **Chronicle**

**K**ey film-related events in Croatia, December 2005 — March 2006.

### **Bibliographies**

**N**ew film books and magazines, December 2005 — March 2006.

# O suradnicima

**Tomislav Čegir** (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

**De Grauwe, Sofie** (Leuven, 1976). Belgijska neurolingvističarka i filologinja. Diplomirala deskriptivnu lingvistiku i engleski na Sveučilištu u Leuvenu (1999), diplomirala na postdiplomskom studiju filmskog stvaralaštva u Velikoj Britaniji (London Film School, 2002). Predavala engleski u Bruxellesu na višoj školi VLEKHO (2002-04). Od 2005. na posljediplomskom studiju neurolingvistike na Sveučilištu u Groningenu u Nizozemskoj. Objavila dvije filmološke studije u web-časopisu *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*. Groningen.

**Josip Grozdanić** (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljivao u *Vijencu, Total filmu, TV Storyju* i u HTV-ovoj emisiji *Savršeni svijet*. Recenzent filmskog programa HTV-a. Zagreb.

**Janko Heidl** (Zagreb, 1967), absolvent režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

**Zoran Jovančević** (Zagreb, 1970). Polaznik Filmske škole Akademskog filmskog centra u Beogradu. Scenarist i redatelj kratkometražnih filmova. Beograd.

**Siniša Juričić** (Zagreb, 1965), diplomirao glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje studira produkciju. Glumio u kazalištu, na filmu i televiziji; producirao za OTV-u, i priloge za BBC, Visnews i ZDF, te dokumentarne filmove za inozemne televizije.

**Borislav Knežević** (Zagreb, 1961). Diplomirao i magistrirao anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje predaje na Odsjeku za anglistiku; doktorirao na Sveučilištu Duke (SAD). Autor je knjige *Figures of Finance Capitalism: Writing, Class, and Capital in the Age of Dickens* (Routledge, 2003). Zagreb.

**Krešimir Košutić** (Zagreb, 1976). Apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljivao u *Zarezu, Vjesniku* i na Hrvatskoj televiziji. Zagreb.

**Goran Kovač** (Zagreb, 1975), absolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike u časopisima i na internetskoj stranici vip.movies. Režirao kratki igrani film *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor One Take Film Festivala. Zagreb.

**Bruno Kragić** (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije*, s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Glavni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

**Petar Krelja** (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba; Vlakom prema jugu; Stela; Ispod crte*). Autor je mono-

grafije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

**Marijan Krivak** (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filozofiju (1998). Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine (*Kinoteka, Kontura, Arkzin, Zarez, Zapis*). Objavio knjigu *Filozofsko tematiziranje postmoderne* (2000). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*; član uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

**Juraj Kukoč** (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljuje filmske kritike u *Vijencu, Večernjem listu* i dr.; filmski suradnik Prvog programa Hrvatskog radija. Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljivao u više časopisa; kolumnist u *Vijencu* i *Hollywoodu*. Objavio knjigu *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu* (2004). Urednik filmskoga programa na HTV-u. Zagreb.

**Elvis Lenić** (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje strojarstvu grupu predmeta na Tehničkoj školi u Puli. Suraduje u *Glasu Istre* i *Hollywoodu*. Autor nagrađivanih dokumentarnih filmova *Cuki* (2001) i *Prašćina* (2002).

**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 *Zapisa*, objavljivala u *Slobodnoj Dalmaciji, Kinoteci, Zarezu* i dr. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

**Marko Njegić** (Split, 1979), student novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Urednik tjednoga priloga »Reflektor« u *Slobodnoj Dalmaciji*; urednik i novinar u časopisu *Hollywood*. Suraduje na internetskim filmskim stranicama *film.hr* i *popcorn.hr*. Split.

**Jurica Pavičić** (Split, 1965), magistrirao znanost o književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1996). Filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*. Objavio više romana (*Ovce od gipsa; Nedjeljni prijatelj; Minuta 88; Kuća njene majke*) i znanstvenu studiju *Hrvatski fantastičari* (2000). Objavljivao članke o filmu u brojnim časopisima i novinama, urednik više filmoloških knjiga. Predaje film na Sveučilištu u Splitu. Split.

**Irena Paulus** (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je na Glazbenoj školi Franjo Lučić u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i na Trećem programu Hrvatskog radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003). Zagreb.

**Boško Picula** (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu, Globusu, Totalfilmu*, Recenzent filmskog programa na HTV-u, scenarist filmske emisije *Kokice* na HTV-u. Voditelj tribina KIC-a o animiranom filmu. Zagreb.

**Damir Radić** (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Nacionala*. Suradnik *Vijenca*, *Leksikona stranih pisaca* Školske knjige, Filmskoga programa HTV-a; urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (2005). Književni kritičar na T-portal. Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*). Zagreb.

**Dragan Rubeša** (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Novom listu, Hollywoodu, Vijencu* i dr., prevodi engleskog i talijanskog jezika. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

**Mario Sablić** (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uređivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, objavljivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

**Vladimir C. Sever** (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Istaknuti prevoditelj s engleskoga, filmski i književni kritičar u časopisima i na radiju. Objavio knjigu novela (*Petrino uho*); režirao kratki igrani film *Panda & Pandora*. Zagreb.

**Mima Simić**, književnica, filmska i kulturalna analitičarka, prevoditeljica, aktivistica. Magistrirala na Srednjoeuropskom sveučilištu u

Budimpešti (CEU). Filmske analize objavljuje u *Feral Tribuneu, Zarezu, Aktu, Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

**Ivo Škrabalo** (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu; diplomirao na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu. Radio kao dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu. Scenarist i redatelj više dokumentarnih filmova; profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Objavio je knjigu *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije* (1984), prepravljeno izdanje *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997* (1998). Objavljivao filmske tekstove u više časopisa, novina, zbornika i dr. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

**Daniel Rafaelić** (Bitola, 1977) Diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; mladi filmolog u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Zagreb.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na New York University. Izvanredni je profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uz mnoštvo tekstova u časopisima, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003) i *Film: zabava, žanr i stil* (2005). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

# 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 i Diana Nenadić (eksperimentalni film)

**FILMSKA KRONIKA** Tomislava Kurelca

**KINO PREMIJERE** pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Tonči Valentić i Tomislav Čegir

**DVD PREMIJERE** Katarine Marić

**FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK** Irene Paulus

**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!

The image shows the cover of the magazine 'VIJENAC'. At the top, there are three small featured articles: 'Jedan je Maestro' with a portrait of a woman, 'Lav koji čuva hrast' with a photo of a bear, and 'Istina i poneka laž' with a portrait of a woman. Below these is the main title 'VIJENAC' in large, bold letters. Underneath the title, it says 'NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMNOST I ENAGOST'. The cover also features several smaller articles with images: 'Berlinska smotra političke korektnosti' with a photo of a plane, 'BEĆ SUSREĆE ZAGREB' with a photo of a person, and 'IZAZOV SLOBODI' with a photo of a person. At the bottom, there is a small section titled 'NEPOTKUPLJIVO OKO' with a photo of a person.

# PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

---

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

---

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata 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 2360000-100000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«.

Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove \_\_\_\_\_ Potpis pretplatnika \_\_\_\_\_

U \_\_\_\_\_, dana \_\_\_\_\_ 2006.

