

Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIS

56/2008

TEORIJSKE TEME: MEDIJ FILMA



FRANCISCO PRIMO
AUST. IMP. SAC. C. R. L. L. R. E. C.
HOC
FIDELIT. L. L. A. C. T. M. A. C. H.
P. R. A. E. S. I.
P. A. L. A. T. I. O. N. E.
I. L. L. I. C. E. M. A. I. M. D. C. C. X. V. I. I.

JUGOSLAVIJA

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 14. (2008.) br. 56

str.1-178

ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 56/2008.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3

TEORIJSKE TEME: MEDIJ FILMA

- Noël Carroll: Zaboravi na medij! **4**
 Marie-Laure Ryan: Mediji i pripovijest **8**
 Hrvoje Turković: Pitanje medija i razgraničenje filma **12**

STUDIJE

- Svjetlana Sumpor: Ironija na filmu **22**
 Mario Vrbančić: Kulturni ratovi oko *Aliena*: problem interpretacije čudovišta u postmodernizmu **29**
 Irena Paulus: Glazba u filmovima Stanleyja Kubricka nakon 2001: *Odiše u svemiru* (III) — *Isijavanje* **37**
 Dejan D. Marković: Američki *road movie* — opet na putu **44**

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

- Leon Rizmaul: *Financije velikog vojvode* F. W. Murnaua (1923) — najstariji sačuvani film snimljen u Hrvatskoj **53**
 Daniel Rafaelić: NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine **64**

ARHIVISTIČKI PRILOZI

- Zoran Lhotka, majstor filmskog zvuka: filmografija i biografija (Carmen Lhotka, Mato Kukuljica) **71**
 Mato Kukuljica: Vrednovanje filmskoga gradiva **85**
 Tatjana Rezec Stibilj: Četrdeset godina Slovenskoga filmskog arhiva **93**

SNIMATELJSKI PRILOZI

- Enes Midžić: Mit o prvoj vožnji kamere i snimci s mletačke gondole **97**
 Krešimir Mikić: Portret snimatelja — Robby Müller **105**
 Tomislav Pinter: Blijeda sjećanja (ulomci autobiografije) **116**

FESTIVALI I REVIJE

- Juraj Kukoč: Osjetila uzvraćaju udarac (25 fps — Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 23-29. rujna 2008) **120**
 Dejan Kosanović: Trajna ljepota nijemih filmova (Dani nijemog filma, Pordenone 2008) **124**
 Krešimir Košutić: Ljuti art na ljutu ranu (Zagreb Film Festival, 19-25. listopada 2008) **127**
 Josip Grozdanić: L'Italiano per Lei (Treća Smotra suvremenog talijanskog filma, Kino Tuškanac, 10-15. studenoga 2008) **132**

KINOREPERTOAR

- Funny Games U.S.* (Mario Kozina), *Iza stakla* (Krešimir Košutić), *Kino Lika* (Uroš Živanović), *Paranoid Park* (Dragan Rubeša), *Povratne boce* (Krešimir Košutić), *Tijelo od laži* (Boško Picula), *Vicky Cristina Barcelona* (Mima Simić), *Zift* (Josip Grozdanić) **136**

LJETOPISOV LJETOPIS

- Kronika (Juraj Kukoč) **156**
 Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) **158**
 Bibliografija filmskih knjiga (Duško Popović) **162**
 Preminuli: Dubravka Gall-Orešćanin **166**

SAŽECI 167

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 175

EDITORIAL 3

FILM THEORY: FILM AND MEDIUM

- Noël Carroll: Forget the medium! **4**
 Marie-Laure Ryan: Media and narrative **8**
 Hrvoje Turković: The Question of media and film demarcation **12**

STUDIES

- Svjetlana Sumpor: Irony in Film **22**
 Mario Vrbančić: Cultural wars around *Alien*: Interpretation of a Monster in postmodernism **29**
 Irena Paulus: Music in Stanley Kubrick films after 2001: *A Space Odyssey* (III): *The Shining* **37**
 Dejan D. Marković: American road movie — On the road again **44**

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

- Leon Rizmaul: *The Finances of the Grand Duke* by F. W. Murnau (1923) — the oldest preserved film made in Croatia **53**
 Daniel Rafaelić: Independent State of Croatia (NDH) at the 1942 Venice Film Festival **64**

FILM ARCHIVES

- Zoran Lhotka, master of film sound: Filmography and Biography (Carmen Lhotka, Mato Kukuljica) **71**
 Mato Kukuljica: Evaluating film material **85**
 Tatjana Rezec Stibilj: Forty years of the Slovene Film Archives **93**

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

- Enes Midžić: The Myth on the first moving camera and the shot from a Venetian gondola **97**
 Krešimir Mikić: Portrait of a cinematographer Robby Müller **105**
 Tomislav Pinter: Faded memories **116**

FESTIVALS

- Juraj Kukoč: Senses fight back (25 FPS International Experimental Film and Video Festival, 23-29 September 2008) **120**
 Dejan Kosanović: Constant beauty of silent films (Silent Film Festival, Pordenone 2008) **124**
 Krešimir Košutić: Bitter art on a bitter wound (Zagreb Film Festival, 19-25 October 2008) **127**
 Josip Grozdanić: L'Italiano per Lei (Third Revue of Italian Contemporary Film, Kino Tuškanac, 10-15 November 2008) **132**

CINEMA

- Funny Games U.S.* (Mario Kozina), *Iza stakla* (Krešimir Košutić), *Kino Lika* (Uroš Živanović), *Paranoid Park* (Dragan Rubeša), *Empties* (Krešimir Košutić), *Body of Lies* (Boško Picula), *Vicky Cristina Barcelona* (Mima Simić), *Zift* (Josip Grozdanić) **136**

CHRONICLE'S CHRONICLE

- Chronicle (Juraj Kukoč) **156**
 Repertoire cinema — filmography (Krešimir Košutić) **158**
 Bibliography (Duško Popović) **162**
 Deceased: Dubravka Gall-Orešćanin **166**

SUMMARIES 167

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 175

Hrvatski filmski LJETOPIS

56/2008.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 14. (2008), br. 55
Zagreb, prosinac 2008.**Nakladnik:**

Hrvatski filmski savez

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Uredništvo:Nikica Gilić, Bruno Kragić, glavni urednik
(bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, izvršni urednik
(tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, odgovorni urednik**Dizajn:**

Luka Gusić

Prijevod sažetaka:

Sandra Palihnić

Tajništvo:

Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Adresa:Hrvatski filmski savez (za *Hrvatski filmski ljetopis*),
10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
<http://www.hfs.hr>**Priprema:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka /
Cijena: 50 kuna / Godišnja pretplata: 150.00 kn / žiroračun:
Zagrebačka banka, 2360000-1101556872 /
Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 € /
Cijena oglasnog prostora: 1/4 stranice 5.000,00 kn,
1/2 stranice 10.000,00 kn, cijela stranica 20.000,00 knGodište 14. (2008) izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje,
kulturu i šport Grada Zagreba / Nakladnik je upisan u Upisnik
HGK o izdavanju i distribuciji tiska pod rednim brojem 396.*Hrvatski filmski ljetopis* utemeljili su
Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka
pri Hrvatskom državnom arhivu i Filmoteka 16 /
Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen,
Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković /
Prvi broj izašao je 25. lipnja 1995.Časopis je evidentiran u International Index to Film/
TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgija i u
Arts and Humanities Citation Index (Thomson Reuters)Naslovnica: Na setu filma *Financije velikog vojvode*, Split 1923.
Foto: Deutsche Kinemathek**THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE**

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 14 (2008), No 55
Zagreb, December 2008

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:

Croatian Film Clubs' Association

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Editorial Board:Nikica Gilić, Bruno Kragić, editor-in-chief
(bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, managing editor
(tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, supervising editor**Design:**

Luka Gusić

Translation of summaries:

Sandra Palihnić

Office:

Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Address:Hrvatski filmski savez (*Hrvatski filmski ljetopis*),
10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
<http://www.hfs.hr>**Prepress:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price: 18 €

Subscription abroad: 60.00 USD, 60.00 €

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

CCC is subsidized by the Ministry of Culture,
Republic of Croatia and Zagreb City Office for CultureFounded by Croatian Society of Film Critics,
Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,
Filmoteka 16/Founding editors: Hrvoje Turković, Ivo Škrabalo,
Vjekoslav Majcen*Hrvatski filmski ljetopis* (*The Croatian Cinema Chronicle*) is
indexed in the International Index to Film/TV Periodicals,
Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium, and in the Arts and
Humanities Citation Index (Thomson Reuters)Front Page: On the set of Murnau's *Die Finanzen des
Grossherzogs*, Split 1923. Photo: Deutsche Kinemathek

UVODNIK

Divan život

56. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* pred Vama je u sam osvit nove, 2009. godine, godine koja će, nadamo se, hrvatskom filmu, kinematografiji, ali i filmskom izdavaštvu, a pogotovo našem časopisu, donijeti bolja vremena i toliko željenu stabilizaciju. Premda se tako naizgled ne čini, 2008. nije nas mazila. Niz brojeva *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* donosio je niz malenih pomaka koji su katkad djelovali možda tektonski, od promjene papira, korica, tiska, laganih pomaka u prelamanju teksta (ilustracija, fusnota), rasporeda rubrika, pa i rubrika samih, a pogotovo u koncepciji praćenja kinorepertoara... Te promjene bile su logične, s obzirom da se sastav redakcije mijenjao, da bi se na kraju sveo na malenu grupu filmologa, koji su ipak — ili se tako nadaju — u svojim, u prvom redu nužno znanstvenim interesima pokušali pokazati razumijevanje za šire obzore, pa makar i postavljajući drukčije zahtjeve pred svoje stalne suradnike. Ipak, situacija u hrvatskoj kulturi i znanosti je, čini se, konstanta, pa vječne priče o potrebi za dvama časopisima — jednom kritičarskom, koji bi otprilike bio nalik onoj polovici *Hrvatskog filmskog ljetopisa* koju čine repertoar, eseji i festivali, te drugom, filmološkom, nalik onome dijelu što ga čine studije te teorijski i povijesni tematski blokovi — ostaju tek priče, a mi idemo s onim što se u danoj situaciji da napraviti (premda ta situacija traje na ovim prostorima — desetljećima), pa *Hrvatski filmski ljetopis* ostaje hibridno konceptualiziran, dvojan, pa i podvojen časopis.

Treba dakle biti iskren: *Hrvatski filmski ljetopis* izlazi daleko od primisli na ičiju dobit (dapače), već nošen dobrom voljom, voluntarizmom, ljubavlju, i dalje nastajući u trokutu između malene filmološke akademske zajednice, grupe kritičara voljne pisati ne na novinskoj, nego na časopisnoj, esejističkoj razini, i Hrvatskoga filmskog saveza na čijim je krilima dugo letio. K tome, često se čini da ga autorski nose »mlade«, nove snage, voljne gledati filmove, pohadati festivale, te sa žarom — katkad i kritički pretjeranim — pisati o njima, a katkad da ga dalje gura grupa »starih«, vječnih zaljubljenika u film, poput Petra Krelje ili Hrvoja Turkovića. Ukratko, ono što imamo, želimo reći — svakako nije sigurno zaleđe; imamo samo jedni druge. Ideji komercijalizacije

časopis i tako nikad nije bio sklon (a uostalom, i populistički usmjereni *Hollywood* nije uspio opstati na kioscima), svijet je, kažu, u međuvremenu zadesila recesija, a sudbina časopisa u kulturi, na javnoj subvenciji, nije nimalo blistava. Ipak, sigurni smo da će *Hrvatski filmski ljetopis* biti zadnji koji će se predati (kad to već 13 godina nije napravio); uostalom, već skoro godinu dana imamo HAVC, u koji kao da je usamljene oči uperila cijela (filmska) nacija.

Možda ovo nije sjajno upakirani uvodnik primjeren božićnim blagdanima, kada nas s TV ekrana bombardiraju nikad žešće reklame za kratkoročne kredite (jer, vrijeme je za zadnji ples, dok brod tone...), ali mi smo optimistični jer nam se čini da napokon imamo časopis koji otprilike zna kako izgleda i što hoće. A izgledat će još novije, jer ono glavno, i zadnje, tek slijedi — ovo je, naime, posljednji broj u ovome dizajnu, koji je za naš časopis pred još tridesetak brojeva osmislio Luka Gusić. Od idućega broja, *Hrvatski filmski ljetopis* bit će sasvim nov; malo nas je i strah, kao i uvijek pred velikim, premda priželjkivanim promjenama. A dotle, ovaj broj udara oštro po teoriji filma, tvrdeći da film zapravo i nije medij! Osim toga, imamo i željno iščekivane temate iz filmoloških struka koje su rjeđe u časopisu — filmske arhivistike i filmskog snimanja, poduprte redovitom, ali vrijednom rubrikom Iz povijesti hrvatskoga filma. I dalje debitiraju nova imena, a naši nestori, poput Hrvoja Turkovića, utemeljitelja i odgovornog urednika *Hrvatskog filmskog ljetopisa* koji sjetno, ali sretno gleda kako se njegov časopis mijenja i pomlađuje, ne miruju, i dalje pišući opsežne i temeljne filmološke studije. Napomenimo i ovo: unatoč prekritičkom uvodniku iz prošloga broja, dobili smo i TV emisiju posvećenu filmu!

Na kraju, kako piše jedan naš suradnik u ovome broju, filmsko platno kinodvorana i dalje je ekran naših snova. Pa makar i na laptopu, dodajemo. Doviđenja do 57. broja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, ljetopisa koji izlazi četiri puta godišnje, sretni što će se, kažu, ovoga Božića na našim TV ekranima napokon ukazati *Divan život*.

(T.Š.)

Noël Carroll

Zaboravi na medij!

Pojam filmskog medija igrao je središnju ulogu u intelektualnoj povijesti filma.¹ Bio je glavno žarište filmske teorije od ranoga 20. stoljeća sve do Christiana Metzsa. Ta je ideja većinom imala legitimacijsku funkciju. Za film kao umjetnost zalagalo se tako da se tvrdilo kako je film poseban medij, kako on ima vlastit raspon svojstava i djelovanja, što mu daje vlastito mjesto u sustavu umjetnosti. Drugim riječima, da film nije puko konzervirano kazalište. Zahvaljujući svojem osebnom mediju, film je pružao mogućnost razlučnog estetskog sustava s dotad nezabilježenim vlastitim mogućnostima i zakonima. Za mnoge, osnovna zadaća filmske teorije postala je identifikacija prirode filmskog medija i domišljanje njegovih zakona. Ali taj pothvat, naravno, nije bio posve lišen interesa, jer je u pozadini takva istraživanja ležao određen motiv: ako bi se, naime, moglo pokazati da filmski medij podržava jedinstven umjetnički oblik,² tada film zavređuje ravnopravno mjesto među umjetnostima.

Na ovu se raspravu, nadalje, nadovezala druga, nedavnija. Kako su u SAD-u osnovani filmski odsjeci, shvaćanje da je filmski medij jedinstven i da ima vlastite zakone uskrlo je kao argument u prilog uspostavljanja nastavnog programa filma. Jer ako je film jedinstven umjetnički oblik s vlastitim zakonima, tada on traži vlastite estetičare. Ako je film jedinstven umjetnički oblik, tada je on ujedno i jedinstven predmet studija. Film ne bi bio valjano cijenjen niti shvaćen kad bi bio prepušten samo nastavnicima engleskog jezika, povjesničarima umjetnosti i teatrološkim odsjecima. Kao jedinstven umjetnički oblik film je tražio vlastite specijaliste. Tako su mi to objasnili 1970. kad sam započeo sa svojim prvim predavanjima iz filmske teorije na New York Universityju, zajedno s Georgeom Ambergom, koji je, naravno, u to doba bio uvučen u nastojanje da se otvori poslijediplomski odsjek za filmologiju.³

Kasnih 1960-ih i ranih 70-ih potreba da se dokazuje kako je film umjetnost i nije više bila toliko neophodna. Toliko nam je bar namrla povijest i ukus: film je proizvodio neosporna remek-djela. No pitanje je li film autonomno područje istra-

živanja, vrijedno statusa sveučilišnog odsjeka, još je uvijek bilo predmet spora. A izravan odgovor na taj izazov, osobito uz oslonac na resurse koje je teorija tada već imala, činilo se da leži baš u filozofskoj tvrdnji da je filmski medij jedinstven i, da, kao takav, traži prikladan razvoj proučavateljske stručnosti. To je bila središnja ideološka okosnica o kojoj je ovisilo javljanje filmologije. Bilo je i drugih, naravno, kao opažanje da je film društveno važan. No, kako to shvaćanje nije razlučivalo filmologiju od sociologije, činilo se potrebnim da studij filma bude poduprt tvrdnjom o jedinstvenosti medija.

Nepotrebno je reći da time što se pozivam na uvjerenje da je medijska jedinstvenost filma »ideološka« ne mislim da prijatelji proučavanja filma ne vjeruju u tu doktrinu. Njihova vjera u jedinstvenost medija bila je iskrena. To su bili dani kad se je još uvijek govorilo o »filmičnosti«. I, zaista, naslijeđe tih polemika još je uvijek prisutno među nama. Još se mnogo studijskih programa naziva *filmski odsjek* ili *odsjek filmskih studija*. I kao što ti nazivi ukazuju, autonomija tih odsjeka i nadalje počiva na filozofskoj pretpostavci da se ovo područje istraživanja razlikuje od drugih po tome što im je predmetom proučavanja jedinstven medij.

No, u svjetlu nedavnih razvoja — podjednako teorijskih i tehnoloških — ovo više ne izgleda kao najbolji način da se pojmi naše područje proučavanja. U ovom kratkom članku htio bih pokazati da to *nikada* nije bio ispravan put. Pokušaj da se argument u prilog filmu kao umjetnosti i u prilog filmološkog studija temelji na poimanju da je film jedinstven medij uvijek je bio filozofskom greškom. Evolucija videa, televizije i kompjuterske obrade ovu je grešku učinilo samo očiglednijom.

Kao što sam već ukazao, filmski teoretičari dugo su vremena vjerovali da bi pojam jedinstvenosti medija trebao biti središnjim u našem razmišljanju o filmu. Naravno, nisu oni izmislili tu ideju; naslijedili su je najvećim dijelom od estetičara 18. i 19. stoljeća. Jer i prije pojave filmskog izuma već je naširoko bila rasprostranjena ideja da svaki umjetnički

¹ Ovo je prijevod teksta »Forget the Medium!« izvorno objavljenoga u knjizi urednika A. Balkema i H. Slager, 2000, *Screen-Based Art*, Amsterdam: Lieren Boog, a pretiskanog u knjizi N. Carrola, 2003, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press. Prijevod objavljujemo uz ljubaznu dozvolu Yale University Pressa. (Nap. ur.)

² Carroll pod »umjetničkim oblikom« (*artform*) podrazumijeva umjetničku vrstu, vrstu umjetnosti. (Nap. prev.)

³ Engl. *film studies*. *Film studies* otprilike odgovara našem spektru značenja *filmologije* kako se ta koristi u klasifikacijama znanstvenih područja i u sklopu sveučilišnih studija. (Nap. prev.)

oblik ima svoj razlikovni medij, medij koji ga čini različitim od drugih umjetničkih oblika te uvjetuje zakone promatranog oblika. Posrijedi je bila opća teorija umjetnosti; filmski teoretičari su je zapravo samo primijenili na slučaj filma. Ovaj je put bio, nedvojbeno, privlačan filmskim teoretičarima jer se činilo da im osigurava način kako da pobijaju optužbe kako je film osuđen da bude tek podvrsta kazališta.

Štoviše, pojam jedinstvenosti medija nije teoretičarima samo otvarao put da uspostave poseban status filmu — ideju da je film jedinstven medij pratila je pretpostavka da on ima jedinstvene zakone. Slabija verzija ovog uvjerenja bila je da film ima stanovita ograničenja koja se ne bi smjelo prekoračiti. Jača alternativa sastojala se u shvaćanju da priroda medija diktira što će — u odrednicama stila i/ili sadržaja — najbolje funkcionirati u mediju. Nazovimo to pozitivnim i negativnim zakonima medija. Filmski teoretičari prigrlili su filozofski obzor koji je pretpostavljao da svaki umjetnički oblik ima svoj poseban medij, koji, zauzvrat, posjeduje skup uključenih pozitivnih i negativnih zakona.

Zapravo, već je otpočetak trebalo biti jasno da je ovaj filozofski obzor pogrešan. Primjerice, trebalo bi biti jasno da nema svaki umjetnički oblik poseban medij. Recimo, čini se da književnost uopće nema medija. To se može učiniti čudnim. Mogli biste pasti u napast da posebnim medijem književnosti smatrate — riječi. A ipak, jesu li riječi ispravna vrsta stvari za medij? Nisu li mediji, u najizrazitijem smislu, fizički, a mogu li riječi biti fizičke na bilo koji estetski zanimljiv način?

Ali, ostavimo ovaj problem na trenutak po strani. Pretpostavimo da riječi doista čine medij književnosti. One bi se teško mogle držati *razlikovnim* umjetničkim medijem. Jer književnost dijele riječi sa svim tipovima govora i pisanja, na jednoj strani, i sa različitim umjetničkim oblicima, uključujući kazalište, operu, pjesme, pa čak i neke slike i skulpture, na drugoj strani. Na isti način, kad bi netko rekao da su medij književnosti ljudski događaji, radnje i osjećaji, to jedva da bi, iz sličnih razloga, bilo razlikovno.

Tako se opća teorija o medijskoj jedinstvenosti čini otpočetak pogrešnom. Zašto onda ostaje tako tvrdoglavo ukorijenjena? Sumnjam da je to zbog zbrke o statusu te doktrine. Zastupnici tog shvaćanja misle da je to empirijska teorija s velikom snagom. To jest, čini se da ta teorija ima iza sebe priličan broj empirijskih svjedočanstava. Ova teorija pretpostavlja da svaki medij ima jedinstvenu prirodu i da tu prirodu prati niz zakona. Uspjeh u danom mediju može se objasniti ili prореći tako da se demonstrira da se uspješna djela u mediju pokoravaju tim zakonima; promašaji se isto tako mogu objasniti ili prореći kao narušavanja tih zakona.

Svaki filmski teoretičar ne samo da je identificirao prirodu i zakone medija, nego je odmah prešao na navođenje uspjeha i promašaja što ili odgovaraju relevantnim zakonima, tendencijama, smjerovima kako su ih teoretičari prognozirali,

ili ih pak narušavaju. Tako se jedinstven medijski obzor doimao ljude kao vrlo uzbudljiva i bogata ideja. Ne samo da je obećavao kako da se razlikuju umjetnički oblici, i pritom, kako da se legitimira pojava novih oblika (poput filma), nego je također objašnjavao zašto su neka djela promašaji, a druga uspjela.

Međutim, kako je dobro poznato, ni jedan prijedlog koji se odnosi na jedinstvenost bilo kojeg medija nije bio imun na protuprimjere. Tek što bi se postavila hipoteza o prirodi medija i njegovih zakona, netko bi ukazao da postoje neka djela u tom umjetničkom obliku koja se općenito smatraju uspješna — s jednog obaviještenog, teorijski nekontaminiranog gledišta — ali koja nisu u skladu s pretpostavljenim zakonima medija.

U toj točki dijalektike, teoretičar medijske jedinstvenosti naći će se u kušnji da odgovori kako djelo u pitanju i nije zaista filmski uspješno — pa kako i bi, kad to teorija ne dopušta — nego ga takvim drže tek filmski filistri.

Svejedno, kad teoretičar povuče takav potez, kako su to činili mnogi filmski teoretičari, on više ne uzima da su njegove tvrdnje o mediju empirijske hipoteze. On, zapravo, uzima svoje shvaćanje medija kao da je posrijedi pojmovna istina — tj. on svoje shvaćanje medija uzima kao definiciju onoga što je filmsko u mediju. Upotreba montaže ili, alternativno, upotreba snimanja dubokog žarišta, odnosno dugog kadra, analitički definira⁴, pretpostavlja, da su odrednice filmičnog. Ili tako to takav teoretičar sugerira. Očiti protuprimjeri, bez obzira koliko se s općim konsenzusom držali djelotvorni, isključivali bi se takvom definicijom iz granica filma.

Iako se tako smatra da je pojam medijske jedinstvenosti moćna empirijska hipoteza, u najvećem broju slučajeva taj se pojam brani kao da je riječ o analitičkom sudu ili apriornoj definiciji. Ta igra može biti poticajna, ali nije branjiva. Ne može se unaprijed odrediti što će biti ili što neće biti uspješno. Treba čekati i vidjeti. Reći na temelju filmske teorije da je neko djelo neuspješno krajnje je upitno. Uspješni bi filmovi trebali provjeravati teoriju, a ne obratno.

Prijatelj nazora da medijska jedinstvenost određuje što će biti uspješno, a što promašajem time je uhvaćen u dilemi. Ili mora svoju teoriju držati empirijskom, a u tom ju se slučaju lako pobije, ili mora uzeti da njegova teorija određuje uspjeh filma, a u tom je slučaju teorija upitna. Filmski su se teoretičari opetovano našli u toj dilemi, iako toga nisu općenito bili svjesni, jer nisu razlikovali empirijski doseg svojih teorija od njihovih analitičkih ili definicijskih pretpostavki. Ili, da problem postavimo donekle drugačije — oni su svoje teorije razrađivali dvoznačno, istodobno kao empirijske sudove i kao analitičke sudove, dok, ustvari, ni jedna varijanta nije branjiva.

To što su filmski teoretičari bili dvosmisleni oko statusa svojih teorija, naizmjenice ih tretirajući bilo kao empirijsku hi-

⁴ U filozofiji — a Carroll piše tekst iz obzora te tradicije — »analitičkom definicijom« drži se deduktivna odredba, odredba koja se izvlači iz samog pojma, a ne iz iskustva. Npr. tvrdnja da je Ivan (koji je trenutno živ) smrtnan, *analitički* (silogistički) proizlazi iz shvaćanja da su »svi ljudi smrtni«. Ili, odredba da Ivan nije oženjen *analitična* je onda kad je izvodimo iz nečije napomene da je Ivan »samac«, a *sintetična* je (tj. induktivna, empirijska) kad nizom sabranih empirijskih činjenica ustanovimo da nije oženjen (npr. uvjerimo se da sam živi u kući, da se nigdje ne pojavljuje s istom ženom; da u relevantnim dokumentima nema navedenu ženu; da na takvo pitanje i sam kaže da je neoženjen...). (Nap. prev.)

potezu bilo kao analitičku definiciju, navelo ih je, zbunjujuće, da svoje teorije brane na temelju onoga što se daje karakterizirati kao zlehuda dilema. Toliko su bili smeteni da su tu nepriznatu dvosmislenost uzeli kao stanovitu privlačnost svojih teorija — ona je stvarala *pričin* kako su njihove teorije neranjive. Ali, čim se taj *pričin* razobličio, dvosmislenost postaje pogubnom greškom pozicije medijske jedinstvenosti.

Možda je čak i veći nedostatak shvaćanja da svaki umjetnički oblik posjeduje jedinstven medij leži u činjenici da oni umjetnički oblici koji imaju utvrdiv medij, jesu ujedno i višemedijski, a ne jednomedijski. To jest, shvaćanje da svi umjetnički oblici i svaki od njih mora biti vezan uz *jedan jedini* medij koji je razlikovno i jedinstveno samo njegov mora biti pogrešan, jer umjetnički oblici općenito uključuju stano- vit broj medija, uključujući često i preklapajuće medije.

Primjerice, ako o mediju mislimo kao o stvarnom gradivu od kojeg se izrađuje umjetničko djelo, tada slikarstvo počiva na nekoliko medija: uljane boje, vodene boje, tempera, akrilne boje i drugo. Također, u tom prilično nedvosmislenom značenju medija, skulptura obuhvaća širok raspon medija, uključujući barem: bronzu, zlato, srebro, drvo, mramor, glinu, plastiku, akrilne boje (ponovno), i tako dalje.

Na drugoj strani, ako o mediju mislimo kao o oruđu što se koristi kako bi se proizvelo umjetničko djelo, sliku se može napraviti pomoću kistova, špahtle, prstiju, a čak i pomoću tijela i let-lampe (sjetimo se Yvesa Kleina); dok se skulpture mogu raditi pomoću dljeteta, opet let-lampe, kalupa i, među ostalim, i prstima. Možda je, u tom smislu, svaki glazbeni instrument poseban glazbeni medij, ali, tada, to je i ljudski glas, i ponovno, ljudski prsti.

Dakle, nikako ne može biti da svaki umjetnički oblik ima svoj vlastiti razlikovni medij jer mnogi (većina?, svi?) umjetnički oblici koriste više nego jedan medij i mnogi od tih medija imaju različite, a mogu imati i nepomirljive potencijale. Niti ti mediji, kako su primjeri pokazali, mogu uvijek biti razlikovni za samo jedan umjetnički oblik. Plastične akrilne figure u slikarstvu i skulpturi, celuloid u filmu i u skulpturi, tijela u slikanju, skulpturi, plesu i kazalištu; i prsti, na ovaj ili onaj način — izranjaju posvuda. Nadalje, ako o mediju nekog umjetničkog oblika pokušamo misliti nefizikalistički, u odrednicama karakterističnih formalnih elemenata, tada je »medijska« stvar posve izgubljena. Jer obilježja poput crte, boje, obujma, oblika, pokreta, jukstapozicije itd. temeljni su u različitim umjetničkim oblicima i nisu jedinstveni ni za koji.

Očigledno, ono što se misli frazom »umjetnički medij« vrlo je rasplinuto, povremeno se odnosi na fizičku tvar od koje su konstruirana umjetnička djela, ponekad na oruđa koja se koriste pri sačinjavanju djela, a ponekad na formalne elemente oblikovanja što su na raspolaganju umjetnicima u sklopu dane prakse. Sama ta višesmislenost može nas obeshrabriti u stavu da je *medij* teorijski koristan pojam. Zapravo,

držim da bismo taj pojam mogli korisno posve odbaciti, barem onako kako ga standardno koriste estetičari. No, bilo kako bilo, moralo bi biti jasno da se većinu umjetničkih oblika ne može identificirati na temelju jednog razlikovnog medija, jer se većina umjetničkih oblika povezuje s više nego jednim medijem.

Film je sigurno takva umjetnička forma. Ako pod medijem mislimo na temeljnu tvar od koje se izrađuju filmske slike, prvi je naš impuls da kažemo kako je filmski medij očigledno filmska vrpca sa stanovitom fotografskom emulzijom. Ali »treptavi filmovi«⁵, poput Kubelkina *Arnulf Rainera*, mogu biti sačinjeni od smjene prozirnog i crnog blanka, bez ikakve fotografske emulzije. Uz to, na praznu vrpcu se može crtati i to projicirati. Štoviše, u načelu, video se može dovesti do takva stupnja visoke rezolucije da videoslika postaje nerazlučiva od filmske, ili, se može dovesti barem do stupnja na kojem većina nas neće imati nikakvih problema da zove filmom komercijalno narativno, igrano djelo koje je napravljeno na visoko razlučivom videu. I, naravno, kad bi film mogao biti napravljen na magnetiziranoj vrpici, film bi dijelio medij s glazbom.

Kad pomišljamo na filmski medij u odrednicama oruđa što se tipično koriste u izradi filma, zasigurno će nam pasti na pamet kamere. Ali, kao što je prethodni primjer treptavog filma upozorio, film se može napraviti bez kamere, a tu mogućnost posebno podupire postojanje *grafičkog filma*.⁶ A može se zamisliti filmovi koji su konstruirani posve u granicama CD-ROMA.

Dok, istodobno, formalne crte filma — kao linije, oblik, prostor, pokret, jukstapozicija i vremenske i narativne strukture — jesu osobine koje film dijeli s mnogim drugim umjetnostima.

Dosljedno, moralo bi biti jasno da, strogo uzevši, nema jednog i/ili razlikovnog medija filma iz kojeg bi filmski teoretičar mogao izvesti stilističke direktive; u najboljem slučaju postoje filmski *mediji*, a neki od njih možda upravo čekaju da ih se izumi.

Možda izgleda kontrainuitivno ovo poticanje da mislimo na *medije* i množini tamo gdje smo do sad spominjali medij u jednini. Ali ne bi trebalo tako izgledati. Nije nimalo upitno da je fotografija sastavljena od mnogih medija — kao primjerice dagerotipija ili ferotipija, na jednoj strani, a na drugoj polaroid. Moglo bi biti vrlo problematično koliko fine razlike bismo morali povući da bismo individualizirali medije. Jesu li nitratne i acetatne vrpce isti medij? Je li objektiv riblje oko različit medij od tzv. normalnih objektiv? Moglo bi se zamisliti uvažavanja vrijedne argumente u prilog jedne i druge strane. Ali, i mimo takvih rasprava, opažanje da umjetnički oblici obuhvaćaju višestruke medije, koji se često mogu kombinirati, nije sporno.

Govor o *pravom* (jednom i samo jednom) mediju nekog umjetničkog oblika jest, dakle, općenito uzevši, zabludejla simplifikacija ili apstrakcija. Doista, čini mi se da nema na-

⁵ »Treptavi filmovi« — engl. termin za tu vrstu filmova je *flicker films*. (Nap. prev.)

⁶ »Grafčki film« — eng. *scratch film* — filmovi koji nastaju tako da se emulzija grebe i tako se iscrtava filmska slika, ili se posebnim grafičkim tehnikama dani likovni obrazac otiskuje ili iscrtava od sličice do sličice, ili preko niza sličica filma. (Nap. prev.)

čina da se postulira neki hipostazirani *medij* na fizikalnoj razini medija za dani umjetnički oblik (iz različitih medija koji sačinjavaju dani umjetnički oblik) koji se ne bi rukovodio shvaćanjem o tome koja je *prava* funkcija danoga umjetničkog oblika — a to shvaćanje je gotovo neminovno natopljeno nečijim prethodnim stilskim sklonostima. To jest, usprkos purizmu, takozvani medij se čini uvijek rezultatom krojenja uvjetovanog stilskim sklonostima.

Naravno, stajalište da bi naše stilske sklonosti mogle ravnati našim poimanjem medija upravo je oprečno slici koju predložavaju teoretičari koji su uvjereni u hipotezu medijske jedinstvenosti. Jer u jedinstvenomedijskome pristupu prisutna je tendencija da umjetnički oblik drže svojevrsnom prirodnom vrstom, poput bioloških vrsta, vrstom opremljenom programima, nalik onim genetičkim, što su inherentni navodnom mediju i koji daju punomoć stilskome razvoju ili, barem, ograničenjima. Prema tome pristupu, umjetnički oblik ima nepromjenjivu prirodu — upisanu u medij — i ta nepromjenjiva priroda diktira stil. Ali to je načisto krivo.

Umjetnički oblik nije analogan prirodnoj vrsti. Umjetnički oblici ljudske su tvorevine učinjene da služe ljudskim svrhama. Umjetnički oblici nisu nepromjenjivi; često ih se prilagođava, mijenja, ponovno izumljuje, kako bi služili predodređenim svrhama. A to je točno suprotan tijek zbivanja od onog kojeg proriču teoretičari medijske jedinstvenosti.

Pogledajmo glazbene instrumente. Za njih se može prilično razumno podrazumijevati da su umjetnički medij u najizraženijem smislu, da je riječ o fizikalnom oruđu korištenom da bi se sačinilo umjetničko djelo. Oni su medij u istome smislu u kojem su medij kreda i pasteli. No, stalno se iznalaze novi glazbeni instrumenti ili stari prepravljaju u nove. I, u mnogim od tih slučajeva, razvoj instrumenata je potaknut stilskim interesima i potrebama. Glasovir je, primjerice, uveden je u vrijeme kad su skladatelji postali zainteresiraniji za dulji krešendo. Ovdje je stilski interes odigrao svoju ulogu u pre-radama samog oblika medija. Slične se priče mogu, između ostalog, ispričati o Wagnerovoj tubi, kontrabasu, zvončićima, saksofonu i pikolo-flauti.

Pojedini su glazbenici prilagodili glazbeni medij kako bi odgovarao njihovim stilskim ciljevima, kao što je to uradio majstor *jazza* Jack Teagarden kad je na klizni dio trombona prislanjao čašu viskija. U takvim slučajevima nije medij taj koji određuje parametre stila, nego su stilske ambicije one koje diktiraju proizvodnju ili preinačavanje medija.

Ta pojava ne karakterizira samo glazbu. Na filmu, pomaci prema različitim procesima širokoga platna donekle su potaknuti kako bi se omogućilo stanovite »realističke« stilske efekte koji su u prethodnim formatima bili ostvarivi tek nesavršeno. Slično, kasnih 1910-ih i ranih 1920-ih filmaši su uveli u uporabu objektivne za portretiranje s gazom pred lećama kako bi stvorili uočljivo meke slike, a u neke stilske svrhe. A tu je i slučaj ponovnog uvođenja lučnog svjetla za crno-bijelo snimanje, u čemu je bio pionir Toland kako bi dobio stilske efekte duboke mizanscene u *Građaninu Kaneu*

(što su drugi usvojili 1940-ih i 1950-ih). Takozvani »medij« je, u takvim slučajevima, preinačen, ili prilagođen, ili ponovno izumljen kako bi služio stilskim svrhama. Umjesto da stil smjerno slijedi nepromjenjive zakone koji su nekako inherentni u posebnoj fizičkoj osnovici medija, takozvani medij je fizički promijenjen kako bi se poklopio s diktatima stila. Medijsko shvaćanje mora se odbaciti jer je povremeno stil taj koji određuje samu fizičku strukturu umjetničkog oblika. Filmska teorija koja se temelji na shvaćanju o jedinstvenom mediju filma s njegovim vlastitim zakonima što uvjetuju stilske mogućnosti nikad se nije suočio s ocrtanom alternativnom, i stoga nikada nije ni bio prikladan.

K tome, ako povežemo prethodne dvije zamjerke — da je svaki umjetnički oblik povezan s višestrukim (katkada i preklapajućim) medijima, i da su relevantni mediji otvoreni za fizičko inoviranje — tada dolazimo do zaključka da film nije jedan medij, nego mnogo medija, uključujući one koji su izumljeni dugo poslije 1895, uključujući i one koji još nisu izumljeni. Video i kompjutorski proizvedena slika, primjerice, jesu filmski mediji, jer su cijela djela koja su ljudi voljni nazivati »filmovima« stvorena pomoću njih.

Gledano s mojeg stajališta, ono što u takvu kontekstu proučavamo još uvijek su *filmovi* — bilo da su ta djela pristupačna na celuloidu, na magnetskoj vrpici, laserskoj ploči ili CD-ROM-u. Film nije jedan izlučiv fizički medij, nego je raspon ili zbirka medija, nekih odnedavna izumljenih, nekih još neizumljenih. Teoretičari ne mogu fiksirati njihove stilske potencijale jer nemaju kristalnu kuglu da proriču budućnost.

Uzevši to u obzir, možda je zbunjujuće govoriti da ono što radimo jest *filmska* teorija, jer *film* upućuje na jedan od brojnih povijesno specifičnih medija što su sastavnim dijelom one prakse koja nas se teorijski tiče. Kako bih uklonio zbrke, predlažem alternativno pojmovno određivanje područja koje je naš predmet istraživanja — da se to područje nazove *pokretnim slikama*. Ovo podsjeća na svakodnevne jezične izraze poput *žive slike*.⁷ Izraz »pokretne slike« doima kao prikladniji utoliko što je obuhvatniji.

Danas u naše ispitivanje uključujemo — bilo izričito ili skrovito — i video, i televiziju, i kompjutorske slike. Sutra će se možda na vidjelu pojaviti još više inovacija. Načelo koje će učiniti naš teorijski pothvat koherentnim neće se sastojati u tome da se naše proučavanje odnosi na jedan poseban medij, nego da svi mediji koji potpadaju pod naše istraživanje budu primjerci pokretnih slika. Naziv *pokretne slike* mogao je biti od samog početka boljim nazivom za naše područje istraživanja, ali sada nam sama povijest tehnološkog razvoja nameće ovu terminološku alternativu. Ono što smo dosad nazivali *filmom*, zapravo je bio, u najboljem slučaju, tek trenutak u povijesti *pokretnih slika*, razvoj u kojem takozvana *povijest filma* obuhvaća i evoluciju videa, televizije, CD-ROM-a i tko zna što još ne.

Zaboravite medij, obratite pažnju kretanju — kretanju povijesti i kretanju slike.

s engleskoga preveo Hrvoje Turković

⁷ Carroll ovdje navodi američke kolokvijalne nazive *moving pictures* i *motion pictures*, što su sinonimni izrazi, a u nas nema tih nazivnih varijacija, osim starinskog izraza »žive slike«. (Nap. prev.)

Marie - Laure Ryan

Mediji i pripovijest

Od svojih početaka naratologija je koncipirana kao projekt koji nadilazi discipline i medije.¹ Godine 1964. Claude Bremond iznio je tezu kako se priče mogu prenositi iz jednog medija u drugi, a da ne izgube osnovne karakteristike. Iako njegova teza u potpunosti previđa udio medija u uobličavanju poruke, ne možemo zanemariti njezine implikacije po definiciju pripovijesti (*narrative*²). Ako je Bremond u pravu, određena pripovijest nije tvorevina temeljena u jeziku, već mentalni konstrukt koji se stvara reakcijom na različite tipove znakova. Slažući se s Bremondom oko prirode pripovijesti neovisne o mediju, Roland Barthes je tvrdio kako je narativnost prisutna u pisanoj književnosti, usmenom razgovoru, drami, filmu, slikarstvu, plesu i pantomimi. Samo je glazba izostavljena s ovog popisa, iako je narativna vrijednost glazbe često bila predmetom živih i kontroverznih rasprava u muzikologiji.

Što su mediji?

Ni Barthes niti Bremond ne nude definiciju medija: oni na transmedijsko postojanje pripovjedne strukture ukazuju pomoću nabiranja kategorija koje intuitivno smatramo medijima. Međutim, pomnijim razmatranjem uvidamo da definicija medija ni po čemu nije očita. U teoriji medija, kao i u drugim poljima, svrha istraživanja određuje predmet istraživanja. Ako se upita sociologa ili kritičara kulture da nabroji medije, odgovor će biti: televizija, radio, film, internet. Kritičar umjetnosti vjerojatno će govoriti o glazbi, slikarstvu, kiparstvu, književnosti, operi, drami, fotografiji i arhitekturi. Popis nekog likovnog umjetnika počinjao bi vjerojatno glinom, broncom, uljanim bojama, temperom, tkaninom, a završavao egzotičnim predmetima korištenima u radovima nastalima miješanjem medija, primjerice vlatima trave, perjem, limenkama piva. Informacijski teoretičar ili povjesničar pismena razmišljao bi o zvučnim valovima, svicima papirusa, zakonicima i silikonskim čipovima.

A kako bi naratolog trebao odgovoriti kad bi ga se pitalo da nabroji medije važne za njegovo polje?

Do nepodudaranja u prethodnim odgovorima dolazi zbog dvoznačnosti pojma medija. Natuknica »Medij« u Websterovu rječniku (1991), uz ostala za nas trenutno nebitna značenja, sadržava i ove dvije definicije:

- 1) kanal ili sistem komunikacije, informacija ili zabave,
- 2) materijal ili tehnička sredstva umjetničkog izražavanja.

Nazovimo prvu definiciju transmijskom, a drugu semiotičkom. U medije prijenosa spadaju televizija, radio, internet, gramofon, telefon — sve različiti tipovi tehnologije — kao i kulturalni kanali poput knjiga i novina. Semiotički mediji bili bi jezik, zvuk, slika, ili čak, nešto uže, bronca, papir, ljudsko tijelo ili elektromagnetski kodirani signali pohranjeni u kompjuterskoj memoriji.

Konceptije prijenosa

U transmijskoj koncepciji medija već postojeće poruke kodirane su na određen način, poslane kroz provodnik i dekodirane na drugom kraju. Televizija primjerice može emitirati filmove kao i prijenose uživo, vijesti kao i snimke kazališnih izvedbi. Prije nego se kodiraju u modalitetu medija u prvom smislu, neke su od ovih poruka stvorene u nekom od medija u drugom, semiotičkom smislu. Sliku treba naslikati u ulju prije nego je se digitalizira i pošalje preko interneta. Glazbena skladba mora se izvesti na instrumentima da bi se snimila i onda reproducirala na gramofonu. Prijenosni mediji tako uključuju prevođenje predmeta čiju materijalnost čini neki semiotički medij u sekundarni kôd.

Neki teoretičari, kao primjerice Walter Ong, protive se transmijskom poimanju medija, tvrdeći da se te medije tako reducira na šuplje cijevi ili provodnike kroz koje informacije prolaze, a da na njih nimalo ne utječe oblik cijevi. U suvremenoj teoriji medija gotovo je aksiom da je materijalnost medija — ono što nazivamo njegovim pogodnostima³ — od važnosti za tip značenja koji će biti kodiran. S druge strane, ako promatramo značenje kao neodvojivo od medija koji ga nosi, definicije pripovijesti koje ne uključuju pojam medija postaju neodržive. Kako u tom slučaju možemo uspoređiva-

¹ Ovo je prijevod natuknice »Media and Narrative« iz David Herman, Manfred Jahn i Marie-Laure Ryan, ur., *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Oxon: Routledge, 2008; str. 288-292).

² Engl. riječ *narrative*, koja načelno označava *pripovjednu strukturu*, uvriježilo se već u hrv. naratološkoj terminologiji prevoditi kao *pripovijest*, *pripovjedni tekst*, ili jednostavno *priča*. (Nap. ur.)

³ »Pogodnost« — engl. *affordances* — termin ekološke teorije percepcije J. J. Gibsona. (Nap. ur.)

ti poruke utjelovljene u različitim medijima i gledati na njih kao na manifestacije zajedničke narativne strukture?

Da bismo ipak mogli proučavati određenu pripovijest u različitim medijima, moramo pronaći kompromis između interpretacije medija kao šuplje cijevi i bezuvjetnog odbacivanja te metafore (koja je sama po sebi konkretna vizualizacija Jakobsonova modela komunikacije). Ovo znači prepoznavanje činjenice da oblik i veličina cjevovoda nameću uvjete vrstama priča koje će biti prenesene, ali i priznanje da pripovjedne poruke posjeduju pojamovnu jezgru koja se može izolirati od materijalnog potpornja. Međutim, zbog oblikovnog utjecaja medija nije uvijek lako razlikovati kodirani predmet od čina kodiranja. U televizijskim prijenosima uživo primjerice, predmet koji se šalje stvara se kroz sam čin snimanja. Dok god ukazuju na vlastite pogodnosti, mediji provodničkog tipa mogu istovremeno biti i načini prijenosa i semiotička sredstva izražavanja. Međutim, tek kroz ovo drugo svojstvo utječe na narativni oblik i značenje.

Semiotičke koncepcije

Do sličnih poteškoća dolazimo ako pokušamo ponuditi preciznu definiciju semiotičke koncepcije. Do razvitka digitalne tehnologije, ideja medija kao »tehničkog sredstva izražavanja« činila se relativno jednoznačnom: medij nekog djela bila je građa iz koje je umjetnik oblikovao djelo, kao i njegov materijalna podloga, ili tijelo u kojem ga je trebala primati publika. No kompjuterizacija procesa proizvodnje dovela je do mogućnosti rascjepa između ovih dviju vrsti tvarnih podloga. Primjerice, tekst sastavljen na računalu može se distribuirati u tradicionalnom, »starom mediju«. Ovdje se nameće pitanje udvostručuje li uporaba digitalnih alata broj medija — svaki stari medij sad dobiva novog, digitalnog bližanca — ili oblik u kojemu djelo dolazi do publike postaje ključni kriterij »medijalnosti«, neovisno o sredstvima kojima je proizvedeno. Status digitalne tehnologije kao izražajnog medija ni u kojem slučaju nije datost i uvelike ovisi o tome koliko samo djelo iskorištava prednosti specifičnih svojstva te tehnologije. Ta se svojstva mogu neutralizirati (na primjer u slučaju tiskanog romana proizvedenog na računalu), blago iskoristiti (film koji se koristi digitalnim specijalnim efektima, ali se projicira na standardnom filmskom platnu), ili potpuno razviti (narativna forma koja se može iskusiti samo u digitalnom okruženju, kao primjerice hipertekst ili kompjuterske igrice). Ali možda bi bilo prikladnije promatrati digitalnost kao medijsku obitelj čiji pojedini članovi odgovaraju određenim tipovima sastavljačkih programa (*authoring software*). Hipertekstualna pripovijest *Storyspace* iz ranih 1990-ih znatno će se razlikovati, primjerice, od *Flash*-igrice ili »director-filmova« proizvedenih na početku 21. stoljeća. Softverski kod postaje tako izražajno sredstvo drugog stupnja, a različite bi se softverske podrške tako trebale smatrati podmedijima digitalnosti, baš kao što se papirni svici, gline pločice i zakonici smatraju podmedijima rukopisanja.

Mediji i žanrovi

Sljedeću poteškoću predstavlja razdvajanje kategorije medija od kategorije žanra. I medij i žanr postavljaju određene uvjete nad vrstom priča koja se u njima može ispričati, no dok žanr definiraju konvencije manje-više slobodno primije-

njene i iz osobnih i iz kulturnih razloga, medij korisniku nameće vlastita ograničenja i mogućnosti. Istina je da biramo i žanr i medij u kojem ćemo raditi, ali medije biramo zbog njihovih pogodnosti i radimo s njihovim ograničenjima, pokušavajući ih prevladati ili učiniti nebitnima. Primjerice, slikari su uveli perspektivu da bi dodali treću dimenziju plošnom platnu. Nasuprot tome, žanr koristi ograničenja kako bi optimizirao izraz, usmjerio očekivanja i olakšao komunikaciju: tragedija mora biti o padu junaka i koristiti mimetički modus prikazivanja, koncerti (poslije baroka) moraju sadržavati solodionice jednoga ili dvaju instrumenata, romani moraju biti dugački, a novele kratke, s tim da oboje moraju posjedovati neki stupanj narativnosti. Ove konvencije nametnute su kao — po Lotmanu — semiotički sistem drugog stupnja na primarni modus stvaranja značenja. Žanrovske su konvencije tako izvorna pravila koja su odredili ljudi, dok su granice i mogućnosti medija diktirane njihovim materijalom i vrstom kodiranja. Ali dok god se mediji koriste u mnogovrsne svrhe, oni podržavaju različite žanrove. Ipak, često je teško odlučiti da li danu kategoriju klasificirati kao žanr ili kao medij. Hipertekst je, na primjer, žanr ako ga gledamo kao tip teksta, ali je (pod)medij ako ga gledamo kao elektronski alat za organizaciju teksta.

Različitost pojmova žanr i medij ukazuje na to da se medije ne bi trebalo smatrati skupovima svojstava koji čvrsto određuju oblik pripovijesti, nego više skupom virtualnih osobina koje se mogu ili ne moraju aktualizirati, a aktualiziraju se drukčije u svakoj pojedinoj upotrebi medija. Iz toga slijedi da određena pripovijest može ući u velik broj igri sa svojim medijem: može se odvijati u skladu s medijem i u potpunosti iskorištavati njegova svojstva, može zanemariti posebna svojstva medija i koristiti ga isključivo kao prijenosni kanal, ili se u izražajne svrhe aktivno boriti protiv nekih od osobina medija. Kompjuterska igra u kojoj igrači preuzimaju neki lik i kreiraju njegovu sudbinu svojim izborima predstavlja slučaj potpunog korištenja (ne možete izvaditi igricu iz računala); roman Stephena Kinga stavljen na internet ne koristi nikakve umjetničke prednosti od svog digitalnog nosača, a tiskana pripovijest s mnogim mogućim odvjetcima priče podriva protokole linearnog čitanja tipične za roman.

Što ubrojiti u narativni medij?

Naposlijetku, u pojam medija za naratologa ulazi svaki tip materijalnog potpornja za tekst koji stvarno utječe na to kakva vrsta narativnog sadržaja iz njega može proizaći (semantika ili priča), na to kako su ovi sadržaji prikazani (sintaksa ili izlaganje) i na to kako ih se doživljava (pragmatika). Ovaj pristup podrazumijeva standard usporedbe. »Medijalnost« je tako relacijsko, a ne apsolutno svojstvo — da bismo testirali tezu o relativnosti medijalnosti u odnosu na pripovijest, razmotrimo odnosne statuse gramofona i dnevnih novina.

S tehnološkog stajališta gramofon je gotovo prototip medija. Kad je razrađen krajem 19. stoljeća, činio je sa zvukom ono što je pisanje učinilo s jezikom. Zahvaljujući novoj tehnologiji zvuk je sada mogao biti snimljen i više nije bilo potrebno da se bude nadomak njegova izvora da bi se prihvatili auditivni podaci. Međutim, s naratološke perspektive, posve prijenosni medij gramofona nije predstavljao pomak. Iako se mogao koristiti kao medij novog pripovjednog žan-

ra, gramofon se prvenstveno koristio za snimanje glazbe ili opere, u njegovu transmisijsko/reprodukcijskom, a ne u stvaralačkom svojstvu. Tek se razvitkom bežične telegrafije popularizirala vrsta auditivne pripovijesti za daljinsku uporabu — naime radiodrama. Dnevne novine predstavljaju obrnut slučaj; povjesničari tehnologije promatrali bi ih kao predstavnike istog medija kao i knjige zato što se oslanjaju na otprilike iste tiskarske tehnike, ali naratolozi bi branili njihov status posebnog medija prema knjigama ističući kako dnevna štampa promovira novi stil izvještavanja o događajima u stvarnom svijetu, što je proizvelo autonomni narativni žanr. Dnevne novine također se pragmatički razlikuju od drugih tipova komunikacijskih kanala zato jer moraju biti redovito dostavljane u intervalima od 24 sata. Praćenje neke dulje krize mora započeti prije nego je kriza razriješena te dnevnim izvještajima nedostaje završenost i retrospektivna perspektiva drugih tipova narativnih tekstova. Sve ove osobine ukazuju da novine zaista posjeduju posebnu vrstu narativnosti.

Da bi se tip informatičke potpore smatrao narativnim medijem, ne samo da mora ostavljati trag na područje priče, izlaganja ili pragmatike, već mora predstavljati jedinstvenu kombinaciju karakteristika. Ove karakteristike mogu se svrstati u sljedeće kategorije:

1. Prostorno vremensko protezanje. Mediji se mogu razvrstati u tri široke kategorije: čisto vremenski, kojima je materijal isključivo jezik ili glazba; čisto prostorni, kao na primjer slikarstvo i fotografija; i prostorno-vremenski, kao što je film, ples, slikovno jezične kombinacije i digitalni tekstovi. (Ipak, moglo bi se tvrditi kako usmeno pripovijedanje i tiskana pripovijest sadržavaju i vizualnu pa tako i prostornu komponentu; u tom slučaju bi u čisto vremenskoj kategoriji preostala jedino usmena komunikacija na daljinu, odnosno radio i telefon).
2. Kinetička svojstva. Prostorno-vremenski medij može biti statičan (tj. kombinacija statičnih slika i teksta kao na primjer strip) ili dinamičan (pokretne slike, ili mediji koji se oslanjaju na ljudsko tijelo kao sredstvo izražavanja, kao na primjer ples ili kazalište).
3. Osjetila kojima se obraća i raznoliki semiotički kodovi koji se upotrebljavaju. Ovo je područje onoga što nazivamo »multimedija«, ili prikladnije višeprovodnički mediji. Različite provodnike nekog medija može zauzeti na primjer jezik, kôd koji se obraća umu kroz konvencionalno značenje svojih znakova, ili potpuno osjetilni načini izražavanja, poput zvukova ili slika koji prenose značenje bez oslanjanja na semantički fiksiran sadržaj.
4. Prvenstvo osjetilnih kanala. Tako bi se opera trebala razlikovati od kazališne predstave u kojoj postoji glazba, iako se oba medija služe istim osjetilnim dimenzijama i semiotičkim kodovima: opera zvukovnom provodniku daje veću prednost od kazališta.
5. Tehnološki potporan i materijalnost znakova. Evo nekih razlika u tehnološkom potporanju koje vode do značajnih razlika u narativnoj izražajnosti: televizija se razlikuje od kina zbog mogućnosti emitiranja pripovijesti u pravom vremenu; fotografija se razlikuje od slikarstva jer je ona mehanički zapis stvarnog trenutka. Fotografske pripovijesti imaju tako snažniju vrijednost svjedočanstva nego

one naslikane, iako se u fotografijama također može aranžirati stvarnost.

6. Kulturna uloga i metode proizvodnje i distribucije. Ovaj faktor objašnjava zašto su knjige i novine prenositelji drugačijih tipova pripovijesti.

Doprinos neverbalnih medija pripovjednom značenju

Mediji koje smo nabrojali pokazali su velike razlike u pripovjednim mogućnostima. Umjesto da ih se sve promatra jednako, naratološka teorija medija trebala bi prepoznati različite stupnjeve pripovjedne moći. Na vrhu ljestvice oni su mediji koji uključuju komponentu prirodnog jezika jer, može se to braniti, prirodni je jezik — uz formalne jezike i matematiku — jedini semiotički kôd sposoban iznositi jasne tvrdnje. Jezič je također jedinstven u svojoj sposobnosti da izriče, a ne samo nagovještava postojanje uzročno posljedičnih veza među događajima — što je ključan element narativne semantike. Glazbi, s druge strane, nedostaje precizna semantika koja bi omogućila artikulaciju određenijih priča. Slikarstvo i fotografija su spriječeni svojom čisto prostornom prirodom da eksplicitno prikažu ono što Paul Ricoeur smatra pravom temom pripovijesti: vremensku prirodu ljudskog iskustva.

Najveći pripovjedni potencijal nesumnjivo imaju oni mediji koji mogu artikulirati posve novu i do kraja preciziranu priču, a to su usmeni i pisani pripovjedni tekst, drama i film. Ali to ne znači da mediji koji se temelje na isključivo osjetilnim kanalima ne mogu doprinijeti oblikovanju pripovjednog značenja. Jednostavno, postoje značenja koja se mnogo bolje mogu prizvati putem slika, zvukova ili gesti nego putem jezika. Iako ovakva značenja možda neće biti sposobna stvoriti samodostatne narativne svjetove bez pomoći drugih znakova, proširuju naše mogućnosti zamišljanja tih svjetova. Na primjer, skladba poput *Uvertire 1812* Čajkovskog ne može objasniti finese vojne strategije, ali ona prikazuje duše dviju zemalja u ratu mnogo moćnije nego što to može učiniti ijedna povijesna studija: Rusija je prikazana uzvišenim crkvenim pjesmama izvedenih niskim tonovima viola i čela, dok je Francuska označena odrješitim zvukovima limenih glazbala i udaraljki u kojima je prepoznatljiv poneki takt iz *Marseljeze*. Nakon kaotičnog sukoba ovih dviju tema naglašenih pucnjavima topova, prevladava spokojna ruska crkvena pjesma, koju sad u pratnji zvona svira čitav orkestar.

Uz proširivanje svijeta poznate priče, neverbalni mediji mogu iskazivati svoju narativnu moć i ocrtavajući djelomično nepopunjen narativni scenarij, ostavljajući korisniku da ga popunjava određenim sadržajem. Ili kako je Emma Kafalenos rekla za slikarstvo i fotografiju, oni mogu oslikavati ono što Lessing naziva »pregnantnim trenutkom« u narativnom djelovanju, što ga gledatelj povezuje s nekom prošlošću i budućnošću. Samo kroz prepoznavanje drugih modusa narativnosti (poput ilustriranja, prepričavanja, evociranja i tumačenja), a ne isključivo onog gdje se publici koja to ne zna govori kako se nekome nešto dogodilo, možemo prihvatiti narativnu moć medija bez jezične komponente.

s engleskoga prevela Hana Jušić

Literatura

- Roland Barthes, 1977, »Introduction to the Structural Analysis of Narrative«, u: *Image Music Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang
- Claude Bremond, 1973, *Logique du récit*, Paris: Seuil
- Roman Jakobson, 1960, »Closing Statements: Linguistics and Poetic«, u: Thomas Sebeok (ur.), *Style in Language*, MIT Press
- Emma Kafalenos, 1996, »Implications of Narrative in Painting and Photography, *New Novel Review*, 3.2, 53-66.
- Gotthold Ephraim Lessing, 1984, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. E. A. McCormick, Johns Hopkins University Press
- Iurii Lotman, 1977, *Structure of the Literary Text*, trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon, University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures
- Lev Manovich, 2001, *The Language of New Media*, MIT Press
- Walter J. Ong, 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen
- Paul Ricoeur, 1984-88, *Temps et récit*, I, Paris: Seuil
- Marie-Laure Ryan (ur.), 2004, *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press
- Sol Worth, 1981, *Studies in Visual Communication*, University of Pennsylvania Press
- Michael Wutz i Joseph Tabby (ur.), 1997, *Reading Matters: Narrative in the New Media Ecology*, Cornell University Press

H r v o j e T u r k o v i ć

Pitanje medija i razgraničenje filma

Je li »nijemi film« film, ili je nešto posve drugo?

Naslovno pitanje većini će izgledati nadnaravno apsurdno. Ta u nazivu »nijemi film« već je sadržana odrednica *film*, nijemi se film posvuda klasificira kao *film*, sve ga povijesti i teorije filma te sve enciklopedije obrađuju kao obvezatnu, a ponekad i kao idealtipsku fazu u povijesnim mijenama *filma*. Pa što se tu ima dvojiti oko nečega tako samorazumljivog?

No, jedna od iznimno plodnih strategija teorijskog ispitivanja, osobito onog filozofskog, sastoji se u postavljanju niza apsurdnih pitanja, jer nas takva pitanja tjeraju da razmislimo o onome *na čemu se temelji samorazumljivost* općeprihvaćenih shvaćanja, a to je i te kako važno za *razumijevanje* našeg *razumijevanja*. Pri tom, osobito su plodne one apsurdne teze koje posve logično proizlaze iz vrlo plauzibilnih polaznih tvrdnji, kako je to slučaj s polazno istaknutom tvrdnjom o nepripadnosti nijemog filma — filmu. Jer one ukazuju da nešto s tim plauzibilnim polaznim tvrdnjama nije posve u redu.

Naime, ocrtanu polaznu tezu o nepripadnosti nijemog filma *filmu* daje Nikica Gilić u svojoj disertaciji (2005: 57-59), a temelji je na vrlo uvjerljivoj i u nas pedagoški široko prihvaćenoj definiciji filma koju daje Ante Peterlić. Prema toj definiciji, »film je fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta« (Peterlić, 2000: 36).

Definicija je uvjerljiva jer ističe doista važna svojstva filma kakvog u većem dijelu njegove povijesti pratimo u kinima. Filmska djela su, doista, danas, ali i najvećim dijelom svoje povijesti, obilježena činjenicom da su ostvarena fotografskim i fonografskim postupcima, tj. *snimanjem, bilježenjem*

(»zapisom«) svjetlosnih i zvukovnih refleksija i emisija čovjekova životnog svijeta (»izvanjskog svijeta«).

Ako, dakle, ovu definiciju, ovako kako je izrečena, uzmemo uz punu vjeru, ona upravo tvrdi da je logički *nužni uvjet*¹ da neka pojava bude filmom u tome da ona bude istodobno i fonografski i fotografski zapis. Ako su oba uvjeta jednako nužna, onda se ona promatrana pojava koja je samo jedno od toga, a ne i drugo, ne može držati *filmom*, pripadnom pojmovnoj kategoriji *film*. Kao što se *samo* fonografski zapis životnih zvukova ne može držati *filmom* (nego, eventualno, ako je dio radijske emisije — *radiodramom*, ili *dokumentarnom radioemisijom*, ili naprosto *fonogramom* — zvučnim zapisom danoga zvuka — ali nikako *filmom*), tako se može ustvrditi i da se *samo fotografski* zapis životnih zbivanja — kakvog imamo u nijemom filmu — ne može držati filmom jer mu nedostaje drugi nužni uvjet — *fonografski* vid zapisa.

U koju bi se vrstu — ako ne u film — svrstao samo fotografski zapis izvanjskog svijeta, tj. nijemi film (koji bi onda trebalo preimenovati, i ne bi ga se smjelo više zvati »filmom«), nije rečeno, iako se može nagađati. Išao bi, vjerojatno, tamo gdje se već svrstava obična (statična) fotografija, filmska avangarda i animirani film — u područje tzv. *vizualnih komunikacija*, odnosno *vizualnih umjetnosti*.² Tako su, uostalom, nijemi film i uzimali brojni avangardisti — kao *slikarstvo u pokretu*, ili *slikarstvo u vremenu*.³

Tvrdnja da nijemi film nije *film* očito je vrlo logičan zaključak izveden iz uvjerljive definicije.

No problem je u tome što se logički zaključak da nijemi film ne spada u *film* još uvijek kosi s plauzibilnim — i sveopćim — svrstavanjem nijemog filma u najuže područje *filma*, od-

¹ U logici uvjet se drži *nužnim* onda kad *mora* biti ispunjen da bi pojava uopće mogla ući u razmatranje kao član dane vrste, iako to može biti uvjet koji važi i za druge pojave do promatrane (npr. »fotografičnost« i »fonografičnost« mogu važiti i za elektronski analogno i digitalno snimanje, iako se nje ga ne mora smatrati uže »filmskim« — tj. vezanim uz filmsku vrpcu). Nužni uvjet ne mora biti i *dostatan*, tj. nije dovoljno da budu ispunjeni samo nužni uvjeti, nego još neki dodatni uvjeti da bismo dobili odredbu baš te promatrane stvari, a ne i neke druge koja ispunjava iste nužne uvjete (npr. upravo zato što »fotografičnost« i »fonografičnost« određuju i elektronsko snimanje, nisu dostatni da se pomoću njih odredi razlika između jednog i drugog — za ovu posljednju treba osigurati dodatne odredbe, recimo da se jedno i drugo vezuje *uz filmsku vrpcu*).

² Naime, Gilić ne izvlači samo zaključak da nijemi film ne spada u područje filma, nego i dodatan, tj. iz područja filma (filmskog medija) isključuje i animirani film, jer ono što se u animiranu filmu prikazuje nije fotografski i fonografski *zapis izvanjskog svijeta*, nego je izvanjski svijet prikazan *crtežom*, tj. nije izravno snimljen. Ono što se od »izvanjskog svijeta« snima pri izradi animiranog filma jest — crtež (koji prikazuje svijet), a pri tome fotografiranje crteža uopće nije nužno da bi se dobio animacijski efekt (animacijsko djelo) jer se i izravnim brzim listanjem papira na kojem se nalazi fazni crtež mogu dobiti efekti animacije. I animirani bi film po tom pristupu bio *nadasve vizualnom (likovnom) umjetnošću*, a ne filmom (usp. Gilić, 2005: 57).

³ Usporedi, primjerice, tvrdnju Louisa Aragona iz 1918. o filmu kao »umjetnosti pokreta i svjetla« (Aragon u Hammond, ur., 1978: 30), ili Waltera Ruttmana iz 1919. o filmu kao »slikarstvu u vremenu« (Ruttman, »Slikarstvo u vremenu«, u Vučićević, 1984).

nosno *filmskog medija*, odnosno s računanjem da se *film* kao prepoznatljiva i posebna pojava javlja na civilizacijskom obzoru upravo u *obliku* nijemoga filma.

Tko je u pravu? Je li u pravu konsenzusna većina koja se drži »pojmovne navike« da nijemi film samorazumljivo svrstava u *film*, ili su u pravu oni koji tu pojmovnu naviku »razobličuju« kao predrasudu, te dosljednom primjenom fotografsko-fonografske definicije filma utvrđuju da je nijemi film »različit medij« od zvučnog filma, odnosno da je neka ključno drugačija umjetnost?⁴

Iako se mnogi znanstvenici ponose razbijanjem »predrasuda« našeg svakodnevnog uma, te smatraju da znanost dokazuje svoju moć upravo onda kad razobličuje »predrasude zdravog razuma«, ne bih se ipak tako lako odrekao *zdravosti* zdravog razuma.

Definicijski problem

Problem, naime, ne mora ležati u našim zdravorazumskim »zabludama«, i zabludjelim klasifikacijskim inercijama, tj. u našem zabludjelom poimanju što sve držati *filmom*, nego problem može biti u *samoj definiciji*, odnosno u njezinoj interpretaciji.

Naime, uza svu njezinu uvjerljivost »na prvi pogled«, naša tematizirana definicija filma može se držati ili pogrešno formuliranom ili se njezina formulacija može držati pogrešno protumačenom. Naime, jedan od jakih razloga da preispitamo priručnu, pa ma koliko uvjerljivu, definiciju neke pojave može biti upravo u tome što se iz nje dadu logično izvesti tvrdnje koje se izričito ne slažu s našim ustaljenim i općeprihvaćenim poimanjem kojeg se upravo tom definicijom pokušava »uhvatiti«. Ako se jako kosi s jakim intuicijama (na koje se inače oslanja), treba prvo preispitati definiciju.

Što bi moglo biti problematično u Peterličeu definiciji, odnosno u Gilićevu tumačenju te definicije?

Najočiglednija je dvojbenost u uzimanju *obaju uvjeta* — uvjet fotografičnosti i uvjet fonografičnosti — kao *zajednički nužnih uvjeta* da bismo danu pojavu držali *filmom*. Naime, lako je osjetiti da — iz povijesne vizure gledano — ova dva uvjeta ne mogu biti jednako »jaka«, odnosno jednako obvezatna, »nužna«.

Na nejednaku važnost fotografskog i fonografskog snimanja u odredbi filma upozorava britanski filozof Gregory Currie kad nastoji odrediti *bit filma* u svojoj kapitalnoj knjizi *Slika i um*. Reći će: »Film, kako ga definiram, bitno je vizualni medij«, a takav je po svojoj fotografskoj osnovi, jer su djela

(tj. artefakti) koja smatramo filmom »proizvedena fotografskim putem i ispostavljena na površinu tako da proizvode ili su sposobna proizvesti prividno pokretne slike« (1995: 4). Na takvu odredbu odmah dodaje sljedeću, po kojoj je zvučkovna (tj. fonografska) strana *izborna* — može je biti, ali i ne mora — što znači da nije *nužni uvjet* da bi se neko djelo držalo *filmom*.

Prema Currieju, u Peterličevu bismo definiciju filma morali uvesti kategorijsku razliku između dvaju navedenih uvjeta. Jedan uvjet — uvjet fotografičnosti — bio bi prema Currieu *obavezan, nužan*, a drugi — uvjet fonografičnosti — *opcionalan, izboran*. Peterličeva bi sad definicija filma, uz ovo razlikovanje, mogla izgledati, recimo, ovako:

Film je fotografski (a može biti i fonografski) zapis izvanjskog svijeta.

Time bi se reklo da se *nužni uvjet* za neko djelo da bude *film* sastoji *samo* u tome da bude *fotografski snimljeno*, a da je *izboran* uvjet je da bude i *zvučno snimljeno*.⁵

To bi odgovaralo brojnim stvarnim povijesnim i suvremenim snimateljskim situacijama pod kojima se proizvodi *zvučni film*. Recimo, igrani se filmovi često snimaju bez tona, ili s provizornim snimanjem tona, da bi im se tek naknadno u studiju, odnosno u montaži zvuka, »nasinkronizirao« i »namontirao« govor i šumovi (uz uklanjanje eventualnog tona snimljenog na licu mjesta — tj. uz uklanjanje izvornog *fonograma* prizornog zvuka). Televizijski se slikovni prilozima za emisije vijesti često snimaju bez ikakva tona; a to važi i za brojne dokumentarne filmove. A svi oni pripadaju *zvučnom filmu*, jer u konačnici imaju »podložen« neki zvuk — bilo glazbu, bilo šum, bilo govor komentatora. A da se ne spominje upravo činjenica da se film javio kao *nijemi film*, s posve izbornom mogućnošću da ga se »ozvuči« u kinu (bilo pratećom glazbom kinosvirača, bilo šumovima proizvedenim iza platna a sinkrono sa slikom, bilo uz gramofonski ton — usp. Thompson, Bordwell, 1994: 13-14).

Doduše, postoji odredbena varijanta u kojoj bi se Peterličeva *dvouvjetna* definicija (i *fonografičnosti* i *fotografičnosti*) mogla uzeti kao *zajednički nužni uvjet*, ali ne više za pripadnost neke tvorevine *filmu uopće*, nego za pripadnost tvorevine *posebnoj podvrsti* filma — *zvučnome filmu*. I nijemi i zvučni film, kao podvrste filma, jesu film po tome što su »fotografski zapis izvanjskog svijeta«, ali da bi neki film bio *zvučni film*, tj. da bi se mogao uključiti u tu podvrstu filma, mora istodobno — jednako nužno — biti »i fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta«.⁶

⁴ Dok se prvu tvrdnju — da je nijemi film nepripadan filmu — teško igdje može naći, ova se druga tvrdnja može naći mnogo češće, ona je bila jednim od argumenata u pobijanju onih teoretičara i kritičara koji su, poput Arnheima (1962), smatrali samo nijemi film *pravom umjetnošću*. Protuargument je bio da zvučni film nije *manje umjetnost* od nijemog, nego da je tek *različita umjetnost* (odnosno da je nijemi film ključno drukčija umjetnost od zvučnog), da su u pitanju doista *dva različita umjetnička medija*. Takav je argument ponovljen kad se javila *videoumjetnost*.

⁵ Doduše, u kinematografskom kontekstu prikazivanja filmova javljali su se filmovi u kojima je ekran zamračen, nema slike, a čuje se samo zvuk. Također, postoje eksperimentalni filmovi u kojima nema slike (mračan ekran), a sastoje se posve od zvučne piste. No, i takva djela, iako naizgled posve zvučna, jesu film jer i *odsutnost slike* tamo gdje je predviđena i u kontekstu u kojem je predviđena jest *vizualna činjenica*, i takva se djela i nadalje drže filmom, iako su zapravo izazovom standardnom tipu filma (usp. Carroll, 2003). Doduše, takva ostvarenja vapi za dodatnim objašnjenjem, i dodatnim pojmovnim razlikama, ali za trenutne potrebe dostatno je reći da ona ne pobijaju *prioritet (pokretne) slike* u odredbi filma.

⁶ Ovime, doduše, ne prestaju problemi s tom definicijom, kako se može razabrati iz prethodnih napomena o izbornosti zvuka u suvremenome i nijemome filmu. Naime, ako se i zvučni film može raditi tako da se ne snima zvuk »profilmskog« prizora kojeg se inače vizualno snima, nego da se kasnije

Ono što definira *podvrstu* ne mora definirati i sebi neposredno nadređenu (najbližu rodnu) vrstu. Viši je pojam viši i po tome što je siromašniji sadržaja od sebi hijerarhijski podređenih, podsvrstanih pojmova, tj. ne mora — u svojoj odredbi — imati sva svojstva podređene pojave (iako ove indirektno »obuhvaća«). Opća odrednica *film*, po tome, ne mora sadržavati odrednicu »zvučan« koja pripada tek određenoj podvrsti filma — tj. *zvučnom filmu*. Opća odrednica *film* može se uzeti da je neutralna, neodređena u odnosu na dilemu zvučnost/bezvučnost. Tj. ima li dani film zvuk ili nema nije samo po sebi određeno po to hoće li se to djelo uopće držati filmom, ali to da jest vizualan, to je obavezna odrednica i za zvučni i za bezzvučni film; bez nje nema filma. To je smisao Curriejeve odredbe, ali i standardne prakse u uvrštavanju i nijemih i zvučnih pokretnih slika u kategoriju *film*.

Pojmovna neuhvatljivost »medija«

Ono u čemu se i odredba koju daje Peterlić i ona koju daje Currie slažu jest u tome da obje zapravo, bilo izričito ili skrovito, određuju — *medij filma*.

Kod Currieja je ta naciljanost definicije izričita — jer kad govori što je *bitno*, a što *opcionalno* smatra da se to odnosi upravo na *filmski medij* (»moramo razlikovati što je opcio-

nalno za *medij*, a što je opcionalno za neko određeno djelo u *mediju*«; Currie, 1995: 5; moj kurziv). Kod Peterlića se tek može podrazumijevati da govori o mediju, jer on zapravo izbjegava spominjanje termina »medij« jer ga, vjerujem, s pravom drži nepopravljivo neodređenim. Shvaćanje da je Peterličeva definicija »medijska« jest Gilićevo. Naime, kad se poziva na Peterličevu definiciju, poziva se na nju kao na onu čiji je pristup obilježen »preciznijim uočavanjem *medijskih* značajki« (Gilić, 2005: 57; kurziv moj). Peterličeva definicija filma za Gilića je *definicija medija filma*, onako kako je i Curriejeva definicija filma zapravo definicija *medija filma*. Vjeren tradiciji, Gilić se izravno zalaže za *medijski pristup* filmskim vrstama u uvodnim dijelovima svoje disertacije.

Doista, snažna tradicija u određivanju vrstovne posebnosti filma — među drugim umjetnostima, odnosno drugim komunikacijskim sustavima — sastoji se upravo u pokušaju utvrđivanja *medijske posebnosti* filma, pa onda pa se onda te utvrđene *medijske posebnosti* shvaća odlučujućim u svrstavanju danih djela u ovu ili onu umjetnost (usp. Carroll, 2003b, vidi prijevod u ovom broju). Zato, protiveći se onome što smatra svojevrsnim medijskim promiskuitetom u klasifikacijama filma (koje se ne obaziru na neke »iznimno važne specifičnosti« između medija, tj. koje »zanemaruju različitost komunikacijskih kanala«; Gilić, 2005: 56),⁷ Gilić tra-

»nadoda« zvuk — znači li to da bismo iz kruga *filma* morali izbaci i takve, »nasinkronizirane« zvučne filmove, a ne samo nijeme filmove? Izrazito je problematičan i posljednji dio definicije — »zapis izvanjskog svijeta«. Naime, kako tretirati film u kojemu ima trikovna — npr. maketa, animiranih bića — u kojima dakle ono što prepoznavamo kao »izvanjski svijet« (npr. Godzila, ili neki izmišljeno-povijesni grad) uopće i nije »izvanjski svijet« za koji se izdaje, nego nekakva druga kategorija stvari u »izvanjskom svijetu« (lutka, maketa). Po »globalističkom« tretmanu koji primjenjuje Gilić (da se naravno danog filma računa po prevladavajućem ustrojstvu i mediju, a ne prema »umecima« ili djelomičnim rješenjima) dobar dio filmova bi bio *filmom* tek uvjetno, ili tek djelomično. No, kako tretirati film u kojem je prevelik dio prikazana svijeta kompjutorski generiran, dakle nije »snimkom izvanjskog svijeta« — kao primjerice *Jurski park* ili *Matrix*? I kako uopće takvu definiciju primijeniti na *fiktivna bića* — npr. likove u igranim filmovima? Naime, u *Trećem čovjeku* gledamo postupke Harryja Limea, ali ono što je od »izvanjskog svijeta« tu fotografski snimljeno nije Harry Lime, nego glumac Orson Welles. Predočeno fiktivno biće — izmišljen lik Harryja Limea — otjelovljen je u liku i postupcima glumca Orsona Wellea, koji pripada »izvanjskom svijetu« koji se snimilo za film, ali Harry Lime, kao fiktionalno biće, ne pripada tom »izvanjskom svijetu« u kojem je snimljen glumac Orson Welles, nego pripada »internom, fiktivnom svijetu« filma (usp. Currie, 1995). Držimo li se, dakle, Peterličeve definicije onda se niti jedan igrani film — svojim fiktivnim svijetom — ne može računati kao *film*, jer tu ono što ima od »snimljenog izvanjskog svijeta« (a to je filmski prizor s glumcima koji igraju za dani kadar) nije svrhom i »sadržajem« filma, nego se uz pomoć tog »snimljenog izvanjskog svijeta« stvara slika posve drugog, fiktionalnoga svijeta, koji više nije *fotografski i fonografski zapis izvanjskog (profilmskog) svijeta*. Ovo su problemi koje otvara Currie u spomenutoj knjizi, i kojima se izdašno u novije vrijeme bavi anglosaksonska, pojmovno-analiitički orijentirana *filozofija filma* u svojim razmatranjima pojma »fiktionalnosti«.

⁷ Ovaj prigovor »zanemarivanja« naciljan je u Gilića izričito i na moja i srodna shvaćanja, tj. na shvaćanja kako se različite pojave — npr. nijemog, zvučnog i animiranog filma, te filma, videa, televizije i kompjutorski generiranih »virtualnih« svjetova... — mogu svrstati pod isti viši pojam, isti razred *pokretnih slika* (vidi. Turković, 1999a; a usp. i shvaćanju Currieja, 1995, i Carrolla, 2003b). No, prigovor da i ja i drugi koji sva ta područja objedinjavaju pod zajedničkim pojmom *pokretnih slika* zanemarujemo »medijske« specifičnosti jest i činjenično i metodološki pogrešan. Što se mene tiče, činjenično je netočan jer u svojim radovima *nisam* »zanemario« važne specifičnosti pojedinih vrsta filma i »medija« (animiranog filma, videa i televizije — određivanjem nijemog filma nisam se posebno bavio), nego sam ih izričito teorijski tematizirao i artikulirao (usp. npr. Turković, 1996a i 1996b za video i televiziju naspram filma, a npr. Turković, 1988a; Turković, 1999a, za animirani film naspram igranog). Metodološki je pogrešan prigovor, opet, jer ne uzima u obzir logiku pojmovne klasifikacijske hijerarhije koju se primjenjuje u utvrđivanju srodnosti različitih pojava, npr. shvaćanja da su nijemi i animirani film, televizija i video... sastavnim dijelom *pokretnih slika*. Naime, podvrstavanje različitih pojava pod *viši rodni pojam pokretnih slika* ili *filma* *PODRAZUMIJEVA* da su te promatrane pojave međusobno *značajno različite*, jer inače nikom ne bi ni palo na pamet da im traži *viši rodni pojam* i kriterij po kojemu te različite pojave ipak potpadaju pod isti viši razred, nego bi se već unaprijed držalo da je riječ o sinonimnim nazivima, te da je dovoljno (medijski) odrediti jednu pojavu pa da su određene i sve ostale. Time što se različite pojave podvrstava pod isti viši rodni pojam niti po intenciji niti po izričaju ne kaže: »Sve je to isto«. Razlike se ne »zanemaruju«, one se tek *podrazumijevaju*, a ne tematiziraju. Naime, uključivanje u viši rodni pojam prvo (a) podrazumijeva da promatrane vrste međusobno dijele dovoljan broj zajedničkih obilježja (iako manji od onih koje inače imaju) da ih se može svrstati u zajednički rod (logički rečeno, pri definiranju nekog pojma, njega se određuje pronalaženjem *najbližeg rodnog pojma / genus proximum*, tj. prvog višeg, nadređenog pojma uz specifikaciju određenih obilježja — uvjeta — po kojima pripadaju, ulaze u taj rodni pojam). Ali se, isto tako, u istome dahu (b) podrazumijeva da se promatrane pojave — one kojima ustanovljujemo *viši rodni pojam* — u važnim elementima međusobno dodatno razlikuju (tj. valja im podrazumijevati, ili izričito utvrditi međusobnu *vrstovnu razliku / differentia specifica*, tj. obilježja po kojima se dostatno međusobno razlikuju). Dakle, ako se tvrdi da se film, video i televizija, odnosno nijemi film, zvučni film i animirani film svrstavaju u *pokretne slike* (ili u *film*), onda se tvrdi da im je to *viši rodni pojam*, i da te tematizirane pojave mora nešto povezivati (neki skup ili kombinacija značajki — recimo upravo to što su u pitanju »pokretne slike«) da bi sve te inače različite pojave ušle u tu kategoriju. S druge strane, *podrazumijeva se* — uvažavajući njihove različite nazive — da je riječ o *vrstovno različitim* pojavama, koje se važno razlikuju po nekim osobinama. Dakako, te vrstovno različite osobe ne *ulaze obavezno* u »viši rodni pojam«, pa kad se usredotočeno traži taj »viši rodni pojam« — u našem slučaju pojam »pokretnih slika« ili opći pojam »filma« — onda se ne mora posebno obazirati na »specifične razlike« — na ono što te pojave međusobno važno razlikuje — dovoljno je da ih se polazno podrazumijeva. *Strateško* »zanemarivanje« razlika između promatranih pojava — tj. netematiziranje — u danome tekstu usre-

ži »preciznije«, odnosno diskriminativnije oslanjanje na »medijske značajke« koje pronalazi u Peterličevoj definiciji.

No, je li moguće — kad je u pitanju pojam *medija* — »biti precizan«?

U prvome redu, sam pojam *medija* je višestruk, pa bi pri spominjanju tog naziva prvo bilo potrebno specificirati na što se misli pod tim pojmom.⁸

No, da ne kompliciram stvari, uzmimo »medij« u onom — tek dvojakom — značenju u kojem se najčešće koristi i kako na njega očito pomišlja i Gilić, a i Carroll (u svojoj kritici »medijskog pristupa«, Carroll, 2003a). Pod »medijem« se (a) pomišlja na fizikalnu — tehnološku i materijalnu — osnovicu filma (npr. na filmsku vrpču, kameru s procesom snimanja na filmsku vrpču, tehnologiju obrade vrpce i tehnologiju projekcije filmske slike s vrpce na platno), odnosno, (b) istodobno se pod »medijem« podrazumijeva i proizvod te tehnologije — perceptivno relevantan »zapis« (tj. perceptibilna »slika« ili »zvučna slika« svijeta, ono što Currie i Carroll zovu *image*) postignut tom specifičnom tehnologijom, a pohranjen u specifičnom fizikalnom mediju filmske vrpce i projekcijski raspoloživ po njemu.⁹

U drugome redu, ako uzmemo ovu potonju »precizniju« odredbu medija kao fizikalnog nositelja i perceptibilnog zapisa u njemu, koja iskazuje najproširenije shvaćanje pojma »medija« u filmskoj teorijskoj tradiciji, time se, nažalost, ništa nije osobito preciziralo. Medijski »određenija« odredba filma pokazuje se, na žalost, kao izrazito neprecizna rabota (na što naglašeno upozorava Carroll, 2003a). Pogledajmo malo razloge za takvu tvrdnju.

Nema, naime, tog fizikalnog, »tehničkog« aspekta filma koji nije već otpočetak bio istodobno vrlo *raznolik*, i koji se ne bi mijenjao tijekom povijesti i to ponekad vrlo korjenito. Zato je doista škakljivo pitanje koje od trenutnih stanja u nizu povijesnih tehnoloških promjena ili suvremenih tehnoloških varijanata držati *vlastito medijskim*, tj. promjenama i varijacijama »unutar medija«, a za koje da se drži da »mijenjaju medij«, te čine »novi« ili »dručkiji medij«?¹⁰

Ako, recimo, uzmemo u razmatranje samo povijest »temelnog medija« — filmsku vrpču — ona se mijenjala od nitrat-

ne do poliesterske, od ortokromatske do polikromatske, od crno-bijele, preko crno-bijele a obojene, do vrpce u boji; od one finoga zrna, jake razlučivosti a slabe osjetljivosti, do one krupnoga zrna slabe razlučivosti, a jake osjetljivosti; od one koja se temelji na optičko-kemijskim promjenama (filmska vrpca), do one koja je magnetska (video, audio), pa do ploča laserski upisivanih zapisa (recimo DVD), ali i do, nazovimo to, *listajućeg filma* (engl. *flip books*; tj. niza faznih crteža ili fotografija na uzastopnim listovima knjige koje se brzim listanjem animira); od one koja registrira svjetlost (fotosenzitivna, tj. *fotografska*), do one koja registrira »toplino« (infracrvena fotografija, koja po tome i nije *foto*-grafija — tj. nije *svjetlo*pis)... Svaki od ovih varijantnih tipova vrpce različitog je kemijskog i fizikalnog karaktera, povlači promjene u uporabnim tipovima kamera, traži promjene tipova objektivna, tipova laboratorijskih ili pak elektronskih obrada, tipova i tehnologija montažnih obrada itd. Traže vrlo različitu *tehnologiju* (koju se ovdje računa »medijskom«).

A, dakako, sve ovakve promjene i inačice tog »nositelja filmske slike« (tj. »filmske stvari«) i popratne tehnike (»oruđa«, »instrumenata«) uvijek su povlačile i drugačije raspone mogućnosti »zapisivanja«, tj. ostvarivih i ostvarivanih perceptivnih učinaka — drugačije mogućnosti »estetskih učinaka«, ako baš inzistiramo na »umjetničkoj« koncepciji filma kao paradigmatičkoj.¹¹

A ovime nismo ni izdaleka iscrpili brojne varijacije tehnoloških aspekata proizvodnje što imaju i važne perceptivne, odnosno doživljajne posljedice pa se tako mogu držati »medijskim«, a koje postoje bilo u istom vremenu, jedno uz drugo, ili su se javljale u slijedu tijekom povijesne tehnološke evolucije.

Pitajmo se: dokle mora ići »precizno uočavanje« tih tehnološko-perceptivnih varijanti pa da uspijemo jednoznačno odrediti koji je od tih vrlo različitih tvarno-tehnoloških slučajeva u dinamičnoj povijesnoj evoluciji kinematografije *nužan medijski uvjet filma* te koju nijansu doživljajnih mogućnosti vezanih uz tehnološke promjene »precizno odrediti« kao baš *filmski medij* — kao *pravi, vlastiti, distinktivni* filmski medij?

dotočenom na utvrđivanje *srodnosti* među njima, ne znači *stvarno* »zanemarivanje« njihovih razlika, a još manje »previdanje« tih razlika. U drugačije orijentiranim tekstovima, onima usredotočenim na *vrstovnu posebnost* u isti razred klasificiranih pojava, itekako će se proučavati njihove razlike, što se i daje naći u onim tekstovima teoretičara u kojima se tematiziraju i problematiziraju vrstovne razlike između nekih od vrsta za koje Gilić smatra da ih se »zanemaruje« (za moj slučaj usporedi gore navedene radove). Samo, sad te se razlike uspostavljaju u odnosu prema novouspostavljenu zajedničkom »temelju komparacije«, novom *tertium comparationis* — tj. u odnosu na apstraktniji skup *zajedničkih osobina* u sklopu kojih se onda dalje *podvrstovno* diferenciraju po ovakvim ili onakvim kriterijima, odnosno ovakvim ili onakvim osobinama (usp. Carroll, 2003b).

⁸ U natuknici »Medij« u *Filmskoj enciklopediji* nastojao sam razlučiti postojeća značenja medija. Evo ih ovdje samo nabrojena: (1) pod medijem se drži fizikalni materijal i tehnike (npr. filmska vrpca i kamera); (2) perceptivna osnovica filma (ponekad nazivana »stilom«, »filmskim izrazom«, filmskom formom, filmskim postupcima i dr.); (3) sustav, odnosno pravilnosti (pravila) koja uvjetuju i ograničavaju uporabu perceptivnih temelja filma; (4) svi sastojci koji pridonose »prijenosu informacija« ma kakve ove bile (pa se u tom smislu novine uzete u cjelini, televizija uzeta u svojoj cjelini drže — medijima). Tome bi se trebalo dodati još danas odomaćena značenja medija, u smislu »sredstava javnog priopćavanja« (novine, radio, televizija, film...). Razrađenu kritiku višeznačnosti pojma »medij« i nemogućnosti da ga se »precizira« daje američki filozof umjetnosti i filma Noël Carroll u članku »Zaboravi na medij« (Carroll, 2003b).

⁹ Carroll tu još dodaje treći aspekt: *formalne* (»stilske«) *elemente*, no njih bismo mogli uzeti naprosto kao »organizaciju percepcije«, dakle kao nešto što je implicirano u *perceptivnom efektu* djela (Carroll, 2003b).

¹⁰ Branigan, primjerice, govoreći o »pogrešci medijske specifičnosti« upozorava kako se »može tvrditi da »medij« nije apriori određen nego izrasta unutar društvena konteksta i predstavlja zajedničku prosudbu o tome koje se osobine materijala percipiraju i koji se materijali mogu valjano zajedno grupirati kako bi postali prihvaćeno sredstvo izlaganja.« (Branigan, 1997: 114, bilješka 1).

¹¹ Usp. pregled razvoja tehnologije i njezinih »estetskih« implikacija u npr. Salt, 1992; Bordwell, 2005.

Carroll (2003a) upozorava na još jedno »područje nepreciznosti« u koje upadnemo kad pokušamo biti »precizni« u specifikiranju »medija filma«. Naime, film je otprva ukazivao da je zapravo, po različitim kriterijima, »multimedijski«. Film se, uostalom, od rana držao »sinkretičkom« umjetnošću, tj. kombinacijom sastojaka više umjetnosti (fotografije, slikarstva, arhitekture, kazališta, glazbe, književnosti itd.). S mnogima od njih dijeli »tip materijala« od kojih se tvori — tj. tip »medija«. Primjerice, film sa slikarstvom tipično dijeli vizualnu, dvodimenzionalnu površinu na koju se nanosi/projicira slika. U igranoj svojoj varijanti film dijeli materijale, instrumente za obradu scenografije i scenografske efekte sa slikarstvom, kiparstvom i arhitekturom. Za glazbenu pratnju filma još se za nijemoga filma koristilo glazbala, glazbenike i skladbe iz glazbenog konteksta. S kazalištem film dijeli scenografsku pripremu, tjelesno-prostornu, a potom i komunikacijsku igru glumaca. S književnošću i kazalištem film dijeli tekstualni plan za realizaciju, odnosno dijaloge...

S druge strane, kako danas provoditi dosljedno »medijsko« razgraničavanje (»precizno medijsko uočavanje«) kad, primjerice, snimanje današnjeg filma podrazumijeva, recimo, snimanje na 35 mm filmskoj vrpici, potom prebacivanju slike s filmske vrpce na digitalni elektronski nosač, kompjutersko montiranje, pa montažu filmskog negativna prema digitalno finaliziranoj verziji filma, potom razvijanju pozitiv-kopije za prikazivanje u kinima. Istodobno se elektronska varijanta tog istog filma izdaje u digitalnom vidu (DVD) i distribuirati ne samo za »kućna kina« — tj. za sklop DVD-televizor — nego i za prikazivanje po festivalima i posebnim projekcijama? Ili, koji »medij« određuje onaj film koji je snimljen digitalno u visokorazlučnoj tehnologiji (HD), obrađen u digitalnoj montaži, a poslije prebačen na filmsku vrpcu te u kinima gledan kao filmska projekcija (usp. Turković, 1996a)?

Ove krupne »medijske«, tehnološke razlike — analogno-digitalno / filmsko-elektronsko — slobodno se kombiniraju i smjenjuju (tako je bilo i s odnosnom nijemog — bezvučnog — i zvučnog filma), jedna se tehnologija slobodno obogaćuje drugom, ili se namjerno odriče nekih tehnologija u ime reduciranije varijante, i, valja se pitati, zašto se to ne bi radilo? U ime što »preciznije definicije«? Zašto se obarati na razlike koje podrazumijevaju »medijsko obogaćivanje« ili »osiromašivanje« (recimo, da se snimanju »bez zvuka« doda zvuk, a standardnom snimanju »sa zvukom« oduzme zvučna strana; ili da se snimanju s filmskom vrpcom doda obrada u elektroni, ili da se u kontekstu standardnih obrada u elektroni, izradu filma vrati »manualnoj« filmsko-kemijskoj), pri čemu svaka od tih odluka može biti motivirana visokim stilskim (»umjetničkim«) ciljevima?

Ako, pak, posegnemo za »perceptivnom« interpretacijom »medija« stvari se još više zapetljavaju, »onejašnjavaju«. Recimo, iako je podosta od onog što se zadugo pripuštalo u »filmski medij« moralo biti ograničeno na jedan perceptivni

modalitet — na *vid* — ubrzo je dolazak zvuka proširio perceptivni raspon i na sluh (zvučni film), a pokušavao se protegnuti i na ostala osjetila (recimo tzv. senzorama, u kojoj se pokušavalo aktivirati i ostala osjetila, npr. kinestezijski sustav — osjet o stanju tijela; osjet mirisa...), odnosno kako se to čini danas s »kompjuterskom pazzbiljom« (virtualnom stvarnošću) koja podrazumijeva djelomično tjelesno sudjelovanje u vizualnome prizoru. A da se ne spominju raznoliki potezi eksperimentalističke sredine u pravcu »proširenog filma«, »multimedijska« itd. Koja je od tih kombinacija »precizna« — filmskomedijska? Također, ako uzmemo bilo koju složeniju perceptivnu osobinu prisutnu u filmu koju se standardno — u ovom ili onom kontekstu — izdaje kao *medijsku*, uvijek ćemo moći utvrditi da je film dijeli s nekom drugom umjetnošću. Recimo, *sekvencijalnu* narav film dijeli s drugim »vremenskim umjetnostima« — kazalištem, književnošću, glazbom, stripom...; *fotografičnost* film dijeli s fotografijom i videom (elektronskim snimanjem). »*Fotografiranje pokreta*« — »kinemato-grafiju« — film dijeli s raznim predfilmskim napravama, ali i s televizijom i videom. *Fonografičnost*, s magnetskim, laserskim i elektronski baziranim snimanjem posvuda (na radiju, televiziji, glazbenoj industriji...). *Perceptivnu jednododalnost* nijemi film dijeli sa slikarstvom i pantomimom, a *perceptivnu dvododalnost*, vidnoslušnu utemeljenost, zvučni film dijeli s kazalištem, videotelevizijom, s ozvučenim kompjuterskim sučeljem. I ne samo da nema te »medijski« izlučive osobine koju ne bi dijelio s drugim komunikacijski ili/i umjetnički srodnim područjima, nego, prema Carrollovu naglašavanju, očito je da film *kombinira raznolike* — međusobno razlučive — »*medijske*« osobine. Film je uvijek bio *više-medijalan*, i po tome se na sve strane *preklapa* s drugim umjetnostima. Nema »čistog filmskog medija«. ¹²

Takvu analitičkom »medijskom« pristupu određivanju *filma* nedostaje očigledno pouzdan *kriterij* za utvrđivanje što računati »istim medijem«, a što različitim medijem. Odnosno, koju tehnološku varijaciju i kombinaciju držati »unutar iste umjetnosti«, a koju »među-umjetničkom«?

Kriterij untarmedijske i međumedijske diferencijacije?

Doduše, u Currieja se pronalazi takav izričit pokušaj — da se dade kriterij za razlikovanje »untarmedijske« od »međumedijske« diferencijacije.

Currie, naime, razlikuje varijaciju unutar osobina koje su načelno obavezne, i dodavanje osobine koja nije načelno obavezna.

Recimo, među tehnološkim promjenama s jakim perceptivnim posljedicama nalaze se i promjene formata projicirane slike — najuočljivija je promjena bila u uvođenju 1950-ih godina »širokog formata« filmske slike (npr. cinemascop, panavision, vistavision i dr.), u kontrastu s tada standardnim

¹² Carroll već godinama vodi uvjerljiv rat s *purističkim* »medijskim« pristupom filmu (usp. Carroll, 1988; Carroll, 1996), rat koji sam i ja neovisno, a i nekako otprilike istodobno, vodio, često sa sličnim argumentima (usp. Turković, 1982; Turković, 1984; Turković, 1988a; Turković, 1996b; Turković, 1999a).

»klasičnim formatom«. Da li tu promjenu računati kao »promjenu medija«, ili promjenu »unutar istog medija«? Currie tvrdi da je posrijedi ovo posljednje, a to zato jer filmska slika *mora biti dana u nekom formatu*, pa varijacije formata, pa i snažne inovacije u formatu, ostaju unutar načelno *zadanog parametra*. Zato što se javljaju unutar zadanog parametra (njegovim su raznolikim ostvarenjima) takve promjene se mogu računati »slabim promjenama«, onima koje ne mijenjaju sam medij, nego se odvijaju »unutar medija«. Uostalom, formati filmske slike prilično su varirali već i prije no što su se ustalili, a i unutar standardizirana »klasičnog« formata različitim se je maskama, a potom i razdjeljivanjem ekrana (tzv. *split screen*) variralo izrez slike unutar standardnog formata. Izum anamorfotskog snimanja i projiciranja (cinemascopea, panavisiona i dr.) sastojalo se tek u uvođenju novih ostvarivih *vrijednosti filmskog izreza*, unutar već postojećeg repertoara varijacija, unutar postojećeg parametra *izreza*, postojeće »medijske« karakteristike.

No, za razliku od promjene u formatu, uvođenje sinkronog — prizornog — zvuka, po Currieju, nema isti status. Naime, u nijemom filmu, po Currieju, nije postojala opcija »prizorne zvučnosti« — izum filma nije poznao obavezu prizornog zvučanja — zvučni prizor nije ulazio u *medijsku odredbu filma*.¹³ Zato se može držati da je uvođenje sinkronog prizornog zvuka dalo je posve novu »medijsku dimenziju«, novi »medijski parametar«. Ta dimenzija, po Currieju, ne ulazi u medijsku definiciju *filma uopće*, upravo zato što ne mora biti nužno prisutna da bi bismo imali film. Po njemu, film je primarno — *bitno* — vizualni medij.

Dakle, varijacije u formatu su manje značajne jer su »unutar-medijske«, a »dodatak« prizornog zvuka donosi posve novu dimenziju, novi medijski parametar — mijenja primarni medij (Currie, 2005: 6-7).

Ova linija dokazivanja kao da ide na ruku Gilićevu zaključku o važnoj medijskoj *neistovjetnosti* nijemog i zvučnog filma. Iznesena Curriejeva razmatranja daju kriterij po kojemu možemo zvučni film držati medijski ključno drugačijom umjetnošću od nijemog filma, pa ako se već mora odlučiti koji od ta dva »medijski različita« fenomena zvati *filmom*, Gilić se, oslanjajući se na Peterlićevu definiciju, odlučuje za zvučni film, njega drži *filmom*, s logičnom posljedicom da nijemi film izopćuje iz »filmskog medija«.

No, sam Currie sigurno ne bi prihvatio takav zaključak svoje analize. Ako se i prihvati da je zvučni film *medijski drugačiji od nijemog filma* to ne znači da je on i *drugi medij*, tj. *posve druga umjetnost*. Currie ne povlači razliku između *unutar-medijskih varijacija* i *medijskih dodataka* zato da bi rekao da su sada nijemi i zvučni film dva posve različita medija, nego samo da bi objasnio *definicijsku* nejednakost svojstva *vizualnosti* i svojstva *zvučnosti*. Uvođenje zvuka jest donijelo »medijsku promjenu«, ali onu koja je postojećem »filmskom mediju« (a) *dodala novu medijsku mogućnost*, novu *medijsku dimenziju*, i (b) nju učinila izbornom (opcionalom) — ali ne i nužnom — *mogućnošću*. Iskorištavanje te mogućnosti je po Currieju itekako estetski relevantna stvar, ali to iskorištavanje ne utječe na *opću (esencijalističku) definiciju filma*, nego samo *proširuje* što se sve s *filmom*, dakle s izvornom pojavom, estetski i stilski relevantno *može činiti*. Proširuje konkretan raspon pojava koje *zadovoljavaju esencijalnu definiciju filma*: jer i zvučni film ispunjava tu definiciju — i on je *vizualni medij*, odnosno *medij pokretnih slika*.

Za razliku od toga, sama zvučnost ne čini neko *zvučno djelo* filmom, jer bi tada sva glazba bila zapravo — filmom, a i radio bi bio samo varijantom — kinematografije. Zvučnost, dakle, nije nužni uvjet da nešto bude film.¹⁴ Ali jest, ponovimo, nužan uvjet da bi neki *film* (vizualno predočavanje pokreta) bio — *zvučni* film.

Iako se u takva razmatranja Currie ne upušta, mogli bismo ovo posljednje (točku b) razraditi ovako: ono što je film uspostavilo kao posebnu doživljajnu pojavu bila je njegova osobina da fotografski — vizualno — zapisuje, tj. kauzalno registrira, zatečeni, »živi« svijet, tj. svijet u promjeni, pokretu, te da nam ga predočava za raspoznavanje na temelju naše opće sposobnosti raspoznavanja životnih pojava. Uvođenjem mogućnosti da se taj vizualno bilježen svijet bilježi i zvučno proširene su načelne izborne — *stilske* — mogućnosti, ali nije narušena osnovna osobina — *vizualno-medijska određenost* filma, njegova sposobnost da vizualno bilježi žive prizore. No, uvođenjem zvuka dobiveno je da sada filmaši — i gledatelji — imaju *novu izbornu mogućnost* koju prije nisu imali: da izrađuju i gledaju dva *podtipa filma*, dvije podvrste filma: *nijemi film* i *zvučni film* (usp. Carroll, 2003). Da budu suočeni sa sustavnim izborom kojeg prije nisu takvoga imali (ili su ga imali u ograničenoj, nepraktič-

¹³ Iako i takvo rezoniranje nije empirijski pouzdano. Kako sam već opisao, i nijemi film imao je zvučnu pratnju — kinoglasbu — a ponekad se pri projiciranju filma »uživo nasinkroniziralo« šumove. K tome, nijemi igrani film je bio, i u razdoblju njegove dominacije, svejedno percipiran kao film »lišen zvuka«, odnosno »govora« — jer je kao »standard« igrane izvedbe (a i uzor, izvor za »preuzimanja«) bila kazališna dijaloška predstava — drama — te se u razvijanju narativnog filma tipično držalo *ozbiljnim ograničenjem* nemogućnost da se »sluša« dijalog prikazanih likova. To se kompenziralo međunapisima u kojima se donosio tekst dijaloga i tumačenje situacije, ali ti su međunapisi samo upozoravali koliko nedostaje da se i čuje što likovi u kadru govore (vidljivo mičući usnicama i popratno gestikulirajući). Zato se toliko i težilo pronalaženju »govornog filma«, i zato je tako zdušno prihvaćen zvučni film kad se javio. »Medijska mogućnost« *zvučnosti* bila je otprva itekako prisutna i zazivana. Uostalom, Edison, odnosno njegov izumiteljski razrađivač, Dickson, otprve su planirali i pokušavali ostvariti »zvučni film« (*kinetophonograph*), a ne »nijemi film« (usp. svjedočanstvo Dicksona, 2000/1895).

¹⁴ Carroll (2003a) upozorava na primjerke eksperimentalnog filma u kojemu projekcija ne nudi vizualno ništa (crni ekran), a pritom se sluša tek zvučna pista. To je, svakako, rubni i izazovan primjer. Ali, i takva djela računamo kao »film« jer se (a) odvijaju u filmskom prikazivačkom kontekstu i suočavaju s — kontekstualno pripremljenim — očekivanjima, s metakomunikacijski najavljenom filmskom projekcijom, (b) odvijaju se filmskom tehnologijom, i (c) ipak je »slika« važna jer sustavno nudi pogledu — mračni ekran, dakle »nultu« sliku. A i »odsutnost slike« gdje je ona metakomunikacijski jasno marikirana jest nekakva *vizualnost*, čime je ispunjen *nužni uvjet* filma, po Currieju i Carrollu.

noj varijanti — ozvučavanja nijemog filma). Nije se, dakle, javio posve drugi medij, nego se film *medijski* »bifurkirao« — razdvojio na *dvije podvrste: nijemi i zvučni film*.¹⁵ Jest da se nijemi i zvučni film »medijski« razlikuju, ali je ta razlika »unutargenerička«, unutar njima zajedničkog, najbliže navedenog, rodnog pojma *filma*, odnosno *pokretnih slika*.

Carrolova je sugestija (2003a) da se pojam »medija« posve ispusti iz teorijskog i interpretativnog govora o *filmu* (ili *pokretnim slikama*), jer se tim pojmom samo skriva i »unificira« raznolikost i složenost »materijalnih« i »perceptivnih« vidova filma, umjesto da ju se »preciznije uočava«. A kad se unificira, tada se lako upadne u iste (čistunske) pogreške koje je tradicijska »medijska teorija« radila.

Aktivno izbjegavanje da se poziva na »medij«, tj. da se govori o »filmskom mediju« može se pronaći i u Peterlića, koji radije govori o »oblicima filmskog zapisa«, kako sam to već napomenuo, a i ja izbjegavam pozivanje na medij, osim u onim tekstovima u kojima polemiziram s »medijskim predrasudama« i krivim »medijskim tezama«. Umjesto toga, govori se bilo o »tehnologiji«, ili — u skladu s novijom modom — o »nosачima« zapisa, o »filmskim postupcima«, ili o »stilu« ili što drugo. Nastoji se govoriti specifičnije i »poetički« (»estetički«) neutralnije.

Neki »taktički« razlozi za teorijsko pozivanje na medij

Ako je s »jedinstvenim filmskim medijem« sve tako neodređeno, pa i zabludjelo, kako upućuje Carroll i naša prethodna argumentacija, postavlja se pitanje zašto se tog pojma tako snažno držalo kroz tako dugo povijesno razdoblje, pa ga se i danas priziva još podjednako uvjereni? I zašto će ovaj poziv da se odrekne spominjanja »medija« u strožem teorijskom kontekstu nužno izazvati nelagodu u mnogoga, pa i vjerojatno praktično zanemarivanje.

Carroll (2003b) navodi tri razloga za uporno zazivanje medija u teoriji filma: estetički, sociološki i metodološko-teorijski razlog.

Estetički je razlog bio i intelektualno-statusni: u ranome teorijskom razdoblju pokušalo se utvrđivanjem »medijske posebnosti« filma dokazati da film može imati status posebne umjetnosti, medijski jednakopravne »starijim umjetnostima« i sa svojim posebnim mjestom među njima te se tako pokušalo dati ugledan estetski status novom »izumu« kojeg se inače — u tradicijskim estetičkim i opće intelektualnim krugovima — smatralo nedoličnim, vulgarnim, parazitskim na tijelu starijih umjetnosti. Ta se argumentacija oslanjala na utjecajnu estetičku tradiciju utvrđivanja medijskih posebnosti pojedinih etabliranih umjetnosti u 18. i 19. stoljeću. Logika

je medijskog pristupa bila: ako uspiješ u tradiciji estetičkih utvrđivanja medijskih posebnosti unutar ujedinjena *sustava umjetnosti* (usp. Kristeller, 1977) dokazati da i film ima svoju vlastitu medijsku, a time i stvaralačku posebnost (recimo *montažno konstruktivnu*, ili *životno registracijsku*), dokazao si da je film jednako *posebna umjetnost* u sklopu sustava umjetnosti kao i druge *posebne umjetnosti* (usp. Turković, 1982).

Drugi povijesni razlog za isticanju jedinstvena medija filma, po Carrollu, leži u suvremenom zalaganju za uvođenje filma kao posebnog znanstvenog i studijskog područja — područja *filmologije* — koje traži posebne »profesionalce«, traži otvaranje posebnih institucija i zaposleničkih namještenja u njima (posebnih filmoloških odsjeka na sveučilištima, posebnih znanstveno-istraživačkih instituta i sl.). Ako je, naime, film, i prihvaćen kao umjetnost među drugim umjetnostima, to ne znači da se držalo da treba osamostaliti znanstvenu disciplinu za tu umjetnost. Naime, prva proučavanja filma odvijala su se uglavnom u sklopu studija književnosti (u nas u sklopu studija komparativne književnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu) ili u sklopu sociološkog studija masovnih komunikacija. Shvaćanje da film treba posebno znanstveno izdvajanje i osamostaljivanje u sklopu humanističke znanstvene zajednice trebalo je braniti i dokazivati argumentima kako se terminologijom i teorijama drugih humanističkih znanosti ne može valjano tumačiti film. Teorija medijske posebnosti i jedinstvenosti dobila je na argumentacijskoj umjesnosti u sklopu takvih nastojanja. Ona je bila potrebna kako bi se uspostavili *filmološki studiji*, i bilo je »ideološkim temeljem« njihova snažna širenja, što je dalo brojne magistrije i doktorate iz filma u SAD-u, ali i drugdje.

Metodološki su se razlozi, po Carrollu, sastojali u tome što je pretpostavka da film ima »jedinstven medij« podrazumijevala da on ima i vlastita, »specifična« obilježja i vlastite, samo sebi svojstvene »zakone«, pa se moglo krenuti i u njihovu konkretnu empirijsko-teorijsku specifikaciju. Teorija je dobila specifičniju metu za detaljniju analizu konkretnog funkcioniranja filma.

Sve te razloge Carroll drži povijesno nesumnjivo opravdanim i kulturno kontekstualno djelotvornim, ali temeljenim na načelno pogrešnim teorijskim postavkama, često kočnicom boljeg razumijevanja područja, kočnicom relevantnijeg i općevažećeg empirijskog istraživanja i tolerantnijeg prihvatanja stvarne stilske i općenito vrstovne različitosti filmskog područja.

No, čovjek se može pitati ne postoji li jači — korjenitiji — razlog zašto se je »medijski pristup« u teoretiziranju o filmu toliko uporno održao usprkos svojim »lošim stranama«?

¹⁵ Doduše, povijesna dominacija zvučnog filma (istiskivanje nijemog filma iz dominantne proizvodnje) učinila je ovoga stilski *neobilježenom* (»nemarkiranom«, »nultom«) varijantom (pa je stoga, vjerojatno, Gilić uzima kao paradigmatiku za »film«), dok se danas povratno, retrospektivno, nijemi film — bilo onaj povijesni, bilo onaj koji se zatiče među eksperimentalnim filmovima (npr. Brakhageovima) — drži stilski obilježenom, »markiranom«, »iznimnom« varijantom, koja je samo marginalno prisutna (prikazivački marginalno, recimo u kinotekama; i proizvodno marginalno — samo među rijetkim eksperimentalistima, u danas rijetkom amaterskom obiteljskom filmu, iako uvođenjem zvučnih videokamera, odnosno digitalnih kamera i prestaje biti tako i u amaterskom filmovanju). No sama ta činjenica da je ta podvrsta filma — bez-zvučni film — danas slabo prisutna ne čini je manje načelno legitimnom stilskom opcijom, niti je čini manje »filmom«.

Sredstvenost »medija« — funkcionalistički pristup

Čini mi se da je trajno utjecajan razlog za i umjetnikovo i teoretikovo pozivanje na »medij« bio u svijesti kako su sami *doživljajni temelji filma*, a onda i brojne doživljajne nijanse koje pružaju filmovi, uvjetovani upravo *očiglednim artefaktualnim*, izrađivačkim, temeljem filmske slike, uvjetovani uočljivom činjenicom da se u *umjetnoj, tehnološki postignutoj projekciji* — dvodimenzionalnoj, crno-bijeloj, svjetlosno krhkoj — dadu prepoznavati »živi prizori« a na temelju naših najsvakodnevnijih prepoznavalačkih sposobnosti, te da ovakve ili onakve uporabe dane »proizvodne tehnologije«, njezinih »oruda« i »tvari« otkrivaju ovakve ili onakve predodžbene i osjetilne mogućnosti, na ovakav ili onakav dojmljiv način, te da ovakve ili onakve preinake u tehnološkom procesu izravno utječu na ovakve ili onakve doživljajne efekte i mogućnosti za postizanje određenih doživljajnih nijansi. Drugim riječima, upravo je stvarno-izrađivačka osnovica filma ona koja omogućava svojevrsno istraživanje i razradu doživljajnih kapaciteta čovjeka (gledatelja) — oko čega se vrte sva kreativna nastojanja i dostignuća, pa i razvojni izgledi filma.

Ova »doživljajna funkcionalnost« izrađivačke tehnologije i izrađivačkih stvari bila ona koja je tu tehnologiju činila toliko *doživljajno važnom*, pa onda — kad se taj doživljaj počeo tumačiti kao *estetski doživljaj*¹⁶ — i *estetski važnom*.

Pojam »medija« bio je pogodan jer je s jedne strane upućivao na ovu važnu ovisnost doživljajnih efekata filma o tehnološkim i stvarnim temeljima filma, odnosno što je tu stvarno-tehnološku stranu prikazivao *kao sredstvo* za postizanje izdiferenciranih doživljajnih ciljeva. Pojam »medija« ukazivao je na tu faktičku — »sredstvenu« — ovisnost između uporabe »obilježja medija« kako bi se dobila specifična »obilježja doživljaja«.

Teorijska je dvojba bila samo u tome što će se protumačiti kao »prvo« i »determinativno« (»kokoš ili jaje«): je li proi-

zvodno-tvarna osnovica filma ta koja je »dana« te *unaprijed uvjetuje* (i naravno ograničava) doživljajne mogućnosti i dostignuća, ili su doživljajni ciljevi (čitaj: stilski ciljevi) ti koji *uvjetuju* samo izumijevanje tehnologije i stvari, njezinu stalnu promjenu, evoluciju, specijalizacijsko variranje-granjanje, te njezinu raznoliko specijaliziranu (dakle doživljajno i kulturalno multifunkcionalnu i razno-funkcionalnu) uporabu.

Tvrdnje da je »bit« filma *uvjetovana* medijem jest htjeli-nehtjeli *ograničavajuća* (normativno ograničavajuća), jer unaprijed određuje što se s medijem »može« i što se »smije« ukoliko hoćeš biti »vjeran mediju« (usp. kritiku *esencijalizma* u Carroll, 2003a; odnosno analizu uloge normativnosti u Turković, 2000: 81-84), utoliko teži biti i *čistunska* (*puristička*) i *ekskluzivistička, isključiva*, te isključivati sve one »izume«, »novitete« ili »varijetete« koji ne ulaze u »definiciju medija« i/ili se kose s danome »definicijom medija« (usp. Turković, 1982; Turković, 1984; Turković, 1988a).

Nasuprot tome, *funkcionalistički pristup*, onaj koji tehnologiju i stvari drži tek *prigodnim sredstvom* za postizanje ovakvih ili onakvih doživljajnih ciljeva, naglašava prvo *razvojnu otvorenost* tehnologije i stvari (povijesno potvrđenu), a potom, važnije, *doživljajnu otvorenost* (dakle i normativno-stilsku razvojnu otvorenost) cijelog filmskog područja, te činjenicu da se tehnologiju mijenja i prilagođava prema »doživljajnim vizijama« i »potrebama« filmaša, te prema (suvremeno i povijesno) *raznolikoj* i *promjenjivoj* doživljajnoj »receptivnosti« publike. U skladu s uzetim doživljajnim ciljevima ili naslućajima, tražit će se prikladne stvari, prikladni instrumenti i obrađivački postupci (tj. prilagođavati i prepravljati postojeće, izumijevati nove) kako bi se ti ciljevi ostvarili, naslućaji izbistrili. Nema tog, drže funkcionalisti, »medijskog ograničenja« (tehnološkog ograničenja, ili »zakona«, »pravila« deriviranog iz »biti medija«; usp. Carroll, 2003a) koje povijesno nije bilo »izazvano«, tj. »prekršeno«, »nadiđeno« ili »zamišljeno drugim«, a sve s prihvatljivim, odnosno konačno društveno prihvaćenim doživljajnim (stilskim) konzekvencama.¹⁷ Modernizam je osobito naglašavao, pa i for-

¹⁶ Doživljaj koji se gradi na temelju filma nije se odmah tumačio kao baš *estetski*. Naime, doživljaj koji pruža film tumačio se isprva kao izrazito *spoznavni* (pružanje novih ili/i neočekivano raspoloživih *obavijesti* o dotad nepoznatu svijetu na dotad nepoznat način), potom i *obrazovni* (pomoć u stjecanju civilizacijskog standarda *znanja*), a potom odmah i kao *zabavni* (sredstvo za zaokupljanje naših zamišljajnih, imaginativnih, sklonosti i za njihovu razradu). Sve su te polazne funkcije ostale implicite (iako ponekad »kritizirane«) i kad se u teoriji razmahala trka u inicijaciji filma u »umjetnost«, a specijalistički su se razradivale u potonjim snažnim, iako pokrajnim, disciplinama (rodovima): u dokumentarnim filmovima i filmskim žurnalima, u obrazovnim filmovima, te u »eksploatacijskim« — zabavljački opredijeljenim — igranim (fikcionalnim) filmovima.

¹⁷ Zapravo, funkcionalistički pristup obilježava osobit *empirijski stav* i osobit *anticipacijski stav*. Zanimaju ga, prvo, stvarne, *ostvarene mogućnosti*, jer ono što je u filmu zanimljivo (što ga »definira« kao uspješno područje) jesu njegove *stvarne mogućnosti* u artikuliranju doživljaja — pa će, zato, težiti uzeti u razmatranje ne samo vrhunska djela koja se po stilskim sklonostima izdvajaju kao umjetnički uzorna, i neće uzimati u obzir samo područje »umjetnosti«, nego sve evidentirane varijante filma jer *ono SVE što je ostvareno ujedno ukazuje na to što je SVE moguće*. Primijenimo li modu procjena »političke korektnosti« na ovaj metodološko-teorijski plan, mogli bismo reći da funkcionalistički pristup nastoji prakticirati maksimalnu »empirijsku korektnost«, dok je esencijalistički i normativistički stav programatski opredijeljen za »empirijsku nekorektnost«. S druge strane, funkcionalisti se drže ideje istraživačke otvorenosti, tj. kako drže da uvid u doživljajne mogućnosti nekog stvaralačkog područja nije unaprijed dan nego se tek naporno artikulira, stječe tijekom samog rada, samog stvaralaštva, i preko samih ostvarenja, to se podrazumijeva »otvorenost« još nedohvaćenim, pa i nenaslućenim budućim mogućnostima. K tome, funkcionalistički pristup — oslanjajući se na empirijske potvrde — podrazumijeva da nema tih mogućnosti koje bi bile »isključivo« svojstvene danoj umjetnosti, nego da postoje samo stvari koje je *polazno lakše* i koje je *polazno teže* ostvariti u danome sustavu. Iako, opet, ponekad upravo »težina ostvarivosti« može biti itekav stvaralački izazov. Recimo, filmu je lakše »vizualizirati« prizore, jer je u temelju *vizualan* (što književnost nije, jer njezin »vizualni« temelj — pismena — nemaju nikakve veze s vizualnošću prizora koji se jezično opisuje), dok je, na drugoj strani, drži se, književnosti lako predočavati misli junaka i pisca jer postoji tzv. unutarnji govor koji se samo treba ispisati, što je filmu, vezanom uz vizualnu, i govornu, *vanjsku pojavnost prizora* puno teže. Ali, ono što je teže ne znači da je »nemoguće« postići, a još manje znači da je *neprikladno* danoj umjetnosti. Književnost se itekako trudi oko »slikovnosti« (»vizualizacije«) ma koliko joj to ne bilo polazno lako (deskripcijama, figurativnim, dočaravajućim jezikom — oslanjajući se na činjenicu da se i jezikom mogu aktivirati »protoperceptivne« predodžbe — tzv. imaginacija; usp. Turković, 1984; Turković, 1988a), kao što se je i u filmu itekako trudilo da se nekako dočaraju misli junaka (bilo tzv. umecima »zamišljenih prizora«, bilo, u zvučnom filmu, introspektivnom naracijom u prvome licu što prati prizore koje gledamo i dr.), ma koliko to ne bilo polazno lako i ne uvijek doživljajno najuspjelije. Zapravo nema te *proglašene nemogućnosti* u nekom stvaralačkom području, koju nije neki umjetnik pokušao ostvariti,

sirao ovu »stvaralačku otvorenost« u različitim »avangardama« i »novim filmovima« stvarajući »relativistički« stav kako je sve u filmu tek stvar »konvencija«, koje se mijenjaju kako se (povijesno i suvremeno) mijenjaju društvene konstelacije, stilske sklonosti i »volja umjetnika«. ¹⁸

Nedvojbeno, i jedno i drugo stajalište ima svojih temelja: *trenutno raspoloživa* tehnologija doista *uvjetuje* (pa i ograničava) što se u *danome trenutku* optimalno može, ali je također činjenica da i doživljajne potrebe, težnje i naslućaji *uvjetuju doživljajno svrhovite* prilagodbe, preinake i inovacije u postojećoj tehnologiji, mijenjanje onoga »što se može« u danome trenutku, uvjetuju »prisvajanje« novih tehnologija nastalih na drugim stranama (npr. elektronske tehnologije javljene na televizijskom području; digitalne tehnologije javljene na računalskom području). Očito je potrebna neka teorija koja će integrirati i ovu *tehnološki uvjetujuću* i *tehnološki i stilski otvorenu* stranu filmovanja i filmova, nastojeći prekoraciiti restriktivnost »medijskog pristupa«, ali i konvencionalistički relativizam modernističko-inovacijskog. ¹⁹

No, u pogledu »korisnosti« pozivanja na »medij« ne mogu a da se ne složim s Carrollom: inzistirati na *medijskoj isključivosti*, i uopće inzistirati na »precizno medijskom« pristupu unutar filmske teorije i interpretacije, danas je neplodno i nepotrebno restriktivno i izravno u sukobu i s povijesnom, a osobito sa suvremenom filmaškom praksom i doživljajnim rasponom koji nam je na raspolaganju unutar ukupnog suvremenog (i povijesnog) polja filma.

K tome, inzistirati na *definijskoj isključivosti* izravno je štetno jer proizvodi »parcijalno sljepilo« teorije za složenost empirije i izrazito sputava moguću objašnjavateljsku plodnost i primjenjivost teorije.

Da li treba, u skladu sa gornjim razmatranjima, odnosno u skladu s Carrollovim savjetom — *zaboraviti na medij*?

Mislimo li na strožu i empirijski savjesniju teoriju treba reći — *da*, odbacimo pojam medija i koristimo množinu drugih, preciznijih termina kojima se specificiraju relevantne i empirijski podupirive distinkcije.

Ali, s druge strane, držim da bi bilo posve iluzorno, pa i utopijski, istjerivati naziv i pojam *medija* posve iz govora. Može ga se zadržati u onom obliku u kojem ga se najčešće i uporablja: kao *izvanteorijski, kolokvijalan* naziv čije rasplinuto, odnosno pluralno, značenje baš odgovara mnogom općeni-

tom i ne odveć obvezujućem govoru o filmu, ali i u nekim tek orijentacijskim mjestima u teorijskom govoru, tamo gdje preciznost još nije poželjna.

Nikako ga, međutim, ne treba koristiti kao čvrsti *teorijski termin* koji podrazumijeva preciznost, jer nju, kako je pokazano, ne može postići, te njezino postizanje čak, faktički, onemogućava. Također, nikako ga se ne smije uzimati kao *kriterij* za dalekosežne teorijske distinkcije, jer ako je kriterij tako rasplinut kako je to, demonstrirano, pojam medija, teško da od toga može biti ikakve teorijske koristi.

Literatura

- Rudolf Arnheim, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- David Bordwell, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Edward Branigan, 1997, »Sound, Epistemology, Film«, u: R. Allen i M. Smith (ur.), 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press
- Noël Carroll, 1988, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press
- Noël Carroll, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press
- Noël Carroll, 2003a (1998), »The Essence of Cinema«, u Carroll, 2003c.
- Noël Carroll, 2003b (2000), »Forget the Medium!«, u Carroll, 2003c.
- Carroll, Noël, 2003c, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press
- N. Carroll i J. Choi (ur.), 2006, *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Oxford: Blackwell Publ.
- Gregory Currie, 1995, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press
- W. K. L. Dickson i A. Dickson, 2000, *History of the Kinetograf and Kinetoscope and Kinetophonograph*, New York: The Museum of Modern Art (preisak izdanja iz 1895)
- Nikica Gilić, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, rukopis, Sveučilište u Zagrebu — Filozofski fakultet
- Paul Hammond (ur.), 1978, *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema*, London: British Film Institute

pokazati mogućom, ma koliko se pri tome mučio i bio ograničen. Razlike između sustava prije su, tako, razlike u većim ili manjim *trenutnim* mogućnostima, većim ili manjim poteškoćama u realizaciji danih mogućnosti, nego u međusobno isključivim ograničenjima (usp. razradu tog stava u Turković, 1988a). Uostalom, nikad ne znaš koje će ti dotad *zakočene* mogućnosti otvoriti, otkočiti neki budući izum pogodne tehnologije (kao što je film otvorio fleksibilne mogućnosti fotografske registracije i iluzivne reprodukcije pokreta, a digitalna tehnologija otvorila naširoko prije vrlo ograničene mogućnosti stvaranja kompletnog pabizljskog svijeta — »virtualne stvarnosti«, preinačavanja svega vizualnoga i zvučnoga u smjeru najdivljijih maštalačkih vizija).

¹⁸ Za kritiku takva konvencionalizma usp. npr. Carroll, 2003. i Currie, 1995, odnosno za povezivanje konvencionalizma i »nekonvencionalističke« osnove usp. Turković, 2000: 74-108; Turković, 2002: 65-90

¹⁹ Takvu teoriju — s takvim uvidom i željom da se taj problem riješi — sâm sam uzeo razvijati pod nazivom *epistemološko-komunikacijski pristup* u raznim svojim člancima rasutim po časopisima ili po mojim knjigama, a izričito i imenovano u dvije knjige: *Teorija filma* (Turković, 2000) i *Razumijevanje perspektive* (Turković, 2002). Bit je te teorije što smatra da film »ontološki« ne određuje njegov »medij« nego da je film »ontološki« određen svojim »epistemološko-komunikacijskom« prirodom koju omogućava »medijska manipulacija«: tj. iznosim shvaćanje da je film je smišljen da aktivira i istražuje naše spoznajne (opće doživljajne: perceptivne, pojmovne, emotivne...) mogućnosti oslanjajući se, naravno, na naše mentalne »danosti« (što nasljedujemo i što stječemo tijekom svakodnevnog života), ali i izričito ih ustanovljujući, provjeravajući, razrađujući, pa i iskušavajući ih, ponekad i na krajnji — »nemoguć« — način (u avangardnim, inovacijskim rukavcima), i to upravo iskorištavajući raznolike materijalno-izrađivačke, tehnološke, pogodnosti, odnosno stvarajući te pogodnosti u ove ili one komunikacijsko-epistemološke svrhe.

- Paul Oskar Kristeller, 1970, »The Modern System of the Arts«, u Morris Witz (ur.), *Problems in Aesthetics*, drugo izdanje, New York: Macmillan
- Ante Peterlić, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (III. izdanje)
- Barry Salt, 1992, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword (drugo prerađeno izd.)
- Kristine Thompson i David Bordwell, 1994, *Film History. An Introduction*, New York: McGraw-Hill
- Hrvoje Turković, 1982, »Estetički purizam«, *Filmske sveske*, 4/1982, Beograd: Institut za film (u izmijenjenoj varijanti pretiskano u H. Turković, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16)
- Hrvoje Turković, 1984, »Pojmovi i pristupi«, *Filmske sveske*, 3/1984, Beograd: Institut za film (pretiskano pod nazivom »Filmičnost: ogled iz filozofije filma« u H. Turković, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske)
- Hrvoje Turković, 1988a, »Filmsko i nefilmsko, ili kako je moguća intermedijalnost«, u Turković, 1988b.
- Hrvoje Turković, 1988b, »Tipovi animacije«, u Turković, 1988c
- Hrvoje Turković, 1988c, *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Hrvoje Turković, 1990, »Medij«, u A. Peterlić (gl. ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*, II, L-Ž, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Hrvoje Turković, 1996a, »Kad su 'medijske' razlike važne a kad nisu«, u Turković, 1996.
- Hrvoje Turković, 1996b, »Televizija prema filmu«, u Turković, 1996.
- Hrvoje Turković, 1996c, *Umijeće filma. Esejistički uvod u filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Hrvoje Turković, 1999a, »Pokretne slike: medijske razrade i preklapanja«, *Zapis*, Škola medijske kulture, posebni broj, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Hrvoje Turković, 1999b, »Izazov izvještačenosti«, u H. Turković, 1999, *Suvremeni film*, Zagreb: Znanje
- Hrvoje Turković, 2000a, »Programska narav televizije«, *Zapis*, Škola medijske kulture, posebni broj, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Hrvoje Turković, 2000b (1994), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Hrvoje Turković, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija vizualnog razabiranja*, Zagreb: Durieux
- Branko Vučićević (ur.), 1984, *Avangardni film 1895-1939*, Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO

S v j e t l a n a S u m p o r

Ironija u filmu

Ironija kao diskurzivna strategija

Ironiju se može promatrati kao retorički trop, kao stav prema životu i kao diskurzivnu strategiju. U studiji *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* Linda Hutcheon (1995) tretira ironiju kao diskurzivnu strategiju koja može djelovati na razini jezika (verbalna ironija) ili forme (glazbena, vizualna, tekstualna). Hutcheon smatra da je ironija performativni događaj kojeg omogućuje interakcija (kulturalnog) teksta, konteksta i interpretatora, i ponekad, ali ne uvijek, ironičara (1995: 11-12). Iz perspektive ironičara (enkodera), ironija je namjeran prijenos informacije i vrijednosnog stava koji je različit od onoga koji se eksplicitno predstavlja, no interpretator (dekoder) je onaj koji pridaje značenja i motive, te je stoga presudan da bi ironija bila prepoznata, odnosno da bi se dogodila. Kako se interpretacija uvijek odvija u određenoj situaciji i kontekstu, s određenom svrhom, i s određenim sredstvima, atribuiranje ironije uvijek uključuje semantičko i vrijednosno umetanje.

Stvaranje značenja aktivnost je za koju je presudan kontekst. Zato je u bavljenju ironičnim značenjem, smatra Hutcheon (1995: 13), potrebno napustiti tradicionalne semantičke koncepte i pozabaviti se pragmatičnom, odnosno društvenom i komunikacijskom upotrebom jezika. Ironija se uvijek događa isključivo kao dio procesa komunikacije. Ona nije statično retoričko oruđe, nego se ostvaruje tek u odnosima različitih značenja, odnosima među ljudima i izjavama, a ponekad i među namjerama i interpretacijama.

Ironija je relacijska, nastavlja autorica (1995: 12-13) jer operira ne samo između značenja (izgovorenog, neizgovorenog) nego i između ljudi (ironičara, interpretatora, meta). Ironično značenje nastaje kao posljedica odnosa, dinamičnog, performativnog povezivanja različitih proizvođača značenja, ali i različitih značenja, da bi se stvorilo nešto novo, s kritičkom oštricom ili prosudbom. Ironično značenje je nešto nestalno, implicira simultano opažanje postojanja više značenja. Ne može se svesti samo na neizgovoreno i suprotno od izgovorenog, na logičku kontradikciju i supstituciju značenja. Zapravo se događa u prostoru između izgovorenog i neizgovorenog, odnosno u prostoru koji uključuje i izgovoreno i neizgovoreno, te nije tek neizgovoreno značenje, kao što ni neizgovoreno nije uvijek tek inverzija ili suprotno od izgovorenog, ali je uvijek različito i više od izgovorenog. Strukturalističkim terminima rečeno, ironični znak sastoji se od jednog označitelja i dva različita, ne nužno suprotna označena. Iro-

nijom se podriva deklarirano značenje i uklanja semantička sigurnost odnosa »jedan označitelj — jedno označeno«.

Ironija rijetko podrazumijeva jednostavno dekodiranje obrnute poruke. Mnogo je češće riječ o semantički kompleksnom procesu povezivanja, razlikovanja i kombiniranja izgovorenog i neizgovorenog značenja, s nekom procjeniteljskom oštricom.

Kritička oštrica ironije

Iako se ironiju najčešće definira kao govoriti jednu stvar, a misliti nešto drugo, upravo je kritička oštrica njena bitna osobina (Hutcheon, 1995: 37), koja je razlikuje od metafore i metonimije, inkongruencije i jukstapozicije, kao i od paradoksa. Ta kritička oštrica sastoji se od aktivnog spoznavanja nesklada i inkongruencije i podrazumijeva atribuiranje procjeniteljskog, čak prosuđujućeg stava, što povlači i emotivnu/afektivnu dimenziju. Bilo da je riječ o podrugljivom diskreditiranju ili o distanciranoj ravnodušnosti, ironija je uvijek aksiološkijska, procjeniteljska, odnosno prenosi određen stav ili emociju. Stoviše, često je se smatra »oružjem poruge«, još snažnijim zbog neizravnosti.

U antici se uz ironiju vezivala dvoličnost, prijetvornost, čak »slabost karaktera«, dok se danas uz nju pretežito vežu sankcionirajući skepticizam kao taktika tumačenja, satira kao motivacija, a agnosticizam i cinizam kao moralni stav. Njena indirektnost i kritička oštrica čine je prikladnim modelom opozicije represivnim i prisilnim sustavima i uopće autoritetima, no činjenica je da ironija može ispunjavati sasvim različite funkcije, od osnaživanja/pojačavanja prevladavajućeg stajališta, kompliciranja i usložnjavanja značenja, ludičkog poigravanja, relativiziranja, distanciranja, provizornosti i demistificiranja, samoobrane, opozicije, okupljanja istomišljenika i napada na neistomišljenike.

Razlog tome je što je ironija uvijek kulturalno uvjetovana, te je zajednički kontekst, koji stvaraju postojeće zajednice, presudan za upotrebu i razumijevanje ironije.

Ironijski markeri

Participatorska priroda ironije podrazumijeva kulturalno uvriježeno poznavanje pravila, konvencija, očekivanja koje se odvija u određenom kontekstu. Nužno je dakle da postoji neka diskurzivna zajednica, te da kontekst i tekst signaliziraju ili provociraju mogućnost postojanja ironije, naglašava Linda Hutcheon (1995: 143). U interpretaciji ironije, kon-

tekst čine okolnosti ili situacija izričaja, cjelina teksta izričaja, i relevantni intertekstovi. Kontekst je i sam konstruiran pomoću interpretativnih procedura, koje je formiralo naše prethodno iskustvo interpretiranja tekstova i konteksta.

Što je veća prihvaćenost signalizirajućih konvencija, veća je i vjerojatnost da će namjerna ironija i biti interpretirana kao ironija. No, čak i oni signali koji su općeprihvaćeni kao ironijski (podrugljivi ton, pretjerivanje) društveno su i kulturalno uvjetovani. U teorijama ironije, zapaža Hutcheon (1995: 151), postoje velika neslaganja oko potrebe za ironijskim markerima, njihova postojanja i njihove prirode. Antički retorikar Kvintilijan savjetovao je da se obrati pozornost na govorničku izvedbu, karakter govornika i prirodu same teme: ukoliko se nešto od toga ne slaže s izgovorenim riječima, to je siguran signal da je govornikova namjera drugačija od onoga što tvrdi. Od suvremenih teoretičara, Wayne Booth predložio je pet markera: direktne naznake ili upozorenja samog autora (naslovi, epigrafi, izjave), kršenje općeprihvaćenog znanja (namjerne pogreške u činjenicama ili prosudbama), kontradikcije unutar djela (»unutarnja poništenja«), srazovi u stilu, neusklađena uvjerenja (interpretatora i autora). No, markeri ironije često ostaju nezapaženi jer postoji jaka tendencija da se pri upotrebi ironije upotrijebi što manje i što je moguće suptilnijih signala. Štoviše, najbolje su ironije najmanje eksplicitne, s velikim rizikom nerazumijevanja i pogrešnog razumijevanja. Ironija ne smije sadržavati previše markera jer je njena retorička bit, kao i njena oštrica, u indirektnosti. Zato kontekst i diskurzivna zajednica imaju važno mjesto u razumijevanju ironije. Sa svim dugačkim popisima ironijskih tehnika i strategija, retoričkih figura i gesti, i tipova urušavateljskih faktora u činu izlaganja, problem je u tome što ne označuju *nužno* ironiju u svakom kontekstu. Činjenica je da su markeri pragmatički elementi te poprimaju karakter ironijskih oznaka samo unutar komunikacijskog okvira specifičnog za određeni komunikacijski čin; nema »apsolutnog kriterija«.

Hutcheon smatra da nije toliko važno razlikovati vrste signala, koliko funkcije koje oni mogu imati (1995: 154). Postoje »upozoravajući signali«, koji imaju »metaironijsku« funkciju. Metaironijski signali ne konstituiraju toliko ironiju koliko signaliziraju mogućnost ironijske atribucije. Verbalna ironija je jedina retorička figura koja ima paralingvističke markere, koji funkcioniraju metaironijski: gestualne (podizanje obrve, grimase), glasovne (pročišćavanje grla, promjena registra glasa, brzine govora, naglašavanje neke riječi, intonacija), grafičke (znakovi interpunkcije, tipografija). Postoje i »strukturirajući signali«, koji ne vode direktno do »rekonstrukcije« latentnog, suprotnog ili pravog značenja, ali grade podlogu za ironično značenje. Kategorije signala koji funkcioniraju strukturalno su: promjene registra, pretjerivanje, nedorečenost, kontradikcija, inkongruentnost, doslovnost, simplifikacija, ponavljanje, aluzija. Vizualne i auditivne umjetnosti imaju ograničenija sredstva i mogućnosti sugeriranja konteksta nego verbalne, zato se obilno koriste citatima kad žele postići ironiju, te citati u tim medijima često imaju i metaironijsku i strukturirajuću funkciju.

Vrste ironije

John Harrington u studiji *The Rhetoric of Film* (1973: 146) iznosi zapažanje da se ironija u filmu može pojaviti ako filmski stvaratelj svoje ideje izražava slikama koje sugeriraju suprotno od onoga što mu je namjera, ali da film najčešće postiže ironiju suprotstavljanjem vizualnog i auditivnog. Očito je da Harrington na taj način zapravo razlikuje namjernu i nenamjernu ironiju. U daljnjem tekstu navodi dva moguća tipa ironije u filmu: retoričku i dramatsku. Retorička bi se odnosila na stavove i namjere suprotne od onih koji su doslovno izraženi, u kojem slučaju bi filmski stvaratelj nastojao potaknuti gledatelja da reagira protiv površinske poruke filma. Dramatska ironija, prema Harringtonu, nastaje kad riječi ili postupci lika imaju značenje koje on sam ne zamjećuje, ali zamjećuje ih gledatelj filma.

Od sličnih pretpostavki polazi i Raymond W. Gibbs, Jr., koji u *The Poetics of Mind* (1994) ističe korisnost razlikovanja verbalne i situacijske ironije (1994: 362-365). Pod verbalnom podrazumijeva svjesnu i namjernu upotrebu tehnike od strane neke osobe, a pod situacijskom opažanje ironične prirode nekih događaja. Pritom i verbalna i situacijska ironija podrazumijeva sučeljavanje ili jukstapoziciju inkompatibilnosti, s tom razlikom da je situacijska ironija nenamjerna. Verbalnu i situacijsku ironiju povezuje to da svjesna upotreba verbalne ironije odražava konceptualizaciju situacija kao ironičnih, konceptualizaciju nesklada određenih očekivanja i stvarnosti, smatra Gibbs. Ta svijest o neskladu upućuje da ironija nije tek stvar retorike ili jezika nego fundamentalna/temeljna figura poetike uma. Mi konceptualiziramo događaje, iskustva i same sebe kao ironične, i taj figurativan način mišljenja odražava se i u našem jeziku.

I Gibbs govori o dramatskoj ironiji (ibid.), odnosno o slučaju kad riječi koje lik izgovara imaju drugačije značenje za publiku, značenje kojega dotični lik nije svjestan. Smatra da je to kompleksna vrsta ironije, koja sadržava i verbalne i situacijske elemente. Gibbs uočava da se dramatska ironija zasniva na pretpostavkama da publika zna više nego protagonist, da lik reagira na način suprotan prikladnom ili mudrom, da su likovi ili situacije kontrastirani radi ironijskih efekata kao što su parodija, satira ili tragedija, te da je vrlo naglašen kontrast između onoga kako lik shvaća svoju situaciju ili djelovanje i onoga kako ga drama (ili roman, ili film) pokazuje. Smatra da gotovo sve komedije sadrže ironiju u nekom obliku.

Razmatrajući psihološke preduvjete za razvoj ironijskog stava, Gibbs zaključuje da autorefleksivnost često navodi pojedinca da razviju ironijski stav ili ironijsku distancu spram svog svakodnevnog života (1994: 367). Tjeskobno samopromatranje ne samo da služi regulaciji informacija koje će se komunicirati prema drugima, nego i stvara ironijsku distancu prema svakodnevnoj rutini. Ruganje vlastitoj poziciji u životu, zauzimanje ciničnog stava prema besmislenim društvenim rutinama na koje smo prisiljeni, čini nas manje ranjivim pod pritiscima tih situacija. Demistificiranjem života, ironija nam pomaže postići dojam da smo se uzdigli iznad životnih apsurd.

Slično kao Hutcheon, i Gibbs zapaža da ironija ispunjava važnu društvenu funkciju pomaganja održavanja odnosa među ljudima, osobito u svoja dva oblika: šaljivom i sarkastičnom (1994: 372, 374). Šaljive su zaigrane opaske kojima se zadirkuje, a sarkastične su oštre i neugodne opaske. Šaljivi i sarkastični društveni postupci isprepleću se u kontekstualizaciji solidarnosti i odnosa autoriteta. Humoristični postupci obično utvrđuju solidarnost među pripadnicima neke grupe, a distancu i neslaganje u odnosu prema autsajderima. Sarkazam je najčešće usmjeren od osobe na višoj društvenoj poziciji, s većim autoritetom, prema onoj na nižoj. Ima raspon od razmjerno nježnog »spuštanja« do očito neprijateljskog napada, no može biti usmjeren i na sebe. Razmjena šaljivih i sarkastičnih opaski ima važnu ulogu u stvaranju, održavanju i mijenjanju odnosa među ljudima. U obiteljskim konverzacijama ogleda se kako članovi obitelji izražavaju svoju nezavisnost ili solidarnost. Obiteljski razgovori također pokazuju kako konflikt obično nastaje zbog različitih perspektiva, koje uvjetuju različita tumačenja nečijeg ponašanja.

Ironija kao perspektiva

Možda je upravo iznenadna promjena perspektive, mogli bismo se nadovezati na Gibbsa, ključna osobina ironije, i to ne perspektive u prostornom, nego prvenstveno u epistemološkom smislu. Jer ironija kao da nas navodi da riječi, slike, postupke, događaje i ljude sagledamo iz novog, drugačijeg kuta, i spoznamo da je ono što smo skloni smatrati njihovom bitnom osobinom možda samo posljedica našeg ograničenog motrišta i nepoznavanja konteksta. Kao zanimljivi primjeri filmova koji se ironijski poigravaju s mogućnostima različitih perspektiva (u epistemološkom smislu) mogu poslužiti *Svjetla velegrada* (*City Lights*, 1931) Charlieja Chaplina, *Diplomac* (*The Graduate*, 1967) Mikea Nicholasa i *Vrtlog života* (*American Beauty*, 1999) Sama Mendesa.

Ti su filmovi zanimljivi i zato što su nastajali u razmacima od oko 30 godina, te se na njima može pratiti i kako se koje vrijeme odnosilo prema ironiji. U svjetonazorskom smislu, uočljivo je da ironija u *Svjetlima velegrada* ima naglašeno etičku i poučnu dimenziju, u *Diplomcu* ima izražene prevrednovateljske ambicije u odnosu prema društvenim konvencijama i običajima, a u *Vrtlogu života* izraz je cinizma i relativizma.

Svjetla velegrada

Kako su komedije gotovo nezamislive bez ironije, logično je da cijeli opus Charlieja Chaplina obiluje ironijskim primjerima. Gibbs ga u spomenutoj knjizi čak izričito navodi kao izrazit primjer ironije (1994: 366).

Chaplinov lik Skitnice, junak većine njegovih filmova, primarno je crnohumorni lik, koji se često nalazi u ironičnim situacijama, kojima se satirički kritizira društvo. Skitnica je lik zasnovan na upadljivom kontrastu siromaštva i bijednog društvenog položaja s jedne, i ugladenih manira i tankočutnog senzibiliteta, koji se najčešće manifestira sramežljivošću, s druge strane. Uglavnom je suočen s velikim i teškim neprikladnostima koje direktno prijete njegovoj egzistenciji, koje bi mogle poslužiti kao vrlo dobar materijal za tragedije, no

koje njegova optimističnost i snalažljiva okretnost preokreću u komedije. Kako su Chaplinovi filmovi gotovo svi nijemi, njihova ironija i komika uglavnom su situacijske, iako ima i primjera kad titlovi funkcioniraju ironijski. Kod Chaplina je također vrlo česta dramatska ironija, odnosno protagonist, a ponekad i drugi likovi, nemaju potpunu ili nemaju ispravnu predodžbu o svojoj situaciji i o značenju svojih postupaka u širem kontekstu.

U *Svjetlima velegrada*, prvi prizor u kojem se pojavljuje Skitnica predstavlja ga u vrlo ironičnom kontekstu. Naime, film započinje prizorom ceremonijala otkrivanja gradske skulpture *Peace and Prosperity*, u čijem naručju spava Skitnica. Kadar sa Skitnicom slijedi nakon niza pripremnih, kontekstualizirajućih kadrova, koji prikazuju okupljenu gradsku svjetinu i »istaknute gradske ličnosti« koje prije otkrivanja skulpture drže pompozne govore (karikirane pridodatim zvukom, koji parodijski imitira visokoparni ton govornika, iako ne prenosi njihove riječi). Na vrhuncu svečanosti, skida se pokrov sa skulpture i otkriva neočekivan i neobičan prizor, na koji sudionici ceremonije odmah burno reaguju. Pojava Skitnice kvari njihovu »uglancanu« svečanost te, u čemu je prava kritička oštrica i bit ironije, poništava sam smisao skulpture nazvane *Mir i blagostanje*. Prisutnost Skitnice razotkriva skulpturu kao laž, a otkriva i licemjerje društva koje ne želi vidjeti ljude poput Skitnice. Prizor bi bio vizualno još upečatljiviji da skulptura svojim oblicima eksplicitnije sugerira svoju temu. Nažalost, njene tvrde i stroge linije slabo prenose ideju blagostanja, te uvodne kadrove ceremonije i titl koji informira o nazivu skulpture čine neopodnošnim.

Skulptura *Peace and Prosperity* prisutna je u još jednom kasnijem prizoru, gdje Skitnica radi kao čistač ulica. Riječ je o kratkom prizoru od jednog kadra, u kojem nema nikakvog zbivanja osim uobičajene vreve ljudi i vozila na ulici. Nedostatak zbivanja usmjerava pozornost gledatelja na odnose predmeta i ljudi u kadru, i na uočavanje vizualnog spoja konceptualno nespojivog, naime Skitnice u prvom i »blagostanja« u pozadinskom planu.

Krajnje je ironična i tema koja čini okosnicu filma *Svjetla velegrada*, odnos Skitnice i slijepe prodavačice cvijeća, koja ga smatra milijunašem. Njezinu inicijalnu pogrešnu pretpostavku Skitnica se trudi poduprijeti i učvrstiti, te se teški sraz između idealizirane predodžbe i stvarnosti provlači kao dominantan motiv filma. Kako je gledatelj tog sraza svjestan, a lik nije, riječ je o »dramatskoj ironiji«.

Slijepa djevojka se u Skitnicu i zaljubljuje, odnosno film ostavlja gledatelja u nedoumici zaljubljuje li se ona u svoju idealiziranu predodžbu ili zaista u Skitnicu. Tako na kraju filma, nakon što su joj oči ozdravile, djevojka sva zatreperi kad u njezinu cvjećarnu stupi mladi bogati ljepotan, utjelovljenje njezinih očekivanja, dok kad prvi put ugleda Skitnicu niti ne pomišlja da bi to mogao biti onaj u koga se zaljubila. Njezina sljepoća može se dakle u kontekstu filma protumačiti kao nesposobnost zaljubljene osobe da vidi stvarnost, ali i kao paradoksalna, alternativna sposobnost da se ljude ne sudi prema vanjskom izgledu i statusu, nego po njihovim unutarnjim vrijednostima. No, u svakom slučaju, filmom se



Svjetla velegrada

postavlja provokativno pitanje, koje se ne razrješuje sasvim, nego se prema njemu zadržava ironično dvoznačan stav. Nije riječ samo o »običnoj« zabuni, nego o ironičnoj, koja ima »dodatnu« težinu, odnosno koja postavlja gledatelju neka važna pitanja, potiče ga da uspoređuje i procjenjuje moguća značenja.

Treći lik bitan za film, ekscentrični milijunaš, također se uvodi u priču u ironičnom kontekstu. Prethodnim sekvencama sa Skitnicom i slijepom djevojkom pripremio se kontekst za njegovo razumijevanje. Dok ni Skitnica ni slijepa djevojka ne očajavaju, nego se sa svojim problemima, kako smo vidjeli, hrabro nose, ekscentrični milijunaš, u prvom prizoru u kojem se u filmu pojavljuje, dolazi na obalu kanala s ogromnim kamenom i užetom, i očitom namjerom da počinu samoubojstvo. Takvim nizanjem sekvenci, u kojima je poremećen omjer emocionalne reakcije i njenih vidljivih uzroka, gledatelj se navodi na usporedbu i uočavanje relativnosti i subjektivnosti svake procjene.

Na obalu ubrzo stiže i Skitnica koji milijunaša, prepoznavši njegovu namjeru, nastoji spriječiti, te nastaje situacija koja obiluje ironijom i komikom. Njegovi pokušaji tješnja (»Tomorrow the birds will sing!«) imaju suprotan učinak od očekivanoga, te milijunaša bacaju u još veći očaj i plač, a pokušaji da ga spriječi da se baci u vodu za rezultat imaju da u općem natezanju milijunaš Skitnici slučajno baci kamen na nogu i omču oko vrata i zamalo ga utopi. Nakon međusobnog spašavanja, milijunaš se ipak vraća vjera u život, te Skitnici obećava doživotnu zahvalnost i prijateljstvo. No, to

obećanje ostatak filma ironizira, jer se »doživotno« prijateljstvo pokazuje kao vrlo nestalno i promjenjivo. Milijunaš je, naime, prema Skitnici prijateljski raspoložen samo kad je pijan, a trijezan ga niti ne prepoznaje. Opet, dakle, kontekst (pijanstvo ili trijeznost) mijenja osobine predmeta, odnosno čovjekovo ponašanje. Kritička žestina s kojom se Chaplin u *Svjetlima velegrada* odnosi prema temi prijateljstva pridaje njegovoj ironiji gotovo globalno značenje nestalnosti ljudske prirode i svih ljudskih osjećaja.

U nastavku filma izmjenjuju se prizori milijunaševa srdačnog i velikodušnog čašćenja Skitnice sa prizorima u kojima se prema njemu odnosi kao prema uljezu. Prijateljstvo koje je prevrtljivo i nije prijateljstvo, nego »prijateljstvo« samo deklarativno, odnosno ironično prijateljstvo. Njegov je vrhunac kad Skitnica, nakon što je milijunašu spasio život i branio ga od lopova, biva optužen za krađu i razbojstvo, i to krađu istih onih novaca koje mu je milijunaš poklonio. Ironija je u tom prizoru još dodatno potencirana kad te poklonjene, pa s optužbom krađe oduzete novce, Skitnica potom naočigled svih, u očajnoj želji da pomogne slijepoj djevojci, stvarno i ukrade. Ta krađa, koja je ustvari žrtvovanje, pridodaje novi smisao »skupoći« operacije djevojčinih očiju: ona stoji Skitnicu njegove slobode.

Diplomac

Poznavanje kulturalnih kodova i konvencija ponašanja ključno je u tumačenju ironije u filmu *Diplomac*. Središnja tema naizgled je rušenje tabua veze mladića i dvostruko starije

*Diplomac*

žene, no važnija je tema filma implicitno sučeljavanje autentičnog, neiskvarenog svijeta »mladih« i licemjernog svijeta »starih« koji zastupaju prazne konvencije bez značenja. Ironija je pritom glavno oružje kojim se taj svijet raskrinkava. Film sadrži velik broj autorskih kadrova u kojima se kamera slobodno kreće, nemotivirana pogledima i pokretima likova, te ima funkciju ironijskog poentiranja, odnosno prenošenja određenog stava (npr. iznenadni neobični rakursi, obilaženje oko lika, zumiranje na lik itd.).

U antologijskom prizoru u kojem gospođa Robinson zavodi Benjaminu, ironija nastaje kontrastiranjem vizualnog predodžbenja njezinih namjera, i prateće konverzacije, koja te namjere negira. Strategija gospođe Robinson sastoji se od traženja niza naoko nedužnih usluga od Benjaminu (da je vozi kući, da joj pravi društvo dok se muž ne vrati), koje mu konvencije pristojnosti ne dopuštaju odbiti. No, njezini zahtjevi postupno postaju sve veći, pitanja intimnija, a ponašanje sve opuštenije, te i on shvaća o čemu se radi. Pritom čini grešku što misli da se u nijemoj igri zavođenja stvari mogu verbalno raščistiti, te naglas izražava svoje sumnje, čineći društveni gaf za što biva i verbalno kažnjen. Gospođa Robinson postupi sasvim suprotno od Benjaminu. Dok je on sklon prednost dati riječima pred onime što vidi da se događa, ona se na njegove riječi (nevoljkost, sumnje, odbijanje) uopće ne obazire, sigurna da je riječ tek o oklijevanju. Kamera kutovima snimanja (između nogu gospođe Robinson, preko njezina ramena, uza njezin bok, preko ruku koje skidaju nakit) cijelo vrijeme naglašava njezinu senzualnu tjelesnost. Iskustvo gospođi Robinson daje nadmoć nad naivnim Benjaminom, koju ona izražava očigledno ironičnim stavom, što se može iščitati iz signala kao što su ironično podignute obrve, ironi-

čan smiješak i hinjeno čuđenje. Njene slavne riječi upućene Benjaminu: »I am not trying to seduce you. Do you want me to seduce you? Is that what you are trying to say?« mogu se shvatiti i kao ironična parafraza Freudove teze o »mehanizmu pomicanja krivnje«.

Da ironija bude veća, prizor zavođenja prekida dolazak gospodina Robinsona, koji potom Benjaminu dijeli prijateljske savjete da se opusti u životu, da uživa u ženskom društvu i ima pokoju avanturu, gotovo ga na taj način gurajući u naručje svoje žene, naravno, posve nesvjestan prizora koji se dogodio prije njegova dolaska. Dakle, riječ je o klasičnom primjeru »dramatske« ironije, gdje gledatelj zna više od lika, pa njegove riječi za njega imaju i drugačije značenje.

Drugi je ključni ironijski prizor u *Diplomcu* prvi izlazak Benjaminu sa gospođicom Robinson (Elaine). Tim izlaskom Benjamin krši obećanje dano gospođi Robinson da neće izlaziti s njenom kćeri, nemoćan da se odupre pritisku vlastitih roditelja i gospodina Robinsona. Na tom izlasku, međutim, Benjamin krši sva kulturalno uvriježena pravila ponašanja. Prema Elaine se ponaša krajnje bezobzirno i ignorantski: komunicira tek kratkim odgovorima, pušta je da trči za njim na ulici ne mareći da drži korak s njome, i odvodi je u striptiz klub, gdje biva izvrnuta krajnjem poniženju. Njegovo ponašanje s obzirom na kontekst poprima ironično značenje jer poništava sam smisao izlaska, slično kao što Skitnica poništava smisao »blagostanja« u *Sujetlima velegrada*. Smisao je izlaska u našoj kulturi zbližavanje i upoznavanje, te podrazumijeva obzirnost, susretljivost i komuniciranje poruke »ne zanima me tvoje tijelo, nego prava/pravi ti«. Izborom mjesta

izlaska, Benjamin komunicira upravo suprotnu poruku: »zanimam me samo seks, a uopće ne ti«.

U *Diplomcu* ima mnogo primjera ironiziranja društvenih konvencija lijepog ponašanja, pa čak i u sasvim sporednim, epizodnim prizorima (npr. kad Benjamin, sklanjajući se od hotelskog recepcionara, pokušava ući na zabavu na koju nije pozvan, a domaćini pretjeranom ljubaznošću pokušavaju prikriti nelagodu što ga ne poznaju i što ga nema na popisu gostiju).

Završni prizor filma vjerojatno bi se mogao ubrojiti među najironičnije završetke u filmskoj umjetnosti općenito. Benjamin stiže na Elaineino vjenčanje s namjerom da ga onemogući, ali stiže tek nakon što je obred obavljen. U krajnjem očaju i nevjerici, počinje lupati po staklu i zazivati Elaine, te naravno izaziva sablazan. Nakon poduzetog kadra u kojem joj se u krupnom planu na licu očitavaju zaprepaštenje, a potom i rađanje neke nove spoznaje i odlučnosti, Elaine se odaziva. Mladenka, nakon netom položenog zavjeta vječne vjernosti, napušta mladoženju. Time ne samo da se ironizira »svetost« zavjeta, za koji se pokazuje da nije nikakva garancija pravih i stalnih osjećaja, nego se ironiziraju i mnogi završeci, u kojima »pravi« muškarac uvijek stiže doduše u posljednji čas, ali uvijek na vrijeme da spriječi svoju dragu da stupi u »svetu« zajednicu s »pogrešnim« muškarcem. U *Diplomcu* se važnost pomiče sa »stići na vrijeme« na »stići do spoznaje«. Pritom je, naravno, riječ i o metafilmskoj ironiji: prizivaju se gledateljeva sjećanja na druge filmske završetke.

U *Diplomcu* važnu ulogu ima i izvanprizorna glazba, kojom se ili podcrtavaju raspoloženja protagonista, ili ironiziraju zbivanja. Naglašena je upotreba pjesme *The Sound of Silence*, koja se javlja na ključnim mjestima u filmu: na početku, sredini i na kraju. Riječ je o depresivnoj pjesmi o osamljenosti i nemogućnosti uspostave pravog kontakta i komunikacije među ljudima, i to služeći se ekspresivnim izrazima (»zdravo Tamo, stara prijateljice«, »tišina se širi poput raka«, »ljudi se klanjaju i mole neonskom bogu kojeg su sami napravili« itd.). Naglašeno ponavljanje te pjesme mračnog ugođaja, neočekivanoga s obzirom na pripadnost filma žanru komedije, sugerira se posebno značenje. Njome kao da se komentiraju razdragane, površne i plitke konvencionalne srdačnosti, prevladavajuće u društvu u kojem se protagonist kreće.

Vrtlog života

Filmovi ponekad imaju i direktnijeg, očiglednijeg komentatora od popratne glazbe, u obliku naratora, odnosno osobe (najčešće predložene samo glasom) koja tobože pripovijeda zbivanja u filmu i služi gledatelju kao svojevrsni vodič. Takav je slučaj sa filmom *Vrtlog života*, koji ima ironičnog naratora Lestera Burnhama. Lester se već na početku filma predstavlja kao mrtav, te cijeli film postavlja u fantastičnu perspektivu zagrobne priče mrtvacu o svom životu. Takvu distanciranu narativnu perspektivu podupire i tip prostorne perspektive upotrijebljene u kadrovima koji prate njegov uvodni komentar, kao i, na kraju filma, njegov »odjavni« komentar: vožnja kamere iznad Lesterove ulice u totalu — dakle, krajnji gornji rakurs, odnosno »ptičja« perspektiva. Kad Lesterova priča stiže do predstavljanja članova obitelji, ka-

mera zadržava izrazitu distancu, pa snima likove s naglašene udaljenosti, iz neobičnih rakursa (odozgo, ispod kreveta), kruži oko njih, približava im se gotovo se šuljajući, promatra ih kroz fizičke prepreke (staklo tuš kabine).

»Mrtvi« Lester distancira se i od »živoga« Lestera o kojemu pripovijeda. Lester koji pripovijeda tijekom cijeloga filma je samo glas, nikad ne vidimo njegovo obličje, dok Lestera o kojem se pripovijeda i vidimo i čujemo. Prema svom životu narator dakle zadržava istu prostornu distancu i istu podrugljivost kao i prema drugim likovima, iako o njemu pripovijeda u prvom licu (npr. »mrtvi« narator kaže: »Look at me!«, kad u kadru vidimo »živoga« Lestera). Tip komentara kojim se narator služi može poslužiti kao vrlo dobro upozorenje da se ironija ne može svesti samo na »govoriti jedno, a misliti suprotno«, kako je se najčešće definira. Naime, narator *Vrtloga života* uglavnom govori istinite stvari, posve otvoreno i ponekad šokantno, ne skrivajući istinu ni o naj-sramnijim, ni o najintimnijim dijelovima svoga života, ali tonom koji glumi emocionalnu ravnodušnost. Njegova priča u gledatelju izaziva mnogo jače emocionalne reakcije od onih koje prenosi svojim tonom, iako bi se, na kraju krajeva, priča o njegovu životu trebala mnogo više ticati njega samoga nego gledatelja. Naratorov glas javlja se na nekoliko ključnih mjesta (uvod i najava da će pripovijedati o posljednjoj godini dana svoga života; najava posljednjeg dana svoga života; neposredno nakon smrti, »odjava«). Ponekad je vrlo teško odrediti kada u komentarima pretjeruje, a kad je sama »životna stvarnost« pretjerala, kao što je ponekad nemoguće odrediti je li ozbiljan ili se šali.

Takav je primjer završni, »odjavni« komentar, u kojem majstorski manevrira između poetičnih, gotovo metafizičkih, filozofičnih spoznaja o smislu i vrijednosti života, i razorne, podrugljive ironije. Nakon niza poetičnih slika i dubokih misli o ljepoti zaključuje da se osjeća zahvalno, za svaki pojedini dio svoga glupog, malog života (»grateful, for every single moment of my stupid little life«). Dakle, narator dolazi do zaključka koji ne slijedi logično iz riječi koje su mu prethodile. Riječi o ljepoti i vrijednosti života u oštroj su, dubokom i nepomirljivom sukobu s procjenom njegove bez-



Vrtlog života

vrijednosti (»stupid, little life«). Istovremeno, ozbiljnost s kojom su izgovorene ne dopušta nam da ih sasvim odbacimo, nego čini naratorov iskaz dvoznačnim, neodredivim, relativnim.

Osim naratora, ironični su i gotovo svi ostali likovi. Njihove konverzacije pršte od ironije, i to uglavnom ne one benevolentno šaljive, nego uništavajući, podcjenjivački sarkastične. Ne možemo ne prisjetiti se sjajnoga Gibbsova zapažanja o društvenoj funkciji ironije, kojom se komuniciraju ili autoritet i nezavisnost, ili solidarnost među ljudima. U *Vrtlogu života* svi očito imaju nasušnu potrebu za postizanjem autoriteta i nezavisnosti. Ironični su razgovori za večerom u obitelji Burnham, i razgovori na poslu, i razgovori u školi. Likovi neprestano jedni drugima »spuštaju« i kroz tobožnje slaganje izražavaju svoje nezadovoljstvo. Pomoću ironije Ricky gradi svoj glavni obrambeni mehanizam i strategiju ophođenja sa strogim i autoritativnim ocem, koji ne razumije ironiju. Ricky se koristi svojim poznavanjem očevih stavova, želja i očekivanja, te mu uvijek odgovara upravo ono za što zna da on želi čuti. Pritom pretjeruje u tonu revnosti, a ponekad i u istom razgovoru podešava intenzitet i ton odgovora, dok ne postigne onaj kojim je otac zadovoljan. Gledatelj je pritom u laganoj strepnji kako će Rickyjev otac reagirati na takvo očigledno, drsko preoblikovanje i podređivanje iskrenosti željenome i prihvatljivome, no Rickyjev je otac previše siguran u svoj autoritet da bi i pomislio da mu se netko ruga. Na jednom mjestu u filmu, Ricky čak izričito komentira svoju strategiju u odnosu prema ocu: »Never underestimate the power of denial.« — »Nikad ne podcjenjuj moć poricanja.« — što je očigledna strategija ironije, koja se uvijek služi indirektnošću.

Uočljivo mnogo likova u filmu ima ironične identitete, odnosno »imidž« groteskno suprotan onome kakvi zaista jesu. U tome je najlošija neurotična i frustrirana Carolyne, koja pokušava glumiti »uspješnu poslovnu ženu«, iako su je svi već zapravo »pročitali«. Angela, naprotiv, cijelo vrijeme vrlo uspješno glumi glavnu »frajericu« i šokira kolegice eksplicitnim prepričavanjem svojih avantura, iako je zapravo tek nesigurna, iskompleksirana i neiskusna djevojka. »Muškarčina« Rickyjev otac, koji ništa toliko ne mrzi i prezire koliko homoseksualce, nakon okršaja sa sinom doživljava emocionalni slom, te na vidjelo izbija da i sam ima homoseksualne sklonosti. »Poslušni dečko« Ricky diler je drogom, dakle opasni prijestupnik.

Ključno značenje u *Vrtlogu života* ima ironija koja proizlazi iz nepoznavanja i pogrešnog tumačenja konteksta, što se do-

gađa s Rickyjevim videozapisima, kao i s prizorima viđenim izvana kroz prozor. Naime, umjetnički nastrojen Ricky snima malom kamerom neobične, lijepe ili bizarne prizore iz svoje okoline, koji mu se čine zanimljivima. Jednom prilikom tako, u intimnoj i opuštеноj atmosferi, snimi šalu-fantaziju svoje djevojke Jane, koja izražava nezadovoljstvo svojim ocem Lesterom, zaljubljenim u njenu kolegicu Angelu, i želju da ga netko »riješi muke«, te naizgled i prihvaća Rickyjevu ponudu da ga on ubije. Koliko u toj *šali-fantaziji* ima stvarne želje i istine, pitanje je za psihoanalitičare, no činjenica je da Lestera na kraju filma ne ubijaju oni, nego Rickyjev otac, ali taj videozapis može na sudu poslužiti kao neoboriv dokaz njihove odgovornosti. Kako će se situacija razriješiti, ostaje nedefinirano, samo kao naznaka i upozorenje koliko opasno može biti tumačenje dijelova izvan konteksta.

Iz Rickyjeve zbirke videozapisa kobnim se pokazuje još jedan, naime polugoli Lester koji manijakalno vježba, ponesen snatrenjima o Angeli, snimljen kroz prozor (Burnhamovi i Fittsevi žive u susjednim kućama). Za Rickyjeva oca taj videozapis — kao i komadić prizora koji sam vidi kroz susjedov prozor, gdje Ricky i Lester pripremaju *joint*, a njemu to izgleda kao da Ricky Lestera oralno zadovoljava — ima značaj neoborivog dokaza da mu se sin prostituira i da je homoseksualac.

Stvarnost i predodžba dovedeni su u odnos izrazite tenzije, razotkriva se subjektivnost svake interpretacije i njena ovisnost o perspektivi i kontekstu, relativizira se mogućnost objektivne spoznaje. Ironija videozapisa i prizora viđenih kroz prozor, izvađenih iz konteksta, ujedno je i metafilmska ironija, jer problematizira ograničenja i iskrivljenja imanentna filmskom mediju, te ironizira njegovu prividnu »realističnost«. Naime, gledatelj čak i pri gledanju fantastičnih, nerealističkih žanrova vjeruje u »objektivnost« kamere i »vjernost« snimljene slike (iako ne vjeruje u izmišljene svjetove koje ona predstavlja).

Literatura

- Raymond W. Gibbs Jr., 1994, *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press
- John Harrington, 1973, *The Rhetoric of Film*, New York — London: Holt, Rinehart and Winston
- Linda Hutcheon, 1995, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London — New York: Routledge

Mario Vrbanić

Kulturni ratovi oko *Alien*: problem interpretacije čudovišta u postmodernizmu

Da se bojimo čudovišta nije ništa novo. Da monstumi izazivaju razne interpretacije isto tako. Ali što ako ta razna tumačenja vrtoglavo dosežu opseg i razmjere da se čini nemoguće da se odnose na isti objekt, entitet ili u našem slučaju film — *Alien* (Ridley Scott, 1979) — u Hrvatskoj preveden isprva kao *Osmi putnik*, a danas poznat kao *Tudinac*. Što je to u samom *alienu* — stvoru, stvorenju — što bjесomučно izaziva razne interpretacije?

Prisjetimo se sadržaja filma. Svemirska odiseja u kojoj je preživljavanje središnji motiv. *Nostromo* je svemirski teretni brod koji prenosi dvadeset milijuna tona rudače (minerala) na planetu Zemlju, a njegova je posada u intergalaktičkom snu bez sna, hibernirana. Nepoznati signal s jednog od satelita koji kruži oko obližnjeg planeta narušava beskraјnu svemirsku rutinu. Kompjuter MU-TH-R 182 (koji svi članovi posade zovu Majka), koji nadzire sve operacije u svemir-

skom brodu, svojevrsan mozak koji povezuje i regulira sve što se odvija, napušta hipersvemirsku rutu te budi posadu koja se u pomoćnom brodu spušta na nepoznati mjesec da ispita to tajanstveno pulsiranje. U potrazi za izvorom signala posada se spušta u vlažnu, mračnu, tajanstvenu pećinu gdje nalazi olupinu svemirske letjelice i mrtvo tijelo pilota okruženo tajanstvenim jajolikim objektima. U pećini, negdje u svemirskom bespuću, sve se čini hladnim i mrtvim, a vapnenasto siva jaja leže svuda uokolo, tvrda i nepokretna kao kamen i stalaktiti. Usprkos anorganskom mrtvilu, jaja iznenađujuć napuknu, ožive i hobotničasti, gadni stvor (*alien*) iskoči iz jajeta i priljepljuje se na lice astronauta Kana (čije ime odiše biblijskim asocijacijama). Astronauti žele vratiti svog omamljenog, polumrtvog kolegu u *Nostromo*, čemu se suprotstavlja pomoćna časnica Ellen Ripley (Sigourney Weaver), inzistirajući na protokolu. S vremenom ona popušta pred zahtjevom posade i tako tajanstveno biće iz svemira,



pripijeno kao ljugava hobotnica uz Kanovo lice, biva uneseno u brod. Tajanstveni pipci koji prijanaju uz njegovo lice nikako se ne mogu ukloniti, štoviše, pri opetovanim pokušajima tajanstveno hobotničasto tijelo eksplodira, krvavi vodoskok izbija iz Kanova prsnoga koša te čudovište ili stvor (*alien*/tuđinac) bježi u utrobu broda. Tada svima postaje jasno da je hermetična zatvorenost *Nostroma* narušena i da se stvorenje nalazi u njihovom neposrednom okolišu. Gotovo cijela filmska priča jest surova borba za opstanak s gmazastim, krvavim čudovištem/stvorom koji se hrani ljudetinom, napaja ljudetinastom energijom te raste do dinosauruskih razmjera. Tom čudovištu/stvoru od svih članova posade najodlučnije se suprotstavlja žena, Ripley, te se čini da razvija s njime poseban odnos (što je pogotovo jasnije u kasnijim nastavcima — *Tuđinci* (*Aliens*, 1986), *Tuđinac III.* (*Alien³*, 1992) i *Tuđinac: uskrsnuće* (*Alien: Resurrection*, 1997)). Ripley je ženska heroina *par excellance*. Puko samoodržanje posade između ostalog ovisi o kompjuteru Majci. Ripley pita sveznajuću Majku kako se suprotstaviti stvoru (tuđincu) i doznaje da je Kompanija (korporacija koja upravlja ljudskim kolonijama u svemiru) spremna žrtvovati život posade kako bi se domogla tuđinca i pretvorila njegovu beščutnu, nezaustavljivu proždrljivost u savršeno oružje. Ripley se suprotstavlja čudovištu na jedini mogući način: aktivira spravu za samouništenje *Nostroma* kako bi se čudovište zauvijek razletjelo negdje u svemiru dok se ona, posljednji preživjeli član posade, zajedno s mačkom katapultira u pomoćnom brodu *Narcissus*. No, ni u tom posljednjem utočištu nije sigurna. Stvor se ušuljao, sasvim je blizu, no Ripley ga uspijeva katapultirati u svemir. Ripley i mačka preživljavaju i uranjaju u beskrajn, intergalaktički san na putu prema Zemlji.

Odista, kao rijetko koje filmsko čudovište u posljednjih dvadesetak godina, *alien*/tuđinac izaziva razne interpretacije. Nastala je čitava literatura od filmskih do kulturalnih studija, filozofije, sociologije, znanstvenopopularnih radova itd. koja se bavi tim stvorom. Iako je radnja filma naizgled jednostavna, postoji nešto što izaziva tjeskobu; iako je opasnost neposredna, postoje neki neodređeni strahovi. Pećina, snovi, buđenje, rađanje, razmnožavanje — sve u *Alienu* upućuje na čitav niz metafora, simbola, arhetipova, mogućih putova i stranputica. I sam žanr nije čvrsto određen, već je kombinacija znanstvene fantastike i filma strave i užasa. Znanstvena fantastika: svemirski brod, programirani intergalaktički san, kompanija koja upravlja ljudskim kolonijama u svemiru i transport rude. Horor film: oživljavanje stvora i prodiranje u *Nostromo*, mračni ventilacijski kanali, gotski prostori gdje stvor proždire posadu, krvavo mesarenje ljudskog tijela (što je neke kritičare navelo da klasificiraju film kao posebnu žanrovsku podvrstu, biološki horor — *body horror*). Ukoliko se krene jednom žanrovskom odrednicom, nizovi metafora, scena, te samo čudovište tumačit će se na jedan način, a ukoliko krenemo drugom odrednicom, ti isti nizovi proizvest će sasvim drugačije tumačenje.

Kao što je na granici žanrova, *Alien* i njegovi nastavci isto su tako na granici stoljeća, pri kraju 20. stoljeća i na prelasku u 21. U kojoj mjeri je osebujan povijesni trenutak važan za razne interpretacije? Zašto i kako u *Alienu* razni kritičari vide tjeskobu vezanu uz rodne, muško-ženske odnose, seksualnost, umjetnu oplodnju, globalizaciju, prirodu itd.? U ovom eseju pokušat ću dati odgovor na ova pitanja kroz prizmu teorija o filmskoj iluziji, o shvaćanju sveza između filma i snova kao i o dojmu stvarnosti.

Snovi i film, korijeni filmske iluzije i čudovište ili stvor

Snovi, buđenje, pećina, tama te gubljenje u nepoznatom prostoru, misteriozna jaja, neobjašnjivi život na kraju svemira, veza između spavanja i smrti, rađanja i buđenja, fantazije i realnosti, zbilje i iluzije ili još bolje dojma zbilje i filmske iluzije — u tom neodređenom prostoru između pričina i zbilje živi *alien*/tuđinac. Taj stvor obitava negdje gdje se filmska iluzija preklapa sa zbiljom. Kao što je film spoj znanstvene fantastike i horor filma, tako i stvor tajanstveno boravi u naizgled nepovezanim, čak suprotnim svjetovima: (1) s jedne strane film kao racionalna organizacija mnoštva sudionika — od filmske ekipe, redatelja, glumaca, kamermana, tehničara, do projekcije, filmske publike i tako dalje; (2) a s druge strane je usamljeno uranjanje u snolikost stanje i općinjenost filmskom iluzijom, fetišističko iskustvo gledanja i doživljaja filma. Taj spoj Jean-Louis Baudry naziva filmskim aparatom.¹ Zapravo ono što Baudryja zanima u »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema« jest kako i zašto doživljavamo film kao zbilju, koji su to korijeni filmske iluzije, zašto uopće želimo iskusiti nešto kao što je gledanje filma, tj. da li nešto u nama samima odgovara *a priori* tom doživljaju, odnosno postoji li žudnja za gledanjem filma i prije nego što je tehnološki aparat koji omogućava takvo iskustvo izumljen. Baš kao što je u *Alienu* pećina mjesto susreta sa stvorom, uživanje u iluziji pokretnih slika odvija se u sličnom ambijentu, u mračnoj utrobi kinodvorane. Čini se da je pećina arhetipsko mjesto, laboratorij europskog logocentrizma gdje se ispituje za kućasti odnos iluzije i zbilje. Stoga Baudryjeva usporedba stvaranja filmske iluzije s alegorijom Platonove pećine nimalo ne začuđuje: tu se ponajbolje oslikava topografija psihe od Platona do Freuda, od idealizma do materijalizma. Pećina predstavlja metapsihologijski uvid u proces kojim se stvara dojam zbilje i vjera u filmsku iluziju. Zato filmska publika, uronjena u mračnu utrobu kinodvorane, slični Platonovim zatvorenici u pećini koji su općinjani sjenama, predmnijevajući kako gledaju samu zbilju. Utoliko film, ma koliko bio zabava, jest bremenit korjenitim proturječnostima europskog logocentrizma. Film, kao fetiš, kao iluzija zbilje, muti diobu između pričina i zbilje, istine i laži: ono što je svijetlo, vidljivo, nekako se podrazumijeva kao istinito, stvarno, dok mračno, nejasno implicira neistinu, laž, obmanu itd. Platonova alegorija pećine, dakle, utjelovljuje nedoumice samog europskog logocentrizma, ispitivanje, raščlanjivanje

¹ Jean-Louis Baudry, 1985, »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema«, u: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press.

onoga što je dano na iluziju i zbilju. U Platonovoj alegoriji zatvorenici u pećini pate od halucinacije, oni su svojevrsni prvi, arhetipski filmski gledatelji, njihovo je iskustvo gotovo istovrsno doživljaju gledanja filma: zatvorenici kao gledatelji sjede u polutami, primireni, opčinjeni iluzijom i iako okovani oni se ne žele osloboditi lanaca, između ostalog zbog toga što je njihovo tijelo u položaju sanjača. Filmska projekcija i zbir osamljenih sanjača (publike) ukazuje na neizostavnu paralelu između sna i filma koja nas nagoni da se pitamo što je to nešto u snu što nas privlači, zbog čega smo skloni sanjati, kao da se nalazimo u fetišističkoj opčinjenosti filmom. Jean-Louis Baudry zato upozorava da alegorija pećine, između ostalog, otkriva zatomljenu želju za filmskim iskustvom, za uživanjem u čaroliji pokretnih slika i prije nego što je filmska tehnologija otkrivena: alegorija pećine označava želju za filmom, želju za savršenom iluzijom zbilje. Kao takva, ona s druge strane odgovara Freudovoj topografiji psihe: veza između želje i zadovoljstva, želja za određenim tipom zadovoljstva i prije nego što je mašina za proizvodnju halucinacije izumljena ili i prije nego što postoji osvijestena potreba za filmom. Otkad postojimo, postoji u nama praznina koju želimo zadovoljiti, pukotina, nedostatak koji, gonjeni nagonima, želimo ispuniti raznim, mutnim osjećajima ugođe preko hrane, pića, seksualnog zadovoljstva do ugodne slike svijeta. A najlakše je zadovoljiti potrebe u snovima. Snovi nas, po Freudu, čuvaju, brane od neugode, ali isto tako »ispunjavaju« želje; san je svojevrsna regresija, temporalna i libidinalna: u arhaičnom stanju narcisoidni spavač uvijek igra glavnu ulogu, uvijek je glavni heroj ili heroina. U snu, naizgled, nema mjesta za dragovoljno prizivanje čudovišta, ali ona se ipak pojavljuju.

Gdje se *alien*/tuđinac nalazi u topografiji psihe, ako uopće ima mjesta za njega? Baudry ukazuje na paralelu između filmskog aparata i topografije psihe od Freuda do Lacana, svojevrsne topičnosti nesvjesnosti od predsvjesnog, nesvjesnog do svjesnog, kroz razne pragove i faze. Kao što u određenim fazama nesvjesnog dolazi do isprepletanja pričina i zbilje, tj. halucinatornog zadovoljenja nagona i želja, tako je moguće zamisliti savršeni filmski aparat koji bi odgovarao tom iskonskom nagonu. Drugim riječima, postoji područje gdje se želje automatski zadovoljavaju — biti savršena mašina za simulacije u tehnološkom je smislu budućnost filma. Već trodimenzionalni film u tolikoj mjeri buni naša osjetila da miješamo unutarnje i izvanjsko, tj. naša osjetila miješaju predodžbu stvarnosti sa samom stvarnošću. Znači ono što je izvanjsko, »objektivno«, predmnijeva se kao unutarnje, doživljeno, tj. nema više razlike. To stanje koje zalazi u same korijene filmske iluzije gdje se obrisi filmskoga aparata gube, slično je Lacanovu konceptu Stvari, *das Ding*.² Prije svega, Stvar se za Lacana ne može opisati, izdvojiti, klasificirati, jezično izraziti, ona je neizreciva, na granici mističnog iskustva, neuhvatljiva, a ipak postoji. Drugim riječima ona je izvan simboličnog sustava, jezika, znanosti, a ipak se ne može do kraja potisnuti. Stvar nije mrtav objekt nego nešto

što nas prožima nemjerljivim zadovoljstvom, sladostrašćem, ekstazom, uvijek se pojavljuje u patvorenim, drukčijim oblicima. U samoj Stvari filmska iluzija i iluzija zbilje se ne razlikuju. Stoga možemo reći da korijeni filmske iluzije ukazuju na arhaičnu formu želje koja oprostuje i omogućuje svaku pojedinačnu želju, koja ispražnjujući zapravo ispunjava. Ukoliko čitamo film *Alien* kroz Lacanovu prizmu Stvari, sama opčinjenost filmom kao fetišom postaje sve vidljivija: korijeni filmske iluzije u Stvari poništavaju razliku između pričina i zbilje. Zato je za Žižeka³ *Alien* primarna i najbolja ilustracija Lacanovog koncepta *das Ding*; on je primarno čudovište ili egzemplarna postmoderna stvar kojom vrve popularna kultura i film. Stvar putem stvora, čudovišta, rastvara osjećaj stvarnosti, onezbiljuje zbilju u zbiljskom (Realnom), te kao takva izaziva gomilu interpretacija. No prije nego što prijedemo na skiciranje pojedinih pristupa i analizi *aliena*, važno je postaviti pitanje na koji način su korijeni filmske iluzije vezani uz prapočetke mišljenja i nije li nešto u toj svezi što pobuđuje želju za tumačenjem *aliena*? Ili, drugim riječima, je li moguće gledati ili misliti potpuno objektivno, je li zapravo mnoštvo tumačenja naznaka nemogućnosti ili nesposobnosti da se zauzme ta objektivna pozicija?

Stvar koja misli

Obično smo mi ti koji mislimo; sama pomisao da nešto neljudsko može isto tako misliti ispunjava nas užasom, ali, isto tako, nelagoda izvire iz činjenice da mišljenje proizlazi iz tog užasa. Nasuprot užasu da nas nešto poždere, da postajemo meso za *aliena*/tuđinca, samo čudovište utjelovljuje prvi srh misli, prvo postojanje misli. Zato se Žižek kroz cijeli svoj opus neprestano vraća Lacanovu konceptu Stvari (*das Ding, the Thing*), te u njegovoj interpretaciji film *Alien* utjelovljuje temeljnu traumu današnjeg postmodernog vremena. Sam poster *Aliena* Žižek tumači kroz svojevrsnu asimetriju: na lijevoj strani metalno, slinavo stvorenje, ispunjeno samo jednom željom — da ždere, a na drugoj strani lice koje se gubi u užasu, ali u svom tom gubljenju još uvijek održava tračak pažnje na samom stvoru. Za razliku od brojnih tumačenja zadojenih predmodernim, predprosvjetiteljskim mitovima, Žižek u tom trenutku prepoznavanja čudovišta vidi same znakove prosvjetiteljstva, te kasnije modernizma — jer onaj koji misli nazire ponor misli. Naime, prosvjetiteljstvo i modernizam poništavaju religijsku, mitologijsku, spiritualnu, pa čak i kolektivnu pozadinu u koju bismo mogli ugnijezditi naše tumačenje stvora, pa samim time i stabilizirati, učvrstiti položaj onoga koji počinje misliti. Naravno, za Lacana (i Žižeka) to je trenutak nastajanja, rađanja modernoga *cogita*, čistog *cogita* koji počiva na Descartesovoj sumnji u sve postojeće, na paranoičnom negiranju same zbilje do njene srži ili do posljednje izvjesnosti, koja se pak ukotvljuje u samom mišljenju.

Taj trenutak nastajanja modernog *cogita* utjelovljuje nastajanje »ja« — da bi »ja« postalo »ja«, ono mora potisnuti sluzavo, zastrašujuće zadovoljstvo, zadovoljstvo koje nadolazi u

² Jacques Lacan, 1986, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, London: Routledge.

³ Slavoj Žižek, 1993, *Tarrying With the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press; Žižek, 1993, »The Thing That Thinks: The Kantian Background of the Noir Subject«, u: J. Copjec (ur.), *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, str. 199-227.

samoj boli. Ta lacanovska vizija subjekta, iako vezana uz Descartesovu opnu čistoga »ja«, nikako se ne može u potpunosti klistirati, tj. sluzavi, ljigavi stvor nikad u potpunosti nije eliminiran, kako iz našeg »ja«, tako ni iz društvene zbilje. U tipičnoj lacanovskoj maniri njegovo je potiskivanje dvosmjerno: projekcija potisnutog stvora, kao potisnutog, nesvjesnog dijela naše psihe, koja je jedino moguća suzbijanjem slasti, zadovoljstva, *jouissance*. To je moment kada subjekt zauzima minimalnu distancu, kada se ukotvljuje u simboličkom poretku i sama ta distanca postaje zametak, jezgra naše individualnosti. Često se to odvajanje doživljava kao konačno, kao konačan raskid, te ne samo konstruiranje unutrašnjeg »ja« nego i društvene zbilje postaje doživljeno kao stabilno i fiksno, cjelina. U »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, Jean-Louis Baudry taj efekt pripisuje transcendentnom subjektu, kad se čitav svijet prostire pred filmskim gledateljem kao smisljena i svevidljiva cjelina. Za Žižeka, ta fantazija čistog, svemoćnog *cogita*, transcendentnog subjekta koji objektivno može zahvatiti pomućenu zbrku svekolikog zbivanja je *primus movens* ideologije, posebice postmoderne ideologije zadojene tehnološkim progresom koji omogućuje razne stupnjeve i oblike simulacija. Zato sučeljavanje s *alienom*/tuđincem, kao i s bilo kojim drugim čudovištem ili stvorom, izaziva moralne dileme: što je Dobro, što je Zlo? Naravno da mi stvora koji nas želi požderati i za kojeg mi postojimo ukoliko smo dostupna ljudetina, nešto jestivo, primarno doživljavamo kao Zlo, kao nešto što treba uništiti po svaku cijenu. Ali ako prihvatimo Lacanov koncept *das Ding*, Stvari, i analiziramo *aliena*/tuđinca kao lacanovsku Stvar, nezgoda postaje katastrofična: stvor nije samo nešto izvan nas, nego i u nama samima te sama opcija uništenja nije nimalo jednostavna, štoviše u tom slučaju ne možemo nikako do kraja biti sigurni da smo pročitali tuđinčeve namjere (jer iako nas želi požderati, uvijek postoji još nešto što ne možemo dokučiti), tj. ne postoji označitelj koji će upregnuti zadovoljstvo, *jouissance*, koji će zauvijek riješiti subjekta neosvištenoga uživanja. Zato je Stvar u samoj jezgri onoga što Baudry zove filmskim aparatom i kao svojevrsni kopernikanski obrat *reality effect* koji proizvodi film može postati efekt koji ostvaruje nas same, subjekte (naravno, u psihoanalitičkom smislu, filmska iluzija kao iluzija realnosti počiva u regresiji). Ono što je najvažnije naglasiti za naše čitanje same Stvari jest njezina topografija s obzirom na mašinu za proizvodnju iluzije. Stvar decentrira, uznemiruje, dekonstruira uživanje, slasti i strahove koje sama izaziva, zbog toga što je njezina pozicija *ekstima-tična*, naizgled je intimno u nama, a istovremeno je daleko, sablasna jezgra u simboličkom poretku, u filmskom pripovijedanju ali istovremeno i izvan njega. Drugim riječima, Stvar uznemirava statiku, topografiju psihe na kojoj počiva filmski *reality effect*. U tom smislu možemo govoriti o tuđincu, stvoru kao Stvari, kao prvom izvanjskom, tj. kao o prvom objektu koji subjekt doživljava izvan sebe, poput susjeda ili iskonskog Drugog. U tom kontekstu bujica tumačenja *aliena*/tuđinca nije nimalo začuđujuća. Ono što začuđuje je gotovo nesaglediva udaljenost između raznih tumačenja, opseg

disparatnih pojmova koji se natječu, sukobljavaju, koji su toliko nespojivi da neizostavno izazivaju čuđenje: kako je moguće da se svi oni pripisuju istom objektu, analizi istog filma? Bilo kako bilo, ono što znamo je da postoji film *Alien*, da je film snimljen u prošlom stoljeću, 1979. godine, gotovo u isto vrijeme kada počinju bujati kulturalni studiji i fil-mologija, te da otad neprestano nadolaze različita nova tumačenja istoga.

Alien od feminizma do teorija urote

Ono što ponajviše dominira u velikom broju akademskih interpretacija filma *Alien* (Tuđinac) nije toliko što se stvor naslađuje ljudetinom, koliko tajanstvena i nezaustavljiva moć njegova razmnožavanja. Sva čudovišta nakon prosvjetiteljstva prijete nekom nezaustavljivom silom svog razmnožavanja: stvor (*Creature, Monster*) kojeg je stvorio znanstvenik Victor Frankenstein (u romanu Mary Shelley *Frankenstein ili moderni Prometej*, 1818/1831) prijeti da se ženidbom ili oplodnjom s nekim drugim sličnim stvorom proširi po cijelom svijetu. Drakula, vampir plemenitog podrijetla u romanu *Drakula* Brama Stokera (1897), ne samo da teži proširiti se nadnaravnim transfuzijom krvi iniciranom svojim vampirskim očnjacima, nego se diči svojom slavnom vampirskom nacijom koja je svojevrsni spoj najboljeg od najboljeg svih nacija prošlosti, moćnijih od tada najmoćnije viktorijske Engleske. Većina stvorova prijete razmnožavanjem te je normalno da se postavlja pitanje o prirodi i kontekstu tog multipliciranja, od koitusa do elektronske, virtualne simulacije. Najčešće se ta oplodnja razmatra u rod-nim odnosima, odnosima tipično muškog naspram tipično ženskog. Kao takav, tuđinski stvor predstavlja izazov za feminističku kritiku. Najpoznatije je svakako čitanje Barbare Creed u knjizi *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993). U njezinu opisu filma *Alien* sve odiše simbolima, arhetipovima prikrivene ženstvenosti: svemirski brod *Nostromo* i spavanje u ovalnim spremištima, buđenje posade kao rađanje, zalaženje u pećinu koja je kao vlažna vagina detanta ili regresija u majčinu utrobu; drugim riječima, za Barbaru Creed *Alien* cijelo vrijeme odiše prisutnošću potisnute ženstvenosti. Postavlja se, naravno, pitanje što onda predstavlja sam stvor. Vječno majčinsko načelo? Majčinstvo s patrijarhalnom dominacijom, Znakom? Za Creed stvorenje utjelovljuje sve ono što civilizacija, kultura potiskuje i tu se Creed oslanja na pojam zazornoga — *abject* — Julije Kristeve. U *Moći užasa*, Kristeva opisuje zazorno kao nešto nečisto, prljavštinu, menstrualnu krv, tijelo mrtvaca, sve te neugodne materijalnosti koje kultura želi potisnuti da bi se klistirala, pročistila, ustoličila. Naravno, kao lacanovska Stvar, to zazorno vraća se u raznim oblicima. Zato Creed u odsutnosti ženstvenosti vidi njenu prisutnost te nadalje uobličuje zazorno kao *monstruous-feminine*, koje na kraju postaje arhaična majka, a njena proždrljivost zapravo predstavlja oslobađajući pohod, oslobođenje od nametnutih patrijarhalnih obveza i granica. Ta zazornost ujedno ukazuje i na mitska pravremena kada civilizacija još nije bila ogađena patrijarhalnim principom.⁴ Naravno, ta majčinska figura u samom

⁴ Kristeva, cit. u Creed, 1993.



filmu više postoji u raznim naslućivanjima, više u odsutnosti nego u jasnom objelodanivanju njezine prisutnosti, u raznim ovalnim, sferičnim, ženstvenim oblicima: dugi tuneli, ventilacije, ljepljiva mračnost pećine, nizovi jaja, sve odiše mogućnošću rađanja, sve može biti rođeno, a uništeno se može ponovno roditi: »Ona je majka koja generira, prefalična majka, biće koje egzistira prije samog znanja o falusu« (Creed, 1993: 20). Prefalična, sveprisutna u svojoj odsutnosti, božica majka, ustanovljuje Creed, potisnuta je u zapadnoj civilizaciji.

S obzirom na tuđinčevu tjelesnost i umnažanje, lavina interpretacija često prerasta u kulturalne ratove koji se tiču ženskosti i muškosti, pojačani strahovima od razvoja tehnologije, od genetskog inženjeringa do medicine. Neki autori, kao npr. Michael Jones u *Monsters from the Id: The Rise of Horror in Fiction and Film* (2000), vide u takvim interpretacijama feminističku zavjeru. Sve to odbijanje »normalne heteroseksualnosti«, gađenje nad seksualnim činom samo je izgovor za uvođenje raznih metoda umjetne oplodnje, homoseksualnih brakova i drugih, po Jonesu, »nastranosti«. Zapravo i ta konzervativna varijanta ima na umu psihoanalitičku ambivalentnost, tj. ono što je potisnuto neprestano se vraća, iako defigurirano ili u drugačijim, neočekivanim oblicima: ovdje je to vraćanje nedvosmisleno. Jones doživljava feminističku kritiku *Aliena* kao želju da se uništi ono što on vidi kao prirodnu ulogu žene — rađanje. Po Jonesu sva ta oštra navala na heteroseksualni čin kao oblik nasilja ima zapravo namjeru da se nesmetano završi drama s političkim ciljevima: zauvijek, i svugdje da se ozakoni abortus, ubijanje fetu-

sa, ubijanje života u samom svom začetku. Antikršćanski, antikatalički pohod pritajenih bezvjernika i zagovornika pobačaja, koji slave seks bez oplodivanja, zadovoljstvo bez ograda, promiskuitet i posvemašnju perversiju — to je kulturno ozračje u kojem nastaje, po Jonesu, *Alien* i razne »nazoviakademske interpretacije«. Budući da takvih ima sve više i više, Jones tvrdi da korijeni ovih interpretacija premašuju slučajnu najeđu, nego imaju svoju genezu, jasnu putanju, dakle zavjeru. Zavjera je ta koja je donijela tu pošast u Ameriku, zavjera je u korijenu samih začetaka filmske iluzije, zavjera je zapravo u samom korijenu nastanka čudovišta prosvjetiteljstva. Sva ta čudovišta prosvjetiteljstva za Jonesa (ali i za mnoge druge posljednjih dvjestotinjak godina) imaju svoje korijene u Francuskoj revoluciji. Francuska revolucija rastače moralne granice na kojima počivaju kako religijski tako i rodni odnosi. Jones svakako nije prvi koji u Francuskoj revoluciji, kao i u drugim pobunama, vidi razna promiskuitetna gibanja i zastrašujuću pornografiju. Kao što je poznato, on se oslanja na stare primjedbe da neredi i bune rastaču stabilno, kolektivno socijalno tijelo monarhije; to kidanje socijalnoga diva s mislima u glavi samoga monarha doprinosi raspirivanju svakojakih moralnih, socijalnih i inih eksperimenata: između ostalog raspirivanju fiktivnih eksperimenata o čudovištima. Evo kako Jones opisuje »tajanstveni mimohod« razvratnih čudovišta:

»*Frankenstein* Mary Shelley bio je znak da je čudovište napustilo Englesku i otišlo u Njemačku, *Frankenstein* Jamesa Whalea je bio znak da se čudovište spremalo napu-

stiti Njemačku i doći u Sjedinjene Američke Države. Film *Alien* je znak da kulturna revolucija prakticira ono što su Nijemci fantazirali još prije 40 godina. Zajedno, ova putovanja mogu se vidjeti i kao stravični rezultat prosvjetiteljstva, prosvjetiteljstva koje evidentno nije donijelo samo dobre stvari...« (Jones, str. 98)

Alien i pitanje prirode

Pitanje o ljudskoj seksualnosti neizbježno vodi do pitanja o ljudskoj prirodi i prirodi uopće. Stoga nije čudno što su se kulturni ratovi oko značenja *Aliena* proširili s rodnih i seksualnih odnosa na pitanje o prirodi. Pogotovo zato što priroda postaje sve upitnija, same granice koje su smatrane prirodnima neprestano se krše: od genetike, genetskog inženjeringa, presađivanja organa do efekta staklenika i tako dalje. U čitavom tom narušavanju stabilnih granica postavljaju se stara i nova pitanja o prirodnim ciklusima, ciklusima začeca, rađanja i smrti, tajanstvenoj moći umnožavanja. Sablasni i ogavni način na koji se *alien* (i druga filmska čudovišta) umnožava, sve to zapravo upućuje na pitanje što je priroda danas. Da li se priroda promijenila zahvaljujući svojim kozmičkim ciklusima ili je ljudska prisutnost uzrok tim raznim mijenama (kao pitanje efekta staklenika koje sve više i više postaje političko pitanje)? Priroda oko nas sve je zagađenija, blijedi, nestaje i pitamo se što je uopće prirodno, što je prirodnost prirode u nama i izvan nas. Pitanje »što je priroda« umnaža se i varira na bezbroj načina: što je ljudsko, a što neljudsko, kako odrediti odnos čovjeka i životinje i tako dalje. Kao što i priroda sama sve više nestaje, preobražava se ili se povlači pred neprestano rastućim velegradovima, metropolama, pred rastućim zagađenjem bez uvida u neko skorašnje mijenjanje politike po tom pitanju, tako se i čovjekov pristup svodi na sve veću apstrakciju, znanstvenu i političku. U tom kontekstu sam *alien*/tudinac tumači se u određenim interpretacijama kao čisti oblik parazitizma: u prirodi je nešto temeljno parazitsko, nešto što neprestano teži širenju. Tako se i stvor u *Alienu* svodi na čistu formu života, čisti život kao i genetska, biokemijska i ostala istraživanja o nastanku života, o znanstvenom definiranju čistog života, odnosno prvih oblika u kojima se materija nedvosmisleno razlikuje kao anorgansko od organskog itd. Zanimljivo je ovdje primijetiti da već prijašnja filmska i književna čudovišta, iako različita oblika, imaju tu istu dimenziju. Naime, i Stokerov Drakula i stvor u *Alienu* jesu čudovišta koja se mogu beskonačno umnažati: Drakuline vampirske stanice umnažaju se na temelju mitskog nacionalizma i fašizma, ali isto tako udomljuju parazitizam prirode kao svoj logo, a pod utjecajem vulgarnog darvinizma. Taj vulgarni socijalni darvinizam koji oslikava društvo kao prirodu u kojoj vladaju najsposobniji, u raznim oblicima opstoji i do današnjih dana. O *alienovim* stanicama, tj. o tom merkantilnom potencijalu govorit ćemo nešto kasnije. Ono što je važno ovdje naglasiti je to da se na ovom čvorišnom mjestu moralne kategorije prenose na samu prirodu. Od Aristotelove metafizike do današnjih zna-

nosti, kao što tvrdi Giorgio Agamben⁵, jedna od temeljnih odrednica zapadnoeuropske kulture jest razlučivanje živog od neživog. Sam Aristotel definira čisti život, nešto što živi ima život kao jedinu odrednicu svog bića, »nešto živo« je *zoë*. Isto tako kasnije *homo sacer* podrazumijeva ogoljeli život, goli život koji u helenskoj kulturi odgovara grčkoj znanstvenoj diobi. Agamben tvrdi da se koncept o čistom životu može razvijati i proizvoditi jedino u kontekstu »biomoći«⁶, koja razdvaja ljudsko i životinjsko ne samo na teorijskom nego i praktičnom nivou. Stoga moralno ulazi u kontekst prirode i prirodnog od samih početaka europskog logocentrizma, jedino što se danas ta etička pitanja odnose na svakodnevnu bujicu novih otkrića. Pitanje granica u prirodi, granica između živog i neživog, čovjeka i životinje, ljudskog i neljudskog podložno je svakodnevnom testiranju. U tom smislu popularna kultura i film, na zabavan način prikazujući invaziju stvorova, prikazuju sasvim ozbiljne moralne dileme o Zakonu. Dakle, pitanje granica između neživog i živog od esencijalne je važnosti: *alien*/tudinac je kao virus — može biti neživo tkivo zakopano u pećini, ali isto tako dinamičan i proždirući kada se parazitski počinje širiti putem ljudskih tijela. Granica i Zakon, Zakon koji određuje granicu. Jacques Derrida tu granicu razdvajanja pripisuje zapadnoeuropskom poimanju Zakona. U akademskim interpretacijama sam *alien* određuje se i klasificira na razne načine, no sam Zakon većinom ostaje netaknut, u pozadini, kao što i sam stvor većinom ostaje u tom području izvan Zakona (*homo sacer*; nitko se nije pozabavio pitanjem treba li pripitomiti ili udomaćiti stvora, nitko osim same Kompanije, koja je izvan filmske priče). Ukoliko je izvan Zakona, kako moralnoga tako i prirodnog, onda se stvor još više širi. Ono što je izvan Zakona, izvan u lacanovskom smislu simboličkog, obilježeno negativitetom, postaje lebdeći, magleni, neizdiferencirani identitet, negativna prisutnost (kao *homo sacer*), život koji se nesmetano može uništiti. Sam Zakon koji sve razdvaja ne može se pojednostavniti. Derrida tvrdi da Zakon zapravo ukazuje na svoje lebdeće stanje, neutemeljeno stanje, mistično utemeljenje autoriteta. Svaka Sila koje počiva na Zakonu ne može do kraja objasniti svoje izvore, u potpunosti opravdati svoje postojanje, stoga je utemeljenje Zakona fantastično. Ono što je izvan Zakona, Agamben zove *homo sacer*, ljudsko biće koje je obezluđeno jer je stavljeno izvan Zakona i zbog toga nižeg statusa od domaće životinje i vlasnik ga može ubiti, mučiti, raditi što mu padne na pamet. U današnjem kontekstu, dakle, terorist i *alien* imaju isti status. Njihovo postojanje umrežava se u odnose nama skoro nedostupne jer su izvan Zakona u izmagličastoj smjesi, materiji bez bića, u području između organskog i anorganskog, živoga i mrtvoga, u svojevrсноj kozmičkoj crnoj rupi. Taj beskonačan prostor u kome obitava stvor određen je pukom negativnošću. U tom kontekstu stvor je nemogući zbir životinja. I on ili ona ili ona je gladno. Ta glad je užasna. Ta glad zbunjuje. Ta glad jede našu temporalnu distancu, sigurnost u redanju kronoloških epizoda u Povijest pa i sam naš odnos spram čudovišta. Od Frankensteinova Stvora i Drakule do *aliena*

⁵ Giorgio Agamben, 1998, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press.

⁶ Agamben preuzima i dalje razvija koncept biomoći Michela Foucaulta.

samo razmnožavanje, u suludom kopernikanskom obratu, može biti novi način mučenja i uništavanja. Kao što Derrida primjećuje: »Događa se kroz organiziranje i eksploatiranje artifičijalnog preživljavanja... Kao da su primjerice, umjesto bacanja ljudi u peći ili plinske komore, nacistički doktori i genetičari odlučili organizirati razmnožavanje Židova, Roma i homoseksualaca umjetnom oplodnjom, tako da razmnoženi i nahranjeni mogu u sve većem i većem broju biti poslani u pakao genetskih eksperimenata ili masovno ubijanje plinom i vatrom.«⁷

Ekonomija, globalizacija i *Alien*

Posvemašnja tumačenja *Aliena* u filmologiji i kulturalnim studijima većinom su se, dakle, usredotočila na prirodu — od čiste prirode do rodnih odnosa, s naročito inspirativnom feminističkom kritikom koja tumači prirodu, različitosti, seksualne različitosti od bioloških do kulturalnih, od prirodnosti prirode do parazitizma prirode. Dakle, težište je na analizi dijelova koji *Alien* klasificiraju kao horor.

Kao što smo na početku rekli, iako klasificiran kao *body horror*, *Alien* spada i u znanstvenu fantastiku. Iako potisnuto duboko u pozadinu priče, znamo da *Nostromo* prevozi dvadeset milijuna tona rude s nepoznate planete, a Kompanija putem Majke regulira putanju broda i život posade od njihove hibernacije do ključnih momenata. Dakle, sve su to motivi iz klasične znanstvene fantastike, koji pak ukazuju na širu ekonomsku pozadinu priče. Međutim, stvor je ambivalentan, kao lacanovska Stvar on sažima proturječja između prirode i kulture, prirodnog i neprirodnog, te užasavajućeg uživanja. Dakle, preko znanstvene fantastike stvorenje se isto tako širi u racionalno, u jezik, kulturu, naciju, društvo, rodne odnose, društvene institucije i tako dalje. Odgovor nikada nije jednoznačan: znanstvenik Frankenstein želi stvoriti život kao i današnji znanstvenici, da bi pomogao ljudima; odvjetnik Harker koji dolazi u posjet Drakuli želi samo sve staviti u kupoprodajne, normalne odnose vlasništva; prijašnji Stvorovi iz prosvjetiteljstva i modernizma imaju svoje stvoritelje, koji su tek kasnije osupnuti svojom kreacijom. Prijelaz je *Dr Jekyll and Mr Hyde*, gdje je sasvim jasno da Stvor nije samo izvan nas, nego i u nama. U postmodernizmu, kao i u kasnom modernizmu, međutim, stvoritelj ostaje sve nestvarniji, odsutniji. Npr. Carpenterov stvor u istoime-nom filmu (*The Thing*, 1982) dolazi na Sjeverni pol pomoću zabačenog meteora pa možemo reći da je bačen nasumce, kao slučajna, neobjašnjiva izvor čistog života. Ali kao što smo vidjeli, Ono (stvor) se ne može jednostavno odrediti kao Dobro ili Zlo, kao negativno ili pozitivno, nije ni dijalektično, nema sinteze, ali isto tako ni dihotomično. Gibanje čudovišta, tako i stvora, podsjeća na opis moderniteta Marshalla Bermana, u kojem modernitet kida ustajale opresivne povezanosti nastale u feudalnom društvu, donosi emancipaciju, stvaranje zapadnog individualiteta, socijalne mobilnosti, oslobađanje od starih okova prekapitalističke prošlosti, napredak znanosti. Ali isto tako, taj napredak moderniteta

stvora apstraktnu, usamljenu gomilu, brutalnu eksploataciju, otuđenost, socijalnu bešćutnost i poništavanje svih prepreka na putu širenja tržišta, na putu do globalizacije. U tom smislu stvor u *Alienu* je isto tako faustovska kreacija. Kompanija, koja je uostalom poslala *Nostromo*, ne brine o životu posade nego o tome kako bi mogla preobratiti stvora u savršeno oružje, možda i unovčiti. Interesantno je napomenuti da je od svih interpretacija *Aliena* najmanje onih koje se bave ekonomskom pozadinom kao kontekstom nastanka stvora ili novog oblika postmodernog stvora. Na neki način, stvor vapi za mišljenjem o totalitetu, cjelini, bitku itd. Takvi pristupi otežani su pohodom globalizacije koja želi neprestano prikrivati svoje izvore. Fredric Jameson⁸ ukazuje na dvije faze postvarenja: klasično otuđenje, tj. »transformaciju društvenih odnosa u odnose samih stvari« i drugo, gdje kroz brisanje svih tragova o proizvodnji dolazi do otuđenja samih stvari. Ta sekundarna faza alijenacije, potiskivanje činjenica o uvjetima proizvodnje, proizvodnim snagama itd., karakteristična za postmodernizam, ta sekundarna alijenacija pročišćuje proizvod, dovodi ga do čiste prisutnosti, bez spoznaje. Drugim riječima, minimalizira uvjete nastanka stvari (npr. s jedne strane zapadni konzument može govoriti ili se brinuti o ljudskim pravima u nerazvijenim zemljama Trećeg svijeta, a s druge strane nesmetano će kupovati i uživati u robama proizvedenim u tim istim zemljama pod uvjetima koji krše većinu temeljnih ljudskih prava).

Ovdje možemo povući paralelu i adaptirati Jamesonovu drugu alijenaciju u kojoj se brišu svi tragovi o sredstvima za proizvodnju na odnos stvoritelja i stvora: Frankenstein i slični znanstvenici znani su kreatori, dok je danas u korporativnom svijetu nezamislive simbioze između kapitala i znanosti tako nešto sve teže ustanoviti. Osim toga, i prije nego što trepnemo razni stvorovi se već nalaze na tržištu. Ovdje je zanimljivo primijetiti vremenski raspon u kojem su nastali filmovi o stvoru-*alienu*. Filmovi o *alienu* nastaju u razdoblju nastajanja novog modela globalizacije, tzv. neoliberalnog kapitalizma, ili kapitalizma katastrofe, kao što ga je Naomi Klein nazvala u svojoj knjizi *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (2007). Naravno, sve te činjenice dolaze na vidjelo tek naknadno, kao što se na primjer tek znatno kasnije u 1890-ima prepoznaju razni homofobični strahovi viktorijanske Engleske, prisutni u liku najpoznatijega vampira, grofa Drakule. Kao druga faza alijenacije, neoliberalni model kapitalizma služi se šok terapijom ili šok doktrinom koja ima sličnosti s psihijatrijskim postupkom u kojem se brišu pacijentovi identitet i sjećanje kako bi se naknadno instalirala zdrava ili poželjna individua. Šok doktrina počiva na sličnoj metodi: korištenje katastrofe, šoka, rata i drugih nepogoda kao fantastične mogućnosti za ulaganje, biznis, širenje neoliberalnog modela tržišta i neoliberalnih individualnih sloboda. Međutim, širenje neoliberalnog tržišta, iako danas prihvaćeno nepisanim globalnim konsenzusom, nije oslobođeno strahova i tjeskoba kakve proizvodi stvor.

⁷ Derrida, cit. u Cary Wolfe, 2003, »In the Shadow of Wittgenstein's Lion: Language, Ethics, and the Question of the Animal«, u: C. Wolfe (ur.), *Zoologies: The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, str. 33-34.

⁸ Fredric Jameson, 1990, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

Prazno filmsko platno

Kao što smo rekli, *alien*/tudinac nema odgovarajućeg označitelja i zato se ne može smiriti u pojedinom sustavu, iako katkad može biti sasvim blizu. Po Lacanu, Stvar (*das Ding*) je na nivou reprezentacije ono što nije, Stvar počiva u negaciji, dakle ona živi u svojevrsnom pričinu koji nestaje. Baš kao što i Heidegger opisuje svoj slavni vrč, Stvar je ona praznina u vrču, ona oblikotvorna praznina koja ne može postojati bez punine koja je oblikuje.

Tu prazninu pokušavaju ispuniti razne interpretacije, pa ako čitamo stvora u filmu *Alien* kao lacanovsku Stvar, onda postaje jasno zašto postoji toliko različitih interpretacija. Kao što smo naglasili, Stvar je označena posebno ambivalentnom pozicijom: što se više približimo, to više osjećamo tjeskobu (što više subjekt potiskuje želju za užitkom, *jouissance*, to više teži ka još većem uživanju). Dakle, što se više približimo Stvari tjeskoba je jača, kao da stvor u *Alienu*, kao lacanovska Stvar ujedinjava sve tjeskobe i strahove s početka 21. stoljeća i istovremeno se opire svakoj simbolizaciji.⁹

Ta tjeskoba generira iznova nove interpretacije. Kao što smo, nadam se, uspjeli prikazati, većina strahova kruži oko tjeskoba vezanih za ljudsko tijelo, seksualne različitosti, razne aspekte reprodukcije, apokaliptični kraj civilizacije te postkolonijalni svemirski pothvat. Užasavamo se rastvaranja ljudskog tijela, gubljenja individualnosti u posvemašnjem postvarenju, užasa prirode, parazitizma, svega što kao pritisak na kraju osjeća Ripley prije nego što će izbaciti posvemašnjeg parazita: užasavamo se ideologije, znanosti, roda, mješavina i kompota diskursa, rasizma, genocida, kloniranja ljudi... Gotovo nemoguće, svi ti ukalupljeni strahovi slijevaju se u jedan vrč koji nikako da pukne, vrč koji obuhvaća neprimjetan prijelaz između filmske iluzije i dojma zbilje. Stvor živi u samoj srži filmskog aparata, u fetišističkoj općinjenosti filmskom iluzijom gdje se pretapaju san, zbilja i film. Misteriozni hobotničasti stvor sa svojim beskrajnim mogućnostima razmnažanja isto tako ukazuje na svakodnevne strahove od kloniranja i tehnologije, sve do krajnje potisnutog, latentnog straha od neoliberalnog tržišta.

Alien kao postmoderna Stvar *par excellence* počiva u specifičnoj topografiji psihičkog i filmskog aparata — *extimacy*. Kao da se biomoc u simbiozi s kapitalom (što je za neke te-

oretičare slično ili gotovo isto) kroz to beživotno mrtvo, ali i živo biće, apstraktno ali i puno, boji i strepi od svoga proizvoda, kao da strepi od beskonačne mogućnosti reprodukcije sredstava za proizvodnju i tržišta, od beskonačnog umnažanja simulakrura i simulacija.

Pitanje, međutim i dalje ostaje: kako je moguće da jedan entitet može privući, sakupiti, kao crna rupa uvući u svoju gravitaciju sve te različite strahove i razna tumačenja. Često općinjeni sadržajem ne vidimo formu. Slično kao Jamesonov opis svojedobno jednog od izrazito popularnih čudovišta u filmu — morske psine u filmu *Ralje* — *alienov* apetit za gutanjem tumačenja je nezasitan. Jameson naglašava kako je psina užasavajuća na više nivoa: osim svoje pojavnosti i proždrljivosti, ona ima beskonačan kapacitet sakupljanja strahova. Zbog toga film *Ralje*, baš kao i *Alien*, ima polisemičnu funkciju, sposobnost da upija sve, da sačuva sve u svojoj utrobi. Općinjeni sadržajem, mi ne vidimo formu. Jameson uočava kako sama ta polisemija jest ta koja je duboko ideološka, jer dopušta »esencijalno društvenim i povijesnim strahovima da se odmotaju kao 'prirodni', da budu prezentirani i prepoznati kao sukob s drugim formama biološke egzistencije«. ¹⁰

Ta sveobuhvatna otvorenost, mogućnost da postoji forma u koju se svi ti raznoliki strahovi slijevaju, koja prima sve kulturalne ratove oko značenja *aliene*, koja potiče da se svi skupe u jednom objektu, entitetu, kao nešto što je sasvim prirodno, ta forma, kao neprimjetno bijelo filmsko platno na koje projiciramo naše želje i strahove, zauzima posebno mjesto u snovima i filmu kao takvom. Bijela podloga, kao filmsko platno, ne označava nikakvu posebnu predodžbu, reprezentaciju, sadržaj, nego je prazna podloga na koju se projiciraju snovi. Bijela podloga nedostupna je sanjaču, a isto tako i tumačitelju snova, psihoanalitičaru ili psihoanalitičarki. Možda on/ona predstavlja arhaičnu želju za spavanjem u kojoj se ostvaruje savršena mašina za stvaranje iluzije, toliko savršena da može pripitomiti samoga stvora, samu Stvar. Ako je film fetiš, ako želja zvana film počiva na posebnom mjestu u korijenu filmske iluzije koji se preklapa sa snovima i *reality effectom*, onda stvor, u svojoj konačnoj verziji izbljeđuje ili nestaje u pozadini, postaje *dream screen* na koji filmski gledatelji, svi mi, projiciramo naše želje.

⁹ »[T]here's an anxiety-provoking apparition of an image which summarises what we can call the revelation of that which is least penetrable in the real, of the real lacking any possible mediation, of the ultimate real, of the essential object which isn't an object any longer, but this something faced with which all words cease and all categories fail, the object of anxiety par excellence«, Lacan, Seminar 11, p. 164.

¹⁰ Jameson, cit. u Žižek, 1992, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge, str. 133.

I r e n a P a u l u s

Glazba u filmovima Stanleyja Kubricka nakon 2001: Odiseje u svemiru (III): Isijavanje

Netipično sa žanrom, tipično sa skladateljicom

Premda je nastao prema istoimenom romanu Stephena Kinga,¹ *Isijavanje* nije »čisti« film strave. U filmu je naročito došao do izražaja psihološki element (ljudsko ponašanje u neobičnoj situaciji česta je Kubrickova tema), pa se govori da je *Isijavanje* zapravo psihološki film (usp. Sever, 2002: 30). A s obzirom na brojne srodnosti s 2001: *Odisejom u svemiru* te na sadržaj koji se temelji na irealnom, neki *Isijavanje* svrstavaju u nadžanr fantastike.² Mogli bismo čak reći da je *Isijavanje* obiteljska drama u kojoj Kubrick na svoj specifičan način parodira žanrovske elemente filma strave.³ Stanley Kubrick je možda ponešto dodao i oduzeo predlošku Stephena Kinga, možda nije poštivao očekivane standarde žanra, ali je s glazbom učinio upravo suprotno. Birao ju je i s njom postupao u skladu s tradicijom i svim žanrovskim tipičnostima.

Zapravo, Kubrick se najprije se obratio skladateljici Wendy Carlos i njezinoj producentici Rachel Elkind, skladateljskom

timu iz *Paklene naranče*. Tražio je skladanje niza glazbenih brojeva (film još nije bio dovršen, pa je Carlos uglavnom radila »na slijepo«), a onda je iz gomile skladanog materijala odabrao jedva četiri broja (uvodnu glazbu, *Rocky Mountains* i dva broja unutar filma koji su vrlo slični a koji pokrivaju Wendyn razgovor s poludjelim Jackom i njezinu sve čvršću odluku da ode iz hotela). Za razliku od iskustva s *Paklenom narančom*, gdje su Carlos i Elkind, ako je suditi po intervjuima i pisanim izvorima, bile zadovoljne suradnjom s Kubrickom, rad na *Isijavanju* ostavio ih je — poput svih ostalih Kubrickovih skladatelja — prilično nezadovoljnim.⁴

Prije nego se obratio Carlos i Elkind, Kubrick je razmišljao da angažira Johna Williamsa.⁵ Pretpostavljam da je gledao *Ralje* te da je bio fasciniran Williamsovom glazbom i činjenicom koliko ona pridonosi osjećaju strave.⁶ Otuda i njegov tradicijski pristup glazbi: glazba je vrlo važna komponenta u svim filmovima strave. S obzirom da se Kubricku prigovaralo da je »krvavih« prizora u *Isijavanju* premalo, logično je zaključiti da je redatelj vizualnu stravu odlučio dopuniti au-

¹ Sadržaj *Isijavanja* je sljedeći: Jack Torrance, bivši učitelj, prihvaća posao zimskog čuvara hotela Overlook, smještenoga visoko u planinama Rocky Mountains. Hotel je otvoren od 15. svibnja do 30. listopada, pa ga je potrebno nadzirati samo zimi kada je, zbog snijega, zatvoren. No osama može biti neugodna, a ponekad i opasna po psihi. Upravo se to događa Jacku, premda je osama je ono što traži jer želi napisati knjigu. Nakon mjeseci provedenih u hotelu u kojemu je raniji čuvar navodno ubio svoju obitelj (ženu i dvije blizanke), Jacka potpuno napušta inspiracija te postaje opsjednut neobičnim vizijama i sobom 237 u kojoj se dogodilo ubojstvo. U međuvremenu, Jackov petogodišnji sin Danny, zahvaljujući vidovitosti (u filmu se vidovitost sadašnjih, prošlih ili budućih događaja naziva »isijavanjem«), »vidi« zloćudnost hotela (more »krvi« koje suklja iz hotelskog dizala i sobe 237). No svejedno se igra vozeći tricikl hotelskim hodnicima i s majkom Wendy u labirintu od živice. Kada naposljetku otac krene sjekirom na ženu i sina, Danny pronalazi spas upravo u labirintu. Jack ostaje zarobljen u nepreglednim hodnicima od živice, prekrivenim snijegom, i ne mogavši naći izlaz, on se smrzava. No hotel Overlook čuva još jednu tajnu. Na ulazu u Zlatnu sobu, s fotografije zabave iz 1921, smiješi se Jack Torrance.

² U knjizi Kubrick Michel Ciment je usporedio 2001: *Odiseju u svemiru* s filmom *Isijavanje*, a usporedbu je temeljio na elementu fantastičnog koji se pojavljuje i u jednom i u drugom filmu. Ciment navodi da »fantastično predstavlja prekid u prepoznatljivom redu stvari koji je toliko skandalozan da se ni iskustvo niti razum ne usuđuju priznati njegovo postojanje; ono stvara šok između onog što je realno i onog što je zamišljeno, uključujući i oblike čiste fantazije kod kojih nas ništa ne iznenađuje, ništa ne zbunjuje jer, u kraljevstvu podsvjesnog, bilo se što može dogoditi.« (Ciment, 1982: 1)

³ Kian Bergstrom ističe da je Kubrick (kao u 2001: *Odiseji u svemiru* i *Paklenoj naranči*, op. aut.) u *Isijavanje* maksimalno uvukao publiku tražeći od nje da razmišlja, da se pita i da se ne slaže. »Kubrick nas ponovno i ponovno traži da razmislimo zašto se, kada gledamo *Isijavanje*, osjećamo posramljeni. Kako smo mali, kako smo razmaženi, kada očekujemo da će nas zabaviti gledanje alkoholičara-ovisnika kako terorizira bespomoćnu i zbunjenu ženu i uznemirenog sina (za kojega znamo da ga je u prošlosti tukao). Kako je bijedno od nas da očekujemo da će utvare i duhovi biti strašniji od čovjeka koji napada svoju ženu sjekirom« (Bergstrom i Kain, 2000: 4).

⁴ »Napisala sam strašno mnogo materijala za *Isijavanje* — tone glazbe. Kada smo bile u Londonu, Stanley je pitao da li mogu zamisliti glazbu koja bi se dala povezati s grobovima, smrti i duhovima. Predložila sam *Dies Irae*, koji je, naravno, dio latinske mise za mrtve. (*Dies Irae*) me je uvijek privlačio na način na koji je privlačio Rahmanjinova, Ravela i Berlioza. Kubrick me je pitao da li znam gdje bi ga on mogao čuti, pa sam mu rekla da postoje neke arhivske snimke na kojima su gregorijanski koral. Predložila sam mu Berliozov *Requiem*. Rekla sam mu da sluša posljednji stavak. Dobio je ploču i mora da ju je svirao stotinu i više puta i jako se povezao s njom. Kod filmaša koji nešto tako dugo slušaju postoji opasnost da više ne mogu čuti nikakvu varijaciju te teme. Tako partitura koju smo snimili s orkestrom u crkvi Saint Giles u Londonu nije upotrijebljena, jednostavno zato što nije zvučala kao Berliozov *Requiem*. Postoje tone elektroničke i orkestralne glazbe koju sam skladala za projekt a koja nije ugledala svjetlo dana.« (LoBrutto, 1997: 447-448).

⁵ Tu misao prenosi Brian Siano (str. 4).

⁶ U filmu *Ralje*, Williams je upotrijebio temu izgrađenu od dva tona (u razmaku polutona) koja postaje ostinato — oznaka za dolazak morskog psa. Spielberg i Williams koristili su temu i u podvodnim snimkama u kojima nije bilo morskog psa, a glazba je uvijek tjerala gledatelje da napeto očekuju dolazak morske nemani.



ditivnom. Pomoć Carlos i Elkind bila je velika. Kao majstora u oblikovanju glazbenih zvukova uz pomoć sintesajzera, stvaranju zvučnih efekata (otkucaji srca, razni zvukovi) i izobličavanju realnih zvukova (preradba *Dies Irae*, izobličavanje glasa Rachel Elkind), Carlos je stvorila vrlo suvremenu ali tipičnu horror-partituru. Međutim, Kubrick je teško podnosi o da mu netko »preotme« kontrolu. Zato je odlučio da će — kao i obično — većinom upotrijebiti glazbu iz klasične glazbene literature.

Od glazbe prema zvuku — progresija ludila

Odabir skladbi iz klasične glazbene literature usmjeravalo je razmišljanje o glazbi kao zvuku, što je najbolje odgovaralo žanru i već skladanim glazbenim brojevima Wendy Carlos. Otuda izbor suvremenih djela Béle Bartóka, Györgya Ligetija i Krzysztofa Pendereckog. Kao što su glazbeni brojevi Carlos, premda sporadično upotrijebljeni i široko raspoređeni u filmu slijedili progresiju od glazbe prema zvuku (*Dies Irae* na početku filma — prazni intervali nalik na alikvotne tonove u *Rocky Mountains* — zvukovi i zvučni efekti u prizorima s Wendy), tako je Kubrick, birao i slagao klasična djela slijedeći princip od tonalnosti (glazbe »izgrađene« od tonova), preko atonalnosti (glazbe koja tonove promatra kao zvukove),

pa do izjednačavanja glazbe/tona sa zvukom. Progresija je slijedila filmsku unutarnju strukturu u kojoj Jackovo uspavano ludilo, u izoliranom ambijentu (*možda* opsjednutog) hotela Overlook, postepeno izbija i zahvaća ga do te mjere da kreće sjekirom ubiti ženu i sina.

U tri scene u prvom dijelu filma (u jednoj od njih Jack uvjerava Dannyja da nikada ne bi povrijedio mamu i njega), upotrijebljen je treći stavak *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* Béle Bartóka (1936). Taj je stavak već nazivan »iznimno zanimljivim i punim neočekivanih kontrasta i zvučnih efekata« (usp. Andreis, 1966: 862), no u društvu djela Ligetija i Pendereckog, Bartókova glazba zvuči prilično pitomo.

Skladba *Lontano* Györgya Ligetija (1967) u filmu se pripisuje »isijavanju« Dannyja (prvo »viđenje« blizanki u hotelu), zatim Hallorana (Halloran »isijavanjem« poziva Dannyja na sladoled), a postupno i sve više i Jacka (koji bulji u prazno dok se njegova žena i sin grudaju). Glazbu Györgya Ligetija Kubrick je otkrio kada je snimao *2001: Odisjeje u svemiru*. Zato je zanimljivo da *Lontano*, vrlo slično vokalnoj *Lux aeterni* koja je upotrijebljena u *2001*, istražuje svijet bez harmonije i ritma, a koncentrira se na zvuk (koji dolazi iz ničega i nestaje u ništa, poput kratkog daha, kako piše Dmitri Smirnov).⁷ No premda se Ligeti tipično služi mikropolifoni-

⁷ Usp. Smirnov, *Twelve Rhythmic Patterns of Ligeti's Lontano*: 1.

jom, njegov je svijet ovdje konsonantniji nego u drugim djelima. I minuciozno je zabilježen tradicionalnom notacijom.⁸

Skladbe koje dominiraju posljednjim dijelom filma, u kojemu Jacka potpuno obuzimaju nevidljive sile i u kojemu je njegovo ludilo na vrhuncu, pripadaju prvom stvaralačkom razdoblju Krzysztofa Pendereckog. U tom razdoblju, Penderecki je istraživao »buku kao zvuk kao glazbu«,⁹ potpuno je odbacio tradicionalnu notaciju te se koristio crtežima kako bi opisao zvuk koji treba izvesti na tradicionalnim instrumentima (njegova je grafička notacija ponekad toliko ekstremna da se, kao u slučaju *Polymorphie*, služio vizualnim prikazom moždanih valova — elektroencefalograma). Kubrick je u *Isijavanju* upotrijebio sljedeća djela Krzysztofa Pendereckog: *Jakobovo buđenje* (1974), *De Natura Sonoris Nr. 1* (1966), *De Natura Sonoris Nr. 2* (1971), *Polymorphia* (1962), *Kanon za gudače i vrpce* (1962) te dva stavka iz skladbe *Utrenja II: Kristovo uskrsnuće* (1971): *Ewangelia* (šesti stavak) i *Kanon Paschy* (deseti stavak).

Međutim, na filmskoj špici zabilježena je samo *Glazba za gudače, udaraljke i čelestu* Béle Bartóka, a Penderecki i Ligeti stavljeni su samo kao imena, uz Wendy Carlos, bez navođenja upotrijebljenih djela. Istraživanje Leonarda Lionnetta kazuje da je glazba u *Isijavanju* montirana na brzinu, da je montažer Gordon Stainforth uzimao djela iz gomile snimki koje je sakupio Kubrick, te da se do posljednjeg trenutka nije znalo koja će djela ući u film (usp. Lionnet, 2004: 44-47). Osim toga, čini se da veliki dio zasluge pri odabiru i izvanrednoj montaži ide upravo Gordonu Stainforthu čije je ime također izostalo s filmske špice, jer je na set došao samo kako bi pomogao Vivian Kubrick da snimi svoj amaterski dokumentarni film o snimanju *Isijavanja*.

Kao obično, Kubrick je imao listu djela za koja je mislio da bi mogla dobro funkcionirati u filmu. Ta je djela pokazao Stainforthu koji je opet »proveo sate slušajući ih, tražeći trenutke/glazbene brojeve koji bi dobro funkcionirali«. Nakon što je odabrao odgovarajuće fragmente iz snimki, i da bi postigao potreban efekt preciznosti — to jest kako bi se glazbeni broj točno poklopio sa slikom na ekranu (podvukla autorica) — Stainforth je povremeno molio filmskog montažera Roya Lovejoya da učini male promjene u sceni, ponekad tako minimalne kao što je uklanjanje ili dodavanje dviju ili tri filmskih sličica kada se god pokazalo nepraktičnim ili neprihvatljivim da se reže sama glazba.¹⁰

Iz ovoga se najprije vidi polazna točka Kubrickovog odnosa prema glazbi koja vrijedi za sve njegove filmove: u *Isijava-*

nju (kao i drugdje) slika je montirana prema glazbi (dapače, Kubrick i njegov montažer pokazali su veliko poštovanje prema odabranim glazbenim djelima izbjegavajući »rezanje« glazbe gotovo pod svaku cijenu). Osim toga, minuciozno povezivanje skladane glazbe sa slikom rezultiralo je da glazba djeluje kao da je komponirana za film, odnosno kao da je namijenjena gledanju a ne slušanju. I treće, dobiveni efekt — premda postignut na sasvim suprotan način — bilo je precizno povezivanje glazbe s filmskom slikom koje je stvorilo gotovo tradicionalni odnos glazbe i slike: glazbeni opis prizora (premda je, u ovom slučaju, zapravo prizor opisivao glazbu) i njegovu glazbenu imitaciju, *mickey-mousing effect* (koji je također postignut preokretanjem standardnog postupka glazbe koja se inače skladala prema slici).

Uloga Béle Bartóka

Glazba za gudače, udaraljke i čelestu Béle Bartóka, kao »najtradicionalnije« djelo među odabranima, upotrijebljena je u tri prizora u prvoj polovici filma. To su: prizor u kojemu



Jack »isijava« nad maketom labirinta, prizor u kojemu Danny prolazi pokraj sobe 237, a Jack »radi« i prizor u kojemu Jack i Danny razgovaraju. Premda upotrijebljena u relativno bliskim prizorima, skladba ne daje dojam »iste« kompozicije, skladbe koja se ponavlja radi prepoznatljivosti. Sta-

⁸ Za Györgya Ligetija je karakteristično da detaljno bilježi svaki ton, premda bi isti zvukovni rezultat mogao dobiti grafičkom notacijom i aleatoričkim pristupom.

⁹ Monastra, Peggy, Krzysztof Penderecki's *Polymorphia* and *Flourescences*, 1-3.

¹⁰ Stainforth je dalje objašnjavao koliki je trud uložten u montažu glazbe: »S moje strane bio je to beskrajn niz pokušaja i pogrešaka«, rekao je, premda se sjeća da mu je »Stanley dao veliku slobodu« — čak do te mjere da je Stainforth dodavao glazbu sekvencama koje su originalno mišljene kao »nijeme«. U drugim prilikama — naročito u sekvenci u kupaonici između Jacka i hladno enigmatškog Delberta Gradyja — »Stanley mi je jednostavno rekao da ostavim *band* da svira u pozadini, i pustio me da upotrijebim što god sam mislio da je najbolje iz kratke liste njegovih favorita.« Što se tiče dalje debate o stvaranju partiture, Stainforth je rekao da se »apsolutno ne sjeća nekih dugačkih diskusija, jer je postojalo naše čvrsto uvjerenje o tome kako glazba treba djelovati u filmu. Siguran sam da bih se, da mu se nije svidjelo ili da se nije slagao s onim što sam radio, daleko više sjeća njegovih uputa! Najviše se sjećam da mi je apsolutno vjerovao.« (Howard, 1999: 153). Osim svega toga, Stainforth je u jednom trenutku preuzeo i montažu slike iz ruku Roya Lovejoya koji se razbolio. Čini se da mu je Kubrick doista potpuno vjerovao i šteta je što Stainforthovo ime nije zabilježeno na odjavnoj špici filma.

inforth, naime, u tri prizora glazbu počinje na različitim mjestima. Premda su ti »počeci« u partituri udaljeni samo nekoliko taktova, izbjegnuto je lako prepoznavanje glazbenog djela.

S druge strane, gledatelj prepoznaje specifična mjesta i promjene u glazbenoj teksturi. Michael Staffle je upozorio da svaka pojava ksilofona ističe promjenu teme razgovora između Jacka i Dannyja.¹¹ Isto tako, početak fugata označava početak razgovora Jacka i Dannyja, a fugato se s lakoćom dodatno čita kao kaos u Jackovoj glavi (razgovor Jacka i Dannyja je jedini prizor u kojemu Bartókov treći stavak počinje od samog početka, pa se samo u njemu pojavljuje fuga-ta koji je na početku kompozicije).

Ako se tri prizora slušaju paralelno, uočavaju se neka glazbena mjesta koja montažer ističe povezivanjem s filmskom slikom. Na primjer, Bartókova tema u prvom prizoru ističe labirint (Wendy i Danny prvi put su ušli u labirint od živice i dive mu se), u drugom prizoru njome je istaknuta soba 237 (vozeći tricikl po hotelu, Danny zastaje kada primijeti polu-



otvorena vrata sobe 237), a u trećem prizoru, tema je hotel (i to doslovno, jer Jack pita Dannyja sviđa li mu se hotel). Glazbenom temom, koja je jedina melodija u cijelom filmu (ako se izuzme *Dies Irae*), istaknuta su tri najvažnija mjesta filmske priče: labirint, soba 237 i hotel (koji je također labirint).

Sljedeća promjena teksture donosi pasaže čeleste sastavljene od dva pentatonska niza. Takav tip glazbe vrlo se često u filmovima upotrebljava za naglašavanje fantazije, nestvarnog i bajkovitog. Stainforth se samo nadovezao na standardno slušanje filmske glazbe kada je glazbenu »fantaziju« povezo s Jackovim »isijavanjem« nad maketom labirinta (u kojemu je točno mogao vidjeti položaj Dannyja i Wendy), zatim s prizorom gdje Jack piše (nenadana inspiracija kasnije će biti objašnjena beskrajnim ispisivanjem jedne te iste rečenice) i naposljetku, s prizorom u kojemu Jack govori Dannyju da ga

voli i da ga nikada ne bi povrijedio (što će se uskoro pokazati doista pravom fantastičnom izjavom). Sva tri puta Jack gubi vezu sa stvarnošću, ulazi u neki unutarnji, imaginarni svijet u koji ga uvlači hotel. Sva tri puta prizor je naglo prekinut, i uvijek donosi kadar ili pokret sinkroniziran s Bartókovim akordom (takt 45): u prvom i trećem prizoru to je oznaka vremena: »utorak«, odnosno »srijeda«, a u drugom prizoru to je Jackov bijesni pokret kojime vadi list papira iz mašine, jer ga je prekinula Wendy svojim dolaskom i banalnim pitanjem »Kako ide?«

Za razliku od prvog važnog akorda u Bartókovo *Glazbi za žičane instrumente, udaraljke i čelestu* (takt 31), koji u prvom prizoru ističe realni zvuk (Jack snažno baca lopticu u pod), u drugom pokret (Danny hvata kvaku sobe 237), a u trećem rečenicu (»Ti nas nikada ne bi povrijedio, zar ne?«) te gotovo dobiva kvalitetu *mickey-mousing effecta* (naročito u prizoru s lopticom), posljednji akord iz takta 45 ističe vrijeme (kada Wendy prekida Jackovo pisanje, također se radi o fantastičnom, imaginarnom vremenu koje se Wendynim dolaskom naglo prekida i prebacuje u realnost).

Potonuće u irealno

Vrijeme u *Isijavanju* ima poseban status. Navodeći podnaslovima mjeseca (»Mjesec dana kasnije«), zatim dane (»Utorak«, »Četvrtak«, »Subota«, »Ponedjeljak«, »Srijeda«) i naposljetku sate (»8 ujutro«, »4 poslijepodne«), Kubrick postupno sažima vrijeme, pojačavajući dojam da vrijeme protječe mimo likova, odnosno da za njih stoji. Paralela filmskom vremenu su glazbena djela koja se mahom oslanjaju na statičan zvuk (*Lontano*, *De Natura Sonoris 1*, *Jakobovo buđenje*), dakle na parametar trajanja unutar kojega vrijeme ima specifičan status. U Bartókovo djelo mjera se neprestano mijenja, čime je poljuljan čvrsti osjećaj za glazbeno vrijeme. Za razliku od toga, Ligeti tradicionalno ispisuje 4/4 mjeru, ali njegovo je vrijeme apstraktno (skladatelj traži od izvođača da se prema mjeri odnosi vrlo slobodno).¹² Penderecki ne poznaje glazbeno vrijeme — njegovo je vrijeme realno. Ono se mjeri štopericom, što potpuno uništava tradicionalne odnose teške i lake dobe, napetosti i opuštanja i bilo kakvog odbrojavanja unutar skladbe. U filmu je, dakle, znakovit slijed djela i s obzirom na vrijeme: ono se od tradicionalnog premješta u kvazitradicionalno, odnosno neglazbeno, što je paralelno Kubrickovu sažimanju vremena, odnosno Jackovoj regresiji u potpuno ludilo.

Međutim, kada imaginarni svijet potpuno zaokupi Jacka, vrijeme dospijeva na nulu, dobiva status ne-vremena. Kubrick gura lik u prošlost (vrijeme Jackove regresije, kako piše na fotografiji iz posljednjeg kadra, je 1921. godina), odnosno izjednačava prošlost i sadašnjost, pa i budućnost. Glazba ističe prošlo vrijeme, ali istodobno obilježava vremenski zastoj, potpunu regresiju. Naime, umjesto suvremenih skladbi koje su dominantne u *Isijavanju*, a koje su u *2001: Odiseje u svemiru* također značile sličan proces, Ku-

¹¹ Staffle je 6. IV. 2006. održao predavanje u Muzikološkom zavodu u Zagrebu.

¹² »Tempo četvrtinka = 64 samo je generalna oznaka. Djelo se mora izvoditi s najvećom ekspresivnošću, a dopuštene su brojne fluktuacije u tempu s dodacima na koje ukazuju rallentanda i acceleranda.« (citat iz: Smirnov, 1.)

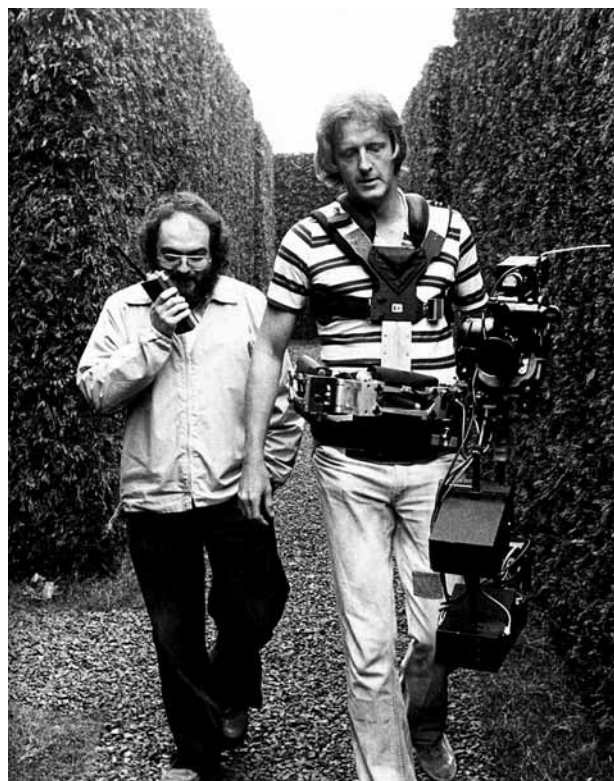
brick kao definitivan znak negacije vremena upotrebljava pjesme iz dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Kao što je Dave Bowman »zapeo« u vremenskom limbu u Sobi iz 18. stoljeća (koju, međutim, ne prati glazba iz 18. stoljeća), tako u *Isijavanju* Jack »zapije« u Zlatnoj sobi hotela Overlook, gdje se odvija zabava i gdje gosti (koji također pripadaju prošlosti) slušaju stare hitove iz prošlosti.

»Vječne« melodije ujedno su i jedina prizorna glazba u filmu. To su: instrumentalni fragment *Maskerade* (*Masquerade*, autor: Jack Hilton, izvedba: Jacka Hiltona i njegov orkestar); pjesma *Ponoć, zvijezde i ti* (*Midnight, the Stars and You*, autori: Jimmy Campbell, Reg Connelly i Harry Woods, pjeva: Al Bowly, izvedba: Ray Noble i njegov orkestar), *Sve je sada zaboravljeno* (*It's All Forgotten Now*, autor: Ray Noble, pjeva: Al Bowly, izvedba: Ray Noble i njegov orkestar); i *Dom* (*Home*, autori: Peter van Steeden, Harry Clarkson i Jeff Clarkson, izvedba: Henry Hall i Gleangles Hotel Band).

Pjesme iz Zlatne sobe

Premda je Kubrick od montažera Gordona Stainfortha tražio da »samo pusti glazbu svirati«, pjesme u *Isijavanju* ipak nisu upotrijebljene »samo« kao pjesme. Kao u *Dr. Strangeloveu*, Kubrick pri izboru nije pazio isključivo na vrijeme nastanka pjesama (koje se čak ni ne podudara u potpunosti s naznačenim vremenom radnje — pjesme *Ponoć, zvijezde i ti* te *Sve je zaboravljeno* nastale su 1932. godine i nisu se mogle izvoditi na zabavi iz 1921.), nego je pazio i na sadržaj pjevanog teksta. Tekst pjesama, naime, gotovo funkcionira kao treći lik, kao narator kojega u ovom Kubrickovu filmu (zanimljivo!) nema.¹³ Tako *Maskerada*, od koje se čuje samo instrumentalni fragment, upravo naslovom a ne glazbenim materijalom, odražava ono što vidimo: ljutitog Jacka koji se polako smiruje zamičući u novi hotelski hodnik gdje zamjećuje ostatke zabave — balone i konfete razbacane po podu.

Pjesma *Ponoć, zvijezde i ti* svira dok Jack, ulazeći na zabavu iz prošlosti, pozdravlja svog »starog prijatelja«, barmena Lloyda (među gostima odjevenim po posljednjoj modi iz dvadesetih godina, Jack svojim likom i ponašanjem odudara kao Drugi, premda je situacija obrnuta). »Dobro je doći na traga. Bio sam odsutan, ali sada sam se vratio«, govori Lloyd upravo kada muški glas počinje pjevati pjesmu o ljubavi, prepuštanju i sjećanju (»Tvoje oči nose nježnu poruku / Govore Predajem ti svu svoju ljubav / Ponoć nam je donijela slatku romancu / Znam, cijeli moj život / Sjećat ću te se — Your eyes held a message tender, / Saying I surrender all my love to you / Midnight brought us sweet romance, / I know, all my whole life through, / I'll be remembering you«) / Nelson, 1982: 225/. Osim što potvrđuje Jackov *déjà vu* (Jack je ranije rekao Wendy da se osjeća kao da je već bio u tom hotelu) i zbiljsku realizaciju prošlosti u staroj fotografiji (ista pjesma prati završni kadar fotografije bala s proslave Dana nezavisnosti, 4. srpnja 1921), pjesma *Ponoć, zvijezde i ti* svojom romantikom još više uvlači Jacka u fantaziju i imaginaciju koju su sugerirale fantastične pasaže iz Bartókovog *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* te ostala, »sonična« djela Ligetija i Pendereckog.



Na setu *Isijavanja*

Na isti način, i ostale pjesme ponavljaju sadržaj dijaloga između Gradyja i Jacka u kupanici. Grady tvrdi da se ne sjeća da je bio čuvar i da je ubio ženu i djecu, ali isto se tako ni Jack ne sjeća da je cijelog života bio čuvar hotela, kao što mu tvrdi Grady (»Sve je zaboravljeno«, kaže pjesma). No pod Gradyjevim utjecajem Jack će se prisjetiti »starog« sebe, Jacka iz 1921, te će početi razmišljati da »zločestog« sina i ženu koju ne može podnijeti — »ispravi«, baš kao što je učinio Grady sa svojom obitelji (pjesma koja prati taj dio razgovora zove se *Dom*).

Što je tradicionalno u *Isijavanju*?

Na početku je rečeno da je *Isijavanje* tip filma koji se prema glazbi odnosi tradicijski. U njemu čitamo mnoge klišeje žanra strave, naročito onaj u kojemu glazba služi za »plašenje« publike, kao i onaj da glazba mora biti kontrastna prizoru jer će jedino tako obične, svakodnevne snimke pretvoriti u »strašne« (to se naročito odnosi na uvodni prizor prekrasno snimljenih Rocky Mountains gdje *Dies Irae*, poput odjeka uvoda u *Paklenoj naranči*, nagovještava da ta ljepota nosi stravičnu, neljudsku tajnu). Kliše zahvaća i glazbene snimke: pjesmama je dodana jeka, odjek (to je naročito važno za *Ponoć, zvijezde i ti* koja jedina jasno svira u Zlatnoj sobi — ostale, *Maskerade*, *Sve je zaboravljeno* i *Dom*, čuju se »muklo« ali ponovno s određenim odjekom, jer ih likovi naziru iz susjednih prostorija — iz hodnika, odnosno iz kupanice).

Jeka bi se mogla tumačiti i realnim odjekom koji je normalan u tako velikim prostorijama kao što je Zlatna soba, ali

druge pojave jeke u filmu pokazuju da ona znači i nešto drugo: zadiranje u imaginarni svijet podsvijesti. U filmu, naime, ne »isijava« samo Jack, nego — mnogo više — Danny, koji će svoje vizije (naročito kada Jack pred prestravljenom Wendy poželi »razgovarati o Dannyju«) gledati kroz »zvučni« odjek. Djelo Pendereckoga (*Polymorphia*) i dijalog u konkretnoj sceni zvukovno se zamućuju jekom kada postaje jasno da prizor promatramo iz Dannyjeve perspektive i da »isijavamo« zajedno s njim. No dodavanje jeke/odjeka nije ništa novo u filmovima strave: to je standardni, uobičajeni postupak koji pomaže »plašenju« publike.

Kubrick je posegao za standardima od trenutka kada je odlučio upotrijebiti suvremena djela (uključujući i skladbe Wendy Carlos) koja vrlo često nastoje prijeći u stadij statičnog zvuka ili zvučnog efekta. Suvremena je glazba iskaz unutarnjeg svijeta, ali taj svijet, budući da teži postati realnim (glazba postaje zvuk), gotovo vidljivo nastoji izaći »van«, prijeći iz jedne dimenzije u drugu. Zato nije rijetkost da se s klasičnim djelima isprepleće fujukanje vjetra (realni, stvarni zvuk), ali i da je realni zvuk (otkucaji srca, koje Wendy Carlos koristi u dva broja obiteljskog »isijavanja«) upotrijebljen kao glazba. U tom smislu, naročito su zanimljivi glazbeni zvukovi za koje više ne znamo pripadaju li prizoru. Takvi su zvukovi otkucaji srca, a također i glas Rachel Elkind koji u skladbi Wendy Carlos postaje zamjena za Dannyjevo nijemo vrištanje ali i dodatna dimenzija neobičnosti Dannyjevom drugom glasu koji pripada dječaku iz njegove podsvijesti, Tonyju. Izobličen elektroničkim postupkom, glas više ne djeluje ljudski, pa se gledatelj mora pitati je li to samo glazba ili je to netko/nešto, duhovi, glasanje životinje ili pak Dannyjeva vlastita podsvijest.

S druge strane, i to je dio tradicijskog postupanja s glazbom u filmovima strave, ali kod Kubricka smo već naučili da ništa ne treba shvaćati doslovno. Njegove učestale opozicije realno-irealno, red-nered, u *Isijavanju* su samo privid: u stvari, filmskim sadržajem dominira nered (red postoji samo u dizajnu, simetričnom i nevjerovatno pažljivo osmišljenom izgledu scena) i on se odražava na svaku glazbu: od »prastare« sekvence *Dies Irae* koja zaziva svijet mrtvih, do pozornog odabira djela Ligetija i (naročito) Pendereckog. Dapače, čak jedina »uređena« glazbena vrsta — pjesme iz 1920-ih i 30-ih — sugeriraju izvrnuti red, odnosno potpuno skretanje iz normalnog u paranormalno i nestvarno.¹⁴

Pjesme, međutim, funkcioniraju najviše zahvaljujući značenju teksta — što u filmovima također nije rijetkost. Kubrick postupak primjenjuje čak i na pjesmicu iz crtanog filma o Road Runneru,¹⁵ a čini se i na neka odabrana klasična djela. *Jakobovo buđenje* ili *Jakobov san* Krzysztofa Pendereckog javlja se u prizoru u kojem Jack doživljava noćnu moru. Izvor inspiracije Krzysztofa Pendereckog, bio je odlomak iz *Biblije*: »I Jakob se probudi iz svog sna, i reče: Gospodin je sigurno u ovom mjestu...«¹⁶ No sam Kubrick je to nazvao zgodnom slučajnošću,¹⁷ čime je odbacio bilo kakvu vezu programnog sadržaja klasične glazbe i sadržaja filmske slike. Za razliku od pjesama i glazbe iz crtanog filma, Kubrick klasična glazbena djela nije birao zbog vanjske inspiracije i značenja izvanglazbenog, nego ih je birao zbog zvukovnih karakteristika same glazbe.

Konačno — skladatelj

Tako ni jedna skladba u filmu nema značenje lajtmotiva. Unatoč nekim dodirima s tradicijom (*mickey-mousing*, usko povezivanje glazbe i pokreta-montaže-zvuka u prizoru, prepletanje glazbe i zvuka, korištenje neobičnih, »organskih« zvučnih efekata, upotreba glazbe za »plašenje« publike), ovaj je standard Kubrick potpuno odbacio. S obzirom da je i u ranijim filmovima lajtmotivički odnos glazbe i slike uglavnom ostajao nejasan i samo natuknut, to odbacivanje se očekivalo (vjerojatno zato John Williams nije mogao postati skladatelj u *Isijavanju*). Međutim, Kubrick se čvrsto držao svoje vlastite tradicije koja strukturom, odabirom i postavljanjem glazbe u film, prati razvoj filmske priče. U ovom slučaju, radi se o progresiji ljudskog ludila, o sve većem potonuću iz stvarnosti u fantaziju, o potonuću iz realnog u irealno, sve dok irealno potpuno ne ovlada realnim.¹⁸ Paralela toj progresiji je postupanje s vremenom koje također, od realnog postaje irealno, odnosno svodi se na ništavilo.

Takav razvoj sugerira odabir glazbenih djela i (povijesni) razvoj putovanja glazbe prema zvuku (tonalni Bartók — kvazitonalni Ligeti — atonalni Penderecki). Međutim, razvoj sugerira i postavljanje djela u film: Kubrick najprije koristi kraće fragmente, prepustajući pojedine prizore realnosti (dakle, puštajući ih bez glazbe), ali nakon što obitelj ostaje sama u hotelu Overlook, glazbeni se brojevi produljuju, a prizori ili dijelovi prizora bez glazbe postaju sve rjeđi. Film, paralelno, postaje tradicionalno preuglazbljen (taj je dio tradicije,

¹³ *Isijavanje* slično 2001: *Odiseji u svemiru* i po »izostajanju« naratora koji je postao važna komponenta u mnogim filmovima Stanleyja Kubricka, počevši od *Lolite*, a naročito u *Paklenoj naranči* i *Barryju Lyndonu*. Zanimljivo je da je u 2001: *Odiseji u svemiru* Kubrick u jednom trenutku upotrijebio glas naratora (uvod u film) ali je naposljetku odlučio da film mnogo bolje funkcionira bez njega, kao audio-vizualna poezija, i da mu ne treba nikakvo posebno objašnjenje.

¹⁴ Upotreba »uređene« glazbe u smislu isticanja nereda podsjeća na prizor vojničke zabave u dvorcu u filmu *Staze slave* (1957) koji je pratio valcer Johanna Straussa.

¹⁵ U prizorima gdje Danny gleda crtani film, Kubrick nikada ne prikazuje televizijski ekran, pa crtić prepoznajemo samo prema tipičnim zvukovima (bip-bip) i glazbi. A iz teksta naslovne pjesmice *Road Runnera*, saznat ćemo sve što će se dogoditi: Jack će se pretvoriti u vuka iz priče *Vuk i sedam prašćića* koji će proganjati Dannyja (kojot te proganja — the coyote's after you) i to će obojicu odvesti u snijegom prekriveni labirint od živice (ako te ulovi, gotov si — if he catches you, you're through). Međutim, dječak će se uspjati izvući iz labirinta, a Jack neće naći izlaz, pa će se smrznuti — njegova smrznuta figura sličić će na karikaturu (kojot je stvarno ludu klauna — the coyote is really crazy clown).

¹⁶ Ang, Darrell, *A Polish Requiem — The Dream of Jacob*, str. 3.

¹⁷ Ciment, »Kubrick on *The Shining*«, str. 8.

¹⁸ Postojanje duhova Kubrick prikazuje kao plod mašte Jackova uznemirenog uma sve do trenutka kada Delbert Grady, duh, ne pusti Jacka iz skladišta u koje ga je zatvorila Wendy.

Kubrick preuzeo i u *Barryju Lyndonu* i *Paklenoj naranči*), ali to nije bilo dovoljno. Glazbe su sve bliže jedna drugoj, a glazbene teksture sve gušće (Kubrick napušta »pitomog« Bartóka i »zvukovnog« Ligeti, te se koristi isključivo djelima Pendereckog), tako da se u jednom trenutku (točno: u prizoru Jackovog ulaska u sobu 237) glazbena djela počinju »prelijevati« iz jednog u drugo. Naravno, temeljni princip takvog »sklapanja« je montažni rez, ali Kubrick (odnosno njegova desna ruka za montažnim stolom, Gordon Stainforth) koristi karakteristike glazbe koje tonu u zvuk i rone iz zvuka (većina djela počinje i završava dugačkim *clusterom* koji se postupno širi ili sužava) tako da su prijelazi iz jednog u drugo (u treće, u četvrto itd.) djelo neprimjetni. Ipak, dominira *Polymorphia* koja, inspirirana grafizmom encefalograma (elektronički zapis aktivnosti mozga), u dalekom podtekstu podsjeća na ranije prizore s efektom otkucanja srca. Oni se povezuju sa sobom 237 (u prizoru u zelenoj kupaonici *Jakovom buđenju* također je dodan taj efekt) i s intenzivnim »isijavanjem« koje se povezuje sa skladbama Wendy Carlos (Wendy i Jack razgovaraju o Dannyju, Wendy razmišlja o odlasku, Danny prvi put izgovara zrcalnu riječ *Redrum* = *Murder* = Ubojstvo). Osim *Polymorphie* također su važna dva stavka iz *Utrjenja II*, *Ewangelia* i *Kanon Paschy*, koja, za razliku od svih ostalih djela, zvuk tretiraju kao akciju, što pokreće tempo završnih prizora (Jack sjekirom probija vrata, Wendyni susreti s različitim duhovima).

No kada je Kubrick savladao vještinu vodoravnog sklapanja, koje je također obilježilo vrhunac u *2001: Odiseji u svemiru* (prolaz kroz Zvezdana vrata), na vrhuncu *Isijavanja* Kubrick primjenjuje još suvremeniji, obrnuti princip. To je princip okomitog sklapanja, koje se ogleda u slojevanju Pendereckijevih djela. *Utrjenja II* (oba stavka koja se pojavljuju u filmu, *Ewangelia* i *Kanon Paschy*), *Kanon za orkestar i vrpču*, *De Natura Sonoris Nr. 1.* i *De Natura Sonoris Nr. 2.* u prizorima u kojima Jack proganja Dannyja u labirintu pojavljuju se istodobno. Rezultat je nova kompozicija u kojoj je potpuno poništena veza s djelima od kojih je nastala.

U završnim prizorima u labirintu teško se razaznaje koji zvuk pripada kojemu glazbenom djelu. A u postupku zgušnjavanja glazbenih djela (što je paralelno zgušnjavanju dramskog vremena) Kubrick je stvorio konačnu skladbu — djelo, koje zajedno s Jackom Torranceom doseže status vječnosti. Raspletanje je bilo moguće jedino kroz banalnu, ali ironijsku jednostavnost — potpuno ponirući u prošlost, pjesma *Ponoć, zvijezde i ti* (Jack na fotografiji iz 1921. godine) zrcali se u jednostavnim glazbenim završnicama filmova *Dr. Strangelove* (pjesma *Srest ćemo se ponovno*), *2001: Odiseja u svemiru* (valcer *Na lijepom plavom Dunavu*) i *Paklena naranča* (glazbeni broj iz mjuzikla *Pjevajmo na kiši*). Zanimljivo, u svim tim filmovima Kubrick se sjeća glazbene prošlosti te njome prikazuje pogled u nejasnu budućnost. U *Isijavanju* pogled ipak nije tako nejasan kako se čini.

Pendereckijeva skladba *De Natura Sonoris Nr. 2.*, koja predstavlja »aktivni« zrcalni odraz zvukovno »pasivne« *De Natura Sonoris Nr. 1.*,¹⁹ najprije prati tri različita pravca kretanja

razjedinjene obitelji: Jacka, koji luta prema središtu labirinta, Dannyja, koji trči po vlastitim tragovima prema izlazu iz labirinta, te Wendy, koja je napokon izašla iz opsjednutog hotela. Premda se čini da je sjedinjenje Dannyja i Wendy prebrzo i da je njihov bijeg prelagan, kao što je i filmsko rješenje prejednostavno (Kubrick je zapravo zrcalio previše klišeizirani završetak knjige Stephena Kinga gdje hotel nestaje u plamenu) — iz perspektive filmskog žanra, završetak nije neočekivan. Nakon što je čudovište stradalo (*De Natura Sonoris Nr. 1.* označava gotovo pasivno prepuštanje Jacka labirintu), očekuje se znak da će ono (ili već je) ponovno oživjeti. Kubrick znak daje fotografijom iz 1921. i pjesmom iz 1932. godine. Međutim, njegov završetak ne daje mig da bi film mogao (tradicionalno) dobiti nastavak o budućim doživljajima opsjednutog Jacka i nekog novog čuvara hotela. Jack je zauvijek zatvoren u fotografiji s bala iz davne prošlosti odakle će se zauvijek zagonetno smiješiti. Tko je Jack i kako je dospio u 1980-e Kubrick (tradicionalno) pitanja i moguće odgovore ostavlja otvorenima.

Literatura

- Josip Andreis, 1966, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga
- Darrell Ang, A Polish Requiem — The Dream of Jacob, <http://inkpot.com/classical/pendrequiem.html>, URL pregledan 12. VII. 2006.
- Kain Bergstorm, 2000, »I'm sorry to differ with you, sir«: Thoughts On Reading Kubrick's *The Shining*«, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0089.html, URL pregledan 10. XII. 2005.
- Michel Ciment, 1982, »Kubrick & Fantastic«, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0005.html, URL pregledan 11. XII. 2005.
- Michel Ciment, »Kubrick on *The Shining*« (An interview with Michel Ciment), <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>, URL pregledan 14. XII. 2005.
- James Howard, 1999, *Stanley Kubrick Companion*, London: Polestar Wheatons
- Leonard Lionnet, 2004, »Mysteris of the Overlook«, *Film Score Monthly*, Culver City, CA: Vineyard Haven, vol. 9, nr. 1., str. 44-47.
- Vincent LoBrutto, 1997, *Stanley Kubrick*, New York: Penguin
- Peggy Monaster, »Krzysztof Penderecki's *Polymorphia* and *Fluorecences*«, <http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldehauer/2428143.pdf>, URL pregledan 12. VII. 2006.
- Thomas Allen Nelson, 1982, *Kubrick — Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press
- Vladimir C. Sever, 2002, »Mračni sjaj«, *Vijenac* (12. V.), 214, str. 30.
- Brian Siano, »Reappraising Kubrick's *The Shining*«, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0019.html, URL pregledan 5. I. 2005.
- Dmitri Smirnov, »Twelve Rhythmic Patterns of Ligeti's Lontano«, <http://website.lineone.net/~dmitrismirnov/lontano.html>, URL pregledan 12. VII. 2006.
- Larry, J. Solomon, »Symetri as a Compositional Determinant: Chapter VII. Analysis of Works with Intensive Applications (Bartok's *Music for Strings, Percussion and Celeste*)«, <http://solomonmusic.net/diss7.htm>, URL pregledan 12. VII. 2006.

¹⁹ Djelo *De Natura Sonoris Nr. 2.* temelji se na glazbenom materijalu *De Natura Sonoris Nr. 1.*, a skladano je za Zubina Mehtu.

Dejan D. Marković

Američki road movie — opet na putu

»U pokret sve će biti vraćeno,
i, u pokretu, sve će biti raznešeno.«

Henry Bergson, *Kreativna evolucija*

Road movie jedan je od nekolicine žanrova koji su u izuzetno velikoj meri povezani s američkim načinom života, baš kao i, sasvim prirodno, s američkom kulturom. U svojim različitim inkarnacijama, ovaj žanr donosi na ekran mitove i priče koje lako prepoznajemo kao deo američke ikonografije. Road movie reflektuje opštu kulturnu psihozu da je sutra ne samo novi dan, već i da taj svesvrshodni američki put omogućava prolaz ka novom početku; oslobađanje od svih veza sa prošlošću. Kalifornija je bila ta koja je oduvek davala kredibilitet mitu da na kraju svakog puta zaista leži čup s zlatom. Road movie, kao fenomen, u krajnjoj liniji, oduvek se svodio na potragu za Utopijom, a američki Zapad oduvek je bio sinonim za upravo takvu potragu... Dobrodošli na Put! Spremite se da izgubite svoju nevinost...

Taj čudesni put koji život znači...

Naslov i sadržaj romana Jacka Kerouaca *On the Road* (1957), ništa manje od *Biblije* protesta mladih Amerikanaca, krajem 1950-ih i tokom 60-ih (ali i mnogih drugih, i mnogo kasnije), najverovatnije su bili ti koji su doveli do rađanja arhetipa prvih američkih road filmova. Njihova radnja odigrava se upravo »na putu«, i ima »najčistiji« žanrovski smisao. Oni vrve od akcije, dok njihovi dinamični scenariji nude superaktivne protagoniste koji jednostavno srljaju iz iskustva u iskustvo jer, naprosto, vape za njima. Ta iskustva istovremeno su i lična i kolektivna, i daleko prevazilaze ono što čovek očekuje od jednog »puta«. U svojim najboljim trenucima, oni nam čak omogućavaju da sve to i sami snažno doživimo/proživimo i osetimo u otkucanjima sopstvenog srca, jer predstavljaju istinitu i stvarnu ritualnu inicijaciju, pa čak i više od toga — uvođenje u kompleksan sistem rituala koji se razlikuje od jednog njihovog protagoniste do drugog, ali je prepoznatljiv u okviru plemenskog jezika kojim se oni služe. Jedni za drugima, na tom višedimenzionalnom Putu, od kojih je ona vertikalna, koja vodi gore, *visoko, visoko gore*, esencijalna, ili još tačnije — mistična pripadnici *Beat* generacije, deca cveća i hipiji, *Harley* kentauri; čopori nepripadajućih, sa svojim vizijama, nadom, žudnjom, očekivanjima i verom u sebe, u svojoj ličnoj borbi protiv »Sistema«, i sa sopstvenim receptom za slobodu i autonomiju... Koliko sve to, na kraju, deluje uverljivo i nadahnjujuće, često zavisi od toga koliko uspešno su scenarista i reditelj obavili svoj »posao«, u

kojoj meri je produkcija kreativno iskoristila mogućnosti filma kao takvog itd. Danas je, međutim, gledaočevo oko (pogotovo ono evropsko) verovatno postalo i previše cinično, ili nam to, možda, stvarnost razbijenog populizma, prisutnog čak i u nezaboravnim ostvarenjima poput *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), otežava da tačno odmerimo (uzgred, šta se to sprema da nam sad uradi Ujka Sem?) to krajnje radikalno poborništvo tih lepih novih heroja, predodređenih da nas uvere da je bez obzira na sve, bez obzira na večitog nomada, motor, droge i ostalo, stanje duhovne blaženosti uvek *tamo*, spremno da prigrli svog izgubljenog i pokajničkog sina.

S obzirom na našu današnjicu, onakvu kakva ona jeste, u sveprisutnoj klimi globalizacije potrošačkih dobara i ideala (ili bi možda bilo bolje da ih realističnije nazovemo »interesima«?), ovi i ovakvi filmovi nesumnjivo polako gube na svom nekadašnjem sjaju i kredibilitetu. S jedne strane, čini se kao da se sam koncept »puta«, kao detonatora i akceleratora iskustva, oslobodio svog revolucionarnog klišeja, i da se on danas koristi s više neusiljenosti nego ranije. Međutim, hteli mi to ili ne, istina je drugačija, manje romantična, ali potpuno u skladu s vremenom: nakon dvadesetogodišnjih kontinuiranih napada, kompjuterski i internetski supereksperti danas se munjevitom brzinom kreću od jedne do druge stanice Uspeha, nadmašujući prethodnu generaciju brzinom svoje »emancipacije«. U ovoj slici, aseptičnoj do krajnje iritantnosti, nema baš mnogo mesta za kontemplaciju o vremenu u kome živimo, kao ni o načinu za aktiviranje pomenutog rituala inicijacije pokretne pobune — *spiritus movensa road* filmova u nekadašnjem maniru. Nema više vetra koji se vijori kroz dugu kosu, ali je zato tu limuzina »u velikom stilu«, i s obiljem kondicioniranog vazduha. Pre desetak godina, Willie Nelson komponovao je hit pesmu »On the Road Again«, za film koji je posle gledanja trebalo momentalno zaboraviti. Nelsonov eho Kerouacove novelističke ispovesti iz 50-ih, *On the Road*, ova *country-and-western* zvezda otpela je i snimila, u svom super-luksuznom mobilnom domu, opremljenom s nečim što je ličilo na tepihe, TV i kompletnu kuhinju — svim i svačim, sem saune i stola za ping-pong — dok se on kotrljao niz američki-svenamenski-filmski-autoput. Danas, mladi dostižu zrelost u dvadesetoj i više se ne gnušaju ujka Sema, već mu se čak udvaraju još dok

* Tekst donosimo u srpskom izvorniku. (Nap. ur.)



Easy Rider

su u pelenama, dok na pragu srednje škole već znaju sve o svojoj budućnosti, pa čak i koliko će tačno koštati njihov budući uspeh. Možemo slobodno zaključiti da »američki san« više nije san, već krajnje banalna i čvrsta sigurnost, u toj meri isplanirana da njeno ostvarenje isključuje i samu pomisao na nekakvu nezavisnost ili slobodu, ostvarivu putem bolne romantične pobune tokom unesrećene adolescencije. Primera radi, u jednoj od najintrigantnijih novijih reklama na američkoj televiziji, u službi novog osvežavajućeg pića, vidimo jednog proćelavog sredovečnog muškarca, digitalno ubačenog u scene iz filma *Easy Rider*, rame uz rame s Peterom Fondom...

U svakom slučaju, bilo bi netačno tvrditi da su, iz ovog razloga, road filmovi nestali iz svetske kinematografije. Možemo pre reći da je »put«, shvaćen kao iskustvo dostizanja sopstvene zrelosti, postao deklasiran kada se radi o dominantnoj vrsti scenarija i njegovoj narativnoj komponenti; jednostavno zamenjen nečim »važnijim«. Čoveku još jedino preostaje da beži u svoju sopstvenu nesigurnost, ma iz kog razloga ona bila generisana: propala ili fatalna ljubav; gomila novca koju treba povratiti; izgubljeni prijatelj ili roditelj koga on/ona nikada nisu upoznali; usamljeno zlo koje proganja svoju žrtvu do njenog uništenja, itd. itd.

Ukratko, u aktuelnim filmovima snimljenim *na putu*, više nema ni Kerouaca ni Ginsberga, već je tu samo ogorčeni antikonformizam, koji je čak i politički nekorektan, ali ipak ratifikovan od strane vlastodržaca, i uz to maksimalno izregulisan, i marketinški iskalkulisan. Ako su prvi road filmovi, recimo, i težili ka tome da neumorno tragaju za tumačenjima ogromne zablude Uznemirenih, kako to neki danas tumače, ovi današnji — u najboljem u slučaju — ograničeni su na savete kupcima. Danas, *Thelma i Louise* — ovde već govorimo o 1991. godini, a ne o 1960-ima — ne razrešavaju svoju duboku egzistencijalnu krizu strmoglavljujući se u provaliju, već se tu pre svega radi o atraktivnom video-spotu namenjenom promovisanju prodaje auta trenutka mladima. A kada »lepi i predodređeni« prerastu u one koji su više predodređeni nego što su lepi, oni se nepovratno transformišu u artefaktske ikone kinematografskog ekstremizma koji je žanrovski, a donekle i tematski, bliži hororu nego road filmu. Tu prelazimo na teren krajnje kulturne apatije i prave erupcije od nasilnog rastakanja sadašnjeg trenutka, praćenog raznošenjem ljudskih glava i udova sa stripovskom grafičkom preciznošću. Ti »mladi, lepi i *fucked up*« likovi — osakaćene duše i kulturne nule izlomljenog društva — lutaju korumpiranim, otuđenim svetom u očajničkoj potrazi za

spasenjem. Gregg Araki, već po pravilu izuzetno provokativan i uz to krajnje kontroverzan, jedan je od savremenih američkih reditelja mlade generacije, koji se na pomenutom terenu sjajno snalazi. *The Living End* (1992), Arakijev četvrti igrani film, imao je za glavne protagoniste HIV-pozitivan muški par koji beži iz Los Angelesa nakon neočekivane erupcije nasilja. Kao i u njegovom narednom ostvarenju, besumnje jednom od najkontroverznijih filmova 1990-ih, *The Doom Generation* (1995), putovanje prikazanih likova više je metaforično nego doslovno. Oba ova ostvarenja izbegavaju kliše road filma: u odisejama Arakijevih likova praktično nema prepoznatljive topografije, baš kao ni neke određene destinacije. Neutešni L.A. univerzum koji nam Araki u njima evocira lišen je tradicionalne ikonografije — tu nema zdanja Bradbury, avenije Melrose, holivudskih zaštitnih znakova; tu isključivo vidimo lokalne radnjice, puste parkinge, sumorne stanove, klubove i hotelske sobe. *Billboardi* i grafiti tu uskaču u kadar nalik starogrčkim horovima: »Izaberi smrt«, »Dobrodošao u pakao«, »666«. Ove vizuelne znakove naglašava dramatično-elokventna muzika grupa The Smiths, Jesus and Mary Chain, This Mortal Coil, Nine Inch Nails... Vizuel i i zvučni elementi stapaju fragmente crno-komične, transu-nalike naracije, koja na prvi pogled deluje minimalistički, ili čak tanko. U suštini, Araki veoma uspešno i efektno ogoljuje svoj kinematografski prostor na puke, ali istovremeno i suštinske, psihološke elemente. Posebnu vrednost filmu *The Doom Generation* dala je dizajnerka produkcije, Therese Deprez, kreator niz začuđujuće lepih prizora koji ovom filmu daju atmosferu pravog halucinogenog košmara. Zasićen psihodeličnim nijansama crvene, purpurne, zelene i plave boje, *The Doom Generation* pokazuje čitav niz superstilizovanih hotelskih soba u kojima, tokom svog bekstva, boravi bojom-kodirana trojka Jordan White, Amy Blue, i Xavier Red. U stvari, upravo te sobe — i jedno napušteno skladište — predstavljaju izolovane odaje u kojima se odvija pravo putovanje o kome govori ovaj film; one su takođe lokus njegove kontroverznosti.

Easy Riders

Easy Rider je klasična road filmska priča s kraja 1960-ih, kamen temeljac road epa; himna kulturnog dijaloga o slobodi, individualizmu i patriotizmu, o potrazi za slobodom (ili iluzijom slobode) u konformističkoj i korumpiranoj, frigidnoj Americi, usred sveprisutne paranoje, licemerja i nasilja. S obzirom da je 1968. godina tokom koje je *Easy Rider* snimljen, bila godina velikih promena i prekretnica u američkom društvu; godina revolucije u Parizu; ruskih tenkova u Pragu; godina političkih ubistava Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedya; eskalacije Vijetnamskog rata, u kojoj je broj Amerikanaca poginulih u Vijetnamu premašio 30000; Nixonovog izbora za predsednika; koncerta u Woodstocku; ton ovog filma, koji reflektuje slom idealističkih šezdesetih, izuzetno je pesimističan i beznadežan. Velikom broju ljudi širom sveta, *establishment*, ili put svih onih koji su bili *straight* i prepuni predrasuda, delovao je preteći i pogubno, a sam protestni pokret — kontrakultura — predstavljao je nadu u oslobođanje i obnovu. Ovaj osvežavajuće različit i uzbuđljiv, oslobođen način života, u velikoj meri je predstav-

ljen u liku blagog, smirenog i introspektivnog Wyatta (Peter Fonda), i raščupanog, brkatog Billyja (Dennis Hopper), koji su upravo onoliko slobodni koliko je to moguće, i uživaju život jednostavno ga živeći. *Easy Rider* — krajnje ikonografsko filmsko ostvarenje — našao je mesto duboko u svesti svojih posvećenika i kao autentičan prikaz popularne i istorijske kulture toga vremena, i kao priča o savremenom, apokaliptičnom putovanju legendarnih antiheroja. Imena dvojice glavnih likova, Wyatt i Billy, direktno asociraju na dvojicu legendarnih *western* odmetnika — Wyatta Earpa i Billyja the Kida. Umesto da putuju u pravcu američkog Zapada, na konjima poput svojih prethodnika, ova dva moderna kaubojka zamenili su ih patriotski oslikanim Harleyima, a umesto pištolja i saluna tu su naravno *sex, drugs, and rock-and-roll*, i krenuli put Los Angelesa, ka Istoku — kraju tradicionalne granice — na epsko putovanje u nepoznanice »američkog sna«. Na samom početku filma, nakon degustiranja kokaina koji se sprema da kupi u Meksiku, Wyatt primećuje: »*Si, pura vida!*« (»Da, čista životna energija!«) Isplaniravši da se dokopaju Louisiane i tamo prodaju svoje vreće s kokainom za ogromnu sumu »easy« love, Wyatt i Billy predstavljaju suštino oličenje američkog sna u svom uverenju da će im finansijska dobrobit pružiti motiv da i dalje nastave da se razdragano kreću kroz život bez jasno određene destinacije na vidiku. Dodatno naznačujući njihov idiosinkratični pogled na život, Wyatt na početku filma skida svoj ručni sat i baca ga na prašnjavo tlo, što predstavlja doslovni, kao i alegorijski gest koji ukazuje na njegovu novostečenu slobodu i odbacivanje osećaja vremenske sputanosti u modernom društvu. Kasnije, kada se na svom putu zaustave na jednom ranču da bi promenili probušenu gumu na Wyattovom motoru, Wyatt kaže sledeće vlasniku toga ranča, koji ih je pozvao da im se pridruže u porodičnom ručku: »Lepo ti je ovo mesto! Ne može svako da živi od zemlje, kapiraš! Radiš svoju stvar i raspolažeš sa svojim sopstvenim vremenom! Treba da se ponosiš time!« Wyatt je u stanju da poštuje i da se divi načinu života drugih ljudi, čak i onda kada priznaje da udoban kućni život nije *put* kojim je on sam izabrao da ide. Oni letimično opažaju jedan drugačiji životni stil, nakon što na putu pokupe jednog dobrodušnog autostopera koji ih odvodi u New Mexico, u svoju srećnu, bezbrižnu komunu, mesto idealizovanih snova na kome se Wyatt i Billy osećaju kao kod kuće. Način na koji su oni obučeni, kao i njihove frizure, trenutno se uklapaju u kontrakulturni imidž same komune. Njih dvojica odvoze dve pripadnice komune, Lisu i Saru, do izvora tople vode u planini, nakon čega njih četvoro erotski uživaju kupajući se nagi, sugerišući slobodu koju osećaju svojim ljudskim telom, kao i nevinost samog tog vremenskog perioda koji jeste bio u senci rata, ali još uvek nije znao za smrtonosne bolesti koje se prenose putem seksualnog kontakta. Sloboda uživanja u seksu i drogama još jedanput se razmatra u samom klimaksu filma, kada Wyatt i Billy konačno stižu u New Orleans. Ono što sledi, jeste pravi kovitlac, *acidom* indukovana vožnja ulicama na kojima je u toku famozni Mardi Gras karneval, i epizoda s dve napaljene prostitutke na groblju prepunom gotičkih nadgrobnih spomenika.

Treći glavni lik ulazi u film u obliku južnjačkog advokata ACLU Georgea Hansona (Jack Nicholson), donekle paranoičnog genijalca i alkoholičara, koga Billy i Wyatt upoznaju u

zatvoru. Njih hapse zbog »paradiranja bez dozvole« usred crvenog-belog-i-plavog slavlja u Las Vegasu, a George, periodični pijanac koji zna-zakon-u-prste, uspeva da svoje novostečene prijatelje izvuče iz zatvora za svega 25 dolara. U pokušaju da pobjegne iz grada na nekoliko dana, kao i da izbegne razočaranje svog bogatog, uticajnog oca, on se pridružuje Wyattu i Billyju na njihovom putu u New Orleans. Sa svojom ragbi kacigom iz srednje škole — simbolom njegove nesprenosti da u potpunosti odbaci svoju prošlost, pred budućnošću koju gleda pred sobom — George uskače iza Wyatt-a, i njih trojica tutnjajući odlaze zajedno. Postepeno postaje jasno da se George divi Wyattu i Billyju, čak i nakon neprijatnog incidenta u jednom restoranu. S namerom da pojedju nešto dobro, oni ulaze u njega i sedaju za sto, ali ih kelnerica ignoriše zbog njihove duge kose i nekonformističke garderobe, dok uskogrudni stanovnici toga gradića u njima vide okorele, krajnje opasne kriminalce. Oko logorske vatre njih trojica raspravljaju o odbojnom društvu s kojim su se Wyatt i Billy dotad susretali, a zatim George otvoreno iznosi svoju teoriju o tome zašto ih široka javnost ne prihvata.

George: Ovo je nekada bila đavolski dobra zemlja. Ne razumem šta se to desilo s njom.

Billy: Ha, čoveče, svi se uplašili, eto šta se desilo, Čoveče. Hej, mi ne možemo čak ni da privirimo u drugorazredni hotel, mislim, drugorazredni motel! Kapiraš? Misle da ćemo da ih prikoljemo ili tako nešto, čoveče. Oni se boje, čoveče.

George: Ma ne boje se oni vas dvojice. Oni se boje onoga što vi predstavljate za njih.

Billy: Hej, čoveče. Sve što mi predstavljamo za njih, čoveče, jeste neko ko treba da se ošiša.

George: O, ne. Ono što vi predstavljate za njih je sloboda!

Billy: Kome dođavola smeta sloboda, čoveče? To je ono što je najbitnije.

George: O, da, tako je, to je ono što je najbitnije. Ali pričati o njoj, i biti ona — to su ti dve različite stvari. Mislim, veoma je teško biti slobodan kada te kupuju i prodaju na pijaci. Naravno, nemoj nikad nikom ni slučajno da kažeš da nije slobodan, jer će on biti spreman i da te osakati i da te ubije da bi dokazao suprotno. O, da, on će s tobom da priča, i priča, i priča o individualnoj slobodi, ali onog trenutka kad bude spazio slobodnog pojedinca, to će ga na smrt preplašiti.

George shvata da Wyatt i Billy bude netrpeljivost svojim izgledom, međutim, on smatra da oni predstavljaju nešto daleko ozbiljnije i opasnije — slobodu i eksperimentisanje u materijalističkom kapitalističkom društvu. Da bi Georgeove reči delovale još proročanske i tragičnije, iste te noći njih napadaju na spavanju, a njega prebijaju i ubijaju.

Nesputano, oslobađajuće bitisanje Billyja i Wyatt-a je dominantan ideal kraja 60-ih, i dok njihovi ideali ostaju relevantni i dan-danas, njihovi postupci u velikoj meri su produkt njihovog sopstvenog vremena. Da je *Easy Rider* snimljen danas, samoj priči i njenim likovima nedostajala bi autentičnost



Thelma i Louise

koju su oni imali pre skoro 40 godina. Vremena su se definitivno promenila, u svim pogledima, tako da ovaj portret dvojice autsajdera, koji skoro besciljno lutaju predelima Amerike na svom motorciklu, neobuzdano uživajući u marihuani, danas najverovatnije ne bi delovao ni toliko uverljivo, niti bi izazivao toliko divljenje. Međutim, 1969, *Easy Rider* je bio pravo nadahnuće. U 21. veku, na Wyatt-a i Billyja ljudi će verovatno gledati s negativnim konotacijama, kao na večno naduvane gubitnike bez ikakvog vrednog cilja u životu. I to isti oni ljudi koji su se 60-ih možda osećali potpuno isto kao što su se Wyatt i Billy!

George Hanson će verovatno delovati nešto pozitivnije, s obzirom da je on sebi našao dobro plaćen, advokatski posao. Drugim rečima, on je bio u stanju da se prilagodi američkim normama i, samim tim, može biti prihvaćen od velikog broja ostalih američkih građana. Georgeov problem s pićem mu samo daje dodatnu ljudsku dimenziju; on ima manu koja nije toliko neuobičajena da je ljudi ne bi prepoznali i saosećali s njim. Na nesreću, veza koju on razvija s Wyattom i Billyjem pretvara se u fatalan pogrešan korak i u krajnjoj liniji dovodi do njegove tragične smrti. Taj sumoran razvoja događaja ima funkciju da nagovesti opasnost koja leži pred Wyattom i Billyjem, koje u finalnoj sceni dvojica južnjačkih *redneck* kulova ubijaju s velikim guštom, mimoilazeći se s njima na autoputu. Čini se da sve se svodi na to da je za Wyatt-a i Billyja i njima slične smrt jedina moguća sloboda ili način da pobjegnu od Sistema u Americi, u kojoj moralna većina prezire alternativne životne stilove, kao previše izazovne ili previše slobodne.

Zaključak o tome da li *Easy Rider* otelovljuje mitsku predstavu koju su Amerikanci imali o sebi treba prvenstveno da donesu oni koji proživeli šezdesete, a ne neko ko je rođen 1981. Međutim, to što je ovaj film izdržao test vremena i što ga publika i dalje s ljubavlju gleda, četiri decenije kasnije, sugerise da on jeste celuloidna verzija »stvarne Amerike«. *Time Magazine* je čak okarakterisao ovaj film kao »jedan od deset najznačajnijih filmova svoje decenije«, što je još jedan dokaz

¹ Usp. Dejan D. Marković, 2004, »Rock'n'roll na filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 39.

o trajnim vrednostima koje poseduje. Zajedno s nezaboravnim *soundtrackom* klasične muzike 60-ih¹, uključujući »Born to Be Wild« grupe Steppenwolf i »The Weight« grupe The Band, *Easy Rider* je verovatno onoliko blizu istine da se može nazvati buntovnikom 60-ih koliko to jedan film može da bude. On je reflektovao i definisao jedan trenutak u istoriji, i definitivno ostaje da predstavlja živopisan dokument o jednom periodu dinamičnih društvenih promena, kako u Americi, tako i na brojnim drugim mestima širom sveta.

Easy Rider — trajni klasik — jedan od prvih filmova svoje vrste i epitom svih kasnijih road filmova, u svoje vreme predstavljao je nezaobilazno ritualno iskustvo, a gledala ga je (često više puta za redom) mlada publika toga vremena, kao odraz svojih nada u oslobađanje od stega tradicionalnog američkog društva, ali i svojih strahova od svemoćnog *establishmenta*. Ključna rečenica koja na najbolji način sažima čitav ovaj višeslojan i veoma značajan film, kao i road filmove uopšte, nalazi se na svim njegovim promotivnim plakati: »A man went looking for America and couldn't find it anywhere!«

Ova kontrakulturna, nezavisna, niskobudžetna (ispod 400 000 dolara), krajnje uspešna (između ostalog, zaradila oko 25 puta veću sumu novca) mini revolucija od filma, istovremeno je predstavljala i odraz Novog Hollywooda, i prvi u nizu *blockbuster* hitova novog talasa holivudskih reditelja (Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese *et. al.*) koji su ubrzo raskinuli s jednim brojem holivudskih konvencija. *Easy Rider*, tada već kontrakulturni klasik, početkom 1970-ih začeo je nekoliko nezaboravnih road saga, poput minimalističkog filma *Two-Lane Blacktop* (1971) Monte Hellmana, *Vanishing Point* Richarda Sarafiana ili super-napetog road triler *Dvoboj* (1971) iz studentskih dana Stevena Spielberga, karakterističnog i po tome što u njemu skoro da nema dijaloga.

Repo Man i Alex Cox

Alex Cox je jedan od najkonzistentnije interesantnih filmskih stvaralaca u proteklih 20 godina. Cox je najjednostavnije rečeno fenomen kult-filma. On predstavlja onu retku vrstu filmskog stvaraoca kome je ljubav prema *underground*, nekonvencionalnom, ekscentričnom filmu omogućila da transcenduje barijere između stvaranja filmova i ljubavi prema njima.

Nakon svog nekonvencionalnog debija *Repo Man* (1984), Cox je svoje *punk* akreditivne ponovo pokazao u biografskom filmu *Sid and Nancy* (1985). Navodno, upravo taj njegov krajnje nezavistan *punk* duh (i političke inklinacije) doveo je do toga da ga se *mainstream* Hollywood sve više kloni (što se najdrastičnije manifestovalo u njegovom uklanjanju s režije filma *Fear and Loathing in Las Vegas*). Međutim, Cox je na takve studijske taktike odgovarao progresivno se okrećući evropskoj filmskoj kulturi/produkciji i finansijskim sredstvima, uspevajući da na taj način snima filmove izvan holivudske mašine. Štaviše, Cox je uspeo da kontinuirano stvara filmove koji su podjednako jedinstveni, lični i idiosinkratični; dokazani antikonformista, čija se politička strast i strast prema filmu sjedinjuju u često anarhističkom odbaci-

vanju holivudskih normi — »korporatizacije kazivanja priče« — i samog Hollywooda. Alex Cox se permanentno otuđio od studijskog sistema svojom grozničavom, nadrealističkom i u velikoj meri silom potiskivanom istorijskom alegorijom *Walker* (1987) — napadom na američku spolnu politiku, koji je konceptualno i politički neobuzdaniji od najsmeļijih snova Olivera Stonea. Ovo je rezultiralo u rastu nekoliko evropskih produkcija, uključujući *Highway Patrolman* (1992) koji je snimljen i u Španiji, i *Three Businessmen* (1998), ne samo Coxovim dosad najboljim filmom, već i jednim od najvećih i tematski najvažnijih filmskih ostvarenja 1990-ih, finansiranim od strane jednog holandskog producenta. Tokom godina koje su usledile, Cox je izabrao, poput svog heroja Buñuela, da živi i radi u Meksiku. Pre četiri godine, on se vratio u svoj rodni Liverpool, u kome se odigrava radnja njegovog filma *The Revengers Tragedy* (2002).

Ono što je zajedničko za mnoge Coxove filmove — *Repo Man*, *Straight to Hell* (1986), *The Winner* (1995), *Death and the Compass* (1996) — jeste jedinstvena, istinski anarhična narativna strategija. Umesto da se odvijaju glatko, ovi filmovi alarmantno poskakuju od jednog imaginativnog ključnog mesta do drugog, s trenucima česte konfuzije, neodlučnosti ili narativnog zastoja koji lebde između njih, kao da sam film odlučuje kuda dalje da krene. Umesto ravnomernog toka većine filmskih naracija, Cox nudi iskustvo koje nalikuje talsima koji se razbijaju o obalu, samo da bi se zatim vratili s još većom razdraganošću — nakon početne frustracije koju izazivaju haotični prostori između njihovih najviših tačaka, ovaj šablon, koji apsolutno ogovara iznenađujućoj prirodi njegovih mnogobrojnih ideja, postaje jedinstveno privlačan i napet. Međutim, nisu svi Coxovi filmovi strukturirani na ovaj način. Neka od njegovih najuspelijih dela odišu elegantnom, skoro spokojnom lakoćom koja, umesto razdraganošti, nudi smirenu distanciranost — *Sid and Nancy*, *Highway Patrolman*, *Three Businessmen*.

U filmu *Repo Man*, po mišljenju mnogih, kultnom ostvarenju 1980-ih, Emilio Estevez igra otuđenog mladića koji luta kroz L.A. *punk rockera*, vladinih agenata, mistika sa dubrišta, došljaka iz svemira, i *repo* ljudi. Pridržavajući se kodeksa kojim bi se ponosio i sam Kralj Arthur, *repo* ljudi, predvođeni briljantnim okorelim veteranom Harryja Deana Stanton, »preuzimaju« automobile od vlasnika koji ih nisu otplatili — birajući one najskuplje, istovremeno nanoseći sebi podjednaku štetu u svom slobodnom vremenu.

U prvobitnoj verziji, *Repo Man* je trebalo da bude road movie u mnogo većoj meri, a njegova radnja trebalo je da se odigrava na relaciji Los Angeles — New Mexico. Međutim, New Mexico je otpao iz finansijskih razloga. Ovako, samo polovina njegove radnje odigrava se na putu, što nimalo ne umanjuje činjenicu da se radi o čistokrvnom road filmu, poput Coxovih uzora: *Easy Rider* i *Two-Lane Blacktop*. Oba ova filmska ostvarenja pripadaju onoj neobičnoj vrsti filma — veoma radikalni, zapanjujući i jedinstveni — s kraja 60-ih i početka 70-ih; po Coxovom mišljenju, sjajnog perioda američke kinematografije.

Jedan od razloga zbog kojih je *Repo Man* postao kult fenomen jeste svakako sjajna fotografija; delo Robbyja Müllera.



Highway Patrolman

Za takav izuzetan vizuelni dojam ovog filma zaslužan je i Robert Richardson, koji je u jednom trenutku zamenio Müllera. Pored toga, podela je uloga bila je toliko dobra, da su se svi trenutno uklopili u svoje uloge. Takođe, od velikog značaja za ovaj film je i njegov fenomenalan *punk rock*, tj. muzika iz tog vremena, zahvaljujući kojoj *Repo Man* zaista uspeva da registruje *feeling* Los Angelesa u tom periodu, a i dan-danas ga čini autentičnim.

I *Repo Man* i *Sid and Nancy* verifikuju značaj *punk* muzike u Coxovom delu. Po Coxovom mišljenju, *punk* je bio pokret koji je ulivao veliko ohrabrenje političkim, tj. anarhističkim tendencijama zahvaljujući svojim revolucionarnim očekivanjima. Iako se ta očekivanja možda nisu ispunila, njegove glavne karakteristike ulile su se u jedan broj interesantnih filmova iz tog vremena, dajući im dodatnu težinu i impuls. *Punk* je u to vreme predstavljao opasnu stvar i izvan samog filma. U vreme kada je on bio aktuelan, još uvek je postojala stvar koja se zove vinil, a ljudi su sami snimali ploče, isključujući veliku diskografsku industriju iz muzičke distribucije. Naravno, diskografska industrija je veoma brzo smislila način na koji će uspostaviti kontrolu nad *punk* pokretom. Uvodeći dve nove tehnologije: CD, koji je daleko premašivao finansijske mogućnosti većine *punk bandova*, i *rock video*. Ta dva nova medija omogućila su im upravo ono što su želeli — skoro potpunu kontrolu nad muzičkim biznisom. Na primer, *rock video* bio je prevashodno orijentisan na gru-

pe koje su imale dosta novaca ili na bendove čiji su članovi imali lepo lice!

Identična stvar odigrala se i u svetu holivudskog filma, kada je tzv. reaganovski film sredinom 70-ih i početkom 80-ih, putem visokobudžetskih *blockbustera*, pokušao da oduzme moć nezavisnim rediteljima i tako uspostavi *status quo*. Trenutno, Hollywood je nalik ogromnoj fabrici. Univerziteti i filmske škole u Sjedinjenim Državama proizvode oko 10 000 filmskih reditelja godišnje. Svi oni, istog onog trenutka kada izađu iz tog sistema, žele da stvarno budu filmski reditelji i, samim tim, predstavljaju veliko tržište za holivudske kupce. S obzirom da su holivudski studiji još uvek veoma slični teškoj industriji, u kojoj je sva kontrola u rukama ljudi na najvišim mestima, s duhovnim sklopom nalik nekoj ratnoj mašineriji, njima Alex Cox (kome je sad pedesetak godina) i njemu slični nimalo ne trebaju. Šta će im, kada mogu da najme nekog ko ima samo 22, i ko će uraditi sve, od-A-do-Š, kako mu kažeš, ne postavljajući bilo kakva pitanja!

Kralj puta — beleške o Wendersovim road filmovima

Henry Bergson, tvorac »filozofije promene«, često je kao metaforu za ljudsku intelekt i kreativnost koristio filmski projektor. Prema Bergsonu, bez kretanja, ne bi bilo ni intelekta, niti intuicije, pa ni samog života.



Moj privatni Idaho

S druge strane, Wim Wenders komentariše: »Pokret... pokretne slike. Oduvek sam voleo blisku vezu između kretanja i emocije. Ponekad osećam da emocija u mojim filmovima potiče isključivo iz kretanja: nju ne stvaraju sami likovi... Ljudi u mojim filmovima ne menjaju se mnogo, ukoliko se uopšte i menjaju, ali im je ideja o promeni ipak neprekidno na umu.«

Kretanje je, nesumnjivo, od fundamentalnog značaja za filmski medij, baš kao i za razumevanje različitih poruka Wendersovih road filmova, kako trilogije nastale u Nemačkoj: *Alice u gradovima* (*Alice in den Städten*, 1974), *Pogrešan korak* (*Falsche Bewegung*, 1975) i *U toku vremena* (*Im Lauf der Zeit*, 1976), tako i njegovih kasnijih road filmova, rađenih u američkoj produkciji. Njihovi protagonisti su u neprekidnom stanju kretanja u cilju nastavljanja potrage za sopstvenim identitetom, kao i da bi izbegli ponavljanja koja znače zastoj i duhovnu smrt. Drugim rečima, Wendersovi road filmovi mogu se videti i kao metafora samog života. Pored toga, tu postoji jasna veza između kretanja i povišenog stanja svesti, jer samo putovanje podrazumeva potencijalnu transformaciju, ne samo u sopstvenim učesnicima, već i u svakom od nas.

Već u svojim prvim road filmovima Wenders je okrenuo leđa samosvesnoj, intelektualizovanoj predstavi, tada dominantnoj u Sjedinjenim Državama, i posvetio se jednoj vrsti intuitivnog, stvaralačkog toka, tj. samom kreativnom toku života. Wenders često odbacuje scenario, i dopušta glumcima da improvizuju, smatrajući, poput Bergsona, da se intuicija kreće u istom smeru u kome i život, a intelekt u suprotnom.

Konačno, sam Wenders piše o odgovornosti filma da prikaže stvari onakvim kakve one jesu i, na taj način, spase njihovo postojanje. Dalje jačajući tu bazičnu ideju da on pokušava da dođe do određene fundamentalne egzistencije, Wenders naziva kameru »oružje suprotstavljeno tragediji stvari, suprotstavljeno njihovom nestajanju« (Wenders, 2). Po Wendersu, između filma, predstavljanja i postojanja postoji opipljiva veza:

»Nešto se dogodi, ili ti lično gledaš kako se to događa, snimaš to dok se to događa, to 'vidi' i registruje kamera,

i ti to onda ponovo kasnije gledaš. Sama ta stvar može više i da ne bude tu, ali ti i dalje možeš da je vidiš; činjenica o njenom postojanju i dalje je tu.« (Wenders, 2)

Pored toga, Wenders smatra da film kao forma predstavljanja obećava više od pisane reči ili fotografije:

»Film se bavi životom... on preciznije i sveobuhvatnije dokumentuje naše doba, od pozorišta, muzike ili vizuelnih umetnosti... Film može da bude od koristi ljudima otvarajući život pred njima, ukazujući im na nove oblike slobode.«²

Vreme i prošlost, kao teme, neprestano izbijaju na površinu u svim road filmovima. Wenders vidi vezu između samog kreativnog procesa, i sklonosti svojih likova da kontempliraju svoju prošlost. On piše: »Nostalgija podrazumeva pripadanje prošlosti, osećaj povezanosti s prošlošću... svaki film počinje kao sećanje ili kao san, a snovi su jedna vrsta sećanja...« Wenders, zapravo, u svojim filmovima vidi konflikt između prošlosti i budućnosti:

»Samo ono što je snimljeno filmskom kamerom pronalazi sadašnjost, ravnotežu koja nikad nije zaista postojala. Pretpostavljam da upravo tu leži moja 'sigurnost': u pravljenju filma i njegovom gledanju: to je nešto za šta čovek može da se 'uhvati'.« (Wenders, 2)

Na osnovu svega ovog, možemo zaključiti da Wenders veruje da se pojedinac može u dovoljnoj meri osloboditi okova sadašnjice, i tako sebi omogućiti da se suoči s budućnošću — sposoban da se menja — samo putem suočavanja sa svojom prošlošću. Ono što je možda najvažnije jeste da Wendersovi road filmovi govore o trajanju, neprekidnom kretanju iz prošlosti u budućnost. Ako prihvatimo Bergsonovu premisu da postojati znači menjati se, i da je život jedno veliko kretanje, film onda predstavlja umetnost viđenja tog velikog kretanja. A ta umetnost viđenja spasava egzistenciju stvari.

Paris, Texas (1984) jedan je od Wendersovih artistički i komercijalno najuspešnijih (road) filmova. Ekipa koju je sačinjavalo samo dvadesetak ljudi napravila je ovaj film u potpunosti izvan studijskog sistema, i on se smatra kamenom temeljem nezavisnog filmskog stvaralaštva. Sam Wenders gleda na ovaj film kao na kraj svoje »američke faze«. U početnoj sekvenci ovoga filma vidimo Trvisa kako sam-samcat hoda kroz pejzaž američke vestern mitologije — pejzaž veoma sličan čuvenoj Monument Valley, gde je John Ford 1939. snimio *Poštansku kočiju* — klasični vestern, koji bi se lako mogao klasifikovati i kao road film — i 1956. *Tragače*. Paralela s kaubojem-lutalicom ponovo se pojavljuje u završnoj sekvenci filma *Paris, Texas*, u kojoj Travis odlazi kolima iz Houstona, u pravcu sunca koje zalazi...

Film u filmu, *Lisabonska priča* (*Lisbon Story*, 1994), za koji je scenario napisao sam Wenders, označio je njegov povratak svom omiljenom road žanru. U *Iskupljenju* (*Don't Come Knocking*, 2005) Wenders drugi put sarađuje sa Samom She-

² John Sandford, *The New German Cinema* (London, Oswald Wolff, 1980)

pardom, koji je uz to i nosilac glavne uloge, a Wenders ga opisuje kao »porodičnu road farsu«.

Lost Highway

Američki pejzaž, dobro ucrtan na geografskim kartama, uvek je bio pogodan za metafizičke i teološke metafore. Čitava američka nacija zasnovana je na Putu na Zapad; bekstvu kroz kobnu pustinju u pravcu Obećane zemlje — mit-ske Kalifornije. Prerijska kola odavno su utrli kolske puteve kilometar široke brazde, uz pucnje bičeva po konjima i povike vozača u uskovitlanoj prašini — i prešla u Autoput 66. Neuništivi mit i dalje proganja; brazdanje se nastavlja. Noći konja došao je kraj; na redu je jutro nakon sna u slavnoj Američkoj noći. Autoput je oduvek je bio glavni posrednik ove metafore o progresu, njeno izvoriste i destinacija. Sasvim je prikladno da on postane i glavni posrednik za njen nestanak. Mnogobrojne metafore koje se susreću na tim raskršćima puteva sadrže priče, žudnje, razjašnjenja i, naravno, filmske rolne. *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) Davida Lyncha odvodi road film jednu naplatnu rampu dalje, oko petlje, da bi razotkrio suludost koja je već tada bila implicitna u američkom putovanju.

Lost Highway počinje i završava se s prizorom puta, ili još preciznije, žute isprekidane linije, njegove horizontalne osovine, koja velikom brzinom promiče kroz mrak. Upravo tim prizorom, koji se povremeno ponavlja tokom čitavog ovog filma, koji »nije« eksplicitno road movie, u trenutku kada neko ulazi u auto ili kreće na konkretno putovanje od jedne tačke do druge, započinje i ova metaforična filmska igra. Sam taj prizor dobro nam je poznat. On se stalno iznova javlja u svim Lynchovim filmovima, još od *Plavog baršuna* (*Blue Velvet*, 1986), u kome je on po prvi put krenuo s aluzijama na klasični, kvintesencijalni američki road film *Čarobnjak iz Oza* Victora Fleminga (1939), i njegov *yellow brick road*. Ova aluzija izlazi na svetlost dana u Lynchovom eksplicitnom road filmu *Divlji u srcu* (*Wild at Heart*, 1990), u kome Zla veštica Zapada putuje na metli pokraj ljubavnika u bekstvu, a Lulu uzalud pritiska svoje drečavo crvene kućne patike u motelu pokraj puta, u gradiću Big Tuna. Negde na prelasku iz Dorothy u Lulu, i Smaragdnog grada u gradić Big Tuna, spustio se teški udarac čekića, maska se smrskala, a veo je spao. *Lost Highway* je kratkotrajni odraz tog podrugljivog vela u retrovizoru, i prethodnica svog užasavajućeg dvojnika koji se pojavljuje tamo napred, u daljini. Dok se ovaj otkaćeni ljubavni par vozi, mi kao da čujemo zvuk tog vela koji se cepa.

Naracija u filmu *Lost Highway* nije ni kružna ni linearna, već ciklična. Potrebno je nešto više od dva sata, da se on vrati na mesto odakle je krenuo, dok njegov drugi početak prispeva, ne kao krajnja destinacija ili povratak u centar, već kao još jedan gest prolaznosti. Kao takvi, i njegov početak i njegov kraj postaju arbitrarni znaci na narativnom putu, ništa drugačiji od istorije, godišnjeg doba, i samog ljudskog tela. A film i naracija postaju neorganski oblik života. Sva tri dela same naracije u ovom filmu, i njihovi međusobni odnosi, negiraju tradicionalnu predstavu o vremenu kao kretanju unapred, koje se sastoji od tri dimenzije — prošlosti, sadašnjosti i budućnosti — kao i tradicionalnu predstavu o naraciji



Paris, Texas

kao samoograničavajućoj strukturi koja se sastoji od radnje, drame i završetka. Sadašnjosti je neophodna budućnosti da bi odredila svoju prošlost koja je, čudnovato, takođe i njena budućnost.

Ponovo na putu...

Po nekim mišljenjima dosad najličniji projekat Gusa Van Santa i, upravo zato, njegov najuspeliji film, *Moj privatni Idaho* (*My Own Private Idaho*, 1991), počinje i završava se na samotnom putu, u Idaho. Radi se o jednom konkretnom putu, pa ipak, bez brechtovskog korišćenja verbalnih nago-veštaja da odlazimo u Idaho, taj put bi mogao da se nalazi bilo gde u Americi — mogao da predstavlja Bilokojiput, U.S.A. Ako bismo taj prizor još više proširili, to bi mogao biti Sveput. Međutim, sasvim jasno, Van Santov put nije samo puki fizički entitet koji se koristi za ovozemaljski i pragmatičan čin transportovanja od jedne njegove tačke do druge. To je put koji se nalazi negde u sećanju, poluskriven i poluprepoznatljiv, polupotisnut, polupređen, s tim što dobar njegov deo tek treba preći. Upravo u tom stanju kvaziotkrovenja i kvazitajnovitosti, leži usađen dominantni *déjà vu*.

Mike Waters (igra ga River Phoenix) je glavni junak ovoga filma, onaj koji mora da se izbori s ovim fizičkim i egzistencijalnim *déjà vuom*. Put koji vidimo, zarobljen u kadru ovog filma, i usađen u Mikeovo sećanje, lebdi u jednom severozapadnom pejzažu, koji je za razliku od tradicionalnih, konvencionalnijih pejzaža, zasnovan na renesansnim idealima perspektive — ovaj put ne nestaje u jednoj određenoj tački. On pre nestaje negde na horizontu, spuštajući se u još nepoznate teritorije. Taj put se ne završava tamo gde mi to pretpostavljamo, u tački gde on za nas nestaje. Umesto toga, on se spušta iza linije horizonta, a mi nemamo nikakvog nago-veštaja o tome u kakvom je on tamo stanju. Mi ne vidimo predeo koji leži pred njim. U tom smislu, Van Sant uspostavlja misteriju, zagonetku koju treba da reši i dešifruje sam Mike, a u širem smislu i sama publika.

Nakon što smo upoznali sam taj put, Mike otpočinje svoju kerouacovsku odu putu — kvazimonolog i kvazirazgovor sa samim sobom — upućenu publici i sopstvenom sećanju.



Lost Highway

»Uvek znam gde sam po tome kako izgleda put na kome sam. Sad, recimo, znam da sam već bio ovde. Recimo, znam da sam se ovde već jednom zadesio...«

Tokom čitavog ovog filma mi se vraćamo na taj put, ili na neki drugi veoma sličan njemu, posredstvom Mikea, njegovog sećanja i njegovog pogleda. Duboko ukorenjena i koherentno povezana sa uvodnom sekvencom stoji završna sekvenca filma *My Own Private Idaho*. Mike se ponovo nalazi na tom osamljenom putu, s tim što je ovog puta prešao liniju horizonta i istražio šta leži s njegove druge strane. Još jednom, on se obraća i nama (publici), i svom sećanju. »Ja sam veliki znalac kada se radi o putevima. Okušavao sam se na njima čitavog života. Ovom putu nema kraja. On verovatno ide oko čitavog sveta.«

Finale Puta — Sudar Davida Cronenberga

Sudar (*Crash*, 1996) je briljantno ironični road movie smešten u postindustrijski pejzaž autoputeva i automobila, oblakodera i aerodroma, televizora i *billboarda*. Krajnje ekscentrični *Crash* preispituje kult avanture, putovanja i otkrića koji animira ovaj filmski žanr. Njegova naracija bavi se iscrpljenošću procesa civilizacije, i konačnom istrošenošću momenta sile koja se kreće horizontalno, i vuče napred — pogonske sile čitavog ovog poduhvata. Radi se o energiji koja se javlja/raste u vesternu, tzv. *biker* filmu, road filmu i svim vrstama muško orijentisanog identiteta koji afirmiše potentnost društva u razvoju. Međutim, ono što nam *Crash* nudi jeste tradicionalno putovanje otkrovenja koje predstavlja silaznu spiralnu, frustracijama ispunjenu neprestano-kružecu imploziju poraženog građanskog sopstva na kraju drugog i početku trećeg milenijuma.

I zaista, ako se *Crash* uklapa u bilo koju tradiciju, onda je to tradicija road filma, ali u obliku *hardcore* apokaliptične varijante kraja vremena. Kako to Cronenberg eksplicitno pokazuje, automobilski sudar predstavlja kulminaciju tradicionalnog road filma, tajnoviti, implicitni, prikriveni finale. *Crash* je, zapravo, terminalni oblik samog ovog žanra.

Kao i u svim road filmovima, Cronenbergov road funkcioniše na više različitih nivoa. On služi kao metafora za stanje u kulturi zapadne civilizacije — u ovom slučaju, sumorno, zjapeće, prazno prostranstvo. Ovo je eksplicitno u scenama u kojima James Spader — glumac koji predstavlja besadržajno yuppie carstvo, predstavnika »kulture posmatrača« *par excellence* — posmatra saobraćajnu gužvu sa svoje terase — zakrčenu *technoscape* mrežu autoputeva. I ovde, baš kao i u *Taksistu* Scorsesea, kompulzivno ponavljanje poprima oblik konstantnog nemira, i služi kao sredstvo za istovremeno ponavljanje i izbegavanje inicijalne traume — koje u ovom slučaju filma jeste sam građanski život.

Za razliku od Cronenbergovih ranijih paradigmi, *Crash* je film čiji je apokaliptični duh pre duboko pesimistički, nego regenerativan. Nestanak međuljudske simbioze i raspršivanje sopstva tu dovodi do terminalnog, degenerativnog stanja izolacije i otuđenosti. Drugim rečima, destrukcija tu predstavlja čisto suicidalno žrtvovanje izazvano slomom svih kolektivnih uverenja koja su prethodno obezbeđivala kakav-takav društveni konsenzus.

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

UDK: 791.622(497.5)(091)

Leon Rizmaul

Financije velikog vojvode F. W. Murnaua (1923) — najstariji sačuvani film snimljen u Hrvatskoj

Najranija povijest hrvatskog filma vrlo je zahvalno područje jer zainteresiranima nudi široku lepezu neistraženih problema koje treba sistematski obraditi.¹ Odabir filma *Financije velikog vojvode* (*Die Finanzen des Grossherzogs*, 1923) Friedricha Wilhelma Murnaua pokazao se upravo takvim. Ne samo što film dosad nije obrađen iz naše vizure, nego ne postoji temeljita studija o njemu čak ni u Njemačkoj. Šezdesetih godina 20. stoljeća, u vrijeme dok je najveći »murnauolog«, njemačka autorica Lotte Eisner², pisala svoje knjige, Murnauov opus doživljavao je ponovno otkrivanje. Njegovi

filmovi *Nosferatu* (1921), *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924), *Faust* (1926) i *Zora* (*Sunrise*, 1927) podignuti su na pijedestal ne samo njemačke međuratne kinematografije. Eisner je svojim knjigama dodatno gradila mit o Murnauu — »sjetnom melankoličaru« — ali *Financije velikog vojvode* nije smatrala vrijednim ostvarenjem. Tvrdila je da je gluma loša, kadrovi preosvijetljeni i da se stječe dojam da slavnog redatelja uopće nije bilo briga kakav će biti krajnji rezultat (Eisner, 1973: 147-153). Svoje poglavlje o *Financijama velikog vojvode* završila je sljedećom konstataci-



Splitske prokurative — scena iz filma (Deutsche Kinemathek)

¹ S velikim zadovoljstvom moram istaknuti da sam inspiraciju za ovaj rad pronašao upravo na stranicama *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Da je Murnau snimio film u Dalmaciji i da je taj film sačuvan saznao sam zahvaljujući radovima Dejana Kosanovića; najvažniji među njima, »Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.« objavljen je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 42/2005. Predstavljajući tada detaljan popis pedesetak njemu poznatih stranih igranih filmova snimljenih u Hrvatskoj od 1909. do 1939, Kosanović je izrazio nadu da će njegov rad potaknuti nekoga da istraži ta neistražena poglavlja naše (ne)davne prošlosti. Navedeni članak postao je upravo to, odlično polazište za moje istraživanje koje je rezultiralo pisanjem ovog članka, pa koristim ovu priliku da se zahvalim profesoru.

² Lotte Eisner napisala je nekoliko monografija o Murnauu. Svako je izdanje dodatno proširivala novim saznanjima: *F. W. Murnau*, Pariz 1964; *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*, Hannover 1967; *Murnau*, London 1973.



Glumačke pripreme na Peristilu (Deutsche Kinemathek)

jom: »Murnau je analizirao osjećaje jednako dobro kao što je usmjeravao kako bi trebali biti izvedeni. U njegovim filmovima glumci i glumice imali su dubok unutarnji život, a on je znao izvući iz njih najviše, pa i onda kad su preglumljivali. Stvarao je životne likove koji nikako nisu bili puki stereotipi. Zašto je onda gluma tako ukočena i lažna u *Financijama velikog vojvode*? Ostavština Murnauova stila, kao i njegova života, sazdana je od mnogih zagonetki.« (ibid.) Povjesničari filma, koji su o ovom filmu pisali poslije Eisner, redovito su preuzimali njezinu ocjenu kako je riječ o neuspjelom pokušaju da se Murnau okuša u komediji, bez novih istraživanja filma.

Samo je jedna nitratna kopija ovog manje poznatog Murnauova filma sačuvana do danas. Riječ je o talijanskoj verziji s talijanskim međunaslovima pronađenoj u milanskoj kinoteci. Godine 1994. Filmski muzej u Münchenu i kinoteka u Bologni restaurirali su njemačku verziju. Originalni njemački međunaslovi ponovno su izrađeni po tekstovima iz cen-

zorskih kartona, a restaurirana i viražirana verzija prvi put je svečano prikazana na Cinema Ritrovato festivalu u Bologni 1995. i otada se često prikazuje na festivalima nijemog, nitratnog ili prigodničarskog karaktera.³

Rana snimanja u Hrvatskoj

Naša kinematografija od početka je stajala na klimavim nogama. Tko god je pokušao pokrenuti filmski biznis, bio je gotovo osuđen na propast. Ulagao je svoj novac sluteći da neće zaraditi ništa. Nekolicina zanesenjaka⁴ usudila se pokušati, ali su svi odreda zaustavljeni ispred, za njih, nepremostive provalije zvane uspjeh na filmu. Početni zalet u vrijeme posljednjih godina Austro-Ugarske Monarhije prekinuo je Prvi svjetski rat, a konfuzna legislativa u Kraljevini SHS⁵ domaće autore ne samo da nije poticala, nego ih je i onemogućivala u profesionalnom bavljenju filmom. Od prvog filma, *Brcko u Zagrebu*, Arsena Maasa iz 1917, hrvatski su autori u deset godina snimili sedamnaest filmova⁶, ali niti jedan od

³ U okviru programa Film@Cro na Zagreb Film Festivalu predstavljeno je 24. listopada 2008. hrvatsko promotivno DVD izdanje filma.

⁴ Aca Binički, Arnošt Grund, Đuka Berkeš, Tito Stozzi, Franjo Ledić...

⁵ *Jugoslavenski filmski almanah*, Vojin M. Đorđević (ur.), Beograd 1933, str. 9-39.

⁶ Usp. Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb 1998, str. 565-566.

njih nije sačuvan⁷. Ti filmovi sigurno nisu bili ni autorski ni produkcijski ravni stranima, ali su bili popularni i omiljeni kod gledatelja. Nažalost, pioniri domaćeg filma nisu dobivali državnu potporu za filmsku djelatnost, pa su se okrenuli drugim vrstama umjetničkog izražavanja. Tako je, na primjer, puno godina nakon filmske avanture s *Dvorovima u samoći* (1925), poznati glumac Tito Strozzi na upite o svojim redateljskim i producentskim iskustvima odgovarao: »Ničeg se ne sjećam! Znam samo to da sam ostao dužan sto tisuća!« (Škrabalo, 1998: 70) O stanju u domaćoj kinematografiji svjedoči i malodušnost uredništva zagrebačkog filmskog časopisa *Cinema*⁸. Na pitanje znatiželjnog čitatelja: »Zašto se ne proizvode domaći filmovi?«, uredništvo je šturo odgovorilo: »Nemojte o tome razmišljati to naprosto nije moguće!« Zbog neuspješnih pojedinačnih pokušaja i nepoticanja od države, filmska proizvodnja bila je osuđena na tapkanje u mjestu. Možda baš zbog toga, u svojoj kronološkoj periodizaciji razvoja jugoslavenskog filma, Kosanović period od 1918. do 1931. naziva »fazom spontanog pokušaja rada na proizvodnji filmova«⁹.

To ipak ne znači da se nije snimalo. Ako nisu mogle domaće, dolazile su strane filmske ekipe. Prednjačili su dojučerašnji hrvatski »zemljaci« iz Austro-Ugarske Monarhije: Austrijanci, Mađari i Česi, a njima uz bok Nijemci. Prirodne ljepote Dalmacije stranim filmskim ekipama bile su Eldorado. Troškovi snimanja bili su mnogo manji nego na primjer u Italiji, a prosječnom njemačkom kinogledatelju more i otoci egzotika ravna Tahitiju¹⁰. Posve je jasno da se strani filmaši nisu upuštali u daleko putovanje kako bi snimali neku komornu dramu. To su mogli raditi i u studiju. Na Jadranu su snimali zabavne filmove pustolovne tematike. Obično je bila riječ o dokonim bogatašima ili buntovnicima bez razloga koji su se u idiličnom mediteranskom okruženju, više-manje uspješno, borili sa čudovištima, zlikovcima ili zavidnicima. Ako znamo da su u vrijeme bez zvuka avanturistički i posebno filmovi potjere¹¹ bili jedna od tržišno najisplativijih vrsta, nije teško pretpostaviti da su strani filmaši u Dalmaciju dolazili isključivo zbog mora, građevina i krajolika.¹²

Što li rade ovi Nijemci?

Ranih 1920-ih američka filmska industrija već je vladala svijetom, a parirati su joj se usudili jedino Nijemci. Njemačka je produkcija u međuratnom razdoblju, zahvaljujući, između

ostaloga, i državnom poticaju, uspjela značajem i kvantitetom dostići američko carstvo filma u Hollywoodu. Samo je najpoznatije poduzeće Universum film AG (UFA) snimalo nevjerojatnih 300 filmova godišnje. Osim državnih poticaja, na kvantitetu njemačkih filmova, čudnim slijedom, utjecala je i inflacija. Od 1919. do 1924. inflacija bi pojela početne troškove produkcije tako da se činilo da je film, u procesu od snimanja preko montaže do premijere, donosio veću zaradu nego što je na početku uloženo¹³. S tolikom produkcijom njemački film neprestano je tražio nova tržišta, ali i nailazio na brojne probleme. Prosječan Francuz ili Englez još uvijek je bio pod dojmom »Velikog rata« i nije ga bilo lako uvjeriti da su »neprijateljske« filmske namjere bezazlene. Nijemci su tome doskočili tako što su obrađivali univerzalne, često bajkovite teme, zaobilazeći sumornu njemačku zbilju. Njemačkom uspjehu na europskom, ali i američkom tržištu¹⁴ nužno je pridonio još jedan važan aspekt. Radilo se o nijemim filmovima pa nije postojala jezična barijera, umetnuli bi se samo novi međunaslovi i film je osuđen na univerzalno dobar prijem, naravno ako je bio zanimljiv kritici i publici. Interesantno je utvrditi da je to jedini period u povijesti kada je film mogao biti nadnacionalan¹⁵.

Najviše su se snimale pustolovne komedije, zabava za široke mase željne »nove igrčke« filma. Bio je to tržišno efikasan recept, diljem Europe zaboravljalo se na ratne ožiljke i hrliło na jeftinu cjelovečernju zabavu u kinematografe. Novcem zarađenim na taj način, njemački su producenti izigrali inflaciju i kretali u nove projekte. U stalnoj potrazi za novim temama stigli su i do istočne obale Jadrana.

Hrvatsko društvo 1920-ih bilo je naklonjeno Nijemcima, a naročito njemačkoj kulturi. Stoljetne veze s Austrijom, učenje njemačkoga jezika u školama, tradicionalno zanimanje za njemačku književnost, kazalište i likovnu umjetnost pomagalo je i njemačkom filmu da kod nas pridobije zahvalnu filmsku publiku: »Iako Beč i Pešta više nisu za nas ono što su bile u trgovačkom i upravnom pogledu, nijesu se prilike promijenile mnogo. Imademo više i raznovrsnih podružnica filmskih tvornica u Jugoslaviji, ali se čini da njemački film kod nas još uvijek prolazi najbolje. Boriti se protiv njemačkog filma samo zato što je njemački, ne bi imalo smisla, jer mi treba da primamo sa svih strana, ali u prvom redu što je vrijedno...«¹⁶

⁷ U fragmentima je sačuvan jedino nedovršeni film Franje Ledića *Ciganska krv (Dobrotvorka Balkana)* iz 1927.

⁸ *Cinema*, br. 4, Zagreb, 1927, str. 14. — Bio je to ilustrirani filmski časopis, uspješno je izlazio punih četrnaest godina, od 1927. pa sve do 1941.

⁹ Dejan Kosanović, *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Beograd 1976, str. 50-53.

¹⁰ Usp. Dejan Kosanović i Dinko Tucaković, *Stranci u raju*, Beograd 1998.

¹¹ *Filmska enciklopedija*, Zagreb 1986, članak »Filmovi potjere«, str. 400-401.

¹² Najreprezentativniji je primjer *Nemogući gospodin Pitt (Unmögliche Herr Pit)*, 1938) popularnoga Harryja Piela. U ovom filmu potjere Split je uspješno pretvoren u sjevernoafrički obalni grad. Statisti (Splićani) »vješto« su prurušeni u Arape i Crnce. A kako pravog pustolovina za svačiji ukus doliči, rivo se su šetale deve, a automobilska jurnjava započela je na Prokurativama i završila ispod Pjace na šandovima s južnim voćem.

¹³ Više o utjecaju inflacije na procvat filmske industrije u vrijeme Weimarske republike usp. Thomas Elseaser, *Weimar Cinema and After*, New York 2008, 112-117.

¹⁴ Zamah njemačke produkcije bio je toliko velik da su počeli graditi vlastitu kinodistribucijsku mrežu u Americi. Više o tome usp. Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin, American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press, 1994, str. 22-34.

¹⁵ Usp. Ante Peterlić, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb 2008, str. 152-157.

¹⁶ *Jutarnji list*, Zagreb, 12. 9. 1925, str. 7.



Albert Engers i Mady Christians na jedrenjaku Vila Velebita ispred grada Raba (Deutsche Kinemathek)

Bez obzira na tradiciju, zbog proživljenih ratnih turbulencija povijesne okolnosti nisu bile naklonjene Nijemcima. U to vrijeme Njemačka je grcala u problemima kakve podnose poraženi u ratu. Pritiskali su je inflacija, reparacije, nezaposlenost i, prije svega, imidž gubitnika. Ako uzmemo u obzir da se kod nas dio tiskovina nije prijateljski odnosio prema Njemačkoj, nije bio rijedak slučaj da su filmovi vrijeđani samo zato što su ih napravili Nijemci.¹⁷

Filmske ekipe dolazile su često i snimale igrane, dokumentarne ili reklamne filmove. Kako u to vrijeme u Kraljevini SHS još nije postojala institucija koja bi obvezala strane filmaše da prijavljuju snimanja, podnose izvještaje kakve će fil-

move snimati i slično, snimljeni materijali nerijetko bi zaošli u ono vrijeme uobičajenu cenzuru, a gotov proizvod često se više nije ni vraćao u mjesta gdje je snimljen. Ako bi se nekad i vratio, neprijateljski nastrojeni novinari ostajali bi zgranuti viđenim pa ne začuđuju ljutiti, pa čak i agresivni komentari tijekom distribucije¹⁸. Ni njemački filmski radnici nisu bili nevini u tim prepucavanjima. Oni su svjesno ulazili u pripremu šovinistički obojenih filmova. Već pri dolasku znali su kakav imaju scenarij i što žele snimiti. Isto tako, znali su i kakav je stereotipni stav njemačke publike prema Balkancima, pa se nisu libili prikazivati naše ljude u tipizirano negativnom kontekstu¹⁹.

¹⁷ *Novosti*, Zagreb, 11. 7. 1925, str. 8: »Olimp kino prikazivao je kao posljednji veliki njemački film »Die Hyenen der Welt«. Ovaj je film bio za nas zanimljiv u prvom redu i zapravo samo radi toga, jer je sniman u krajevima naše Dalmacije. Fotografija je u filmu vanredna i svakako će Nijemci, kad vide te naše krajeve, mnogo misliti da se njima pomognu u svom radu. Ali samo je jedan posve nespretni autor i režiser filma mogao u najljepšim našim mjestima snimati takvu bedastu detektivsku pripovijest pa ti prizori i ti glumci pristaju onim pejzažima i tišinama južnoga neba kao šaka u oko. Nadamo se, da će koje buduće strano filmsko poduzeće, kad bude dolazilo na rad u naše krajeve, imati malo više smisla što odgovara onom miljeu. Amerikanac, Talijan ili Francuz, koji bi vidio ono plavo more i bijele barke, one divne palme i južnim suncem obasjane zidove staroga Dubrovnika i splitske Dioklecijanove palače, postavio bi u to sunce i one sočne sjene romantični zaljubljeni par ili kakovu tragediju čovjeka. A ti Nijemci su se ganjali po onim divnim vrtovima radi nekakvih planova novog baruta, čega li!...«

¹⁸ *Novosti*, Zagreb 18. 1. 1925, str. 6: »Apolo kino davao je na početku tjedna jedan nemoguć film njemačke produkcije, koji bi za nas imao naročit interes jer je sniman u južnom kraju Dalmacije i Bosne. Nekoliko idiotskih Nijemaca koje je slučaj upravo na bezobrazni način obdario novcem ili mogućnosti da stvara filmove, napravili su harlekinadu nekakvoga pustolovnog filma pod naslovom Izgubljeni profesor. Balkanci su tu nekakvi razbojnici i ušljivci, a kulturtregeri junaci i zaljubljenici.«

¹⁹ *Novosti*, Zagreb, 5. 7. 1925: »Njemački film *Četiri puta oženjen* je neko izrugivanje našim Dalmatincima i mi držimo da bi bilo najbolje, kad bi ovakove filmske bande dolazile u naše krajeve na snimanje da nas prikazuju ušljivcima i svinjama da ih onaj naš divni narod divnog kraja izlema redom

Igrom slučaja o ni jednom od ovih netrpeljivošću obilježenih filmova nema spomena u domaćoj filmskoj literaturi i dosad su našoj javnosti bili potpuno nepoznati. Znakovito je da su navedeni citati, osim što nam govore o tome da je izražavanje šovinističkih stavova u ondašnjem društvu bilo mnogo slobodnije i neobuzdanije nego danas, i rijedak primjer suvislijeg teksta s kritičarskim prizvukom. U Hrvatskoj toga vremena ne postoji specijalizirani filmski časopis, a tako ni ozbiljna filmska kritika. Ako u dnevnom tisku i postoje neke informacije o filmovima, obično to izgleda kao plaćeni oglaš distributera. Ovakvi tekstovi zapravo su bili najava prve generacije domaćih kritičara koji će uskoro početi djelovati²⁰. Iz ovih, obično nepotpisanih osvrti možemo vidjeti da »protokritičari« još ne promatraju režiju, scenarij ili glumu, nego se više bave sociološkom analizom filmskog sadržaja, što je kao tema za sebe vrlo zanimljiv problem.

Ipak, nisu sva snimanja i filmske projekcije pratili verbalni obračuni i uzajamna netrpeljivost. Stranci, a naročito Nijemci, vraćali su se, najčešće bez malicioznih namjera, očarani ljepotama Jadrana. Lokalno stanovništvo s najvećim je zanimanjem pratilo kako nastaje film, a tisak je često pružao informacije o tome »tko je u našem gradu i kako protiče filmove«²¹.

Kako su *Financije velikog vojvode* (p)ostale najstariji »hrvatski« film?

U Hrvatskoj je u razdoblju »spontanog pokušaja rada na proizvodnji filmova« snimljeno 29 stranih igranih filmova²², a, prema mojim saznanjima, sačuvano ih je svega pet²³.

Najstariji strani pokušaj s atributima igranog filma *Napad na narodnu banku u Rijeci*, snimljen u Rijeci 1909²⁴, izgubljen je, a najstariji (iako ne cijeli), čija je kopija sačuvana, jest austrijski *Kopač blaga iz Blagaja* (*Der Schatzgräber von Blagay*, 1919).²⁵ *Kopač blaga iz Blagaja* još nije restauriran (prva rola je u vrlo lošem stanju i pitanje je kada će se napraviti restauracija i hoće li se uspjeti spasiti). Najstariji od problematičnih, onaj koji bi trebao biti u BundesArchiv-Filmarchivu a nije, produkcijski je izlet filmske dive Olge Tschechove — *Pagoda*²⁶. Budući da ga nema, u ovom trenutku najstariji u cijelosti sačuvan igrani film snimljen u Hrvatskoj ostaju *Financije velikog vojvode*, snimljene u ljetu 1923.

Prve vijesti o snimanju filma *Financije velikog vojvode* pojavile su se u domaćim novinama 9. lipnja 1923, tj. onoga dana kada je njemačka filmska ekipa stigla u Split²⁷. Već su u svibnju iste godine Murnau, scenograf Rochus Gliese i domaći vođa snimanja (prevoditelj) Eugen Šarin²⁸ kao izvidnica obišli obalu od Sušaka do Boke Kotorske²⁹. Taj film bio

na mrtvo ime. Ako li je prikazivanje takovog filma kod nas svrha da odbijemo što više od sebe pangermanske nasrtaje, onda bi to još nekako išlo. Ali iznijeti narodnu nošnju Dalmacije, a prikazati dalmatinsku kuću kao leglo miševa, štakora, buha, stjenica i uši, prikazati da se u toj kući jedu jela pomiješana sa žoharima, onda je to jedinstveni slučaj tolerancije...

²⁰ Tu se prije svega misli na krug oko Boška Tokina i časopise *Film i Cinema*.

²¹ *Novo doba*, Split, 9. 6. 1923. br. 130. str. 2.

²² Dejan Kosanović, »Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 42/2005, str. 129-142, po Kosanovićevom popisu: dva mađarska, četiri austrijska, tri češka i šesnaest njemačkih. Tragajući za podacima o filmu *Financije velikog vojvode* u onovremenom dnevnom tisku otkrio sam još tri, po dosadašnjoj literaturi, nepoznata njemačka filma snimljena u Hrvatskoj — *Die Hyänen der Welt / Svjetske hijene* (1921), *Izgubljeni profesor* prikazan u zagrebačkim kinima oko Nove godine 1925, *Četiri puta oženjen* prikazan u zagrebačkim kinima početkom srpnja 1925.

²³ *Der Schatzgräber von Blagay / Kopač blaga iz Blagaja* (1919), *Die Finanzen des Grossherzogs / Financije velikog vojvode* (1923), *Die Bestie von San Silos / Beštija iz San Silosa* (1925), *Die Republik der Backfische / Republika šiparica* (1928) te *Er oder Ich / On ili ja* (1930). S Kosanovićeva popisa (koji je on sastavio na temelju rukopisa Radenka Radovića koji je te filmove istraživao u Njemačkoj), problematičnima su se pokazali brojni filmovi, njih jedanaest, za koje je navedeno da se čuvaju u njemačkom Bundesarchiv-Filmarchivu. Tijekom moga istraživanja u Berlinu ispostavilo se da ih nemaju u posjedu. Možda je razlog u tome što je današnji njemački savezni arhiv sastavljen ujedinjavanjem nekoliko arhiva SR Njemačke i DDR-a pa postoji mogućnost da su negdje zagubljeni ili krivo upisani, a postoji i određen broj filmova koje je okupacijska vlast poslije Drugoga svjetskog rata otpremila u Sovjetski Savez. Stoga ne treba isključiti mogućnost da se daljnjim istraživanjem neki od tih filmova pojave.

²⁴ Redatelj Salvatore Spina, *Assalto alla Banca Popolare di Fiume*, 1909.

²⁵ Usp. Dejan Kosanović, »Kopač Blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 35, 2003, str. 164-167.

²⁶ Redatelj Alfred Fekete, *Pagoda* (*Die Pagode*, 1923). Sniman je u Veneciji i Dalmaciji, ali preciznijih podataka nema.

²⁷ *Jugoslavenski narod*, Split, 10. 6. 1923, br. 103, str. 2.

²⁸ Eugen Šarin rođen je 21. kolovoza 1904. u Slavonskom Brodu. Kada je kao mladi reporter zagrebačkih *Novosti* dobio priliku intervjuirati Ossi Oswaldu, poznatu i kao »njemačku Mary Pickford«, vjerojatno nije slutio da će mu taj razgovor usmjeriti cjelokupnu karijeru. Još iste 1922. godine mladi berlinski student Šarin javio se poznatoj glumici, a ona ga je upoznala s važnim ljudima u filmskom biznisu, među ostalima i Murnauom koji je upravo ulazio u priču o *Financijama velikog vojvode*. Najvjerojatnije je, vidjevši o kakvom je scenariju riječ, Šarin predložio snimanje u Hrvatskoj i već su u proljeće 1923. Šarin, Murnau i Gliese obilazili lokacije po Dalmaciji. Po povratku sa studija u Zagreb Šarin je postao šef reklame kod Mosinger i Balkan filma te suradnik časopisa *Film*. Od 1927. do 1930. u prve tri godine izlaženja časopisa *Cinema*, Šarin je bio glavni i odgovorni urednik. U to vrijeme Šarin se istaknuo i kao organizator prvog Beauty Contesta u zagrebačkoj Espalanadi 1926. Pobjednica Štefica Vidačić otišla je i korak dalje. Na europskom natjecanju u Berlinu ušla je u finale. Dugo se biralo između tri najljepše, a tad je u njezinu korist presudio ni manje ni više nego Murnau. On je čak imao neke filmske planove sa Steffie Vida, kako joj je već tada bilo umjetničko ime, ali sve je propalo zbog njegove svađe s producentima. Očito vrlo komunikativan, Šarin se 1930. vratio u Berlin. Postao je PR za MGM u Jugoslaviji, Mađarskoj, a kasnije i cijeloj centralnoj Europi. Istovremeno je u Parizu zadužen za europski *Publicity Direction* RKO Picturesa. God. 1934. prešao je Atlantik i preuzeo newyorški ured producentke kuće Trans-Atlantic Film. Početkom 1940-ih bio je tehnički savjetnik RKO-u u Hollywoodu. Najzvučnije postignuće ostvario je kao trener dijaloga Alfredu Hitchcocku kod snimanja filma *Čamac za spašavanje* (1944). Za vrijeme rata priključio se vojnom projektu planiranja poslijeratne filmske proizvodnje u Europi. Već 1945. u Beču je radio kao glavni časnik za film pri američkim snagama u Austriji. To mu je donijelo nove poslove u Austriji, a i dalje je ostao u Trans-Atlantic Filmu, gdje je od 1952. bio potpredsjednik tvrtke. Eugene »Gene« Šarin umro je u New Yorku 16. veljače 1969. U poraću, kada su se u Jugoslaviji počele pisati prve knjige o filmu, njegov značaj, uloga i ugled uspješno su prešućivani. Svi almanasi, filmske enciklopedije i leksikoni koje su pisali njegovi suvremenici nemaju jedinicu o njemu.

²⁹ *Film Kurier*, Berlin, 5. 6. 1923.

je adaptacija švedskoga pustolovnog romana Franka Helle-
ra³⁰, koji je filmu prilagodila scenaristica Thea von Harbo-
u³¹. Za razliku od ostalih ekspresionista, Murnau je bježao
iz studija i želio što više raditi u eksterijerima. Iza projekta je
stajala njemačka producentska kuća Decla Bioscop³², a ko-
produksijski je sudjelovao i zagrebački kinodistributer Mo-
singer film, koji je u ono vrijeme pokušavao pokrenuti i vla-
stiti filmsku proizvodnju. Spomenutom snimanju u Splitu
bio je prisutan predsjednik Vili Mosinger, a zabilježeno je da
je za snimanje osigurano 15 milijuna dinara³³. Poslije ovoga
Mosinger film imao je u planu i produkciju jednoga doma-
ćeg filma prema romanu domaćeg autora³⁴, što se nikad nije
ostvarilo.

Financije velikog vojvode tijekom snimanja pompozno su
najavljivane kao prvo veliko »filmovanje« u Jugoslaviji. Film
je u Dalmaciji sniman ležerno, nekoliko tjedana. Murnau je
bio poznat po tome da će, ako mu se dopusti, priuštiti luk-
suz pretjerivanja u uljepšavanju mjesta snimanja, a ponekad
čak mijenjati lokacije samo zato jer si to produksijski može
dopustiti³⁵. Jugoslavenska mornarica ustupila je ratnu lađu
Galeb, jahtu *Vila Velebita*, više motornih čamaca i jednu bar-
ku, a iznajmljen je i hidroavion, koji je Murnau u filmu sam
vozio budući da je tijekom Prvoga svjetskog rata postao avi-
jatičar³⁶. U Splitu je planirano pet dana snimanja, a zatim je
ekipa trebala krenuti u Šibenik, pa dalje prema Rabu i Suša-
ku, zatim opet na jug u Dubrovnik, Boku Kotorsku, Saraje-
vo, Jajce i, naposljetku, na Plitvička jezera.³⁷ U finalnoj ver-
ziji lako je uočiti Split i Rab. Ostali gradovi nisu prepoznat-
ljivi. Naslutiti se može, na primjer, scena u Jajcu, po odjeći
statista i tipičnoj gradnji bosanskoj kući, ali neka od navede-
nih mjesta ni po čemu ne možemo prepoznati. To se poseb-
no odnosi na inače u stranim filmovima najčešće korišten
Dubrovnik.

Na snimanju na Rabu pred kamerama su nastupali samo
glumci, dok su u Splitu i na brodovima korištene i usluge
statista. Tretman Splita bez pretjerivanja se može proglasiti

povijesnim. Prokurative, Riva i Peristil zabilježeni su kao ri-
jetko kad, a građevine koje vidimo u kadru s broda dok ula-
zi u luku otkrivaju nam kako je izgledala Dioklecijanova pa-
lača prije savezničkih bombardiranja 1943/44. Prema pisa-
nju lokalnog tiska, u Splitu je njemačka trupa lijepo dočeka-
na. Za vrijeme snimanja jedne veće scene na Peristilu, trg je
bio prepun svijeta. Sljedećeg dana novinar je, opisujući sce-
nu, izvijestio: »Dječak je trkao s novinskim lecima, a glumci
su glumili (bez glasa) pred stupovima naše katedrale, zvonika
i rimskih spomenika. Nije čudo da se je znatijelna svje-
tina sakupljala na trgu da vidi kako izgledaju glumci u nara-
vi, koje često vide na kinematografskom platnu. Po izvrše-
nim slikama glumci i svijet su se razili.«³⁸

Po povratku u Berlin snimanje je nastavljeno u kolovozu
1923. u UFA-inu ateljeu na Tempelhofu i studijima u Neu-
babelsbergu,. Tamo je sagrađena monumentalna vojvodina
rezidencija. Samo stepenište izgledalo je monumentalno, a
pogotovo uređenje i veličina dvorišta i ljetnikovca. Scene iz
dvorišta vješto su montirane s totalima Raba, a odgovor na
to kako je i zašto impozantna građevina podignuta u studiju
nalazi se u Murnauovoj biografiji. Tamo autorica citira pi-
smo koje joj je poslao Eugen Šarin: »Za palaču je Murnau
želio upotrijebiti Grand Hotel na otoku Rabu, ali moderni
detalji, kao telefonske žice, učinili su ga neprikladnim za baj-
ku, zato je palača izgrađena na setu. Murnaua su se jako doj-
mili zvonici po cijelome Splitu pa je zamolio scenografa Ro-
chusa Gliesea da postavi zvonik i na palaču...«³⁹ U studeno-
me su još obavljena dosnimavanja scena na kolodvoru u Pot-
sdamu⁴⁰, pa je film do kraja godine montiran i završen.

DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS

pustolovni film u šest činova

originalno trajanje (2483 m/90 minuta)⁴¹

današnje trajanje (2131 m/78 minuta)⁴²

svjetska premijera: 7. siječnja 1924, UFA Palast am Zoo,
Berlin

³⁰ Frank Heller, *Die Finanzen des Grossherzogs*, München 1917. — Naslov originala: *Storhertigens finanser*, Stockholm 1915.

³¹ *Financije velikog vojvode* bile su posljednja, četvrta, Murnauova suradnja s Theom von Harbou. Ona je upravo ostavila prvog muža i započimala vezu i suradnju s, kasnije će se pokazati, drugim suprugom Fritzom Langom. Njihovim zajedničkim radom nastat će klasici svjetskog filma: *Dr. Mabuse, koc-
kar* (1922), *Nibelunzi* u dva dijela (1924) i *Metropolis* (1927). Poslije velikog uspjeha sa zvučnim filmom *M* (1931) Harbou i Lang su se razili. On je
prinuden nastaviti karijeru u Hollywoodu, a ona se priključila nacističkoj stranci i kinematografiji.

³² Upravo u vrijeme snimanja ovog filma produksijska kuća Decla bioscop pripajana je UFA-i i kada su *Financije velikog vojvode* početkom 1924. krenu-
le u distribuciju predstavljane su kao UFA-in film. Više o tome u Klaus Kreimeier, *The UFA Story, a History of Germany's Greatest Film Company
1918-1945*, 1999, str. 121-123.

³³ *Novo doba*, Split, 9. 6. 1923, br. 130, str. 2.

³⁴ *Novosti*, Zagreb, 14. 6. 1923, br. 139, str. 5.

³⁵ *Nosferatua* je snimao na, za ono vrijeme nevjerovatnih, desetak međusobno prilično udaljenih različitih ekstrijernih lokacija.

³⁶ *Film Kurier*, Berlin, 5. 6. 1923, br. 128, str. 2.

³⁷ Friedrich Wilhelm Murnau: *Ein Melancholiker des Films*, ur. Hans Helmuth Prinzler, Berlin 2003, str. 276.

³⁸ *Jugoslavenski narod*, Split, 14. 6. 1923, br. 107, str. 3.

³⁹ Eisner, 1973: 150. — Pismo je Šarin poslao iz New Yorka, vjerojatno 1960-ih.

⁴⁰ *Film Kurier*, Berlin, 24. 11. 1923, br. 258, str. 2.

⁴¹ Njemački cenzorski karton izdan 4. 1. 1924, Nr. B.07999. Izdavanje cenzorskih kartona, u ono vrijeme, bila je uobičajena stvar. U njemu su popisani
osnovni produksijski podaci o filmu, ali i sadržaj te kompletan popis međunaslova. Zahvaljujući cenzorskim kartonima povjesničari filma oduvijek su
znali za postojanje nedavno otkrivenih »izgubljenih« scena iz Langova *Metropolis*.

⁴² Njemački cenzorski karton — Prüf Nr. 29295. — God. 1931. film je ponovno krenuo u kinodistribuciju skraćen na 2131 m. To je otprilike duljina
današnje kopije, s tim da je uvidom u razliku između ova dva cenzorska kartona lako utvrditi koje scene ili kadrovi nedostaju. Uglavnom je riječ o kra-
ćenju scena. Svi izbačeni kadrovi popisani su na kraju ovog cenzorskog kartona.

Murnau na snimanju *Financija velikog vojvode* (Deutsche Kinemathek)

hrvatska premijera: 10. rujna 1925, Balkan Palace, Zagreb

Redatelj: Friedrich Wilhelm Murnau

Scenaristica: Thea von Harbou (prema istoimenom romanu Franka Hellera)

Snimatelji: Karl Freund, Franz Planer

Scenografija: Rochus Gliese, Erich Czerwonski

Producent: Erich Pommer

Produkcija: Union film za Universum film AG (UFA), Berlin, Njemačka

Uloge:

Alfred Abel — *Filip Collin alias prof. Pelotard*

Harry Liedtke — *Veliki vojvoda don Ramon XX.*

Mady Christians — *velika kneginja Olga*

Adolphe Engers — *Ministar don Esteban Paqueno*

Guido Herzfeld — *zelenaš Markowitz*

Hermann Vallentin — *gospodin Becker*

Ilka Grüning — *kuharica Augustina*

Walter Rilla — *Luis Hernandez*

Robert Scholz — *Olgin brat*

Max Schreck — *zlokobni zavjerenik*

Sadržaj filma: *Simpatični i bezbrižni Ramon XX je u škripcu. On je veliki vojvoda državnice Abacco, smještene na jednom mediteranskom otoku. Nema više novca za vraćanje državnog duga, a glavni vjerovnik želi preuzeti cijelu vojvodinu. Brak s Olgom, velikom vojvotkinjom od*

Rusije, riješio bi sve, ali ključno pismo kojim ona nudi spas završi u krivim rukama. Osim toga, gomila revolucionara i sumnjiv poslovni čovjek imaju druge planove za velikog vojvodu. Tu na scenu stupa tajanstveni avanturist Filip Collin i niz bjesomučnih potjera, zavjera i protuzavjera može početi...

Glavni junak ove priče nije ni posrnuli vojvoda ni zaljubljen ruska kneginja, već vojvodin spasitelj, bonvivan i potepuh Filip Collin. Iako se pojavi tek u dvadeset drugoj minuti filma, on drži sve konce zapleta u svojim rukama. Zato valja objasniti njegovo podrijetlo. Švedski pisac Martin Gunnar Serner napisao je, pod pseudonimom Frank Heller, nekoliko romana o Filipu Collinu, hohštapleru i lutalici s dobrim srcem, koji se predstavlja i kao Profesor Pelotard. On je otprilike mješavina Arsenea Lupina i Sherlocka Holmesa, s primjesama Robina Hooda, dakle avanturistički tip moguć samo u literarnom svijetu. Bio je učenjak na sveučilištu Lund, ali je zbog serije kriminalnih radnji protjeran iz Švedske pa se skiće Europom iz avanture u avanturu. Na tematiku izmišljene zemlje Abacco Heller napisao je tri romana, a Collin je još »viden« u Londonu i ponajviše u Francuskoj.

Takav tip junaka koji sve rješava na ljubazan i svjetski uglađen način bio je vrlo popularan u poratnom razdoblju. Književni predložak bio je »osrednji antisemitski roman kojeg su tadašnji njemački kritičari smatrali suptilnim, profinjanim, vrckastim i zabavnim« (Eisner, 1973: 150). Kada je 1934.



Impozantna vojvodina rezidencija izgrađena u berlinskom studiju (Deutsche Kinemathek)

snimljena zvučna⁴³ prerada (*remake*) *Financija velikog vojvode*⁴⁴ taj antisemitizam isplivao je u punoj mjeri. Film iz 1934. također je sačuvan. Diletantska gluma i režija, nevjesta mizanscena, neadekvatna scenografija i vrlo komplicirana priča mogu se okarakterizirati kao izrazit neuspjeh, pogotovo u usporedbi s Murnauovom verzijom.

Na snimanje je Murnau vodio pouzdanu i prokušanu filmsku ekipu⁴⁵, a glavne uloge dodijeljene su Abelu, Liedtkeu i Mady Christians. Svi su oni bili velike zvijezde i sigurniji u prezentaciji komedije od njega. Tek u melodramskim scenama osjeti se tipična Murnauova tehnika suzdržane mimike. Najistaknutiji je svakako Abel u ulozi Filipa Collina koji se doima definicijom glumca kakvog je publika onoga vremena mogla voljeti. I ostali glumci pratili su taj trend. Naročito su bili hvaljeni Mady Christians i Guido Herzfeld, koji je umro

16. studenoga 1923, tijekom produkcije filma. Iz današnje vizure ipak najzanimljiviji je glumac koji je nastupio u ulozi jednog od trojice zavjerenika pomagača gospodina Beckeru u »rušenju« vojvodine države. Riječ je o Maxu Schrecku⁴⁶, glumcu koji je zaslužio besmrtnost tumačeći grofa Orlocka u *Nosferatu*.

Njemački mediji dočekali su film izrazito pozitivno, sa sigurnom vjerom u njegov uspjeh na blagajnama: »*Napokon jedan film bez dubokog značenja!* Ovaj film ne želi ništa više nego biti dobar film i ispunjava to na ovaj način: atmosferom, ukusom i ljupkom nadmoćnom režijom. Ovo nije film koji pomiče granice u režiji i nije snimljen za reformatore struke nego za sve koji žele provesti jednu opuštenu bezbrižnu večer... Atmosfera južnih otoka tako je jaka da čovjek osjeća da ih gotovo može dotaknuti i predaje im se bez ot-

⁴³ Uz ovaj, još pet Murnauovih filmova doživjelo je zvučnu preradu: *Ukleti dvorac* (*Schloß Vogelöd*, 1921/1936), *Nosferatu* (1921/1978), *Posljednji čovjek* (*Der Letzte Man*, 1924/1955), *Faust* (1927/1934), te *Zora* (1927/1939).

⁴⁴ Redatelj Gustaf Gründgens, *Die Finanzen des Grossherzogs*, 1934.

⁴⁵ *Financije velikog vojvode* bile četvrti film u nizu koji je Murnau snimio s istom tehničko-produkcijskom ekipom, a i glumce je rado vodio iz filma u film. Između ta četiri ugurao se jedino *Nosferatu* (1921) koji je radio s potpuno drugim suradnicima.

⁴⁶ Max Schreck, od čije se strašne pojave gledateljima ledila krv u žilama, žanru horora podario je potpuno novo značenje. U vrhunskoj ekspresionističkoj maniri utjelovio je ideal strave, prvog i najstrašnijeg filmskog Drakulu. Baš kao i većinu talenata Weimarske Republike, i Schrecka je zapazio Max Reinhard te ga preporučio tada još relativno nepoznatom Murnauu. Iako je Schreck i nakon *Nosferatua* imao bogatu glumačku karijeru, uloga u tom filmu bacila je sjenu na sve njegove kasnije nastupe (33 filma).

pora. Gluma je sjajna. Što mogu u ovo malo preostalog reći nego da je lijepo promatrati životno iskusnu Abelovu igru, Liedtke ostavlja upečatljiv i siguran utisak, Mady Christians je vrcasto gotovo groteskna, a povremeno groteskna muškobanjasta guvernant, ponekad lijepa žena puna stila...⁴⁷

Najviše je prostora posvećeno uspjehu scenaristice. Hellerov roman bio je prilično popularan, pa su osvrtači na filmsku adaptaciju bili česti i argumentirani. Thea von Harbou prilično je izmijenila kompliciranu priču pustolovnog predloška. Izbacila je nekoliko likova, dramaturški okrenula radnju i u opširnom uvodu predstavila sve likove koji se pojavljuju u filmu. Taj postupak bio je vrlo nekarakterističan za Murnaua. Njegov ideal uvijek je bilo pričanje slikom. Međunaslove je izbjegavao koliko je god mogao, a u *Financijama velikog vojvode* ih je, vjerojatno zbog komplicirane fabule, morao ostaviti. Scenarij Thee von Harbou bio je sazdan od numeriranih crteža te je sadržavao točne upute o određenim pozicijama kamere i postavkama poput: snimka izbliza, pojedinačna snimka, krupni plan i snimka izdaleka. Murnau se većinom držao tih uputa, ali je ipak na nekoliko mjesta u potpunosti izbacio dijelove scenarija ili prepravio scenu prema svom senzibilitetu⁴⁸. Tako je, na primjer, njemačka kritika hvalila scenu otvaranja filma, gdje se nihilistični vojvoda razmeće svojim (nepostojećim) bogatstvom bacajući novčiće golišavim dječarcima u moru, zbog inovativnog korištenja pretapanja s namreškanih valova na zidine Raba. Posebno se propitivala revolucionarna upotreba dugačkih najavnih animiranih međunaslova (*Trickzeichnungen*) i da li su oni pomogli ili odogli boljem (tečnijem) razumijevanju priče. U današnjoj verziji filma tih animacija nema, što je velika šteta jer su, kod ondašnjih gledatelja nenaviklih na takve eksperimente, sigurno davale filmu posebnu dimenziju. Što se fotografije tiče, Lotte Eisner (1973: 148-150) nije mogla shvatiti zašto je kritičari hvale kada ona »od prekrasnog bisera Splita ne vidi više nego sivu pozadinu ... Sve se doimlje mračno. Gdje li je nestao polutropski ambijent zbog koje su ondašnji kritičari hvalili kameru Karla Freunda?«⁴⁹ U današnjoj verziji filma postoji jedna scena⁵⁰ u kojoj se mogu usporediti besprijeckorno restaurirani kadrovi, s lošima iz pretamnog pozitiva u kojem su ljudske figure tek crne sjene, a krajolik potpuno nerazpoznatljiv. Kopija koju danas gledamo dokazuje da je riječ o iznimnim snimkama i otkriva da je Eisner do ovoga, a vjerojatno i do mnogih drugih zaključaka o filmu došla pod dojamom uništene, teško gledljive kopije kojom je raspolagala.

U to vrijeme u Kraljevini SHS nije postojao nijedan časopis s filmskom rubrikom, a ni dnevni tisak nije previše pažnje posvećivao filmu. Najzabavnija je i najkonkretnija najava zaigrebačke premijere napisana u *Jutarnjem listu*:

»*Financije velikog vojvode* Rab — Split — Bakar — Sušak... lijepa linija za operacije mladog vojvode iz 'Es Ha Es bez penez'. Uostalom, film kojega će gledati svi koji su željni mora, slane vode, pijeska, plaža, sunca i mornarskog života. Apropos nekoliko lijepih brodova naše ratne mornarice igralo je tu glavnu ulogu.

Bez šale: Boka Kotorska prednjači.

Od glumaca prednjači Mady Cristians. U ovom filmu iznimno plavojka i stara baba. To je paradoks — velite vi. Časne mi riječi — odgovaram ja. I dodajem: dođite, vidjet ćete i — pobijediti (mislite vi!)? Ne, ona će pobijediti vas! Hoćete li da vam kažem u kojem činu? U trećem! Dakle pazite: treći čin, plavojka, visoka, tanka kao jela u Gorskom kotaru i — stara baba. Punktum! od gospode je tu još Harry Liedtke, šarmanтни vojvoda bez penez i Alfred Abel, inače po zanimanju ljubavnik 'svake fele' (a la Princeza Suvarin, 'Fantom' etc.) a sada za promjenu prepredeni 'hohštapler' kakvoga nema u Zagrebu.«⁵¹



Filmska ekipa u Splitu pokraj ratnog broda Galeb, zajedno s mornarima (Deutsche Kinemathek)

⁴⁷ Rudolf Kurtz, *Lichtbild-Bühne*, Nr.2A, Berlin, 8. 1. 1924.

⁴⁸ Peter Dittmar, *F. W. Murnau, Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die. Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme*, Berlin 1962.

⁴⁹ Karl Freund bio je najpoznatiji europski snimatelj nijemog perioda. Počeo je još 1908. kao Pathéov snimatelj filmskih novosti, a naše krajeve je obilazio već 1911. snimajući za Moderni bioskop beogradske braće Savić. S Murnauom je snimio čak deset filmova. U *Financijama velikog vojvode* kritičari su ga hvalili zbog toplote svjetlosti i odličnog »hvatanja« osunčanih krajolika.

⁵⁰ Kad Veliki vojvoda i ministar Paqueno odlaze brodom s Abbaca, odnosno Raba.

⁵¹ *Jutarnji list*, Zagreb, 6. 9. 1925. str. 11.

Zašto je Murnau snimio komediju

Teško je dokučiti zašto je Murnau prihvatio režirati ovakav film. U intervjuu za *Film Kurier* 1922. govorio je kako ga zanimaju samo dvije vrste filmova: nadnaravni i *Kammerspiel* filmovi. I zaista, do kraja karijere nije se odrekao takvog stava. Snimio je on i ironičnog *Tartüffa* (1925) i dokumentaristički *Tabu* (1931), ali baš je film koji je snimljen u Hrvatskoj ostao stršiti kao vesela razbibriga. *Financije velikog vojvode* snimljene su samo dvije godine nakon velikog debakla *Nosferatua*, prvog i jedinog filma produkcijske kuće Prana⁵², a vjerojatno ni Murnau nije na njemu zaradio mnogo i trebao mu je posao s izvjesnim uspjehom. Izgleda da je ideja potekla od Ericha Pommera⁵³ i da je bila riječ o studijskom projektu Decla bioscopa. Taj producent, slobodno se može reći najvažniji europski producent svoga doba, imao je sklonost prema Hellerovim pustolovnim romanima i antijunaku Filipu Collinu. Dvije godine nakon *Financija velikog vojvode* producirao je film *Avanture gospodina Filipa Collina*⁵⁴, što potvrđuje da je vjerovao u isplativost filmova o tom švedskom vagabundu. Murnau je kao studijski režiser Decla bioscopa prihvatio ovaj posao i odradio ga prilično brzo, kako se već u ono vrijeme radilo⁵⁵. Osim toga, nije bio pretjerano štedljiv redatelj, a za ovaj film omogućili su mu što god je pomislio: ratnu lađu, jedrenjak, avion, dva mjeseca dalmatinske obale uzduž i poprijeko i nestvarna scenograf-

ska rješenja u Babelsbergu raskošnija od stvarnih vila na Jadranu. Već smo ranije ustvrdili da je kod publike, kao uostalom i danas, najbolje prolazilo bezbrižno jurcanje sa, po mogućnosti, sretnim završetkom. Literarni predložak *Financija velikog vojvode* bio je definicija takvog *blockbustera*. »I Murnau je konačno sve uobličio u umjetničku formu. Već mjesecima se iščekivalo kako će Murnau mislilac, filozof svladati materijal raznorodne kvalitete. I gle, eksperiment, jer tako ga se gledalo, je iznenađujuće uspio.«⁵⁶

Financije danas

Ovaj film ostao je u sjeni izrazitih Murnauovih dostignuća iz toga vremena s *Nosferatuom* 1922, *Posljednjim čovjekom* 1924. i *Faustom* 1926. Sam Murnau opisivao je *Financije velikog vojvode* kao posao koji je morao odraditi za proviziju. »Bila je to komedija napravljena po rutinskoj Pommer-Union formuli s popularnim zvijezdama.«⁵⁷ Šteta, jer bez obzira što je to netipičan film za njega, riječ je o iznimno kvalitetnom ostvarenju. Da ga je potpisao majstor komedije Ernst Lubitsch, nitko ne bi pisao o slabijem postignuću, nego bi ga hvalili kao još jedan uspjeh.

Literatura

Knjige

1. Peter Dittmar, 1962, *F. W. Murnau: Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme*, Fakultät der Freien Universität Berlin
2. Vojin M. Đorđević (ur.), 1933, *Jugoslovenski filmski almanah*, Beograd: Grafički umetnički zavod Planeta
3. Lotte H. Eisner, 1973, *Murnau*, London: Secker & Warburg
4. Thomas Elsaesser, 2008, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York: Routledge
5. Friedrich Wilhelm Murnau: 1888-1988, Bielefeld : Bielefelder Verlagsanstalt
6. Winnie Fu (ur.), 2003, *The Psychic Labyrinth of F. W. Murnau*, Hong Kong University Press
7. Frank Heller, 1917, *Die Finanzen des Grossherzogs*, München — Berlin: Georg Müller
8. Reinhold Keiner, 1984, *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*, Hildesheim — Zürich — New York: Georg Olms Verlag
9. Dejan Kosanović, 1976, *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Beograd: Univerzitet umetnosti



Kino najava u zagrebačkom *Jutarnjem listu*, 10. rujna 1925.

⁵² Producenti Prana filma željeli su snimiti film prema Stokerovu romanu *Drakula*, ali nisu imali novca za autorska prava. Stoga su ponešto izmijenili sadržaj te originalnim imenima dali nove naslove. Vampir je tako postao Nosferatu, a grof Drakula grof Orlock koji je zgleđao doista jezovito — nešto između štakora i mrtvaca. No, Stokerova udovica se pobunila: tužila je producente za plagijat, dobila sud i odluku da moraju uništiti sve filmske kopije i negative. Na sreću, nekoliko se kopija ipak sačuvalo. Schreck je tako (p)ostao prvi u povijesti koji je, istina nelegalno, tumačio ulogu strašnog Drakule. Prana film je bankrotirao, ali *Nosferatu* je već prošao distribuciju u mnogim zemljama pa se sudska odluka nije uspjela provesti. Godine 2007. FW Murnau-Stiftung restaurirao je i izdao *Nosferatua* na dvostrukom izdanju Transit filma. Više o nastanku i Nosferatuovim problemima vidi u dokumentarnom filmu *Die Sprache der Schatten* (Luciana Berriatúa, 2007) na dodatku tog DVD-a.

⁵³ Erich Pommer bio je najveći mecena njemačkog umjetničkog filma. Pokraj većine najvrednijih, ne samo njemačkih ekspresionističkih filmova potpisano je ime Ericha Pommera: *Kabinet dr. Kaligarija*, *Dr. Mabuse, kockar, Metropolis*, *Plavi andeo*. Za Pommerovu kuću Decla bioscop i kasnije UFA-u Murnau je snimio devet filmova i upravo je zahvaljujući njemu imao vrhunske produkcijske uvjete i, još važnije, slobodne ruke.

⁵⁴ Redatelj Johannes Guter, *Herrn Filip Collins Abenteuer*, 1926.

⁵⁵ *Financije velikog vojvode* bio je njegov četrnaesti dugometražni film u samo četiri godine.

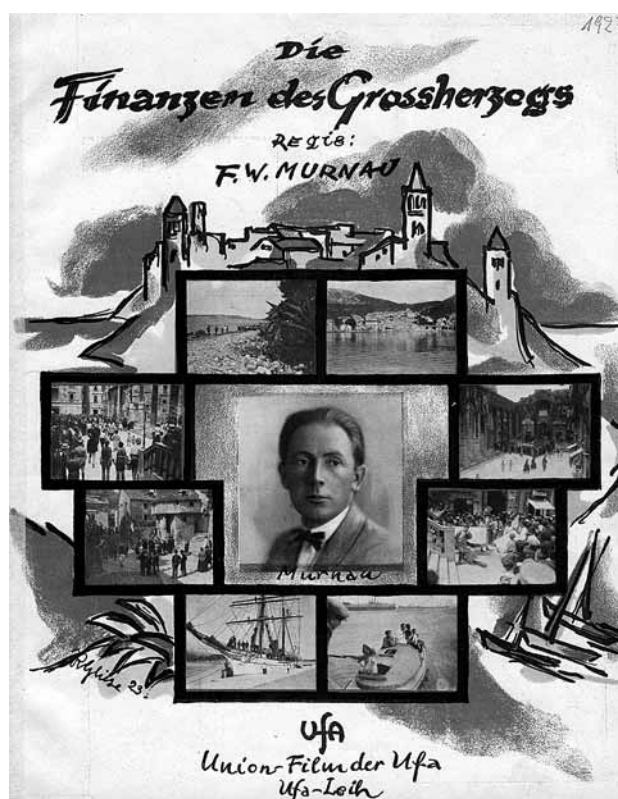
⁵⁶ M-s. (Heinz Michaelis), *Film Kurier*, br. 7, Berlin, 8. 1. 1924.

⁵⁷ Catherine A. Surowiec, ur., *The Lumiere Project, The European Film Archives at the Crossroads*, Lisbon, 1996.

10. Dejan Kosanović i Dinko Tucaković, 1998, *Stranci u raj*, Beograd: Stubovi kulture
11. Dejan Kosanović, 2000, *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja: 1896-1945*, Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka — Feniks film
12. Siegfried Kracauer, 1996, *Od Kaligarija do Hitlera: psihološka istorija nemačkog filma*, Beograd: Studentski kulturni centar
13. Bruno Kragić i Nikica Gilić (ur.), 2003, *Filmski leksikon: A-Ž*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
14. Vladimir Koch, 1977, *F. W. Murnau*, Ljubljana: Jugoslovenska kinoteka
15. Klaus Kreimeier, 1999, *The UFA Story: a History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, University of California Press
16. Vjekoslav Majcen, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
17. Ante Peterlić (ur.), 1986-1990, *Filmska enciklopedija*, 1-2, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža
18. Ante Peterlić, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
19. Hans Helmuth Prinzler (ur.), 2003, *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*, Berlin: Bertz + Fischer
20. Thomas J. Saunders, 1994, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, University of California Press
21. Catherine A. Surowiec (ur.), 1996, *The Lumiere Project: the European Film Archives at the Crossroads*, Lisbon: Media programme
22. Ivo Škrabalo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
23. Ivo Škrabalo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: V.B.Z.
24. Rudolf Ulrich, 2004, *Österreicher in Hollywood*, Wien: Filmarchiv Austria
25. Petar Volk, 1986, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Institut za film

Članci

1. Riccardo Concetti, 2007, »O vilama i kopačima blaga: filmski pokušaji Roberta Michela«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 52, str. 55-64.
2. Dejan Kosanović, 2003, »Kopač Blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 35, str. 164-167.
3. Dejan Kosanović, 2005, »Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 42, str. 129-142.
4. Dejan Kosanović, 2007, »Kopač Blaga od Blagaja, drugi put«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 52, str. 65-69.



Novine

1. Cinema, Zagreb
2. Film: ilustrovani tjednik, Zagreb
3. Film Kurier, Berlin
4. Die Filmwoche, Berlin
5. Illustrierter Film Kurier, Berlin
6. Jugoslavenski narod, Split
7. Jutarnji list, Zagreb
8. Lichtbild-Bühne, Berlin
9. Neue Berliner Zeitung, Berlin
10. Novo doba, Split
11. Novosti, Zagreb
12. Das Tage-Buch, Berlin
13. Večer, Zagreb

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

UDK: 791(497.5)"1942"

D a n i j e l R a f a e l i ć

NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine

Sudjelovanje filmova Nezavisne Države Hrvatske na filmskom festivalu u Veneciji često je u domaćoj filmskoj historiografiji različito tumačeno.¹ Kako je malo tko u tim raspravama baratao prvorazrednim izvorima toga doba — novinama, filmskim žurnalima i samim prikazanim filmovima — ostalo je do danas zapravo nejasno kako se to NDH predstavila na venecijanskom Biennaleu i za što je nagrađena.

Budući da je filmska proizvodnja u NDH započela još krajem svibnja 1941. godine filmom *Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu* 21. svibnja 1941. (Mikac, 1971: 30-31), iz Venecije je sredinom 1942. godine stigao poziv Marijanu Mikcu, Ravnatelju tadašnjeg Ravnateljstva za film, za sudjelovanje na Mostri — Međunarodnoj filmskoj izložbi (što je, zapravo, bila X. Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica — Deseta međunarodna izložba filmske umjetnosti).² NDH je na to stekla pravo odmah po primitku u stalno članstvo u Međunarodnoj slikopisnoj komori³ na sjednici u Berlinu u ožujku 1942. godine, te su joj time otvorene sve mogućnosti kojima su se služile i druge zemlje njemački sateliti. Svakako najzanimljiviji zaključak zasjedanja Međunarodne filmske komore odnosio se na dužinu dugometražnog filma: on ne smije biti duži od 2300 metara (81 min.), kako bi se prije njega mogli prikazivati i tjednik (filmski žurnal) i kulturni slikopis.⁴

Samim venecijanskim festivalom 1941. predsjedao je Giovanni Volpi di Misurata⁵, a ravnatelj je bio Ottavio Croze⁶. Marijan Mikac u Veneciju je pozvan kao član žirija, pa je tako i njegovom zaslugom nagrada za film godine (nazvana Coppa Mussolini) dodijeljena filmu *Ohm Krüger* Hansa Steinhoffa dok je za najbolji talijanski film proglašen *Željezna kruna* (Corona d'ferro) Alessandra Blasettija. Zlatnu medalju za režiju dobio je Georg Wilhelm Pabst za film *Komedijashi* (Kommedianten); za glumu su nagradu Copa Volpi dobili

Ermette Zacconi (za glavnu mušku ulogu u filmu *Don Buonaparte* Flavia Calzavare) i Luise Ulrich (za glavnu žensku ulogu u filmu *Annelie* Joseph von Bákya).⁷

Nezavisna Država Hrvatska 1941. godine nije imala svoj film na Mostri unatoč pozivu na sudjelovanje. Marijan Mikac će tridesetak godina kasnije razloge sažeti u jednoj rečenici: »Naši proizvodi nisu bili zreli za međunarodnu javnost i razmažene posjetioce Biennale-a, a još manje za natjecanje« (Mikac, 1971: 49). Međutim, već sljedeće godine ta će se situacija izmijeniti.

Prvi sastanak Međunarodne slikopisne komore u 1942. godini održan je u Rimu, od 8. do 10. travnja. Prisutne članice: Italija, NDH, Njemačka, Češko-moravski protektorat, Bugarska, Danska, Finska, Norveška, Nizozemska, Slovačka, Španjolska, Švedska i Mađarska, donijeli su odluke »za postignuće jednolične postrojbe u slikopisu u okviru europske kulture«. Izneseni su zajednički podaci za sve članice: broj kinoposjetitelja na godinu iznosi 3,5 milijuna, postoji ukupno 35000 kinematografa, a prihod od filma iznosi 12-14 milijardi godišnje. Italiji je povjereno »predsjedništvo dokumentarnih, suvremenih i kulturnih slikopisa«, a započeo je s radom i odjel za pravna pitanja »koji je postavio temelje za sustavnu stegu pravnih odnosa cijelog slikopisnog gospodarstva«. Članice komore pozvane su da, kao i prijašnjih godina, svoje filmove pošalju na predstojeći filmski festival.⁸ Odlučeno je tako da će NDH na filmskom festivalu u Veneciji predstavljati filmovi *Straža na Drini*, *Barok u Hrvatskoj*, *Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške mladeži* te posebni program žurnala *Hrvatska u rieči i slici*.⁹ Festival se održao od 28. VIII. do 15. IX. 1942. godine, i bio je to posljednji festival prije završetka rata. Marijan Mikac očito je prepoznao važnost filmskog marketinga, pa je na reprezentativnim mjestima Trga Sv. Marka postavljeno nekoliko reklamnih ploča s plakatima spomenutih hrvatskih filmova. Kako

¹ Usp. Škrabalo, 2008: 40; i Volk, 1986: 120, u odnosu na Majcen, 1996: 16-17.

² Mikac 1971, 49. Kratku povijest festivala donosi i HS, 1944, 1, str. 21.

³ HN 377, 18. III. 1942, str. 2. Međunarodna slikopisna komora obuhvaćala je kao svoje članice sve zemlje simpatizere ili okupirane od Njemačke. Bila je zapravo vrhovno filmsko tijelo zamišljeno za poboljšanje prometa (prvenstveno njemačkih) filmova. Više u Mikac, 1971: 43-47.

⁴ HN 377, 18. III. 1942, str. 2. Ova će odluka posebno biti važna prilikom recepcije filma *Barok u Hrvatskoj*. Vidi niže u tekstu.

⁵ Na toj je funkciji od 1932. pa sve do ukidanja festivala (zbog ratnih operacija saveznika u Italiji) 1943.

⁶ Ravnatelj je festivala 1935-43.

⁷ *Filmska enciklopedija*, II, Zagreb 1990, str. 673.

⁸ HN 430, 20. V. 1942, str. 4.

⁹ NH 210, 8. IX. 1942, str. 6.

se do danas njihovi plakati nisu sačuvali, te fotografije s Biennalea u Veneciji jedini su izvor podataka o njima.

Na festivalu su, uključujući one iz NDH, prikazani filmovi 14 zemalja: Italije, Njemačke, Bugarske, Danske, Finske, Nizozemske, Norveške, Portugala, Rumunjske, Švedske, Švicarske, Španjolske i Mađarske. Ukupno je prikazano 30 dugometražnih i 42 kratkometražna filma, te sedam filmskih žurnala (žurnale su prikazali Njemačka, Italija, NDH i Bugarska). Akreditirano je preko dvjestotinjak novinara, a među ostalim gostima na otvorenju festivala bio je i ministar Reicha za propagandu i narodno prosvjeđivanje Joseph Goebbels.¹⁰

Prvi nastup Nezavisne Države Hrvatske na venecijanskom Biennaleu obilježen je 4. IX. 1942. i prigodnim domjenkom prijateljstva (Unione cameratesca) održanim u venecijanskom kasinu Europa, na kojem su bili glavni ravnatelj inozemnog novinstva u Ministarstvu za narodno prosvjeđivanje Gino Rocco, pročelnik Državnog izvještajnog i promičbenog ureda pri Predsjedništvu vlade Vilko Rieger, savjetnik poslanstva i zamjenik glavnog ravnatelja za kulturne veze u Ministarstvu za narodno prosvjeđivanje grof Citadini, ravnatelj Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis« Marjan Mikac (dakle, s novom titulom), filmski urednik Mirko Cerovac, novinar *Hrvatskog naroda* Ivo Lendić i dr. Prigodni govori iskorišteni su za isticanje povijesnih prijateljskih veza Italije i hrvatske države.¹¹

Projekcije su održavane u tri kina,¹² a od ove se godine primjenjivao i novi pravilnik festivala. Tako zemlje koje godišnje proizvedu više od 80 »dugih« filmova, mogu na Biennaleu sudjelovati s četiri duga i pet »kratkih«. Zemlje koje proizvode 40-80 dugih filmova, mogu biti zastupane sa dva duga i tri kratka filma a zemlje koje proizvode od 1 do 40 dugih filmova godišnje (tu pripada i NDH), sudjelovat će s jednim dugim i dva kratka filma. Također je donesena odluka da se sljedeće godine festival ponovno vraća iz centra grada na Lido.¹³ Uvedene su, uz uobičajene Coppa Mussolini (za najbolji talijanski film) i Coppa Volpi (za najbolji strani film), i dvije nove nagrade: dva pokala predsjednika Međunarodne filmske komore, a te se nagrade dodjeljuju samo za »duge slikopise sa sadržajem«. Također, odlučeno je da će se dodijeliti i »posebne manje nagrade i kolajne«.¹⁴

Uvečer 8. rujna 1942. godine, u glavnom festivalskom kinu San Marco, talijanskim i inozemnim novinarima prikazan je prvi od četiri hrvatska filma — *Straža na Drini*. Šire gleda-



Plakat festivala

teljstvo vidjelo ga je dan kasnije. Film je očito pogodio pravo vrijeme: prikazivao je hrvatsku pastoralu i njezine mirne stanovnike koji pasu blago, a vrijeme krata igranjem kame- na s ramena. U tu idilu navlače se tmasti oblaci koji nagovještavaju dolazak zla — dolaze partizani, koji pale i ubijaju. Ubrzo ustaška vojska kreće u akcije čišćenja po Bosni, te oslobađa sela i zaseoke od »ljudi iz šume«. Poglavnik Ante Pavelić obilazi zatim oslobođene krajeve, gdje ga dočekuje razdragani narod. Vedute Sarajeva zaključuju film.¹⁵

Ovaj propagandni srednjometražni film (1078 m, tj. 40 min.) režirao je Branko Marjanović¹⁶, a snimili su ga Stjepan Barberić, Ivan Ivančić, Ignjat Habermüller, Josip Akčić i

¹⁰ Usp. filmski žurnal o otvorenju festivala: *Giornale Luce* br. 278. od 8. IX. 1942. U žurnalu se posebna pažnja poklanja reklamiranju filmova na trgu Sv. Marka.

¹¹ HN 521, 5.9.1942, str. 4.

¹² San Marco i Rossini u samom gradu te u kinu na Lidu. — HN 539, 26. IX. 1942, str. 2.

¹³ Međutim sljedeće godine se festival nije održao zbog kapitulacije Italije i ratnih operacija.

¹⁴ HN 539, 26. IX. 1942, str. 2.

¹⁵ Promotivni letak Hrvatskog slikopisa pod nazivom *Prvi hrvatski raspored* (koji se čuva u Hrvatskoj kinoteci) reklamira film na ovaj način: »Dokumentaran prikaz prilika i događanja iz nedavne povijesne prošlosti u jugoistočnim krajevima naše domovine ... Patrijarhalni i miran život sela poremećen je provalom tuđinskog elementa, koji pali, uništava i ubija nevini hrvatski živalj. Legendarna i proslavljena 'Crna legija' uništava vjekovnog neprijatelja hrvatskog naroda. Njezinim žrtvama i borbom postavljena je za vjekove — Hrvatska Straža na Drini.«

¹⁶ Inače literatura iz NDH gotovo nigdje ne spominje da je Branko Marjanović uistinu i režirao *Stražu na Drini*. Najčešće se spominju navedeni snimatelji, a Marjanović kao da je izbjegavan. No, ipak, na jednom jedinom mjestu, na *Prvom hrvatskom rasporedu* navodi se da je Branko Marjanović »voditelj proizvodnje« filma *Straža na Drini* — usp. *Prvi hrvatski raspored*, 1943. Voditelj proizvodnje u to je vrijeme bio mnogo važnija funkcija nego sam redatelj. Više o tome Cerovac, 1943: 33-34. Dodajmo ovome da je u doba NDH postojala i loša praksa nepotpisivanja suradnika na filmove.



Branko Blažina.¹⁷ Akreditirani novinari pisali su o filmu vrlo pohvalno. Tako milanski *Il popolo d'Italia* piše o »osobito uspjelom slikopisu, kojim se Hrvatska predstavlja na Međunarodnoj slikopisnoj izložbi«. Rimski radio nazvao je film »dokumentarnim slikopisom u pravom smislu riječi«, a vrlo zanimljiv komentar filma dalo je vatikansko glasilo *Osservatore Romano*: »To je dokumentarni slikopis koji je izradio Državni slikopisni zavod. Značajne su neke snimke toka rijeke. Vrlo snažno djeluju prikazi mjesnih borbi.«¹⁸ Firentinski *Nuovo Giornale* piše da je »ovo slikopisno djelo u stvari veličanje ratničkih vrlina i svih onih vrlina koje prožimlju hrvatski narod« te da je »on je potvrdio svega onoga, što je mladi hrvatski slikopis znao i mogao izvršiti u nešto više od

12 mjeseci«, dok *Giornale di Genova* navodi da »tim slikopisom Hrvatska stupa dostojno u red onih naroda, koji posjeduju vlastitu proizvodnju, te može sa sigurnošću gledati u svoju budućnost«.¹⁹

Poslijepodne 11. rujna 1942. predstavio se novinarima i publici i drugi endehaški film: *Barok u Hrvatskoj* u režiji Oktavijana Miletića. Ovaj film savršeno reprezentira razloge proizvodnje tzv. kulturnih slikopisa NDH. Najbolji je način evocirati događaje iz (ne)давne hrvatske prošlosti, te ukazati na dugogodišnju kulturu Hrvata, koje (ukazivanje) služi prije svega i za apologiju postojanja NDH. *Barok u Hrvatskoj* bio je prvi igrani projekt nove, endehaške kinematografije. Tehnički usavršavan na dvotjedniku *Hrvatska u riječi i slici*, Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis« upustio se početkom 1942. godine u produkciju svog prvog »umjetničkog« igranog filma.²⁰ Za režisera je odabran Oktavijan Miletić, koji je ujedno bio i snimatelj. Bio je ovo za njega važan korak, budući da se do uspostave NDH bavio filmom u amaterskim uvjetima, a nakon toga surađivao je s njemačkom tvrtkom TOBIS film.²¹ Pisac scenarija za *Barok u Hrvatskoj* bio je Josip Horvat, a u ovom igrano-dokumentarnom filmu glumili su kazališni velikani Milica Mihačić, Ana Roje, Marija Crnobori, Tito Strozzi, Oskar Harmoš, Josip Daneš; balerine Marietta Belašić i Vjera Friedrich te baletani Nenad Lhotka i Eduard Venier. Film govori o ostarjelom grofu Oršiću, koji se, pišući svoje memoare, prisjeća давne (i slavne) prošlosti, posebno inspiriran pogledom na sliku svoje mrtve supruge.²²

Ovaj kultur-film nije u Veneciji postigao željeni uspjeh. Tome je više razloga. Jedan od glavnih je možda ležao i u njegovoj dužini: 1250 metara (44 min.), što je bilo vrlo neuobičajeno za kulturni slikopis, koji je, i po pravilima Bienalea (ali i Međunarodne filmske komore²³), mogao trajati najviše 400 metara (14 min.). Ravnateljstvo venecijanskog festivala odlučilo ga je ipak uvrstiti na festival,²⁴ no unatoč tome novinari su ga proglasili filmom »drugorazredne vrijednosti«.²⁵ Marijan Mikac također će reći da film »nije zadovoljio potpuno. Fotografija je bila dobra, ali snimatelj M.²⁶ ujedno također pisac rukopisa i redatelj, pokušao mu je dati sadržaj, u čemu nije uspio« (Mikac, 1971: 63). Ovo je posebno važno ako znamo da je Venecija jedino mjesto gdje je *Barok u Hrvatskoj* prikazan u toj dužini. Naime, za kasnije redovito kinoprikazivanje film je značajno skraćen, pa je ta, nova, verzija bila dugačka 421 metar (15 min.),

¹⁷ HS 5, 1942, str. 5.

¹⁸ HN 536, 23.9.1942, str. 2.

¹⁹ HN 528, 12. IX. 1942, str. 16.

²⁰ O snimanju *Baroka u gornjoj Hrvatskoj* (kako je glasilo prvobitni naslov filma), vidi HS 4 (1942), str. 12-13.

²¹ Rafaelić, 2006: 143-145; Rafaelić, 2006: 45-47. i Rafaelić, 2008: 52-53.

²² Koja mu se, usput budi rečeno, nasmiješi!

²³ Vidi ranije u tekstu.

²⁴ HN 539, 26. IX. 1942, str. 2.

²⁵ Mikac, 1971: 64. Naravno, onovremeni endehaški tisak to ne spominje, no iz tekstova o *Baroku u Hrvatskoj* da se iščitati određena suzdržanost prema filmu.

²⁶ Misli se, logično, na Oktavijana Miletića. Mikac u svojoj knjizi koristi inicijale osoba koje su bile žive u vrijeme tiskanja knjige ne želeći ih kompromitirati, budući da on piše u emigraciji (Madrid) a oni žive u Jugoslaviji — usp. Mikac, 1971: 31: »Ne navodim po imenu osobe, za koje nisam siguran, da su mrtve ili u jednoj slobodnoj zemlji.«

upravo onoliko koliko je bilo potrebno da se naziva *standardnim* kultur-filmom.

Treći i posljednji hrvatski film prikazan na filmskom festivalu bio je posebni broj filmskog žurnala *Hrvatska u rieči i slici*. Novinari su ga vidjeli 12, a publika 13. rujna 1942. Njegova je posebnost ležala u tome što je to bio jedini hrvatski film na hrvatskom jeziku — budući da su i *Straža na Drini* i *Barok u Hrvatskoj* bili sinkronizirani na talijanski. Bio je to zapravo kolaž sastavljen od najboljih dijelova dotadašnjih brojeva žurnala, koji je do početka festivala imao 36 brojeva.²⁷ Ovakav žurnal primljen je iznimno dobro.²⁸

Postavlja se, međutim, logično pitanje: gdje je, iako najavljen, film *Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške Mladeži*?²⁹ Film izgleda ipak nije prikazan na festivalu u Veneciji. Razlog nije jasan, tim više ako znamo da se NDH inicijalno trebala predstaviti na festivalu samo s dva filma: *Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške mladeži* i kolažom žurnala *Hrvatska u rieči i slici*.³⁰ Film je prvi put, nedovršen, u trajanju od 1200 metara (44 min.) prikazan pod nazivom *Radna služba Ustaške mladeži* krajem travnja 1942. godine.³¹ Režirao ga je Sergije Tagatz³² prema scenariju V. Pustajac, dok je glazbu radio Dragan Gürtl. Iako znamo da je po završetku i skraćivanju bio je dug 750 metara (27 min.) (Mikac, 1943: 1075), nije teško pretpostaviti da je film s festivala povučen u posljednji tren, budući da se htjelo izbjeći sličnu situaciju onoj s *Barokom u Hrvatskoj*.

Vrlo pohvalno tijekom festivala talijanski novinari pišu i o samoj kinematografiji u NDH, od kojih posebno intrigira članak A. L.-a u listu *Vedetta D'Italia* koji, među ostalim najavljuje i nove filmove Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«, koji bi se trebali početi snimati: »Naskoro će započeti izradba slikopisa *Ante Starčević*, koji je bio preteča novog hrvatskog nacionalizma. U slikopisu će biti prikazan njegov život i njegova djela prema rukopisu prof. Mirka Cevrova.³³ Zatim će se raditi drugi dokumentarni slikopis *Svr-*



Plakat za film *Mladost Hrvatske*

šetak špiljskog čovjeka.³⁴ Snimat će se na Lonjskom polju u četiri godišnja doba. Tu će se vidjeti čitava romantika hrvatske prirode, Lonjsko polje, gdje se u nekim mjesecima može loviti riba u šumi, a kuće su sagrađene na stupovima. Konačno je predviđen slikopis, nazvan *Turopoljski top*. Sadržaj je ovoga slikopisa uzet iz istoimene priče hrvatskog pisca Augusta Šenoe, a za snimanje ga je priredio Josip Horvat. Redatelj ovog slikopisa bit će Oktavijan Miletić.³⁵ Unatoč na-

²⁷ Film je originalno najavljen pod jednostavnim nazivom *Hrvatska* — HN 444, 7. VI. 1942, str. 8; HN 507, 20. VIII. 1942, str. 2.

²⁸ NH 216, 15. IX. 1942, str. 2.

²⁹ Ovaj film *Prvi hrvatski raspored* reklamira: »U izgradnji mlade države sudjeluje i hrvatska mladost. Prekinuto je s ispraznim riečima — započeo je ozbiljan rad. Nova Mladež ostavlja udoban život ljetnih praznika, da zajedno s onima, za koje se dosad nitko nije brinuo, pohrli na rad u domovinu. Napinju se zdrave mladenačke mišice, odjekuju udarci motika, da se nakon neumornog rada zaori junačka pjesma nove, zdrave, radine, Poglavnikove mladosti! Prema zamisli J. Haraminčića i V. Puštajca snimio S. Tagatz. Sudjeluje radna služba Ustaške mladeži, a glasbeno vodstvo je u rukama odjelnog upraviteljstva za umiče upravnog zapovjedništva Ustaške mladeži.« Reportaža o radu radne službe Ustaške mladeži objavljena je u HN 460, 26. VI. 1942, str. 3.

³⁰ »To su, kako je očito, dva izvanredno zanimljiva dokumentarna slikopisa koji prikazuju nove oblike živahne djelatnosti u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj« — HN 444, 7. VI. 1942, str. 8; HN 507, 20. VIII. 1942, str. 2.

³¹ Mikac, 1943: 1075. Usp. i NH 69, 21. III. 1942, str. 8.

³² Sergije Tagatz (1898-1973) u hrvatsku je filmsku povijest ušao još 1922. godine. On je autor prva dva animirana filma u Hrvatskoj: kratkih reklama Admiral laštio i Alda-čaj, svaki trajanja desetak sekundi. Tagatz je te 1922. godine došao u Zagreb kao ruski emigrant (čija je obitelj nakon Oktobarske revolucije prešla na Krim), te je tu i ostao. Najprije se bavio animiranom reklamom (za Jugoslavija film i Bosna film), no uskoro napušta taj posao te postaje filmski snimatelj. Najznačajniji snimateljski rad tog nijemog perioda hrvatskog filma, Tagatz bilježi u filmu Franje Ledića *Ciganska krv* (*Dobrotvorka Blakana*) (1927), u produkciji Ledićeva poduzeća osnovanog 1927, Jadran film k.d. Kako ovaj film, koji je prikazivao romantični život Roma, nije dovršen, Ledić je od njega napravio osmominutni foršpan pod nazivom *Ciganin Hajduk Brnja Ajvador*. U vrijeme NDH Tagatz je uz *Radnu službu...* snimio još i film *Domovina* prema pjesmi Đure Arnolda. Nakon rata Tagatz je jedno vrijeme bio snimatelj *Filmskih novosti*, te je kao snimatelj snimio i dokumentarne filmove (npr. *Koraljari i spužvari* (1947) — za koji Tagatz sam konstruirao podvodnu kameru i *Jugoslavenski narodni plesovi* (1948) — oba filmovi Rudolfa Sremca). — Usp. Škrabalo, 1998: 72-77.

³³ O ovom filmu piše i NH 145, 24.6.1942.

³⁴ Originalni scenarij i knjiga snimanja filma *Svršetak špiljskog čovjeka*, pod nazivom *Zakon rieke*, čuva se u Hrvatskoj kinoteci u Zagrebu, a napravio ih je poznati zagrebački novinar Franjo Fuis, Fra-Ma-Fu. Usp. Daniel Rafaelić, »Franjo Fuis i film«, u: Franjo M. Fuis, *Zakon rieke*, Koprivnica 2004, str. 3-25. Vidi i Škrabalo, 1998: 120.

³⁵ Tekst je na hrvatskom objavljen u HS 6, 1942, str. 3.

Medalja za *Stražu na Drini*

javama, sva tri najavljena filma nisu nažalost nikada snimljena.

Napokon, 17. rujna 1942. godine, talijanska novinska izvještajna agencija Stefani objavila je vijest o nagrađenim filmovima X. venecijanskog filmskog festivala. Copa Mussolini za najbolji njemački film dobio je film *Veliki kralj* (*Der Große König*) Veita Harlana; Copa Mussolini za najbolji talijanski film dobio je film *Bengasi* Augusta Genine; Coppa Volpi za najbolju glumicu dodijeljena je Kristini Söderbaum za film *Zlatni grad* (*Die Goldene Stadt*) Veita Harlana, dok je kao najbolji glumac nagrađen Fosco Giachetti za spomenuti *Bengasi*. Nagradu Međunarodne slikopisne komore dobio je *Zlatni grad* zbog upotrebe boje, dok je predsjednik Međunarodne slikopisne komore nagradio mađarski film *Alfa Tau* za montažu.

Međutim, uz »glavne«, podijeljene su i još neke »nagrade Biennalea«: Mađarskoj za film *Ljudi na gori* (*Emberék a havason*), Italiji za *Mi živi* (*Noi vivi*), Njemačkoj za *Bečka krv* (*Wiener Blut*), Španjolskoj za film *Goyesca*, Njemačkoj za film *Velika sjena* (*Die Grosse Schatten*), Portugalu za film *Alla ariaba* i Rumunjskoj za film *Odessa u plamenu* (*Odessa in fiamme*). Medalje Biennalea podijeljene su Švedskoj za film *Strijelci* (*Snapp Hanar*), Finskoj za film *Preko granice* (*Yli rajan*), Španjolskoj za *Proketo selo* (*La Aldea maldita*) te Mađarskoj za film *Ispastanje* (*Negyediziglen*).³⁶

No tu nagradama nije bio kraj. Još jedna kategorija bila je nagrađena medaljama (»kolajnama«) festivala — sekcija dokumentarnih filmova. U toj je sekciji nagrađena i *Straža na Drini*³⁷. Značaj ove nagrade se od 1942. godine pa do danas znatno preuveličavao, stoga treba navesti da je tu medalju uz *Stražu na Drini* dobilo još deset drugih filmova. Nagrađena je tako Italija za filmove *Comachio*, *Muzika vremena* (*Musica del tempo*) i *Alpinisti i orlovi* (*Rocciatori e Aquile*), Njemačka za filmove *Morski orao* (*Der Seedler*), *Razne melodije* (*Bunter Reigen*) i *Promjene u zemlji* (*Erde Aufgewaltmärchen*), Švicarska za film *Zastava čovječnosti* (*Le drapeau de l'humanité*), Rumunjska za film *Rimska zemlja* (*Terra di Roma*) te Mađarska za filmove *Mala kukavica* (*A kis kakuk*) i *Život i smrt Stjepana Horthya*.³⁸ No nije ova nagrada za *Stražu na Drini* preuveličana u samo u našoj filmskoj historiografiji. Ona je i u svoje vrijeme predstavljana kao nešto mnogo važnije, pa je tako nazivana »zlatnom medaljom«, te je time reklamirana *Straža na Drini* početkom 1943. godine u *Prvom hrvatskom rasporedu*.³⁹ Ipak, na dolazak na-

³⁶ Umberto de Franciscis, I premiati, *Lo schermo XX* (9), Rim, 1942, str. 9. Veliku reportažu s festivala Ivo Lendić objavio je u HN 523, 8. IX. 1942, str. 2.

³⁷ Sve se to događa dva mjeseca nakon velikog uspjeha predstavljanja endehaške umjetnosti na XXIII. venecijanskom Biennaleu (»Dvojleću«, kako ga zove tadašnji tisak). Najveća zvijezda u Hrvatskom paviljonu, koji je vodio Vladimir Kirin, svakako je bio Ivan Meštrović, koji je tamo izložio neka svoja kapitalna djela. Uz njega, NDH su predstavljali Bruno Bulić, Josip Crnobori, Joza Kljaković, Slavko Kopač, Miroslav Kraljević, Antun Mezdić, Antun Motika, Juraj Plančić, Josip Račić, Ivo Režek i Slavko Šohaj. Na ulazu u paviljon bila je izložena bista Poglavnika, koju je izradio Antun Augustinčić. Bilo je to prvo veće predstavljanje hrvatske umjetnosti uopće. Više o venecijanskom »Dvojleću« vidi u HN 458, 24. VI. 1942, str. 3; HN 459, 24. VI. 1942, str. 2; HN 466 i 3. VII. 1942, str. 4. Iznimno detaljan pregled donosi i Ivo Lendić, *Spremnost* 22, 26. VII. 1942, Zagreb, str. 6-7. Paralelno s ovom izložbom, Državni izvještajni i promičbeni ured pri Predsjedništvu Vlade postavio je izložbu hrvatske umjetnosti »Od Tomislava do Poglavnika«. Na njoj je bila izložena i krstionica hrvatskog kneza Višeslava, iz početka IX. stoljeća, koja je originalno stajala u ninskoj stolnoj crkvi. Nju su Kapucini, polovicom XVIII. stoljeća, odnijeli u Veneciju, i od tada je bila vlasništvo toga grada. 26. V. krstionica je napokon vraćena NDH, u zamjenu za dvije Carpacciove slike: Sv. Sebastijana i Sv. Petra Mučenika, koje je čuvala HAZU — HN 433, 26. V. 1942, str. 2; HN 495, 5. VIII. 1942, str. 2.

³⁸ HN 531, 17. IX. 1942, str. 6.

³⁹ Vidi niže u tekstu.

grade u Zagreb trebalo je čekati čak osam mjeseci. Tek je 1. V. 1943. godine talijanski poslanik u NDH Raffaele Casertano predao Marijanu Mikcu medalju kojom je nagrađen film.⁴⁰ Časopis *Hrvatski slikopis* donosi i opis medalje: »Medalja, kojom je odlikovan naš hrvatski slikopis *Straža na Drini*, načinjena je iz bakra, promjera 15,5 cm. Na prvoj strani je u sredini grb grada Mletaka, gdje je naš slikopis dobio nagradu, a oko grba se nalazi natpis 'La Biennale di Venezia'. S druge strane je natpis: 'X. Mostra internazionale d'arte cinematografica — alla Croatia film per Guardia sul Drina, A. XX'.«⁴¹ Nažalost, ova se medalja danas smatra izgubljenom.

Priča o nastupu NDH na festivalu u Veneciji ne bi bio potpun bez finala — često spominjanog *Prvog hrvatskog razporeda*. Zamišljen je kao vrhunac proslave prve godišnjice Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis« (»Croatia film«), osnovanog 19. siječnja 1942. godine⁴² umjesto ukinutog Ravnateljstva za film (Cerovac, 1943: 95). Proslava je održana je u prostorijama kavane Dverce na Gornjem gradu, gdje su se okupili svi suradnici zavoda, te se tom prilikom i zajednički snimali i fotografirali. Tada snimljene fotografije jedina su svjedočanstva svih zaposlenika.⁴³

Ipak, kruna proslave u širem smislu bio je *Prvi hrvatski razpored*. Bio je to cjelovečernji program sastavljen isključivo od hrvatskih filmova *Straža na Drini*, *Barok u Hrvatskoj*, *Slavlje slobode* i *Mladost Hrvatske*.⁴⁴ Do tada je bilo uobičajeno prikazivati hrvatski film samo u obliku filmskog žurnala i/ili kraćeg dokumentarno filma prije samoga glavnog filma. Budući da Hrvatska u to vrijeme još nije imala vlastiti dugometražni film, logično nije bilo moguće u jednom posjetu kinu pogledati samo hrvatski program. *Prvi hrvatski razpored* konačno je donio i tu mogućnost. Ideja je, tekstualno, prvi put najavljena 30. siječnja 1943. godine u *Hrvatskom narodu*.⁴⁵ a slikovni se oglas pojavio već dan kasnije.⁴⁶ Zagrebačko kino Danica u Nikolićevoj ulici odabrano je kao jedino kino u kojem će se *Razpored* moći vidjeti. Tom prilikom Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis« tiskao je prigodni program u kojem je pojašnjena podloga samog događaja: »Ovaj razpored obuhvaća jednogodišnji rad na polju slikopisnog stvaranja u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Uzprkos težkih prilika požrtvovnošću i neumornim radom naših suradnika i snimatelja udaren je temelj domaćoj slikopisnoj proizvodnji, pa im ovom prilikom izrazujemo svoje priznanje. Ravnateljstvo Državnog slikopisnog zavoda 'Hrvatski slikopis'.«⁴⁷ Unatoč relativnom škrtom tekstu, *Razpored* je



Plakat za posebni broj žurnala *Hrvatska u rieči i slici*

obogaćen izvrsnim fotografijama filmova iz vremena NDH, koje ga čine jednim od najvažnijih izvora vizualno-tekstualnih informacija za spomenuto razdoblje. Premijera u kinu Danica održana je 3. veljače 1943. godine, a prije samog *Razporeda* prikazan je i žurnal *Hrvatska u rieči i slici* br. 57.⁴⁸ To znači da je, zajedno s osmominutnim žurnalom, ukupno trajanje te filmske večeri bilo čak 146 minuta, što je za ono vrijeme bilo izuzetno, pogotovo kad se nije radilo o igranom filmu. *Razpored* je odmah stekao iznimnu gledanost među građanstvom,⁴⁹ a zahvaljujući svojoj neuobičajenosti veliki prostor posvetio mu je i najpoznatiji njemački filmski časopis *Film-Kurier*.⁵⁰

Sasvim je, dakle, jasno da je gostovanje na venecijanskom filmskom festivalu 1942. godine označilo uzlet jedne nove, mlade kinematografije, koja je uspjela (barem formalno) ri-

⁴⁰ HS 6, 1943, str. 3.

⁴¹ HS 6, 1943, str. 3.

⁴² Zakonskom odredbom broj XXIII-154-Z-1942. — Mikac, 1944: 32.

⁴³ Filmske snimke nisu nažalost sačuvane, no dio zaposlenika Zavoda ipak možemo vidjeti u radu u 100. broju filmskog žurnala *Hrvatska u rieči i slici*.

⁴⁴ Dakle, filmovi premijerno predstavljeni na venecijanskom filmskom festivalu, osim što je posebni broj žurnala *Hrvatska u rieči i slici* zamijenjen *Slavljem slobode*, filmom napravljenim za Prvu godišnjicu postojanja NDH. Žurnal nije uvršten u *Razpored* iz jednostavnog razloga — najnoviji broj žurnala *Hrvatska u rieči i slici* ionako će se prikazivati u kinima prije samog *Razporeda*.

⁴⁵ HN 644, 30. I: 1943, str. 2.

⁴⁶ HN 645, 31. I: 1943, str. 6.

⁴⁷ Usp. *Prvi hrvatski razpored*, Zagreb 1943, 1.

⁴⁸ HN 646, 4.2.1943, str. 3.

⁴⁹ HN 649, 6. II. 1943, 2.

⁵⁰ A.M., Filmbrief aus Kroatien, *Film-Kurier* 36, 12. II. 1943, str. 2. O tome govori i HN 665, 24. II. 1943, str. 2.



Prvi hrvatski razpored

ješiti sve prepreke za normalno funkcioniranje. Filmovi i žurnali su se ustalili, a započelo se sustavno snimati. Konceptijski, dakle, kinematografija u NDH je sa završetkom 1942. godine došla na stupanj »normalne« filmske proizvodnje pojedine države. Međunarodna je prisutnost osigurana primanjem NDH u Međunarodnu filmsku komoru te pojavljivanjem, i nagradom, na venecijanskoj Mostri (Biennaleu). Sve u svemu (relativno) normalno funkcioniranje u (relativno) nenormalnim uvjetima. Kinematografija je, napokon, iz teorije (do 1941) prešla u praksu (nakon 1941). Preostao je, dakle, još samo finalni zalogaj: proizvodnja prvog hrvatskog zvučnog, dugometražnog, igranog filma.

Literatura i izvori

Novine:

Hrvatski narod

1. HN 377, 18. III. 1942, 2
2. HN 430, 20. V. 1942, 4.
3. HN 433, 26. V. 1942, 2
4. HN 444, 7. VI. 1942, 8
5. HN 458, 24. VI. 1942, 3
6. HN 459, 24. VI. 1942, 2
7. HN 460, 26. VI. 1942, 3.

8. HN 466 i 3. VII. 1942, 4.
9. HN 495, 5. VIII. 1942, 2.
10. HN 507, 20. VIII. 1942, 2
11. HN 521, 5.9.1942, 4.
12. HN 523, 8. IX. 1942, 2.
13. HN 528, 12. IX. 1942, 16.
14. HN 531, 17. IX. 1942, 6.
15. HN 536, 23.9.1942, 2.
16. HN 539, 26. IX. 1942, 2.
17. HN 539, 26. IX. 1942, 2.
18. HN 644, 30. I. 1943, 2.
19. HN 645, 31. I. 1943, 6.
20. HN 646, 4.2.1943, 3.
21. HN 649, 6. II. 1943, 2.
22. HN 665, 24. II. 1943, 2.

Nova Hrvatska

23. NH 145, 24.6.1942, 4
24. NH 210, 8. IX. 1942, 6.
25. NH 216, 15. IX. 1942, 2.
26. NH 69, 21. III. 1942, 8

Hrvatski slikopis

27. HS 4, 1942, 12-13.
28. HS 5, 1942, 5.
29. HS 6, 1942, 3.
30. HS 6, 1943, 3.
31. HS 1, 1944, 21.

Knjige, članci i filmski žurnali:

32. A.M., Filmbrief aus Kroatien, *Film-Kurier* 36, 12. II. 1943, 2.
33. Mirko Cerovac, *Slikopis (Film)*, Zagreb 1943.
34. Umberto de Franciscis, I premijati, *Lo schermo* XX (9), Rim, 1942.
35. *Giornale Luce* br. 278. od 8. IX. 1942.
36. *Hrvatska u rieči i slici* br. 100, od 28. XI. 1943.
37. Ivo Lendić, *Spremnost* 22, 26. VII. 1942, Zagreb, 6-7.
38. Vjekoslav Majcen, »Hrvatska kinematografija 1941-1945«, *Hrvatsko slovo*, 26. I. 1996, Zagreb, str. 16-17.
39. Marijan Mikac, »Slikopis (Film)« /Suvremeni kulturni život Hrvata/, u: Filip Lukas (ur.), *Naša domovina*, uvezak 2, Zagreb 1943, str. 1073-1076.
40. Marijan Mikac, *Film u NDH*, Madrid 1971.
41. Ante Peterlić (ur.), *Filmska enciklopedija*, II, Zagreb 1990.
42. *Prvi hrvatski razpored*, Zagreb 1943.
43. Daniel Rafaelić, »Franjo Fuis i film«, u: Franjo M. Fuis, *Zakon rieke*, Koprivnica 2004, str. 3-25.
44. Daniel Rafaelić, »Otkriven zagubljeni film Oktavijana Miletića?«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2005, 42, Zagreb, str. 143-145.
45. Daniel Rafaelić, »Zaista novi film Oktavijana Miletića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 45, Zagreb, str. 45-47.
46. Daniel Rafaelić, »Agram, Die Hauptstadt Kroatiens«, u: Inesa Antić (ur.), *Zagreb film festival 19.-25.10.2008.* (katalog), Zagreb 2008, str. 52-53.
47. Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb 1998.
48. Ivo Škrabalo, *Povijest hrvatskog filma ukratko*, Zagreb 2008.
49. Petar Volk, *Historija jugoslovenskog filma*, Beograd 1986.

ARHIVISTIČKI PRILOZI

Mato Kukuljica

Zoran Lhotka, nakon pet godina

Ing. Zoran Lhotka (9. siječnja 1950. — 7. siječnja 2004) priznati je filmski djelatnik i filmski tehnolog koji je najveći dio svoga radnog vijeka, 24 godine, proveo radeći na odgovornim zadacima ustrojavanja i tehničkog rukovođenja Hrvatske kinoteke koja od svog osnutka djeluje pri Hrvatskom državnom arhivu.

Rođen je u Zagrebu, gdje je završio gimnaziju i srednju muzičku školu Vatroslav Lisinski. Diplomirao je na Kemijskom odsjeku (organski smjer) na Višoj tehnološkoj školi u Karlovcu 1976. godine. Volonterski rad u Jadran filmu započeo je 1968. i radio je na završnoj obradi kratkometražnih i namjenskih filmova. U svom radu usko je surađivao s Filmskim laboratorijem Jadran filma pa je stekao vrlo važna iskustva i znanja, upoznao se s filmskom tehnologijom, obradom filmskoga gradiva što će biti od posebne važnosti u kasnijem radu u Hrvatskoj kinoteci.

Unuk je poznatog kompozitora i dugogodišnjeg dekana Muzičke akademije, kompozitora Frana Lhotke, a njegov otac Aleksandar Lhotka, iznimno je glazbeno obrazovan i diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Cijeli radni vijek proveo je u Jadran filmu jer se s Albertom Pregernikom 1950-ih i 60-ih sustavno bavio problemom zvuka, a u mnogim je filmovima bio je i muzički voditelj. Posebno je vrijedan njegov doprinos na pronalaženju vlastite metode izvođenja zvučnih efekata i šumova u filmu, koje je stalno unapređivao njegov sin, Zoran Lhotka.

Zoran Lhotka ostvario je impresivnu filmografiju u povijesti hrvatske i drugih kinematografija s područja bivše Jugoslavije, kad je riječ o zvučnom aspektu filmskog djela. Svoj intenzivan interes za zvuk i ukupan kompleks tona u filmu stalno je produbljivao, i rado je prenosio na mlade pa je od 1982. godine do 1988. godine u Centru za odgoj i obrazovanje





(današnja Gimnazija u Križanićevoj) predavao zaseban predmet: tonska obrada filma.

U Hrvatskoj kinoteci, u kojoj je rad započeo 1. veljače 1980, preuzeo je odgovorne i stručne poslove filmskog tehnologa, da bi se od 1999, pokraj problema zaštite i restauracije filmskoga gradiva, bavio i transferom filmskoga gradiva na elektronski medij. Svoje veliko poznavanje segmenta zvuka primijenio je u posebnom projektu Hrvatskog državnog arhiva koji se odnosi na zaštitu zvučnih zapisa.

Posebno vrijedni projekti u zaštiti hrvatske filmske baštine na kojima je sustavno surađivao bili su zaštitno presnimavanje filmskoga gradiva s nitratne filmske vrpce na sigurnosnu filmsku vrpcu, projekt presnimavanja pronađenog i otkupljenog filmskog gradiva na formatima 9,5 i 8 mm, koji je koordinirao i u suradnji s inovatorom Hrvojem Sarićem te laboratorijem Jadran filma. Na taj je način presnimljeno i trajno sačuvano 208 naslova neprofесиjskih filmova od 1927. do kraja 60-ih.

Na temelju velikog iskustva vrlo je djelotvorno pronalazio tehnička rješenja za razne nove funkcije u radu Hrvatske kinoteke, od organizacije i opremanja spremišnih prostora, do smještaja pojedinih tehničkih cjelina u prostoru Hrvatske kinoteke. To je bilo posebno važno kad se ima na umu da je ova institucija u to vrijeme bila smještena u neadekvatnom prostoru bivše tvornice olovnih proizvoda. Pokazivao je živi interes i sustavno pratio nova tehnološka rješenja, te pronalazio najbolji izbor za potrebnu opremu koja je omogućila nesmetan rad Kinoteke na zaštiti filmskoga gradiva.

Njegova ukupna filmografija, kad je riječ o radu na sinkronim zvučnim efektima sastoji se od rada na 75 dugometraž-

nih igranih filmova, 8 srednjometražnih igranih filmova, 100 kratkometražnih filmova, 26 TV drama, 71 televizijskoj seriji (695 epizoda), 32 reklamna filma, 9 animiranih filmova i 4 foršpana. Kao muzički voditelj radio je na 37 filmova.

Od poznatih klasičnih djela hrvatske kinematografije svoju metodu izvođenja sinkronih zvučnih efekata primijenio je na sljedeće dugometražne igrane filmove: *Tko pjeva zlo ne misli*, *U gori raste zelen bor*, *Vuk samotnjak*, *Mala pljačka vlaka*, *Miris, zlato i tamjan*, *Novinar*, *Samo jednom se ljubi*, *Kiklop*, *Sokol ga nije volio*, *San o ruži*, *Krhotine*, *Kontesa Dora*, *Kuća na pijesku*, *Oficir s ružom*, *Obećana zemlja*, *Čovjek koji je volio sprovode* i mnoge druge.

Kad je riječ o TV serijama, tu su poznate serije: *Kuda idu divlje svinje* (10 epizoda), *Jelenko* (13 epizoda), *U registraturi* (9 epizoda), *Gruntočani* (13 epizoda), *Kapelski kresovi* (13 epizoda), *Tajna Nikole Tesle* (10 epizoda), *Smogovci* (38 epizoda), *Nepokoreni grad* (14 epizoda), *Glembajevi* (3 epizode), *Jedrima oko svijeta* (oko 42 epizode), *Beskrajem svijeta* (60 epizoda) i niz drugih. Međutim, nisu mu bili daleki ni posebni efekti u crtanom filmu, pa je posebno zapažen njegov rad na filmu, a kasnije i na seriji *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*.

Zorana Lhotku upoznao sam 1978. godine u Jadran filmu i kao mladi zaljubljenici u film, umjesto rada u jednom prosperitetnom produkcijskom sustavu odlučili smo se za rad i osnivanje Hrvatske kinoteke kao Nacionalnog filmskog arhiva. Kao svom najbližem suradniku s kojim sam zajedno proveo u radu 24 godine, posebno sam zahvalan na pomoći u realizaciji mnogih stručnih i složenih zadataka pred kojima se od početka nalazila Hrvatska kinoteka.

Bilješka:

SINKRONI ZVUČNI EFEKTI: u akustički idealnim uvjetima, koji odgovaraju sceni za koju se snimaju šumovi, a koja se projicira na filmski ili videoekran, izvođač sinkronih zvučnih efekata izvodi, reproducira šumove, čiji se nastanak, tj. izvor vidi na ekranu. Takva vrsta šumova su: koraci, otvaranja i zatvaranja vrata ili prozora, šuškanje odjeće, listanje novina, paljenje šibica, udarci koji nastaju odlaganjem predmeta... To su uglavnom oni šumovi koji nastaju ljudskim pokretom (američki naziv za taj postupak = *foley*: *foley artist*, *foley walker*, *foley mixer* itd.). Jack Foley ime je čovjeka koji je smislio način i tehniku naknadne sinkronizacije šuma, tj. snimanje šumova koji su sinkroni ranije snimljenoj i montiranoj slici. U hrvatskoj se kinematografiji za ovu vrstu šumova uvriježio naziv LHOTKA.



ARHIVISTIČKI PRILOZI

Zoran Lhotka — filmografija

priredila Carmen Lhotka

Sinkroni zvučni efekti

R.BR. NASLOV	REŽIJA	GODINA	VRSTA FILMA	PRODUCENT
1. IMAM 2 MAME I 2 TATE	Krešo Golik	1968	dugometražni igrani, komedija	JADRAN FILM, Zgb
2. KOŠNICA ZDRAVLJA (španj.verzija)	Frano Vodopivec	1968	dokumentarni – namjenski	FILM ART ZAGREB
3. DOGAĐAJ	Vatroslav Mimica	1969	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
4. PUT U RAJ	Mario Fanelli	1970	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + RTV Zgb
5. TKO PJEVA ZLO NE MISLI	Krešo Golik	1970	dugometražni igrani, komedija	CROATIA FILM, Zgb
6. STARCI	Eduard Galić	1971	kratkometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb
7. KUDA IDU DIVLJE SVINJE	Ivan Hetrich	1971	TV serija – 10 ep. (+ITB)	RTV Zagreb
8. MAKEDONSKI DEO PAKLA	Vatroslav Mimica	1971	dugometražni igrani, ratni	VARDAR FILM, Skopje
9. PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE	Zvonimir Berković	1971	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM + KINEMATOGRAFI, Zgb
10. PRVI VALCER	Lordan Zafranović	1971	kratkometražni igrani	F A S + DUNAV FILM, Beograd
11. MIRISI, ZLATO I TAMJAN	Ante Babaja	1971	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + KINEMATOGRAFI, Zgb
12. U GORI RASTE ZELEN BOR	Antun Vrdoljak	1971	dugometražni igrani, ratni	JADRAN FILM, Zgb
13. ISPOD MOSTA SLOBODE	Josip Remenar	1972	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
14. POSLIJE PODNE JEDNOG FAZANA	Marijan Arhanić	1972	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
15. PRVI SPLITSKI ODRED	Vojdrag Berčić	1972	dugometražni igrani, ratni	ADRIA FILM, Zgb
16. VUK SAMOTNJAK	Obrad Gluščević	1972	dugometražni igrani, dječji	JADRAN FILM, Zgb
17. U REGISTRaturi	Joakim Marušić	1973	TV serija – 9 ep.	RTV Zagreb
18. KUŽIŠ, STARI MOJ	Vanča Kljaković	1973	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
19. PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA	Krsto Papić	1973	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
20. TIMON	Tomislav Radić	1973	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
21. GAZIOVAC	Nikola Babić	1974	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
22. SISAK – OPĆINA		1974	dokumentarni	JADRAN FILM
23. TOPOVI I CVRČCI		1974		JADRAN FILM
24. ČOVIK I PO	Daniel Marušić	1974	TV serija – 10 ep.	JADRAN FILM, Zgb
25. USPOMENA		1974		JADRAN FILM
26. HOTEL CROATIA (engl.verzija)	Frano Vodopivec	1974	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	JADRAN FILM, Zgb
27. HOTEL CROATIA (njem.verzija)	Frano Vodopivec	1974	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	JADRAN FILM, Zgb
28. DEPS	Antun Vrdoljak	1974	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
29. DEPS	Antun Vrdoljak	1974	foršpan	JADRAN FILM, Zgb
30. LUTRIJA		1974		CROATIA CONCERT
31. KAPETAN MIKULA MALI	Obrad Gluščević	1974	dugometražni igrani (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
32. HITLER IZ NAŠEG SOKAKA	Vladimir Tadej	1975	dugometražni igrani, ratna drama	JADRAN FILM, Zgb
33. VELIKI DATUMI SAVEZA KOMUNISTA JUGOSLAVIJE	Ljiljana Jojić	1975	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
34. CROATIA – hotel iznad svih kategorija	Zvonimir Berković	1975	dokumentarni – namjenski	VJESNIK AGEMA, Zgb
35. OTOK LJUBAVI BARBARINAC	Josip Remenar	1975	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
36. HOTELSKA SOBA	Vanča Kljaković	1975	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb

37.	TROSTRUKI ŽIVOT DRAGUTINA VRBENSKOG	Nikola Babić	1975	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
38.	POD ASFALTOM ZEMLJA	Zlatko Sudović	1975	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
39.	VELJKO ROGOŠIĆ – JAČI OD MORA	Nikola Babić	1975	dokumentarni	SLAVICA FILM, Split
40.	INA (engl.verzija)	Frano Vodopivec	1975	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
41.	DJEVOJČICA KOJA NIJE ZNALA KRAVU POMUSTI	Pajo Kanižaj	1975	dječja TV emisija	RTV Zagreb
42.	KAPETAN MIKULA MALI	Obrad Gluščević	1975	TV serija – 8 ep.	JADRAN FILM, Zgb
43.	KUĆA	Bogdan Žižić	1975	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
44.	MUKE PO MATI	Lordan Zafranović	1975	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
45.	GRUNTOVČANI	Krešo Golik	1975	TV serija – 13 ep. (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
46.	FORMULA 1		1975	TV emisija	RTV Zagreb
47.	SLOBODA ČARAPE		1975	TV film	RTV Zagreb
48.	KAPELSKI KRESOVI	Ivan Hetrich	1975	TV serija – 13 ep.	JADRAN FILM, Zgb
49.	ATENTAT U SARAJEVU	Veljko Bulajić	1975	dugometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb + KINEMA, Sarajevo + CENTAR FRZ SR SRBIJE, Bgd + STUDIO BAR RANDOV, Prag
50.	SVIBOVEC		1975		CROATIA CONCERT
51.	SELJAČKA BUNA 1573.	Vatroslav Mimica	1975	dugometražni igrani, povijesni	JADRAN FILM, Zgb + CENTAR FRZ SR Srbije, Bgd
52.	BRODOGRADILIŠTE SPLIT	1975		dokumentarni – namjenski	CROATIA CONCERT
53.	DESILO SE U SEDMOM 3	Eduard Galić	1975	kratkometražni igrani	RTV Zagreb
54.	HIDROELEKTRA – DOKUMENTACIJA		1975	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
55.	KLJUČ hula hop čarape	Bogdan Žižić	1975	reklamni	CROATIA FILM, Zgb
56.	ASTRA CIPELE »LADY«	Zvonimir Berković	1975	reklamni	ZAGREB FILM, Zgb
57.	HIDRA AERODROM		1975	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
58.	JEDNO MALO PUTOVANJE	Krsto Papić	1976	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
59.	GRADSKI PERIVOJ	Marijan Hodak	1976	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
60.	No 446	Josip Remenar	1976	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
61.	ZAGREBAČKI VELES AJAM (hrv. + njem.verzija)	Lordan Zafranović	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
62.	POSLEDNJI KRUG JEDNOG METILJA	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
63.	AERODROM	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
64.	NJEGOVATELJICA	Petar Krelja	1976	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
65.	KORABLJA	Milica Borojević	1976	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
66.	NOVE KNJIGE		1976		CROATIA CONCERT
67.	VLAK U SNIJEGU	Mate Relja	1976	dugometražni igrani, dječji	CROATIA FILM, Zgb
68.	MATER	Ljiljana Jojić	1976	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
69.	IZBAVITELJ	Krsto Papić	1976	dugometražni igrani, SF drama	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
70.	GORICA		1976		
71.	INA	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
72.	ĐOVANI	Vanča Kljaković	1976	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
73.	LIČANKE	Marin Marušić	1976	dokumentarni	ADRIA FILM, Zgb
74.	LEDO	Antun Vrdoljak	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
75.	VEBER II		1976	dokumentarni	JADRAN FILM
76.	TRIDESETA OBLJETNICA HIDROELEKTRANE	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
77.	DJEČAK I PAS		1976	dokumentarni	JADRAN FILM
78.	ZAGREBAČKI VELES AJAM (rus. + engl.verzija)	Lordan Zafranović	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
79.	LEDO – valjušci		1976	reklamni	CROATIA CONCRET
80.	LEDO – extra sladoled		1976	reklamni	CROATIA CONCERT
81.	LEDO – lisnato tijesto		1976	reklamni	CROATIA CONCERT
82.	POGLED U SVIJET		1976		CROATIA CONCERT
83.	TREĆI (3.) MAJ – BRODOGRADILIŠTE	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
84.	CESTE ŽIVOT ZNAČE	Frano Vodopivec	1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb

85. KONJI	Josip Remenar	1976		ZAGREB FILM
86. ELEKTROPRENOS		1976	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
87. JOSIP VANIŠTA	Zlatko Sudović	1976	dokumentarni – film o umjetnosti	JADRAN FILM, Zgb
88. VODA		1976		JADRAN FILM
89. MEČAVA	Antun Vrdoljak	1977	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
90. SJENA NA SUPROTNOM ZIDU	Bruno Gamulin	1977	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
91. KLUBKO		1977	reklamni	RTV Zagreb
92. NIKOLA TESLA	Eduard Galić	1977	TV serija – 10 ep.	RTV Zagreb
93. LUDI DANI	Nikola Babić	1977	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
94. ZAŠTO JE PILE ŽUTO A KOKA NIJE	Vladimir Fulgosi	1977	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
95. A B	Ljubica Janković	1977	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
96. LETAČI VELIKOG NEBA	Marijan Arhanić	1977	dugometražni igrani, ratna drama	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
97. INA RAFINERIJA SISAK		1977	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
98. CESTE		1977	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
99. HO – RUK	Petar Trinajstić + Željko Luković	1978	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
100. INA RAFINERIJA RIJEKA	Frano Vodopivec	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
101. PRED ODLAZAK	Eduard Galić	1978	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
102. MOST	Ivan Martinac	1978	dokumentarni – eksperimentalni	SLAVICA FILM, Split
103. ŽTP – 3 spota		1978	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
104. OBROVAC		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
105. TEP – TV spot		1978	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
106. ŠPRIC BETON		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
107. APEL – 4 spota		1978	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
108. KAMION – 2 spota		1978	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
109. OKUPACIJA U 26 SLIKA	Lordan Zafranović	1978	dugometražni igrani, ratna drama	JADRAN FILM, Zgb
110. SISAK 74 – 78		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
111. OKUPACIJA U 26 SLIKA	Lordan Zafranović	1978	foršpan	JADRAN FILM, Zgb
112. ELEKTROPRENOS Sarajevo 1953 – 1978	Ranko Stanišić	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
113. MAČAK POD ŠLJEMOM	Berislav Makarović	1978	TV serija – 6 ep.	RTV Zagreb
114. DR.OETKER – 14 spotova		1978	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
115. MONTER – STROGO POV. 100/48	Josip Remenar	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
116. HIDROMONTAŽA jacuzzi		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
117. POSLJEDNJI PODVIG DIVERZANTA OBLAKA	Vatroslav Mimica	1978	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
118. KOKSARA BAKAR	Šime Šimatović	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
119. DISTRIBUCIJA	Drakulić	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
120. BRAVO MAESTRO	Rajko Grlić	1978	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
121. BRAVO MAESTRO	Rajko Grlić	1978	foršpan	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
122. O LJUDIMA I MAGARCIMA	Branko Marjanović	1978	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
123. SUTJESKA	Stipe Delić	1978	TV serija – 10 ep.	SUTJESKA FILM, Sarajevo
124. UKLETI BROD MALOG FRANE KALAFATOVA	Ljiljana Jojić	1978	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
125. VRELO	Rudolf Sremec	1978	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
126. TRIDESET GODINA GEOTEHNIKE		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
127. KVAR	Miloš (Miša) Radivojević	1978	dugometražni igrani, drama	FILM DANAS, Beograd
128. PROCES	Ljubica Janković	1978	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
129. IZLAZAK (WAY OUT)	Ivan Martinac	1978	kratkometražni igrani	SLAVICA FILM, Split
130. SFINGA	Martin Tomić	1978	dokumentarni	ADRIA FILM, Zgb
131. ČOVJEK KOGA TREBA UBITI	Veljko Bulajić	1979	dugometražni igrani, povijesni	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb + FILMSKI STUDIO, Titograd
132. CESTE	Martin Crvelin	1979	dokumentarni	SLAVICA FILM, Split

133. PRIKO SINJEG MORA	Ljiljana Jojić	1979	dugometražni igrani, omnibus	ZAGREB FILM, Zgb
134. ĐAVOLJE SJEME	Vanča Kljaković	1979	dugometražni igrani, drama	RTV Zagreb
135. ĐAVOLJE SJEME	Vanča Kljaković	1979	TV serija – 2 ep.	RTV Zagreb
136. NOVINAR	Fadil Hadžić	1979	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
137. A LJUDI KO LJUDI	Petar Trinajstić	1979	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
138. ŽIVI BILI PA VIDJELI	Bruno Gamulin + Milivoj Puhlovski	1979	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb
139. BUDNI SLIKAR MARINO TARTAGLIA	Zlatko Sudović	1979	dokumentarni, film o umjet.	ZAGREB FILM, Zgb
140. SELJAČKA BUNA	Vatroslav Mimica	1979	TV serija – 4 ep.	RTV Zagreb
141. PROZOR U SVIJET	Vanja Aljinović	1979	kratkometražni igrani	ADRIA FILM, Zgb
142. LJUBA, PAR LUI MEME ...	Svemir Pavić	1979	dokumentarni, film o umjetnosti	SLAVICA FILM, Split
143. OKUPACIJA U 26 SLIKA	Lordan Zafranović	1979	TV serija – 3 ep.	JADRAN FILM, Zgb
144. RAĐANJE JEDNOG DIVA	Nikola Babić	1979	dokumentarni – namjenski	SLAVICA FILM, Split
145. PARNJAČA	Matjaž Žbontar	1979	kratkometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb + RTV Zagreb
146. GROZNICA	Nenad Puhovski	1979	TV drama	RTV Zagreb
147. PAKLENI OTOK	Vladimir Tadej	1979	dugometražni igrani, ratna drama	ADRIA FILM, Zgb
148. ČARDAŠ BD – 17		1979	reklamni	STEP, Zgb
149. POVRATAK	Antun Vrdoljak	1979	dugometražni igrani, ratna drama	JADRAN FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb + SLAVICA FILM, Split
150. APEL – GORENJE – 4 spota		1979	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
151. POVRATAK STAROG MAČKA	Josip Remenar	1979	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
152. DAJ ŠTO DAŠ	Bogdan Žižić	1979	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
153. UPI ČEVAPČIĆI – TV spot		1979	reklamni	JADRAN FILM
154. INA ANTIFRIZ		1979	reklamni	
155. M I S – 79	Lentić	1979	reklamni	MARJAN FILM, Split
156. KAKO DO VODE	Antun Vrdoljak	1979	dokumentarni – namjenski	VJESNIK AGEMA, Zgb
157. GODIŠNJA DOBA	Petar Krelja	1979	dugometražni igrani, omnibus (+ ITB)	ZAGREB FILM, Zgb
158. TIŠINA	Željko Luković	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
159. SMRT PSA	Slobodan Praljak	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
160. SLOBODNA INTERPRETACIJA	Lordan Zafranović	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
161. STADION I BAZENI SPLIT	Frano Vodopivec	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
162. DAMIL – 2 spota	Makarović	1980	reklamni	FILMOTEKA 16, Zgb
163. LUDA KUĆA	Ljubiša Ristić	1980	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
164. VRIJEME, VODE	Branko Gapo	1980	dugometražni igrani, drama	VARDAR FILM, Skopje + MAKEDONIJA FILM, Skopje
165. TAJNA NIKOLE TESLE	Krsto Papić	1980	dugometražni igrani, biografski (+ITB)	ZAGREB FILM, Zgb+ KINEMATOGRAFI, Zgb
166. IZGUBLJENI ZAVIČAJ	Ante Babaja	1980	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
167. PONEĐJELJAK	Miroslav Mikuljan	1980	srednjemetražni igrani	JADRAN FILM, Zgb
168. MISTER VENTRILOQUIST	Zlatko Bourek	1980	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
169. BEZ ALATA NEMA ZANATA	Mate Relja	1980	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
170. OTOK	Petar Trinajstić	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
171. APEL – 3 spota		1980	reklamni	OZEHA, Zgb
172. TARZANOVIM STOPAMA	Josip Remenar	1980	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
173. PODRAVKA JUHE – 6 spotova	Antun Vrdoljak	1980	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
174. KRCKO – TV spot	Nedjeljko Dragić	1980	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
175. JELENKO	Obrad Gluščević	1980	TV serija – 13 ep. (+ITB)	RTV Zagreb
176. INA KP – 6	Šime Šimatović	1980	dokumentarni – namjenski	
177. NEVOLJE JEDNOG BRANIMIRA	Zvonko Ilijić	1980	TV serija – 3 ep.	RTV Zagreb
178. PODHUM 12.07.1942.	Bernardin Modrić	1981	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
179. SAMO JEDNOM SE LJUBI	Rajko Grlić	1981	dugometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb
180. VISOKI NAPON	Veljko Bulajić	1981	dugometražni igrani, drama	CROATIA FILM, Zgb
181. PAD ITALIJE	Lordan Zafranović	1981	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + CENTAR FILM, Beograd

182. OSAMSTO GODINA VARAŽDINA	Petar Veček	1981	dokumentarni	CROATIA FILM, Zgb
183. DENTASEPT – TV spot		1981	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
184. PAD ITALIJE	Lordan Zafranović	1981	TV serija – 2 ep.	JADRAN FILM, Zgb + CENTAR FILM, Beograd
185. SILOSI GEOTEHNIKE		1981	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
186. IZGNANSTVO	Ivan Martinac	1981	kratkometražni igrani	MARJAN FILM, Split
187. TRANSATLANTIC	Mladen Juran	1981	dokumentarni	CROATIA FILM, Zgb
188. MARIJINA SREĆA		1981		ZAGREB FILM, Zgb
189. HARTERA		1981		JADRAN FILM, Zgb
190. IVANJSKA NOĆ	Piškorić	1981	TV drama	RTV Zagreb
191. PLAVA LAGUNA POREČ	Rajko Grlić	1981	dokumentarni – namjenski turističko propagandni	CROATIA FILM, Zgb
192. ELEKTROPRENOS		1981	dokumentarni namjenski	MARJAN FILM, Split
193. POGLAVLJA IZ ŽIVOTA AUGUSTA ŠENOE	Rudolf Sremec	1981	TV drama u 2 dijela	RTV Zagreb
194. OSME MEDITERANSKE IGRE – SPLIT 1979.	Branko Lentić	1981	dokumentarni	MARJAN FILM, Split
195. SPUŽVARI I KORALJARI	Branko Marjanović	1981	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
196. SIMBIOZA		1981		ZAGREB FILM, Zgb
197. CEDEVITA – 3 spota		1981	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
198. PEPERMINT – TV spot		1981	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
199. TV spot	Joško Blaić	1981	reklamni	MARJAN FILM, Split
200. TENIS – TV spot		1982	reklamni	
201. DAN KADA SAM PRESTAO PUŠITI	Nedeljko Dragić	1982	animirani, crtani	ZAGREB FILM, Zgb
202. HOĆU ŽIVJETI	Miroslav Mikuljan	1982	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
203. KONSTRUKCIJE GEOTEHNIKE (sportski objekti)	Josip Remenar	1982	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
204. GRAĐEVINSKI OBRAZOVNI CENTAR		1982	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
205. NEPOKORENI GRAD	Eduard Galić	1982	TV serija – 14 ep. (+ ITB)	RTV Zagreb
206. PEPERMINT – spot		1982	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
207. UČJENA	Vladimir Fulgosi	1982	TV drama	RTV Zagreb
208. RANO SAZRIJEVANJE MIRKA KOVAČA	Branko Schmidt	1982	TV drama (+ITB)	RTV Zagreb
209. TAMBURAŠI	Mario Fanelli	1982	TV drama	RTV Zagreb
210. ZLOČIN U ŠKOLI	Branko Ivanda	1982	dugometražni igrani, drama	ADRIA FILM, Zgb + SAVA INTER FILM, Zgb
211. DESETI BRAT	Vojko Duletić	1982	dugometražni igrani, drama	VIBA FILM, Ljubljana
212. CEDEVITA SPORT – TV spot		1982	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
213. SISAK 78 – 82		1982	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
214. KAPELSKI KRESOVI	Ivan Hetrich	1982	TV serija – 13 ep. (ITB)	RTV Zagreb
215. VRIJEME UČENJA I VRIJEME GRAĐENJA	Frano Vodopivec	1982	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
216. KIKLOP	Antun Vrdoljak	1982	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + FRZ DALMACIJA, Split + RTV Zagreb
217. OTON GLIHA		1982	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
218. OTOK, ČOVJEK, KRŠ	Branko Marjanović	1982	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
219. ZOV ZLATNIH RIJEKA	Ljubomir Desantić	1982	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
220. SMOGOVCI	Milivoj Puhlovski	1982-1997	TV serija – 38 ep. (u 6 ciklusa prikazivanja)	RTV Zagreb
221. SVE I NIŠTA	Ivan Martinac	1983	dokumentarni	MARJAN FILM, Split
222. TREĆI KLJUČ	Zoran Tadić	1983	dugometražni igrani, krimi drama	RTV Zagreb + CENTAR FILM, Beograd
223. VELIKI TRANSPORT	Veljko Bulajić	1983	dugometražni igrani, ratna drama	NEOPLANTA FILM, Novi Sad + SHERWOOD PRODUCTION, Los Angeles
224. VELIKI TRANSPORT	Veljko Bulajić	1983	TV serija – 2 ep.	NEOPLANTA FILM, Novi Sad
225. KRV I PEPEO JASENOVCA	Lordan Zafranović	1983	dokumentarni	FRZ KINO, Zagreb
226. NABUJALA REKA	Besim Sahatčiu	1983	dugometražni igrani, drama	KOSOVA FILM, Priština
227. PIJANIST	Vanča Kljaković	1983	TV drama	RTV Zagreb
228. ZAMKE	Berislav Makarović	1983	TV drama u 2 dijela	RTV, Zagreb

229. S. P. U. K. (SREĆA POJEDINCA – USPJEH KOLEKTIVA)	Milivoj Puhlovski	1983	dugometražni igrani, komedija	ZAGREB FILM, Zgb + KINEMATOGRAFI, Zgb
230. NOĆ ČETIRI UŠTAPA		1983		JADRAN FILM, Zgb
231. UPI DOKUMENTACIJA		1983	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
232. MEDENI MJESEC	Nikola Babić	1983	dugometražni igrani	ADRIA FILM, Zgb + CROATIA FILM, Zgb
233. SVEČANI ZASTOR	Gordana Heini, Zoran Budak	1984	dokumentarni	JADRAN FILM, Zgb
234. INSTITUT ZAŠTITE OD POŽARA		1984	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
235. ZADARSKI MEMENTO	Joakim Marušić	1984	dugometražni igrani, drama (+ITB)	CROATIA FILM, Zgb
236. AMBASADOR	Fadil Hadžić	1984	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + KINEMA, Sarajevo + KINEMATOGRAFI, Zgb
237. U RALJAMA ŽIVOTA	Rajko Grlić	1984	dugometražni igrani, drama	ART FILM 80, Beograd + CROATIA FILM, Zgb + JADRAN FILM, Zgb + UNION FILM, Beograd + KINEMATOGRAFI, Zgb
238. UJED ANĐELA	Lordan Zafranović	1984	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split
239. MALA PLJAČKA VLAKA	Dejan Šorak	1984	dugometražni igrani, komedija (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + KINEMA, Sarajevo
240. VESELO GOSTIVANJE	France Štiglic	1984	dugometražni igrani	VIBA FILM, Ljubljana
241. NAŠI UMJETNICI	Aleksandar Bubanović	1984	dokumentarni – feljton (7 priča)	RTV Zagreb
242. KRIVNJA I KAZNA	Ljubo Desantić	1984		ZAGREB FILM, Zgb
243. ZADARSKI MEMENTO	Joakim Marušić	1984	TV serija – 4 ep. (+ITB)	CROATIA FILM, Zgb
244. POLJE	Branko Marjanović	1984	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
245. DRAGUTIN ŠURBEK – TIGAR IZ ZAGREBA	Vladimir Tadej	1984	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
246. HORVATOV IZBOR	Eduard Galić	1985	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb + RTV Zagreb
247. JEDAN ŽIVOT	Bogdan Žižić	1985	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
248. OD PETKA DO PETKA	Antun Vrdoljak	1985	dugometražni igrani, drama	DALMACIJA FILM, Split
249. CRVENI I CRNI	Miroslav Mikuljan	1985	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
250. STRICI S O MI POVEDALI	France Štiglic	1985	TV serija – 7 ep.	RTV Ljubljana
251. POINT OF ESCAPE / JANOŠ		1985	dugometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb + ?
252. KRUH		1985		ADU, Zgb
253. HORVATOV IZBOR	Eduard Galić	1985	TV serija – 9 ep.	ZAGREB FILM, Zgb + RTV Zagreb
254. ANTICASANOVA	Vladimir Tadej	1985	dugometražni igrani, komedija	JADRAN FILM, Zgb + MASTER FILM Ltd, London
255. LJUBAVNA PISMA S PREDUMIŠLJAJEM	Zvonimir Berković	1985	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + CROATIA FILM, Zgb
256. PETIT BEURRE – TV spotovi		1985	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
257. ZA SREĆU JE POTREBNO TROJE	Rajko Grlić	1985	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + CENTAR FILM, Beograd
258. SUPERVITAMIN		1985	komedija	RTV Ljubljana
259. KUĆA NA PIJESKU	Ivan Martinac	1985	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split
260. VEHOVČEV JURIJ	Andrej Stojan	1985	TV drama	RTV Ljubljana
261. BESKRAJEM SVIJETA	Mario Saletto	1985–1997	TV serija – 60 ep.	HRT Zagreb
262. OBEĆANA ZEMLJA	Veljko Bulajić	1986	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb
263. VEČERNJA ZVONA	Lordan Zafranović	1986	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + JUGO ART Zgb + MONTENEGRO-EXPORT, Nikšić
264. KO SE KORENIN ZAVEMO – NOB NA SLOVENSKEM	Vranešić, Pogačnik, Košir, Baričević, Mlakar, Cegnar, Rižnar, Drozg	1986	dokumentarna TV serija – 15 ep.	RTV Ljubljana
265. OBEĆANA ZEMLJA	Veljko Bulajić	1986	TV serija – 2 ep.	JADRAN FILM, Zgb
266. SAN O RUŽI	Zoran Tadić	1986	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb + CENTAR FILM, Beograd
267. PAKLENA GORA	Pogačnik	1986		RTV Ljubljana
268. POSLJEDNJI SKRETNICA USKOG KOLOSIJKA	Vesna Ljubić	1986	dugometražni igrani, drama	SUTJESKA FILM, Sarajevo

269. IZLET	Emin Halili	1986	dugometražni igrani, drama	KOSOVA FILM, Priština
270. DAN KOT VSAK DAN		1986	TV drama	RTV Ljubljana
271. SMREČICA		1986	TV drama	RTV Ljubljana
272. HERETIK	Andrej Stojan	1986	dugometražni igrani, biografski (+ ITB)	RTV Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
273. VEČERNJA ZVONA	Lordan Zafranović	1986	TV serija – 4 ep.	JADRAN FILM, Zgb
274. PITKA VODA I SLOBODA	Rajko Grlić	1986	dokumentarni	FILMOTEKA 16, Zgb
275. PRIMOŽ TRUBAR	Andrej Stojan	1986	TV serija – 4 ep.	RTV Ljubljana
276. NEMA MILOSTI	Branko Marjanović	1986		ZAGREB FILM, Zgb
277. BUDNICA	Pogačnik	1986		VIBA FILM, Ljubljana
278. ZLOČINCI	Franci Slak	1987	dugometražni igrani, drama	VIBA FILM, Ljubljana + ART FILM 80, Beograd
279. FRAČJI DOL	američka serija	1987	TV serija – animirani, lutkarski – 12 ep.	RTV Ljubljana
280. VMESNI ČAS	Anton Tomašič	1987	TV drama	RTV Ljubljana
281. MUPPETI		1987	TV serija – animirani, lutkarski – 13 ep.	RTV Ljubljana
282. SONCE SIJE NA VISOKEM NEBU	Štrih	1987	igrani	RTV Ljubljana
283. KRALJEVA ZAVRŠNICA	Živorad Tomić	1987	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + CENTAR FILM, Beograd
284. HODANJE PRUGOM ZABRANJENO (= SAMOBORČEK)	Milivoj Puhlovski	1987	dokumentarni	ZAGREB FILM, Zgb
285. OSUĐENI	Zoran Tadić	1987	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
286. ŽIVOT RADNIKA	Miroslav Mandić	1987	dugometražni igrani, drama	FORUM, Sarajevo + RTV Sarajevo
287. OFICIR S RUŽOM	Dejan Šorak	1987	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + CENTAR FILM, Beograd
288. MARJUČA ILI SMRT	Vanča Kljaković	1987	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + FILM DANAS, Beograd
289. OFICIR S RUŽOM	Dejan Šorak	1987	foršpan	JADRAN FILM, Zgb
290. POTJERA		1987		JADRAN FILM, Zgb
291. LJUBEZEN NAM JE VSEM V POGUBO	Jože Gale	1987	dugometražni igrani, drama	VIBA FILM, Ljubljana + RTV Ljubljana
292. LJUBEZEN NAM JE VSEM V POGUBO	Jože Gale	1987	TV serija – 4 ep.	VIBA FILM, Ljubljana + RTV Ljubljana
293. STRATEGIJA ŠVRAKE	Zlatko Lavanić	1987	dugometražni igrani, drama	FORUM, Sarajevo
294. BIJEG		1987		JADRAN FILM, Zgb
295. GAREŠNICA	Vladimir Tadej	1987		LUNA FILM, Zgb
296. KOBNI TELEFON	Damjan Kozole	1987	dugometražni igrani, drama	E-MOTION FILM, Ljubljana + FILMOTEKA 16, Zagreb
297. SVIJET TROPA	Željko Malnar	1987	TV serija – 12 ep.	RTV Zagreb
298. PODNE	Mate Relja	1987		ZAGREB FILM, Zgb
299. FROGLIĆI		1987	TV serija – animirani – 13 ep.	RTV LJUBLJANA
300. AGROCOMERC – 4 spota		1987	reklamni	CROATIA FILM, Zgb
301. SASVIM PRAVI GUSAR	Anton Tomašič	1987	dugometražni igrani, drama	RTV Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
302. ZLOČINCI, Mark in Antonija	Igor Prah	1987	dugometražni igrani	RTV Ljubljana
303. DOPUST	Hren	1988	dugometražni igrani (+ITB)	RTV Ljubljana
304. NASMEHI	Franci Slak	1988	dugometražni igrani (+ITB)	RTV Ljubljana
305. SOKOL GA NIJE VOLIO	Branko Schmidt	1988	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb
306. VILA ORHIDEJA	Krešo Golik	1988	dugometražni igrani, drama	CROATIA FILM, Zgb + SMART EGG PICTURES London + ART FILM 80, Beograd
307. F L E K		1988	animirani, crtani	RTV Ljubljana
308. SASVIM PRAVI GUSAR	Anton Tomašič	1988	TV serija – 4 ep.	RTV Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
309. KORAK ČEZ	Igor Šmid	1988	TV drama	RTV Ljubljana
310. NEKJE ŽIVI CENKA (VETERNICA)	Andrej Stojan	1988	TV drama	RTV LJUBLJANA
311. OTPADNIK	Božo Šprajc	1988	dugometražni igrani, drama	VIBA FILM, Ljubljana
312. DOM ZA VJEŠANJE	Emir Kusturica	1988	dugometražni igrani, drama	FORUM, Sarajevo + COLUMBIA PICTURES, USA + RTV Sarajevo

313. ALOA – PRAZNIK KURVI	Lordan Zafranović	1988	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + RTV Zagreb
314. PAKISTAN		1988		RTV Ljubljana
315. GLEMBAJEVI	Antun Vrdoljak	1988	TV serija – 3 ep.	JADRAN FILM, Zgb
316. TRINAJSTICA	Anton Tomašić	1988	dugometražni igrani	RTV Ljubljana
317. KAD FRTIČEKI LEPO POPEVAJU	Milivoj Puhovski	1988	TV drama	RTV Zagreb
318. SPORTSKO PENJANJE	Pogačnik	1988		RTV Ljubljana
319. SIMPOZIJADA	Vladimir Tadej	1988		ZAGREB FILM, Zgb
320. GOZDNI PRIJATELJI – BISKVITKI	američka crtana serija	1988	TV serija – 13 ep.	VIBA FILM, Ljubljana
321. PARALELE	A.Marodič, M.Scharand	1988	TV film	RTV LJUBLJANA
322. ODRASTANJE	Željko Ivančić	1988	TV drama	RTV LJUBLJANA
323. POD SINJIM NEBOM	Dušan Prebil	1989	TV film	RTV Ljubljana
324. VETER	Aleš Verbič	1989	TV film	RTV Ljubljana
325. DONATOR	Veljko Bulajić	1989	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + METEOR FILM, Zgb
326. POVRATAK KATARINE KOŽUL	Slobodan Praljak	1989	dugometražni igrani, drama	FRZ OKTAVIJAN, Zgb + E.F.A., Siegburg
327. ČOVJEK KOJI JE VOLIO SPROVODE	Zoran Tadić	1989	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + RTV Zagreb
328. DONATOR	Veljko Bulajić	1989	TV serija – 4 ep.	JADRAN FILM, Zgb
329. POVRATAK KATARINE KOŽUL	Slobodan Praljak	1989	TV serija – 4 ep.	FRZ OKTAVIJAN, Zgb
330. PLANINSKE POTI		1989	TV serija – 8 ep.	RTV Ljubljana
331. KU – KU	Igor Šmid	1989	TV serija – animirani, lutkarski – 13 ep.	LUTKOVNO GLEDALIŠĆE Ljubljana
332. SIMPOZIJ	Anton Tomašić	1989	dugometražni igrani	RTV Ljubljana
333. MAISTROVA NAJDALJŠA MARIBORSKA NOĆ	Andrej Stojan	1989	dugometražni igrani, drama	RTV Ljubljana
334. DOM ZA VJEŠANJE	Emir Kusturica	1989	TV serija – 5 ep.	SARAJEVO FILM, Sarajevo
335. VJEŠTICA ZOFKA	Matija Milčinski	1989	dugometražni animirani, lutkarski	VIBA FILM, Ljubljana + LUTKOVNO GLEDALIŠĆE Ljubljana
336. NETKO DRUGI	Boštjan Vrhovec	1989	dugometražni igrani, drama	STUDIO 37, Ljubljana
337. KRVOPIJCI	Dejan Šorak	1989	dugometražni igrani, SF	JADRAN FILM, Zgb
338. DIPLOMA ZA SMRT	Živorad Tomić	1989	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + COLOR 2000, Munchen
339. POSVEĆENI DIVLJAK	Ranko Rokavec	1989	dokumentarni	
340. PLAG FOTO		1989		FILMOTEKA 16, Zgb
341. PLEZANJE INVALIDOV		1989		RTV Ljubljana
342. NETKO DRUGI	Boštjan Vrhovec	1989	TV serija – 6 ep.	VIBA FILM, Ljubljana
343. ŽENE RIBARI		1989		ZAGREB FILM, Zgb
344. NITI VJETRA	Adi Imamović	1989		LUNA FILM, Zgb
345. LEO I BRIGITA	Zrinko Ogresta	1989	TV drama	HRT Zagreb
346. BUŽA	Vanča Kljaković	1989	TV drama	HRT Zagreb
347. ČLOVEK IN VODA, PRGIŠČA KAPLJIC	I. Merljak	1990	dokumentarni	RTV Ljubljana
348. TIBET – SLOVENSKI STEBER	Matjaž Fištravec	1990	dokumentarni	RTV Ljubljana
349. KAČE ZADRGE	Koni Steinbacher	1990	animirani, crtani	VIBA FILM, Ljubljana
350. ORAO	Zoran Tadić	1990	dugometražni igrani, drama	MARJAN FILM, Split + COLOR 2000, Munchen
351. LJETO ZA SJEĆANJE	Bruno Gamulin	1990	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb
352. STELA	Petar Krelja	1990	dugometražni igrani, drama	URANIA FILM, Zgb + CFS AVALA FILM, Beograd
353. ZRCALO	Anton Tomašić	1990	dugometražni igrani	RTV Ljubljana
354. RAJSKI VRT		1990		MARJAN FILM, Split
355. NASUKANI KIT		1990		ZAGREB FILM, Zgb
356. GLUVI BARUT FILM, Beograd	Bata Čengić	1990	dugometražni igrani, drama	FORUM, Sarajevo + BEOGRAD
357. PARK		1990		MARJAN FILM, Split
358. DOKTOROVA NOĆ	Miroslav Mikuljan	1990	TV drama	HRT Zagreb
359. MOLAT	Adi Imamović	1990	dokumentarni	LUNA FILM, Zgb
360. IZAZOV – ZMAJ	Mate Relja	1990		FILMOTEKA 16, Zgb
361. ZAGRLJAJ	Antun Vrdoljak	1990	TV serija – 5 ep.	HRT Zagreb

362. KARNEVAL, ANDEO I PRAH	Antun Vrdoljak	1990	dugometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
363. MILIJUN DOLARA	Zrinko Ogresta	1990	TV drama	HRT Zagreb
364. OBLAČNO S KIŠOM	Nenad Puhovski	1990	TV drama	HRT Zagreb
365. VOJTOPUH	Zoran Lesič	1990	dugometražni igrani, drama	RTV Ljubljana
366. DECEMBERSKI DEŽ	Božo Šprajc	1990	dugometražni igrani, drama	RTV Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
367. VOJTOPUH – WAITAPU	Zoran Lesič	1990	TV serija – 5 ep.	RTV Ljubljana
368. PRIPOVEDKE IZ MEDENEGA CVETLIČNJAKA	Božo Šprajc	1990	TV serija – 5 ep.	RTV Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
369. TAMNIČARI (JEČARJI)	Marjan Ciglič	1990	dugometražni igrani, SF drama	STUDIO 37, Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana
370. TUĐINAC	Eduard Galić	1990	TV serija – 3 ep.	HRT Zagreb
371. ČARUGA	Rajko Grlić	1991	dugometražni igrani, drama	MAESTRO FILM, Zgb + HRT Zgb + VIBA FILM, Ljubljana
372. S. O. S.	Ljubomir Desantić	1991	kratkometražni igrani	ZAGREB FILM, Zgb
373. KRHOTINE – KRONIKA JEDNOG NESTAJANJA	Zrinko Ogresta	1991	dugometražni igrani, drama (+ITB)	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
374. VRIJEME RATNIKA	Dejan Šorak	1991	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
375. LOVSTVO V SLOVENIJI	Staš Potočnik	1991	dokumentarni – namjenski	RTV Ljubljana
376. ĐUKA BEGOVIĆ	Branko Schmidt	1991	dugometražni igrani, drama	ZAGREB FILM, Zgb + HRT Zagreb
377. KONGRES	Anton Tomašić	1991	dugometražni igrani (snimka kazališne predstave)	RTV Ljubljana
378. PEKLENSKI NAČRT	mladinski TV film	1991	dugometražni igrani	RTV Ljubljana
379. ĐUKA BEGOVIĆ	Branko Schmidt	1991	TV serija – 4 ep.	HRT Zagreb
380. URŠINE LJUBEZNI	Anton Tomašić	1991	dugometražni igrani, dječji	RTV Ljubljana
381. PRIČA IZ HRVATSKE	Krsto Papić	1991	dugometražni igrani, drama	URANIA FILM, Zgb + HRT Zagreb
382. HRVATSKE KATEDRALE	Hrvoje Hribar	1991	srednjemetražni igrani	HRT Zagreb
383. ČAROBNICA		1992		ZAGREB FILM, Zgb
384. PRIČAM TI PRIČU	Eduard Galić	1992	TV drama	HRT Zagreb
385. PRIČA	Velimir Radić	1992		ADU, Zagreb
386. LUKA	Tomislav Radić	1992	dugometražni igrani, drama	URANIA FILM, Zgb
387. KAMENITA VRATA	Ante Babaja	1992	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb
388. INKA – spot	Vjekoslav Radilović	1992	reklamni	CROATIA FILM, Zgb
389. SPOT	Šmit	1992	reklamni	PRIVATNI STUDIO, Ljubljana
390. PARANOJA	Goran Sudžuka	1992	animirani, crtani	ZAGREB FILM, Zgb
391. RUŽA	Magda Dulčić	1992	animirani, crtani	ZAGREB FILM, Zgb
392. KOMARAC	Krešimir Mesić	1992	animirani, crtani	CROATIA FILM, Zgb
393. ŠPICA FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA – ZAGREB '92	Milan Blažeković	1992	animirani, crtani	CROATIA FILM, Zgb
394. MADE IN YU	Zdravko Barišić	1992	animirani, crtani	ATELIER ZA RISANI FILM, Ljubljana
395. ZATVOR	Anton Tomašić	1992	dokumentarni	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
396. SESTRE	Branko Ivanda	1992	TV drama	HRT Zagreb
397. PREDSJEDNIK	Anton Tomašić	1993	TV film, komedija	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
398. ZLATNE GODINE	Davor Žmegač	1993	dugometražni igrani, drama	MAXIMA FILM, Zgb + ICAV, Paris
399. ZRAKOPLOV	Jure Pervanje	1993	dugometražni igrani, komedija	MULTIMEDIA, Ljubljana + VIBA FILM, Ljubljana + RTV LJUBLJANA + SFINGA, Ljubljana
400. KONTESA DORA	Zvonimir Berković	1993	dugometražni igrani, drama	CROATIA FILM, Zgb + HRT Zagreb
401. ZEN KNAIH		1993	dugometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
402. ZEN KNAIH		1993	TV serija – 7 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
403. KONTESA DORA	Zvonimir Berković	1993	TV serija – 6 ep.	CROATIA FILM, Zgb + HRT Zagreb
404. ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA	Milan Blažeković	1993	dugometražni animirani, crtani (inserti)	CROATIA FILM, Zgb

405. KAD ZAKLOPIM OČI (= KO ZAPREM OČI)	Franci Slak	1993	dugometražni igrani, melodrama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana + BINDWEED SOUNDVISION, Ljubljana
406. SREČNO	filmovi mladih autora	1993	kratkometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
407. FRANCE BALANTIČ PORTRET PJESNIKA	Jože Pogačnik	1993	dugometražni, dokumentarno- igrani, biografski	RTV SLOVENIJA, Ljubljana + KAMERA, Ljubljana
408. VRIJEME ZA	Oja Kodar	1993	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + RAI TRE + ELLEPI FILM
409. POKOJNIK ali NASMEH POD PAJČOLANOM	Tugo Štiglic	1993	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
410. JEDRIMA OKO SVIJETA	Mario Saletto	1993-1999	TV serija – 42 ep.	HRT Zagreb
411. VAŠKI UČITELJ	Maja Weiss	1994	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
412. TANTADRUJ	Tugo Štiglic	1994	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
413. GENERALKA	Igor Šmid	1994	dugometražni igrani, film za mlade	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
414. TKO KOGA (KDO BO KOGA)	Igor Šmid	1994	TV serija – 3 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
415. OSKAR JUNIOR	talijanska dječja serija	1994	TV serija – 99 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
416. PAJACEK IN PUNČKA	Leskovšek	1994	TV serija – 3 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
417. VUKOVAR SE VRAĆA KUĆI	Branko Schmidt	1994	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
418. CIJENA ŽIVOTA	Bogdan Žižić	1994	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + GRAPHIS
419. HALGATO	Andrej Mlakar	1994	dugometražni igrani, drama	PEGAZ FILM, Ljubljana
420. BRIŠI PIŠI	Koni Steinbacher	1994	TV serija – 6 ep. (animirani, crtani)	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
421. PASJI ŽIVOT (PASJE ŽIVLJENJE)	Igor Šmid	1994	kratkometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
422. MIRA	Anton Tomašič	1994	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
423. KČER MJESNOG SUCA (HČI MESTNEGA SODNIKA)	Andrej Stojan	1994	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
424. VUKOVAR SE VRAĆA KUĆI	Branko Schmidt	1994	TV serija – 4 ep.	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
425. SVAKI PUT KAD SE RASTAJEMO	Lukas Nola	1994	dugometražni igrani, drama	HRT Zagreb
426. RADIO DOC	Milan Zupanič	1995	dugometražni igrani, kriminalistički	SFINGA, Ljubljana + RTV Ljubljana
427. JUNACI PETOGA RAZREDA	Boris Jurjašević	1995	TV serija – 3 ep.	RTV LJUBLJANA
428. NAUSIKAJA	Vicko Ruić	1995	dugometražni igrani, drama	RFZ NAUSIKAJA, Zgb
429. PUTOVANJE TAMNOM POLUTKOM	Davor Žmegač	1995	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
430. 2 PREDIZBORNA SPOTA		1995	reklamni	RTV LJUBLJANA
431. PUTOVANJE TAMNOM POLUTKOM	Davor Žmegač	1995	TV serija – 4 ep.	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
432. OLOVNA PRIČEST	Eduard Galić	1995	srednjemetražni igrani, drama	HRT Zagreb
433. DOGAĐAJ U KRANJSKOJ		1995	dugometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
434. KULTURNA DEDIŠČINA – PARACELCUS		1995		RTV SLOVENIJA, Ljubljana
435. ISPRANI	Zrinko Ogresta	1995	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
436. PASJI KRIK	Petra Have	1995		RTV SLOVENIJA, Ljubljana
437. KRIMINALNE ZGODBE	Anton Tomašič	1995	TV serija – 3 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
438. BONBONIERA	Jan Zakonjšek	1995	dugometražni igrani, drama	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
439. STRYPTICH	Filip Robar Dorin	1995	dugometražni igrani, omnibus	FILMAL PRO, Novo Mesto + TV SLOVENIJA, Ljubljana
440. ZGODBE IZ ZAKONKEGA ŽIVLJENJA	Vinko Moderndorfer	1995	TV serija – 5 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
441. PETAR I PETRA	Franc Arko	1995	dugometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
442. DJED I BAKA SE RASTAJU	Zvonko Ilijić	1995	dugometražni igrani, drama	HRT Zagreb
443. NE ZABORAVI ME	Jakov Sedlar	1996	dugometražni igrani, drama	HRT Zagreb
444. IZGUBLJENO BLAGO	Darko Vernić	1996	dugometražni igrani	CRNA OVCA, Zgb
445. MELITA (ČAMČATKA)	Mitja Novljan	1996	dugometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
446. PREPOZNAVANJE	Snježana Tribuson	1996	dugometražni igrani, drama	HRT Zagreb
447. SEDMA KRONIKA	Bruno Gamulin	1996	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb + GRAPHIS, Zgb
448. PARADIŽ	Vinko Moderndorfer	1996	TV serija – 3 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
449. KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU	Vinko Brešan	1996	dugometražni igrani, komedija	HRT, Zagreb

450. DOSJE J.K.	Anton Tomašić	1996	dugometražni igrani	TIMARO PRODUCTIONS, Ljubljana
451. DOSJE J.K.	Anton Tomašić	1996	TV serija – 6 ep.	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
452. LICEM PREMA KAMERI		1996		HRT, Zagreb
453. V ZNAMENJU VODE	Klopčič	1996	dugometražni igrani	RTV SLOVENIJA, Ljubljana
454. AGATA SCHWARZKOBLE	Matjaž Klopčič	1996	dugometražni igrani, drama	ARSMEDIA, Ljubljana
455. OUTSIDER	Andrej Košak	1996	dugometražni igrani, drama	BINDWEED SOUNDVISION, Ljubljana + TV SLOVENIJA, Ljubljana
456. ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIČA	Milan Blažeković	1996	dugometražni animirani, crtani (inserti)	CROATIA FILM, Zgb
457. BRIŠI PIŠI	Koni Steinbacher	1996	animirani, crtani	ARF Ljubljana + TV SLOVENIJA, Ljubljana
458. ŠOKICA	Eduard Galić	1996	TV drama	HRT Zagreb
459. PONT NEUF	Željko Senečić	1997	dugometražni igrani, drama	HRT Zagreb
460. KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU	Vinko Brešan	1997	TV serija – 3 ep.	HRT Zagreb
461. TREĆA ŽENA	Zoran Tadić	1997	dugometražni igrani, drama	GLUMAČKA DRUŽINA HISTRION, Zgb
462. BOŽIĆ U BEČU	Branko Schmidt	1997	dugometražni igrani, drama	INTER FILM, Zgb + HRT Zagreb
463. SOCIJALIZACIJA BIKA	Zvonko Čoh + Milan Erić	1997	dugometražni animirani, crtani	E-MOTION FILM, Ljubljana + ŠKUC, Ljubljana + TV SLOVENIJA, Ljubljana
464. PUSTOLOVINA U HRVATSKOJ	Mario Saletto	1997-2001	TV serija – 23 ep.	HRT Zagreb
465. MOJ PRIJATELJ ARNOLD	Boris Jurjašević	1998	TV serija – 5 ep.	ARSMEDIA, Ljubljana
466. TRANSATLANTIC	Mladen Juran	1998	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT
467. KAD MRTVI ZAPJEVAJU	Krsto Papić	1998	dugometražni igrani, drama	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
468. BREZNO	Igor Šmid	1998	dugometražni igrani, drama	TRIADA, Železniki + TV SLOVENIJA, Ljubljana
469. KAD MRTVI ZAPJEVAJU	Krsto Papić	1998	TV serija – 2 ep.	JADRAN FILM, Zgb + HRT Zagreb
470. BREZNO	Igor Šmid	1998	TV serija – 6 ep.	TRIADA, Železniki + TV SLOVENIJA, Ljubljana
471. SAN DOKTORA MIŠIČA		1998	TV drama	HRT, Zagreb
472. SOCIJALIZACIJA BIKA	Zvonko Čoh + Milan Erić	1998	dugometražni animirani, crtani	E-MOTION FILM, Ljubljana + ŠKUC, Ljubljana + TV SLOVENIJA, Ljubljana
473. BOGORODICA	Neven Hitrec	1999	TV serija – 2 ep.	MAXIMA FILM, Zgb + HRT
474. ČETVERORED	Jakov Sedlar	1999	dugometražni igrani, drama	CROATIA FILM, Zgb
475. ČETVERORED	Jakov Sedlar	1999	TV serija – 4 ep.	CROATIA FILM, Zgb
476. FRAČJI DOL	američka serija	1999	TV serija – animirani, lutkarski – 23 ep.	RTV Ljubljana
477. DUBROVAČKI SUTON	Željko Senečić	1999	dugometražni igrani, drama	PATRIA FILM, Zgb
478. DUBROVAČKI SUTON	Željko Senečić	1999	TV serija – 2 ep.	PATRIA FILM, Zgb
479. BOGORODICA	Neven Hitrec	1999	dugometražni igrani, drama	MAXIMA FILM, Zgb
480. DA MI JE BITI MORSKI PAS	Ognjen Svičić	1999	dugometražni igrani, drama	HRT, Zagreb
481. CRVENA PRAŠINA	Zrinko Ogresta	1999	dugometražni igrani, drama	INTER FILM, Zgb
482. MARŠAL	Vinko Brešan	1999	dugometražni igrani, komedija	INTER FILM, Zgb
483. SRCE NIJE U MODI	Branko Schmidt	2000	dugometražni igrani, ratna drama	INTER FILM, Zgb
484. ZAGRLJAJ	Antun Vrdoljak	2000	TV serija – 5 ep.	HRT Zagreb
485. JE LI JASNO, PRIJATELJU ?	Dejan Ačimović	2000	dugometražni igrani, drama	DA FILM, Zgb
486. KRALJICA NOĆI	Branko Schmidt	2001	dugometražni igrani, drama	HRT, Zagreb
487. KRALJICA NOĆI	Branko Schmidt	2001	TV serija – 3 ep.	HRT, Zagreb
488. BARABE	Milan Zupanić	2001	dugometražni igrani, drama	ARSMEDIA, Ljubljana + TV SLOVENIJA, Ljubljana
489. NE DAO BOG VEĆEG ZLA	Snježana Tribuson	2002	dugometražni igrani, komedija	MAXIMA FILM, Zgb + HRT
490. POTONULO GROBLJE	Mladen Juran	2002	dugometražni igrani, SF	INTER FILM, Zgb + HRT + JADRAN FILM, Zgb
491. INFEKCIJA	Krsto Papić	2003	dugometražni igrani, SF	OZANA FILM, Zgb + Nwave pictures + HRT

Muzika na filmu

R.BR. NASLOV	REŽIJA	GODINA	VRSTA FILMA	PRODUCENT
1. ELEKTROPRENOS Sarajevo 1953-1978	Ranko Stanišić	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
2. MONTER – STROGO POV. 100 / 48	Josip Remenar	1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM
3. INA RAFINERIJA SISAK		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
4. HIDROMONTAŽA		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
5. MAESTRO		1978	foršpan	JADRAN FILM, Zgb
6. ISTRAŽNA BUŠENJA		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
7. 30 GODINA GEOTEHNIKE		1978	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
8. ELEKTROPRENOS		1979	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
9. PILOTI (GEOTEHNIKA)		1979	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
10. KAKO DO VODE	Antun Vrdoljak	1979	dokumentarni	VJESNIK AGEMA, Zgb
11. IZGUBLJENI ZAVIČAJ	Ante Babaja	1980	foršpan	JADRAN FILM, Zgb
12. RITUAL	Krsto Petanjek	1980	kratkometražni igrani	JADRAN FILM, Zgb
13. ?	Ranko Stanišić	1980		SUTJESKA FILM, Sarajevo
14. DAMIL – 2 spota	Makarović	1980	reklamni	FILMOTEKA 16, Zgb
15. TRS (TV spot)	Antun Vrdoljak	1980	reklamni	VJESNIK AGEMA, Zgb
16. KARLOVAČKO PIVO		1980	reklamni	STEP
17. KP – 6 (INA RAFINERIJA NAFTE SISAK)		1980	dokumentarni	JADRAN FILM
18. NOVOGODIŠNJI SPOT	Antun Vrdoljak	1980	reklamni	JADRAN FILM, Zgb
19. LUČKO – TRANSPORTNI RADNICI	Luković	1981	dokumentarni – namjenski	UČKA FILM
20. AUGUST ŠENOA		1981	TV film u 2 dijela	HRT
21. SILOSI GEOTEHNIKE		1981	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
22. IVANJSKA NOĆ		1981	TV drama	HRT
23. BANIJA	Šimatović	1982		
24. ZAMKE		1983	TV drama u 2 dijela	HRT
25. KRV I PEPEO JASENOVCA	Lordan Zafranović	1983	dokumentarni	FRZ KINO, Zgb
26. NAŠI UMJETNICI		1984	dokumentarna TV emisija	HRT
27. SVEČANI ZASTOR	Gordana Heini, Zoran Budak	1984	dokumentarni	JADRAN FILM, Zagreb
28. INSTITUT ZAŠTITE OD POŽARA		1984	dokumentarni – namjenski	JADRAN FILM, Zgb
29. RAB	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
30. CRES	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
31. OPATIJA	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
32. CRIKVENICA	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
33. KRK	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
34. POREČ	Kruno Heidler	1985	dokumentarni – namjenski (turističko – propagandni)	OPTIMA TOURS
35. VELIKI TRANSPORT	Veljko Bulajić	1986	dugometražni igrani, ratna drama (inserti)	RTV Novi Sad
36. ČETRDESET GODINA NARODNE TEHNIKE		1986	dokumentarni – namjenski	NARODNA TEHNIKA
37. FENOMEN KRŠA	Mate Relja	1990	dokumentarni	FILMOTEKA 16, Zgb

M a t o K u k u l j i c a

Vrednovanje filmskoga gradiva

Najsloženiji zadaci u radu filmskog arhivista odnose se na vrednovanje filmskoga gradiva. Taj je zadatak u obradi filmskoga gradiva najmanje obrađivan u stručnim i znanstvenim radovima. Njemu pak prethodi izradba kriterija koji će utemeljenje graditi na stajalištu cjelovitosti filmskog djela kao dijela filmskog i ukupnog kulturnog naslijeđa. Filmsko gradivo koje se trajno čuva u Hrvatskoj kinoteci istodobno je i arhivsko gradivo te podliježe i zakonitostima obrade arhivskoga gradiva. Mnoga antologijska djela hrvatske kinematografije predstavljaju kulturno dobro najveće vrijednosti, a hrvatska je filmska baština istodobno sastavni dio europsko- i svjetskoga filmskog i kulturnog naslijeđa.

Bez takvog polazišta u razmatranju problema vrednovanja filmskoga gradiva nemoguće je utvrditi vrijednost pojedinog djela ili većih cjelina i to sa stajališta pojedinoga filmskog roda, vrste, autorskog opusa i slično. Takav pristup u vrednovanju filmskoga gradiva nužan je posebno u radu filmskog arhiva jer je on precizan i svrhovit i zbog stalne potrebe prosuđivanja Nacionalne filmske zbirke radi provođenja primjerenih mjera zaštite: restauracije, rekonstrukcije te izradbe zamjenskog izvornog filmskoga gradiva. To je temeljna zadaća svakog nacionalnog filmskog arhiva.

Za utvrđivanje vrijednosti i kriterija prosudbe filmskoga gradiva potrebno je, osim temeljitog poznavanja nacionalne kulturne baštine, povijesti i specifičnosti razvoja hrvatske kinematografije, i temeljito poznavanje nastanka i razvitka europskog i svjetskog filma, glavnih pravaca i značajki svjetske književnosti, posebno u 19. i 20. stoljeću, također i likovnih i glazbene umjetnosti, kao sastavnica u nastajanju filmskog djela.

Preko 90% filmskoga gradiva koje čuva Hrvatska kinoteka nastalo je pojedinačnim htijenjem (bez obzira da li je djelo nastalo autorskom inicijativom ili je rađeno po narudžbi ili zadatku) za stvaranjem filmskog djela koje će zadovoljiti određene zanatske i estetske kriterije. Vrednovanje i prosudba takvoga gradiva nužno zahtjeva širu filmološku prosudbu koja u sebi uključuje povijesni aspekt, teorijsku razradbu, usporedna istraživanja s drugim umjetnostima i klasičnim djelima pripadajućeg roda ili vrste, kontekstualizaciju u odnosu na vrijeme nastanka, odnos s ostalim djelima u opusu redatelja.

Dileme filmološke znanosti oko iznalaženja cjelovitog sustava vrednovanja filmske umjetnosti

Ustroj filmološke znanosti kao činjenica datira od 1946. godine i utemeljenja Instituta za filmologiju pri širem Institutu za umjetnost na Sveučilištu Sorbonne, te pokretanjem stručnog glasila *Revue internationale de filmologie*. Filmologija je zasebna znanstvena disciplina koja istražuje filmsku umjetnost, kao što muzikologija ili teatrologija istražuju područje glazbe, odnosno dramskog stvaralaštva i kazališta. Potreba za utemeljenjem i institucionaliziranjem znanstvenog istraživanja filma polazi od pretpostavke da je filmska umjetnost oslonjena na estetiku, povijest umjetnosti, znanost o književnosti, sociologiju, psihologiju i pedagogiju. Kao opća znanost o filmu filmologija je dio fenomena suvremene kulture i umjetnosti. Već Auguste Lumière (»jedan od otaca filma«), a potom Jean Epstein tvrde da film zbog svoje univerzalnosti mora biti instrument znanstvenog istraživanja. Pomodnost općih istraživanja masovne kulture, sredstava masovne komunikacije, posebno izuzetni interes posljednjih godina za informacijske znanosti, pretpostavlja interdisciplinarna istraživanja i filmske umjetnosti.

Od samih početaka studioznijeg bavljenja filmom želio se iznaći skup načela koji bi pobliže odredio tu umjetnost. Problem estetike i estetskog prosuđivanja nalazi se u činjenici da se ona najčešće sagledava kao instrument funkcionalnog pristupa pojedinim umjetnostima. S jedne strane postoje pokušaji empirijskih istraživanja, dok drugi tumače estetsko prosuđivanje kao filozofsko integracijsku metodu. Anglosaksonska istraživanja sa svojih pragmatičnih polazišta pokušavala su u filmskoj umjetnosti odrediti temeljne vrijednosti s aspekta korisnosti i utjecaja na ukupan ljudski život i djelovanje. Takva empirijska metoda u istraživanju temelji se na percepciji (o čemu je nadahnuto pisao Étienne Souriau¹). Nakon niza istraživanja on formulira osam osnovnih strukturalnih elemenata (»dimenzija«) svijeta filma:

1. Afilmska stvarnost (autentični svijet koji postoji oko nas neovisan od filma),
2. Profilmska stvarnost (elementi autentičnog svijeta organizirani za potrebe filma),
3. Filmografske činjenice (slika zapisana na filmskoj vrpici),

¹ Étienne Souriau, »Film i komparativna estetika«, *Revue internationale de filmologie*, broj 10, 1952.

4. Filmografske činjenice (ukupnost vremenskih elemenata povezanih s projekcijom filmske slike, objektivno, izmjerljivo i ritmičko vrijeme),
5. Ekranske činjenice (ukupnost vizualnih i zvučnih elemenata povezanih s projekcijom slike na ekranu),
6. Dijegetičke ili narativne činjenice (koje pripadaju radnji filma, »značenjska realnost filma«),
7. Kreativne činjenice (psihološke činjenice u individualnoj ili kolektivnoj svijesti filmskih stvaralaca a određuju sadržaj ili stil filma),
8. Receptivne činjenice (psihološke činjenice u društvenoj svijesti i psihičke dispozicije primatelja).

Sustav koji predlaže Souriau u predgovoru zbornika *Svijet filma* (1953) nije sasvim precizan ni cjelovit. Iako definicije pojedinih termina nisu istoznačne i teško su primjenljive na filmsku kritiku, one predstavljaju interesantno nastojanje da se dođe do rječnika pojmova i termina utemeljenih na egzaktnoj empirijskoj analizi.

Filozofsko polazište koje teži integraciji oslanja se na prirodne i društvene znanosti i dolazi do arbitrarnih estetičkih sudova i spekulacija. Opća teorija umjetnosti, povijest kulture, semilogija, psihologija, sociologija i kulturna antropologija upućuju na strukturu filmskog djela, specifičnost sredstava izražavanja, posebnost filmske tehnike, filmske dramaturgije.

Filmologija je nedvojbeno autonomna disciplina koja ima svoje prepoznatljivo polje istraživanja u kojemu je estetika filma osnovna i dominantna. Guido Aristarco (*Povijest filmskih teorija*, 1961) i Gilbert Cohen-Seat (*Ogled o načelima jedne filozofije filma*, 1946) u razmatranju što je to filmologija, u želji da utvrde njezine osnovne pojmove i rječnik, opredjeljuju se za sustav egzaktnih činjenica. Vrijednosno istraživanje mora biti zasnovano na znanstvenim istraživanjima. Pažnju skreću na filmske i kinematografske činjenice. Istodobno se otvorio niz istraživanja u drugom smjeru; tako psihološka eksperimentalna istraživanja polaze od percepcije uzrasta, inteligencije, obrazovanja, vizualne prilagođenosti filmskom vremenu, utjecaju boje u filmu. slijede istraživanja filmskog jezika koja svoj odnos uspostavljaju prema književnosti, glazbi, likovnoj umjetnosti i sl. Američka »naturalistička« estetika razmatra pak korisnost filma.

Znanost o filmu kao zasebnom području umjetnosti nužno upućuje na iskustva drugih znanstvenih područja i disciplina, posebno psihologije, sociologije, fizike i drugih. Od površnog promatranja, spekulativnih promišljanja želi se pronaći put do verificiranih stajališta koja će se temeljiti na znanosti, želi se doći do preciznih pravila, definicija, znanstvene objektivnosti, iznaći tendencije, zavisnosti, pravilnosti, pronaći estetske kriterije i vrijednosti u određenom umjet-

ničkom filmskom djelu (Étienne Souriau, *Priroda i granice pozitivnog udjela estetike u filmologiji*, 1947).

R. Bayer 1947. izriče danas već pomalo istrošenu sintagmu o filmu kao sintezi umjetnosti. Istodobno ukazuje na povezanost filma i čovjekove psihe. Roman Ingarden² iznosi svoje teze: postoji sloj rekonstruiranih vidova, sam predstavljani predmet i sloj dramske situacije, dakle film karakterizira dramska akcija, govorni jezik, vizualno izlaganje gradiva, konkretnih slika. Film nema sustav znakova, gramatičkog sustava, zajedničkog koda posebnih znakova. Asocijacije funkcioniraju po sustavu analogija. Mario Ponzio u knjizi *Film i psihologija* (1948) iznosi polazišta koja karakteriziraju film: psihologija ponašanja, psihologija akcije: gesta, pokret, ponašanje, na čemu se temelji i polazišta suvremene psihologije. Edgar Morin u knjizi *Film ili čovjek iz mašte* (1956) raspravlja o filmu, mašti i zbilji, stereotipima, simbolima. Kao primjere navodi žanr vesterna i dokumentarni film Roberta J. Flahertyja *Nanook sa Sjevera*. Pojedini znanstveni projekti promišljaju veze filma i slikarstva (Pier Francastel, *Prostor i iluzija*; Souriau, *Film i komparativna estetika*). Film zahtjeva prostor (filmski ekran), kao i slikarstvo oba su uokvirena, ograničena, zadana. Likovno djelo, slika, »čita« se od cjeline ka detalju, a integracijski element jest kompozicija. Svako likovno djelo ima svoje vrijeme, kao i glazbeno djelo, koje zahvaljujući interpretacijama pojedinih umjetnika ima različito vrijeme trajanja³.

Drugačija je percepcija gledatelja slike u muzeju i na filmskom ekranu. Postupkom analize film reinterpretira pojedinu sliku, filmskim detaljima otkriva se tajna mikrostrukture i iz tih pojedinačnih slika na kraju montažom redatelj stvara sintezu, cjelinu. Prirodni pravac pogleda slike jesu horizontalne linije. Postupak postupnog otkrivanja zbilje ili predmeta, nazočan je i u filmskoj panorami što stvara dojam preglednosti i cjelovite informiranosti. Vertikalne linije ili vožnje u filmu i slikarstvu donose dinamički karakter, kose linije, ukošeni kadrovi u filmu imaju naglašeno psihološko značenje. Krupni plan izričito je slikarski i filmski način viđenja zbilje, koja se inače u fizičkoj stvarnosti doživljava u srednjim planovima ili polutotalima.

Manje su uspješna istraživanja i nastojanja u povezivanju filma i kazališta. Kazališni prostor je statičan, uvijek isti plan i kut gledanja predstave. Film je u velikoj prednosti neprestanim pokretom i izmjenom planova, panorami, vožnji, uporabom različitih kutova i rakursa, prostornim i vremenskim diskontinuitetom, daleko uspješnije interpretira zbilju.

Rene Zazzo⁴ pažnju usmjerava na razumijevanje sadržaja i jezika filma, upozorava na slobodu uporabe prostora i vremena i montaže, mogućnost povezivanja istodobnih događaja, višestruke ekspozicije, usporeni i ubrzani pokret, diskontinuitet.

² Roman Ingarden, »Vrijeme, prostor i osjećaj stvarnosti«, *Revue internationale de filmologie*, broj 2, 1947.

³ Među muzikolozima poznat je primjer koncertnog izvođenja popularnog klavirskog koncerta Petra Iljiča Čajkovskog u B-molu. Solist je bio Ivo Pogorelić uz Tokijsku filharmoniju pod ravnanjem maestra Lovre Matačića, bilo je to početkom 1980-ih. To je do danas najduža poznata izvedba i interpretacija ovog glazbenog djela. Oko devet minuta duža od prosječnog trajanja drugih izvedbi.

⁴ Rene Zazzo, »Intelektualna razina i razumijevanje filma«, *Revue internationale de filmologie*, broj 5, 1949; i »Prostor, pokret i cinemaskop«, *Revue internationale de filmologie*, broj 18-19, 1954.

Mnogi su pokušali te karakteristike tumačiti mehanizmom dječjeg sna a drugi pak intelektualnom podsviješću, povezujući to s temeljnim karakteristikama ljudskog tijela, pokretljivosti očiju, glave, sa stečenim iskustvom, konvencijama i formama filmske naracije. Filmski jezik i unutarnji sustav mišljenja po njima neraskidivo su povezani. Postoji »kolektivna podsvjesna misao«, zajednički mehanizam tumačenja simbola, jer kako drugačije protumačiti da su simboli u umjetničkim djelima, pa i filmu, razumljivi bez obzira na zemlju i rasu. Bez obzira na velike vremenske prekinde u kontinuitetu kulturne razmjene u, primjerice Kini⁵ ili Japanu, u njima postoji ista recepcija mnogih umjetnosti od filmske do klasične glazbe. Ne možemo ustvrditi da u ovim slučajevima postoji stečeno iskustvo.

Henri Agel pak u raspravi *Aktivnost ili pasivnost gledatelja* (1953), upozorava na kolektivnu pasivnost gledatelja i razlog vidi u prirodi filmske umjetnosti. Da li je film »poetski hašiš«, kao što bi rekao Charles Baudelaire? Da li arbitrarno možemo ustvrditi postoji »istodobna istina« i začudna prilagodljivost reakcije publike?

Sažetost, vremensko ograničenje filmskog djela, fragmenti, dokumentarnost, naslućivanje, nepredvidljivost, iznenadnost, diskontinuitet prostora i vremena, raznovrsnost kadrova i planova, kutovi gledanja, ritam, brze montažne izmjene — pokazuju da publika brzo uči i usvaja novine u filmskom izrazu. Prema tome, otpala bi teorija Henri Bergsona, koji govori kako film vodi »intelektualnoj sklerozi«.

Simbolični sloj filmskih slika traži stalnu mentalnu aktivnost, te adaptabilnost mašte gledatelja. Metaforičko istraživanje zahtjeva od gledatelja napor. U podsvijesti prosječnog gledatelja postoji otpor, opire se novom jeziku filma. Recepcija, koja postaje trajnim interesom mnogih filmskih znanstvenih propitivanja odnosi se i na druga umjetnička područja osim filma, ponajviše na područje književnosti. Ostaje upitnim kako je Umberto Eco uspio zainteresirati široki gledateljski prosjek širom svijeta za svoj povijesni roman *Ime ruže*.⁶ Film, snimljen prema istoimenom romanu, privukao je i pored atraktivnih glumačkih imena osrednju pažnju publike. Film je reduciran, sadržajno izmijenjen i ogoljen s uobičajenim holivudskim obrascem ustupka publici pa na kraju filma umjesto da bude spaljena, mlada seljanka biva spašena.

Kad je o filmu riječ, prosječni gledatelji s velikim su poteškoćama prihvaćali, u vrijeme nastanka, filmove *Građanin Kane* Orsona Wellea (1941) ili *Pravilo igre* Jeana Renoira

(1939), koji je bio zabranjen i od kritike potpuno odbačen, da bi bio rehabilitiran 1952. u anketi časopisa *Sight and Sound*. Intelektualni napor nužan je za dešifriranje poruka, sustava znakova, razumijevanje mnogih filmova, posebice redatelja izrazitog autorskog opredjeljenja, kao što su Jean Luc Godard (*Ludi Pierrot*), Louis Buñuel (*Viridiana*, *Ljepotica dana*, *Taj mračni predmet žudnje*), Alain Resnais (*Prošle godine u Marienbadu*) ili Michelangelo Antonioni (*Avantura*, *Noć*, *Pomrčina* ili *Crvena pustinja*). Ne baš jednostavan zadatak za ljubitelje filma jest odgonetnuti priču, fabularni niz, likovnu vrijednost, dublji smisao skriven iza određenih stilskih figura, estetske vrijednosti scenarij, raspoznati funkciju osvjetljenja, dekora, dijaloga, glazbe — na ukupno značenje filmskog djela.

U svim tim nastojanjima iznalaženja sustava značenja filma, krajem 1960-ih činilo se da je rješenje pronašla semiologija, znanost o značenju i to preko svojih najistaknutijih predstavnika Christiana Metza i Rolanda Barthesa. Uvođenje pojmove kao što su arbitrarne konvencije (govorni materijal filma), vizualno zvučne poruke, simboli (asocijacije i stilske figure), estetski vid poruke — struktura, pa razdioba na konvencionalnu strukturu, prirodnu strukturu, umjetničku strukturu, sinonimne i polisemičke, činilo se da će dovesti do prepoznatljivog i čvrstog sustava.

Roland Barthes⁷ govori o općim karakteristikama filmskog znaka, specifičnim karakteristikama filmskog označavanja, te filmskog označenog. Značenjsku poruku šalje autor filma putem sadržaja i individualnog stila autora. Konvencionalni znakovi su osnova retorike u filmu, individualni znaci ukazuju na originalnost djela, ikonički znakovi govore o kopiranju stvarnosti, izvanjskog svijeta.

Već 1980-ih dolazi do potpunog napuštanja semiologije filma i ona služi u prosudbi filma i drugih umjetnosti samo kao jedna od pomoćnih metoda. Mnogi znanstvenici upozoravali su na filmske čimbenike i izvanjski svijet. Prvi među njima bio je Rudolf Arnheim, koji u svojoj knjizi *Film kao umjetnost* (1932) uvodi po prvi put i sustavno razrađuje čimbenike sličnosti filma i izvanjskog svijeta, te čimbenike razlike te temeljito razrađuje psihologiju percepcije. Poznati mađarski teoretičar Bela Balasz u kultnoj knjizi *Filmska kultura* (1948) govori o specifičnosti filmskog izražavanja, oblicima filmskog zapisa, jeziku filma, te filmu i kazalištu. Marcel Martin u knjizi *Filmski jezik* (1962) govori o oblicima filmskog zapisa, a Jean Mitry u *Estetici i psihologiji filma* (I-IV, 1963-65) razlaže sve relevantne probleme filmske umjetnosti od odnosa filma i drugih umjetnosti, filma i jezika, mon-

⁵ Pitanje na koje je teško dati jednostavan odgovor: zašto kineska mladež nakon više od 50 godina prekida kulturnog kontinuiteta s oduševljenjem sluša klasična djela svjetske glazbene baštine: Bacha, Beethovena, Mozarta? S istim oduševljenjem gledaju filmske klasike. U kratkom vremenskom razdoblju prihvaćaju i nadoknađuju taj dugi vremenski i generacijski prekid. Da li možemo kao što Rene Zazzo tvrdi, govoriti o refleksu »probudene misli«? Intelektualna podsvijest postoji ali se i svijet misli i spoznaja, umjetnosti stalno i brzo mijenja. Danas smo svjedoci da su najveći reproduktivni umjetnici upravo iz Kine i Japana što se može reći i za izuzetna filmska ostvarenja ovih velikih i u svijetu uvaženih kinematografija.

⁶ Za teoretičare književnosti ostaje »tajna« kako je prosječni čitatelj prokrio put kroz šumu latinskih citata, traktata o Srednjem vijeku, strukturu punu simbola. Zasižno zbivanje romana *U ime ruže* uokvireno u sedam dana (sedam posebnih novela) prosječni čitatelj ne prevodi na simboliku preuzetu iz *Biblije* u kojoj Bog stvara svijet za sedam dana, kao ni na sugeriranu strukturu labavo povezanih zasebnih novela. Raspravu o poimanju vremena u Srednjem vijeku (ritualno, mitsko, cikličko) i drugim smišljenim, zamkama koje je Umberto Eco kao vrstan poznavatelj Srednjeg vijeka i semiologije uspio prezentirati čitatelju u formi kriminalističkog romana, zapravo detekcijskog romana istrage, ostavljam proučavateljima postmoderne književnosti.

⁷ Roland Barthes, 1960, *Problem značenja u filmu*.

taže, filmskog ritma, oblika filmskog zapisa, stanja kamere, dubinskog kadra, formata, zvuka i glazbe. Poljski teoretičar filma Jerzy Plazewski u svojoj teoriji filma *Jezik filma* (I-II, 1961), temeljito razmatra oblike filmskog zapisa. Ante Peterlić u svojoj teoriji filma *Osnove teorije filma* (1977; dopunjeno izdanje 1982), dograđuje Arnheimov sustav te određuje što je filmski zapis, odnos prema zbilji, razlaže čimbenike sličnosti filma i izvanjskog svijeta i čimbenike razlika, detaljno razmatra i na filmskim primjerima precizno definira oblike filmskog zapisa, zvuk, montažu. U posebnom poglavlju *Filmsko djelo*, pored psihologije percepcije, iznosi osebujni pogled na osnove dramaturgije filma. Ponuđen je jasan i pregledan teorijski sustav, koji omogućuje usvajanje temeljnih pojmova i olakšava analizu filmskog djela, razlikovanje filma od drugih umjetnosti.

Pregled nastojanja znanstvenika najrazličitijih profila ukazuje na složenost zadatka i poteškoće u izgrađivanju egzaktnog i arbitrarnog sustava, koji bi omogućio analizu i interpretaciju filmskog djela. Sve su spomenute studije dale izuzetan doprinos razvitku filmologije kao zasebne znanosti o filmskoj umjetnosti. Preduvjet su za usvajanje temeljnih znanja iz područja teorije filmske umjetnosti.

Filmski arhivist (filmolog) čija je dužnost procjenjivati filmska djela sa stajališta trajne pohrane i zaštite filmskog gradiva, mora koristeći ova temeljna znanstvena opredjeljenja izgraditi sustav vrijednosti koji će biti jedno od pomoćnih sredstava u djelotvornom radu na zaštiti filmskog gradiva.

Odabiri filmova — pokazatelji promjena kriterija, prosudbi i filmskog ukusa

Složenost prosudbi filmskih djela može se pokazati i komentiranjem određenih odabira filmova u rasponu od 1958. do 1995. godine a odnose se na hrvatsku kinematografiju.

Anketa deset najboljih jugoslavenskih filmova (1958)

U sklopu tadašnje jugoslavenske kinematografije 14 filmskih kritičara, uglavnom velikih dnevnih listova iz pojedinih republičkih centara, odlučio se za prosudbu tadašnje jugoslavenske kinematografije. Na dvije stranice tjednog dodatka posvećenog filmu u dnevnom listu *Borba* iznesen je odabir 10 najboljih jugoslavenskih filmova. Na dvije stranice niti jednom se ne spominju nacionalne kinematografije, što pokazuje čvrstinu unitarnog koncepta shvaćanja korpusa kinematografije u to vrijeme.

Za hrvatsku kinematografiju znakovito je da su među 14 kritičara bilo samo tri filmska kritičara iz Hrvatske (R. Sremec, M. Modrić, M. Boglić). Odabir je i u takvom odnosu snaga bio na strani kvalitete hrvatske kinematografije jer su od 10 odabranih filmova četiri producirana u Hrvatskoj. Prvo mjesto osvojio je film *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, drugi je bio film *Ne okreći se sine* Branka Bauera, na trećem je mjestu *Veliki i mali* Vladimira Pogačića, na četvrtom *Dolina mira* Franceta Štiglica, na devetom *Bakonja fra-Brne* Fedora Hanžekovića. Sagledavanjem tadašnjeg filmskog okruženja i danas iznenađuje deseto mjesto filma Kreše Golika *Djevojka i hrast*. Dva najuspješnija redatelja u toj

anketi su Vladimir Pogačić s filmovima *Veliki i mali* (četvrto mjesto) i *Subotom uveče* (peto mjesto) te Fedor Hanžeković *Svoga tela gospodar* (prvo mjesto) i *Bakonja fra-Brne* (deveto mjesto).

Anketa najboljih hrvatskih filmova (Vjesnik, 1990)

Prvi odabir najboljih hrvatskih filmova prezentiran je na stranicama lista *Vjesnik* uz sudjelovanje 28 filmskih kritičara svih generacija, odnosno četiri kritičara starije generacije, 13 srednje i 11 mlađe generacije. Hrvatski filmski kritičari dobili su tada konačno priliku iskazati svoj odnos prema hrvatskoj kinematografiji. Zaslužno prvo mjesto premoćno je zauzeo film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* sa 184 boda. Slijedio je dugi niz godina zaboravljeni film *Koncert* Branka Belana sa 158 bodova, potom *Breza* Ante Babaje sa 148 bodova, *Lisice* Krste Papića sa 139 bodova i *Rondo* Zvonimira Berkovića sa 130 bodova.

Od hrvatskih filmova iz ankete iz 1958. godine u izborima pojedinih kritičara nalazili su se samo filmovi *Svoga tela gospodar* (dva kritičara) i *Djevojka i hrast* (jedan kritičar). Anketa rađena 1990. još uvijek nije odražavala ideološki sasvim oslobođena gledišta pojedinih kritičara. Odabir je ipak prevrednovao hrvatsku filmsku baštinu i pokazao veću filmsku obrazovanost anketiranih filmskih kritičara i drugačiji ukus. Od šestog do desetog mjesta nalazili su se filmovi *H-8...* (N. Tanhofer), *Ritam zločina* (Z. Tadić), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić), *Samo ljudi* (B. Bauer) i *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić).

Odabir najboljih filmova snimljenih posljednjih deset godina (1980-90) pokazao je još izoštreniji kriterij i u tom izboru prvo mjesto premoćno je osvojio *Ritam zločina* (Z. Tadić) sa 197 bodova. Slijedili su *Ljubavna pisma s predumišljajem* (Z. Berković) sa 161 bodom, *Život sa stricem* (K. Papić) sa 156 bodova, *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić) sa 146 bodova te *Izgubljeni zavičaj* (A. Babaja) sa 136 bodova, potom *Sokol ga nije volio* (B. Schmidt), *Oficir s ružom* (D. Šorak), *Vila Orhideja* (K. Golik), *Glembajevi* (A. Vrdoljak) i *Čovjek koji je volio sprovode* (Z. Tadić).

Ovaj odabir pokazuje da se filmski kritičari pod utjecajem svjetskih trendova s većim senzibilitetom opredjeljuju prema žanrovski obojenim filmovima. Posebno cijene naglašene autorske ličnosti Krešu Golika, Antu Babaju, Krstu Papića i Antuna Vrdoljaka. Iskazuju svoju naklonost filmskim djelima, koja na filmski zre i originalan način oblikuju pojedine političke događaje i sudbine u novijoj povijesti Hrvatske (*Sokol ga nije volio*, *Oficir s ružom*, *Život sa stricem*, *Samo jednom se ljubi*). Ohrabruje što se u tom odabiru visoko vrednuju dva filma onodobnih filmskih početnika Branka Schmidta i Dejana Šorka.

Anketa najboljih hrvatskih filmova (Večernji list, 1995)

U povodu stote obljetnice filmske umjetnosti *Večernji list* proveo je anketu najboljih hrvatskih filmova svih vremena u kojoj sudjeluje 20 članova Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dobna struktura filmskih kritičara bila je jedan kritičar

starije generacije, pet kritičara srednje generacije i 14 mladih kritičara. Najvećim brojem glasova odabrali su film *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika za najbolji hrvatski film svih vremena. Usporedimo li ovu listu filmova s onom napravljenom pet godina ranije, razlike nisu velike u naslovima filmova koliko u redoslijedu filmova.

Breza se tako preselila s trećeg na sedmo mjesto, a *Ritam zločina* sa sedmog na drugo mjesto. *Koncert* se s drugog spustio na četvrto mjesto, *Lisice* su se sa četvrtog popele na treće mjesto, *Rondo* i *H-8...* zadržali su peto i šesto mjesto. S liste odabranih otpali su *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića i *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića, dok su ušla dva nova filma: *Imam dvije mame i dva tate* Kreše Golika te *Martin u oblacima* Branka Bauera.

Na taj način najuspješniji redatelji po ovoj anketi su Krešo Golik i Branko Bauer. Ova lista filmova pokazuje kulturni odnos mlađe generacije kritičara prema filmu *Ritam zločina*, s pravom prevrednuju antologijske *Lisice*, a oko filma *Breza* mogli bismo se sporiti tolikim spuštanjem, tj. osporavanjem vrijednosti tog antologijskog i originalnog filmskog djela. Upitan je ulazak i novih filmova na ovu listu jer predstavljaju djela manje vrijednosti od filmova Antuna Vrdoljaka *U gori raste zelen bor* ili *Kad čuješ zvona* ili pak filmova Života sa stricem Krste Papića i *Sokol ga nije volio* Branka Schmidta.

I ova lista najboljih hrvatskih dugometražnih igranih filmova »svih vremena« očigledno ima svoje favorite i ne sasvim objektivan odnos prema hrvatskom filmu. Iz svih ovih odabira filmova od 1958. do 1995. može se zaključiti da su prosudbe filmova podložne vremenu kad su nastale, strukturi i starosnoj dobi filmskih kritičara, političkoj klimi i općoj atmosferi, te prema njima treba biti kritičan. Iznio sam ih kao pokazatelj krhkosti kriterija u prosudbi filmova, te potrebi objektivnog sagledavanja vrijednosti pojedinog filma unutar svoje vrste ili roda bez obzira na vrijeme nastanka.

Prosudba filmske zbirke Zagreb filma

Stručna prosudba i valorizacija cjelovite filmske zbirke, ili fonda filmova, do sada u nas nije rađena, posebno ne s estetskog stajališta. to je pretpostavljalo, uz ostale kriterije, sagledati vrijednosti ove filmske zbirke kao dijela ukupne filmske baštine. Pojedina filmska djela po svojoj prirodi, vrijednostima unutar roda, vrste ili podvrste kojoj pripadaju, specifičnom sadržaju ili autorskom pristupu, tražili su i promišljanje njihove ukupne vrijednosti pored estetskog stajališta i sa povijesnog, sociološkog, te drugih stajališta.

To se posebno odnosi na podvrstu kratkometražnog filma, namjenski film, koji predstavlja značajan dio filmskog gradiva unutar zbirke Zagreb filma. Ovaj dio filmske zbirke pored namjenskih filmova sastoji se od znanstveno-popularnih, nastavnih, turističkih, reklamnih, te filmova o drugim umjetnostima.

Isprepletanje raznovrsnih kriterija čini prosudbu ove filmske zbirke vrlo složenom. Vrednovanje ne bi bilo moguće da nije bilo tiskanja zasebne edicije u četiri sveska *Zagrebačkog kruga crtanog i dokumentarnog filma* koju je uredio Zlatko Su-

dović, te pojave povijesti hrvatskog filma (1896-1980) *Između publike i države* Ive Škrabala. Velika pomoć u provjeri podataka bila je u kompjutorski obrađenoj dokumentaciji Hrvatske kinoteke.

Uz svu nedorečenost ovog prvog pokušaja prosudbe velike filmske zbirke (vrednovati 921 naslov) iznosim temeljna opredjeljenja, kriterije, rezultate i otvorena pitanja.

Opći problemi kategorizacije i vrednovanja

Kako ustrojiti osnovne kriterije u prosudbi zbirke filmova, koja se sastoji od 482 animirana filma, 421 kratkometražnog filma (dokumentarni, kratki igrani i namjenski), te od 12 dugometražnih igranih i dokumentarnih filmova? Vrlo je skromna domaća i svjetska bibliografija stručnih napisa u navođenju sličnih istraživanja ili prosudbi većih filmskih cjelina, fondova ili zbirki. Osnovno polazište pronađeno je u UNESCO-vu dokumentu o zaštiti kulturnih dobara iz 1970. Uzeta su u obzir temeljna opredjeljenja i načela Haške Konvencije iz 1954, koja definira kulturno dobro, stvaranje prosudbi i podjelu kulturnih dobara (pokretnih ili nepokretnih) u tri kategorije:

- kulturna dobra najveće vrijednosti, važnosti (nenadomjestiva kulturna dobra);
- vrlo važna kulturna dobra
- važna kulturna dobra.

Stručni djelatnici u pojedinim granama kulturnih djelatnosti (muzejski, arhivski, bibliotečni djelatnici, te djelatnici koji su se bavili zaštitom kulturne baštine), početkom 1970-ih na temelju ovih osnovnih kriterija opredijelili su se za pet kategorija koje se najkraće mogu formulirati:

- 0 kategorija, svjetskog značenja, u ovu kategoriju uvrštavaju se spomenici koji imaju najveću kulturno-umjetničku, odnosno povijesnu ili drugu znanstvenu vrijednost u svjetskim razmjerima ;
- I kategorija, saveznog značenja, uvrštavaju se spomenici unikalnog reprezentativnog, razvojnog istaknutog značenja s kulturno-umjetničkim, odnosno povijesnom ili drugom znanstvenom vrijednošću na području bivše Jugoslavije? —
— *pripomena*: u razmatranju ova je kategorija odbačena jer je plod dugogodišnjeg nasilnog političkog povezivanja i unitarnog tumačenja kulturnih djelatnosti pojedinih naroda njihovih osebnih i samosvojnih kulturnih dostignuća,
- II kategorija, republičkog značenja, uvrštavaju se spomenici unikalnog, reprezentativnog i razvojnog istaknutog značenja s kulturno-umjetničkim, odnosno povijesnom ili drugom znanstvenom vrijednošću za Hrvatsku ,
- III kategorija regionalnog značenja, uvrštavaju se spomenici reprezentativni u razmjerima neke određene regije s kulturno-umjetničkim, odnosno povijesnom ili drugom znanstvenom vrijednošću,
- IV kategorija lokalnog značenja, uvrštavaju se spomenici prosječne ili manje vrijednosti kulturno-umjetničke, odnosno povijesne ili druge znanstvene vrijednosti,

- V kategorija ambijentalnog značenja, uvrštavaju se spomenici koji imaju minimalne kulturno-umjetničke, odnosno povijesne ili druge znanstvene vrijednosti.

Iz ovog sustava kategorizacije vidljivo je da, osim O kategorije, malo što je moguće primijeniti na kategorizaciju i vrednovanje filmskog gradiva. U isto vrijeme arhivski stručnjak svjetskog ugleda Bernard Stulli, priznati povjesničar i dugogodišnji ravnatelj Hrvatskog državnog arhiva, u svom radu, koji je i danas najutemeljeniji stručni napis o ovoj problematici razlaže svoj koncept i sustav kategorizacije arhivskog gradiva. Napis je poznat pod naslovom »O valorizaciji i kategorizaciji arhivske građe« (*Arhivski vjesnik*, 1970). Njegov prijedlog za kategorizaciju arhivske građe glasi:

- 0 — građa najvećeg nacionalnog, pa time i šireg značenja, kao i ostala građa šireg značenja a najveće vrijednosti;
- I — građa istaknute reprezentativnosti za nacionalnu arhivsku cjelinu, odnosno za nacionalna fundamentalna istraživanja a posebne je vrijednosti;
- II — građa vrijednosti za šira područja, tj. za makro regije Hrvatske;
- III — građa manje vrijednosti od značenja za pojedine uže regije Hrvatske, odnosno za manje važne oblasti istraživanja;
- IV — građa male i sporednije vrijednosti, koja služi za širu ilustraciju onog što je kao bitno i tipično za društveni razvoj već dokumentirano građom od »O« do »III« kategorije.

Ovaj sustav promišljen je za potrebe kategorizacije klasičnog arhivskog gradiva. Tada u arhivskom sustavu još nije nazočan niti razrađen pristup novim medijima, tj. nekonvencionalnom arhivskom gradivu (film, fonografski zapis, fotografija, elektronski zapis). U to su vrijeme novi mediji izvan mnogih svjetskih arhivskih institucija i sustava⁸.

U stručnom napisu Bernarda Stullija prepoznavamo njegov osobni pristup u kategorizaciji arhivskog gradiva, koji izbacuje »saveznu« razinu kao nešto umjetno i nepostojeće i uvođi nacionalnu i međunarodnu razinu vrijednosti.

Razmotrivši sve ove modele, kao i kategorizacije građe drugih djelatnosti a polazeći od vlastitih stajališta i iskustava, došao sam do sustava kategorija kojima je moguće kategorizirati i vrednovati filmsko gradivo:

- I — filmska djela koja su po svojoj vrijednosti dio svjetske filmske baštine (antologijska filmska djela)
- II — vrijedno umjetničko ostvarenje
- III — umjetničko ostvarenje
- IV — filmsko djelo dokumentarne, namjenske, povijesne ili druge vrijednosti s manje naglašenim umjetničkim pristupom.

Vrednovanje i kategorizacija filmske zbirke Zagreb filma

Cjelokupna filmska zbirka Zagreb filma, prema dostupnoj dokumentaciji Zagreb filma, sadrži 921 naslov kratkometražnih i dugometražnih filmova. U skladu s gore navedenim kategorijama konačne vrijednosti po kategorijama su sljedeće:

- I kategorija — 157 naslova ili 17,04% od ukupnog broja naslova,
- II kategorija — 225 naslova ili 24,42% od ukupnog broja naslova,
- III kategorija — 297 naslova ili 32,24% od ukupnog broja naslova,
- IV kategorija — 216 naslova ili 23,45% od ukupnog broja naslova.

Ukupno je vrednovano i kategorizirano 895 naslova. Za 26 naslova nije se mogla utvrditi kategorija zbog necjelovitih podataka. Tako mali broj filmova, koji se nisu mogli vrednovati, ne mijenja ukupnu dobivenu sliku o vrijednosti ove filmske zbirke. Ako se konačni rezultat kategorizacije i vrednovanja filmske zbirke Zagreb filma nastoji sagledati prema vrstama kratkometražnog filma, onda treba naglasiti da od ukupno identificiranih 895 naslova, na animirane se filmove odnose 482 naslova a na sve ostale kratkometražne filmove 421 naslova.

Prema usvojenim kategorijama ukupne vrijednosti unutar *animiranog filma* su sljedeće:

- I kategorija — 102 naslova ili 21,12%
- I kategorija — 151 naslov ili 31,32%
- III kategorija — 195 naslova ili 40,45%,
- IV kategorija — 49 naslova ili 10,16%.

Ukupne vrijednosti za druge podvrste kratkometražnog filma nešto su niže:

- I kategorija — 56 naslova ili 13,30%,
- II kategorija — 63 naslova ili 14,96%,
- III kategorija — 127 naslova ili 30,16%,
- IV kategorija — 176 naslova ili 41,80%.

Ovakvo utvrđeni pokazatelji potvrđuju dobro poznata stajališta o izuzetnoj vrijednosti osebuje i jedinstvene filmske zbirke u nas u čiji su nastanak uložili svoj talent i znanje svi značajni autori hrvatskog filma.

Dovoljno govori podatak da se u I. i II. kategoriji (svjetska dostignuća i vrijedna umjetnička ostvarenja) nalazi 382 naslova, ili 41,46% od ukupnog broja naslova ove Zbirke.

U IV. kategoriji (djela s manje naglašenim umjetničkim vrijednostima) nalazi se samo 216 naslova ili 23,45% od ukupnog broja naslova. Ova kategorija opterećena je mnogim namjenskim, tzv. prigodnim ostvarenjima, koja imaju dokumentarnu i povijesnu vrijednost, svjedoče o životu, društvenim zbivanjima i gospodarskom razvoju.

⁸ Poznata je činjenica da UNESCO na svojoj Generalnoj skupštini održanoj u Beogradu tek 1980. godine donosi Preporuke u čuvanju i zaštiti pokretnih slika.

Prosudba animiranog filma nameće dilemu koja s estetskog stajališta izgleda teško rješiva: kako vrednovati jedan »mini« film (jednominutni animirani film koji se temelji na jednom genu ili dosjetci) i antologijsko djelo Vlade Kristla *Don Kibot*? Ili kako vrednovati određeni naslov iz namjenske animirane serije *Profesor Baltazar* u odnosu na druga antologijska djela animiranog filma, kao što su animirani filmovi *Zid Ante Zaninovića* ili *Satiemania Zdenka Gašparovića*?

Rješenje je u sagledavanju njihove vrijednosti unutar podvrste kojoj pripadaju, te u sklopu cjeline hrvatskog i svjetskog animiranog filma. Serija animiranih filmova o Profesoru Baltazaru, koju su radili eminentni autori animiranog filma, Z. Grgić, Z. Bourek, P. Štalter, A. Zaninović, B. Kolar i niz drugih autora, u temeljnim elementima animiranog filma, iako je rađena po unaprijed utvrđenom zadatku i u autorskim tandemima, iskazuje originalnost i visoku estetsku razinu.

Pojedini filmovi iz ove serije namjenskih animiranih filmova nisu jednako vrednovani. Određeni broj filmova vrednovan je i kategoriziran u I. kategoriju, a dio djela u II. kategoriju.

Ova popularna serija animiranih filmova za djecu prihvaćena je u svijetu zbog naglašenih estetskih vrijednosti ali i osobnog maštovitog pristupa, isticanjem temeljnih životnih vrijednosti i moralnih kategorija a ne na nasilju što karakterizira mnoge američke serije animiranih filmova. Likovno kreativne i originalne scenografije, stvaranje velikog broja simpatičnih i psihološki razrađenih likova uz njihovo funkcionalno oblikovanje i pokretanje, uz duhovitost odabranih priča, prezentirali su svijetu duh i atmosferu grada Zagreba i Hrvatske, kao dijela srednjoeuropske kulture.

Iako nikada nije rađena rang lista 20 najboljih animiranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma, ona je neprijeporna jer su se vrijednosti pojedinih animiranih filmova dokazale najvećim međunarodnim priznanjima a tako ih je ocijenila i međunarodna i domaća filmska kritika⁹.

Dragocjena je stalna mogućnost usporedbe sa svjetskim animiranim ostvarenjima putem Svjetskog festivala animiranog filma, koji se od 1972. godine sustavno, svake druge godine, održava u Zagrebu. Vrednovanje animiranih filmova i iznalaženje adekvatnih kriterija za razne vrste animiranog filma, od jednominutnog, ili takozvanih mini filma, do uobičajenih 10 minutnih autorskih filmova, namjenskih animiranih filmova, bio je ipak lakše rješiv zadatak u odnosu na prosudbu i vrednovanje drugih vrsta kratkometražnih filmova.

Filmski arhivisti i filmolozi, koji su najpozvaniji za donošenje estetskih procjena dokumentarnih filmova, ne bi se tako lako dogovorili oko izbora 20 najboljih dokumentarnih filmova. Poteškoća je što je posljednjih godina izostalo sustavno recenziranje kratkometražne produkcije, pa je mnogo teže izvršiti procjenu produkcije osamdesetih i devedesetih godina nego šezdesetih i sedamdesetih godina.

U okviru *vrednovanja kratkometražnog filma* bilo je lakše vrednovati autorske dokumentarne filmove, koji su se profilirali kao originalna filmska ostvarenja, što se može reći i za

podvrstu kratkog igranog filma, te za dio namjenskih filmova o vizualnim interpretacijama drugih umjetnosti, posebice likovne umjetnosti.

U podvrsti *namjenskog filma* svojom visokom kreativnom razinom ističe se, već više puta spomenuti, opus znanstvenopopularnih filmova redatelja Branka Marjanovića. Zbog nepreciznih podataka u dostupnoj dokumentaciji Zagreb filma, nije mogla biti brojčano a ni statistički iskazana vrijednost dokumentarnog filma unutar kratkometražnog filma. Zasiurno da bi dokumentarni film, kratki igrani, znanstvenopopularni, te filmovi o drugim umjetnostima, po utvrđenim kategorijama, svojom ukupnom vrijednošću ravnopravno stajali uz ostvarene rezultate animiranog filma.

Najteže je bilo vrednovati (»sivo«) područje namjenskog filma, tj. one filmove koji su se u velikom broju producirali pedesetih i šezdesetih godina a imaju obilježje prigodničarskog i odnose se na obljetnice, proslave karakteristične za ondašnji društveni sustav.

Iz gore navedenih stajališta vidljivo je da je u prosudbi zbirke filmova Zagreb filma jednaka pažnja posvećena izrazitim autorskim filmovima, kao i filmovima komercijalne namjene ili pak usmjerenosti određenom zadatku. Iz ove prosudbe filmske zbirke Zagreb filma lako se iščitava vrijednost zbirke, visok prosjek umjetničkog dosega u produkciji kratkometražnog filma.

Bez ove filmske zbirke ne bi bilo hrvatskog crtanog, dokumentarnog, kulturnog, znanstvenopopularnog i kratkog igranog filma. Ovom prosudbom potvrđuju se globalne ocjene poznate filmskim znalcima u zemlji i inozemstvu. Međutim, potrebno ih je ponekad provjeriti i ovakvom vrstom kategorizacije i vrednovanja.

Primjenjivost rezultata ove prosudbe pokazala se tijekom 1995. godine, kad je trebalo utvrditi prioritete spašavanja teško oštećenih originalnih negativa slikovnih i zvučnih zapisa Zagrebačke škole crtanog filma. Pored kriterija starosti filmova, zbog procesa gubljenja boje, oštećenosti zbog prekomjerne uporabe izvornih materijala, vrlo je važno bilo utvrditi prioritet i s estetskog stajališta jer riječ je o najvećim dijelom o umjetničkim ostvarenjima najveće razine.

Od znalaca filma (filmskih kritičara i filmologa, tehnologa i autora koji čine stručni tim na realizaciji ovog projekta) vrednovanje filmske zbirke Zagreb filma, prihvaćeno je kao pouzdan stručni rad i podloga za program trajne zaštite i izradbe novih izvornih materijala animiranih filmova proizvedenih pedesetih i šezdesetih godina.

Vrednovanje filmskog gradiva, promatrano iz ovog primjera izravne primjene u zaštiti filmskog gradiva, ukazuje da ono nema samo stručnu i znanstvenu namjenu, već je u zaštiti Nacionalne filmske zbirke jedna od važnih usmjerenja, kojim putem treba ići u utvrđivanju mjera i metoda zaštite filmskog gradiva.

⁹ Poznata je činjenica da je od 1958. do 1978. proizvedeno ukupno oko 400 autorskih animiranih filmova i osvojili su toliki broj najvećih priznanja na svjetskim festivalima.

Literatura

Henri Agel, *Estetika filma*, Beograd 1965.

Henri Agel, »Aktivnost ili pasivnost gledatelja«, u zborniku *Filmski svijet*, 1953.

Guido Aristarco, *Povijest filmskih teorija*, Beograd 1974.

Rudolf Arnheim, *Film kao umjetnost*, Beograd 1962.

Bela Balasz, *Filmska kultura*, Beograd 1948.

Branko Belan, *Sintaksa i poetika filma*, Zagreb 1979.

Ivan Beuc, *Valorizacija konvencionalnog i nekonvencionalne registraturne i arhivske građe u teoriji i praksi* (rukopis udžbenika), Zagreb 1986.

Pier Francastel, »Prostor i iluzija«, *Revue internationale de filmologie*, broj 5, 1948.

Georges Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb 1962.

Roman Ingarden, »Vrijeme, prostor i osjećaj stvarnosti«, *Revue internationale de filmologie*, broj 2, 1947.

Ulrich Gregor i Enno Patalas, *Istorija filmske umjetnosti*, Beograd-Zagreb 1977.

Ronald Holloway, »Z« is for Zagreb, London 1972.

Andela Horvat, *O valorizaciji i kategorizaciji spomenika kulture u kulturno-povijesnim muzejima i galerijama*, Zagreb 1970.

Marcel Martin, *Filmski jezik*, Beograd 1966.

Boleslaw Matuszewski, *Novi povijesni izvor*, Beograd 1973.

Christian Metz, *Jezik i kinematografski medij*, Beograd 1973.

Jean Mitry, *Estetika i psihologija filma*, I-IV, Beograd 1966-1972.

Ranko Munitić, *Uvod u estetiku animacije*, Zagreb 1975.

Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb 1982.

Ante Peterlić, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb 1976.

Jerzy Plazewski, *Jezik filma*, I-II, Beograd 1971-72.

Étienne Souriau, »Priroda i granice pozitivnog udjela estetike u filmologiji«, *Revue internationale de filmologie*, broj 1, 1947.

Étienne Souriau, »Film i komparativna estetika«, *Revue internationale de filmologie*, broj 10, 1952.

Bernard Stulli, »O valorizaciji i kategorizaciji arhivske građe«, *Arhivski vjesnik*, god. XIII, svezak 13, Zagreb, 1970.

Ivo Škrabalo, *Između publike i države (povijest hrvatske kinematografije 1896-1980)*, Zagreb 1984.

Zagrebački krug crtanog filma (Grada za povijest hrvatske kulture), I-IV, Zagreb 1978-86.

Rene Zazzo, »Intelektualna razina i razumijevanje filma«, *Revue internationale de filmologie*, broj 5, 1949.

Rene Zazzo, »Prostor, pokret i cinemaskop«, *Revue internationale de filmologie*, broj 18-19, 1954.

Zakoni, preporuke, konvencije, izvješća

Haška konvencija o zaštiti kulturnih dobara u slučaju oružanog sukoba 14.05.1954, *Arhivski vjesnik*, god. XIV, Zagreb 1971.

Konferencija o europskoj sigurnosti i suradnji, Simpozij o kulturnoj baštini, Krakow, 1991.

Nacrt Konvencije o zaštiti europskog audiovizualnog nasljeđa Vijeća Europe, 1996., prihvaćena i ratificirana verzija iz 2001. godine.

Zakon o arhivskom gradivu i arhivima, 1997.

Projekt savjeta za kulturnu suradnju Vijeća Europe, Zaštita audiovizualne baštine, 1991.

Recommendation of the Safeguarding and Preservation of Moving images, Generalna skupština UNESCO-a, Beograd 1980.

Valorizacija i kategorizacija spomenika kulture u kulturno-povijesnim muzejima i galerijama u Hrvatskoj, Savjetovanje, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Zagreb, 1970.

Zakon o zaštiti arhivske građe i arhivima, *Narodne novine*, br. 25, 1978.

Dokumentacije

Dokumentacija Hrvatske kinoteke 1979-1995. (matična kartoteka, osam tematskih kartoteka i kartoteka zbirke Popratnog filmskog gradiva)

Dokumentacija Zagreb filma 1995-1990. (katalozi, sačuvano arhivsko gradivo i dokumentacija o animiranim filmovima)

Izvještaji i programi rada Hrvatske kinoteke (1979-1995)

Tatjana Rezec Stibilj

Četrdeset godina Slovenskoga filmskog arhiva pri Arhivu Republike Slovenije

Svjesnost o nužnosti prikladnog čuvanja tako osjetljivog medija kao što je filmska vrpca rodila se ubrzo nakon nastanka prvih pokretnih slika. Vizionarska ideja Bolesława Matuszewskog o važnosti osnivanja filmskih arhiva u tadašnje se vrijeme iskazala itekako realnom, premda u vrijeme kada je nastala nije pala na plodno tlo. Nakon 1927. i s pojavom zvuka na filmu kao prve velike prekretnice u razvoju filmske umjetnosti, potreba za odgovarajućom zaštitom filmskoga gradiva počela je dobivati svoj konkretni oblik. Tridesetih su se godina 20. stoljeća u europskim prijestolnicama, Parizu, Berlinu, Londonu, počeli osnivati prvi nacionalni filmski arhivi.

Većina ostalih europskih nacionalnih arhiva formirala se nakon Drugoga svjetskog rata, a iznimka je Narodni filmový archiv u Pragu osnovan 1943. Danas je to jedan od najvećih filmskih arhiva u svjetskim razmjerima. Na prostoru bivše Jugoslavije nakon 1945. godine isprva je osnovana Jugoslovenska kinoteka u Beogradu, koja je od 1957. do 1971. imala status savezne ustanove gdje su filmsku produkciju čuvala republička filmska poduzeća, pa tako i slovenski Triglav film. Godine 1968. pri Arhivu Socijalističke Republike Slovenije osnovan je odjel Slovenski filmski arhiv (u nastavku SFA), specijaliziran za evidentiranje, skupljanje, održavanje i čuvanje slovenskog filmskog naslijeđa.

Počeci filmskog arhiviranja u Sloveniji

Unatoč činjenici da su filmski stvaraoci bili vrlo svjesni nužnosti odgovarajućeg arhiviranja snimljenoga gradiva, stanje je ispočetka bilo prilično nesređeno. Filmski su stvaraoci između dvaju svjetskih ratova svoje uratke čuvali kod kuće jer nije bilo drugačije moguće, premda se sačuvala većina gradiva prijeratnih snimatelja poput Veličana Beštera, Božidara Jakca, Metoda Badjure, Marija Foerster i drugih. Triglav film, osnovan 1946. godine, nakon 1945. čuvao je gradivo nekih autora, zajedno s novonastalom produkcijom. Alojzija Omota¹ prva je u vrlo skromnim uvjetima primjereno brinula za arhiv Triglav filma, posebno zbog činjenice da se ispočetka radilo o pohranjivanju nitratne (zapaljive) vrpce.

Nitratna je vrpca kod nas bila u upotrebi sve do početka 1950-ih, a nakon toga zamijenila ju je acetatna (nezapaljiva) filmska vrpca. Krajem 1940-ih radi pohrane filmova nadograđen je Dom Partizana u Trnovom, gdje je u prizemnim prostorima bio filmski atelje, a na prvom su se katu nalazili laboratorij i montaža. Unatoč temeljitosti i brižnosti gospođe Omote, filmovi su bili izloženi neprikladnim uvjetima čuvanja. Variranje temperature i vlage, drvene police, električno grijanje predstavljali su neprestanu opasnost kako za filmove, tako i za osobu koja se za to brinula. Stanje je vrlo slikovito opisao Ivan Nemanič² kada je, kao voditelj Slovenskoga filmskog arhiva, prvi put posjetio prostore arhiva Triglav filma. »Tanki zid od cigle i limeni krov filmove su čuvali samo privremeno. Temperatura se mijenjala zajedno s godišnjim dobima. Zimi je u prostoriji bilo toliko hladno da si morao zaogrnuti bundu. Ljeti je temperatura na termometru porasla do 28 stupnjeva. Kutije na donjim policama bile su prekrivene zelenkastim slojem plijesni.«³

Početkom 1960-ih na alarmantno stanje sve su češće upozoravali slovenski filmski radnici. Govorili su o tome na prosvjetno-kulturnoj manifestaciji slovenske skupštine 18. prosinca 1964, na kojoj je tadašnji poslanik i režiser France Štiglic jasno upozorio na ovaj problem.⁴

Od tada se klupko počelo odmotavati nešto brže jer je 1966. godine prihvaćen Zakon o arhivskom gradivu i arhivima (Ur. g. SRS 4-24/66) koji je izričito navodio film kao arhivsko gradivo. Svakako je trebalo pripremiti i odgovarajući infrastrukturu jer klasični arhivi nisu bili pogodni za čuvanje takve vrste gradiva. To je također zahtijevalo vrijeme te, naravno, dodatna financijska sredstva koja su, slično kao danas, bila teško dostupna, iako je za njih postojala zakonska podloga.

Tako je 1968. godine pri tadašnjem Državnom arhivu Socijalističke Republike Slovenije osnovan filmski odjel čija je zadaća bila evidentiranje, skupljanje, uzdržavanje i čuvanje filmskoga arhivskog gradiva od oštećenja i uništavanja te njegovo posredovanje korisnicima.⁵ Postojale su mnoge pre-

¹ Alojzija Omota bila je sestra Rudija Omote, tonskog majstora koji je prvi ozvučio slovenski film, filmskog pionira i izumitelja na području filmskog zvuka.

² Ivan Nemanič bio je dugogodišnji voditelj Slovenskoga filmskog arhiva (1968-1997) koji je postavio temelje slovenske filmske arhivistike.

³ Ivan Nemanič, *Utrinki filmskega arhiva*, u: *Slovenski film in njegovo varovanje*, Ljubljana 1998, str. 23-24.

⁴ Lojz Tršan, *Trideset let Slovenskega filmskega arhiva*, u: *Slovenski film in njegovo varovanje*, Ljubljana 1998, str. 10.

⁵ Ibid., str. 12.

preke za normalan rad i s njima se Ivan Nemanič kao voditelj odjela uhvatio ukoštac, uspješno ih rješavajući. Za ozbiljan je rad trebalo urediti barem tri područja: prihvaćanje odgovarajuće zakonske podloge za predavanje filmskoga gradiva od strane producenata u arhiv, jer je vrijedeći zakon obvezivao producente da izruče film u arhiv 30 godina nakon njegova nastanka, uređenje prikladnih skladišta za nitratni film i, naposljetku, kadrovsko pojačanje novog odjela.

Prihvaćanje odgovarajućeg zakonodavstva razvijalo se sporije i tek je 1997. godine prihvaćen Zakon o arhivskom gradivu i arhivima (Ur. l. RS br. 20/97) koji je odredio da producent mora odmah nakon izrade filma predati originalno filmsko gradivo i jednu filmsku kopiju Arhivu Republike Slovenije, a producentu se nadoknađuju troškovi izrade intermedijata i jedne filmske kopije.

Jedan od tvrdih oraha bilo je traženje prostora za nitratni film. SFA je, doduše, preuzeo većinu acetatnih filmova Triglav filma, dok su nitratni filmovi premješteni u Jugoslovensku kinoteku kad je Triglav film otišao u stečaj, gdje su i ostali do 1991. godine. Ivan Nemanič i suradnica Marta Rau Selič utovarili su malo prije osamostaljenja deponirane slovenske filmove u kamion te ih iz Beograda odvezli direktno u podzemne prostore Gotenice, blizu Kočevja, gdje je tadašnji ministar za unutrašnje poslove Igor Bavčar dopustio da se pohrane filmovi. SFA je postao i kadrovski jači jer je Ivan Nemanič dobio stalnu suradnicu Martu Rau Selič tek 1984, koja od svog dolaska brinula za područje korištenja filmskog arhivskoga gradiva. Na ovom se području više dogodilo 1990-ih, kad se broj radnika u SFA ustalio na sedam, kako je i ostalo sve do danas.

Važan posao koji je trebalo obaviti na početku bila je stručna obrada i popisivanje preuzetoga filmskoga gradiva. Ivan Nemanič brinuo se za prepoznavanje filmova, često bez naslova, i za stjecanje drugih podataka o filmovima, tako da je pozvao na suradnju starije filmske stvaraoce, većinu njih iz predratnog vremena. Na taj se način također bogatila slovenska filmska povijest. Svoje rezultate istraživanja izložio je u publikaciji Arhiva Slovenije 1982. godine pod naslovom *Filmsko gradivo Slovenskoga filmskog arhiva pri Arhivu Slovenije*. Inventar je predstavljao prvi važan izvor za korištenje javnoga filmskog arhivskoga gradiva. Publikacija je bila dopunjena i ponovno tiskana 1998. godine. Nastavak je doživjela još u tri sveska, pa su tako sada osnovni tehnički i sadržajni podaci o 2238 filma korisnicima na raspolaganju u četiri knjige. Isti podaci na raspolaganju su također i na internet-skim stranicama Arhiva Republike Slovenije. Ivan Nemanič predstavio je filmove Božidara Jakca, Metoda i Milke Badjura u posebnim monografskim publikacijama. SFA je uz ovogodišnji jubilej odlučio pripremiti izbor slovenskih turističkih filmova koji će izaći na DVD-u.

Film je mrtvo bogatstvo ako leži samo u depoima — SFA je bio toga svjestan — pa su počeli pripremati filmske projekcije, isprva više u studijske ciljeve u dvorani Jugoslovenske kinoteke u Ljubljani koja je već 1963. godine otvorila vrata

posjetiteljima. Kasnije su se filmske večeri pripremale i izvan Ljubljane, posebno na mjestima koji su bili na ovaj ili onaj način povezani s filmovima. Posvuda su bile iznimno dobro prihvaćene, a nešto je manja posjećenost bila samo u Ljubljani. Ova činjenica još i danas vrijedi, kao i to da se nastavljamo truditi i s veseljem predstavljati slovensku filmsku riznicu kako stručnoj, tako i široj javnosti. Već se nekoliko godina prikazuju projekcije pod zajedničkim nazivom *Večeri Slovenskoga filmskog arhiva*. Budući da smo još uvijek bez vlastite projekcijske dvorane, gostujemo u dvorani Slovenske kinoteke⁶. Posebno ću spomenuti projekt *Ob letu osorej*, koji je prije trinaest godina osnovala Marta Rau Selič te koji je s godinama prerastao u događaj za ljubitelje filma. Nekoliko dana prije Nove godine na filmskom platnu zaživi većina još neotkrivenih filmskih slika te njihovi autori. Istovremeno se to pretvori u prednovogodišnje druženje filmskih radnika, posebno onih starije generacije, gdje prednost ima buđenje filmskih sjećanja.

Stanje u slovenskoj kinematografiji dosta se promijenilo nakon 1991. godine. Povećao se broj producenata, kao i onih koji su za izvođenje svojih projekata uspjeli dobiti javna financijska sredstva preko Filmskog fonda Republike Slovenije. Filmska se produkcija u sve većoj mjeri počela preusmjeravati na digitalnu tehnologiju, što pred nas arhiviste ponovno postavlja nove stručne zadatke u očuvanju audiovizualnoga gradiva. Sve je promjene trebalo ozakoniti. Godine 2006. prihvaćen je Zakon o čuvanju dokumentarnog i arhivskoga gradiva (Ur. l. RS, br. 30/2006) prema kojem su javno-pravne osobe te druge pravne i fizičke osobe dužne uručiti filmsko arhivsko gradivo u arhiv, što uključuje montirani originalni slikovni i tonski negativ filma, snimljen na filmskoj vrpici, i jednu projekcijsku kopiju istog filma, odnosno film snimljen u analognoj i digitalnoj tehnici. Zbirka filmova širi se preuzimanjem filmova od javnopravnih i fizičkih osoba koji filmove poklanjaju ili ga daju na čuvanje, te otkupima, ako se utvrdi da su ponuđeni filmovi značajni za slovensku znanost i kulturu. S obzirom na to da je materijalna zaštita filmskog arhivskoga gradiva osnovna djelatnost svakoga nacionalnog arhiva, SFA redovito brine za odgovarajuće čuvanje i zaštitu filmova koje, uz održavanje odgovarajućih parametara vlage i temperature u skladištima, obuhvaća redovito kopiranje i restauriranje filmova. Posljednji veći podvig uspjeli smo ostvariti 2005. godine, kada smo prilikom stote godišnjice slovenskog filma digitalno restaurirali prve filmske snimke dr. Karola Grossmana, pokretača filmske djelatnosti u Sloveniji. Radi se o kratkim filmskim snimkama naslova *Odhod z maše v Ljutomeru*, *Sajem v Ljutomeru* i *Na domačem vrtu* iz 1905. i 1906. godine na 35 mm filmskoj vrpici, ukupne dužine 135 m. Posao je bio zahtjevan jer su filmovi bili u originalu snimljeni na 17,5 mm filmskoj vrpici s perforacijom u sredini te su već bili oštećeni.

Godine 2003. dobili smo poseban skladišni prostor za čuvanje nitratnih filmova, 50 km od Ljubljane, blizu Gotenice kraj Kočevja. U završnoj je fazi i adaptacija prostora bivše

⁶ Slovenska kinoteka osnovana je odlukom Vlade Republike Slovenije 1996. godine, te je zadužena za čuvanje i predstavljanje filmske zbirke svjetskog filma i muzealija, značajnih za povijest filma i kinematografije.

kasarne za nova skladišta filmskoga arhivskog gradiva u Ljubljani.

Riznica slovenskoga filmskog stvaralaštva

U našim se depoima, uz najznačajniju Zbirke filmova, koja prema podacima iz centralne računalne evidencije trenutno ima 6752 filmova s 29043 kolutova i 1288 naslova na drugim medijima, čuva takozvano arhivsko gradivo, povezano s nastajanjem filma (sinopsisi, scenariji, knjige za snimanje, fotografije i ostalo).

U Zbirci filmova čuvamo sve vrste filmova — od igranog, dokumentarnog, eksperimentalnog do animiranog. Na ovom ću mjestu spomenuti nekoliko filmova i njihovih autora koji su označili određene međaše u razvoju filmske produkcije od njezinih početaka pa sve do danas.

Nakon prvih spomenutih snimki Grosmana i filma trščanskog producenta *Premiata ditta S. Spino, Ljubljana 1909*, o brojnijoj filmskoj produkciji možemo govoriti tek u razdoblju između dvaju svjetskih ratova. Tako je fotograf Veličan Bešter 1922. godine prvi dobio koncesiju za osnivanje filmskog poduzeća u Ljubljani, ali su se, nažalost, njegovi filmovi samo djelomično očuvali. Godine 1931. u dvorani kina Union održala se svečana premijera prvoga slovenskog dugometražnog filma *V kraljestvu Zlatoroga*, režisera Metoda Badjura. Oba je filma povezivalo opjevanje ljepota slovenskih gora i veselja prema planinarenju.

Sloveniju su nekoliko puta 1932. i 1933. posjetili snimatelji filmske tvrtke Svjetloton iz Zagreba. O filmovima *Bela Ljubljana* (1932), *Kraljevo bivanje na Bledu* (1932), *Film o Westnovi tovarni* (1933) te film o slovenskim plesnim i drugim manifestacijama na Ljubljanskom filmskom festivalu (1934) sačuvani su jedino podaci iz časopisa. Sačuvana su dva filma o lječilišnom turizmu u Sloveniji koje je snimilo poduzeće Svjetloton. Mislilo se da je film o lječilištu u Ormožu (*Ormož jugoslavenski Gillspach*, 1935) izgubljen, ali je Ivana Nemaniča, nakon ustrajnog traženja, put doveo u Hrvatsku kinoteku, gdje je uz dozvolu napravio kopiju. U drugom je filmu predstavljeno lječilište Radenci (*Radenci*, 1937). Oba filma su ozvučena.

Od slovenskih predratnih snimatelja koji su svoj život posvetili filmu, treba spomenuti Metoda Badjura koji je zajedno sa ženom Milkom, montažerkom, snimio velik broj prije svega dokumentarnih filmova. Vrhunac njegova stvaranja u predratnom razdoblju predstavlja film *Bloški smučarji* koji na poetičan i dokumentaran način prikazuje svjetski fenomen bloškog skijanja. Film je dobio brojna priznanja u domovini i izvan nje. Supružnici su bili aktivno prisutni u filmskom stvaranju i nakon 1945. u okviru Triglav filma.

Godine 1939. Prosvetna zveza i Milan Kham osnovali su prvo veće filmsko poduzeće Emona film koje je spajalo kinodvoranu Union, filmsku distribuciju i proizvodnju kratkometražnih filmova. Njihova je produkcija pokazivala obećavajući početak pa su njome privukli dr. Marjana Foersteru,

režisera i montažera koji se školovao u inozemstvu, te Rudija Omotu koji je već postao priznat na području razvoja zvuka na filmu. Između ostalog su 1940. godine snimili prvi slovenski reklamni film za Jugoslavensku tiskaru. Za vrijeme rata prema narudžbi okupatorske vlasti 1944. snimili su film *Protikomunistično zborovanje na Kongresnem trgu* i *Dobranska prisega* koji predstavljaju jedine filmske dokumente o kolaboracionističkoj suradnji domobranske vojske s okupatorskom.

Partizanska je vojska isto tako filmski dokumentirala dio svojih akcija, prije svega na oslobođenom području Bijeke krajine od 1943. do 1945. godine. Snimke Staneta Virška, Čoreta Škodlara i Božidara Jakca skupljeni su pod imenom *Partizanski dokumenti*.

Nakon Drugoga svjetskog rata filmska je produkcija prešla u državne ruke. U pojedinim jugoslavenskim republikama formirana su filmska poduzeća te je u Sloveniji 1946. osnovano filmsko poduzeće Triglav film. Njegova prva zadaća bila je snimiti slovenski cjelovečernji film. Premijerno prikazivanje filma *Na svoji zemlji* bilo je u jesen 1948. Film je prihvaćen s oduševljenjem te ga gledatelji nakon 60 godina i danas još uvijek rado gledaju. Čak su i talijanski diplomati u Beogradu bili ocijenili film povoljno, iako obrađuje bitku primorskih Slovenaca protiv talijanskih i njemačkih osvajača i bitku za pripojenje Jugoslaviji, što je za Italiju tada bilo goruće pitanje.⁷ Film je režirao France Štiglic, veliko režisersko ime na slovenskom i jugoslavenskom prostoru. Osim njegovih filmova *Dolina miru* (1956), *Ne joči, Peter* (1964), *Tistege lepega dne* (1976), u slovenske uspješnice uvrstavamo filmove *Vesna* (1953) Františka Čapa, *Ples v dežju* (1961) Boštjana Hladnika, *To se gadi* (1977) Jožeta Bevca, *Cvetje v jeseni* (1973) Matjaža Klopčiča i tako dalje.

Godine 1956. filmskom se poduzeću Triglav film pridružilo poduzeće Viba film koje je do 1991. bilo središnji slovenski producent, snimivši 92 cjelovečernja filma, 61 samostalno, a 31 u suradnji s drugim slovenskim i jugoslavenskim autorima.⁸

U sjeni cjelovečernih filmova čitavo je vrijeme nastajala dokumentarna filmska produkcija koja danas, između ostalog, predstavlja bogat izvor za istraživanje različitih razdoblja prošlosti, a u SFA predstavlja većinu filmskog arhivskog gradiva ili više od pet tisuća naslova. Među njima je pojedine naslove još teže istaknuti. Ukratko rečeno, dokumentarna produkcija do kraja 1950-ih pretežito je reportažna i snimljena u duhu uzdizanja ratnih i poratnih uspjeha nove socijalističke vlasti i radnog čovjeka. Sredinom 1960-ih na važnosti su počeli dobivati dokumentarni i kratki igrani filmovi koji su novim, angažiranim autorskim i društvenokritičkim pristupom, željeli gledaoca upozoriti na različite negativne pojave u društvu. Ovdje uvrstavamo filmove Maka Sajka koji je u filmu *Strupi* (1964) prvi put javno upozorio na snažno zagađivanje okoliša. Jože Pogačnik, pokretač filmskoga crnog vala u Sloveniji, ukazao je na nehumane život-

⁷ Nevenka Troha, »Italijansko diplomatsko poročilo o slovenskem filmu *Na svoji zemlji*«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, XLVII-2/2007, str. 187-189.

⁸ Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Ljiljana Nedič i Zdenko Vrdlovec, *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931.-1993.*, Ljubljana 1994, str. 332.

ne prilike u kojim se često nalaze ljudi s ruba društva (*Na stranskom tiru*, 1964; *Jutrišnje delo*, 1967). Jože Bevc je u nizu kratkih filmova (*Občan Urban*, 1963) na satiričan i humorističan način želio ukazati na krizu u međusobnim obiteljskim, susjedskim i širim društvenim odnosima. Slovenski animirani film također čuvamo u našim depovima, sve od prvoga lutkarskog filma *Sedem na ene mah* (1952) režisera i animatora Saše Dobrile, pa nadalje.

Suradnja s Hrvatskom kinotekom

Jedna od naših glavnih zadaća je evidentiranje filmskoga arhivskog gradiva o Slovincima u stranim zemljama, kao i filmova koje su u Sloveniji snimili strani snimatelji. Tako se već početkom 1980-ih uspostavila uspješna suradnja s Hrvatskom kinotekom i njezinim ravnateljem Matom Kukuljicom. Osim razmjene iskustva i stajališta o stručnim pitanjima s područja filmska arhivistike, suradnja se raširila i na evidentiranje i razmjenu filmskoga arhivskog gradiva povezanoga sa Slovenijom. SFA čuva velik broj filmskih kopija čije je izvorno gradivo u vlasništvu Hrvatske kinoteke. Snimljeno se gradivo koristi u kulturne i znanstvene ciljeve, a korisnik mora za dozvolu korištenja zamoliti Hrvatsku kinoteku.

Uz spomenute filmove poduzeća Svjetloton o slovenskim lječilištima Ormož i Radenci, vrlo je dragocjena jedina snimka na 16 mm filmskoj vrpici (iako je dugačka samo 7 metara) o slovenskom generalu Rudolfu Maisteru iz 1918. godine, koji poziva jugoslavenske oficire da se uključe u bitku protiv talijanskih protivnika.

Godine 1934. hrvatski je producent, Škola narodnog zdravlja Andrija Štampar iz Zagreba, snimio na Bledu film *Oj, ljetni sivi sokole*. Film je ozvučen, snimljen na 35 mm film-

skoj vrpici i dugačak je 1963 m. Prikazuje puls logorovanja sokolske mladeži na Bledu i posjet kraljevske obitelji Karađorđevićevih.

S Hrvatskom kinotekom izmijenili smo nekoliko radnih posjeta na kojima smo se upoznali s promjenama i dostignućima obiju ustanova te utvrdili dobru međusobnu suradnju.

Planovi za budućnost

Novo je arhivsko zakonodavstvo iz 2006. godine kao filmsko arhivsko gradivo odredila i filmove snimljene u analognom i digitalnom obliku. Već se i prije toga u SFA-u formirala Zbirka audiovizualnih zapisa, ali stvaraoci nisu po zakonu bili dužni predavati gradivo u arhiv. Sada je potrebno i za to gradivo osigurati prikladne uvjete čuvanja i materijalne zaštite. Digitalizacija filmskoga arhivskog gradiva sve je češće tema stručne javnosti. Zasada nam digitalizacija znači prije svega tehničku potporu kod zaštite i korištenja filmskoga arhivskog gradiva. Pridružujemo se *Manifestu* koji su svjetski filmski arhivi ove godine predstavili na 70-oj godišnjici organizacije FIAF u Parizu, u kojem je posebno naglašeno da svi članovi FIAF-a nastavljaju sa skupljanjem filmova te da ga u takvom obliku i očuvaju.

Često se postavlja pitanje o sudbini nacionalnih filmskih arhiva u današnje vrijeme prevlasti digitalne tehnologije, opadanja broja gledatelja u kinodvoranama, prevlasti masovnih medija i sveopće globalizacije. Naše poslanje je jasno, slovensko filmsko arhivsko gradivo jedinstveno je na svjetskom prostoru, a mi moramo, uz uvažavanje arhivskih načela, brinuti o tome da ga očuvamo za naše potomke te da im ga predstavljamo u izvornom obliku.

sa slovenskoga prevela Ivana Tarle

E n e s M i d ž i ć

Mit o prvoj vožnji kamere i snimci s mletačke gondole

Izum snimanja kamerom u vožnji pripisuje se Alexandreu Promiou (1868-1926), znamenitom snimatelju braće Lumière. Podatak da je Promio 1896. godine u Veneciji snimio Canal Grande kamerom iz gondole u vožnji znat će spomenuti svaki povjesničar filma. Tu sam važnu činjenicu za razvoj filmskog izraza učio i usvojio u studentskim danima davnih 1970-ih. To je u svjetskoj literaturi do današnjih dana opće poznata činjenica, to piše u našim stručnim knjigama i filmskoj enciklopediji. No, da li je to tako?

Promio, Venecija, prva vožnja kamere i gondola opće su mjesto filmske povijesti. Iako je filmska povijest relativno kratka, a često je o tome pisano, dvije su ključne tvrdnje iz ovih navoda ipak netočne. Niti je prvu filmsku vožnju izveo Promio, a sasvim je neuvjerljivo da je ta vožnja kamere izvedena gondolom.

Za prvu je tvrdnju dovoljno prelistati precizne onodobne ili pak danas ažurirane i sistematizirane kataloge tvrtke Lumière ili onodobne novinske napise iz Lyona, koji spominju filmske vožnje datirane prije Promiove. Dovoljno je podataka prema kojima se može ustanoviti činjenično stanje, pa zaključiti o kronologiji snimanja s kamerom u pokretu. Međutim ta se tvrdnja već godinama nekritički i prepisivački provlači kroz svjetsku literaturu.

Ali upitna je i tvrdnja da je Promiova vožnja u Veneciji izvedena gondolom, te ni to, po svemu sudeći, ne odgovara pravom stanju stvari. Indikaciju o tome može nam dati kataloški naslov Promiove snimke, ali i slikovni sadržaj. Ukoliko se zanemari i sam naslov koji izričito govori o snimci s brodice, a ne gondole, može se vizualnim pregledom utvrditi upitnost tvrdnje o snimci s gondole.

Trebalo je i pažljivije, snimateljskim očima, pogledati snimku da bi se zaključilo kako nešto u tim navodima ne odgovara mogućoj tehničkoj izvedbi. Međutim samu je filmsku snimku malo tko analizirao na taj način, ona nije sagledana iz snimateljske vizure, a prihvaćena je jedna kasnija tvrdnja kojom je uz Veneciju najjednostavnije i samorazumljivo bilo spominjati i gondolu. To turistički dobro zvuči.

Djelomično se ta »snimka s gondole« koji puta mogla vidjeti kod nas na televiziji, primjerice kao fragment od 18 sekundi u filmu Zlatka Sudovića *Slika je došla. Povijest fotografije i filma* (TVZ, 1986). Ja sam se prvi put s tom snimkom u analitičkom smislu suočio pri pregledu filmova tvrtke Lumière, tražeći snimke koje je Promio napravio u Hrvat-



Alexandre Promio

skoj (usp. Midžić, 2006). Listajući po ažuriranom katalogu i tražeći filmove snimljene u vožnji uočio sam da se uz Promiov film u opisima nigdje ne spominje gondola (fr. *gondole*), već brodica (fr. *bateau*), što sam tada smatrao, ne poznajući francuski, tek terminološkom, ali ne i faktičkom razlikom. Kasnijim pažljivim pregledavanjem snimke uočio sam da se ipak radi i o bitnoj faktografskoj razlici: snimka je ostvarena iz vizure koja se teško može ostvariti s gondole. Dovoljno zanimljivo da se pozabavim s problemom koji pripada području mog profesionalnog snimateljskog interesa.



Cinématographe

Cinématographe i actualités

Počnimo od kamere kojom je film sniman. Najpoznatija onodobna i praktički jedina lagana operativna filmska kamera je *cinématographe*, izum Louisa Lumièrea. Sustav kamere, projektora i kopirke *cinématographe*, kojim je strelovito širena kinematografija, patentiran je 13. veljače 1895. Na uređaj u kutiji veličine oko 19 x 19 x 12 cm, s pokretačkom ručicom sa stražnje strane, pričvršćivala se spremnica s filmom širine 35 mm i dužine oko 17 m. S dva okreta ručice u sekundi postizana je učestalost od 16 sl/s. Prvotno je filmska vrpca tvrtke Lumière imala perforaciju kružnog oblika, smještenu obostrano na donjoj trećini slike, i to po jedan par uz svaku sličicu, a kasnije je usvojena Edison-Dicksonova perforacija.

Drveni masivni stativ bez posebne panoramske glave imao je mogućnost izvlačenja nogu, kojima se osim visine postava kamere reguliralo i vodoravno izravnanje kamere. Postav kamere bio je moguć s takvim stativom do visine od oko 160 cm.

Što je snimano? Kada se govori o filmovima tvrtke Lumière, zapravo se misli na snimke kratkih scena prizora iz stvarnosti poznatih pod imenom *actualités* — suvremena zbivanja, aktualnosti. Ti su kratki filmski prikazi većinom statične snimke snimljene uglavnom u jednom kadru. Snimani su kamerom *cinématographe* na smotku filma od 15 do 17 m, trajanja 45 do 55 s, s prosječno 800 fotograma uz učestalost od 16 sl/s.

Vožnje kamere

Atrakcija pokretnih slika praktički je od prvih dana proširena i na kretanje kroz prostor. Statična kamera pokrenuta je u vožnju postavljanjem kamere na postojeća standardna vozila. Te se vožnje pojavljuju prije panoramskih pokreta kamerom. Prve vožnju kamere nazivaju se panoramske snimke (franc.

vues panoramique), panoramski pogled (engl. *panoramic view*) ili panorama. Panoramski snimke tj. vožnje postale su vrlo brzo popularne, te se kamera postavlja na sva moguća plovila, vlakove, automobile, tramvaje i sl. Snimke s kamerom u pokretu dobivaju na engleskom govornom području i naziv *phantom rides*. Francuski su pak povjesničari, koji se diče Promiovim »izumom«, za vožnju kamere prihvatili i engleski termin *travelling*.

Vožnja, odnosno *far*, kako je najčešće nazivamo kolokvijalnim snimatelskim rječnikom prema njemačkom izrazu *fahren*: voziti, fizičko je kretanje kamere kroz prostor specijaliziranim filmskim vozilima ili vozilima druge namjene. Iz predzvučnog razdoblja filma, za vožnju se zadržao i engleski naziv *tracking shot*, koji to ime duguje postavljanju kamere pri snimanju na platformu, pa i na kamion¹, kao i praćenju glumaca na konju.

Vožnjom se kamera fizički približava, udaljava ili prolazi pokraj objekata i kreće među njima, mijenjajući u slici perspektivne odnose među ljudima i predmetima. Prolaskom pokraj zaklona u prednjem se planu otvaraju ili zaklanjaju vizure u drugom i daljnjim planovima, a relativne veličine i odnosi prostora, predmeta i ljudi, u slici se kontinuirano mijenjaju.

Terminom »vožnja« obilježeno je u većini slučajeva vodoravno kretanje kamere kroz prostor, iako se kamera može voziti i kretati nekim vozilom, dizalom i u okomitom smjeru. Kada to teren zahtijeva, vožnja se izvodi i pod određenim nagibom, za što nema posebnog naziva.

Vožnja je imenovana smjerom kretanja kamere u odnosu na prizor, tj. optičku os objektiva. Prema smjeru kretanja kamere uzduž optičke osi razlikujemo vožnju naprijed i natrag. Vodoravno kretanje kamere okomito na optičku os objektiva nazivamo bočna vožnja, a ukoliko pratimo objekt u kretanju — prateća vožnja. U engleskoj terminologiji bočna se vožnja ponekad naziva i *crabbing*², odnosno *chineseing* ili *chinese shots*.

Prva poznata vožnja kamere brodicom

Prvu poznatu snimku u vožnji nekim plovilom ostvario je student farmacije Constant Girel (1873-1952) koji je započeo svoju snimatelsku karijeru za tvrtku Lumière snimanjem nekoliko filmova u Njemačkoj. Došao je snimiti postavljanje spomenika caru Wilhelmu I. u Wroclawu, snimao posjet ruskog cara Nikolaja II. te njegov susret s njemačkim carom Wilhelmom II, a zatim se uputio u Köln, gdje je snimio tri filma.

Najzanimljiviji je, u ovom kontekstu, film koji predstavlja prvu poznatu snimku kamerom u vožnji. Film *Panorama pris d'un bateau — Panorama snimljena s broda* (kat. br. 130)³ snimljen je 21. rujna 1896. u Kölnu s parobroda na Rajni, a snimka je izvedena kao bočna vožnja s desna u lijevo. Film je prikazan u Lyonu 25. listopada 1896. (usp. Aubert i Segue-

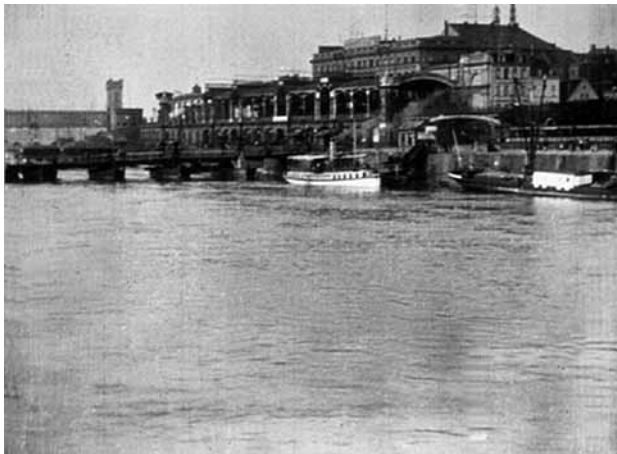
¹ Engl. *tracking shot*, *travelling*, *dolly shot*, *tracking shot*; engl. *truck* — kamion.

² Engl. *crabb*, *crabbing* — vrsta postranog/lateralnog kretanja.

³ *Catalogues de la Société anonyme des plaques et papiers photographiques. Lyon-Monplaisir. Cinématographe Auguste et Louis Lumière — Catalogue général des vues positives (vues no 1 à 1299)*, Roanne: Grande imprimerie Forézienne P. Roustan, s.d. 1901. (Aubert i Seguin, 1996.)



Constant Girel



Panorama Pris d'un Bateau

in, 1966) Onodobni je tisak popratio tu snimku kao novost u snimanju.⁴ Upravo je toga dana u Veneciji Promio snimio svoju znamenitu snimku u vožnji, snimku koja je zasjenila Girelovu i ušla u povijest. Sama Girelova vožnja možda i nije prva u svijetu izvedena brodicom, ali je zasigurno prva u tvrtci Lumière i najstarija dosad poznata.

Nakon nekoliko filmova u Francuskoj, a prije svog puta u Japan, Constant Girel pridružio se Promiou na njegovoj talijanskoj turneji. Zasigurno su razgovarali o svojim snimateljskim iskustvima, pa i o vožnji, ali Promio je bio zvijezda

tvrtke te Girel, kao i prisutni Charles Moisson te Pierre Chapius, bili su mu samo ispomoć. Promio, koji je prezentirao film europskim kraljevima i carevima, bio je bespogovorni autoritet. Kakva je bila hijerarhijska razlika među njima, najbolje je iskazano u pismu Pierrea Chapiusa koji opisuje dio talijanske turneje. Prema Chapiusu, u toj su ekipi: »Constant Girel, snimatelj društva Lumière (*opérateur de la maison*), Charles Moisson, inženjer društva (*Mr l'ingénieur de la maison*) i Alexandre Promio, redatelj/ravnatelj snimanja (*le directeur du cinéma*)« (usp. Seguin, 1999).

Constant Girel, koji je za tvrtku Lumière snimio 37 filmova, nije se dugo bavio snimateljskim pozivom te je nakon povratka iz Japana 1897, gdje je snimio nekoliko filmova, kratko radio u tvrtci Pathé, a onda se posvetio farmaciji.

Prva snimka iz vlaka

Još je 7. svibnja 1896. nepoznati snimatelj snimio za tvrtku Lumière panoramu švicarskog alpskog krajolika iz vlaka, bočnom vožnjom iz desna u lijevo. Film *Zermatt: panorama dans les Alpes* — *Zermatt: panorama u Alpama* (kat. br. 630)



Zermatt: Panorama dans les Alpes

prikazan je tek 6. lipnja 1897. i nekako ga se zaboravlja i ne daje mu se primat. To bi, ukoliko je datum snimanja vjerodostojan, bila uopće prva poznata vožnja kamere. Zanimljivost je da je Promio snimao upravo u to vrijeme u Švicarskoj, u Ženevi i okolici i njegove su snimke datirane 7. svibnja 1896. Međutim, do sada nije nađena Promiova veza sa snimkom Zermatta.

Sljedeću snimku u vožnji kamerom iz vlaka snimio je neidentificirani snimatelj 25. listopada 1896. u Lyonu. Film *Panorama de l'arrivée en gare de Perache pris du train* — *Panorama dolaska u stanicu Perache snimljena s vlaka* (kat. br. 130) prikazan je u Lyonu 8. studenog 1896. Zanimljivo je da je taj film snimljen istoga dana kada Promio snima svoju vožnju u Veneciji i kada se u Lyonu prikazuje Girelova vožnja s brodice. I tu će tehniku snimanja Promio usvojiti u sljedećim mjesecima.

⁴ *Lyon républicain*, Lyon 25. listopada 1896.



Panorama de l'arrivée en gare de Perache pris du train

Venecija, Promio i mletačka vožnja kamere

Venecija je zanimljivo mjesto za snimatelje. Charles Moisson snima u lipnju 1896. snima tri filma koji su nam ovdje zanimljivi: *Arrivée en gondole* — Dolazak na gondoli (kat. br. 291), *Pigeons sur la place Saint-Marc* — Golubovi na Trgu svetoga Marka (kat. br. 292) i *Tramway sur le Grand Canal* — Tramway na Canal Grande. Tu su i dva filma neidentificiranog snimatelja iz ožujka 1896, *Venice: Place Saint-Marc* — Venecija: Trg svetoga Marka (kat. br. 430) i *Grand Canal avec barque* — Canal Grande s brodicom (kat. br. 294), u kojim se, osim dosad spomenutih gondole i tramwaya, pojavljuje i brodica (*barque*). Iako su snimajući te prizore koristili javni prijevoz, nije im palo na pamet postaviti kameru na plovilo. Često se u literaturi i ti filmovi pripisuju Promiou, što nije točno.

Nakon njih u Veneciju dolazi i Alexandre Promio te u listopadu 1896. snima dva filma. Možda poznaje ranije snimke te kao istaknuti snimatelj tvrtke traži zanimljivije sadržaje. Ali ako su gondole i palače već snimljene, ako je snimljen Canal Grande i Trg sv. Marka, što mu preostaje? Koji je mogući novi pristup u prezentaciji Venecije? Promio se dosjetio



Panorama du Grand Canal pris d'un bateau

nećemu što mu pruža taj grad na vodi s jedinstvenim transportnim sustavom te 25. listopada 1896. postavlja u kameru na brodicu i snima palače u Canal Grande te panoramu Trga sv. Marka. Film o kojem govorimo u kataloškim je nazivima poznat kao *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* — Panorama Canala Grande snimljena s broda (kat. br. 295). Premijera filma bila je 13. prosinca 1896. u Lyonu. Drugi film koji je snimljen iz brodice *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau* — Panorama Trga svetoga



Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau

Marka snimljena s broda (kat. br. 296), koji je odmah nakon toga snimljen, ali prikazan tek 17. siječnja 1897. u Lyonu, jedva da se i spominje. Taj je film, po svemu sudeći kojih desetak minuta kasnije snimljen, i praktički nastavak i završetak vožnje brodicom do Trga sv. Marka, s prekidom za postavljanje nove vrpce u kameru.

Te se filmove u svjetskoj literaturi, a i kao općeprihvaćenu »činjenicu«, opisuje kao prve vožnje kamere kroz prostor i snimke s gondole, karakterističnog mletačkog plovila.

Koliko je danas poznato, to su jedina dva filma koja je Promio snimio u Veneciji. Očito da ga osim vožnje ništa drugo nije zanimalo. Ono nekoliko filmova koje su ranije snimili drugi tvrtkinci snimatelji bili su dostatni za opis Venecije.

Promio i Sadoul

Sam je Promio dvadesetak godina kasnije napisao u knjizi povjesničara Guillaume-Michel Coissaca poglavlje pod nazivom *Carnet de route*. Tu navodi da je na ideju o vožnji (fr. *vues panoramiques*) došao u Italiji vozeći se u Veneciji brodicom (*bateau*) kroz Canal Grande od željezničke stanice do hotela.⁵ Iako Promio izričito ne navodi s kojeg je plovila snimao, on gondolu ne spominje, pa je moguće zaključiti da je snimao upravo s plovila na kojem je došao na ideju, plovila redovite transportne linije kroz Canal Grande. Iz nepoznata je razloga taj izričiti Promioov navod o brodici, kao i onaj iz naslova filma, zanemaren u kasnijim prikazima razvoja filma.

Navod o prvoj vožnji i snimci iz gondole globalno je proširio znameniti Georges Sadoul. Taj francuski novinar i kriti-

⁵ Promio, *Carnet de route*, cit. u knjizi Guillaume-Michela Coissaca *Histoire du cinéma* (Éditions du Cinéopse, Paris 1925), cit. prema Seguin, 1999.

C'est en Italie que j'eus pour la première fois l'idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles. Je fis de suite une bande que j'envoyai à Lyon avec prière de me dire ce que M. Louis Lumière pensait de cet essai. La réponse fut favorable⁵⁰

Promiov iskaz u Coissacovoj knjizi

čar, koji od 1940-ih piše o povijesti francuskog i svjetskog filma, u mnogim izdanjima svojih knjiga na više jezika utjecao je da su tu tvrdnju preuzeli i svi ostali autori diljem svijeta. Taj navod, kojim on proglašava Promioa izumiteljom *travellinga* tj. vožnje, te gdje reinterpretira i pojednostavljuje Promiov iskaz, postao opće mjesto u literaturi.

l'avenir. Moins pourtant que le travelling, inventé par Promio à Venise au printemps 1896.

« Me rendant en gondole à mon hôtel, a-t-il raconté, je regardais fuir les rives devant l'esquif, et je pensais que si le cinéma permettait de reproduire les objets immobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et reproduire à l'aide du cinéma mobile les objets immobiles. »

Sadoulovo citiranje Promioa

Evo i Promiova iskaza kako je prema Sadoulu preneseno u hrvatskom izdanju:

»Kada sam se jednom prilikom vraćao gondolom u hotel«, pripovijeda on, »opazio sam kako obala bježi ispred čamca, pa sam pomislio, da bi se, ako nepokretna filmska kamera omogućila da se reproducira kretanje predmeta, možda moglo učiniti i obratno, tj. da pokretna kamera reproducira nepokretne predmete.«

Uspoređujući navode samog Promioa iz Coissacove knjige i Sadoula, razvidno je da Promiov iskaz nije vjerno prenesen te je nejasno je otkud Sadoul izvlači podatak o gondoli. Možda je tek površno prepričan prema sjećanju. Čudno je da mu se kao pravi podatak nije nametnuo naslov filma, u kojem se ne spominje gondola. Da je snimano iz gondole, to bi zasigurno kao posebna atrakcija bilo navedeno u samom naslovu. Moguće je da su svi, pa i sam Promio, naknadno spominjali gondolu, što najbolje zvuči u legendi o prvoj vožnji.

Razumljivo je još da se nakon Promiova iskaza njega proglašava i izumiteljem, ali gdje je tu gondola. Konačno i sam Girel, koji se neposredno nakon svoje i Promiove snimke našao u njegovu timu kao ispomoć, očito nije imao hrabrosti sebe istaknuti kao začetnika vožnje. Zanimljivo je da je sam Louis Lumière korigirao neke Sadoulove navode u kasnijim izdanjima, ali primat u izumu vožnje i gondola očito ostaje u svima. Tako Sadoulov navod dobiva bespogovorno na težini, iako je i sam Lumière znao tko je snimio za njega prvu snimku u vožnji.

Međutim, u kasnijim istraživanjima i pozivanjem na Coissaca pojavljuju se u literaturi navodi koji izostavljaju gondolu, ali i upozoravaju da je istodobno izvedena i vožnja kamere vlakom. Međutim u tom se radu Promiou pripisuju neki ranije snimljeni filmovi u Veneciji, ali oni pripadaju Moissonu. Ni taj rad koji temeljito obrađuje snimatelje tvrtke Lumière nije bitno promijenilo recepciju Promioa kao izumitelja *travellinga* i to snimljenoga iz gondole.

L'Italie marque une étape importante. C'est à Venise, sur le grand canal, en bateau, en regardant « fuir devant lui le frère esquif » que Promio réalise le premier travelling en ayant soudain l'idée que « si la caméra immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile, des objets

immobiles »⁵¹. Ainsi la caméra « glissa-t-elle calmement sur le Grand Canal, et, du Pont des Soupirs, passa devant le Palais des Doges, la Piazzetta, pour venir s'arrêter devant les jardins du Palais Royal », selon un mouvement qui sera appelé « panorama »⁵² dans le catalogue Lumière (ill. 164). Toujours en Italie, on sait quels moments glorieux et un peu cocasses Promio vécurent en compagnie de Pierre Chapuis et de Genty, le chef de poste⁵³.

Le cinéma des origines

Gondola ili vaporetto?

Pitanje s kojeg je plovila snimljena mletačka vožnja dade se razriješiti i mimo zanemarena Promiova iskaza. O tome bje-lodano govori naziv filma. Sasvim je jasno da u tvrtci Lumière kao i u njenim katalozima razlikuju različita plovila koja se koriste u Veneciji te su ona i specificirana u naslovima samih filmova.

To potvrđuju naslovi Moissonovih filmova i filma nepoznata snimatelja, snimljenih u Veneciji prije Promiovih. Točno se razaznaje da su sadržaj njihovih snimaka gondole te brodice javnog transporta (franc. *bateaux* — omnibus, tramvaj) te barke (franc. *barque*). To je i u onodobnoj turističkoj literaturi terminološki jasno naznačeno i opisano.⁶

Ukoliko se pak zanemari Sadoula i njegova tvrdnja o gondoli, te prije nego se sami upustimo u analizu snimke, može se konzultirati znalca francuskog jezika, koji će znati razliku između gondole (fr. *gondole* — gondola /barka/) i brodice (fr. *bateau* — lađa, brod, čamac, brodić), tj. *vaporetta* (tal. — mali parobrod), kako se taj tip plovila naziva u Veneciji.⁷ *Vaporetto* je u sustav javnog prijevoza uveden u Veneciji 1881.



Tramway sur Grand Canal

⁶ Npr. Paul Joanne, *Venice*, Librairie Hachette et Cie, Pariz 1895.

⁷ Vladimir Putanec, 2000, *Francusko-hrvatski rječnik*, Zagreb: Školska knjiga.

godine i vozio je kroz Canal Grande. Brodica je prvotno bila na parni pogon, a kasnije je uveden i motorni. Svojom je pojavom *vaporetto* čak uzrokovao i štrajk gondolijera, koji su tu vrstu javnog i svima dostupnog masovnog prijevoza osjetili kao stvarnu i ozbiljnu konkurenciju. I sam Promio navodi da se od željezničke stanice do hotela vozio brodicom, zasigurno redovitom linijom kroz Canal Grande, redovitom linijom koja ga je kasnije odvela i do Trga sv. Marka.

Što nam govori snimka?

Snimka Promiova filma dužine je 40 sekundi i svojim vizualnim odlikama dostatna je za analizu.⁸ Optička os kamere postavljena je praktički vodoravno, tek možda s neznatnim odklonom prema gore. Smjer snimanja je u odnosu na smjer kretanja plovila pod kutom od oko 45°, u lijevo prema naprijed.

Vizualnim se uvidom mogu dobro razlučiti tehnički elementi snimke te se može zaključiti da je snimka zasigurno učinjena s brodice, koja je znatno viša od gondole, znatno brža od gondole i stabilnije plovidbe, o čemu svjedoči više elemenata iz same snimke.

1. Ukoliko bi se kamera postavila u putničkom prostoru gondole, bila bi na sasvim nedostatnoj visini za ostvarenu snimku. Postav kamere na pramčanom prostoru nije sasvim jednostavan zbog njegove konstrukcije. Većina gondola takve je konstrukcije da je na prizmatičnom pokrovu pramca praktički teško ostvariv postav kamere. Takva je gondola vidljiva na Moissonovu filmu *Arrivée en gondole* — Dolazak na gondoli (kat. br. 291).

Kod gondola s ravnim pramčanim dijelom trebalo bi dodatno učvrstiti stativ, što zahtijeva posebnu tehničku pripravu. Ni danas to nije sasvim jednostavno. Postav kamere na pramčanom dijelu omogućio bi visinu koja je tek kojih 40 do 50 cm viša od putničkog prostora, te ni to nije dostatno



Arrivée en gondole

za vizuru ostvarene snimke. Takav postav bi omogućio maksimalnu visinu od oko 2 m. U najboljem slučaju objektiv bi bio postavljen u visini ograde *vaporetta* koji ulazi u kadar na početku snimke, a to je nedostavno za vizuru snimke.

Snimatelj na pramcu plovila koje nije sasvim stabilno, a nije zbog načina veslanja, valova, te povišenog težišta, vlastite dinamike okretanja ručice kamere, bio bi u opasnosti da padne u vodu, a i otežano bi mu bilo ravnomjerno okretanje pogonske ručice kamere.

2. Što se brzine vožnje tiče, plovilo s kamerom prestiže na početku snimke tradicionalni mletački čamac, koji bi mogao biti *topa* s dva veslača (slično *sandoli*), koji je s tim pogonom zasigurno brži od same gondole. To je već moguća indikacija da nije snimano s gondole. Inače, ta je vrsta čamaca uz *sandole* najraširenija venecijanskoj laguni, a služili su za transport i ribarenje. Konačno i veslači u *topi* su snimljeni iz nešto povišene vizure.

I u tridesetoj sekundi snimke plovilo s Promiom prestiže gondolu s jednim putnikom prilično velikom brzinom.

3. U Promiovoj snimci se nakon nekoliko sekundi u kadru u prednjem planu pojavljuje *vaporetto* koji plovi u nasuprot-



Ulazak *vaporetta*

nom smjeru. *Vaporetto* je očito iste visine brodici na kojoj se nalazi Promiova kamera na stativu, što znači da je kamera postavljena nešto više no što bi se je moglo postaviti na gondoli.

Optička os kamere zasigurno je u visini koja odgovara visini postava kamere na stativu na palubi brodice (*vaporetta*). O visini postava kamere govori i vizura u kojoj je očište iznad ograde *vaporetta*. Na pramčanom dijelu palube, koja je nešto viša od ostalog dijela *vaporetta*, kojih metar od samog pramca povišena je i zaštitna je ograda koju Promiova kamera nadvisuje. To bi moglo značiti, računajući visinu pramčana dijela i visinu stativa, da je kamera postavljena na visini od oko 3 m.

⁸ *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, Moving Pictures, American Art and Early Film 1880-1910, DVD.

4. Kada se usporedi perspektivni odnos pramca *vaporetta* s veslačem *tope* koji prolazi u drugom planu, može se zaključiti o visini postava kamere. Sam pramac *vaporetta* tek djelomično zaklanja veslača i to niže od pojasa, te je jasno je da je kamera postavljena znatno više od visine pramca *vaporetta*. Da je postavljena nešto niže, na visini postava u gondoli, veslača se zasigurno ne bi vidjelo.



Veslač *tope* zaklonjen pramcem *vaporetta*

5. U prolasku dvaju plovila kamera nadvisuje kabinski prostor *vaporetta* na krmenom dijelu. *Tramway/vaporetto* iz Moissonova filma dovoljno nam govori o veličini tj. visini brodice, iako je sam kabinski dio nešto drugačije izvedbe. Konačno iza *tramwaya* u Moissonovu filmu nazire se krmeni dio neke gondole s gondolijerom, te iako nisu na istoj udaljenosti može se zaključiti o visini oba plovila.



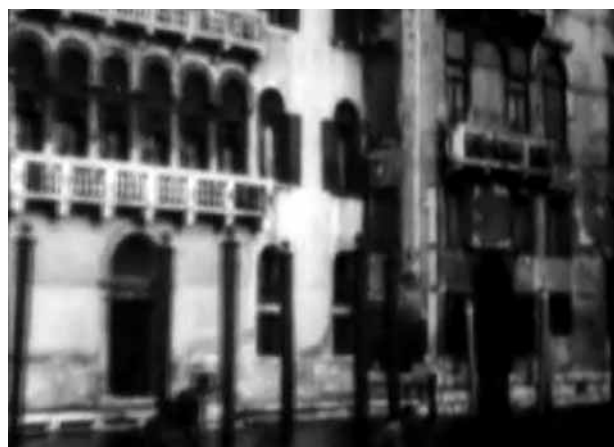
Krmeni dio *vaporetta*

6. Nakon prolaska *vaporetta* u prvom se planu sasvim pri dnu kadra pojavljuje glava gondolijera s gondole u nasuprotnom kretanju, što svjedoči da je sama kamera bila postavljena znatno više od gondolijera. Tako visoki postav na istovrsnoj gondoli nije moguće ostvariti, a kod kamere s vodoravno postavljenom optičkom osi upravo je dobivena snimka s nešto više pozicije. Inače bi glava gondolijera sa šeširom po visini prošla sredinom snimke.



Gondolijer sa šeširom

7. Već spominjana gondola iz tridesete sekunde snimke također je indicacija da je plovilo s kojeg je snimano više od gondole. Gondolijer stoji na krmenom povišenom dijelu, a njegova je glava u perspektivnom odnosu s drugom stranom kanala takva da se sa sigurnošću može reći da je kamera postavljena više od nje. Takav je postav moguć samo na višem plovilu, ali ne i na gondoli.



Druga gondola

8. Da snimka najvjerojatnije nije učinjena s gondole, vidljivo i pažljivijim uvidom u snimku s obzirom na stabilnost slike koja nimalo ne odaje moguće ljuljanje plovila, koje bi kod gondole s visoko postavljenom kamerom i snimateljem, a i veslačem koji stoji te vesla jednim veslom, sigurno odrazilo na stabilnosti plovidbe.

Prolazak *vaporetta* sa samog početka snimke nije uopće valovima narušio stabilnost plovila na kojem je Promio, kao što je narušio stabilnost okolnih gondola. To znači da je Promio snimao s većeg i masivnog plovila.

9. Nakon prolaska *vaporetta* u desetoj se sekundi snimke pojavljuje gondola u nasuprotnom kretanju koja se prilično ljulja gore-dolje. Osnovno ljuljanje gondole pojačali su valovi upravo prošlog *vaporetta*. Tako što je za očekivati i na

gondoli iz koje se navodno snima. Moguću osnovnu nestabilnost gondole pojačali bi valovi *vaporetta* i zasigurno dodatno zaljuljali Promiovu »gondolu«. Snimka bi u tim uvjetima bila u brzim otklonima gore-dolje. Toga nema i snimka je prilično stabilna.

Nakon ovoga sasvim je moguće je zaključiti da je Promio zasigurno snimao s veće brodice tj. redovite linije *vaporetta*, koji je vozio prema trgu sv. Marka. Tako je i drugi film u vožnji *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau* najvjerojatnije snimio s istog plovila u prilazu Trgu sv. Marka.

Promio i vožnje kamere

Promio je uvidio značaj svojeg snimateljskog postupka, i o tome odmah obavijestio Louisa Lumière, od kojeg je dobio pozitivni odjek za svoj rad.

Činjenica je da je sadržajem i izvedbom, atraktivnošću vencijske plovidbe kroz Canal Grande ta snimka zasjenila raniju Girelovu snimku s brodice i snimku s vlaka nepoznata snimatelja u Lyonu i Zermattu, te je i to jedan od razloga da su Promiova snimka vožnje stekla toliku popularnost da su druge naprosto zaboravljene.

Nakon mletačke vožnje, Promio koji se smatrao izumiteljem vožnje, snima uz ostalo i više filmova s plovila i iz vlaka.oduše tu tehniku ne primjenjuje odmah jer je već u prosincu 1896. u Alžiru snimio deset filmova statičnom kamerom. Prve se vožnje javljaju u snimkama nekoliko mjeseci kasnije.

U ožujku 1897. snima, nakon niza filmova u Egiptu, i nekoliko u vožnji vlakom, *Départ du Caire — Odlazak iz Kaira* (kat. br. 383), *Départ du Bencha — Odlazak iz Benche* (kat. br. 384), *Départ du Toukh — Odlazak iz Tukha* (kat. br. 385) te osam filmova s brodice, *Panorama des rives du Nil, I–VIII — Panorama obala Nila, I–VIII* (kat. br. 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393). U travnju 1897. u Palestini snima 16 jednogaznih filmova, od kojih su tri snimljena u vožnji. *Départ de Jérusalem en chemin de fer/Panorama — Odlazak iz Jeruzalema vlakom/Panorama* (kat. br. 408) film je snimljen iz vlaka u vožnji, koji nije ništa manje značajan i zanimljiv od mletačkih snimaka s brodice. Kamera postavljena u zadnjem vagonu iz normalne vizure snima peron odnosno stanicu uskotračne željeznice iz vlaka u odlasku. Druga su dva filma snimljena na putu vlakom iz Jafe u Jeruzalem. Jedan se odnosi na panoramsku snimku brežuljaka u okolici Jeruzalema, *Panorama en chemin de fer/Collines —*



Départ de Jerusalem en chemin de fer

Panorama vlaka/Collins (kat. br. 400). a drugi je film naznačen tek kao *Panorama en chemin de fer — Panorama s vlaka* (kat. br. 399). Kamera je ovaj puta postavljena na krovu vagona. Nakon toga u Carigradu u istom mjesecu snima dva filma u vožnji: *Panorama de la Corne d'Or — Panorama Zlatnog roga* (kat. br. 416) i *Panorama des rives du Bosphore — Panorama obala Bospora* (kat. br. 417). Po povratku u Europu također u travnju mjesecu snima u Anversu, Belgija, s brodice dva filma: *Arrivée en bateau — Dolazak brodom* (kat. br. 531) i *Panorama de la ville pris d'un bateau — Panorama grada s broda* (kat. br. 532), na način koji je primijenio Girel u svojoj filmskoj vožnji. Već je 15. svibnja 1897. ponovio tu tehniku snimanja u filmovima koje snima na industrijskoj izložbi u Stockholmu: *Arrivée à l'exposition en bateau — Dolazak na izložbu brodom* (kat. br. 544), *Norrström: Panorama* (kat. br. 546), *Strandvägen: Panorama* (kat. br. 548), *Saltsjöbaden: Départ en chemin de fer, panorama — Odlazak vlakom, panorama* (kat. br. 547) (usp. Aubert i Seguin, 1996). Nakon Švedske snima drugi put u Velikoj Britaniji i Irskoj u lipnju 1897, kada u kratko vrijeme realizira impresivan broj od 53 filma, od kojih je 18 snimljeno u vožnji.

U ukupnoj produkciji tvrtke Lumière iz razdoblja 1895. do 1905. sačuvana su 1423 smotka filmova, a među njima je evidentirano 102 filma koji su označeni kao panoramske snimke u vožnji. Samo je manji broj Lumièreovih snimatelja koristio tu tehniku. Tu je svakako najznačajniji Promio koji je snimio 348 filmova, od kojih su 53 snimljena u vožnji. Svi ostali snimili su ih ukupno manje od njega, a to su: Constant Girel (1), Félix Mesguich (6), Charles Moisson (2), Gabriel Veyre (1) i Francesco Felicetti (2). Kod 37 snimaka u vožnji nije utvrđen autor.

Iako Alexandre Promio nije izveo prvu filmsku vožnju, ipak mu kao promotoru te tehnike kojom je proširio filmski izraz i snimatelju koji u to vrijeme ima s vožnjom najviše iskustva pripada značajno mjesto u povijesti filma. Pa makar to i ne bilo iz gondole.

Literatura

- Filmska enciklopedija*, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1986. i 1990.
 Michelle Aubert i Jean Claude Seguin, 1996, *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI), Editions Mémoires de cinéma
 Enes Midžić, 2006, »Alexandre Promio u Hrvatskoj 1898.«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 47.
 Vladimir Putanec, 2000, *Francusko-hrvatski rječnik*, Zagreb: Školska knjiga
 Jacques Rittaud-Hutinet, 1985, *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*, Editions Champ Vallon
 Georges Sadoul, 1962, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed
 Jean-Claude Seguin, 1999, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Pariz: Éditions L'Harmattan



Départ du Caire

Krešimir Mikić

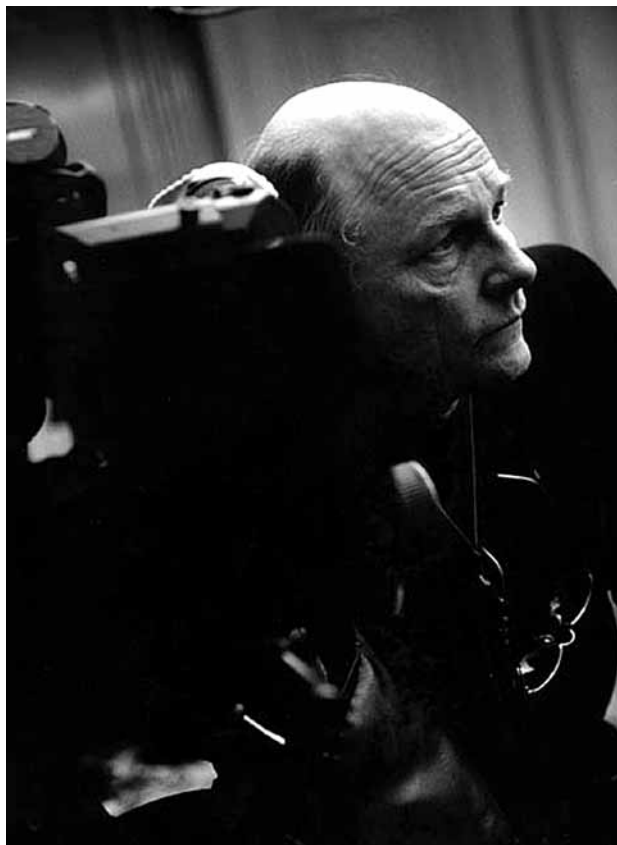
Portret snimatelja — Robby Müller

Snimanje, odnosno oblikovanje filmske slike u igranom filmu vrlo je kompleksan posao, a danas možda iz razloga, kad svi snimaju digitalnom tehnologijom, djelomice i podcijenjen. Više se govori i piše o onome što je film preuzeo iz drugih medija i umjetnosti, o naraciji, dramaturgiji i glumi. Kao da se zapostavlja ono bitno vizualno, dakle filmska slika. U povijesti filmske kritike i publicistike, rijetko ćemo naći nekoga tko se bavi kritikom filmske slike. Po mom mišljenju nezamislivo je o tome malo ili ništa pisati, kad se film primarno izražava slikom i zvukom. Slika mora biti početno ishodište. Svi dojmovi o filmu, njegovo djelovanje na gledatelje proizlazi iz filmske slike. U praksi se može dogoditi da se snimatelj kasnije izgubi u produkcijskoj hijerarhiji jer često se čini da je stvaralaštvo snimatelja naglašeno funkcionalno i podređeno redateljskim željama i naporima. Snimatelj nudi, daje na raspolaganje svoju kreativnost, a netko drugi će time dopuniti svoj način izražavanja i konkretizirati ga u slikama koje stvara snimatelj. Snimatelj mora, ako želi opstati, prilagoditi svoj način snimanja, da ne kažemo »stil« zahtjevima redatelja ostajući pri tom vjeran onome što Nestor Almendros u svojoj knjizi *A Man with a Camera* (London, 1985) opisuje: »It is not 'our' film but 'his' film.«

I Robby Müller, snimatelj čiji portret objavljujem, sigurno bi potpisao to stajalište jer i sam naglašava: »Svoju ulogu kao snimatelj vidim u tome da donosim priče, da sudjelujem s redateljem na realizaciji njegovih vizija, a ne mojih osobnih.«

Kad se piše i govori o doprinosu snimatelja u nekom filmu, neprestano se miješaju pojmovi tehnike, zanata i umjetnosti. U šali bi redatelj Ante Babaja govorio kako se snimatelj bavi »šarafima«, čemu je međutim i on podlegao snimajući svoj posljednji film (*Dobro jutro*, 2007) malom digitalnom kamerom, te se tako osobno mogao uvjeriti koliko je ta tvrdnja točna. Autor ovog teksta je, pišući brojne članke o snimateljima za *Filmsku enciklopediju*, često i sam bio u dvojbi glede odnosa tehničkog i umjetničkog doprinosa kad je riječ o profesiji snimatelja.

Kad se kod snimatelja spominje primjerice ekspresivna uporaba boje u filmu postavlja se opravdano pitanje što je zaista bio njegov doprinos, a što drugih suradnika, posebice redatelja? Odgovori su često teško provjerljivi, pa su stoga i dvojbeni, no srećom postoje situacije kad jedan te isti snimatelj kasnije u filmu nekog drugog redatelja ponovno boju tretira kao bitno izražajno sredstvo, što onda čini ranije tvrdnje jasnijima. Zar to nije i dilema oko odnosa Orsona Wellesa i



Robby Müller

Gregga Tolanda, odnosno primjene dubinskog kadra. Tko će prosuditi tko je za to zaslužniji, Welles i njegov razbarušeni redateljski stil ili Toland koji se na taj način snimateljski izražava i u filmovima drugih redatelja, poput onih Williama Wylera. Ako se pozna i njegova izražena sklonost prema tehnici (izum blimpa, snimanje na visokoosjetljivim materijalima, konstrukcija posebnih objektivna i dr.) i snimanju pri kontrastnom svjetlu, lakše se može donijeti sud i o njegovu snimateljskom stilu u filmu *Gradanin Kane* (1941).

Rad snimatelja u pojedinom filmu najlakše bi mogli usporediti s radom glumca. Naime, oni moraju za svaki pojedini film prilagoditi svoje tehničke i kreativne sposobnosti.

Gluma i snimateljstvo spadaju u interpretativne umjetnosti dok su režiranje kao i pisanje scenarija više čisto stvaralaš-

tvo. To su tvrdnje vrlo uobičajene, posebice kod laika, a mogu se nažalost ponekad čuti i kod aktivnih filmaša. Tu se i kriju zamci stajališta po kojem je neki film poglavito redateljsko ostvarenje, eventualno plod suradnje redatelja i snimatelja, ali rijetko kada samo snimateljski uradak. To naravno nije točno i sve ovisi od slučaja do slučaja, od snimatelja do snimatelja i od filma do filma. Sigurno je međutim da među nekim snimateljima i redateljima postoji prava simbioza, primjerice Jacka Cardiffa i Michaela Powella (i Emerica Pressburgera), Svena Nykvista i Ingmara Bergmana, Raoula Coutarda s Jean-Luc Godardom i Françoisom Truffautom, Gordona Willisa s Woodyjem Allenom i Francisom Ford Coppolom, da ne nabrajam dalje. Upravo su neki snimatelji svojim umijećem koje je naravno sadržavalo i tehničke čimbenike, jasno obilježili određene filmske pokrete i epohe (tako Coutard francuski Novi val, a Robby Müller i Michael Ballhaus Novi njemački film).

Snimatelj koji ideje pretvara u slike, koji pri tom ima razvijeni smisao za pripovjedni ritam, za izražajnost krajobraza i drugih mjesta snimanja, za pokret u kadru i za ekspresivnost svjetla, sjene i boje, sasvim sigurno pripada svijetu umjetnosti. U snimateljskom se radu stoga stapaju tehnika i umijeće i nemoguće ih je promatrati odvojeno.

Kad je pak riječ o stilu, za film baš nije dobro kad se naglašava stil snimatelja koji snima uvijek na isti način, neovisno o kakvom je filmu riječ. Snimateljstvo je upravo takav posao u kojem se čovjek za kamerom uvijek treba prilagoditi svakom pojedinom filmu, dakle mijenjati svoj stil. Stoga možemo reći da su ipak najbolji oni snimatelji koji nemaju prepoznatljivi osobni stil, već ga mijenjaju iz filma u film, koliko god to paradoksalno može zvučati, obzirom na druge umjetnosti. Svaki je film svijet za sebe. Iako je ta fraza često korištena, snimatelji su pjesnici vizualnoga. Oni predmete, osobe i situacije ispred kamere vizualno oblikuju, tako da to bude u suglasju s idejom i sadržajem filma.

Poglavito iz tih razloga prvi sam snimateljski portret ove serije članaka posvetio Robbyju Mülleru.

Robby Müller

Rođen je 1940. godine na Curaçaou (Nizozemski Antili). Otac mu je radio za Shell i BP, obitelj mu je stalno bila u pokretu čime je stekao brojne prijatelje, a što mu je ujedno razvilo moć prilagođavanja novoj sredini, a i kasnije pri snima-



Tijekom vremena



Tijekom vremena

nju filmova ceste, posebice s Wendersom i Jarmuschem. To je osim praktičnog iskustva predstavljao i specifičan pogled na svijet i život. Otac ga je naučio snimati malom amaterskom kamerom. Govoreći o Mülleru nikako se ne smije zaobići ni njegovo zanimanje za fotografiju, posebice njegov stav o fotografskom snimanju kao iskrenom odnosu i stavu prema predmetu snimanja. Pohadao je filmsku školu u Amsterda-

mu (1962-64), gdje je gledajući u okviru nastave Fellinijev film *8 1/2* (1963) odlučio postati snimatelj. Nakon diplomiranja radio je u jednom filmskom laboratoriju, zatim je otišao u Njemačku gdje je asistirao nizozemskom snimatelju Gérardu Vandenbergu te se upoznao s tadašnjim asistentom redatelja Wimom Wendersom. S njim je kasnije kao samostalnim autorom snimio filmove *Alice u gradovima* (*Alice in den Städten*, 1974), *Pogrešan pokret* (*Falsche Bewegung*, 1975), *Tijekom vremena* (*Im Lauf der Zeit*, 1976), *Paris, Texas* (1984) i druge. Gledajući radnu kopiju filma *Tijekom vremena*, Müller je po prvi osjetio da se s kamerom može izražavati na isti način kao glazbenik svojim instrumentom. Upravo su ti počeci s Wendersom bili presudni. Obojica su snimali nezavisne autorske filmove, oslobođeni pritiska financija i očekivanja publike. Zanimalo ih je primarno umjetničko izražavanje filmom. Upravo stoga bila im je izuzetno teška spoznaja da ponekad, kako bi u potpunosti realizirali svoje vizualne koncepcije, ipak trebaju novac. Sve je teže bilo improvizirati, a Müller je bio sklon improvizaciji.

S obzirom na sredinu gdje je stekao svoje temeljno filmsko obrazovanje Müller svojim maksimalnim poštivanjem datosti pred kamerom slijedi specifično protestantsko viđenje umjetnosti gdje je bit u *redukciji vizualnog bogatstva*. To je vidljivo u tretmanu svjetla, normalnim perspektivama, prezentaciji ambijenta i drugom. Dodatno svjetlo u kadru nikada ne poprima svoju vlastitu funkciju, već samo podupire postojeće, pokreti kamere nisu rezultat želje za atrakcijom ili svog pogleda na prostor, već služe za održavanje koncentracije smjera i kuta pogleda, odnos prednjeg plana i pozadine. Njegovo je umijeće da u kompoziciji kadra koji je oslobođen kićenosti i natrpanosti koristeći ostala snimateljska izražajna sredstva, maksimalno poštuje zbilju, da bude »iskren«, a ne »umjetan«, stiliziran. Na taj način bez naglašavanja kamere i gledatelj može razviti svoj interpretacijski pristup. Konzekventna kompozicijska jednostavnost ponekad može djelovati i nepodnošljivo. Od gledatelja se na taj način traži njegov angažman, razmišljanje, reakcija na prikazano. Ako se usporedi s kojim redateljima Müller surađuje (Geissendorfer, Wenders, Jarmusch), vidi se to oni autori koji preferiraju razmišljanje o prikazanom i viđenom. Stoga se o ovom snimatelju najmanje može govoriti kao o nekom tehničaru, on je oblikovatelj, kreativac, autor u pravom smislu. To nikako ne isključuje tehnički interes, ali tehnika nije temelj njegovog snimateljskog kreativnog rada. Müller se projektu približava uz pomoć ugođaja, dijaloga, sadržaja i teme. Pritom traži optimalna rješenja glede vizualizacije ali takva da se ne nameće slikom i da svoj rad ne stavlja u središte filma i pritom je uvijek drugačiji, ovisno o pojedinom filmu. Kao što je ponekad i sam izjavljivao »susret s novim filmom je poput upoznavanja novih ljudi. Čovjek se jednostavno mora prilagoditi toj novonastaloj situaciji.« Gledajući njegove filmove možemo uočiti kako samokritički izbjegava ljepotu kadra zbog ljepote same, naime on je svjestan da ljepota kadra može uništiti dramski potencijal filma, osim u situacijama kad je integralni dio filmske priče. Poznata je zgoda sa snimanja filma *Strah golmana pred jedanaestercem* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, W. Wenders, 1972), kad je u dogovoru s redateljem predložio da imaju jednu kasetu za

snimanje »lijepih kadrova« na koje naiđu, ali s obećanjem da te kadrove nikad neće rabiti u gotovom filmu. On misli da su najbolji oni filmovi u kojima se, primjerice u recenzijama filma, posebno ne spominje njegov rad. Ti filmovi pa tako i kamera u njima čine jedinstvo, što je ideal kojemu treba težiti. Ljepota slike zbog ljepote same, vrhunska perfekcija često uništava film. Upravo Müller potvrđuje da snimatelj *ne smije imati stil*, jer to bi značilo da uvijek snima na isti način, da stoji na jednom mjesto i ne razvija se. Kada se primjerice govorilo o njegovu radu na filmu *Lomeći valove* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996) mnogi su baš naglašavali njegov snimateljski stil, govoreći i pišući o krupnom zrnu, o neoštrinama i digitalnoj tehnologiji. međutim, to nije stil, to je samo drugačija tehnologija, drugačiji alat. Ako netko to ne prepozna i želi rabeći male digitalne kamere postići isti izgled slike kao na filmu formata 35 mm tada je odluka o tim kamicama krajnje pogrešna i besmislena. Gledatelja nikada ne treba prisiljavati što treba gledati. Treba mu prepustiti da sam otkriva, kao da je stvaralački motto Müllerova rada. Kad snima film, on kao autor (direktor fotografije) odlučuje o *svjetlu i pokretima kamere*. To ne prepušta ostalima, primjerice snimatelju (švenkeru), kao što bi bilo za očekivati po uobičajenoj podjeli funkcija u snimateljskoj ekipi. Kao autor filmske slike on je za nju odgovoran od početka do kraja, pa mu je neshvatljivo što montažeri ponekad ne poznaju knjigu snimanja ili snimatelji što se događa u laboratoriju kod čitača svjetla ili kod prebacivanja filma na DVD.



Korczak

*Bandit's Roost, Lower East Side (Jacob A. Riis)*

Glede uporabe objektiva svaki poznavatelj fotografija koje je snimio Müller dobro zna da on preferira širokokutnike jer voli pokazati prostor u cijelosti smatrajući da detalj čovjeka dezorijentira. Kod filmskog snimanja, međutim, stoga što je riječ o dramaturgiji u vremenskom slijedu to nije moguće, a nije ni potrebno te on ovdje rabi široku paletu objektiva. Kad je primjerice u Jarmuschovu filmu *Tajanstveni vlak* (*Mystery Train*, 1989) rabio širokokutnik, veliku pozornost dao je svakom detalju u kadru, posebice glede izgradnje svjetla jer ti kadrovi dugo traju, gledatelj istražuje sliku. Želeći u filmu *Korczak* (Andrzej Wajda, 1990) biti što bliži njemačkim ratnim žurnalima i snimkama onodobnih događaja, on u filmu primjenjuje približno one objektivne (misli se na žarišnu duljinu) koje su rabili snimatelji žurnala. Ono što pak izbjegava je zumiranje koje shvaća kao upiranje prsta u nešto, kao neku naredbu. U njegovim filmovima ne primjećuje se primjena filtara i specijalnih vizualnih efekata jer je to izravno uplitanje tehnike i tehničkih pomagala u stvaranje filmske slike, a što se kosi s njegovim estetskim pristupom.

U tretmanu boje vrlo je oprezan. Ako smatra da bi u nekom slučaju (filmu) boja djelovala prenaplašeno, egzotično Müller će redateljima sugerirati crno-bijelu tehniku (primjerice za Wendersov film *Alice u gradovima* ili za Jarmuschova *Mrtvog čovjeka* iz 1995). Primjer Bogdanovicheva filma *Javna kuća u Singapuru* (*Saint Jack*, 1979) ukazuje na pomno biranje vrste kolor filma na kojem će se snimati. Müller je inzistirao na Fuji materijalu jer je smatrao da radnja filma smještena u Singapur, na toj vrsti filma i načinu kako reproducira boju, više odgovara toj kulturi od Kodakova materijala koji bi sve »amerikanizirao« ili »kolonijalizirao«, dakle

bojom oduzeo autentičnost. Poseban slučaj je film *Lomeći valove*. Redatelj je želio postići takav kolorit koji bi približio mogli okarakterizirati kao nešto između boje i crno-bijelog. Nikako se nije željelo istaknuti ljepotu škotskog krajobraz. Bilo je nužno i u kasnijoj obradi materijala (digitalnoj, ne u laboratoriju kemijskim putem), prebacivanju negativna na digitalni video mijenjati boje, i u tome je snimatelj jednako surađivao kao i kod snimanja, jer riječ je o slici (filmskoj ili digitalnoj, potpuno je nevažno).

Postoje u Müllerovim filmovima i situacije s »ružnim« svjetlom. On je toga svjestan, no izbjegava sve moguće korekcije ružnoga poštujući prije svega geografiju prostora (primjerice svjetlo u wc-u). Inače uvijek nastoji da glumci budu dobro osvijetljeni, bolje reći mjesta na kojima su ili će doći, kako se ne bi prekidala radnja, a time i gluma zbog izgradnje ili korekcije svjetla. To ga dosta razlikuje od drugih filmskih ekipa i pristupa poslu. Kod rada sa svjetlom prvo će utvrditi kakva je zatečena svjetlosna situacija na mjestu snimanja, može li se eventualno snimati pri takvom ambijentalnom svjetlu ili će se morati dosvjetljivati dodatnim izvorima, ali uvijek tako da se što manje mijenja postojeće stanje. Pritom je važno da se svjetlo postavi za cijelu situaciju i da se po mogućnosti ne mijenja, što je bitna razlika od primjerice snimanja u američkoj kinematografiji gdje se prvo postavlja svjetlo za šire planove, pa se onda prekida snimanje

*Dead Man**Wohnung eines italienischen Lumpensammlers (Jacob A. Riis)*

kako bi se svjetlo promijenilo za bliže i krupnije planove. Jednom je izjavio da je od svog učitelja Vandenberg naučio da sa svjetlom treba raditi tako da ga nikada ne bude premalo, ali previše nikada. On je majstor stvaranja »prirodnog svjetla« i onda kad ga više nema (primjerice promijenio se smjer sunčevog svjetla) i to tako umješno da se razlika praktički ne uočava. Kad gradi svjetlo Müller uvijek razmišlja odgovara li to svjetlo situaciji, radnji koja se snima ili možda treba biti s njom u stanovitoj suprotnosti, u kontrapunktu. Neka horor scena ne treba biti osvijetljena u stilu *film noir*, kao ni ljubavni prizor koji ne mora nužno biti osvijetljen romantičnim svjetlom. Upravo po tome što se ponekad primjenjuje suprotni princip osvijetljavanja, moguće je u slici postići nešto više kad je o emocionalnom realizmu riječ. Radeći sa svjetlom i analizirajući njegovu filmsku fotografiju, moguće je uočiti utjecaj slikarstva, primjerice slikara Vermeera i Rembrandta. U gradnji svjetla kod Müllera se može uočiti i blagi utjecaj Edwarda Hoopera, odnosno njegovih slikarskih motiva i to u filmovima u Wendersovoj režiji.

U filmu *Lomeći valove* Müller ne pazi na kompoziciju kadra što je inače jedna od njegovih poznatih odlika. Redatelj i on željeli su ostvariti nešto poput dječjeg pogleda, nedužno, neplanirano, spontano. To se odnosilo i na pravilo rampe koje se nije poštivalo. Bila je to sveopća sloboda, specifičan način snimanja, koji je kod snimatelja naišao na opće odobravanje. Dinamična kamera, snimanje iz ruke, izbjegavanje dodatne rasvjete, neoštra slika, sve je to moglo uputiti u završnici na loš snimateljski uradak, nešto izvan pravila i kriterija snimateljskog posla. Müller međutim slijedi svoj umjetnički *credo* po kojem snimatelj treba vizualizirati redateljeve ideje, njegove vizije, a ne svoje osobne. Redatelj je nastojao postupcima snimanja kod gledatelja stvoriti neugodu, želio ga je povesti na jednu vrst vožnje drugačijeg emocionalnog učinka od onog konvencionalnih filmova i uobičajenih načina snimanja.

Müller nije mogao izbjeći ni komercijalnu, dobro organiziranu kinematografiju koja veliku pozornost daje tehnici i mogućnostima filma na tom planu. To je posebice vidljivo u filmu *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu* (*To Live and Die in L.A.*, William Friedkin, 1985). Müllera više veseli raditi s manje sredstava jer mu to daje veću slobodu, kao što je potvrdio i filmom *Sat tanga* (*The Tango Lesson*, Sally Potter, 1997). *Lomeći valove* je u tom smislu poseban slučaj. Ovdje su naime korišteni neki specijalni efekti u digitalnoj obradi (krajobraz) što je stanoviti sraz obzirom na način snimanja tog filma, ali je to bila neizbježna i tehnički jedino rješiva mogućnost (obzirom na boju koja se željela postići u tom filmu). Müller zastupa stajalište po kojem *mainstream* filmovima pretežito izgledaju s snimateljskog motrišta perfektni, ali su nažalost često svi isti. Nedostaje im originalnosti. Müller je pak antiglobalist u svakom pogledu, naglašava uvijek originalnost, životnost i osjećaje. Kada snima, Müller veću pozornost (to ga poglavito i razlikuje od drugih snimatelja) obraća ugođaju prizora, trenutačnim osjećajima likova, nego tehnici. On je svojevrstni »mислеći snimatelj«, a za nj je podjednako bitna i osjećajnost. Upravo je to komponenta, specifična valna duljina, koja spaja njega i redatelje s kojima je radio.



Dead Man



Fresh Air for the Baby (Lewis W. Hine)

Odabrani filmovi Robbyja Müllera u crno-bijeloj tehnici

Kad je riječ o Müllerovu opusu, zaista je teško ne spomenuti svaki film, jer svaki na svoj način i zaslužuje iscrpnu raščlambu. Stoga ćemo se dalje s obzirom na ograničenost prostora zadržati na njegovim odabranim crno-bijelim filmovima, ne umanjujući nimalo značaj vrsnih uradaka u boji.

Od 1960-ih kinematografijom je definitivno zavladao film u boji. Izražavanje svjetlom toliko dominantno u crnom filmu sve je manje nazočno. Izrazito kontrastno svjetlo, svjetlo kojim se naglašava dramatičnost, bočni smjer svjetla i geometrijski efekti, sve se to napušta. Novi snimatelj, posebice Coutard ili u Velikoj Britaniji Lassaly stvaraju novu snimateljsku estetiku. Počinju se rabiti visokoosjetljivi filmovi (u to vrijeme to su fotografski Ilford materijali), gradi se reflektirajuće difuzno svjetlo, snima se s kamerom iz ruke. Nastoji se postići realizam, stanovita sirovost i grubost u slici za razliku od uljepšane, ugladene fotografije.

Robby Müller 1970-ih i 80-ih unosi stanovitu reviziju takvog fotografskog koncepta. Rad sa difuznim i manje zahtjevnim svjetlom, kao što se primjenjivao u ranom novom valu on zamjenjuje modulacijom i nijansiranjem. Njegova je fotografija kontrastnija, ali pritom bez toliko izražene likovne strogosti i tvrdoće. Možemo govoriti o slici koja sadrži blage svjetlosne prijelaze, bogatstvo polutona. Müller kao da smanjuje dramatičnost crnog i bijelog. U filmu *Tijekom*



Dead Man

vremena mogu se uočiti brojne nijanse bijelog, jedan novi tretman crno-bijelog materijala. U tom je kontekstu posebice zanimljiv prizor kada Bruno vrši nuždu, gdje je krajnje intimna scena upravo zbog tonskog tretmana slike (odnos bijelog i sivog) nelagodan čin pretvorila u stanovitu apstrakciju.

Krajobrazi u Müllerovim filmovima nisu snimani, već kreirani kroz fotografski izričaj. Njegovi krajobrazi sliče slikarskim platnima gdje se prostor otkriva slikom. Njegov je krajobraz kao neki izrezani dio iz prostora i vremena (vidi sliku).

Tonovi travnjaka djeluju fascinantno, ali tu nije riječ o nekom pomno komponiranom krajobrazu, već više o krajobrazu koji funkcionira po nekim svojim zakonitostima. Müller je dugo istraživao najpovoljniji materijal za snimanje da bi se na kraju odlučio za Orwo, film iz nekadašnjeg DDR-a koji mu je najviše odgovarao glede reprodukcije kontrasta, ali i mekih prijelaza. Film *Tijekom vremena* nastao je krajnjom improvizacijom. Čvrsto su bile određene samo scene spektakularnog pokušaja samoubojstva i susreta dvojice protagonista na rijeci. Sve je ostalo samo improvizacija, bez čvrste priče i knjige snimanja. Međutim takav pristup nastanku filma uopće nije vidljiv u slikovnoj estetici. Ne osjećaju se nikakve promjene, sve je provedeno krajnje konzekventno, što i cijelom filmu daje jedinstveno obilježje i specifičnost filma ceste.

Iako je nezahvalno uspoređivati fotografiju u filmu i eventualnu fotografsku inspiraciju, u ovom filmu uočljiv je utjecaj Walkera Ewansa, odnosno njegove dokumentarne fotografije. Müller je proučavao njegove snimke arhitekture, interijera, javnih i privatnih prostora, frizerskih salona, trgovina ži-

važnim namjernicama i radnih prostora, napose njegov smisao za dramatičnost detalja, kod često zapostavljenih motiva koje ne zamjećujemo. Kad je riječ o snimkama krajobraza, Ewans preferira totale, daljine koje nestaju u blagoj neoštirini ili izmaglici, crni i sivi tonalit. Nije pristalica jakog kontrastnog svjetla, rabi filtere kako bi umekšao fotografsku fakturu. Reference prema njegovom radu itekako su vidljive u ovom filmu, to je očito Müllerova fotografska literatura. Praktički nema dinamičnih kadrova, često sve liči na fotografski rad. Prigušeno umekšano svjetlo, poetične neoštirine, horizont koji je kao prekriven nekom laganom mrežom, obrisi koji nisu oštri-sve to podsjeća na Evansove fotografije koje je snimio u južnim dijelovima SAD-a sredinom 1930-ih da bi dokumentirao život malih siromašnih ljudi. Müllerovo svjetlo je realistično i prirodno, motivirano obzirom na izvor. U filmu *Tijekom vremena* svjetlo poštuje logiku, umjetni izvori samo slijede i pojačavaju nađeno svjetlo u prizoru, a nikada se ne tvori neko filmsko svjetlo koje nema uporišta u snimanom prizoru. Kao da neko nedramatično svjetlo osvjetljava likove i radnju. To je svjetlo koje se reflektira na osobama, kao da su oni utonuli u neko svjetlo empatije koje međutim vodi i gledatelja tijekom trajanja filmske priče. Samo na jednom mjestu, kad Robert Lander dolazi u projekcijsku kabinu kina Schauburg (vidi fotografije) svjetlom se uspostavlja kontakt sa realnošću, više to nisu osobni svjetlovi, u ovom filmu to bi mogli nazvati spektaklom svjetla, toliko su sve ostale situacije nenaglašene.

Nigdje u filmu nije jutarnje ljetno svjetlo banalni simbol nade (primjerice oproštaj od mlade žene s kojom je Bruno proveo noć) već prije cinični komentar. Tama kao nositelj dramske situacije posebice je vidljiva u posjetu razrušenoj kući Brunova djetinjstva. Svjetlo koje se pojavljuje na trenutak (munja) ne osvjetljava prizor, već se njime želi ukazati na unutarnje raspoloženje lika, izgubljenost i dezorijentaciju.

U filmu *Pod udarom zakona* (*Down by Law*, Jim Jarmusch, 1986), bizarnoj kombinaciji gangsterskog filma i zatvorske bajke te filma krajobraza, postoji jedan prizor koji vrsno prikazuje Müllerovu fotografiju. Na samom početku, rano je izjutra, žena sjedi na balkonu i muškarac je pita što tu radi.



Studies Among the Rocks of Echo Canon (William H. Jackson)

*The Amphitheater* (William H. Jackson)

Ona odgovara »Just watch how the light changes.« To je poruka ponajprije za gledatelje: pazite na nijanse svjetla i tako ćete bolje shvatiti i dramatične situacije u filmu. U prvom dijelu filma postoji očita inspiracija *film noir*om sve do citata klasika iz tog razdoblja. Dramatične sjene i izraziti kontrasti određuju sliku. Tu i tamo naslućujemo svjetlo, u interijere jedva prodire svjetlo svjetiljki. I u ovom filmu u preostalom dijelu, sličan je tretman svjetla kao i u filmu *Tijekom vremena*, možemo govoriti o mekanim prijelazima i stupnjevanju sivog. Osim svjetla, u ovom filmu pažnju posebice zaslužuje i način kadriranja. Kad govorimo o muškim likovima oni su u prvom dijelu tako kadrirani da se stvara dojam zatvorenosti, neslobode. S druge strane pak, primjerice scena u tunelu, upravo u fotografskom smislu kao da otvara jedan novi svijet, svijet nade, snova, očekivanja...

Film *Korczak* u režiji Andrzeja Wajde, koji je nastao u uvjetima loše komunikacije između redatelja i snimatelja, nailazimo na kombinaciju postojeće i građenog svjetla. Time dolazi do stanovitve naglašene stilizacije glavnog lika (Korczak postaje svjetlosni akcent svakog kadra). U filmu postoje situacije kad ne vidimo izvor svjetla u kadru i kad se postiže me-

tafizički ugođaj (prizor sastanka oko stola), a onda na kraju sekvence u kadar »ulazi« svjetiljka i prizor postaje realan i logičan, bez onog privida nadstvarnog ranije. Sama završnica filma (izlazak djece iz vagona) načinom snimanja prava je suprotnost stvarnome, što je rezultiralo nekim kritikama da se strašan događaj prikazuje poput nekog sna. Zar se međutim ne bi moglo reći da se upravo ovakvim načinom snimanja stvorio epitaf. Preživjeli kao i kasnije rođeni zadržavaju slike Korczaka i njegove djece koje trijumfiraju nad ubojicama.

Snimateljski rad u filmu *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, 1995), opet u Jarmuschevoj režiji, posebice je zanimljiv po eventualno mogućim usporedbama fotografije u filmu i fotografija 19. stoljeća. To je priča o mladiću Williamu Blakeu (Johnny Deep) koji putuje iz Clevelanda na Zapad kako bi tamo našao sreću radeći kao knjigovođa. Međutim ono na što nailazi je granica između civilizacije i divljine, pa sve nade i planovi padaju u vodu. Svijet koji zatiče je kaotičan i neprijateljski orijentiran. Slučajno poznanstvo, koje prerasta u prijateljstvo, s Indijancem Nobodyjem (Gary Farmer) pomaže

*Dead Man*

mu da teško ranjen i progonjen, nastavi duhovno putovanje kroz američki krajobraz.

Film se odvija u specifičnom povijesnom razdoblju pa je zanimljivo potražiti moguće sveze sa fotografima tog vremena koji su se nalazili na istim ili sličnim mjestima i snimali iste ili slične prizore. Kako je film snimljen u crno-bijeloj tehnici, postignuta je povijesna distanciranost, što bi sasvim sigurno drugačije funkcioniralo da je film u boji. U tom bi slučaja-

ju, naime, bila postignuta stanovita autentičnost, uvjerljivost prikazanoga. Urbani prostori, kao i priroda djeluju na gledatelja nekako »strano«, kao i na glavni lik koji se tijekom filma sve više udaljava od stvarnog svijeta. Kreće se kroz svojevrsnu *terru incognitu*. Gledatelj pak stječe dojam kao da gleda davni zaboravljeni svijet prebačen iz kolorističkog blještavila u izrazite crne i bijele tonove sa širokim spektrom sivog. Müller se pri tom trudi izbjegavati bilo kakve nove tehnologije, kako bi postigao maksimalnu jednostavnost i sirovost u prikazivanju. Preferira sitno zrno i naglašenu oštrinu.

Tu se nameće važno pitanje. Koliko je snimatelj u svom kreativnom postupku svjesno rabio iskustva kolega fotografa, koliko je to u nekim slučajevima obzirom na sadržaj, ugođaj i kompoziciju kadra, potpuno slučajno, jer se ipak snimaju slični motivi? Gledajući Jarmuschov film, naići ćemo na sličnosti s američkom socijalnom i pejzažnom fotografijom 19. stoljeća, kao i s radom Ansel Adamsa (1902-1984) i drugih fotografa.

Pokušajmo razmotriti taj problem na nekolicini filmskih prizora. Na području socijalne fotografije Danac Jacob A. Riss (1849-1914) je krajem 19. stoljeća snimao motive ljudi u njihovom povijesnom, prostornom i društvenom kontekstu. Primjerice, njegova fotografija *Bandits' Roost, Lower East*

*Monument Valley (Ansel Adams)*

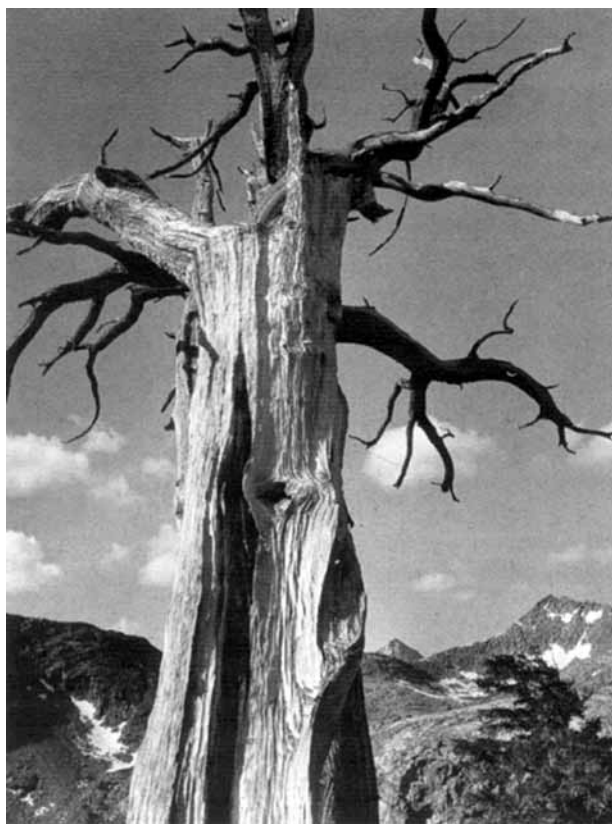
Side, New York City iz 1888. godine prikazuje kvart u New Yorku u kojem žive ljudi skloni zločinima i prijestupima pri čemu na fotografiji svi gledaju izravno u kameru. Nešto slično, samo izražajnije vidimo i u filmu kad Blake ulazi u grad. Isti fotograf iste godine snima ženu s djetetom, a sličan motiv nalazi se i u filmu, iako smo mišljenja da je to samo slučajnost, ipak više na sadržajnom planu i tu je teško pronaći čvršće poveznice.

Na taj način, obzirom na tematski kontekst tome bi se moglo prići i na primjeru fotografa Lewisa W. Hinea koji 1910. godine snima fotografiju *Fresh Air For The Baby* s motivom čovjeka koji u New Yorku na ulici stavlja dijete da spava. Postoje li tu ikakve sličnosti, osim iste situacije s prizorom u filmu kad vidimo Indijanku s djetetom kojeg drži u naručju i drugim koji se nalazi pored nje u košari. Uspoređujući fotografiju, njezin okvir, zaista možemo doći do nekih zaključaka o njezinom značenju. Kod filma, međutim, moramo voditi računa o, nazovimo to »fotografskom nizu«, o montaži, o onome što prethodi nekom kadru, kao i onome što iza nje slijedi. Tako se može i mijenjati značenje prikazanoga.

Krajobraz u Jarmuschevu filmu često poprima simboličko-metaforičko značenje. On i Robby Müller ne odabiru poput Johna Forda monumentalna mjesta radnje u vesternu, već kameru okreću za 180° kako bi snimili nešto sasvim drugačije, suprotno. To nisu krajobrazi sa razglednica već sive stijene, suho drveće, nešto krajnje nespektakularno i realistično, gdje se odvija drama filma. William Blake se susreće sa nepoznatim krajem američkog Zapada, a Müllerova kamera to snima krajnje mirno, promatrački. Tako se događa da se struktura i karakteristike ambijenta neposredno vežu uz radnju filma i protagoniste. Obzirom na kompoziciju kadra i odabrane motive ponovo možemo ukazati na sličnosti s američkom pejzažnom fotografijom s kraja 19. odnosno početka 20. stoljeća.

Na samom početku filma kada se William Blake vozi vlakom dobivamo informacije o raznolikim prostorima i prirodi. Te impresije s putovanja snimljene su subjektivnom kamerom i imitiraju njegov pogled. Naročito dva su kadra u tom smislu vrlo zanimljiva, povezana s radnjom filma: prodor bijelaca na područje zapadne regije Sjeverne Amerike, što je ranije bio indijanski teritorij. U jednom kadru vidimo uništena karavanska kola, a u drugom neke siromašne šatore. Usputno viđena kola gledatelju daju jasno do znanja da je to kolonizatorsko putovanje u borbi s prirodom i Indijancima završilo smrću, a prizor sa šatorima pak jasno ukazuje na protjerivanje i istrebljenje Indijanaca dolaskom bijelog stanovništva. Müller to promatra i registrira krajnje hladno, izbjegavajući svako uljepšavanje, posebice prirode. Krajobraz je ovdje znak za civilizacijska i povijesna događanja. U tom smislu moglo bi se sada govoriti o sličnosti s fotografijama Williama Henryja Jacksona (1843-1942). On je naime 1869. godine snimio fotografije *Studies Among the Rocks of Echo Canon* i *The Amphitheater*, koje prikazuju krajobraz kroz koji se provlači kao neki uljez željeznička pruga.

U posljednjem kadru koji prikazuje vožnju vlakom prikazana je Monument Valley. Kako ni ovdje nije moguće uočiti razglednički naum, taj prizor, naravno ako to želimo, možemo



Dead Tree Near Little Five Lakes (Ansel Adams)

usporediti s fotografijom Ansel Adamsa (1902-1984) iz 1958. godine.

Govoreći o impresijama krajobrazom koje su sve snimljene subjektivnom kamerom, gledatelj cijelo vrijeme dobiva uvid kako to djeluje na Blakea. Promatranje američkog krajolika iz perspektive jednog stranca odgovara načinu kako su prvi fotografi snimali krajobraz u zapadnom dijelu Sjeverne Amerike. Stoga ovdje možemo govoriti o tome kako su kadrovi iz filma za poznavatelje fotografije pobudili prisjećanje na fotografije Adamsa i Westona zbog motiva, zbog naglašenog kontrasta, dubinske oštine. Njima se može kasnije pridružiti i fotograf ekspedicija Timothy O'Sullivan (1840-1882) i to glede kompozicije slike i inzistiranja na strukturama iz prirode. Krajolici koje susreću Blake i Nobody sadrže tragove smrti, oni postaju glasnici činjenice, naročito nakon ranjavanja Blakea, kako je to putovanje u područje smrti.

Ponekad su presudni elementi sličnosti s motivom, mjestom radnje, a ponekad i sam način snimanja, pa uspoređujemo neke fotografije i kadrove iz filma (primjerice snimka drveta iz donjeg rakursa u fotografiji *Dead Tree Near Little Five Lakes, Sequoia National Park* Ansel Adamsa iz 1932), što Mülleru služi za prikaz o prolaznosti, kako ljudi, tako i prirode, stanoviti *memento mori*. U ovim razmatranjima treba ukazati i na razmišljanja američkih transcendentalističkih mislioca Ralph Waldo Emersona i Henryja Thoreaua, zastupnika holističkog stajališta da svi prirodni elementi kako u detalju, tako i u cjelini imaju simboličku komponentu o

*Dead Man*

Božjoj sveprisutnosti. Ta teza o transcendentalnosti prirode dijelom odgovara i indijanskom vjerovanju, pa se ovaj film i fotografija mogu eventualno povezati i na toj razini.

Nije međutim moguće zapostaviti i zbivanja na moru, dakle vodu, što je vidljivo u završnici filma. Prikazi mora u totalima kao da podsjećaju na francuskog fotografa Gustava Le Graya (1820-1882). On je kao zastupnik takozvane pastoralne fotografije snimao more, svjetlosne mijene, kao na slici *Oblaci na moru* iz 1856. godine. Postignuta je idiličnost, ugodajnost, ali i dramatičnost u slici, što sve sadrži i Müllerov kadar, ali uz to i metaforičnost jednog putovanja, koje vodi u jednu drugu dimenziju. Nešto što u svijesti svakog gledatelja postoji kao voda, oblaci i svjetlo, ovdje poprima

*Oblaci na moru* (Gustav Le Gray)

dodatno značenje, čemu znatno doprinosi i crno-bijela faktura slike. U kadru je prisutna harmonija, spiritualnost i nada. More je moguće iščitati kao rođenje, vožnju kanuom kao životno putovanje, a horizont na kojem se spajaju more i nebo kao simbol smrti, no to bi svakako tražilo znatno pomniju raščlambu.

Filmska slika za razliku od fotografske koja se najčešće nalazi u području realizma i dokumentarizma, objedinjuje fotografski svijet i fiktivni svijet radnje filma. Stoga filmski kadrovi etabliraju jednu više individualnu dimenziju slike.

Upravo ta činjenica nam otvara mogućnost daljnje nadgradnje i produbljivanja, pri čemu je usporedba vizualne dimenzije vrlo bitna, pa i usporedbe s fotografijom, koja se sama po sebi svakako nameće.

Robby Müller čiji smo opus u ovom tekstu samo dotakli želeći naglasiti njegov način rada, oslobođen svih stilskih principa s jedinom željom da gledatelju snimani prizor učini bogatiji značenjima, a da pri tom sačuva neposrednost fotografije i prizora ispred objektiva, svakako zaslužuje opsežniju studiju koja bi obuhvatila sve njegove filmove, cjelokupni opus. Neka ovaj tekst bude u tom smislu mali podstrek za jedno takvo temeljitije istraživanje.

Literatura

- Nestor Almendros, 1984, *A Man with a Camera*, London: BFI Publishing
 Rolf Aurich, 2001, *Jim Jarmusch*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag

Peter Buchka, 1985, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine filme*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag

Walter Koschatzky, 1984, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte*, Meisterwerke, Salzburg: Residenz

Philipp Kramer, 1985, »Der Kameramann Robby Müller«, u: *Der Tagesspiegel*, 20.01.1985.

Leonard Martin, 2001, *The Art of the Cinematographer*, New York: Dover Books

Robby Müller, 2002, *Intervju*. Prilog na DVD izdanju filma *Down by Law*, StudioCanal



Dead Man

T o m i s l a v P i n t e r

Blijeda sjećanja (ulomci autobiografije)

1. Ja sam Tomislav Pinter!

Jednog jutra, ničim izazvan, uputio sam se na Jordanovac gdje je u bivšoj školi bio smješten Jadran-film. Na ulazu sam portiru koji je čitao sportske novosti rekao da imam zakazano u direkciji u 9 sati. Ne skidajući pogled s novina, pokretom glave u lijevo, dao mi je znak da prođem. U tajništvu je sjedila gospođa u najboljim godinama i ljubazno me upitala što želim. Rekao sam joj da moram kod direktora jer želim postati snimatelj... Dobro me promotrla od glave do pete, nasmiješila se i otišla u direktorovu sobu. Vratila se za nekoliko minuta s direktorom. Direktor mi je pružio ruku i rekao: »Ja sam Kosta Hlavaty«. Odgovorio sam: »Ja sam Tomislav Pinter«. On: »I ti bi htio postati snimatelj. Ovako direktno još mi se nitko nije obratio. Pa kakve su ti kvalifikacije?« Pogledao je tajnicu pa mene: »Baviš se fotografijom?« »Završio sam gimnaziju i prijavio se na Likovnu akademiju. Volim slikati akvarele, fotoaparat i film nikad nisam imao u ruci«. Gospodin Hlavaty je opet pogledao tajnicu pa mene i pruživši mi ruku rekao: »Dodi sutra«. Otišao je u svoju sobu, zatvorivši za sobom vrata. Pogledao sam tajnicu koja je podigla pa spustila ramena. Pristojno sam je pozdravio i otišao bez trunke nade. U slastičarnici u Maksimirskoj ulici kupio sam si sladoled za utjehu. Lagano hodajući lizao sam ga do Kvatrića.

Tajnica je u svojoj sobi nijemo tipkala kada sam sutradan bojažljivo ušao. Nestala je moja jučerašnja hrabrost. Nasmijala se kada me ugledala. Nagnula se preko stola i dala mi nekakav papir da sa time odem na drugi kat u računovodstvo po svoju akontaciju jer sam svojom iskrenošću osvojio direktora. Primljen sam na šestomjesečni probni rok. Htio sam skočiti preko stola i zagrliti je. Ipak, samo sam odjurio do računovodstva... Jedan potpis i u rukama mi je sijevao i dlanove žario moj prvi još nezarađeni novac.

Drugog dana, snabdjeven optimizmom, silnim žarom i potrebnim dokumentima, već sam u 8 sati krenuo u Jadran-film... Čim sam u tajništvu predao svoje dokumente, upućen sam u laboratorij. Upoznali me sa gosp. Ribakom, gosp. Jambrovićem i gosp. Sendeom koji su me uputili do laboranta da mi pokaže što trebam raditi. Dobio sam bijele rukavice. U operativnom dijelu laboratorija, uz veliki šum, radila je mašina za razvijanje (tada sam još dobro čuo). Kao kroz veliki akvarij silni kotačići transportirali su filmsku vrpцу

najprije kroz mračne bazene za razvijanje, stakleni ormar za pranje, ormar za sušenje, a onda van do mjesta gdje se ta trakavica od filmske vrpce namatala na tristo metarski kolut. Laborant Drago sve mi je pokazao. Od tamne komore gdje se iz limenih kutija vadi negativ i priprema za razvijanje pa dalje... Moram za sve vijeke vjekova zapamtiti da se vrata ni u ludilu ne smiju otvoriti *KADA JE NEGATIV IZVAĐEN IZ KUTIJE*... Nakon tog dramatičnog upozorenja, izrečenog u mrklom mraku uz škiljavo svjetlo crvene lampice, osjećao sam odgovornost zadatka koji me očekuje. Osjećao sam kao da iz tog mraka počinje i put mog razvoja u svjetlo filmskih iluzija...

2. Mimica

Kada sam se vratio u Zagreb, već je bio formiran dio ekipe za novi Mimičin film *Ponedjeljak ili utorak*. Pripreme su bile u toku. Riba Lončarić — slikar, skulptor i autor u animiranoj produkciji Zagreb-filma — bio je scenograf. Osjećao sam da će se inzistirati na likovnosti filma. Gledajući Lončarićeve skice poslagane po zidu u to sam se i uvjerio. Opet je uslijedio i razgovor s Mimicom, gdje je on mirno i sabrano objašnjavao kakav film želi. Bilo je to nešto sasvim novo na ovim meridijanima. Trebalo je snimiti neke trikove, što je za ono vrijeme bilo prilično teško, no ne i nemoguće. Scena na prvi pogled vrlo jednostavna, zahtijevala je dobre pripreme i preciznost. Na dugom savskom nasipu ispod velikog hrasta, punom crvenih jabuka, baka je za ruku vodila unuka kući... Ništa lakše, da je na nasipu postojao hrast s crvenim jabukama i kuća na kraju nasipa. Novaca da se to sagradi nije bilo pa smo pribjegli rješenju s domaketama. Na velikom planparalelnom staklu Lončarić je precizno izmjerivši distance nacrtao hrast i kuću. Od crnog glota napravili smo veliki šator kojim smo pokrili staklo i kameru da ne reflektira u staklu postavljenom ispred kamere... Sunce se brzo kretalo i ja sam se uplašio da nam ne osvijetli našu crnu konstrukciju koja još nije bila gotova. Upozorio sam prisutne oko šatora da požure, jer za pola sata sunce će sve pobrkati i mi nećemo završiti dugo pripremanu scenu. Možda sam to rekao preglasno i s prevelikom dozom sigurnosti, da scenu nećemo snimiti. Prekinuti snimanje može samo režiser. Mimica se naljutio, prekinuo snimanje i otišao u Jadran-film tražeći da me se smijeni. Iz neprilike me izvadilo smireni Branko Majer. Završio sam film do kraja.

* Ljubaznošću gospođe Pinter i u odabiru Petra Krelje donosimo ulomke iz autobiografskog rukopisa Tomislava Pintera (Nap. ur.).



Orson Welles i Tomislav Pinter

Kad se danas nakon 40 godina prisjetim tih dana, u vremenu digitalnih mogućnosti na filmu, čudno je da je dovoljno jednim pritiskom kliknuti tipku na tipkovnici kompjutera pa da jabuka na stolu (u crno-bijeloj fotografiji) u hipu postane crvena, briljantno crvena... Mislim da je ono prije imalo više čari. Bilo je uzbudljivije. Iako je danas veliki trend digitalna fotografija u kinematografiji, mogućnost kreiranja iz nemogućeg u moguće na stari način teže je, ali mislim da ispunjava većim zadovoljstvom. Naravno takvo razmišljanje ne dolazi u obzir pri realizaciji filmova kao što su *Spider Man* ili *Harry Potter*. Danas se u Europi ili Americi po brojnim simpozijima raspravlja o preorijentaciji na digitalnu kinematografiju. I Kodak je drastično smanjio proizvodnju klasične vrpce i prelazi na proizvodnju hi-definition tehnologije. Kada bih jednom potpuno ušao u tu tehnologiju (tako nevjerojatnih mogućnosti), vjerujem da bih i tu pronašao čari i zadovoljstva kreiranja nemogućeg.

3. Welles

Stigao je i poziv Orsona Wellesa da dođem u Veneciju da mu budem snimatelj u njegovom *Mletačkom trgovcu*. Dogovoren je datum moga dolaska. Pročulo se to odmah u Zagrebu. »Dobronamjernici« koji ga navodno dobro poznaju, savjetovali su me da budem oprezan sa njime jer nikome ne

plaća svoje obaveze. Svakako, prije bilo kakvog angažmana moram tražiti ugovor. Meni se to činilo apsurdnim. Ja animator da tražim ugovor sa Orsonom Wellesom pri prvom susretu (kajgod). Već sama prilika da budem stanovito vrijeme uz tako velikog režisera, nenaplativa je. Naravno, nisam imao nikakve zahtjeve. Čekao sam sljedeći poziv. Skakao sam na svaki zvuk telefona. Jednom je ipak zvonjava bila prava. I dan danas je se sjećam u svojim gluhim ušima. Bio je to poznati gromoviti Wellesov glas koji me obavijestio da odgađa moj dolazak na nekoliko dana jer on mora obaviti iz Londona prijenos spuštanja astronauta na mjesec. Rekao mi je da odem u bilo koji hotel u Veneciji ili blizu Venecije i da mu se odmah javim čim stignem. Zvučao je uvjerljivo, ali ne i ohrabrujuće.

Odlučio sam ga poslušati bez puno razmišljanja. Za svaki slučaj, izabrao sam jeftini hotel u Poreču, a ne hotel Danieli ili Gritti na Grand kanalu u Veneciji, koji sam jednom morao platiti basnoslovno.

Prijenos je završio. Bilo je uzbudljivo. Nisam izlazio iz sobe. Moj pogled nije bio više usmjeren na TV ekran već na telefonsku slušalicu. Bio je to dobar tonski miks. Nijema telefonska slušalica i Wellesov upečatljiv eho iz ugašenog TV ekrana. Neizvjesno čekanje je mukotrpno, no moja vjera u

Orsona Wellesa sve je prevladala. I taj sam poziv dočekaao kao i upute gdje da dođem. Bilo je to malo slikovito mjesto Asolo na brežuljcima iznad Venecije, a rezerviran je hotel Cipriani. Moja tadašnja supruga Nada s autokartom u krilu dobro me vodila i dovela do cilja. S recepcije sam se javio Wellesu... Kroz otvorena vrata restorana vidio sam u vrlo intimnom razgovoru Faye Dunaway s Marcellom Mastroianijem. Kada su ugledali Wellesa nije im bilo drago, vjerojatno su pobjegli od paparazza dospjevši pred — teleobjektiv. Kao dobri poznanici srdačno su se pozdravili. Došli su i neki engleski glumci i nekoliko Talijana. Počeli smo sa snimanjem u eksterijeru vile Eleonore Duse, oskudnom tehnikom *low budget* filma. Sve je to plaćao Welles iz svog džepa, a brigu o svemu vodila je Olga Palinkaš — ili Oja Kodar — Wellesova desna ruka. Na raspolaganju sam imao 8kv rasvjete i netonsku kameru. U Italiji se ton uglavnom snimao naknadno u tonskom studiju. Glumci su gledali na ekranu sebe na slici i izgovarali tekst koji su govorili na snimanju, po mogućnosti sinkrono.

Nakon nekoliko dana snimanja Orson mi je jedne večeri rekao da se spakiram i ujutro krenem u Beč gdje bi snimali epizodu u kojoj bi on kraj nekog kanalizacijskog odvoda objašnjavao koja je razlika Beča iz filma *Treći čovjek* i sadašnjega. On bi odgovorio da je jedina razlika što je tada mogao ući i izaći iz šahta a da je to sada nemoguće. Sljedeće jutro, dok sam pakirao kofere u auto, došao mi je reći da ne idem u Beč nego u Bolognu, smjestim se u hotel, istuširam se i da mu se odmah javim. Kada sam mu se nakon tuširanja javio rekao mi je da odem u restoran Papagallo, da potražim vlasnika restorana, da kažem da sam gost Orsona Wellesa i da naručim to i to. Bilo je fantastično. Nakon gozbe u Papagallu javio sam mu se i dobio sljedeće upute. Ujutro što ranije trebam krenuti u Napulj u hotelu Ambassador gdje će me na recepciji čekati jedan mafiozo i organizirati mi da snimam kako Talijani govore rukama. Sve je funkcioniralo savršeno. Već drugog dana dobio sam kombi kakav sam tražio. Iznutra oblijepljen crnim papirom s malim prorezom za zum i izvađenom zadnjom klupom za postavljanje kamere na stativ... Zahvaljujući mafiozu stigli smo do ribarskih četvrti gdje sam imao priliku snimiti gomile raznih izbornih ruku, debelih i kratkih prstiju kao čevapčići, ali vrlo brzih pokreta. U elitnijem dijelu Napulja snimio sam njegovane ruke u neprekidnom gracioznom pokretu kao da govore o jučerašnjoj predstavi *Labuđeg jezera*. Snimajući još nekoliko dana, zaključio sam da imamo dosta materijala. Slobodan dan Nada i ja iskoristili smo da s japanskim turistima iz napuljske luke helikopterom odemo na jednodnevni izlet na Capri. Također prema Wellesovim uputama. Bilo je lijepo. Pogotovo sladoled. Vratili smo se u Asolo i snimili eksterijere oko vile Eleonore Duse.

Po završetku snimanja u Asolu, koje je bilo ladanjski ugodno, otišli smo u Veneciju gdje je bilo vrlo teško i naporno. Welles, koji je igrao Shylocka, ustajao je noću da bi sam završio svoju masku kako bi u najranijim jutarnjim satima snimali po pustoj Veneciji nekoliko sati. Po završetku snimanja na Trgu Svetog Marka i lokacijama Canala Grande i St. Giorgia te preseljenjem na manje frekventne dijelove Venecije — bilo nam je znatno lakše. Fasciniralo me je Wellesovo po-

znavanje Venecije. O poznavanju objektiva i njihovom korištenju da i ne govorim. Veliki erudit i umjetnik, a pri tom vrlo jednostavan i komunikativan čovjek. Svojim ponašanjem odagnao je sve moje moguće strahove pred veličinom. Potom smo se preselili u Rim, njegovom sasvim neočekivanom odlukom. Oja Kodar nas je smjestila u hotelu na Via Venetto preko puta američke ambasade. Počeo sam skrivenu kamerom snimati po Rimu epizodu za njegov *Orson Welles show oko svijeta* — kako Talijani gledaju žene. Rastumačio mi je što želi imati u kadru. Odjenuo je Oju Kodar u svileni ljetnu mini-haljinu i pustio je da svojim gracioznim hodom prođe ulicama centra Rima. Izgledala je sjajno. Šoferi su se zaustavljali na semaforima i najprometnijim ulicama stvarajući prometni kaos. Popravljali i zalizivali svoju kosu. Gladili brčiće gledajući svoju neodoljivost u retrovizoru i izlazili iz auta ostavljajući vrata otvorena usred gužve i prilazeći joj udvornički snishodljivo. Sve sam to snimao iz zatvorenog kombija, oblijepljenog iznutra crnim papirom s prorezom za objektiv. Mogao sam na taj način doći vrlo blizu događaju. Po žarkom ljetnom suncu, iz paprenog lonca od kombija, kroz uske proreze za zum, snimao sam to nekoliko dana. Jedan Talijan naslonjen na vratnicu kafe-bara, sa šalicom kave u ruci, kao da je progutao kost kada je ugledao Oju. Nekoliko scena s Ojom Kodar Orson Welles je iskoristio u kasnijem filmu *F for Fake*. Nakon jednog uzavrelog dana, otišli smo na večeru u restoran Tre scaline na Piazza Navone. Welles je bio vrlo raspoložen. Morao sam mu ispričati sve što sam snimio s Ojom. Rekao mi je što još treba. Ponudio mi je poslije večere svoju čuvenu tompus kubansku cigaru. Potegnulo sam tri dima i zelen kao Schreck izletio na ulicu i sjeo na pločnik ispred restorana. Cijela Piazza Navona vrtila se oko mene. Katkada mi se čini da moje kasnije vrtoglavice koje me hvataju vuku korijene iz Wellesova tompusa... Kako je on uspijevao s lakoćom i užitkom dokrajčiti taj kolac od cigare, nije mi bilo jasno...

Projekciju rimskog i napuljskog materijala imali smo u venecijanskoj sali hotela Cipriani. Bilo je puno materijala koji je Orson odgledao do kraja. Nakon završetka projekcije, zagradio me i skoro mi polomio rebra. Bio je zadovoljan. Materijal iz Venecije nikada nisam vidio. Snimali smo u Veneciji još par dana, a onda me pozvao u salon hotela Cipriani da me obavijesti kako smo sa snimanjem gotovi i pruživši mi debelu kovertu, rekao da misli da ću biti zadovoljan honorarom.

Moram iznenaditi zagrebačke poznavatelje lika i djela Orsona Wellesa, koji su me prijateljski savjetovali da s Wellesom budem oprezan... Na kraju balade, a da niti jednom ni Wellesa ni Oju Kodar nisam pitao za honorar, gospodin Orson Welles isplatio me zadnjeg dana snimanja znatno većim honorarom nego što sam mogao zamisliti u najoptimističnijim željama! Još mi je rekao da slobodno mogu u Veneciji ostati još koji dan na njegov trošak. Vratio sam se u Zagreb, a da nisam iskoristio taj lijepi bonus.

4. Grlić

Nakon što je Rajko Grlić završio iscrpne probe s glumcima (Vladica Milosavljević, Miki Manojlović, Mladen Budiščak, Zijah Sokolović, Erland Josephson, Neva Rošić...) za svoj novi film *Samo jednom se ljubi*, a Stanislav Dobrina završio

scenografiju, bili smo spremni za snimanje. Meni je to bio prvi film s Grličem, njegov prijašnji snimatelj bio je Živko Zalar. Tijekom snimanja brzo smo se uhodali. Fotografijom sam pokušao slijediti dramski razvoj priče. Polako, pojačavanjem kontrasta i zacrnjenja, podcrtati napetosti među protagonistima. Predložio sam Rajku da ljubavnu scenu između Vladice i Mikija radimo samo svjetlom jedne šibice. S nevjericom me pogledao, ali mi je dopustio da radim po svom instinktu; odraznim svjetlom preko stiropora dobio sam meko svjetlo bez sjene, koje sam još i podeksponirao za 2 blende. Gledajući kroz kameru, bio je to čisti mrak. Uvijek me provocirala želja da snimim mrak, a da se vide glumci i njihove emocije. S Mikijem sam se dogovorio koliko daleko da drži upaljenu šibicu od Vladičina golog tijela i svoga lika. Miki je to radio savršeno. Sa zebnjom smo čekali projekciju. Tada još nismo imali video asist. pomoću kojega se danas preko monitora vidi točno ono što je registrirala kamera. Mali problem imao sam i s provođenjem u djelo praćenja dramskog kontinuiteta slikom; zbog organizacijskih problema i glumačkih termina, nismo snimali u kontinuitetu, nego smo često s početka priče morali skakati na kraj. Veliku pomoć imao sam u Ivanki Forenbacher, koja je sve bilježila u svoje papire, svoju kompjutorsku memoriju i upozoravala me. Je li netko, osim stručnjaka, zapazio moje realizacijske težnje, ne znam. Film je bio dobar. Možda čak Grličev najbolji.

5. Makavejev

Iznenada, kao što se to u našem poslu zna dogoditi, došao je, kao grom iz vedra neba, poziv Bojane Makavejev da dođem u Stockholm snimati film *Mister Montenegro* u produkciji Europa filma, Smart Egg Production i Viking Filma. Dugo sam priželjkivao s Dušanom Makavejevim snimiti film. Dočekali su me na aerodromu i odveli u kompletno namješten stan. Nakon što sam ostavio kofer, odveli su me producentu Bou Jonsonu koji je odmah prešao na stvar. Izrecitirao mi je uvjete, moja prava i dužnosti kao i obaveze produkcije prema meni. Bio je gotov za tri minute. Pružio mi je ruku i rekao: »It's a deal.« Upoznao me s administrativnim dijelom ekipe. I tako je krenulo. Upoznao sam i ostale, glavni dio ekipe. Bili su to uglavnom ljudi iz Bergmano-

vih filmova (koji trenutno nije snimao). Dobio sam *focus pullera*, koji je to bio i slavnome Bergmanovom snimatelju Svenu Nykvistu. Far majstor bio je Bergmanov sin Daniel. Skripterica je bila dugogoišnja Bergmanova suradnica itd. Makavejev je primijetio da me polako hvata trema. Vedrog duha i lepršavog humora, zajedno sa svojom desnom rukom Bojanom, nastojao je vratiti me u normalu. Usprkos mome bogatom iskustvu stečenom radom na gomili filmova — trema je trema. Protiv nje nema lijeka. Obišli smo sve lokacije i usvojili ih (uz neke primjedbe i želje koje je imao Makavejev). Objekt bara pod nazivom Zanzibar bio je sagrađen u staroj i napuštenoj tvornici novca... Nakon završenog obilaska, dao sam produkciji specifikaciju tehnike.

Mogli smo početi sa snimanjem. Mak je glumačke probe već završio. Glumačku ekipu činili su Svetozar Cvetković, Susan Anspach (glumica koja je igrala u kulturnom filmu *Pet lakih komada*), Erland Josephson, Per Oscarsson i drugi. Čim sam osjetio kameru s moje desne strane, trema je bila izbrisana kao mokrom krpom. Makavejev je nevjerojatno brzo postavljao kadrove i davao upute glumcima. Snimili smo, do pauze za ručak, nekih 8 kadrova, što je za švedsku ekipu bio događaj. Drugog dana poslije snimanja imali smo projekciju na koju je došla cijela ekipa, što u Švedskoj nije običaj, jer se prekovremeni sati plaćaju, a projekcije se održavaju nakon punog radnog vremena. Na moju sreću materijal je bio jako dobar i laboratorijski odlično odrađen. Na sljedećoj projekciji bilo nas je samo petero. Led povjerenja bio je probijen.

Čekala me još jedna zamka. Snimanje sa Susan Anspach. Dama u najboljim godinama vjerojatno se plašila da joj jedan anonimni snimatelj iz neke male zemlje bez filmske tradicije neće dobro ispeglati njene već vidljive borice oko očiju, ispod nosa i po vratu. Latio sam se svog već isprobanog mekog odraza svjetla i borice su bile izbrisane. Na projekciju je došla njezina maskerka. Gospođa Anspach izgledala je odlično. Mlađa za nekoliko godina i vrlo seksi... Idućeg dana na snimanju doimala se raspoloženo. Čak mi je izdaleka kimanjem glave poslala pozdrav — dobila je izvještaj od svoje maskerke. Dalje sam radio mirno i s velikim zadovoljstvom.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2008"(049.3)

J u r a j K u k o č

Osjetila uzvraćaju udarac

25 fps — Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, Studentski centar, 23-29. rujna 2008.

Velika većina filmova koju gledamo pripada narativnom ili opisnom pristupu. Neki od njih, istina, rade manji ili veći odklon od narativno-opisne prakse, teže su shvatljivi i vizualno neobičniji. No svi oni traže da sjedneš pred ekran ili platno i nešto shvatiš — bilo radnju, bilo informaciju, bilo metaforu. Mnogi filmovi, prikazani na ovogodišnjem Internacionalnom festivalu eksperimentalnog filma i videa, znanom i kao 25 fps, traže nešto sasvim drugo — da sjedneš i prepustiš se vizualno-auditivnom doživljaju. *Post festum* možeš o njima i razmišljati, ali njihova poanta je prepuštanje vlastitih osjetila udaru. Zaista, kad napraviš pauzu od gledanja »normalnih« filmova i tjedan dana gledaš samo eksperimentalne (ili alternativne) filmove, uroniš u sasvim drugi svijet. S obzirom da je osjetilni doživljaj ključan za takve filmove, za postizanje dojma opčaranosti gledanim nužni su kvalitetni uvjeti projekcije, a u dvorani Studentskog centra oni su postignuti. Ono što nitko nikad ne bi rekao, stvarno je istina — kvalitetni zvuk i slika važniji su prilikom gledanja eksperimentalnih filmova nego prilikom gledanja visokoproračunskih hollywoodskih spektakala. Naravno, ako vas gledanje prvo spomenute vrste filmova zanima.

Vrtoglavo, vrtoglavo

Najeklatantniji primjer takvog »osjetilnog filma« prikazan na 25 fps-u jest najbolji film festivala po izboru Žirija filmskih kritičara, kojemu sam i sam pripadao — *Napad vrtoglavice* (*Vertigo Rush*) Johanna Lurfa. Kamera, postavljena na jednom mjestu u šumi, kreće se naizmjenično naprijed i natrag, za vrijeme čega autor širi i sužava objektiv te nakon nekog vremena postupno počne ubrzavati vožnju. Odabrano mjesto u šumi ni po čemu nije značajno i zanimljivo. Kadar nema nikakvu narativnu vrijednost te ima vrlo malu opisnu vrijednost, koja se iscrpi već u prvoj minuti filma, kad uočimo sve što u tom dijelu šume postoji. Kadar se, istina, stalno mijenja, jer ga mijenja način vizualnog predočavanja. No, njegovo mijenjanje jest predvidljivo i obavijesno monotono. U prvih desetak minuta filma pratimo jednu te istu vožnju i iste promjene objektiv, a da tome ne možemo pridodati nikakvo značenje. Zvuči prilično dosadno. I jest dosadno, ako ovaj film gledamo na način na koji inače gledamo filmove — tražeći u njima ono što moramo shvatiti, razumjeti, međusobno povezati. No, ako odbacimo traženje uzročno-posljedičnih ili metaforičnih veza i počnemo doživljavati ovaj film samo kao osjetilni doživljaj, otvara nam se drugačiji svijet. Difuzna sunčeva svjetlost i činjenica da u kadru ne vidimo

ništa osim bogatog prirodnog ornamenta lišća i grana, te ne čujemo skoro ništa, stvara dojam izdvojenog liričnog, začudnog svijeta, a osjećaju irealnog pridonosi i kombinacija vožnje kamere i mijenjanja širine objektiv, kojom se distorzira prostor. Period filma u kojem se kamera jednolično kreće uz mijenjanje objektiv i tek pomalo počinje ubrzavati nakon nekog vremena može postati dosadan. Ne primjećujemo veće promjene u kadru i pitamo se — što sad, zar je dojam začudnog krajolika sve što će nam film pružiti? No, mislim da je i taj »dosadniji« dio filma koristan, jer nas još jednom upozorava da ne očekujemo u ovom filmu naći nešto što bi trebali intelektualno shvatiti. Ako to stvarno prihvatimo i još šire otvorimo percepcijske kanale ulazu osjeta bez shvaćanja, snažno ćemo doživjeti ono što slijedi. Naime, ubrzavanje kamere uskoro postaje toliko izraženo, da se krajolik pod utjecajem brzine počinje mijenjati. Svaka faza brzine donosi novi izgled krajolika, koji ubrzo prestaje biti raspoznatljivo percepcijsko polje i postaje spoj svjetlosnih linija i mrlja. Dojam je osjetilno očaravajući, sličan onome koji je postignut u jednom inače narativnom filmu — 2001.: *Odiseja u svemiru* — u sceni u kojoj glavni lik nevjerojatnom brzinom putuje kroz svemir.

Napad vrtoglavice ipak nije u potpunosti čist osjetilni film, jer se u njemu može nešto i zaključiti. Njegov naziv nije samo upozorenje o osjećaju koji će vas možda obuzeti tokom gledanja filma, već i upozorenje o referencijalnoj kvaliteti filma. Naime, isti postupak kombiniranja vožnje kamere i mijenjanja širine objektiv, uporabljen da bi se dobio osjećaj vrtoglavice, upotrijebio je Alfred Hitchcock u glasovitoj sceni u zvoniku filma *Vrtoglavica*. Tome treba dodati sve ono što se može i što neki gledatelj u filmu uočiti. U njemu su vidjeli postignuće dojma *suspensa* (kretanje kamere prema šumskom gustišu može sugerirati da se tamo nešto tajanstveno nalazi) i seksualne aluzije (vožnja naprijed i nazad te njeno ubrzanje može sugerirati seksualni odnos). Zaista, za mnoge ne postoji čisti osjetilni film, jer će oni u svakom naći nešto za shvatiti. Eh, kako nam je teško isključiti mozak!

Na festivalu je bilo još takvih, iako ne toliko dosljedno osjetilnih filmova. Lijep je film *Promatranje neba* (*Observando el cielo*) Jeanne Liotta. Sastoji se od kadrova zvjezdanog neba, u kojima se često u prvom planu pojavljuje ugao kuće, grane ili neki drugi objekt. S obzirom na neprisutnost naratora, jasno je da se ne radi o popularnoznanstvenom filmu o sastavu svemira. Smisao jest osjetiti ljepotu i raznovrsnost

nebeskog krajolika. Taj osjećaj ne može se usporediti s direktnim doživljajem zvjezdanog neba, ali film iskorištava neke prednosti svoje umjetne naravi u pogledu na nebo: uz pomoć montaže daje nam različite slike zvjezdanog neba (oblačnog, čistog i kišovitog, obasjanog mjesecom i tamnog), uz pomoć ubrzanja slike predočava kretanje *zvijezda* i oblaka, uz pomoć montaže zvuka prenosi nam umirujuće zvuke prirode te uz pomoć kuta snimanja i perspektive ostvaruje zanimljive spojeve dalekog (neba) i bliskog (kuće, grane). Iako nas potonjim postupkom potiče da razmislimo o kontrastu ograničenog zemaljskog i beskrajnog nebeskog, film je većinom usmjeren na vizualno-auditivni osjet, a ne na um, odnosno, na doživljaj ljepote, a ne mišljenje ljepote.

Impresivan je primjer i apstraktni film *Glasno* (*Loudthings*) autorske grupe Telcosystems, najbolji film po izboru člana žirija Brenta Klinkuma. Telcosystems su kreirali računalni program, sastavljen od algoritamskih procesa koji stvaraju sliku i zvuk. Dakle, uz određene upute kompjuter je sam stvarao. Time je umanjen ljudski utjecaj u stvaranju filma, odnosno, umanjena je opasnost da će autori u film unijeti svjesne proizvode svojeg uma, koji naknadno mogu potaknuti gledatelje da na sličan, misaoni način pridu filmu. Ovako smo dobili niz očaravajućih bezinteresnih kretanja i transformacija bjelina na crnoj podlozi, praćen hipnotičkom glazbom. Međutim, moram primijetiti da nisam uspio isključiti um prilikom gledanja filma, već sam užitek pronalazio upravo u umnim zapažanjima uz pomoć kojih sam kretanja i pretapanja bjelina naizmjenično uspoređivao s kretanjem i pucanjem leda, vodopadom, zvjezdanim nebom, atomima, smetnjama na televizijskom ekranu itd., a u tome me je potakla i glazba koja mi je sugerirala naizmjenice hladnoću i statičnost leda te dinamiku kretanja atoma ili smetnji. Da li su mi ove usporedbe uma bile smetnja užtku u doživljaju filma ili su one upotpunile taj užitek? Mislim da je druga opcija bila bliža istini, jer je moje stvaranje usporedbi više odgovaralo procesu kreativnosti i mašte (sličnom procesu uočavanja prepoznatljivih oblika u nakupini oblaka ili mrljama na zidu) nego intelektualnom, analitičkom zaključivanju. Dakle, uz osjetila je bio prisutan um, ali ne analitički um, već kreativni, maštalački um.

Treskavo, treskavo

Zanimljiv je primjer film *Kapitalizam: dječje ropstvo* (*Capitalism: Child Labor*) Kena Jacobsa koji je istovremeno izrazito osjetilni i izrazito misaoni film. Naime, Jacobs upotrebljava snažan napad na naša osjetila, ali ne da bi nas potaknuo da se prepustimo osjetu, već da bi nas natjerao da razmišljamo. Film se sadržajno sastoji od jedne fotografije tvorničkog postrojenja u kojemu rade djeca maloljetnici žalobnog izgleda, a nadgleda ih postariji nadglednik strogog držanja i izraza lica. Već sama fotografija ima društveno angažiranu vrijednost, no ona se značajno osnažuje filmskim postupcima. Uz iritantan jednoličan zvuk fotografija se naizgled trese, tako se referirajući na monotoni zvuk i hod tvorničkih strojeva te metaforički upućujući na ubitačnost ovog posla koji uništava djetinjstvo maloljetnih radnika. Vrlo kratkim kadrovima strojeva i djece ostvaruje se dojam da strojevi gaze, melju djecu time pojačavajući spomenutu me-



Film o moru



Glasno



Napad vrtoglavice



Promatranje neba

taforiku. No film ide dalje od obavijesnog i metaforičnog upućivanja na okrutnost izrabljivanja djece. Temelj njegove angažirane poruke jest u njegovoj osjetilnoj kvaliteti. Naime, kombinacijom iritantnih, vrlo glasnih zvukova i iritirajućih vizualnih podražaja (oštra trešnja kadra, brze montažne izmjene) izaziva se izrazita neugoda u gledateljevim osjetilima, a sve to da bi ga se upozorilo na prisutnost problema i možebitnu njegovu odgovornost zbog ignoriranja problema. Film kao da kaže: Ako se nećete osvijestiti milom, onda ćete silom! Ili: Pošto ste i vi odgovorni, patite i vi malo kao što su patila ova djeca, osjetite njihovu bol! Cilj ovog pristupa ne odobravam, jer ne smatram da je nametanje pravi način za upozoravanje na neki problem, a kamoli nametanje grižnje savjesti. No, sama ideja — uporaba osjetilnog u ideološke moralne svrhe — zanimljiva je za razmatranje.

Osjetilni film kategorija je koja je meni pala u oči prilikom praćenja festivala, a organizatori festivala filmove su okvirno podijelili u nekoliko tematsko-stilskih kategorija i svakoj kategoriji podarili jedan natjecateljski program na festivalu. Po ideji najbližnja pojmu osjetilnog filma jest kategorija *Kabinet dr. Oka*, kojom su organizatori htjeli upozoriti na mogućnost filma (koju najčešće koristi alternativni film) da se prvenstveno obraća osjetu oka, a ne mozgu. U toj kategoriji, osim *Napada vrtoglavičice*, vrlo dobar je bio film, zapravo, tipičan video rad koji graniči s likovnom umjetnošću, *Film o moru* (*Umino-eiga*) Takashija Ishide. Sličan videoinstalaciji, odnosno, filmskom prikazu videoinstalacije, započinje kao kadar snimke mora koja se projicira na zid u izložbenom prostoru. Animacijom boja na zidu ostvaruje se dojam prelijevanja mora u prostor i film se nastavlja kao prikaz oživotvorene apstraktne zidne slike koja mjestimično podsjeća na morske dubine, valove i bijele kreste valova. Širenjem mora iz okvira filmske snimke na okolni prostor i dodavanjem treće dimenzije uz pomoć ploha u prostoru upućuje se na bogati odnos dvodimenzionalnosti filmskog platna i trodimenzionalnosti filmske slike. Konceptijski je zanimljiv bio i film *Krivi pokreti* (*Faux mouvements*) Pipa Chodorova u kojem se na više razina upozorava na iluziju kretanja. Prva razina je iluzija pokreta krajolika tokom kretanja vlaka. Druga razina je iluzija kretanja spirala i linija koje se prevlače preko kadrova krajolika na način da se čini kao da se kreću. Treća razina je sugerirana ovim dvama razinama, a odnosi se iluziju pokreta na filmskom platnu dobivenu kretanjem sličica filmske vrpce. No kvalitetu filma umanjuje lošija tehnička izvedba, odnosno, siromašan dizajn slike. *Okviri* (*Bildfenster*) Berta Gottschalka suprotan su primjer. U tom filmu nizaњem stiliziranih i animacijom obogaćenih kadrova okvira prozora te kadrova sličica filmske vrpce ostvaruje se paralelizam filmskog pogleda i pogleda kroz okvir prozora. Ovaj superiornio dizajniran rad pati zbog uporabe istrošenih metafora filma kao voajerističke djelatnosti i djelatnosti ograničene okvirom te prezentacije tih metafora kroz ne previše maštovite vizualne motive i poredbe. U ovoj kategoriji istaknuo se i jedan hrvatski film, *Prolaz Karla Draškovića* Željka Sarića, koji posjeduje obje spomenute kvalitete — superioran dizajn (vizualni hod po Ilici uz pomoć kretanja po distorziranim fotografijama s prikazanim kutom od 360 stupnjeva) i superioran misaoni koncept (odnos zamrznutosti fo-

tografije i kretanja filma uz pomoć pokreta po fotografiji i sugeriranja polja pokreta i statičnosti u samoj fotografiji) inspiriran fotografijom *Skok preko klupe* Karla Draškovića iz 1895. koja prikazuje zamrznuti pokret.

Magično, magično

Najmanje zanimljiva bila je kategorija *Zauvijek zajedno* u kojoj su dominirali filmovi koji su koristili nađeni filmski materijal (*found footage*), najčešće kućne amaterske izrade, da bi u većini slučajeva nešto rekli o ljudskoj intimi i životu općenito. Ovi filmovi uglavnom su se izgubili na granici između poetskog, intimnog dokumentarca i eksperimentalnog filma — nisu s jedne strane nudili dovoljno dubok i razrađen dokumentarni uvid u ljudske živote, a s druge strane nisu bili dovoljno izvedbeno drugačiji da ih prihvatimo kao zanimljive eksperimentalne filmove. No u ovoj kategoriji istaknuo se, po kvaliteti i po tipskom odudaranju od ostalih filmova, rad *Iz nutrine* (*De dentro*) Petera Beyera, najbolji film po izboru člana žirija Jürgena Reblea. Radi se o tipičnom asocijativnom filmu u čija asocijativna značenja nije lako proniknuti na prvi pogled, što je posebice otežano brzinom nizanja kadrova, zbog čega asocijativne veze između njih nisu lako ili uopće nisu uočljive. No poanta ovog filma i nije uočiti veze između kadrova, već na razini cjeline ostvariti ugođaj magijskog, iskonskog, šamanskog. *Iz nutrine*, naime, oživotvori ugođaj rituala proizašlih iz šamanskih majanskih tradicija, a kako mu to uspijeva nije lako objasniti. Upravo u tome jest uspjeh ovog filma, jer ti rituali, kao i sam film, djeluju na razini podsvjesnog, neobjašnjenog. Ono što se može uočiti jest povremena prisutnost kadrova hramova, Indijana- ca, prašume te brzina mijenjanja kadrova koja stvara ugođaj transa. No ostale elemente ostvarivanja magijskog i iskonskog teško je uočiti i upravo ta njihova tajanstvenost, odnosno, njihovo djelovanje na podsvjesnoj razini razlog je tolike privlačnosti ovog filma.

U suprotnosti s opisanim prštanjem osjetilnog, vizualno raskošnog i magijskog stoje filmovi kategorije *Noge na zemlju!* koji se, kao što naslov kaže, spuštaju na razinu stvarnog i društveno angažiranog, pa povremeno riskiraju prijeći u dokumentarac. Uz spomenuti film *Kapitalizam: dječje ropstvo*, izdvojio se film *Kempinski* Neila Beloufa, kojega bi mogli otpisati iz programa festivala kao poetski dokumentarac, a ne eksperimentalni film, da nije štosa filma, koji sam otkrio tek nakon gledanja filma. Film prikazuje stanovnike Moptija u državi Mali koji govore u kameru. Snimljeni u neobičnom okruženju, uglavnom po noći, oni izgovaraju prilično čudne i bizarne stvari. Unatoč bizarnosti viđenog, svu bi tu začudnost mogli objasniti kao prikaz nekakvih ekscen- trika, pripadnika nekog čudnog kulta ili jednostavno, ludaka, da nije informacije u katalogu festivala koja kaže da su ti ljudi dobili upute da zamisle kako bi budućnost mogla izgledati i opišu je kao da govore u sadašnjosti. Na taj način film se pretvara u zavodljivi eksperimentalni pokušaj spajanja dokumentarnog i znanstvenofantastičnog. U ovoj kategoriji prikazan je i film *U izgradnji* (*Under Construction*) Zhen- chen Liua, najbolji film po izboru člana žirija Ivana Ladislava Galeta. Radi se o filmu sastavljenog od impresivna dva dijela, koja spojena nikako ne funkcioniraju. U prvom dijelu

naš pogled prolazi kroz niz razrušenih kuća koje su računalno spojene, zbog čega dobijemo dojam beskrajne fantazmagorične i apokaliptične sirotinjske četvrti. U drugom dijelu vidimo dokumentirane ispovijedi dvaju obespravljenih stanovara tih četvrti. Prvi dio je, dakle magično putovanje po apokaliptičnom svijetu, a drugi *cinema vérité* dokumentarac. U potpunosti neskladno, ali u dijelovima, pogotovo prvom, fascinantno djelo.

Kategoriju *Život je*, teško je opisati zajedničkim nazivnikom, osim činjenice da svi filmovi imaju neke veze s realnim životom. Osim domaćeg predstavnika *Ručak* Ane Hušman, istaknuo se film *Točka zapleta* (*Plot Point*) Nicolasa Provosta. On s još jednim filmom iz ove kategorije *Divljina* (*Wild Life*) Wagnera Moralesa dijeli isti koncept — pokazati koliko glazba može biti važna u gradnji značenja i ugođaja filma. Naime, u oba su filma nezanimljivi ili nesadržajni dokumentarni kadrovi popraćeni začudnom glazbom koja im daje sasvim drugačije značenje. U slabijem filmu *Divljina* kadrovi jezera kojeg je snimio turist prati jezovita glazba zbog koje izgleda kao da gledamo početne kadrove *blairwitchovskog* horora o jezerskom čudovištu. U filmu *Točka zapleta* autor je kadrove New Yorka s naglaskom na kadrove policajaca

koji nešto promatraju, dogovaraju se i govore u mikrofon popratio dramatičnom glazbom. S obzirom na suvremeni politički trenutak borbe SAD-a s islamskim teroristima i znatnu filmsku povijest New Yorka kao poprišta raznih filmova katastrofe, jasno je što nam pada na pamet dok gledamo inače uobičajene dosadne aktivnosti newyorških policajaca, i to samo zahvaljujući pogođenoj glazbi. Osim maštovite igre značenjima film ostvaruje upečatljivi ugođaj New Yorka u predvečerje.

Iz kategorije zadnjeg dana *Buka i bijes*, uz spomenute filmove *Glasno* i *Promatranje neba* koji baš i nisu toliko bučni i bijesni, treba izdvojiti film *Crno bijeli tripovi broj tri* (*Black and White Tripps Number Three*) Bena Russela u kojem buka i bijes najsugestivnije dolaze do izražaja. U tom filmu u vrlo usporenom kadru prikazuje se ponašanje učesnika koncerta *noise* benda Lightning Bolt. Da li ovaj film prikazuje agresivnu prirodu ljubitelja *heavy metala*, kolektivno izbacivanje energije ili ritualni trans najvišeg duhovnog reda za raspravu je koja ne bi stala u ove retke, pa ću ostati na konstataciji da to, što film već prikazuje, prikazuje na vrlo impresivan način.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(450 Pordenone)"2008":791.11

Dejan Kosanović

Trajna ljepota nijemih filmova

Le Giornate del Cinema Muto — Dani nijemog filma, Pordenone 2008.

Od 4. do 11. X. 2008. okupili su se u italijanskom gradu Pordenoneu po 27. put najpoznatiji svetski istoričari filma prvog razdoblja na najznačajnijem festivalu nemoga filma na svetu — Danima nemog filma (*Le Giornate del Cinema Muto*). Manifestaciju je osnovala, pre 27 godina grupa mladih filmskih entuzijasta iz Gemone i Trsta kao reviju filmskih komedija, ali je očigledno da je to bio pun pogodak jer je u to vreme u svetu (filma) sve više raslo interesovanje za istoriju kinematografije prvog perioda, takozvanu arheologiju filma. Od skromnih početaka razvio se značajan festival, uz učešće skoro svih svetskih filmskih arhiva, i postao stecište istraživača filmske prošlosti, profesora i studenata filmskih disciplina i ljubitelja sedme umetnosti. Prvih dvadesetak godina Dani nemog filma su održavani u kinematografu Verdi, lepom zdanju u stilu arhitekture Mussolinijevog doba, sagrađenom na granici između starog srednjevekovnog i novog, savremenog dela grada. Umesto prvobitno zamišljenog obnavljanja, opština Pordenone je odlučila da stari kinematograf sruši i na njegovom mestu sazida novi u sasvim modernom stilu koji odgovara 21. stoleću. Glavna, velelepna, multimedijalna i tehnički odlično opremljena dvorana ima preko hiljadu mesta, po holovima su izložbeni prostori, a postoji i mala sala za projekcije i sastanke. I — zvuči skoro neverovatno — za vreme festivala velika dvorana je tokom večernih projekcija puna, a za neke specijalne projekcije (prikazivanje nemih filmova uz orkestarsku pratnju) traži se karta više, iako je cena ulaznice 15 eura.



Veličanstveni Bardeljs (King Vidor, 1926)

Ko sačinjava tu publiku? Pretežno mlad svet, studenti italijanskih, evropskih i američkih univerziteta koji studiraju film (filmologiju), njihovi profesori, predstavnici svetskih filmskih arhiva i istoričari filma. Među gostima festivala mogu se videti autori skoro svih značajnih knjiga o arheologiji filma u geografskom rasponu od Japana, Kine, Indije, preko skoro svih evropskih zemalja do Amerike. Prisustvo Amerikanaca, studenata i profesora, posebno je uočljivo jer bogati univerziteti snose troškove putovanja do Pordenonea, a na više od 100 američkih univerziteta se predaju filmske discipline. U festivalskoj dvorani i oko nje dominantan jezik je engleski (savremeni esperanto!), direktor Dana nemog filma je britanski istoričar filma David Robinson, a italijanski se sve manje čuje. Kada to kažem svojim italijanskim kolegama (osnivačima festivala), oni se pomalo kiselo osmehnu i napomenu da je to dokaz da su i Giornate ušle u svetske tokove filma. Ali, pored festivalskih gostiju, ima i dosta lokalnih gledalaca, pravih ljubitelja filma, građana Pordenonea, koji obično dolaze na večernje predstave, u tamnim odelima i sa kravatama, a uz njih njihove supruge propisno obučene za večernji izlazak.

Program ovogodišnjeg Festivala se sastojao, kao što je već postalo uobičajeno, od desetak tematskih celina čiji su filmovi ravnomerno raspoređeni od prvog do poslednjeg dana manifestacije. Teško je tačno navesti koliko je filmova ukupno bilo prikazano tokom Dana nemog filma: u programu je navedeno 187 naslova, a pored toga i još nekoliko specijalnih projekcija koje se sastoje od više desetina veoma kratkih filmskih fragmenata. Od ovog broja preko jedne polovine čine igrani filmovi, od kratkometražnih do celovečernih, a ostalo su dokumentarni filmovi i kratki filmski dokumenti snimljeni pre 1910. godine. Projekcije se održavaju faktički od jutro (09:00) do ponoći (poslednja seansa počinje u 22:45), ponekad paralelno i u maloj sali, tako da je i fizički nemoguće videti sve filmove, što, uprkos zaista privlačnom programu, nije uspeo ni potpisniku ovih redova. Ali, prednost ovako obimnog programa je što svako može da izdvoji ono što ga posebno zanima, da uživa u filmovima do granica svojih mogućnosti sedenja u udobnim foteljama novog kinematografa Verdi (ali se na kasnim noćnim projekcijama ponekad začuje i hrkanje nekog upornog filmofila). Teško je sve to i videti, a možda još teže preneti utiske kroz jedan kraći članak, ali — pokušaću.

* Tekst donosimo u srpskom izvoriku. (Nap. ur.)

U centru pažnje su bili filmovi američke i svetske zvezde nemog filma Mary Pickford, čiji je lik ove godine iskorišćen kao osnovni vizuelni motiv festivalskog plakata, programa i drugih objavljenih dokumenata. Na svečanoj projekciji, prilikom otvaranja Dana nemog filma, prikazan je film *Vrapci* (*Sparrows*, 1926), u suštini socijalna drama o sirotištu usred močvare iz koga su napuštenu decu neudatih majki i prostitutki iznajmljivali kao radnu snagu ili prodavali radi usvajanja. Dickensovska tema, a naslov filma je izveden prema citatu iz Evanđelja po Luki: »Zar nije pet vrabaca prodato za dva novčića? Ali ni jedan od njih nije zaboravljen od Boga...« Ovaj film, u produkciji same Mary Pickford, pružio joj je i velike mogućnosti da se kao glumica otrgne od lika Male Mary, Ljubimice Amerike (*America's Sweetheart*), i da uz danaest malih i pažljivo odabranih glumaca kreira lik Mame Molly koja spasava decu iz tog pakla (reditelj je bio William Beaudine). Za potrebe filma iskorišćen je ceo prostor Pickford-Fairbanks studija u Hollywoodu, zasađeno je 600 stabala i iskopane močvare ispunjene blatnjavom vodom kroz koje se Mama Molly probija sa decom koju želi da spase. Film je doneo velike prihode u Americi, ali je dosta dugo bio potcenjivan, iako su mnogi (Chaplin, Fairbanks) tvrdili da je to najveće ostvarenje Mary Pickford. Svoje vrednosti je film dokazao i u Pordenoneu, gde je prikazan uz pratnju Simfonijskog orkestra Furlanije-Juljske Krajine (Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia), što je predstavljalo poseban doživljaj. Pored *Vrabaca*, tokom festivala je prikazano još nekoliko filmova Mary Pickford, kao i dokumentarnih filmova o njoj i njenom radu, pored ostalog i ostvarenja u kojima ona govori o sebi.

Posebno mesto u programu su dobili filmovi ruskog baletskog majstora Aleksandra Širjaeva (Александр Ширяев, 1867-1941), do pre nekoliko godina potpuno nepoznati, koji su snimljeni između 1906. i 1909. godine. Baletski igrač i koreograf, koji je nastupao u Evropi sa Anom Pavlovom, a posle Oktobarske revolucije do kraja života nastavio pedagošku karijeru u Rusiji, Širjaev je isprva svoje koreografske skice crtao na trakama od hartije, odozgo naniže. Zatim je nabavio filmsku kameru i od 1906. do 1909. godine snimio niz kratkih filmova — nastupe baletskih igrača, kućne amaterske filmove i poneki putopisni film, kao i animirane filmove koristeći stop-trik, dve-tri godine pre Stareviča, koji se smatra začetnikom ruske animacije. Filmove Širjaeva je otkrio, obnovio i sredio ruski istoričar filma Viktor Bočarov, koji je realizovao i film o Širjaevu — *Zakasnjela premijera* (*A Belated Premiere*), takođe prikazan na Danima. Širjaevu je bila posvećena i izložba organizovana u okviru festivala. Sami filmovi su zanimljivo otkriće, ne toliko kao ostvarenja, koliko kao činjenica da se i posle sto godina može pronaći nešto nepoznato iz filmske prošlosti.

U okviru Projekta Griffith koji traje već 12 godina prikazano je osam filmova koje je Griffith režirao između 1925. i 1931. godine, kao i četiri njegova novootkrivena filma koje je ranije realizovao za Biograph. Od njegovih kasnih nemih filmova najzanimljiviji je bio film *Bitka spolova* (*The Battle of the Sexes*, 1928), društvena i duhovito realizovana komedija o poslovnom uspehu, uspešnom braku i preljudi, ustvari *remake* istoimenog filma snimljenog 1914. godine (iz koga



Iz filma A. Širjaeva

su neke scene uključene i u novi film). I u ovom filmu je Griffith pokazao svoju veštinu korišćenja filmskog izraza, iako to ostvarenje nije visoko ocenjeno od istoričara u okviru njegovog opusa. Posebno zanimljiv je bio prvi Griffithov zvučni film *Abraham Lincoln* sa Walterom Hustonom u naslovnoj ulozi, snimljen 1930. godine, u trajanju od 93 minuta (tri dela filma su ostala bez zvuka, jer originalna tonska traka nije pronađena). Očigledno je da se veliki reditelj nemog filma, otac filmske umetnosti — kako je često nazivan — nije najbolje snašao u svom prvom zvučnom filmu (kasnije je režirao samo još jedan — *Borbu* / *The Struggle*, 1931). Od njega se verovatno očekivalo mnogo više, te je zbog toga film loše primljen i od gledalaca i od kritike, a taj *negativni rep* se i dalje vuče kroz istoriju filma. To ipak nije tako slab film, kako se priča.

Hollywood na Hudsonu (Hollywood on the Hudson) naziv je programa koji je imao za cilj da ispravi pogrešnu ideju da je prelaskom američke filmske produkcije u Kaliforniju, proizvodnja potpuno prekinuta na istočnoj obali, gde se ustvari i rodio američki film kao rezultat rada Edisona i Dicksona. Snimanja filmova na istočnoj obali su nastavljena, bilo kao deo produkcije hollywoodskih studija, bilo kao ostvarenja nezavisnih producenata (Cosmopolitan Pictures, Exceptional Pictures i drugi), a nekoliko veoma dobrih ostvarenja je prikazano ove godine na Danima (*Konjanik bez glave* / *The Headless Horseman*, 1922; *Zelena boginja* / *The Green Goddess*, 1923; *Mali stari New York* / *Little Old New York*, 1923; i dr.).

U spomen na velikog italijanskog istoričara filma Vittoria Martinelli (1926-2008) prikazan je izbor starih italijanskih filmova o kojima je on pisao i koje je posebno cenio: *Slikovita Sicilija* (*Sicilia illustrata*, 1907), *Sve za moga brata* (*Tutto per mio fratello*, 1911), *Maciste na odmoru* (*Maciste in vacanza*, 1921) i drugi.

U okviru programa Francuski dodir (*French Touch*) prikazan je veliki broj francuskih filmova snimljenih od 1915. do 1929. godine. Posebno je zapažen film reditelja veterana Ga-

stona Ravela *Figaro* (1929) — vešta filmska adaptacija pozorišnih komada *Seviljski brijač* i *Figarov pir*. A na završnoj večeri Dana nemog filma prikazan je film Jacquesa Feydera *Nova gospoda* (*Les Nouveaux Messieurs*, 1929), uz, za ovu priliku, posebno komponovanu muziku i pratnju orkestra kojim je dirigovao autor muzike Antonio Coppola, stvaralac koji se posljednjih godina specijalizovao za muzičku ilustraciju starih nemih filmova. Ova društvena komedija je, ustvari, filmska adaptacija istoimenog popularnog pozorišnog komada Francisa de Croiseta i Roberta de Flersa koji je imao veliki uspeh u Parizu 1925-26. Scenario je sa Feyderom napisao Charles Spaak, kasnije poznati filmski scenarista. Ironičan pogled na društvenu situaciju prelama se kroz uspeh sindikalnog vođe — tumači ga Albert Préjean — koji od proletera postaje poslanik i ministar. Film je bez uvijanja prikazao klasne sukobe toga vremena, borbu rivala za vlast, tako da novembra 1928. nije dobio odobrenje za prikazivanje, i tek posle nekih cenzurnih intervencija otpočela je distribucija filma aprila 1929. godine. Međutim, film je tada već bio potisnut novim, za gledaoce privlačnijim ostvarenjima zvučnog filma.

Zanimljivi programi Rani film (Early Cinema), Film i istorija (Film and History) i Novopronađeni i restaurirani (Rediscoveries and Restorations) ponudio je gledaocima čitav niz izvanredno zanimljivih, prvenstveno dokumentarnih ili najstarijih igranih filmova (pre 1910). Među njima francuske filmove *Zemljotres u Messini* (*Tremblement de terre de Messina*, 1909) i *Zemljotres u Italiji* (*Tremblement de terre en Italie*, 1909), koji su u ono vreme privlačili veliki broj gledalaca u kinematografe hrvatskih gradova, zatim dokumentarne filmove snimljene za vreme Prvog svetskog rata — britanski film *Bitka na Somi* (*The Battle of the Somme*, 1916), filmove snimljene na austro-italijanskom ratištu — *Razorena Gorica* (*Das Zerstörte Görz*), *Deseta bitka na Soči* (*Die zehnte Isonzo Schlacht*) itd., koji su za nas naročito zanimljivi.

Veliko interesovanje je pobudio program koji je prikazao Slovenski filmski arhiv iz Ljubljane: deset odlično obnovljenih filmova, počev od najstarijih ostvarenja Karola Grossmanna iz Ljutomera, snimljenih 1905/1906, preko *Ljubljane 1909*, dokumentarca koji je snimio Trščanin Salvatore

Spina, preko ostvarenja pionira slovenačkog filma Veličana Beštera, Janka Ravnika, Božidara Jakca i Metoda Badjure, nemog filma *Evharistični kongres u Ljubljani* koji je 1935. realizovao zagrebački Svetlodon, do dva filma Ljubljanačani na Marija Foerster (Mednarodni filmski kongres u Berlinu, 1935; *Pri kamniti mizi*, 1937). Foerster je, inače, tumačio 1927. godine jednu ulogu u filmu Franje Ledića *Hajduk Ciganin Brnja Ajuvanar*. Odlična panorama koja prikazuje razvoj filmskih aktivnosti u Sloveniji, od prvih snimanja pa do vremena uoči izbijanja Drugog svetskog rata. Prisustvo Slovenskog filmskog arhiva na Danima nemog filma s ovako dobro odabranim i prezentiranim programom svakako je uspeh.

Naročito zanimljiv deo Giornata predstavlja Filmski sajam koji se redovno održava u prostoru srednjovekovnog franjevačkog samostana. Tu se može naći preko hiljadu raznih knjiga, starih i novih izdanja, posvećenih istoriji filma od prvih pronalazaka uređaja za snimanje i prikazivanje pokretnih fotografija, pa do naših dana. Stari filmski časopisi, posebno oni izdati između dva svetska rata, nude istoričarima i ljubiteljima filma dragocene izvore podataka za oblasti kojima se bave. Kolekcionari mogu da nađu na hiljade razglednica i fotografija sa likovima filmskih glumaca sa svih kontinenata, a naročito su cenjeni filmski plakati iz perioda nemog filma. I poslednjih godina u ponudi je sve više starih filmova prebačenih na DVD. Neke od njih izdaju nacionalni filmski arhivi, omogućujući uvid u filmsku prošlost svoje zemlje (na primer Australija je skoro celokupno svoje filmsko nasleđe prebacila na DVD). Neke zemlje objavljuju DVD edicije svojih značajnih filmova (Česi filmove čuvenog glumca Vlaste Burijana), a mogu se naći i najvažnija ostvarenja velikih filmskih reditelja. To su, pretežno, sve legalna izdanja, ali se ponekad provuče i neko piratsko.

Svi učesnici Dana nemog filma u Pordenoneu posle završene manifestacije se razilaze zadovoljni: videli su mnogo zanimljivih filmova, preneli su se u neku davnu prošlost sedme umetnosti, uživali u lepoti nemih filmova, obogatili se novim saznanjima koja će im, svakako, pomoći da bolje shvate korene i današnju čaroliju pokretnih slika, filma i televizije.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21(100)"2008"(049.3)

Krešimir Košutić

Ljuti art na ljutu ranu

Zagreb Film Festival, 19-25. listopada 2008.



Bubnjar

Kultura, marketing i korporacijski kapital

Moje me eto već dugogodišnje općefestivalsko gledateljsko iskustvo nagnalo da kušam propitati zašto filmski festivali uopće — premda mi je težište ipak na onima u nas — ljube filmove stilski drugačije od onih, kakve možemo vidjeti na redovitome programu u komercijalnim kinima. Hvalevrijedno je nastojanje da se gledateljski prostor dade i onim filmskim stvaraocima koji se na tržištu ne mogu ravnopravno takmiti, jer iza njih ne stoje bogate filmske ustanove i golem novac za primamljivanje. No je li ta različitost uvijek doista i drugost? Jer općenito bi se moglo reći: ako u holivudiziranim kinima uglavnom vlada eskapizam, onda na filmskim festivalima nerijetko vlada kvaziintelektualizam, a ono što povezuje ta dva naoko nespojiva filmska svijeta jest elitizam. S jedne je strane korporacijski elitizam velikih svjetskih film-

skih studija predstavljen glamurom glumačkih zvijezda, a s druge je pak strane festivalski elitizam filmskoga odabira i nagrađivanja; i jednoga i drugoga pokreće protjecanje kapitala, jer su i filmski festivali, makar oni najveći, ponajprije goleme tržnice. U nas je odnos ipak nešto drugačiji, ali je, nadam se, zanimljivo promotriti kako funkcionira makar u jednom svom dijelu; na jednoj strani tako katkada imamo telekomunikacijsku korporaciju, a na drugoj kulturnu priredbu. Povezivanje kapitala i kulture odvija se na način da kapital ništa ne uvjetuje osim ponekih marketinških simboličkih ustupaka, dok organizatorima ostaju odriješene ruke u sastavljanju programa. No što ako je to ustvari tek prividno simbiotski odnos, jer je zapravo veoma jasno tko je nadređen, sve i kad podređeni nije svjestan da je podređen. Drugim riječima, kapitalu kultura nije neophodna, ali mu je zgodna prilika za dodatno plasiranje svojih poruka, dok kul-

*Ljubav i drugi zločini*

tura bez kapitala ne može. Još ako znamo da marketingu nije jedini cilj reklamiranje konkretnih proizvoda i usluga, nego i propagiranje određenoga stila i načina života, i to upravo takvoga u kojemu će se ti proizvodi moći lakše prodati, a usluge u sve većim količinama nuditi — je li onda ta prividna simbioza kulture i kapitala baš posve bezazlena? Jer na koncu nije važno samo prodati proizvod, nego i podjariti želju da se on ima. Na filmskim se festivalima tako ponekad neizravno oglašava poruka: mi smo oporba, a oni su uporba; oni predstavljaju ustajali i trivijalizirani Hollywood, koji opoganjuje um, a mi smo poletni stvaraoci koji ga oplemenjujemo; oni su šminker, a mi smo alternativci, i slično tomu.

Nipošto ne želim reći da iza svakoga domaćega filmskoga festivala stoji opaki korporativni um koji nadzire sve, ali to nije ni potrebno. Kapitalistička je logika veoma jednostavna i zasniva se na tome, da se prije svakoga poduzetničkoga pothvata ispita tržište i pronade pogodna grupa, kojoj će se proizvedeni proizvodi moći prodati, a ponuđene usluge utrapiti; i kada se ta grupa pronade, onda se i oglašavanje k njoj usmjerava; ona dakle glavni marketinški cilj postaje. Da bi stvari bile malo jasnije, poslužit ću se riječima jedne visokopostavljene korporacijske službenice: »Inovativnost, kreativnost i veliki entuzijazam organizatora u ovom projektu privukli su našu pažnju. ... Spojili smo filmsku umjetnost s našim novim tehnologijama i našim *brandom* koji promiče inovativnost, individualnost i inspirativnost, a to su vrijed-

nosti koje na ovom festivalu itekako dolaze do izražaja.« Vlastita sam imena zamijenio zamjenicama, jer za ono što želim reći nije važan konkretni odnos, nego ponajprije način na koji se on uspostavlja. Imamo korporaciju i neki događaj. Interes, koji ih spaja, oglašavačkim rječnikom rečeno, jest pozitivna slika, koju žele da korisnici dobiju o njihovu *brandu*, o njima samima dakle. Krajnji je cilj, štoviše, da se njihovi korisnici očute povezani s njima u nekovrsnoj emotivnoj zajednici; i nazočnost na određenom mjestu u određeno vrijeme stvara tu povezanost. Poznato je da je kapitalizam vrlo brzo u se usisao mladenačke kontrakture i supkulture, otupljujući im kritičku oštricu i pretvarajući ih u puki životni stil, običan pomodni privjesak, koji se ponosno nosi poput svakoga drugoga statusnoga simbola. I kupuje dakako. Sprega je marketinga i zbiljskoga ponašanja opako stvarna. A korporacijska koprena, koja skriva neugledno, pohotno lice, nije uvijek na prvi pogled vidljiva.

Nedogađajnost nasuprot atraktivnosti

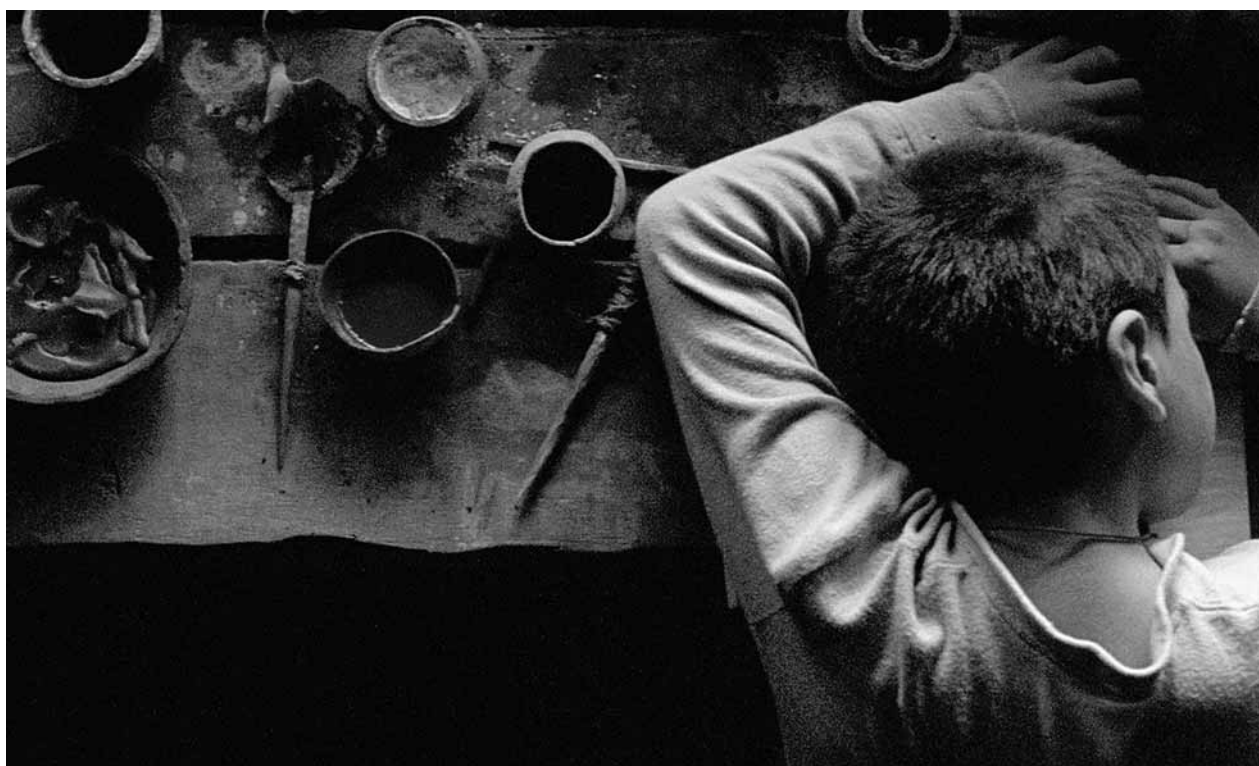
U komercijalnim kinima nažalost imamo sve više filmova u kojima se pripovjedni motivi rabe tek za puko vezivanje akcijskih scena bez uzročno-posljedičnih sveza, kako u motivacijskom i karakterološkom, tako i u uživalačkom, doživljajnom smislu. Imamo čistu atrakciju bez ikakvih drugih težnja. Kod festivalskih pak filmova nerijetko je prisutna druga krajnost: stilski hotimično odustajanje od događajnosti, koje nema neku suvislu ni unutarfilmsku ni izvanfilmsku svrhu

osim pukoga činjenja razlike. Da pojasnim: u klasičnom se narativnom filmu pripovjednim motivima uobličava pripovjedni smjer, stvara se dakle zaplet; to zapletanje dovodi do sukoba, koji može biti duševan, pridušen i statičan, ali i tjelesan, bučan i dinamičan; ovaj je potonji recimo ishodište akcijskoga filma, dok je prvi važan za klasičnu filmsku dramu. U tako će se sazdanim djelima na pripovjednome vrhuncu zbiti određeni pomak, koji će nas ubrzo uputiti na rasplet, na razrješenje sukoba. No dramski sukob nije u umjetnosti tek sukoba radi, on je oduvijek postojao zbog toga, da bi nam kazivač lakše prenio svoju poruku. Često nam on ocrta i važne karakteristike junakove te pomnije oslikava njegovu ličnost. Danas, kao da je ta veza i njezina povratna sprega manje važna. Suvremeni nam akcijski filmovi uglavnom manje draže vijuge moždane, a više receptore adrenalinske. No što nam zapravo kazuju i mnogi od takozvanih suvremenih umjetničkih filmova? Ako je modernističko narušavanje ustaljenih pripovjednih pravila imalo već u samoj svojoj srži izricanje neke nove poruke načelom opozicije, danas je puko oponašanje takvih postupaka promašilo svoj cilj i izgubilo svrhu. Na filmskim je festivalima moguće vidjeti priličan broj filmova, koji u nekom svom dijelu oponašaju modernističku filmsku revoluciju 1960-tih. Ako je pri svakome pomaku ustaljenih filmskih obrazaca poruka sadržana već u samom tom pomicanju, što se događa kada novina postane tradicija? Kada filmski revolucionari zasjednu na stare stolce novoga kanona? Ne potire li se time sama bit revolucionarne geste? Ne preostaje li nam tada jedino i samo odabrani postupak, kojim upućujemo na željeni sadržaj? Čisti postupak, koji je lišen svoga prekretničkoga konteksta?

Placebo efekt

Na ovogodišnjem smo izdanju Zagreb Film Festivala tako mogli vidjeti iranski film *Njih trojica* (*An seh*, Naghi Nemat, 2007). U njemu pratimo tri iranska vojnika, prvo na vojnoj vježbi unutar veće grupe vojnika, a pošto dezertiraju samo njih trojicu. Zima je. Mjesto je događanja neodređeno zabačeni kraj snijegom pokrivenih nizinskih iranskih pustopoljina. Dezerteri se na koncu smrznu. U filmu gotovo da nema događanja, a ono što se događa u većoj mjeri ne privlači gledateljsku pažnju. Dijalozi također ne stvaraju napetost. Ali nisam opazio, da nam nešto važno ni ugođaj snježnoga krajolika kazuje. Sve da i jest riječ o simbolici egzistencijalne praznine, koja bi se podudarala s nedoglednošću snježne pustoši, što se prvo nadaže kao tumačenje — što ćemo s time? Zašto se likovi tako osjećaju, ako se uopće tako osjećaju? Što ih je nagnalo da dezertiraju u situaciji gdje je krajnji ishod mogao biti samo smrt? To su pitanja koja redatelja ovoga filma očito ne zanimaju. Što ga ustvari zanima, dokučio nisam. Može biti i da sam štogod propustio opaziti, no ako i jesam, to nije opravdanje za dosadu koju film pruža. Poslije filma nisam mogao ne čuti bojažljive iskaze gledatelja, koji su upravo tu činjenicu potihom izgovarali, kao da je to nešto što nije pristojno reći, ili kao da se srame svoga dojma. Zašto je takav film dobio Specijalno priznanje žirija na Međunarodnome filmskome festivalu u Bangkoku, zbilja ne znam. I turski film *Moj Marlon i Brando* (*Gitmek*, Hüseyin Karabey, 2008) okitio se prije dolaska u Zagreb tri-

ma nagradama: na filmskome festivalu u Jeruzalemu dobio je nagradu međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI, u Sarajevu je glavna glumica u filmu Ayça Damgaci osvojila nagradu kao najbolja glumica, dok je na filmskome festivalu u Tribeci redatelj nagrađen kao najbolji novi narativni filmaš. Ayça tumači tursku glumicu zaljubljenicu u kurdske glumca Hamu Alija, kojega je upoznala na snimanju filma. On živi u sjevernome Iraku. Amerikanci upravo kreću srušiti režim Saddama Husseina. Prometne su veze otežane. No Ayça svejedno nastoji doći do svoga dragoga. Mogao je to biti film o odnosu Turaka spram kurdske manjine ili kritika motiva za rat u Iraku, osvjetljavanje turskoga nacionalizma ili zapadnoga imperijalizma. Ili je mogao jednostavno biti dobra ljubavna pripovijest. Umjesto toga, dobar dio filma služi samo tomu, kako bi se isticala zatucanost Iranaca i Irana, u koji je Ayça otputovala, jer je trebalo da se sa ljubljanim tamo sastane. To nije ni politički film o suvremenome društvu niti ljubavni film o žudnji, želji, vjernosti, istrajnosti i kušnjama, sreći ili nesreći ljubavničkoj. Na kraju je ostalo jedino, da se dvoumimo oko svršetka filma, koji se može protumačiti dvojako: Hamu su Alija ubili iranski graničari, ili: Hamu je Ali prevarant te nikada nije ni mislio ozbiljno s nesretnom Ayçom. Drugo je tumačenje privlačnije, no ipak ne može izvući film iz banalnosti. Banalan je i hongkonški film *Bubnjar* (*The Drummer*, Kenneth Bi, 2007), koji je svojevrsna kombinacija žanrovskoga kriminalističkoga filma i filozofskih pretenzija svojstvenih tako zvanom umjetničkom filmu. No nažalost on ne ostavlja dojmljiv trag ni na prvom ni na drugom polju. Film je možda najlakše opisati kao mješavinu, u kojoj dvije trećine zaprema akcijom sa Stevenom Segalom, u kojem Stevena Segala nema, dok jednu trećinu kao da je režirao Kim Ki-duk dajući upute mobitelom s godišnjega odmora. Od hongkonške smo kinematografije navikli na puno, puno bolje. No ako bi sada tko god pomislio, da taj film sigurno onda nigdje nije dobio neku festivalsku nagradu, prevario bi se: dobio je onu glavnu na filmskome festivalu Zlatni konj u Taipeiju. Filmovi, koji su mjestimice ispalili simpatični, no u cjelini opet ništa osobito, jesu: *Ljubav i drugi zločini* (2008) srpskoga redatelja Stefana Arsenijevića te belgijski *Moskva, Belgija* (*Aanrijding in Moscou*, 2008) flamskoga redatelja Christophea Van Rompaeya. Oba su na svoj način pomaknuli ljubici, prvi s elementima kriminalističkoga filma, a drugi komedije. U oba filma glavne uloge tumače žene. U prvom Anica Dobra glumi ženu Anicu u četrdesetim godinama, udanu za mjesnoga reketara, koji u kriminalnome miljeu očito nije naročito važan, budući da reketari vlasnike ubogih uličnih limenih trgovinica i kvartovsku videoteku s pornofilmovima. U Anicu se zaljubljuje mladi pomoćnik njezina muža, spram kojega ni ona nije ravnodušna. Film je više poetski nego kriminalistički, više liričan nego naturalističan, i to mu daje određeni šarm, koji je ipak nedovoljan da bi ga izuzeo iz festivalskoga prosjeka. *Moskva, Belgija* je pak tipični festivalski mamac za publiku, koji se u svojoj klišeiziranosti i zamamljivosti ne razlikuje puno od hollywoodskih romantičnih komedijica. Jedina je razlika u tome što glavna junakinja nije mlada i nije osobito lijepa. No karakterizacija je također crno-bijela, a motivacija likova takva



Pustinja duše

da junakinjin nevjerni muž mora biti sebičan, ohol i samodopadan, samo zato da bi nam ona bila što simpatičnija.

Ratni i adolescentski masovni pokolji

Filmovi koji imaju vrlo dobrih dijelova, ali se opet ne iskazuju na razini cjeline, bili bi: *Snijeg* (2008) bosanskohercegovačke redateljice Aide Begić, *Zift* (2008) bugarskoga redatelja Javora Gardeva te *Razred* (Klass, 2007) estonskoga redatelja Ilmara Raaga. *Snijeg* je veoma dobar sve dok ne upadne u posve nepotrebno lokalpatriotsko naivno idealiziranje i za dani filmski kontekst nategnuto dramaturško nacionalno prozivanje, gdje Srbi ne samo što su za vrijeme rata klali i ubijali, nego su sada udruženi sa bjelosvjetskim zapadnim korporacijskim šejtanom doslovce došli kupiti i to malo preostale lijepe zemlje Bosne. Sve u svemu film je kao cjelina zanimljiviji u sociološkom, negoli u filmskome smislu, premda ima iznimnih filmskih rješenja. Pogotovo u prvome dijelu, koji je nenapadan i profinjen. To je ideološki veoma jasan film, koji u vjeri islamskoj i malenoj, vrijednoj i samodovoljnoj egalitarnoj zajednici vidi branu za proboj korporacijskoga internacionalnoga kapitala. I nije u tome problem, jer je to dopustiv ideološki položaj, na koji svatko ima pravo i koji nikoga ne ugrožava — koliko je pak on ozbiljan, a koliko neozbiljan, drugo je pitanje; uostalom, sama je redateljica Begić istakla, da joj je nakana bila suprotstaviti se nazoru *Svugdje drugdje je uvijek bolje*, tako da je to film oprečne ideje, i to je u redu. No problem je u već spomenutom političkom nacionalističkom prozivanju. Pretjerivanje redovito dovodi do sasvim suprotnoga efekta: bilo je sasvim do-

voljno to, što je za temu uzeto selo koje nastanjuju žene i djece, a jedini je muškarac mjesni hodža, budući su svi muškarci u ratu pobijeni i strijeljani. To je već samo po sebi dovoljno strašno. Sve ostalo postaje karikaturalno. *Zift* stilski je hiperboliziran krimić na tragu *Sin Cityja* Roberta Rodrigueza i *Taxidermije* Györgyja Pálfija. Stilski dopadljiva metafilmska igrarija, no ništa više. *Razred* Ilmara Raaga govori o učeničkome zlostavljanju, temi koja je u suvremenome svijetu medijski veoma istaknuta. Film je dinamičan, zanimljiv i napet, no s jednim velikim propustom: motivacijski je nevjerojatan. Svaki je njegov sadržajni dio gledano zasebno moguć, ali sklopljeni u cjelinu ti dijelovi čine neuvjerljivu dramaturšku okosnicu krvava konačnoga razrješenja. Šteta! Jer film ima dobar potencijal. Radi se o razredu u kojem grupica nasilnika tlači jednoga učenika. Kada to zlostavljanje postane veoma gadno, jedan od dječaka iz grupe, koji je isprva bio pasivni promatrač, ustaje u obranu zlostavljanoga. Grupa se okreće i protiv njega, te na kraju to dvoje nemoćnih otpadnika biva prisiljeno na međusobni *felacio*. Oni se potom odlučuju na očajnički čin: naoružavaju se i učine pokolj u školi. Njihova je nakana selektivna, ali u metežu stradavaju i oni koji im nisu bili namišljena meta. Iako ovo nije mjesto za psihologijske rasprave, napomenut ću samo da su obrasci agresivnoga ponašanja poprilično postojani i čvrsto zadani. Nije vjerojatno, da bi se zlostavljani dječak odlučio na takav osvetnički čin, prije bi audio sebi; drugi bi ubojstvo vjerojatno mogao učiniti, čak i hotimice, no neizostavno tek u afektu, u vlastitoj samoobrani ili obrani drugoga. Počinjenje je smišljenoga masovnoga pokolja karakteristika

disocijalnih osoba, a ni u prvoga ni u drugoga nisu istaknute takve karakteristike.

Trojac za konac

I na koncu nam ostaju tri djela. Prvo je *Sinegdoha, New York* (*Synecdohe, New York*, 2008) poznatoga američkoga redatelja Charlieja Kaufmana s njegovim tipičnim propitivanjem umjetnosti i stvarnosti, u kojem miješa zbilju i maštu. Drugi je *Pustinja duše* (*Desierto adentro*, 2008) meksičkoga redatelja Rodriga Pláa. To je uvjerljivo najbolji film festivala. U pripovijesti o ocu koji pod bremenom grijeha, da bi se grijeha oslobodio, neizravno prouzrokuje smrt šestero od osmero svoje djece, ne govori se toliko o religiji i vjeri, koliko o fanatizmu i praznovjerju. To zapravo nije ni religijski ni antireligijski film, nego u prvome redu antipatrijahalno i anti-autoritativno upozorenje koliko roditeljska zastranjenja i fanatična nedodirljiva uvjerenja mogu za djecu biti pogubna. Na festivalu je dobio Specijalno priznanje žirija, koji činjahu Marit Kapla, ravnateljica filmskoga festivala u Göteborgu, bosanskohercegovačka redateljica Šejla Kamerić i filmska producentica Nadine Luque.

Što se pak *Rumbe* (2008), dobitničkoga filma, tiče, jasno je da je Zagreb Film Festival dobio svoje miljenike. Šesto je ovo njegovo izdanje i, evo, već se drugi put dogodilo da po drugi put glavnu nagradu odnose isti autori. A ako znamo da se

u Glavnome programu takmiče redatelji i redateljice sa svojim prvim, odnosno drugim filmom, dvaput osvojiti glavnu nagradu čisti je pogodak u sridu. Tako je 2002. te 2007. godine glavnu nagradu odnio Andrej Zvjagincev sa svojim filmovima *Povratak* i *Izgnanstvo*, a 2003. i ove godine autor-ski trojac Dominique Abel, Fiona Gordon i Bruno Romy. Navedeni autori su prije tri godine konkurenciju svoju nadmašili filmom *Ledenjak*, pripovijesću koja nema čvrstih pripovjednih poveznica, utemeljenom više na asocijativnim slobodnotumačecim svezama negoli na čvrstim racionalnim odrednicama. Umjesto dijaloga, koji u filmu malne da uopće ne postoji, imamo tjelesni pokret, koji je blizak koliko staroj crno-bijeloj *slapstick*-komediji, toliko i crtanom filmu. *Ledenjak* nema jasno razazrivu simboliku, iako se po osnovnim crtama može zaključiti da je riječ o ljubavnoj pripovijesti koja teži biti nadrealna. Čini se, da je njihov drugi film više usmjeren ka komičnosti i emocionalnosti. Riječima žirija: »Ova multitalentirana trojka još je jednom uvjerila žiri svojim originalnim i prepoznatljivim filmskim glasom. Njihova upotreba koreografije i sušta fizička prisutnost likova na platnu postaju moćni alati u pričanju ove priče o tome kako optimizam može nadvladati i najtragičnije događaje u životu, ističući ovu laganu i šaroliku komediju. Ovaj je film velika inspiracija i za publiku i za filmaše, pokazujući mogućnosti u originalnom pričanju priča.«



Razred

Josip Grozdanić

L'italiano per LeiTreća Smotra suvremenog talijanskog filma, Kino Tuškanac,
10-15. studenoga 2008.

Kad sam u ponedjeljak 10. studenoga jednom dobrom znancu rekao da tog dana na Tuškancu počinje Treća smotra suvremenog talijanskog filma na kojoj će biti prikazan niz naslova vrijednih preporuke, dotični mi je, diplomirani montažer te strastveni i izuzetno upućeni ljubitelj filma, ironično uzvratilo protupitanjem »suvremeni talijanski film, zar to postoji?« Ironija je pretjerana i čuđenju svakako nema mjesta, no valja priznati da se površnije upućenom promatraču i gledatelju koji prati isključivo domaći kino i DVD repertoar sintagma »suvremeni talijanski film« uistinu može doimati poput lakonskog pojma oslobođenog od sadržaja. Jer, još od kraja 1980-ih i početka 90-ih, od vremena kad je izvrsna nostalgična romantična melodrama *Novo kino Raj Giuseppea Tornatorea* 1990. godine osvojila Oscara, Zlatni globus i druge najprestižnije nagrade, odnosno otkad je dvije godine kasnije Oscara pripao Gabrieleu Salvatoresu za ratnu komediju *Mediterraneo*, izgleda kao da je talijanski film nestao s platna europskih i svjetskih kinodvorana. Svakako, onom neupućenom gledatelju prije desetak se godina moglo učiniti da bi se kreativni zamašnjak novog talijanskog filma mogao kriti u komičaru Robertu Benigniju, također dobitniku Oscara za sjajnu crnohumornu ratnu dramu *Život je lijep*, no Benigni se u međuvremenu izgubio u mediokritetskim projektima poput posve infantilne i nepotrebne ekranizacije Collodijeva *Pinokija* i humorne romantične ratne drame *Tigar i snijeg*, naglašeno humanistički i antiamerički usmjerenog ostvarenja opterećenog nedostatkom osjećaja za ritam, naraciju i dijalog. Istodobno, nakon razmjerno podcijenjene, no ipak tek osrednje i donekle bizarne *Legende o pijanistu* (1900), neosporno daroviti Giuseppe Tornatore u igru se bezuspješno pokušao vratiti variranjem dobitne formule u filmu *Kino Raj 2*, a Gabriele Salvatore se nakon uzaludnog puta u Ameriku, gdje je realizirao trivijalan, površan, zbrkan i klišejima pretrpan eksploatacijski fantastični akcijski *Nirvana*, vratio na rodnu grudu i među ostalim snimio i prilično solidnu dramu *Nije me strah* (*Ion on hop aura*).

Upućeniji, pak, filmofili, oni koji prate filmske festivale te posjetitelji nekadašnje Kinoteke i ponekog rijetkog art-kina, svih ovih 20-ak godina itekako dobro znaju imena filmaša koji svojim djelima talijansku kinematografiju čine ne samo trajno zanimljivom i vitalnom, već i vrlo potentnom. Ponajprije, tu je sjajni Nanni Moretti, deklarirani komunist i gorljivi ljevičar, posve neovisna i gotovo apartna osobnost u okvirima ne samo talijanskog, već i europskog filma, majstor

sugestivne naracije i oslikavanja slojevitih karaktera koji u svojim intrigantnim i angažiranim djelima (u našim kinima prikazani su nagrađivana biografska humorna drama *Dragi dnevniče* te Zlatnom palmom i nizom drugih nagrada ovjenčana izuzetno tjeskobna drama *Sinova soba*), istodobno figurira kao glumac, producent, scenarist i redatelj. Uz Morettija, u mladosti predanog kratkometražnog celuloidnog kroničara zbivanja na uzburkanoj talijanskoj ljevici, umjetnika čiji su politički stavovi jasno vidljivi u njegovim filmovima, zacijelo najznačajniji današnji predstavnik sedme umjetnosti na apeninskom poluotoku je Silvio Soldini, potpisnik dojmljive humorne romantične drame *Kruh i tulipani* te više nego solidne romantične komedije *Agata e oluja* (*Agata e la tempesta*).

Zahvaljujući agilnosti umjetničkog ravnatelja Paola Minutoa, suradnji Talijanske federacije kinoklubova i Talijanskog kulturnog instituta u Zagrebu te potpori Hrvatskog filmskog saveza, Odsjeka za talijanistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta i Università per Stranieri Dante Alighieri iz Reggio Calabrie, ambicioznija zagrebačka kinopublika već treću godinu zaredom ima mogućnost i znatno šireg uvida u aktualno stanje kinematografije naših prekojadranskih susjeda. Šestodnevni program treće Smotre suvremenog talijanskog filma još je jednom uvjerljivo potvrdio prethodno spomenutu tvrdnju o vitalnosti i potentnosti današnje talijanske kinematografije. Našlo se tu ponešto za izbirljive gledatelje svih profila, od ljubitelja krimića i nostalgičnih humornih drama, preko publike koja preferira nenametljivo angažirane i frivolne romantične komedije, do filmofila koje zanimaju intrigantni biografski filmovi, spretno sročeni dokumentarci i politički intonirane socijalne drame.

Oni prvi, fanovi krimića koji petkom zacijelo ne propuštaju odlične britanske krimi-serijale na državnoj televiziji, neosporno su uživali u tematski i izvedbeno srodnoj kriminalističkoj psihološkoj drami *Djevojka s jezera* (*La ragazza del lago*). Navedena srodnost, razvidan nevelik proračun i produkcijski dizajn koji cjelinu čini sličnijom televizijskom nego kinofilmu, ujedno su i najveći nedostaci debitantskog ostvarenja Andree Malaiolija, autora koji je zanat među ostalim pekao i kao pomoćni redatelj Nannija Morettija. Riječ je o na prošlogodišnjem festivalu u Veneciji nagrađenoj i s osam nagrada David di Donatello ovjenčanoj ekranizaciji bestseller-romana *Pogled stranca* norveškog književnika Karina Fossuma, donekle klišeiziranoj, no prilično atmosferičnoj i tjeskobnoj, sigurno i pregledno režiranoj te izvrsno glumlje-

noj priči o okrutnom umorstvu koje potrese talijanski provincijski gradić. Kad na obali jezera u položaju kao da spava bude pronađena ubijena i razodjevena djevojka, a nakon što mještane uznemiri navodni nestanak jedne djevojčice, na površinu zločina stigne inspektor Giovanni Sanzio (izvrsni Toni Servillo). Predvidljivo, njegova će istraga na površinu izvući mnoge prljavštine i neugodne tajne mještana, njihove prijetvornosti i laži s naznakama pedofilije, no to, odnosno detalji krimi-zapleta, tijekom istrage i dobrano formulaičnog i donekle nerazrađenog raspleta, i nije ono čime se ovaj film izdvaja od prosjeka. Ono što ga uz spomenutu sjajnu ulogu Tonija Servilloa i nekoliko slojevito portretiranih likova (poput sjetne Chiare Canali u interpretaciji Valerije Golino) čini vrijednim gledanja, jest osobna drama sredovječnog inspektora Sanzioa, čovjeka suočena s progresivnom Alzheimerovom bolešću od koje boluje njegova supruga. Nekoliko scena njihovih susreta pred bolničkom zgradom, tijekom kojih očajni Toni u izgubljenom supruginu pogledu uzaludno pokušava uočiti barem naznaku prepoznavanja i svijesti o prethodnom zajedničkom životu i nazočnosti njihove kćeri, imponiraju sugestivnom režijom i gotovo opipljivom tragikom. A Toni Servillo je glumac o kojem ćemo zasigurno još čuti, jer svojom stoičkom mirnoćom i karizmom s lakoćom krade scene drugim glumcima.

On zapaženu epizodnu rolu tumači i u uspjeljoj nostalgičnoj humornoj drami *Pusti to, Johnny* (*Lascia perdere Johnny*), dugometražnom redateljskom prijevencu Fabrizija Benti-

glija, popularnog talijanskoga glazbenika i glumca poznatog po hvaljenoj ulozi u canneskom laureatu iz 1998. godine, drami *Vječnost i jedan dan* Thea Angeloupoulosa. Ambijentirana u gradić Casertu 1976. godine, priča o mladom Faustinu Ciaramelli, gitaristu u raštimanom mjesnom orkestru neodgovornog Domenica Falasca, emotivno je i frivolno ostvarenje labave dramaturgije, kojem je od pripovijedanja konkretne i koherentne priče mnogo važnije efektno rekonstruiranje duha »ludih 70-ih«. Makar se u dramskom fokusu djela formalno nalazi nesigurni osamnaestogodišnjak koji te jeseni otkriva mnoge čari, ali i tamno naličje života odraslih, baš kao i prve ljubavne nemire u susretima sa starijom frizerkom i *groupie* djevojkom Annamarije (iznenađujuće mladolika i nenametljivo romantična Valeria Golino), ono što autora većim dijelom uistinu zanima su karakter popularnog sredovječnog glazbenika Augusta Rivergerija (sam Fabrizio Benvogli), čovjeka koji kao danak slavi boji kosu i neprestano odgovara na pitanja o svom ljubavnom životu, no koji čezne za smirenjem i mirnom obiteljskom svakodnevicom uz (možda) Faustinovu senzibilnu majku Vincenzu, i suptilni razvoj Augustova odnosa s Vincenzom, relacije koja je gotovo isključivo predočena susretima i pokretima i osmjesima, »slučajnim« pogledima i nedovršenim rečenicama. Unatoč mjestimičnoj redundantnosti i povremenom praznom hodu, *Pusti to, Johnny* nepretenciozno je djelo u gledanju kojeg zadovoljstvo neće pronaći samo neizlječivi nostalgici i žitelji za prohujalom mladošću.



Djevojka s jezera

Kad bi se radila anketa među gledateljima, nenametljivo angažirana romantična komedija *Crno i bijelo* (*Bianco e nero*) autorice Cristine Comencini zasigurno bi ponijela titulu favorita publike, odnosno svojevrsnoga *crowd pleasera* smotre. Poznata spisateljica i redateljica koja se na filmskoj sceni afirmirala 1995. godine adaptacijom svjetskog književnog bestslera *Podi kamo te srce vodi* Susanne Tamaro, a status potvrdila šest godina kasnije hvaljenom prilagodbom vlastitog romana *Zvijer u srcu* (*La bestia nel cuore*), u svom zasad posljednjem filmu nudi na prvi pogled jednostavnu i formulaičnu priču o »zabranjenoj« međurasnoj ljubavi. Međurasni odnosi česta su tema u talijanskom filmu posljednjih godina, a na prošlogodišnjoj je Smotri prikazano tematski srodno djelo, drama *Pisma iz Sahare* Vittoria de Sete, u kojoj je autor pomalo plošno i prvoloptaški zagovarao tezu da talijansko društvo, želi li opstati i razvijati se, mora prihvatiti i u sebe inkorporirati neke segmente afričke kulture i načina života. U vrijeme dok svjetske novine pišu o bujajućem rasizmu u Italiji i o tamošnjim izživljavanjima nad romskom djecom, Cristina Comencini pod oblandom ambicijama prividno skromne, ležerne i razmjerno populistički intonirane storije o strastvenoj izvanbračnoj ljubavi dvoje ljudi različite boje kože, oženjenog bijelca Carla i udane tamnopute Nadine (vrlo privlačna i putena Aissa Maiga), nudi određenu dozu subverzije i popriličnu količinu satiričnih žalaca kojima nemilosrdno podbada lažnu malograđansku idilu talijanske srednje klase. Kad postariji otac Carlove supruge Elene, dobrostojeći čovjek koji se hvali da je u mladosti proputovao čitavu Afriku i da poštuje sve ljude drugačije boje kože, počne bez zle namjere pričati o »zaobljenim stražnjicama svih crnkinja« i »posebnom mirisu njihove kože«, jasno je kuda stremlji film Cristine Comencini. Rasizam je stalan latentni problem talijanskog (uostalom kao i svakog drugog) društva, i vrlo je malo potrebno da se kakva nevina šala ili nedužna primjedba pretvore u nešto sasvim drugo što postaje teško nadzirati. Tijekom veze s Nadine čak i Carlo postaje svjestan svog rasizma, koji se krije u bojazni da ga Nadine možda ponajviše i privlači zbog atributa »egzotike« i »zabranjenog voća«. Neugodnosti rasizma višestruko će tijekom filma osjetiti i Nadine, primjerice kad joj kći na proslavi rođendana Carlove kćeri bude brzopleto osumnjičena za krađu »bijeje« lutke Barbie, ili kad ju fizički napadne suprug njezine sestre, optužujući je za vezu s bijelcem i svojevrsnu »izdaju rase«.

Suptilni, topli humor, slikoviti protagonisti, efektan socijalni kontekst i uvjerljive životne situacije vrline su još jednog prividno nepretencioznog filma, humorne drame *Blagdanski ručak* (*Pranzo di Ferragosto*), također debitantskog no zrelog ostvarenja već sredovječnog Giannija Di Gregorija. Kroz priču o nezaposlenom Gianniju (sam redatelj Di Gregorio u primjereno opuštenoj interpretaciji), čovjeku u pedesetim godinama koji je član propale rimske buržujuške obitelji i kojem se život svodi na skrb o posesivnoj staroj majci, autor smirenom režijom i usporenim ritmom progovara o brojnim ozbiljnim temama poput zapostavljenosti i odbačenosti starijih ljudi u talijanskom društvu, o generacijskim odnosima, o osamljenosti i marginaliziranosti bez obzira na dob, o međusobnom poštovanju i njegovu nedostatku, o žudnji za životom do posljednjeg daha, o važnosti razumijevanja i blage

riječi. Sve to Di Gregorio uklapa u skladnu cjelinu koja plijenjuje ozračjem gorko-slatke sjete, fatalizma i pomirenosti sa životom. Ipak, karakterno je možda donekle dvojbeno postuliran središnji protagonist Gianni, u određenoj mjeri čini se pohlepna osoba spremna za par stotina eura svoj životni mir i svakodnevnu rutinu podrediti (simpatičnim) hirovima triju starica koje su mu privremeno povjerene na skrb. No Gianni je nezaposlen, po svemu sudeći i prezadužen, i razumljiva je njegova potreba za novcem zbog koje ga ne valja osuđivati.

Neosporan društvenokritički, pa dijelom i ne osobito artikuliran i u završnici predoslovan politički angažman odlike su neujednačene i preduge socijalne drame *Fotomodel* (*Cover Boy: L'ultima rivoluzione*) Carminea Amoroso, već iskusnog autora koji je temom o religioznosti diplomirao književnost kod glasovitog Piera Paola Pasolinija. Pripovijeda jući o mladom Rumunju Ioanu, senzibilnom momku još uvijek traumatiziranom očevom pogibijom u vrijeme rušenja Ceausescua, koji u potrazi za boljim i dostojanstvenijim životom stiže u Rim gdje upoznaje ogorčenog 40-godišnjeg čistača Michelea s kojim dijeli podstanarski stan, Amoroso poput svog mentora Pasolinija daje jasan iskaz protiv konzumerizma i borbe za najčešće isprazan i samodostatan društveni status. Međutim, donekle je problem što autor u podtekstu, pod formom angažiranosti i senzibiliteta za društvenu nepravdu u talijanskim i šire europskim okvirima, jasno naznačuje prikrivenu jednostranu homoerotsku naklonost Michelea prema Ioanu, licemjerno ostajući na naznakama i nemajući hrabrosti otvoreno istaknuti svoju tematsku preokupaciju.

Opora egzistencijalistička drama *Jedne noći* (*Una notte*) još je jedan dostatno zrelo debitantski projekt koji potpisuje Toni D'Angelo, sin popularnog glumca i pjevača Nina D'Angela i autor koji je diplomirao radom o filmovima Abela Ferrare. Priča o petoro starih drugova, Napolitanaca u ranim četrdesetim godinama koji se ponovno susreću na sahrani zajedničkog prijatelja, oslikana je mahom mračnim i pesimističnim tonovima, i još je jedna mnogo puta viđena no opet dovoljno snažna i sugestivna tjeskobna priča o suočavanju sa životnim porazima, o žalu za mladošću i propuštenim prilikama, o gubljenju iluzija i prihvaćanju gubitništva, o hrabrosti i kukavičluk, o novim prilikama koje se ponekad kriju ondje gdje ih najmanje očekujete, i o koječemu drugom. Uz arogantnog i netom bankrotiranog poslovnog čovjeka Salvatorea, uz plahu Annamariju još uvijek zaljubljen u naočitog i oženjenog Riccarda, uz povučenog Alfonsoa i uz njihova petog prijatelja, jazz-trubača i sitnog dilera, najzreliji i najzaokruženiji lik u filmu je onaj od njih nešto starijeg taksista, skromnog obiteljskog čovjeka koji ih tijekom noći vozi kroz grad, i koji je jedini od života dobio i više nego što je očekivao. Toni D'Angelo nam još jednom poručuje da je skromnost vrlina i da uvijek moramo biti oprezni s onim što priželjkujemo.

Najveća otegotna okolnost još jedne debitantske, ovaj put mladenačke egzistencijalističke drame *Sve se vraća* (*Tutto torna*) Enrica Pitziantija, izrazito je konzervativan autorski prosede blizak književnom romantizmu. Naime, priča o dva-

desetogodišnjem darovitom piscu Massimu koji sa sjevera Sardinije dolazi u Cagliari zbog studija i spisateljske afirmacije, no čiji entuzijizam postupno splašnjaava kroz sukobe s hirovitim ujakom i susjedima, kroz poznanstvo s njegovim književnim idolom koji će naposljetku Massimo rukopis objaviti pod vlastitim imenom, te kroz kompleksnu vezu s djevojkom za koju prekasno dozna da je transseksualac, ne-skriveno zagovara tradicionalne obiteljske i društvene vrijednosti, istodobno izvor svih zala pronalazeći u dekadentnom i prljavom (u doslovnom i prenesenom smislu) gradu koji naseljavaju pokvareni, prijetovni i doslovce zli ljudi u koje se nikad ne možete pouzdati i s kojima u pravilu ne znate na čemu ste. Dok se razočarani Massimo na koncu vraća u rodno selo, gledatelj se pita otkud toliko gorčine i antiurbanih sentimentata kod 47-godišnjeg redatelja i samoga rođenog u Cagliariu.

Ako je suditi po broju solidnih debitantskih naslova na ovogodišnjoj Smotri, pred talijanskim je filmom svijetla budućnost. I vizualno prilično dojmljiva i neosporno intrigantna psihološka biografska drama *Opsidijan* (*Ossidiana*), priča o mladim i ranim zrelim godinama darovite napuljske slikarice Marie Palligiano (odlična Teresa Saponangelo), emotivne žene koja će svoju sudbinu vezati uz starog profesora i svog mentora, da bi postupno započeo njezin put s onu stranu psihičke stabilnosti i mentalne uravnoteženosti, debitantsko je djelo koscenaristice i redateljice Silvine Maje. Epizodno dramaturški strukturirana cjelina imponira zaokruženom likovnošću i bogatstvom kolorita, a kronološki slijedi slikarske faze i ključna djela umjetničkog opusa slikarice izrazito sklone eksperimentiranju i istraživanju. Međutim, autorica Silvana Maja, bivša spisateljica i novinarka te kulturna aktivistica trajno zainteresirana društvenim položajem žena, pretjerano igra na kartu klišeiziranog prikaza hipersenzibilne slikarice kao »proklete« umjetnice, tragične i autodestruktivne osobe osuđene na nerazumijevanje i neprihvatanje okoline.

Od tri na Smotri prikazana dokumentarca, najuspjeliji je svakako film *Hoćemo ruže* (*Vogliamo anche le rose*) Aline Marazzi, konceptualne umjetnice koja je kao dokumentaristica debitirala hvaljenim ostvarenjem *Un'ora sola ti vorrei*, vrlo tjeskobnoj priči o svojoj majci koja je počinila samoubojstvo kad je redateljica imala sedam godina. U recentnom se filmu baveći buđenjem feminizma i seksualnom revolucijom u talijanskom društvu tijekom 1960-ih i 70-ih, autorica izvatke iz zanimljivih djevojačkih dnevnika toga doba duhovito kolažira s arhivskim televizijskom i filmskim snimkama iz kojih, kroz bilježenje modnih promjena i onovremenih mijena ženskog odnosa prema sebi, obitelji, seksualnosti, poslu i društvu, postaje razvidno sazrijevanje ženske samosvijesti i spoznaje o neveselom položaju i ulozi žene u tada (a dijelom i danas) dobronam patrijarhalnom i konzervativnom talijanskom društvu. »Feminizam? Čula sam za to, ali toga kod nas nema, a moj suprug to ne bi ni dopustio«, reći će jedna od davno intervjuiranih sugovornica i time efektno podcrtati poruku i važnost filma Aline Marazzi.

Prateći tri tjedna dugo putovanje 77 psihički nestabilnih i mentalno hendikepiranih talijanskih pacijenata koji su sa svojim psihijatrima, članovima obitelji i brojnim dragovolj-



Sve se vraća

cima, kao i filmskom ekipom, iz Venecije vlakom preko Mađarske, Ukrajine, Rusije i Mongolije doputovali u Peking, da bi ondje pred slučajnom publikom izveli tijekom puta zamišljeno i pripremljeno »umjetničko« djelo, dokumentarac *Sto ludih Talijana u Peking* (*Cimpa! Cento Italiani matti a Pechino*) Giovannija Piperno uz grub i nekorektan naslov ostavlja i prilično nejasne i diskutabilne dojmove. Dok se s jedne strane čini da autor suosjeća sa svojim nevoljnim protagonistima, da ih poštuje i voli, istodobno se povremeno stječe dojam da on s ne baš jasnim razlozima i ciljevima eksploatira njihove bolesti i nevolje. U najkraćem, riječ je o predugom, politički dobronam nekorektnom i etički dvojbenom djelu.

Nakon zanimljivog i poticajnog početka u kojem koscenarist i redatelj Giuseppe Gagliardi otvara temu svog filma, priču o kalabriškom emigrantu Antoniju Ragusi koji je 1952. iz Genove emigrirao u Argentinu i ondje se pod imenom Tony Vilar proslavio izvođenjem pjesama Adriana Celentana, Mine i drugih talijanskih zvijezda, te postao najpopularniji argentinski pjevač 60-ih, autor s vremenom gubi kompas i, pretjerano se stavlajući u prvi plan te prečesto iznoseći vlastite sudove i detalje iz osobnog života, cjelinu pretvara u svojevrsni egotrip u kojem je Tony Vilar tek sporedni lik. Ipak, sam Vilar, vrlo tašt čovjek koji je sa scene i iz estradnog života nestao nakon što mu je jedan oduševljeni *fan* na koncertu strgnuo periku, dostatno je snažna osobnost da u završnici filma ponovno privuče gledateljsku pozornost.

Naposljetku, no ne i najmanje važno, kratkim filmovima *Zatvorenik* (*Il prigionero*) i *Isidoro*, pričama o arteriosklerotičnom starcu prisiljenom zbog vlastite sigurnosti živjeti u doslovnom kućnom pritvoru, odnosno o vlasniku trošnog malog kina koji iz ljubavi prema filmu samo za sebe neumorno prikazuje filmske klasike, mladi redatelj Davide Del Degan predstavlja se kao sućutan, inteligentan i lucidan promatrač ljudi i društva, emotivac vješt u kreiranju atmosferskih minijatura i tek sitnim detaljima, gestama i grimasama dosta slojevito predloženih likova.

Napokon, kad se podvuče crta, i treća je Smotra suvremenog talijanskog filma potvrdila njegovu živost, aktualnost i vitalnost, pa možemo biti sigurni da će umjetnički ravnatelj Paolo Minuto zagrebačke filmofile i sljedeće godine pogostiti biranim delicijama s celuloidne trpeze naših susjeda.

NOVI FILMOVI — KINOREPERTOAR

FUNNY GAMES U.S.

(Michael Haneke, 2007)

Trileri i filmovi strave uvelike ovise o količini emocionalnog angažmana koji je gledatelj spreman uložiti suživljujući se s likovima, situacijama i pričom. O mehanizmima poistovjećivanja napisane su brojne knjige i studije, a univerzalni dogovor oko toga što potiče psihološke mehanizme identifikacije ne postoji. No, može se složiti da je riječ o međudjelovanju složenog skupa signala kojima vrvi filmski tekst, pogotovo kada se radi o žanrovskim ostvarenjima koja u gledatelju nastoje potaknuti određenu emociju: strah, uznemirenost, suosjećanje, samilost, tugu i slično. Signali o kojima je riječ raznoliki su i nadilaze pogrešnu pretpostavku da je kriterij poistovjećivanja karakteriziranje nekih likova kao pozitivnih ili negativnih, čemu u prilog govore eksploatacijski filmovi poput nedavnih *Granica* (*Frontière(s)*, 2007) Xaviera Gensa, u kojima gledatelj tijekom istog prizora može mazohistički suosjećati s patnjama žrtava, dok istovremeno sadiistički gušta u moći koju nad njima dijeli s negativcima. Najveću ulogu u tome ima specifičan izbor kadrova jer svaki od njih u sebi nosi određeni semantički potencijal: od krupnog plana koji spektakularno uvećano na platnu pokazuje emocije koje doživljavaju likovi, do detalja koji će jednako spektakularno pokazati različite scene penetriranja oružja u ljudsko tijelo, što prizoru daje eksploatacijsku, gotovo pornografsku (*torture porn*) kvalitetu.

Osim kadriranja, jednako je važno i mjesto koje gledatelj zauzima u cjelokupnoj strukturi filmskoga djela, čega je bio svjestan i jedan od najvećih majstora filmskih napetice, Alfred Hitchcock. Strateški postavljajući gledatelja korak ispred lika, dajući mu više informacija o situaciji, npr. u poznatom pri-

zoru iz *Marnie* (1964) u kojoj lijepa kleptomanka ne zna da joj se približava čuvar, Hitchcock je uspio povezati gledatelja s likom koji krađe, tj. vrši moralno neispravnu radnju. To dokazuje da se moralni i vrijednosni repertoar likova ne mora podudarati s gledateljskim, a da publika još uvijek navija da Marnie uspije.

No, vrijednosni sustavi također su bitni u organizaciji priče. Klasni signali mogu odigrati ključnu ulogu u podjeli likova na pozitivne i negativne, a nerijetko o njima ovisi i koga će gledatelj simpatizirati. Filmski su negativci često vrlo jasno klasno definirani, a nerijetko iskazuju strah vladajućih klasa od niže pozicioniranih na društvenoj ljestvici. Npr. *Talac* (*The Hostage*, 2005) Florenta Emilija Sirija artikulacija je slične teme u hollywoodiziranom, *pop-corn* izdanju, dok *Amant Escalante* u *Los bastardos* (2008) klasni sukob ilustrira u etničkome ključu (meksički ilegalni imigranti u SAD-u).

Svega je toga bio svjestan i Michael Haneke kada je 1997. odlučio snimiti *Funny Games*, priču o obitelji koja je u osami svoje vikendice izložena nemilosti dvojice mladića koji jednog po jednog člana obitelji muče i ubijaju, bez ikakvog sentimenta, razloga i povoda. Ono što na prvi pogled djeluje kao tipičan eksploatacijski film s temom provale u dom zapravo je izrazito samosvjesna filmska meditacija reprezentacije nasilja na filmu, identifikacije gledatelja s likovima kroz različite filmske i klasne kodove, odnosu stvarnosti i fikcije te o utjecaju koji su video i televizija imali na čovjekov odnos prema svijetu oko sebe.

Ono što odmah izdvaja Hanekeov film od većine sličnih ostvarenja njegovo je

odbijanje da udovolji očekivanjima publike. Tendencija je možda najvidljivija u situacijama gdje se Paul (jedan od negativaca) izravno obraća gledateljima, komentirajući radnju i potičući ih da u njoj sudjeluju. Funkcija ovakvih meta-filmskih postupaka zapravo je razbiti proces uživanja u priču te stvoriti intelektualnu distancu između gledatelja i onoga što gledaju. Paul zato namjerno spominje formalne parametre filma (dugometražno trajanje, filmski ritam), nadovezuje se na očekivanja publike (pozivi na kladenje, odluke o tome tko umire prvi), a namjerno ismijava i klasične obrasce karakterizacije u kojoj su prijestupnici uvijek klasni / rasni / etnički / seksualni prijestupnici. Ono što najviše uznemiruje kod Paula i Petera jest to da o njima ne znamo ništa, ali po njihovu držanju, odjeći i manirama možemo zaključiti da pripadaju istom socijalnom krugu kao i obitelj Anne i Georga: dvojica bijelih, heteroseksualnih muškaraca, prikladno odjeveni i ugladenih manira bez ikakvih sociopsiholoških razloga da rade to što rade. A opet, njihova je pristojnost dovoljno iritantna da izbezumi Annu i Georga u tolikoj mjeri da će oni biti ti koji će prvi uputiti nasilne geste prema dvojici došljaka. Tako će Paula pri izlasku iz kuće napasti pas, zatim će Anna Petera pokušati nasilno izgurati iz kuće, a kada odbiju izaći, Georg će ga udariti po licu. Nešto kasnije, dječak će pokušati pucati na Petera iako je pištolj ostao prazan. Klasno transgresivna stvar koju su napravili dvojica uljeza vezana je uz privatno vlasništvo — bez dozvole su prešli ograđeni prostor koji jednu obitelj dijeli od ostatka svijeta, a upravo će one elemente koji su namijenjeni očuvanju obiteljske privatnosti i intime (udaljenost od urbane vreve, vi-



soki zidovi, električna ograda, automatska svjetla) Peter i Paul okrenuti protiv njih, pretvarajući ih u smrtonosnu klopku.

Haneke se konvencijama trileru poigravao i kroz glazbu. Klasična glazba iz radija Georga i Anne tijekom trajanja filmske špice prekida se skladbom Johna Zorna. Njezina energičnost i agresivnost djeluju kao protuteža spokojnom dojmju kojim je film započeo, čime se sugerira da će mirna svakodnevnica ove obitelji biti nasilno prekinuta. No, i Haneke je izjavio da je posegnuo za Johnom Zornom zato jer je njegova glazba parodija *heavy metala*, baš kao što su *Funny Games* na neki način parodija trileru, u kojoj se gledateljska očekivanja neprestano iznevjeravaju. Tako će, potpuno suprotno svim konvencijama, prvi u filmu umrijeti likovi na koje su gledatelji najosjetljiviji: kućni ljubimac i dijete, i to bez ikakve patetike ili prenaplašavanja emocija. Scenu pogibije dječaka čak i ne vidimo nego samo čujemo, i to u vrlo ironič-

nom prizoru gdje Paul priprema sendviče u kuhinji dok ga Peter ubija. Okrutnost i cinizam scene imaju veze s ranijim, naizgled nemotiviranim prizorom u kojem Peter nezainteresirano prebacuje televizijske programe čekajući da se Paul vrati s odbjeglih dječakom. Na televiziji se izmjenjuju različiti sadržaji koje Peter gleda s jednakim stupnjem letargije i nezainteresiranosti, bez obzira je li riječ o sportskoj utakmici, dnevnome *talk showu*, snijegu ili nasilnoj sceni, poput one u kojoj Peter ubija dječaka pred njegovim roditeljima. Upravo je zato Paul nezainteresirano otišao u kuhinju dok se u sobi odvijala »akcija«, baš kao što smo i sami mnogo puta napravili gledajući neki film kod kuće.

Odbijanje eksplicitnog prikazivanja patnje i nasilja ukazuju na to da se od njih ne želi stvarati spektakl, čak i ako su likovi kroz glumačke interpretacije i karakterizaciju namjerno svedeni na klasne stereotipe (o čemu nešto kasnije). Dok Paul radi sendvič, gledatelj

čuje krikove koji se miješaju s bukom iz televizora, nakon čega slijedi duga scena snimljena statičnom kamerom iz relativno velike udaljenosti, što nam omogućuje da vidimo što se zaista dogodilo u sobi. Haneke odbija raskadirati prizor ili ga skratiti montažnim elipsama, čime istovremeno izbjegava eksploataciju patnje kroz koju prolaze likovi, a gledatelja čini svjesnim protoka vremena, čineći ga vidljivim i opipljivim, još jednom naglašavajući distancu između promatrača i onoga što vidi.

Utjecaj TV i videotehnologija na čovjekovu percepciju svijeta najbolje se vidi u zloglasnoj sceni u kojoj Anna, nakon što je uspjela izreći molitvu i zamoliti Boga da joj dođe u pomoć, iskorištava Paulovu nepažnju, otima pušku i ubija Petera. Paul, izvan sebe od bijesa, traži daljinski i kada ga nađe, premotava film unatrag i nastavlja ga u skladu sa svojim naumom. Scena dobiva dodatni sloj značenja kada se gleda kod kuće na DVD-u jer se i gledatelj tada nalazi u istoj »bogolikoj« poziciji da po želi

manipulira vremenskom stranom filma: zamrzava ga, premotava, usporava ili ubrzava po želji, a ako mu i dosadi, uvijek može prebaciti na prijenos neke utakmice dok se ovdje nešto ne dogodi — poput Petera nekoliko minuta ranije. Paulova mogućnost da se obraća gledateljima, komentira sižejnu izgradnju filma i njegove parametre, te da manipulira smjerom u kojem će se priča razvijati daje mu transgresivne osobine. Iz perspektive ostalih filmskih likova on je nadnaravno filmsko čudovište, a cijeli se film zbog toga može svrstati u domenu filma strave, čak i više nego triler. Istovremeno, baš zato što je nadređen ostalim likovima uvijek postoji opasnost da gledatelji počnu simpatizirati upravo njega. No, odbijanjem omalovažavanja patnji likova (krupni planovi njihovih lica, osvježivanje trajanja), Haneke se izvukao i iz ove zamke.

Zbog načina na koji odbija dati gledatelju ono što želi, izbjegavajući i ismijavajući brojne žanrovske konvencije, te izrazito samosvjesnog korištenja filmskog jezika, poigravanja strukturom, obrascima i ikonografijom žanra, *Funny Games* mogli bismo prozvati i eksperimentalnim hororom.

Deset godina kasnije, Haneke je poduzeo još jedan eksperiment. Odlučio je snimiti *remake Funny Gamesa*, gdje drugdje nego u SAD-u! Poruke iz originala su, kaže, ionako bile namijenjene američkoj publici, no budući da ista rijetko gleda filmove s titlom, odlučio je preraditi vlastiti film na engleskom jeziku. Ono što njegov pothvat izdvaja od sličnih kakve su poduzeli Takashi Shimizu (*Ju-on*, 2000. / *The Grudge*, 2004), George Sluizer (*Spoorloos*, 1988. / *The Vanishing* 1993) i Ole Bornedal (*Nattevagten*, 1994. / *Nightwatch*, 1997) jest da je riječ o doslovnoj preradi, scenu po scenu, u kojoj se redatelj maksimalno drži originalnog filma, radi po već postojećem scenariju, a originalni film nastoji oživjeti u što većoj mjeri: od rekonstrukcije ku-

tova snimanja do scenografskih i kostimografskih detalja.

Uzmemo li kao kriterij prosuđivanja sličnost dvaju filmova, Haneke je zaista uspio. *Funny Games U.S.* od originala odstupa u nekim sitnicama, inače su vrlo slični. No ako ste upoznati s originalom iz 1997. godine, užitek gledanja nove verzije bit će ravan rješavanju onih igara iz dječjih časopisa u kojima se pronalaze razlike između dvije niza izgled identične slike, a takvi su mu, nažalost, i kreativni dosezi.

Zaboravimo li na tren da postoji original, film i nakon deset godina u mnogočemu djeluje aktualno. Primjerice, korištenje dugih statičnih kadrova odudara od agresivne i »nabrijane« režije većine današnjih srednjostrujaških ostvarenja, s hipertrofijom kratkih, dinamično montiranih kadrova snimljenih nemirnom kamerom iz ruke. Isto tako, izbjegavanje eksplicitnog prikazivanja nasilja zdrava je alternativa popularnom žanru tzv. *torture porna* (*Hostel*, 2005; *Slagalice strave*, 2004, te njihovi brojni nastavci i klonovi) jer od ljudske patnje ne stvara spektakl, nego potiče na njezino promišljanje.

Premještanje gotovo istog teksta u novi društveni i vremenski kontekst možda i jest *statement* kojim se poručuje da se u proteklih deset godina u odnosu gledatelja i filma/televizije u SAD-u nije ništa promijenilo. No to nije sasvim točno, jer utjecaj medija na »stvarnost« još se više povećao. Zbog načina na koji je Haneke zamaglio granicu između stvarnosti i fikcije, oba se filma zaista mogu shvatiti kao cinični komentar na svijet u kojem ljudi nisu ništa drugo nego prazne karikature, puki odjeci njihovih vlastitih medijskih reprezentacija. No, istu bi poruku imalo i ponovno prikazivanje filma iz 1997. Zato, čemu uopće snimati »identično« djelo? Hanekeova izjava da je film namijenjen (američkoj) publici koja nije naviknuta čitati titlove paradoksalna je sama po sebi jer *remakeom* podilazi upravo onima čija očekivanja želi iznervirati.

Isto tako, i glumačka mu je ekipa slabija. Haneke je u originalu pokušao eliminirati naturalizam iz glumačkih izvedbi, kako bi ih namjerno sveo na karikature, prazne ilustracije vlastite klase. Istovremeno, Haneke nizom krupnih planova snima tihiu patnju i stravu na licima Anne, Georga i njihova sina čime im daje emotivnu plastičnost. Ulrich Mühe i Susanne Lothar izvrsno su odradili svoj posao, Tim Roth i Naomi Watts također su uvjerljivi u svojim ulogama, iako se Watts (koja se našla u ulozi izvršne producentice) na kraju otela Hanekeovoj kontroli i usjela istisnuti vapaj u klasičnoj dajte-mi-Oscara maniri. Najslabiji su dio glumačke ekipe ipak dvojica negativaca. Michael Pitt i Brady Corbet dosadno su ljepušasti glumci s licima iz *teen-serije* iz 1990-ih, miljama daleko od jezivo zastrašujuće karizme jednog Arna Frischa i uznemirujuće neurotičnosti Franka Gieringa.

Funny Games U.S. veliko su razočaranje, pogotovo za redatelja Hanekeova kalibra. Činjenica da postoji deset godina star original u kojemu je bilo rečeno sve što i danas drži vodu, kao i to da je nakon toga snimio još nekoliko naslova u kojima je uspješno nastavio razvijati neke od prisutnih tema i motiva (*Nepoznata šifra*, 2000; *Pijanistica*, 2001; *Skriveno*, 2005), ne može se zanemariti. S druge strane, možda je cijeli ovaj eksperiment bio Hanekeov pokušaj da u stvarnome svijetu napravi ono što je Paul napravio u filmskom: premota vrijeme deset godina unazad te prepravi povijest, snimajući film za američku publiku kojoj su poruke filma prvenstveno namijenjene. Na kraju možemo odahnuti, jer neuspjeh jednog od najintrigantnijih (ako ne i najboljih) suvremenih europskih redatelja barem dokazuje da za manipulaciju stvarnosti treba mnogo više od daljinskoga upravljača, ili u njegovu slučaju — filmske kamere.

Mario Kozina

IZA STAKLA

(Zrinko Ogresta, 2008)

Prvi sam put film *Iza stakla* pogledao na ovogodišnjem filmskome festivalu u Puli. A u tome festivalskome vrtlogu ispremiješanih dojmova i varljivih sjećanja, i običan trenutak tjelesne raspoloženosti ili neraspoloženosti, umne budnosti ili rastresenosti, može postati vrlo važan, pače i presudan u procjeni kakav je neki film, koji je uvijek takav, naravno, kakav procjenitelju jest. Njegova je kakvoća motritelju dakle promjenjiva. Katkad mi se na primjer znalo dogoditi da mi na drugo gledanje utisak bude ili prilično bolji, ili prilično lošiji od onoga, koji sam bio dobio kada sam prvi puta odgledao film. Sva-

ki se tumač zatim, prije ili poslije, nađe pred još jednim velikim problemom: koliko je dana umjetnička zbilja sukladna njegovu životnomu iskustvu? Jer ako nije, kako da se spram nje postavi? Pritom valja na umu imati da se naše iskustvo ne tiče samo onoga što smo izravno proživjeli, nego i onoga što smo na neki drugi način spoznali, a što se u našu osobnost ucijepilo kao određena vrijednost i zdravorazumska utemeljenost; doživljeno i proživljeno iskustvo, ali i kulturna tradicija, odgoj roditeljski, potom onaj u raznim ustanovama od škole do crkve, zatim općila društvena, koja nam nedostupni svi-

jet posredno umu podaju — no i neminovno procjeđuju — uz sva ostala vrijednosna stajališta koja smo tijekom života usvojili, utjecat će kako ćemo i životnu i umjetničku zbilju tumačiti.

U Puli mi je skupa s Matanićevim i Ostojićevim filmovima Ogrestin film djelovao pristalo, premda su mi se neke stvari u njem činile donekle neskladne i nezgrapne. Na drugo mi se gledanje dojam razbistrio, no da bih ga lakše mogao raspraviti, prvo ću pripovjediti o čem se u filmu radi. Nikola je cijenjeni arhitekt na pragu četvrtoga desetljeća života koji je upravo dobio uglednu strukovnu nagradu. Oženjen



je za mlađu ženu Maju, te s njom ima šestogodišnju kćer Miju. Radi u arhitektonskome uredu, čiji je suvlasnik skupa sa svojim kolegom Boškom. Skučio se i skrasio dakle, poštovan je i vrijedan član zajednice te ima dobro uređen život usklađen s građanskim društvenim vrijednostima. No budući da vrag nikada ne spava, ne da on ni našemu junaku pokoja; Nikola naime ima dugogodišnju ljubavnu vezu s Anom, kolegicom s posla, kojoj je položaj ljubavnice dozlogrdio — ona više ne želi vazda biti druga; ni Nikolina zakonita žena zadovoljna nije, jer zna da joj je muž preljubnik. To više što, koliko možemo vidjeti, i u ono malo vremena što skupa dijele, on je spram nje hladan i otresit. Tako u pripovijesti toj imamo troje ljubavnih patnika. Nikola je glavni pokretač radnje, budući da je poveznica koja dramaturški spaja likove obiju žena.

Životno se razdoblje, u kojem se lik Nikole našao, smatra početkom srednje dobi. A uz tu se dob, napose kad se o muškarcima radi, često rabi sintagma »kriza srednjih godina«. Na taj se način ističe da je to za muškarce valjda osobito stresno razdoblje, da su čuvstveno tada ukliješteni između neobuzdane jare mladosti i pokoja mirne starosti. Zapao je u krizu srednjih godina, česta je razgovorna uzrečica, kojom govornik sugovornika pripovjedački draži, hoteći reći, da je taj spominjani treći učinio kakvu glupost, dapače, da i dalje čini ludosti koje to dvoje, koji se razgovaraju, smatraju da nisu u skladu s njegovim godinama, da su nespojive s društvenom ulogom zapravo, za koju cijene da mu pripada. Često su u umjetnosti muškarci zahvaćeni tom opakom krizom srednjih godina na meti umjetničkoga satiričkoga žalca; uboda katkad veoma zajedljiva, a katkad tek površinski blaga. Dovoljno se spomenuti oca obitelji u američkoj humornoj seriji *Malcolm u sredini*, koji si, čim uzmogne, počinje ispunjavati neostvarene djetinje maštarije grandioznim djetinjastim pothvatima. Ili lika Lestera Burnhama koji u filmu *Vrtlog života* tu-mači Kevin Spacey; on se recimo žestoko pomami za šesnaestogodišnjom školskom drugaricom svoje kćeri. Je li kriza srednjih godina obični suvremeni društveni mit kojim se ova dva navede-

na primjera tek vješto poigravaju? Čini mi se da jest. Iako je vjerojatno posve naravno da se na pola svoga životnoga puta svaki čovjek za sobom obazre, promotri i rekapitulira što je prošao, zbroji što ima, te odredi kamo mu je dalje ići i kuda poći. No ako mu pri tom motrenju pogled na put u budućnost štogod zastre, eto ti ga na: on je u opakoj krizi srednjih godina. Naš junak Nikola ne čini uobičajene ludosti za tu dob; on ne nalazi ljubavnicu — ima je dapače već dugi niz godina. Pa ipak se on nalazi na važnome životnome raskrižju, jer ne zna kako da razriješi ljubavni čvor koji je u prošlosti spetljao i koji mu ne dopušta da se jasno odredi spram svoje budućnosti. Čemu onda spominjanje mitske muške krize srednjih godina? Zato, što zapadna uljudba ima još jedan veliki mit, koji je gotovo nerazlučivo povezan s tom strašnom muškom krizom: muški bračni preljub.

Scenarij za film napisali su Zrinko Ogresta i poznata dramatičarka Lada Kaštelan, s kojom je Ogresta surađivao i na filmu *Krhotine* iz 1991. godine. U radnju smo uvedeni izravno, na vrhuncu njezine dramatike. Zato su reakcije glavnih junaka osjećajno prenapregnute. Njihovi su živci oslabjeli. Svakodnevnice i dotad uobičajena rutina sada ih izbezumljuju: gužva u prometu, poslovni nesporazumi, ostavljena boca maslinova ulja na podu automobila, partnerovo opravdano kašnjenje ili do tada uobičajeno nenajavljeno pojavljivanje, sve je to povod za naoko nemotivirane izljeve bijesa. Predmnijevamo da je to tek vrh ledene sante koja je najvećim dijelom našem pogledu zakrivena, a raskriva nam se tek katkada usputnim valjuškanjem motivskih valova. I tu smo sad došli do ključnoga problema u filmu — ljubavnoga trokuta! Što to likove drži u ljubavnoj pat poziciji? Zašto Maja uzdržava brak, a zašto to čini Nikola? Zašto je on neodlučan? Zašto tu njegovu neodlučnost trpi žena, a zašto ljubavnica? Odgovor bi na ta pitanja mogao biti: zato što ga vole, i zato što on njih voli. Ali to bi onda bila prava ljubavnička idila u troje. No to idila ipak nije. Jer si Nikola za ženu puno ne mari, a za ljubavnicu pak ne mari dovoljno, da bi se od žene razveo i iz braka istupio; on se od žene ne želi ni rastati, iako je koliko vidimo

ne ljubi. Shvaćamo da je Ani rekao, da hoće biti blizu kćeri, makar dok je mala. I kad se na koncu ipak učini da će on napustiti ženu jer eto, kći mu je ipak ponešto porasla, žena mu ponovno ostaje trudna i situacija je opet na početku. Tada i Ani konačno postaje jasno, da se sve ove godine zavaravala, da to više nema smisla, da je njezino trpljenje bilo i jest besmisleno, dok je Nikoli takav odnos cijelo vrijeme odgovarao.

U pismima čitateljica objavljenim u ženskim časopisima — pismima, koja malo kad ustvari čitateljice pišu, kao i u poučnim pripovijetkama pisanim za istovrsne tiskovine, u više navrata nabasah na ljubavni trokut: žena, muž, ljubavnica, slično postavljen, kao što je to i ovaj u filmu. Uboga se ljubavnica u njem tako redovito nada, da će se njezin ljubavnik od svoje žene razvesti te nju učiniti svojom novom bračnom družicom. No u tim se poučnim primjerima na kraju uvijek dogodi, da on umjesto sa ženom, raskine vezu s ljubavnicom. Poput crna se oblaka nad ljubavnicu tada nadvija prijeteća sudbina nesretne usidjelice okružene mačkama, ukoliko se u budućnosti ne opameti. Istovjetno mračnu pokorničku sliku ljubavnice prikazuje i film *Krupna riba* Tima Burtona, a inačicu, u kojoj ljubavnica ipak na vrijeme k pameti dođe, mogli smo vidjeti prije dvije godine na ZagrebDoxu u šestodijelnome dokumentarcu *Letenje: Ispovijesti slobodne žene*, u kojem se Amerikanka Jennifer Fox parodijski odnosi i spram sebe i spram pripovjednih ženskih rodova, ali nam ipak podaje sliku u kojoj je ljubavnica naivka, a ljubavnik prepređenjak. Zapadna je uljudba spram toga trojnoga tipa ljubavničkoga odnosa po svemu sudeći, slično kao i spram prostitucije, no ipak u nešto blažoj mjeri, krajnje ambivalentna. Ona ga nije u svim staležima i u svim razdobljima svoje povijesti jednako cijenila, no uvijek je na neki način spram njega bila i još je ostala podvojena. Čitao sam tako jednoč zanesene misli jednoga suvremenoga sociologa — zaboravih mu ime — koji je upravo taj odnos uzdizao i isticao njegovu premoć nad deklarativno poligamnim društvima; po njem je upravo on glavni razlog zapadnjačke društvene nadmoći, jer se za razliku od poliga-

mnih istočnjačkih društava kapital nije rasipao na brojno potomstvo, niti su države slabjele u krvavim sukobima oko nasljedstva. Neki ga drugi pak, kao Karl Marx na primjer, izjednačavaju s ogavnim bludničanjem, istovremeno zazivajući utopijski ideal matrijarhalne spolne zajednice. Očito, koliko ljudi, toliko čudi.

A kakva je čud likova u filmu? Ili: zašto čine to što čine? Svaki će si gledatelj vjerojatno naći odgovarajući razlog u skladu sa svojim iskustvom, no moj je dojam da se u ovom filmu likovi ponašaju tako kako se ponašaju samo zato da bi gledateljima bili svojevrsno upozorenje; ni Maja ni Ana nisu na vrijeme ni dovoljno odlučno rekle da više ne žele trpjeti muževu, odnosno ljubavnikovo ponašanje, te je Nikolino sjedenje na dva stolca istovremeno, na ovaj ili onaj način, u filmu moralo biti kažnjeno uplivom hude sudbine. Mnogo razloga može biti zašto takav ljubavni trokut opstoji, no ni jedan u filmu nije uvjerljivo istaknut. U skladu s kulturnim mitom, obje su žene emotivne mazohistice, a Nikola je emotivni sadist. One pate, a on iako zna da one pate, za to ne haje, jer mora u skladu s namijenjenom mu ulogom prikazati moralno slab i ideološki licemjerman karakter srednjostaleškoga građanskoga prijetvornika; nije dakako slučajno, da je u radnju ubačen i motiv prve priče njezove i Majine kćeri s pripadnom mu prvom ispovijedi. Ogrestin film karakterološki podržava jedan oblik kulture noga stereotipa i zato nema smisla iskati u njemu životnu logiku. Ali se zato lako u njemu može pronaći logika ideološka. Ogresta nikada nije krio svoju takozvanu demokršćansku političku orijentaciju. No na njegovoj meti nije ideologija njoj suprotna, već oni pojedinci, koji joj formalno pripadaju, ali zapravo bogohulno skvrne njezinu ideološku čistoću. U prvome je redu to Nikola, koji je ujedno i preljubnik i

praktični katolik, zatim njegov kolega Boško, koji je svoj status ugledna poslovnoga čovjeka izgradio podmićivanjem, na koncu i Majina mater, koja svoju kćer savjetuje da trpi, jer je trpjela i ona. Motiv Caulerpe Taxiofolije, brzošireće i teško uništive morske alge, koja duši ostale biljne vrste, u svojoj je simbolici jasan: pohlepa, pohota i licemjerje poput toga opakoga organizma zagađuju društveni krajolik. Iako je Ogresta dakle ideolog, on mete najprije ispred svoga dvorišta. No dakako, kao i svaki drugi ideološki prikaz, i ovaj se zasniva na jednostranoj, mahom plošnoj karakterizaciji. Nikola je po njoj preljubnik i licemjerni beščutnik, Maja je tankočutna i osjetljiva žena, koja trpi očito dugogodišnju Nikolinu hladnoću, a Ana pak, premda je pametna i poduzetna mlada žena, beskraino je i naivna u iščekivanju konačnoga osvojenja svoga kraljevića na bijelu konju. Na koji god način pokušao rasplesti motive, koji likove pogone, uvijek mi ostaje pokoji nerazmrsivi čvorić. Ako već možemo zamisliti da je Maja spremna žrtvovati se zbog tvarne udobnosti, budući da Nikola kao ugledni arhitekt novcem ne oskudijeva, dok je ona osuđena na slabo plaćene povremene prevoditeljske poslove, zbog čega se pak žrtvuje Ana, koja ima osigurano mjesto na fakultetu te nije egzistencijalno ugrožena? No ni Maja, moram sada dometnuti, nije prikazana kao konformistica, iako bi to mogao biti jedini logičan zaključak zašto pristaje ostati u braku. U oba je slučaja dakle jedini odgovor: ljubav! Jer ona za razum ne zna. I Ana i Maja, sudeći po prikazanome, vole Nikolu. I zbog ljubavi ga podnose. Sve dok im ne prekipi. Ana je predstavljena kao zaljubljenica, zanesena i lakovjerna žena, koja će svoga Odiseja čekati dugi niz godina, i na kraju ga ne dočekati. Maja je na svoj način slično vjerna i nezadovoljena bračna družica koja, iako zna da joj

muž noću k drugoj u postelju odlazi, nada se da će se na kraju ipak vratiti za stalno u njezinu. A Nikola? Što njega veže uz njih? Zar je uz Anu jedino pohota, a uz Maju tek zajednička kći ta spona, koju ne uspijeva raskinuti? Ispada da jest!

Zavodljivost i opstojnost kulturnih stereotipa jest u tome da se oni zbilje do tiču, no pojednostavljaju je na način da prikazani dio simbolički uspostavljaju kao jedinu razinu cjeline. No moram sada reći: Ogrestin nam je film taj klasični stereotip o mužu, ženi i ljubavnicima pokazao izvanredno. Glumci su redom izvrsni: Leon Lučev glumi Nikolu, Jadranka Đokić ženu mu, a Darija Lorenčić ljubavnicu. Film *Iza stakla* pokazuje visoku glumačku, redateljsku i produkcijsku razinu. U tome je pogledu on vrhunac suvremene hrvatske kinematografije. Svega onoga od čega je hrvatski film godinama patio, ovdje više nema. Ili se nazire tek u tragovima — poput neuvjerljivih dječjih pitanja Nikoline i Majine kćeri. No zato su dijalozi ostalih likova vrlo životni, a mimika lica glumaca pri krupnome planu pogodena i nenametljiva; rekao bih, da nijedan suvremeni hrvatski film do sada nije postigao takovu glumačku ujednačenost. Kakvoća je slike i tona također na razini, koja se može mjeriti s bilo kojim srednjostrujaškim europskim filmom, te treba osobito da se pohvali snimateljski rad Davorina Gecla, kao i onaj Bernarde Fruk-Mišković, Tome Fogeca i Zbyneka Mikulika, koji su bili zaduženi za ton. Dojma sam uopće da ono što su Zrinko Ogresta i Lada Kaštelan kao scenaristi zamislili, to je redatelj Ogresta učinkovito proveo u djelo. A što se kulturnih stereotipa tiče, pitanje je koje se uvijek nameće može li ih se ljudsko društvo uopće riješiti? Jer svrgavanje jednog nerijetko na prijestolje dovodi tek neki drugi.

Krešimir Košutić

KINO LIKA

(Dalibor Matanić, 2008)

Vijest o hrvatskom filmu u kojem se žena ševi sa svinjom glasno je odjeknula u medijskom prostoru, obilježivši više od sveg ostalog hrvatsku filmsku 2008. Istupili su prvo aktivisti za ljudska prava pokličem protiv blasfemičnog prikazivanja žene; reakcijom koja bi najvjerojatnije izostala da se radilo o snošaju između životinje i ljudskog mužjaka u aktivnoj ulozi; zatim su uslijedili protesti onih kojima je zasmetala gorštačka slika ličkog čovika općenito. Nedostajalo je samo da netko još reagira i na eksploataciju dječje golotinje u finalu filma... Tada redatelj amaterski čini *faux pas* i uzvraća medijsku lopticu predbacujući malograđanštinu onima koji su se *Kinom Lika* dali isprovocirati. Paradoksalno, predbacujući time zapravo svima onima kojima je film namijenjen — publici, građanima — zamenujući da se radi o, iako glasnoj, tek izoliranoj reakciji manjine. Korespondiranje intelektualnog nivoa s jedne i druge strane postalo je, potpuno nehotice, više no indikativnim za vrednovanje samog filma. Da ta pretpostavka nije neutemeljena očituje se u sloganu »Oš me jebat?« otisnutom na plakatu filma. Ne želeći upasti u zamku (jer tko reagira, automatski povećava očekivani marketinški efekt) da provokativnom smatram riječ »jebat«, tvrdim da je politika jeftinog šoka, koja je amenovala odluku da se baš ta Olgina rečenica (a ne neka druga) otisne na plakatu, imbecilna taman toliko da u medijskom prostoru premosti mentalnu prazninu između Afrike i paprike. Zanimariti sve navedeno i pisati kritiku o ovom (ili bilo kojem drugom) filmu kao o zasebnom fenomenu značilo bi previdjeti njegovu kinematografičnost, između ostalih elemenata koji je određuju, njegovu neodvojivost od

stvarnosnog konteksta, vremena i prostora u kojem dolazi u kina te međusobnu uvjetovanost filma i publike. U ovom slučaju, značilo bi previdjeti motiv o fiktivnom, a zapravo skorašnjem referendumu o ulasku u Europsku uniju kojim *Kino Lika* izričito određuje da govori o hrvatskom ovdje i sada. Značilo bi previdjeti činjenicu da se redatelj preko kontinuiranih autorskih komentara protegnutih kroz čitav film, najistaknutijim obilježjem svoje poetike, nedvosmisleno poistovjećuje s instancom pripovjedača unutarfilmskog svijeta *Kina Lika* te u njega neizostavno prenosi tu istu »politiku šoka«. Upravo ta metafilmska prisutnost konkretne redateljske persone u konačnici je presudilo ostvarenju koje je na prvi pogled obećavalo biti uspješnom adaptacijom literarnog predloška.

Na inicijalnoj su dramaturškoj razini u *Kinu Lika* vrlo spretно povezane priče iz istoimene Karakaševe zbirke, uz poneke izmjene u odnosima i povijestima likova te vremensko prebacivanje radnje iz 1980-ih i 90-ih u blisku budućnost. Tri priče — *Olga*, *Devet* i *Voda* — paralelno su isprepletene u tri glavne narativne linije filma, svaku sa pripadajućim joj protagonistom: debelom i frustriranim Olgom, dobrodušnom lokalnom nogometnom nadom Mikeom i surovim stočarom Josom. U sporednim su se rukavcima našli muškarac iz priče *Kurva* čije je rečenice preuzeo policajac, svirači Glišo i Iguman iz *Harmonike*, seoski doktor preuzet iz *Harmonike* i *Vode*. Također, Josin sin iz *Vode* obuhvatio je i malog Elvise kojeg Iguman dovodi liječniku u ogulinsku bolnicu u *Harmonici*, a Olga i Mike povezani su tako što je on postao i Mali Maća za kojim ona žudi u svojoj priči. Jedini važniji lik nastao tek u sce-

nariju bezimena je starica koja otvara i zatvara film potragom za svojim davno nestalim janjetom Dojom.

Opipljivi, nemilosrdni naturalizam predložka u filmskoj je verziji primjeren ublažen osiguravši, barem u smislu opće atmosfere, uglavnom uvjerljivu sliku ličkog sela u kojem se radnja odvija. Osim tih glavnih elemenata knjige, na filmski su jezik prilično duhovito prevedeni neki detalji pa tako Olga umjesto Vajtina ljubi poster Gorana Višnjića, a umjesto u Frankfurt ona po ljubav iz novinskog oglasa odlazi u — Minken. Na finalnoj pak razini, već ionako sam po sebi dovoljno živopisan i bogat palimpsest likova i njihovih međusobno neraskidivih sudbina pokleknuo je pod dodatnim slojevima nategnutih značenjskih okvira na kojima scenarij i režija inzistiraju.

Matanićevo umijeće da glumce vodi kroz proces transformiranja u likove nedvojbeno je, a u suvremenom domaćem filmu čak i natprosječno. Potpomognut dijalogima izravno preuzetim iz knjige, on provodi sustavno smislenu karakterizaciju nizanjem naoko nevažnih sitnica kroz trajanje filma. Mikina blaga retardacija, primjerice, naznačena je smiješnom frizurou, igranjem sa psićima kada treba biti na terenu, češkanjem po međunožju. U slučaju Olge taj je postupak nešto naglašeniji. Ona odmah na početku filma nespretnim kretnjama ruši stvari s police, veliku joj stražnjicu kamera hvata u krupnom planu, ždere ječmenu kašu kutljačom umjesto žlicom. Također, njihov je odnos izgrađivan sustavno. Na početku je postavljen tako da je Mike objekt njezina promatranja. On nju ne primjećuje sve dok se ona ne upusti u akciju i otvoreno ga pita za seks u, zapravo dirljivoj, sceni gledateljima uništenoj pret-



hodno serviranom informacijom. Josu jest prikazan kao gorštak te među glavnom trojkom najviše pati od tipizacije. Međutim, njegovo tipiziranje u vidu najzadrtije moguće varijante patrijarha (nasuprot Ženi i Djetetu) posve je uvjerljivo unutar njegova fabularnog segmenta, takvi ljudi postoje, a tek naknadnom rekapitulacijom iz perspektive čitavog filma djeluje izvještačeno i groteskno. Takva arhetipizacija je barem moralno opravdanija od stereotipizacije za kojom je Matanić posegnuo u *Finim mrtvim djevojkama*. Argument da tom filmu treba pripisati hrabrost što otvoreno progovara o istospolnoj ljubavi u vrijeme kada hrvatski *queer* aktivizam tek ulazi u javnu sferu ne stoji jer su u njemu postojeći društveni stereotipi samo reproducirani — ako su prikazani, nisu i prokazani.

Potpuno tipski pak u ovom filmu karakteriziran je jedino doktor, a glumački najneuvjerljivije svoj posao, imajući u vidu važnost koju je njezinu liku redatelj dodijelio, odraduje Dara Vukić kao starica. Na stranu s potonje dvoje, Matanićev rad s glumcima kontinuirano je kvalitetan još od njegova prvijenca *Blagajnica hoće ići na more*, a preko izvrsne Slave Raškaj Sanje Vejnović. Opetovanim gledanjima *Kina Lika* to uvjerenje nije narušeno, dapače, potvr-

đuje se kao njegov najjači redateljski adut. Nažalost — i jedini.

Ostatak režije rezerviran je za pompozno gomilanje postmodernističkih postupaka koji, sagledani zajedno, ne drže vodu. (Možda otud prolom oblaka u posljednjim minutama filma, kao samosvjesna ironija za kraj?) Za objašnjenje, poslužit ću se člankom Nikice Gilića »Postmoderni i postmodernistički u suvremenome filmu« (iz petog broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, 1996) U njemu navodi da postmodernistički postupci poput sustavne citatnosti, autoreferencijalnosti, motivsko-ikonografskog eklekticizma ne služe filmu da prenosi društveno i moralno angažirane poruke nego da konstruira labilne značenjske sklopove analogne Derridinu poimanju lingvističkog znaka (na način na koji ga tumači Jonathan Culler) te bi postmodernistički film bio onaj koji u sebi ima mehanizme desupstancijalizacije modernih i predmodernih modela proizvodnje značenja. U tom smislu, *Kino Lika* jest postmodernizam i iz tog ga je kuta opravdano promatrati, ali — postmodernizam na kvadrat. Eklekticizam u užem smislu, na spomenutoj motivsko-ikonografskoj razini, Matanić proširuje tako što film opterećuje nizom apsolutno svih mogućih postmodernističkih postupaka koji bi se dali nabrojati vje-

rojatno pretpostavljajući da pod egidom *anything goes* može proći ama baš sve. Ako i prolazi, ne znači nužno da valja. Kako Gilić dalje navodi, eklektički pristup intertekstualnosti u svojim lošijim izvedbama umjesto da umnožava smisao proizvodi njegovo rasipanje i besmisao. Jednostavno — zahtjev za koherentnošću filmske cjeline, od kakvih god sklopova ona bila iskonstruirana, i nakon više od stoljeća filmske povijesti te neovisno o izmjenama stilskih epoha i dalje ostaje prvim i najvažnijim kriterijem uspjelosti pojedinog filma.

Da se ne izgubimo u šumi provedenih postupaka, krenimo redom od onih najjednostavnijih, citata. Jedan je simpatičan — *hommage* Golikovu klasiku iz 1950. i prisutan je već u knjizi. Mike, naime, igra u plavom dresu s brojem 9. Drugi je krajnje problematičan. Starica koja traži svoje janje trebala bi personificirati Liku samu, tradiciju, nostalgiju, stari svijet koji nestaje pred izgradnjom autoceste (koju ona mora prijeći da bi životinju pronašla). Međutim, neminovna gledateljska asocijacija koja se povlači jest da ona traži janje koje je izgubila Clarice Starling, kao da je taj citat u film ubačen ne bi li bio zgodna dosjetka. U kombinaciji s dodijeljenim joj počasnim mjestom na kraju filma djeluje gotovo nakaradno.

Nakaradnosti u prilog čitav je niz groteskni postupaka koji tobože uslo-
žnjavaju intertekstualne ljuske — naju-
pečatljiviji je u filmu unutar filma, bo-
rilačkom *trashu Kung fu Tesla* koji
Olga i Mike gledaju u lokalnom kinu i
pritom sublimiraju svoje želje (ona) i
demone (on). Zatim, publika u kinu sa-
stavljena od hrpe mladića reagira kao
podivljali fanovi na nekom koncertu.
Za tučnjavu na kraju doktorove zabave
protiv ulaska u EU ni redatelj vjerojat-
no više ne zna na kojem filmskom na-
slijeđu je temelji — možda vesterna?
Ili, ne valjda, Kusturice čija je poetika
svima prva asocijacija kad pogledaju
Kino Lika? Najgroteskniji pak element
filma nije, kao što bi se moglo pretpo-
staviti, Olgin neuspjeli snošaj s Bubi-
jem, nego dvojac harmonikaša. Točnije
— jedan od njih, Glišo. Ako ne već nje-
gov *casting* proglasiti dodatnim inter-
tekstualnim bremenom, još jednim
egotripnim autorskim Prisustvom,
onda je, iz prethodno iznesenog kon-
teksta njegovu ulogu legitimno smatra-
ti, recimo, citatom E.T.-ja. Samo zato
što onako celav izgleda kao izvanzema-
ljac koji se odnekud spustio u film. U
Kino Lika to je, čini se, dovoljan argu-
ment za semiotičku svedivost. Da Ma-
tanić nije sam u neuspjelom poveziva-
nju sastavnica u cjelinu pokazuje i ovo-
godišnji Brešanov fijasko *Nije kraj* koji
se koristi jednakom groteskom kada
pokušava spojiti komično i tragično.
No groteska funkcionira jedino u, jed-
nostavno rečeno, djelima koja previše
ne pametuju. Zato je *Blagajnica* i dalje
Matanićev najbolji film, a ozbiljni poli-
tički okvir o referendumu na koji je
pretendira film ispada posve izlišnim,
ničim više od dosjetke u rangu spome-
nute babe Starling.

Drugi, obuhvatniji okvir u kojem malo
ličko selo postoji nepredvidivi je glo-
balni vremenski sustav. Stanovnici od

početka filma iščekuju — kišu. U knjizi
Josin sin nadrealno žeda što je prenese-
no u film i dodatno otežano nezapam-
ćenom sušom o kojoj izvještavaju radij-
ske vijesti na početku filma. U vezi s
tim elementom, odnosno elementar-
nom nepogodom, jedan je od duhoviti-
jih scenarističkih strelica — jedina
voda do koje se može doći flaširana je
i zove se Gacka, aludirajući na aferu
oko istoimene doline. Ne treba proći
mnogo minuta od početka filma da
shvatimo što će se na kraju dogoditi i
zaista se dogodi. Grijesi jednog oca bit
će isprani, jedna žena bit će konačno
navlažena, a vatra nad jednim mladim
životom bit će ugašena. Potpuni pluvi-
jalni *katharsis*. Simbolike na bacanje,
kome se daje analizirati. Prosječnom
gledatelju vjerojatno ne jer je do tog
trenutka njome već debelo izmučen.

Ne samo da su fluorescentnim floma-
sterom podcrtani, ti navedeni okviri
(referendum, baba i kiša), u *Kinu Lika*
i pojedini značenjski sklopovi naprosto
redundiraju uslijed dodatnog, eklatan-
tno redateljskog komentara. Primjeri-
ce, svaki od troje glavnih likova u ne-
kom trenutku filma doživljava svoj
unutrašnji slom koji bi trebao stubo-
kom promijeniti daljnji tijek njihove
aktivnosti. Za Miku je to na početku
filma kada nepažnjom kombajnom po-
gazi i ubije majku, za Olgu na polovici
kad joj strina predloži da pođe za čo-
vjeka kojeg joj je našla preko oglasa, a
za Josu pred kraj filma kada jednim po-
gledom na ženu i dijete shvati da je
krajnji čas da nešto poduzme u vezi
vode koja malom treba. Način na koji
to redatelj postiže jest da ispred kru-
pnog plana lica postavi fiksiranu kame-
ru, a pozadina se frenetično i drhtavo
okreće u punom krugu. Problem je što
smo mi, gledatelji, te njihove unutarnje
duševne preokrete ionako shvatili.
Mike je, pobogu, upravo zgazio vlasti-

tu mater kombajnom! Vidjeli smo to na
ekranu. Vrlo je vjerojatno da ga je ta či-
njenica potresla. Analogni Josin trenu-
tak također je unaprijed očigledan. Ol-
gin je najmanje motiviran radnjom pa
se doima u potpunosti suvišnim, a nje-
govo postojanje opravdano samo da bi
zadovoljilo pretpostavljenu trodijelnu
formu.

Mataniću postmodernistički postupci
služe, ne mogu dovoljno naglasiti slje-
deće, da — gledateljima didaktički po-
jasni ona značenja koja su iz prethodno
iznesenih klasičnih oblika filmskog
izlaganja već sasvim jasna. Njegov pos-
tmodernizam tako, ne samo da proi-
zvodi besmisao, nego bezobrazno tran-
scendira i tu granicu te rezultira onim
što se, izlizanim općim mjestom film-
skokritičkog diskursa, naziva — vrije-
danjem gledateljske inteligencije. Umjesto da je imao mudrosti ostati po
strani, imati vjere u vlastito djelo i dati
mu da diše, uništio ga je očitim po-
manjkanjem osjećaja za mjeru. Da je iz-
bacio doslovno sve te u potpunosti ne-
potrebne postupke izlaganja, gledali bi-
smo, bez pretjerivanja, potencijalno je-
dan od najboljih hrvatskih filmova po-
četka 21. stoljeća. *Kino Lika* preživjelo
bi od malih stvari koje su u njemu naj-
vrednije, poput možda najboljeg tre-
nutka kada u savršenom sklopu scena-
rija, glume i kamere Jasna Žalica svom
mužu u dvije rečenice saspe bit čitava
njihova zajedničkog života. Ovako je
gomilanjem suvišnih značenja i ne-zna-
čenja kroz gotovo diletantske principe
strukturiranja cjeline filmu uskraćen
umjetnički kredibilitet, koji je ionako
ozbiljno doveden u pitanje već tim fa-
moznim *taglineom* na plakatu.

Uroš Živanović

PARANOID PARK

(Gus Van Sant, 2007)

Za dobar dio kritičara filmovi Gusa Van Santa nisu ništa drugo nego serija stiliziranih prizora s prekrasnim dečkima koji umiru mladi i lijepi, ne samo ispred kamere, već i iza nje (River Phoenix). No koliko god se dio ciljane publike, pogotovu fanovi Nirvane, osjetio prevarenim, usudio bih se reći da je autorova odvažna trilogija započeta *Gerryjem* bila nešto najbolje što se dogodilo pokretnim slikama tijekom posljednjih desetak godina. Na isti način, držim da je Van Sant trenutno najzanimljiviji sineast koji se trenutno može susresti na hollywoodskim marginama. No dok je u *Slonu* vrijeme bilo zatoče-

no u labirintu bez izlaza, u halucinantom prosedeu *Posljednjih dana* njegovo je ponavljanje tek autorov pokušaj da nas vrati unazad kako bismo vidjeli i upoznali život drugačijim očima, sve dok nam se ukaže smrt očišćena od glamura i svedena na krajnje banalni čin. Prijeko potrebni patos sublimiran je u finalnom kadru odvajanja Blakeova/Kurtova duha od tijela tek toliko da ne bismo zaboravili kako ipak gledamo film o duhovima koji se kreću tako sporo da nam se, eto, čine kao da promatramo ljude koji hodaju u snu. Kurt is dead! A zlatna kosa anđela koja je tijekom čitavog filma prekrivala polovi-

cu lica napokon je podignuta kako bi vidjeli svu njenu ljepotu. Zato su svi ti srednjoškolski masakri, upucavanja iz sačmarice i pustinske avanture što se izmjenjuju u čudesnom skladu Van Santove elegijske trilogije u isti mah i evokativne refleksije o adolescenciji i duhovima koji opsjedaju Ameriku danas.

Ali u *Paranoid Parku*, koji slijedi njenu formalnu liniju, ulogu palog anđela preuzima jedan skejter s izgledom renesansnog princa, iako njegov univerzum nije nebeski nego elektronski. (autor ga je pronašao na MySpaceu). Zove se Alex i autorove opsesije izgubljenim



andelima započete još s debijem *Mala Noche* u kojoj je veličanstvena opsesija prema buntovnom Johnnnyju bila i neka vrsta eksploatacije, dok mu je srce udaralo »pompadipom« kad bi ga ugledao. A kad »gringo« ponudi momcima novac za seks, Johnny ga nazove »puto« (»peder«). Jer Van Santov gotovo cjelokupni opus u isti mah je i žudnja za homoerotskim dodirima, i pulsiranje tijela, i onirični fetišizam. Njegova fascinacija momcima koji hodaju divljom stranom ulice u potrazi za obećanom zemljom nije imuna na poetski ushit čak i kad bi promatrao njihova beživotna (kasnije i narkoleptična) tijela kako leže na vlažnom pločniku tisuću kilometara od kuće. Sve to samo dokazuje koliko se između žudnje za fizičkim kontaktom Walta i Johnnija (*Mala Noche*) i oproštajnog poljupca Erica i Alexa ispod tuša (*Slon*) ali i slučajnog pariškog susreta Gasparda i Eliasa u Van Santovu segmentu omnibusa *Pariz, volim te* malo toga promijenilo. Zato njegov prosede i nije ništa drugo nego vječna izmjena prisutnosti i odsutnosti, ali i pokušaj da se zanosom tijela dopre do najdubljih područja intime.

Takvu nepromjenjivu strategiju rabi i *Paranoid Park*, taj veliki ljubavni pjev o skejterima i skejtu kao umjetnosti namijenjen (skejterskoj) publici koja misli, iako su se oni već ukazivali u autorovim ranijim filmovima (*Blues kaubojki*). Nakon što je njihova kultura prešla u sferu *mainstreama* tamo negdje kad je Avril Lavigne snimila videospot »sk8ter boi«, a Testinov momak uletio u salon pariškog Ritza i pridružio se Chanelovu modelu na stranicama *Voguea*, Van Sant kreće u potragu za njegovim izgubljenim vremenom, kad se skejterska kultura povezivala s amaterskim videom i formatom Super 8 koji će svoj virtualni habitat kasnije razotkriti u ozračju YouTubea. Uz Van Santa, nemali obol toj kulturi dao je i Larry Clark (*Wassup Rockers*) koji promatra skejterski univerzum očima napaljena pohotnika kojeg njihove *pool* akrobacije (seksualno) uzbuđuju.

No dok Clarka više zanima kako se njegovi skejteri pospradno nazvani »meksičkim Ramonesima« (zapravo riječ je o momcima gvatemalskih korijena) postepeno transformiraju u objekte potrošačke mašinerije dok napuštaju

siromašni South Central i odlaze na Beverly Hills u potrazi za idealnom lokacijom, u Van Santa se ultimativna skejterska lokacija krije u naslovu filma, premda njegov Alex sa zavišću promatra njihove akrobacije jer je još preslab da bi se s njima suočio. Ali Van Santu je oduvijek bilo važnije »iskustvo« promatranja nego značenje onog što se promatra, koje nas tjera da razotkrijemo površine ispod površina i legitimnu enigmu koju krije lažni misterij. On ne igra na moralnu paniku (sjetimo se *Slona* koji je u Francuskoj osvojio Nacionalnu obrazovnu nagradu nakon što je ušao kao obvezatno filmsko štivo u srednjoškolske učionice kroz program medijske kulture!). On promatra, ali se odbija ponašati poput socijalnog komentatora. Za njega i njegova direktora fotografije Chrisa Doylea medij skejterskog filma je ograničen na Super 8 format i amaterski video, pri čemu nanovo rabi ona ista »slonovska« usporjenja iz školskih hodnika koja podvlače i/ili odgađaju pokret.

Ali ono po čemu se *Paranoid Park* razlikuje od autorove eksperimentalne trilogije jest u tome da njegova priča neočekivano meandriira u smjeru *policiera* s motivom traganja za idealnim alibijem. Kad čuvar ranžirnog kolodvora padne pod vlak nakon što ga je Alex udario skejtom kako bi se obranio, Van Santov vječni uzor Bela Tarr (filmska forma) dobiva neočekivanog sparing partnera u inspektoru Columbu (filmska priča). A prepolovljeno čuvarovo tijelo nalik na čovjeka crva iz Browniniovih *Nakaza* i ironična uporaba partitura Nina Rotte iz *Giuliette i duhova* koje su čitavom slučaju dale prizvuk cirkuske parade, funkcioniraju kao nemali obol motivu filmske citatnosti kojem je bio posvećen paralelni program zagrebačkog One Take Film Festivala, iako mu je Van Santov komad prethodio kao neka vrsta humanitarnog preludija da bi nakon dva tjedna prikazivanja u kinu Europa netragom ispario iz Lijepe naše u maniri Alexova *loopa*. Ali Alex je previše paranoidan da bi ispričao curi što mu se dogodilo jer mu ionako ne bi nitko povjerovao da se radilo o nekoj vrsti nesretnog slučaja. Kakvu dakle ulogu može odigrati društvena grupa kao nadomjestak za obitelj? Čak se i murjak obraća junaku kao pri-

padniku »skejterske komune«. A famozni *Paranoid Park* i nije drugo nego poligon na divljoj strani portlandske ulice, one iste kojom su nekoć gluvarili Walt i Johnny (*Mala Noche*) koji su izgradili klinci za klinge jer se jedino na skejtu mogu osjećati slobodno. Naravno, Van Sant nije politički sineast kao što ni njegovi klinci nisu politički osviješteni, iako su njegove suptilne reference na Irak puno okrutnije i udaraju nas u prepone snažnije od sve one hrpe politički angažiranih hollywoodskih filmaša koji su se pozabavili posttrujanskim temama. Zato Van Santa puno više od politike zanimaju poveznice njegovih junaka s pop-kulturom danas. Tako će nam Alexov brat opisati omiljenu mu sekvencu *Napoleon Dynamitea* (evo nam još jednog citata), iako je Alexova stvarnost ponešto drukčija. Alex će okončati s portlandskom aktivisticom čija prisutnost raste paralelno s nelinearnošću filmske priče. To je ujedno i jedan od ključnih elemenata u formiranju Alexa kao zrele i odrasle osobe. Drugim riječima, da su društveni uvjeti bili drukčiji, *Paranoid Park* je mogao biti drugi naziv za Raj. Onaj isti Raj koji promatraju akteri Van Santova segmenta omnibusa *Chacun son cinema* (*It's a Dream*) u kojem njegov *teen* junak ulazi u filmsko platno i pridružuje se prelijepoj djevojci u krajoliku nalik na onaj iz *Plave lagune*.

Ali umjesto uranjanja u azurnoplavu lagunu, Alex uranja pod tuš. Dakako, to više nije ono isto ritualno homoerotsko tuširanje ubojica iz *Slona* koji obožavaju Beethovena i brutalne videoigrice. To je neka vrsta ritualnog pročišćavanja. Voda ispire sve. Zato Van Sant ne želi igrati na moralnu kartu koliko god se Chris Doyle tijekom našeg zagrebačkog susreta prije dvije godine trudio opisati *Paranoid Park* kao »Dostojevskog na skejtu«. Zločin i unutarnje borbe Raskolnikovova ipak stanuju negdje drugdje. Zato Alexu ne preostaje ništa drugo nego da u melankoliji *slow motiona* krene prema novoj slobodi, nakon što mu se dogodio kraj svih nevinosti.

Dragan Rubeša

POVRATNE BOCE

(*Vratné lahve*, Jan Sverák, 2007)



Hrvatski gledatelji veoma vole češki film. To dokazuje i postojana te već dugogodišnja tradicija Tjedna češkoga filma — ove se godine zbilo već četrnaesti u nizu. Nijedna druga zemlja nema u našim komercijalnim kinima takvu priredbu. Početkom se godine doduše začeo Tjedan australskoga filma, no hoće li on nastaviti svoj razvoj ili će uginuti, vidjet ćemo. Glad za drugačijim filmovima drugačije publike u svakome slučaju postoji. U multipleksima se na gledatelje starije od 30 godina rijetko može naići, a oni, koji se nekim čudom tamo i nađu, u gomili se mlađarije čine kao crne naraštajne vrane, kojima tu mjesto nije. I filmske je festivale u najvećoj mjeri okupirala mladež. Zašto srednji i stariji naraštaj rijetko pohodi kina vjerojatno je složeno društveno pitanje. Repertoarna politika koja sili uglavnom američki film, i to u dobroj mjeri upravo podjetinjen koliko to

može biti, sasvim sigurno ima velik utjecaj. Osnovni se problem ne nalazi čak ni u kakvoći tih filmova, premda je gotovo opći konsenzus zahtjevnijih gledatelja da je televizijska proizvodnja jednostavno zanimljivija. Po mnogim kritičarima, više će se ozbiljnosti, domišljatosti i zabave, pa i osnovnoga filmskoga umijeća, naći u jednoj epizodi osrednje televizijske serije ili serijala, nego u čitavoj godišnjoj američkoj igranofilmskoj proizvodnji, s izuzetkom desetak oskarovskih pretenadata i pokojega, recimo, nezavisnoga djela. Bila to istina ili ne, čini se da većina komercijalnih filmova namijenjenih kinima sadržajno uopće nije privlačna ikomu osim pubertetlija, da u njima nema mnogo toga što bi privuklo gledatelje starije od 18 godina; klišeizirane ljubavne zavrslamice dvoje mladih i lijepih, no po ničemu drugomu osobitih ljubavnika, isprazne i besmi-

slene pucačine te neduhovite prostačke komedije — tako bi vjerojatno prosječan, tek malčice stariji gledatelj razredio filmove s multipleksnoga repertoara. I ne bi puno pogriješio. Danas je posve nezamislivo, da se unutar glavne struje američke kinematografije snimi film poput *The Fugitive Kind* Sidneyja Lumeta, gdje još uvijek tjelesno veoma pristali Marlon Brando, kao velika tadašnja filmska zvijezda na vrhuncu svoje glumačke karizme, ljubuje sa gotovo duplo starijom ženom, u ostvarenju bez mnogo zbivanja, pripovjedenih sporim tempom u većinski komornim i tmurnim ambijentima. Na takav film danas u hollywoodskoj kinematografiji ne samo da nećete naići, njega je doista nemoguće čak i zamisliti. S druge strane ni domaći filmski festivali uglavnom nisu najprikladnije mjesto za one, koji se ne žele gurati, ili biti gurani, u gužvovitu festivalskome ozračju, koje će-

sto više podsjeća na *rock*-koncert nego li na filmski festival. Nerijetko i ti festivalski filmovi u svome otklonu od prevladavajuće komercijalne ideologije pretjeruju sa svojom besmislenom nedogađajnošću te često nemaju nikakve pripovjedačke smislenosti; moglo bi se reći, da čine razliku, tek razlike radi. Zato je gotovo nadrealno vidjeti i doživjeti, da se u dvorani mogu okupiti naraštaji svih uzrasta, od sedam do 77 godina, kako se to živopisno kaže. A na češkom je filmu to gotovo redovita pojava.

Tjedan je otvoren upravo filmom *Povratne boce*. Tražila se ulaznica više, iako se, osim u kinu u Centru Kaptol, taj dan počeo prikazivati i u Cinestarovim multipleksima svakodnevno u više termina. *Povratne* su *boce* tipičan češki film, ili makar onakav, kakav se u nas očekuje da ima biti »češki film«: lakogledljiv dakle i zabavan, dobroćudna i ugodna humora. Glavnoga junaka Josefa glumi Zdenek Sverák, koji je ujedno i scenarist filma te otac redatelja Jana. Zdenek igra Josefa, profesora češkoga jezika i književnosti pred mirovinom, kojega podučavanje više ne veseli. Svakodnevno natezanje s učenicima nije više spreman trpjeti te daje otkaz. No ni miran umirovljenički život nije ono što želi i što je pripravan prihvatiti, pa je njegovo opiranje zubu vremenu glavni pokretač smiješnih situacija i šaljivih zgoda. Prvo nalazi posao dostavljača pošte te na biciklu juri uskim i strmim praškim ulicama, a pred svojim se umirovljeničkim susjedima gizda u kričavoj radnoj odori s kacigom na glavi, sve dok s bicikla ne sleti i nogu ne polomi. No ni to ga ne smiri te novi posao vrlo brzo po ozdravljenju pronalazi u obližnjoj trgovini na odjelu za povrat boca. Tim je poslom zadovoljio sebe, ali ne i svoju suprugu, koja se ponadala da će nakon njegova umirovljenja oni konačno više vremena provoditi zajedno. No nekadašnji profesor književnosti, a sada novopečeni radnik u trgovini, na to ni ne pomišlja; njegove misli zaokupljaju erotski snovi i maštarije, u kojima njegova žena nema mjesto. Iz navedenoga je lako dohvatiti glavnu temu filma; to je problem suočavanja sa starošću i sukladno tomu neprihvatanje neizbježnih promjena koje dob sa sobom nosi.

Razrješenje krene pri samome kraju filma dolaskom u trgovinu stroja za razvrstavanje boca. Poruka je jasna: vrijeme je za mirovinu i pokoj, jer novo je vrijeme za nove ljude. Ili to vrijeme možda uopće više ni nije za ljude? Niz koji se začeo otuđenjem od vlastitih učenika i neshvaćanjem novih načina društvenoga općenja, svršio se dolaskom toga dehumanizirajućega stroja, koji ljudski rad i sve ono pozitivno što se zajedničkim radom može postići poništava svojom samodovoljnošću. To je točka peripetije koja će nas dovesti do filmskoga konca. No svoj odnos spram moderniteta otac i sin Sverák ipak ne izražavaju jednostrano; u početnoj sceni filma dok profesor Josef svojim učenicima diktira stihove, jedan mu od učenika svojim pošalicama neprestano upada u riječ, a ostali učenici to popraćuju smijehom; jednoga profesora to toliko izbezumi, da u jednome trenutku tom nestašnom učeniku iscijedi prljavu spužvu na glavu. Uskoro saznajemo, da ta rabota profesoru nije strana, te da se to nije dogodilo prvi put. Pri prepirkama s već spomenutim učenikom doznajemo, koje vrijednosti Josef kao profesor staroga kova cijeni i zahtijeva; to su red, rad i disciplina. On ne dopušta učenicima, da spontanijem upadica, sjedečki, iz klupa komentiraju nastavu. No prpošni se učenik ne da smesti te mu se suprotstavlja argumentom, da u Americi učenici to mogu činiti, na što profesor odgovara: »Ali mi nismo u Americi!« Jasno nam se tu pokazuje temeljni Josefov paradoks: on se ne želi pomiriti s novim pravilima igre, kao ni s vlastitom zbiljom da više nije mlad. Prvo ne shvaća, a drugo ne prihvaća. Ovo se potonje ponajviše opaža u priгуšenom, ali ipak jasno pokazanom prijeziru spram navike tipično umirovljeničkoga i pomalo obrednoga zajedničkoga šetanja svojih susjeda bliskih mu po godinama, kao i u porivu izbjegavanja ostanja kod kuće. Moglo bi se reći da je osnovni pokretač radnje upravo Josefov sukob sa sadašnjnošću, kako sa svojom vlastitom, tako i s onom svijeta u kojem živi. No upravo će taj sukobljeni Josef postati poput anđela dobročinitelja svojim kolegama s posla: mrzovoljnu i šutljivu postarijemu bivšem će časniku pronaći ženu, a nesigurnu i stidljivu mlađemu će kolegi

pak prepustiti svoju ljubavnicu, koja će mladića spolno neiskusna uputiti u ljubavne tajne. Njegova dobročinstva ni tu ne prestaju, pa će i svojoj uciviljenoj kćeri, koju je muž napustio, smjestiti mladoga kolegu iz škole, dok će vlastitoj ženi za godišnjicu braka podati let balonom koji će se neplanirano izvrnuti u pustolovinu. Njegov otpor svijetu, njegova želja da ne popusti njegovim pravilima, na koncu ima dobročiniteljsko naličje. Sverákovi su očiti čovjekoljupci. Čini se, da u njih nema mračnih tonova. Ili se ipak onkraj humora pomalja skrovita sjenka toga zloćudnoga suvremenoga stroja za razvrstavanje boca, koji se pojavljuje kao znamen otuđujuće tehnologije? U njihovom filmskome svijetu nema nikakvih vidljivih društvenih napetosti; u hrvatskom je socijalnom imaginariju rad u trgovini na primjer mjesto golema iskorištavanja i poprilične društvene nepravde, nerijetko i pravoga zlostavljanja te uopće posvemašnje ravnodušnosti vlasnika spram mukotrpna i hotimično nedoplaćena rada trgovkinja i trgovaca; zato će osobno iskustvo iz zbilje vjerojatno u mnogoga hrvatskoga gledatelja uspomenuti ozbiljna, namrgođena i nerazgovorljiva lica stvarnih ubogih radnika i radnica, koja su posve u suprotnosti s nasmiješenim, raspoloženim i razgovorljivim Josefom. Je li tako i u Češkoj? Računaju li i Sverákovi na takav učinak? Jer doista je upravo Josef taj koji mijenja zatečeno stanje svojim nepristajanjem na pasivnost. Je li onda stroj ne samo otuđujući element, već i znamen profita koji ne mari za ljudsko dostojanstvo? I je li na koncu Josef ipak poražen? Jesu li sva njegova dobročinstva pred tim moćnim, neslomljivim i nesmiljenim strojem obescijenjena u projekciji budućnosti koja nas čeka? Je li zaključno Josef nažalost tek tragični suvremeni Don Quijote? Na sva ta pitanja film nam ne daje jasan i jednostran odgovor. *Povratne* su *boce* duhovit i pitak film za sve uzraste koji vrijedi vidjeti. Njegova je ambalaža šarena i vesela, ali ni sadržina nije za baciti. Ne moraju se ozbiljne stvari uvijek i neizostavno izreći na ozbiljan način. Često je uostalom humor mnogo ozbiljniji od nazovi ozbiljnosti.

Krešimir Košutić

TIJELO OD LAŽI

(Body of Lies, Ridley Scott, 2008)

»Nitko ne voli Bliski istok, prijatelju. Ondje nema ničeg što bi se voljelo.« Replika je to iz akcijskog triler *Tijelo od laži*, jednog u nizu američkih filmova koji u posljednje vrijeme pokušava spojiti real-politiku i filmsku iluziju na temi konfliktima najbremenitije regije svijeta. Unatoč tvrdnji iz filma, Hollywood očito jako voli Bliski istok. S obzirom na razvoj vojne i političke situacije diljem bliskoistočne regije, ta bi ljubav mogla potrajati. Razlog je jednostavan. Nakon hladnoratovskog suparništva koje je desetljećima bilo kontekst mnogobrojnih žanrovski sličnih filmova *Tijelo od laži* te desetljeća Novog svjetskog poretka koji se pojavio na ruševinama Berlinskog zida 1989, a nestao na ruševinama blizanaca Svjetskog trgovačkog centra u New Yorku 2001, sukobi na Bliskom istoku i njihovi akteri postali su zahvalan filmski materijal. Konflikt je oduvijek jedna od najzanimljivijih sastavnica priče, a ako je usput u pitanju konflikt transkontinentalnih razmjera utemeljen na stvarnim zbivanjima, filmaši pred sobom imaju pola obavljenog posla. Druga se polovica odnosi na povezivanje društvenopolitičkog konteksta i osobne razine priče te profiliranje dovoljno uvjerljivih likova koji u kovitlacu sukoba neće djelovati ishitreno ili anemično.

Odmah treba istaknuti da je film *Tijelo od laži* u gornjoj polovici dosadašnjih napora zapadnih filmaša da slijedeći tragove svojih političara daju vlastita viđenja onoga što se trenutačno zbiva na Bliskom istoku. U toj se polovici film nije približio naslovima na samom vrhu poput *Syriane* te je u konačnici riječ o ostvarenju znatno boljih startnih pozicija negoli rezultata na cilju. Možda je glavni problem kompromisersko

držanje njegova redatelja Ridleyja Scotta koji je nedvojbeno nastojao realizirati jedan film s dva učinka. Prvi se učinak odnosi na privlačenje poklonika filmske akcije u kojoj je svaki prizor režiran gotovo filigranski. Drugi se učinak odnosi na sveobuhvatan prikaz kompleksne bliskoistočne situacije i njezina američkog vođenja koje se proteklih godina kretalo od planiranih intervencija do neplaniranog kaosa. Film je tako u svakom kadru trebao zrcaliti redateljsko umijeće i autorski stav. Nimalo jednostavna, ali ne i nemoguća pozicija. Ridley Scott nešto je slično pokušao (i uspio) svojom prošlogodišnjom kriminalističkom dramom *Američki gangster*. Taj je film efektно spojio klasični krimić i seciranje lica i naličja američkog pravosudnog sustava. Ista je formula Scottu uspjela i u povijesnom filmu *Kraljevstvo nebesko* kao kombinaciji spektakla i metafore o transepohalnom odnosu Istoka i Zapada.

U *Tijelu od laži* priželjkivana je sinergija ipak izostala na pravi način. Da je posrijedi itekako filmičan materijal, najbolje svjedoči brzina kojom je predložak filma dospio do ekranizacije. To je roman *Body of Lies* američkog pisca i novinara Davida Ignatiusa. Kolumnist dnevnika *The Washington Post* u svojoj radio i kao dopisnik s Bliskog istoka, i to u vrijeme kada su regiju potresali građanski rat u Libanonu, Iračko-iranski rat te nikad riješeni palestinsko-izraelski sukob. Posvetivši se vanjskoj politici te radu američke obavještajne zajednice i pravosuđa, Ignatius je uz novinarsku posljednja dva desetljeća gradio i spisateljsku karijeru temeljenu na špijunskim romanima. Roman *Body of Lies* počeo je pisati 2006. i još tije-

kom rada na njemu dobio ponudu da se tekst ekranizira. Isprva naslovljen *Penetration*, roman je kasnije dobio sadašnji naslov, dok se pisanja filmskog scenarija prihvatio William Monahan kojemu je sličan posao — prilagodba dobro primljenog predloška — donijela Oscara za triler *Pokojni*, Scorsesejevu američku inačicu hongkonškog filma *Pakleni poslovi*. Ignatiusov roman ocijenjen je kompetentnim prikazom američkog obavještajnog miljea s osjećajem za detalje i uravnoteženim opisom Bliskog istoka bez uobičajenih općih mjesta. Roman je dobio pohvale i zbog plastičnih likova, od mladog američkog agenta koji svakom novom akcijom gubi vjeru u metode kojima se služi do njegova šefa čiji je hladnokrvni pristup poslu neusporedivo prozaičniji, što zbog karakterne različitosti, što zbog činjenice da o svemu donosi odluke na temelju satelitskih snimaka, a ne iz neposredne blizine.

Sve je to ponovljeno i u filmu, ali za razliku od romana naglasak je stavljen na akcijskoj komponenti priče estetiziranoj u stilu serijala o tajnom agentu Jasonu Bourneu. Da gledatelj ne zna o kojem se filmu radi, u pojedinim bi kadrovima teško razlučio tko je u središtu zbivanja. Jason Bourne kakvog je zamislilo redatelj Paul Greengrass ili Roger Ferris, središnji lik *Tijela od laži*. Ne treba sumnjati da je Ridley Scott ustrajavanjem na dočaravanju tehničke superiornosti CIA-e istodobno želio pokazati moć te iste tehnike u srazu sa starim špijunskim trikovima i metodama, osobito u bliskoistočnom miljeu na čijim pojedinim bojišnicama više koriste znanja koja su se mogla primijeniti i u 11. stoljeću. Satelitsko »oko sokolovo« kojim CIA, a u filmu Ferrisov šef Ed Hoffman, s lakoćom detektira što



god poželi, pada u vodu kada se u sukob umiješa podizanje pijeska u zrak. Slično vrijedi i za korištenje doušnika koji su često neusporedivo korisniji od sustavnog praćenja digitalnih tragova. Da je film bio dosljedniji u takvom kontriranju svestremenih i suvremenih načina rada drugog najstarijeg zanata na svijetu, cjelina bi bila koherentnija i što je važnije trpkija. A možda je redatelj gledateljima samo lukavo stavio »bubu u uho«. Jer nije li apsurdno da uz takvu tehničku nadmoć i mogućnost pronalaska bilo koga bilo gdje, Amerikanci u ratu protiv terorizma i dalje bezuspješno tragaju za čelnim ljudima terorističkih organizacija. Nije li stoga cilj imati sve pod kontrolom, a finiširati tek onda kada se ukaže politički optimalan trenutak. Za kontrolore.

Ako je to i bio Scottov naum, njegova je realizacija opet stigla dopola jer film djeluje kao da se njegov redatelj neprestance boji da nekoga ne uvrijedi. Ni američke agente, ni njihove bliskostične kolege, ni različite civilizacije. Jedini su na dispoziciji, dakako, islamski teroristi utjelovljeni u fiktivnoj inačici Al Qaide. Film prateći roman ipak

stvara dojam da različiti protagonisti umiješani i u ovu fikciju i u njezin stvarni kontekst, nisu nimalo jednodržni. Američka je strana prikazana kroz dva središnja lika. To su tajni agent Roger Ferris, operativac koji unatoč manjku godina ima višak lošeg iskustva s unaprijed loše postavljenom politikom rješavanja sukoba kroz nove sukobe te kroz film u isto vrijeme hvata svoju posljednju metu među teroristima i posljednju priliku da nakon propalog braka započne nešto nalik normalnu privatnom životu. Tko povjeruje da i među prekaljenim špijunima na Bliskom istoku ima idelista (uostalom, isto je uspjelo i u *Syriani*), neće imati problema s prihvaćanjem Ferrisova lika. Njegov pak šef Ed Hoffman nema problema s normalnim privatnim životom, ali ga je Ridley Scott kroz makijavelističke poteze veoma živo prikazao kao personifikaciju onog dijela američkog establišmenta čije je poimanje normalnog ionako vezano uz zadovoljavanje njegovih najužih političkih i ekonomskih interesa. Konkretno, protoka nafte, novca i oružja.

Ferrisov i Hoffmanov lik zaživjeli su kroz dvije različite glumačke interpretacije pri čemu karakterno puno bolji dojam ostavlja prvi, a interpretativno drugi lik. Leonardo DiCaprio ponavlja ili bolje rečeno reciklira svoje nedavne nastupe u filmovima *Pokojni* i *Krvavi dijamant*. Malo rezigniran, ponešto energičan i sve više romantičan, njegov Ferris sve do završetka filma ostaje na tankoj crti između romansirane inačice špijuna koji će kad-tad upoznati fatalnu ljepoticu i vrhunskog profesionalca koji na terenu jednostavno nema vremena za skretanja sa zadatka. Osobito romantične prirode. To je zasigurno i najslabiji dio filma jer je gotovo nemoguće povjerovati da bi se američki tajni agent na korak do najtraženija terorističkog vođe na svijetu (svaka sličnost filmskog Al Salima sa stvarnim Osamom bin Ladenom je namjerna) upustio u vezu s mjesnom bolničarkom (u filmu je to iranska glumica Golshifteh Farahani) riskirajući svojim prepuštanjem emocijama i vlastiti i njezin život, a da se operaciji ni ne govori. Zato je puno uvjerljiviji Hoffmanov lik u izvedbi veoma dobrog Russella Crowe-

a kojemu je redatelj na taj način omogućio cijelu lepezu likova u svojim filmovima (*Gladijator*, *Dobra godina*, *Američki gangster*) dovodeći ga upravo u *Tijelo od laži* u karakterno najambivalentniju poziciju. Crowe, naime, u svakom trenutku spretno relativizira dobre i loše Hoffmanove postupke čineći ih tako životnima i shvatljivima, čak i onda kada ih je nemoguće podržati. I njegova je interakcija s Leonardom DiCapriom glumački dojmljiva, dok je ponajbolji posao napravio jedan od interpretata američkih navodnih bliskoistočnih saveznika, u čemu je Scottov film nadmašio gotovo sve tematski srodne naslove. To je britanski glumac Mark Strong u ulozi šefa, ili kako on sam kaže, kralja jordanske obavještajne službe Hanija Salaama. Ono što imponira u Strongovoj interpretaciji jest nerobovanje stereotipima, odnosno kreacija posve samosvojnog lika koji je argumentirani prikaz nekoga tko istodobno razmišlja široko i djeluje veoma

usko. U konkretnom vremenu i prostoru, s konkretnim neprijateljima i poluprijateljima. U tom je smislu Strongov Hani Salaam superioran obojici Amerikanaca — dobrom i ne tako dobrom — i zapravo pravi politički i operativni odgovor mjesnim teroristima s međunarodnim aspiracijama. Jer ne pojave li se u bliskoistočnim državama koje su poligoni međunarodnog terorizma funkcionirajući otpori unutar domaćeg stanovništva i samih institucija, svaki rat protiv terorizma s oružjem i vojnicima uvezenima sa strane teško može biti uspješan. To su Amerikanci počeli primjenjivati u Iraku posljednjih godinu-dvije te je *Tijelo od laži* najaktualnije i najslojevitije u ovom dijelu svoje vojnopolitičke analize. Tako postavljen film nije ni imao potrebu razviti klasični lik negativca, pa je pojavljivanje terorističkog vođe Al Salima (tumači ga Alon Aboutboul) više smjernica ostalim likovima, a manje tipični antagonist. Ne bi bilo loše da je njegov lik do kra-

ja ostao nepoznanica, poglavito u prvoložnoj završnici, jer film provlači još jednu interesantnu tezu. Ona glasi da je danas moguće stvoriti privid terorističke organizacije, pri čemu uopće nije važno tko su i postoje li uopće njezini članovi, već je jedino bitno kakve posljedice stvaraju njezini pojedini teroristički akti. Originalni ili »brandirani«.

Bliski istok je, u filmskom smislu, daleko od mjesta koje nitko ne voli. Ono što je jasno i kroz novi film Ridleyja Scotta jest još uvijek zamjetna nesigurnost većine filmskih autora u SAD-u da bliskoistočnim temama pristupe s više rizika i time profita. Hoće li ih u tome potaknuti nova vanjskopolitička doktrina novog stanara Bijele kuće, vidjet će se veoma brzo. Uostalom, *Tijelo od laži* ima otvoreni kraj.

Boško Picula

VICKY CRISTINA BARCELONA

(Woody Allen, 2008)

Novo ostvarenje Woodyja Allena, romantičnu komediju kataloškog naslova *Vicky Cristina Barcelona*, promicao je moto »Life is the ultimate work of art« (Najveće umjetničko djelo je život), zaveći gledateljstvo obećanjem autentičnosti i životnosti, koja, sugerirano je, u konačnici nadilazi bilo koju umjetničku formu/praksu. To, dakako, nije bilo jedino čime je film mamio u kina — mjesecima unaprijed znalo se da će Scarlett Johansson i Penélope Cruz za potrebe filmske radnje biti prisiljene naći se u erotskom klinču, što je gledateljski izazov kojem će teško odoljeti bilo koji muškarac ili žena, bez obzira na seksualno ili, nedajbože, političko opredjeljenje. Film je proglašavan Allenovim seksualno najprovokativnijim ostvarenjem, a zastupnica L'Oréala na svečanoj zagrebačkoj premijeri u Avenue Mallu hrabro ga je imenovala »najkontroverznijim filmom godine«. Crvenilo obraza izazvano uzbudljivom najavom gledatelji su mogli prikriti najkvalitetnijim tekućim puderom, poklonom darežljivih sponzora, hladeći pritom zajapureno lice čvrstim, sjajnim letkom u koji je isti bio ukusno upakiran. Ekološki osvještenije gledateljice sarkastične su primjedbe zadržale za sebe, radujući se besplatnoj projekciji i obećanoj zakusci koja joj je trebala uslijediti.

Radnja filma počinje dolaskom dviju mladih Amerikanki, Vicky i Cristine, na teritorij Španjolske, a vodič kroz radnju nevidljivi je i bezimni heterogeni, ekstradijegetički pripovjedač (po naglasku zaključujemo: Amerikanac). Od njega saznajemo da su Vicky i Cristina najbolje prijateljice, iznimno bliske, no s radikalno suprotnim stavom prema životu i ljubavi. Dok je Vicky utjelovljenje razuma i dužnosti (zaruče-

na za pouzdanog no dosadnog Douga), Cristinom upravljaju nagoni i emocije, izrazito je senzualna i otvorena za sve opcije. Karakterni se jaz između djevojaka, dakako, odražava i u njihovu odnosu prema umjetnosti, koja je (sjetimo se samo filmskog mota) druga ključna tema filma. Iako Vicky umjetnost obožava — upravo ju je ljubav prema Gaudíjevu opusu i dovela u Španjolsku — sama, predvidljivo, nije kreativna. Njezin odnos prema umjetnosti, kao i prema životu, promatrački je i analitički (piše magisterij o katalonskom identitetu). Cristina je, suprotno tomu, sva uronjena u umjetnost — uz to što je već na početku filma upoznajemo kao redateljicu, seksualno oslobođenje u njoj budi i zavidan fotografski talent, pa se može reći da su za Cristinu umjetnost i život istoznačnice. Obje se ubrzo oživotvoruju u liku strastvenog slikara Juana Antonija (Javier Bardem), koji djevojicama neuvijeno nudi svoje društvo i postelju... Djevojke će, svaka za sebe, uistinu i pokleknuti pred slikarom neodoljivim šarmom, no Vicky će se vrlo brzo vratiti u ulogu promatračice i u sigurnost braka, dok će Cristina hrabro nastaviti širiti emocionalno-seksualne horizonte još dublje uranjajući u plodne umjetničke vode, zasnivajući ljubavni trokut, tj. piramidu, s Juanom Antonijem i njegovom mahnitom bivšom partnericom Marijom Eleonom (Penélope Cruz). Nakon što se umjetničko-seksualni naboj ove strukture iscrpi, Cristina napušta španjolski par i nastavlja slijediti srce, ne znajući još uvijek što želi, no nešto bolje znajući što ne želi.

I površnja analiza sadržaja filma daje naslutiti da L'Oréalovo sponzorstvo filma nipošto ne može biti tek slučajnost, a osobno ga nalazim iznimno umje-

snim. *Vicky Cristina Barcelona* celuloidni je ekvivalent glatkom i blještavom reklamnom L'Oréalovu letku koji vrišti jednu riječ: »fantazija«, gdje raskošno pakiranje krije tek minijatureni tester s korektorom koji će prikriti nesavršenstvo na celuloidnom licu, no dostatno jedva za jedno gledanje. Bacimo li pogled na Allenov bogati opus, zamijetit ćemo da od fantastičnih elemenata nikad nije zazirao i upletao ih je u najrazličitije žanrove: od čistih komedija s početka karijere kakvi su bili *Povampireni Miles (Sleeper)* ili *Ljubav i smrt*, do žanrovskih hibrida s fantastičnim zapletom, poput *Purpurne ruže Kaira*, *Alice* ili recentnijeg *Prokletstva škorpi-ona*... Međutim, fantazija kojoj se Allen priklanja posljednjih godina — a ovdje ću se posebice osvrnuti na dva filma u kojima je uposlio Scarlett Johansson — radikalno je drugačije vrste, i seže u interpretativno-kontekstualnu sferu, radije no da je gradivni element same radnje. Objasniti ću.

Završni udarac i *Vicky Cristina Barcelona* dva su ključna filma kojima je Allen povratio naklonost kritike i publike, a snimao ih je daleko od svoje ultimativne geografske muze, Manhattana/New Yorka. Izmještajući se iz poznatog prostora, Allen je bio primoran osloniti se na svoje fantazmatско, radije no domorodačko iskustvo, odnosno viđenje novoga prostora, oslikavajući u prvome filmu aristokratsku Englesku u bizarnoj simulaciji Jamesa Ivoryja — ultimativnog američkog fantastičara britanskog visokog društva. Izmaštavanje (novog) prostora temeljeno na mitu uspostavljenom kroz umjetnost(i) Allen je do vrhunca pak doveo u posljednjem, španjolskom projektu; Barcelona u Allenovu filmu postaje mitski epicentar strasti/seksualnosti, genijalnog slikar-

stva, arhitekture, glazbe, vrhunskih gastronomskih i enoloških užitaka itd. Ove fantazmatske lokacije, kao što je rečeno, čvrsto povezuje i lik Scarlett Johansson, u oba filma putena i nespuntana, kriminalno karnalna — poput mitske Engleske ili Španjolske savršeno živo platno za projiciranje gledateljskih, pa i redateljskih fantazija (na sličan način funkcionirala je, primjerice, Rita Hayworth nakon *Gilde*). Ovdje valja spomenuti i dugogodišnja istraživanja uglednih socioloških časopisa, poput *Playboya*, *Maxima* ili *FHM*-a, koji su utvrdila da je Scarlett Johansson najpoželjnija žena u univerzumu, i Allen igra upravo na ovu kartu dodjeljujući joj ulogu fatalne i seksualno raskalašene junakinje, stimulirajući gledateljske (identifikacijske ili seksualne, ili oboje) fantazije. Da je upravo ovo dobitna formula za Allena, potvrđuje komični krimić naslova *Scoop* (2006), koji je Allen napisao specijalno za Scarlett, no smještajući je u kalup nespretne i relativno neugledne studentice novinarstva propustio je iskoristiti njezin fantazmatski potencijal, pa je i film — poput većine Allenovih posljednjih petnaestak godina — prošao bez senzacionalističkih epiteta i svečanih premijera.

Kad nam je servira Woody Allen, filmskoj fantaziji lorealovskog tipa lako se prepustiti čak i ako kozmetičku industriju inače smatramo neetičkom. Kulturni stereotipi i klišeji (od karakterizacije likova do karakterizacije prostora) kojima obiluje *Vicky Cristina Barcelona* kod drugog redatelja oči bi boli ljuće no stotinu gladnih gavrana, no u analizi Allenova filma isti se rijetko spominju, ili se pak pravdaju tobožnjim ironijskim odmakom (koji ovdje potpuno izostaje, usprkos neograničnim mogućnostima koje pruža institucija sveznajućeg pripovjedača!). Ali braniti Allenov film zapravo znači braniti pravo na fantaziju bez griznje savjesti koju nužno izaziva svaka kulturološka, »politički korektnija« kritika ovoga filma. Smijemo li uopće spominjati koliko je banalan stereotip ljubavno-seksualnog trokuta umjetničkih, slobodnih duša (za daleko zanimljiviji pristup pogledati *Henry & June* Philipa Kaufmana) — sa ženskim katetama i muškom hipotenzijom? Možemo li za-



misлити isti ovaj romantični, punokrvni, hedonistički film s, recimo, Gaelom Garcijom Bernalom na mjestu Penélope Cruz? (Zašto ne, samo što bi u tom slučaju režiju vjerojatnije potpisao Pedro Almodóvar.)

Nešto blagonakloniji i stimulativniji interpretacijski kut na kraju ipak otvara upravo lik koji tumači Scarlett Johansson. Istovremeno objekt (gledateljske) fantazije i njezin subjekt (radnju filma pokreće njezino ispunjavanje vlastitih želja/fantazija), Cristina troši fantazije i odbacuje ih, zajedno s ljudima koji su ih utjelovljivali, sveudilj poručujući da je življenje fantazije eliminacijski proces, pa je u skladu s tim jedini način da zadrži kontrolu nad vlastitom subjektivnošću (kao lik Cristine, ali i kao seks simbol »Scarlett Johansson«) — napuštanje filmske radnje (napuštanjem odnosa koji je uz nju vežu). Na kraju se pokazuje da moto filma koji tvrdi da nema većeg umjetničkog djela od života ipak funkcionira, no samo ako život tumačimo kao perpetualnu fantaziju/fikciju, koja će umjetnost uvijek nadživjeti jer, za razliku od umjetničkog djela koje zahtijeva dovršenje, fantazija boravi u prostoru savršene nesvršenosti. A upravo je tako život u filmu i prikazan — i Vicky i Cristina, pa i Barcelona, svoje živote žive kroz priču (fikcijski podcrtanu funkcijom naratora) i umjetnička djela — čak su i seksualni

odnosi u biti katalizatori za umjetničku kreaciju. Ljubav, koja se toliko često u filmu spominje, kao istinska motivacija likova zapravo i ne postoji, već se od početka razotkriva kao okvir za fantaziju i projekciju. Ono u što se obje djevojke zaljubljuju američki je mit o egzotičnoj, razuzdanoj Europi kao prostoru ostvarenja (potisnutih) fantazija s kojima se djevojke suočavaju u skladu s vlastitim odnosom prema fantaziji. Cristina, tako, nakon afere s Juanom Antoniom i Marijom Ellenom odlučuje otići još dublje u senzualno grotlo Europe — u Francusku — aktivno slijedeći svoje fantazmatičke porive, dok se Vicky odlučuje na drugi tip fantazije — one koja će (s mazohističkim užitkom) vječno patiti za nedostižnim objektom žudnje. I tu spoznajemo da su Vicky i Cristina, kako je već i početak filma ustvrdio — jednake; strategije konzumacije možda su im drugačije, no obje su, kao i gledatelji, ovisne o — fantaziji.

U ovakvu Allenovu Europu koja na sat i pol postaje mitska Zona ispunjenja gledateljskih fantazmatskih projekcija beskrajno je lako zaljubiti se. Upravo je stoga valjda toliko teško priznati da je svaka zaljubljenost ništa do puka fantazija.

Mima Simić

153

ZIFT

(Javor Gardev, 2008)



Sredinom 1990-ih, netom nakon završetka rata, na stranicama Matičina dvotjednika *Vijenac* krležolog Stanko Lasić i vispreni Igor Mandić, čovjek koji je dragom Krleži rekao zbogom, povelu su vrlo zanimljivu polemiku o tome što srpska kultura, konkretno književnost, predstavlja u odnosu na hrvatsku, u kakvoj su međusobnoj korelaciji kulture dviju susjednih zemalja i u kojoj mjeri utječu jedna na drugu. Dok je »bijela vrana« Mandić iznosio tada (a u domaćem kulturnom *mainstreamu* neosporno i danas) zazorne i sasvim neprihvatljive argumente o sličnosti dvaju jezika, o zajedničkoj povijesti, korijenima pismenosti i sukladnom razvoju mentaliteta i kultura, dakle argumente u prilog čvrste međusobne povezanosti i uvjetovanosti dviju književnosti, činjenice koje su tadašnja vladajuća nomenklatura i tzv. ideologija neprestano pokušavale gurati pod tepih i relativizirati smiješnim »znanstvenim« tvrdnjama o iranskom ili tko zna kojem podrijetlu Hrvata, Stanko Lasić je na sve Mandićeve tvrdnje odgovorio protutezom da

su srpska književnost i kultura općenito bliže bugarskoj no hrvatskoj, te da prema tome suvremeni srpski pisci hrvatske čitatelje mogu zanimati baš koliko i oni bugarski. Ono što je u toj polemici vrlo neugodno iznenadilo jest da je erudit i »svjetski čovjek« Lasić nepodnošljivom lakoćom bugarskoj književnosti svisoka i nadmeno, poput oholog pripadnika neke europske uljudbe duge i bogate tradicije, pridao konotacije manje vrijedne, posve neznimljive i zapravo sasvim nevažne književnosti koja nastaje na margini Europe i aktualnih trendova — za razliku od hrvatske koja je i sama tavorila začahurena u nacionalističke mitove i fantaziranja o Nobelovoj nagradi.

Pretpostavljam da bi netko isto tada ustvrdio i za bugarski film, te ga opisao kao nepostojeću kategoriju i minornu pojavu sasvim nevažnu na kulturnoj mapi Europe. Paradoksalno, no takva bi tvrdnja u to vrijeme dobarano bila na mjestu — isto su stajalište još donedavno zastupale i cijenjene bugarske povje-

sničarke filma Dina Iordanova i Iskra Dimitrova, tvrdeći da je bugarski film sa sumrakom komunizma krajem 1980-ih zapao u stanje kliničke, a gotovo i stvarne smrti. Obje su se slagale u mišljenju da je bugarska kinematografija manje-više solidno, makar ne i osobito autorski potentno, funkcionirala u doba komunizma, u vrijeme totalitarnog jednogumlja kada je film vlastodršcima služio kao sredstvo ideološke i političke manipulacije. Za razliku od tih »olovnih« vremena, kada se u novoizgrađenom filmskom studiju u Sofiji i onom za animirani film u Bojani snimalo i do 25 naslova godišnje, koje su potpisivali produktivni filmaši poput Zaharija Zhandova, Dakoa Dakovskog, Rangela Vulčanova, Ljudmila Kirkeva i Vuloa Radeva, tijekom 1990-ih aktivnosti bugarske kinematografije svele su se na pružanje skromnih infrastrukturnih i scenografskih usluga u realizacijama međunarodnih koprodukcija kakvu su primjerice predstavljala snimanja Kusturićina filma *Underground* u Plovdivu i B-filma *Kremaljska*

kriza Rogera Cormana. Premda se razdoblje ranih 80-ih, doba u kojem je najpopularniji bugarski komičar Velko Kunev nizao hit za hitom, a velika filmska zvijezda Stojko Peev realizirao raskošan povijesni ep *Kan Asparuk*, danas doima prošlim svršenim vremenom, nadu u boljitak budi i činjenica da je ravnanje studijom u Bojani preuzeo agilni Ivan Stojanović, koji je okupio hvaljene mlađe i sredovječne animatore te zatražio da studio dobije status ustanove od državne važnosti.

U međuvremenu, dok te aktivnosti ne urode konkretnijim plodovima, u potentnost i visoke kreativne domete bugarskog filma mogli smo se uvjeriti na proteklom Zagreb Film Festivalu, u čijem se programu kao jedan od najuspjelijih naslova izdvojila izvrsna noirovska krimi-drama *Zift* Javora Gardeva. Nagradena na ovogodišnjem festivalu u Moskvi, adaptacija romana Vladislava Todorova, koji potpisuje i scenarij filma, debitantski je redateljski projekt 36-godišnjeg Gardeva, diplomiranog filozofa i stručnjaka za drevne jezike te hvaljenog autora više od 20 drama. Riječ je o ostvarenju koje svog autora predstavlja kao već formiranog, zrelog i promišljenog filmaša, umjetnika koji na filmu vrlo vješto primjenjuje znanja i iskustva stečena djelovanjem u teatru, te koji osobine svog kazališnog rada, snažnu ekspresivnost ostvarenu modernim vizualnim pristupom te korištenjem performansa i eksperimentalnih audioformi, izuzetno spretno transponira u medij filma. Naslovljen »zift«, nazivom za crnu smolu koja se koristi u proizvodnji žvakaćih guma, ali i pojmom kojim u svakodnevnom žargonu Bugari označavaju ono što Francuzi zovu *merde*, Gardevljevo je djelo istovremeno punokrvni *film noir*, ali i inteligentna i duhovita noirovska parodija koja dosta duguje i *hard boiled* krimićima Dashiela Hammeta, Raymonda Chandlera i Mickeyja Spillanea. Sva temeljna obilježja *film noir*a na svom su mjestu: ozračje beznađa, jeftini pištolji koji gdjekad i nehotice opale, posrnuti u osnovi dobrodušan i plemenit junak koji je previše htio, nazigled krotka samaritanka čija nejasna i

dvojbena prošlost biva otkrivena baš u trenutku kad smo povjerovali da je svetica, protagonist (antijunak) koji je prisiljen zagaziti na mračnu stranu upravo u trenutku kad je odlučio biti dobar i kloniti se lošeg društva itd. Dok pratimo noirovski zaplet i prilično pouzdano slutimo razvoj radnje i preokrete koji nas očekuju, Gardev žanrovski okvir vrlo inventivno koristi za poigravanje narativno-dramaturškom i izvedbenom formom kao i gledateljskim očekivanjima. Spretno dramaturški i narativno strukturirana na više vremenskih razina, kao kronometarski precizno otkucanjima sata definirana »priča u priči u priči«, dojmljivo stilizirana storija o markantnom i tragikom obilježenom Moljcu, za ubojstvo koje nije počinio tijekom 1940-ih osuđenom sitnom kriminalcu koji sredinom 60-ih izlazi iz zatvora, u kontekstu nudi grub, opor, ikonografski bogat, ironijski pomaknut, realističan, gdje-kad naturalističan i često začudno poetičan pogled na totalitarno bugarsko društvo toga vremena. Vješto vodeći storiju u kojoj su sve pripovjedne razine (ona središnja odvija se tijekom jednog dana, od šest ujutro do ponoći) zbog lakše razlučivosti snimane različitim vrstama filmske vrpce (35-, 16- i 8-milimetarskom), izvorno u boji a potom razvijane crno-bijelo, redatelj uz suradnju darovitog direktora fotografije Emila Hristova stvara vizualno začudno, filmofilskim digresijama, duhovitim političkim komentarima i značenjima bogato djelo. Lev Kaludov Željasikov zvan Moljac, osoba kojoj se iz mnoštva tetovaža na leđima izdvaja rečenica »Čovjek, kako to gordo zvuči« Maksima Gorkog, funkcionira kao simbol običnog, grešnog »malog« Bugarina, pojedinca kojim se društveni sistemi i njegovi reprezentanti (oličeni u bivšem lopovu a sad nemilosrdnom policijskom istražitelju i mučitelju Pužu, koji simbolizira i neveselu — aktualnu? — tranziciju bugarskog društva) poigravaju i iskorištavaju ga za ostvarenje svojih ciljeva. Moljac je naivan momak kojem će u konačnici tragičnu životnu sudbinu definirati zurenje pod suknju djevojke Ade, prijetvorne i prevrtljive cure koja će se okrutno poigrati njego-

vim osjećajima. Po izlasku iz zatvora odlučan pronaći Adu i doznati detalje o njihovom sinu koji je, prema djevočinim riječima, umro nedugo nakon rođenja, Moljac tijekom 16 sati jednog dana upoznaje sve slojeve onodobnog bugarskog društva, njegovo mračno naličje i patologiju.

Gardev i scenarist Vladislav Todorov, kojem je *Zift* nagrađivani literarni prvi-jenac, noirovski okvir koriste za ume-tanje zabavnih, kritički intoniranih pa i subverzivnih apsurdnih i grotesknih detalja. U pričama pijanaca i pacijenata u liječničkoj ordinaciji (kakva je recimo ona o tragičnoj pogibiji skupine žena u frizeraju pred 8. mart), kao i u slikovitim anegdotama ekscentričnih grobara kod kojih Moljac, ispijanjem indija osuđen na smrt, u završnici dospije, naglasak je stavljen na prikaz egzistencijalnog apsurdna spomenutih »običnih« Bugara. Njihove fellinijevski groteskne fizionomije predočene blizim i krupnim planovima, baš kao i sekvenca u kojoj Moljac, noću gledajući sjajnu zvijezdu na krovu jedne zgrade, osjeća buđenje klasne svijesti i pobjedu svjetla nad tamom, dodatno podcrtavaju sav besmisao i apsurd odnosa u ideologijom opterećenom bugarskom društvu. Prizore vođenja ljubavi Moljca i Ade presijecaju dokumentarni isječci bogomoljke koja tijekom spolnog čina ubija mužjaka, čime autor gledateljima jasno naznačava krajnju sudbinu nevoljnog antijunaka. Iako tvrdi da su mu najveći filmofilski uzori braća Coen, Javor Gardev uz spomenutu fellinijevsku grotesku u cjelinu zgodno inkorporira i posvetu Luisu Buñuelu i njegovu *Andaluzijskom psu*, razvidnu u sekvenci gubitka oka Moljeveva zatvorskog cimera Van Wursta zvanog Oko, čovjeka koji se pred izlazak iz zatvora, a svjestan da se izvanjski svijet toliko promijenio nagore da mu u njemu nema opstanka, odlučuje na samoubojstvo.

Ako je suditi na temelju *Zift*a, lako je zaključiti da ćemo za Javora Gardeva u budućnosti itekako čuti. Ako već ne u redovitoj kinodistribuciji, onda barem — nadamo se — na DVD-u

Josip Grozdanić

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

J u r a j K u k o č Kronika

16. 09. Vodice

U dvorani Kulturnog centra održana je 1. revija ratnog dokumentarnog filma iz Domovinskog rata.

20. 09. Gospić

Održana je premijera filma *Kino Lika* Dalibora Matanića, nakon koje je počela kinodistribucija filma.

21. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu rasprave o revitalizaciji žumberačkog područja, prikazani su dokumentarni filmovi o Žumberku *Zaboravljeni* Damira Čučića, *Čuvari mrtvih sela* Miroslava Mikuljana i *Bog mnje sudec jest* autor-ske grupe iz OŠ Rudeš.

21. 09. — 28. 10. Osijek

U sklopu 14. dana makedonske kulture prikazan je program makedonskih filmova.

23. 09. Beograd

U 47. godini života umrla je srpska glumica Sonja Savić, koja je ostvarila nekoliko uloga u hrvatskim filmovima (*Osuđeni*, *Odgrobadogroba*).

23. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma Petra Krelje *Preko granice*.

23-28. 09. Zagreb

U kinu Studentski centar i kazalištu &TD održan je 4. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 fps. *Grand Prix* su osvojili filmovi *U izgradnji* Zhenchena Liua, *Iz nutrine* Petera Conrada Beyera i *Glasno* grupe Telcosystems. Nagradu ocjenjivačkog suda filmskih kritičara osvojio je film *Napad vrtočlance* Johanna Lurfa. Nagradu Udruge 25 FPS *Fuji* dobio je film *Ručak* Ane Hušman a nagradu publike film *Priča konstruirana od 17 dijelova prostora i 1 crva* Isamua Hirabayashija. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Ručak* Ane Hušman i *Prolaz Karla Draškovića* Željka Sarića. Između ostalog, prikazan je program *Focus on Croatia* posvećen suvremenom hrvatskom eksperimentalnom filmu te retrospektive filmova Ivana Ladislava Galete i Jürgena Reblea.

25-28. 09. Čakovec

U prostorima Centra za kulturu održana je 46. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Nagrade su ravnopravno podijelili filmovi *Alla*, *Nazariy i svi njihovi* OŠ Antuna i Stjepana Radića i Studija kreativnih ideja Gunja, *Crvenkapica* OŠ Antuna Augustinčića i FKVK Zaprešić, *Dva brata i dvije jabuke* Narodnog sveučilišta Dubrava i Škole crtanog filma Dubrava iz Zagreba, *Hafiz* OŠ Marije Jurić Zagorke iz Zagreba, *Izlet* OŠ Josipa Kozarca i Medijske družine Bapatuljak iz Slatine, *Malo nas je...al' nas ima!* FKVK Zaprešić i OŠ Ivane Brlić Mažuranić iz Prigorja Brdovečkog, *Sami u školi* OŠ Stenjevec iz Zagreba, *Tipke od srca* Narodnog sveučilišta Dubrava i Filmske družine Centra za film i video iz Zagreba, *Zaboravljeno carstvo* OŠ Rudež iz Zagreba i WC OŠ Stanovi iz Zadra. Proglašene su i nagrade Ocjenjivačkog suda djece.

27. 09. Bitola

U sklopu Festivala filmske kamere Braća Manaki Veljko Bulajić osvojio je posebnu nagradu Zlatna kamera 300 za osobit doprinos svjetskoj kinematografiji.

01-02. 10. Beč

U Austrijskom filmskom muzeju održana je retrospektiva filmova Ivana Ladislava Galete i razgovor s autorom.

03-04. 10. Zagreb

U sklopu simpozija s međunarodnim sudjelovanjem Štamparova načela i suvremeni zdravstveni izazovi, održanog na Školi narodnog zdravlja *Andrija Štampar*, prikazan je program dječjih filmova *Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva*.

03-07. 10. Bjelovar

U dvorani Doma kulture održan je 3. DokuArt, smotra dokumentarnih filmova iz zemalja EU, Hrvatske i regije. U sklopu smotre premijerno je prikazan film *Maturanti i plesači* Vedrana Šamanovića te prikazan program *Biseri hrvatske klasike*. Na Malom DokuArtu prikazani su filmovi hrvatskih osnovnoškolaca.

04. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, prikazan je film *Izgubljena olovka* u spomen preminulom redatelju Fedoru Škubonji.

06. 10. Zagreb

Hrvatski audiovizualni centar na redovitom godišnjem natječaju za dodjelu sredstava za kratkometražni igrani, dokumentarni, alternativni i animirani film odlučio je sufinancirati 34 dokumentarna, 10 kratkometražnih igranih, 15 alternativnih i 14 animiranih filmova.

06. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, prikazan je film *Prekobrojni* Branka Bauera u spomen preminulom glumcu Borisu Dvorniku.

07. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, prikazan je film *Majstori, majstori!* Gorana Markovića u spomen preminuloj glumici Semki Sokolović-Bertok.

10. 10. Zagreb

U velikoj dvorani Akademije dramske umjetnosti održano je predstavljanje knjige Ante Peterlića *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*.

11. 10. Beograd

Na 5. međunarodnom festivalu animiranog filma Balkanima film *Ona koja mjeri* Veljka Popovića osvojio je Grand Prix te nagradu Nassos Vakalis Europskog centra za animaciju iz Atene.

11. 10. Osijek

U kinu Urania održan je 6. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. Glavnu nagradu u kategoriji dokumentarnog filma osvojio je film *Kruha i...* Željka Baloga, a u kategoriji igranog filma *Ručak* Ane Hušman.

12. 10. Berlin

Na 4. Zebra Poetry Film Festivalu, posvećenom kratkometražnim filmovima inspiriranim poezijom, animirani film *Silencium* Davora Medurečana i Marka Meštrovića osvojio je nagradu publike.

13-15. 10. Beč

U Top kinu održani su 3. dani hrvatskog filma, u sklopu kojih je prikazano 7 suvremenih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova te program eksperimentalnog filma.

13-19. 10. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Movieplex održan je 14. tjedan češkog filma.

15-21. 10. Regensburg

U sklopu manifestacije Donumenta, međunarodnom projektu predstavljanja kulture podunavskih zemalja kojemu je ove godine glavna tema bila Hrvatska i njezina umjetnost, održani su Dani hrvatskog filma, u sklopu kojih su prikazani dugometražni igrani filmovi *Konjanik* Branka Ivande, *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara, *Što je Iva snimila 21. listopada 2003?* Tomislava Radića, *Put lubenica* Branka Schmidta i *Armin* Ognjena Sviličića te program kratkih filmova.

16. 10. Zagreb

U 79. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Dubravka Gall-Oreščanin.

18. 10. Karlovac

U Našem malom kinu u sklopu Kino Kluba Karlovac održana je projekcija filmova *Hrvatska, (k)raj na zemlji* Olivera Sertića i *Turistički kamp* Jennifer Lyons-Reid i Carla Kuddela. Projekciju je pratio razgovor na temu azilanta i izbjeglica s redateljem Sertićem i ostalim gostima.

19-25. 10. Zagreb

U kinima Studentski centar i Europa te u kazalištu &TD održan je 6. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je film *Rumba* Dominiquea Abela, Fione Gordon i Bruna Romija, za najbolji kratkometražni igrani film *Ptičica* Huseyina Tabaka, a za najbolji dokumentarni film *Crvena utrka* Chaoa Gana. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* nagrađen je film *Loš dan za kape-tana Kuku* Marina Juranića i Hane Veček. Između ostalog, u sklopu programa Film@CRO prikazani su strani filmovi snimljeni u Hrvatskoj, a održana je i hrvatska premijera dokumentarnog filma Oktavijana Miletića iz 1943. *Agram Hauptstadt Kroatiens*. Predstavljeno je DVD izdanje filma *Financije velikog vojvode* F. W. Murnaua, 1923. snimljenog u Hrvatskoj.

28. 10. Zagreb

U kinodvorani multipleksa CineStar Zagreb održana je zagrebačka premijera filma *Iza stakla* Zrinka Ogreste.

30. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, povodom Svjetskog dana audiovizualne baštine, prikazani su restaurirani filmovi iz fundusa Hrvatske kinoteke *Od 3 do 22* i *Pucanj* Kreše Golika, *Inspektor se vraća kući* i *Jubilej gospodina Ika* Vatroslava Mimice te program reklamnih filmova nastalih prije Drugoga svjetskog rata.

30. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 6. dan hrvatske animacije, u sklopu proslave Svjetskog dana animiranog filma. Grand prix osvojio je film *Ona koja mje-ri* Veljka Popovića, prvu nagradu film *Slonić ide u vrtić* Milana Trenca, a drugu nagradu film *Homo Volans* Darka Bakliže. Diplomom za doprinos hrvatskoj animaciji u 3-D tehnologiji dobio je Simon Bogojević Narath, a diplomu je dobio i film *Banababa — Kako je Navis dobio svoje šareno jebro* Ivana Klepca i Brune Tolića. U konkurenciji filmova djece i mladeži diplomu su dobili filmovi *Čarolija mora* O.Š. Jurja Šižgorića iz Šibenika, *Riba* Hrvatskog filmskog saveza i Videoradionice Kraljevica te *Moja obitelj* Film-kino-video kluba Zaprešić. Za cjelogodišnju produkciju diplome su dodijeljene Narodnom sveučilištu Dubrava, Film-kino-video klubu Zaprešić te Školi animiranog filma iz Čakovca. Specijalno priznanje za doprinos animiranom filmu i očuvanju hrvatske filmske baštine dobio je Ernest Gregl.

30. 10. — 13. 11. Zagreb

Ususret 40. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, održan je program *Četvrtkom ususret 40. reviji*, u sklopu kojeg su prikazivani stari filmovi Kino kluba Zagreb.

01. 11. Zagreb

U 73. godini života umro je kazališni, televizijski, radijski i filmski glumac Ivan Lovriček.

02. 11. Montpellier

Na 30. festivalu mediteranskog filma Cinemed film *Kino Lika* Dalibora Matanića osvojio je nagradu mladog žirija.

03. 11. Zadar

U sklopu trgovačkog centra City Galleria otvoren je multipleks CineStar Zadar, koji se sastoji od 6 kinodvorana.

04. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa, održana je projekcija filmova Mladena Stilinovića te razgovor s autorom.

07. 11. Tralee

Na Međunarodnom festivalu studentskog filma Take 2 film *Rastanak* Irene Škorić osvojio je nagradu za najbolji kratki igrani film.

09. 11. Noordelijk

Na 30. Noordelijk Film Festivalu film *Kino Lika* Dalibora Matanića osvojio je Grand Prix te nagradu studenata.

13-16. 11. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 2. festival nijemog filma Pssst! Nagradu publike osvojio je film *Rastanak* Irene Škorić. U sklopu festivala prikazani su i nijemi filmovi s Akademije dramske umjetnosti.

14. 11. Zagreb

Hrvatski audiovizualni centar na redovitom godišnjem natječaju za dodjelu sredstava za dugometražni igrani film odlučio je sufinancirati filmove *Majka asfalta* Dalibora Matanića, *Kotlovina* Tomislava Radića, *Visoka modna napetost* Filipa Šovagovića, *Zapamtite Vukovar* Fadila Hadžića, debitantske filmove *Drugi* Ivone Juka, *Prevoditeljica* Biljane Čakić-Veselić, *Hitac* Roberta Orhela, *U šumi žive* Ivana Gorana Viteza, *Koko i duhovi* Danijela Kušana, *Vidovgrad* Ivana Pavličića, Kristijana Milića i Gorana Rukavine, *Djeca jeseni* Mladena Dizdara, *Zagrljaj noćnog broda* Igora Mirkovića, omnibus *Zagrebačke priče* grupe redatelja te koprodukcije *Na putu* Jasmile Žbanić, *Lokalni vampir* Branka Baletića, *Štićenik* Ljubiše Samardžića i *Prije svega* Felicia Razvana Radulescu i Melisse De Raaf.

14-26. 11. Solun

Na 49. međunarodnom filmskom festivalu, u sklopu programa Experimental Forum, 16. 11. prikazana je retrospektiva filmova Ivana Ladislava Gale-te nazvana *Hommage*, a postavljene su i autorove izložbe *END ART* No. 4 i *PEN DULUM* No. 4.

15-18. 11. Split

Održan je 11. međunarodni festival turističkog filma. Nagradu Baldo Čupić za najbolji hrvatski turistički film osvojio je film *Boje Novog Vinodolskog* Bernardina Modrića.

19. 11. Zagreb

U dvorani Multimedijalnog centra SC-a, u sklopu programa *Hrvatski avantgardni film i video*, prikazani su filmovi Antonia G. Lauera, Ivana Martinca i Ivana Faktora.

19. 11. Zagreb

U velikoj dvorani Akademije dramske umjetnosti održano je predstavljanje knjige Nenada Puhovskog *Digitalni abecedarij audiovizualnih medija*.

20-22. 11. Zagreb

U kinima Tuškanac i Europa te u Jazz Clubu održan je 4. međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru One Take Film Festival. Grand Prix festivala osvojio je film *7:23* Braina Leina. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *220, 800, 504* Tomislava Pintera, *Ja sam hrvatska umjetnica u Düsseldorfu* Vlaste Zanić, *Rhodes* Natka Stipaničevića i *O ljudima i psima* Domagoja Vranara. Održana je svjetska premijera australsko-hrvatskog igranog filma *Penelopa* Bena Ferrisa. Između ostalog, održana je retrospektiva filmova Carlosa Reygadasa i tribina s redateljem.

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

Od 25. rujna do 26. studenoga 2008.

Buntovnica u internatu

(Wild Child)

SAD, V. Britanija, Francuska, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Working Title Films i StudioCanal; pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Diana Phillips; izvr. pr. Liza Chasin i Debra Hayward — sc. Lucy Dahl; r. NICK MOORE; snim. Chris Seager; mt. Simon Cozens; gl. Michael Price; sgf. David Kindie; kgf. Julia Caston — ul. Emma Roberts, Lexi Ainsworth, Shelby Young, Johnny Pacar, Aidan Quinn, Natasha Richardson, Georgia King, Eleanor Turner-Moss, Ruby Thomas, Kimberley Nixon, Juno Temple, Linzey Cocker, Sophie Wu, Shirley Henderson — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Funny Games US

SAD, Francuska, V. Britanija, Austrija, Njemačka i Italija, 2007 — pr. tvrt. Halcyon Pictures UK, Tartan Films, Celluloid Dreams, X-Filme, Lucky Red, Kinematograf, Celluloid Nightmares i Dreamachine; pr. Christian Baute, Chris Coen, Hamish McAlpine, Andro Steinborn i Hengameh Panahi; izvr. pr. Naomi Watts, Philippe Aigle, Carole Siller i Douglas Steiner — sc. Michael Haneke (prema svom filmu *Funny Games* iz 1997. god); r. MICHAEL HANEKE; snim. Darius Khondji; sgf. Hinju Kim; kgf. David C. Robinson — ul. Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt, Brady Corbet, Devon Gearhart, Boyd Gaines, Siobhan Fallon, Robert LuPone, Susanne C. Hanke, Linda Moran — 111 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Iza stakla

Hrvatska, 2008 — pr. tvrt. Inter film (u suradnji s Hrvatskom radiotelevizijom), pr. Ivan Malača — sc. Zrinko Ogresta i Lada Kaštelan; r. ZRINKO OGRESTA; snim. Davorin Ged; mt. Josip Podvorac i Vladimir Gojun; gl. Mate Matišić; sgf. Tanja Lacko; kgf. Željka Franulović — ul. Leon Lučev, Jadranka Đokić, Daria Lorenci, Anja Šovagović-Despot, Božidarka Frajt, Nina Viočić, Dara Vukić, Boris Svrtan, Krešimir Mikić, Bojan Navojec i Trpimir Jurkić — 80 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Kao da je bilo nekad — EKV

Srbija, 2008 — DOKUMENTARNI — pr. Dušan Vesić — sc. Dušan Vesić i Sandra Rančić; r. DUŠAN VESIĆ; snim. Nebojša Bašić i Dejan Petrović; mt. Dušan Vesić — 85 min — distr. nema

Kino Lika

Hrvatska, 2008 — pr. tvrt. Kinorama d.o.o.; pr. Ankica Jurić, Tilić — sc. Dalibor Matanić i Milan F. Živković (prema istoimenoj zbirci pripovijedaka Damira Karakaša); r. DALIBOR MATANIĆ; snim. Branko Linta; mt. Tomislav Pavlic; gl. Jura Ferina i Pavo Mihaljević; sgf. Željka Burić; kgf. Ana Savić Gecan — ul.

Krešimir Mikić, Areta Ćurković, Ivo Gregurević, Jasna Žalica, Nada Gaćešić-Livaković, Dara Vukić-Vrca, Marija Tadić, Danko Ljuština, Milan Pleština, Milivoj Beader, Damir Karakaš — 122 min — distr. Continental Film

Ljubav i drugi zločini

Srbija, Njemačka, Austrija, Slovenija, 2008 — pr. tvrt. ICON Film, Art & Popcorn, KGP Kranzelbinder Gabriele Production i Studio Arkadena; pr. Miroslav Mogorovich i Herbert Schwering — sc. Stefan Arsenijević, Srđan Koljević i Bojan Vuletić; r. STEFAN ARSENIJEVIĆ; snim. Simon Tanšek; mt. Andrew Bird; gl. Grupa Naked Lunch i Oliver Welter; sgf. Volker Schäfer; kgf. Veronika Albert i Nebojša Lipanović — ul. Anica Dobra, Vuk Kostić, Milena Dravić, Feđa Stojanović, Hanna Schwaborn, Ljubomir Bandović, Ana Marković, Dušica Žegarac, Semka Sokolović-Bertok, Josif Tatić, Anita Mančić, Zoran Cvijanović i Igor Pervić — 106 min — distr. VTI

Max Payne

SAD, Kanada, 2008 — stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Firm Films, Abandon Pictures, Depth Entertainment, Dune Entertainment, Collision Entertainment i Foxtor Productions; pr. Scott Faye, Julie Yorn i John Moore; izvr. pr. Tom Karnowski — sc. Beau Thorne (nadahnuto istoimenom kompjuterskom igricom); r. JOHN MOORE; snim. Jonathan Sela; mt. Dan Zimmerman; gl. Marco Beltrami i Buck Sanders; sgf. Andrew M. Stearn; kgf. George L. Little — ul. Mark Wahlberg, Mila Kunis, Beau Bridges, Ludacris, Chris O'Donnell, Donal Logue, Amaury Nolasco, Kate Burton, Olga Kurylenko, Rothafor Gray, Joel Gordon, Jamie Hector, Andrew Friedman, Marianthi Evans, Nelly Furtado — 100 min — distr. Continental Film

Morski psi 3D

(Sharks 3D)

Francuska, Bahami, V. Britanija, 2004 — DOKUMENTARNI — pr. tvrt. 3D Entertainment, Gavin McKinney i Underwater Productions u suradnji sa United Nations i uz podršku Padi's Project Aware i Reef Check UCLA; izvr. pr. Francois Mantello — r. JEAN-JACQUES MANTELLO; snim. Gavin McKinney; mt. Jean-Jacques Mantello — 42 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Njuškalo

(Sleuth)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Sony Pictures Classics, Castle Rock Entertainment, Riff Raff Film Productions, Timnick Films i Media Rights Capital; pr. Jude Law, Tom Sternberg, Simon Halfon, Kenneth Branagh, Simon Moseley i Marion Pilowsky — sc. Harold Pinter (prema istoimenoj drami Anthonyja Shaffera), r. KENNETH BRANAGH; snim. Haris Zambouloukos; mt. Neil Farrell; gl. Patrick Doyle; sgf.

Iain White; kgf. Alexandra Byrne — ul. Michael Caine, Jude Law, Harold Pinter i Carmel O'Sullivan — 86 min — distr. MG Film Distribution

Okolo sokolovo

(Eagle Eye)

SAD, 2008 — stud. Dreamworks Pictures; pr. tvrt. Goldcrest Pictures; pr. Roberto Orci, Edward McDonnell, Alex Kurtzman i Patrick Crowley; izvr. pr. Steven Spielberg — sc. John Glenn, Travis Wright, Hillary Seitz i Dan McDermott (prema ideji Dana McDermotta); r. D. J. CARUSO; snim. Dariusz Wolski; mt. Jim Page; gl. Brian Tyler; sgf. Naaman Marshall, Kevin Kavanaugh i Sean Haworth; kgf. Marie-Sylvie Deveau — ul. Scott Alan, Christopher Andrews, Tommy Bartlett, Anthony Brawner, Michael Bretten, Jon Lee Brody, G. Larry Butler, Dale Caba, Josh Costell, Tony Domino, Cyn Dulay, Christopher Haskell, Robert Christopher Henderson, David Hill, J. Alec Holmes, Safia Jalila — 118 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Olujna ljubav u Rodantheu

(Nights in Rodanthe)

SAD, Australija, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Denise Di Novi Productions i Village Roadshow Pictures; pr. Denise Di Novi; izvr. pr. Alison Greenspan, Doug Claybourne, Dana Goldberg i Bruce Berman — sc. Ann Peacock i John Romano (prema istoimenome romanu Nicholasa Sparksa); r. GEORGE C. WOLFE; snim. Affonso Beato; mt. Brian A. Kates; gl. Jeanine Tesori; sgf. Thomas Minton i William G Davis; kgf. Victoria Farrell — ul. Diane Lane, Richard Gere, Christopher Meloni, Viola Davis, Becky Ann Baker, Scott Glenn, Linda Molloy, Pablo Schreiber, Mae Whitman, Charlie Tahan, Carolyn McCormick, Ted Manson, Ato Essandoh, Terri Denise Johnson, Jessica Lucas — 97 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Opsesija

(Elegy)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Lakeshore Records; pr. Gary Lucchesi, Tom Rosenberg i Andre Lamal; izvr. pr. Richard Wright, Eric Reid, Terry A McKay i Judd Malkin — sc. Nicholas Meyer (prema romanu Umiruća životinja (The Dying Animal) Philipa Rotha); r. ISABEL COIXET; snim. Jean-Claude Larrieu; mt. Amy E. Duddleston; sgf. Helen Jarvis; kgf. Katia Stano — ul. Patricia Clarkson, Penélope Cruz, Antonio Cupo, Michelle Harrison, Deborah Harry, Dennis Hopper, Chelah Horsdal, Marci T. House, Alessandro Juliani, Ben Kingsley, Laura Mennell, Shaker Paleja, Kris Pope, Peter Sarsgaard — 108 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Orkestar u gostima

(Bikur Ha-Tizmoret)

Izrael, Francuska, SAD, 2007 — pr. tvrt. July August Production, Bleiberg Entertainment i Sophie Dulac Productions; pr. Ehud Bleiberg, Koby Gal-Raday, Guy Jacoel, Yossi Uzrad i Eylon Ratzkovsky — sc. Eran Kolirin; r. ERAN KOLIRIN; snim. Shai Goldman; mt. Arik Leibovitch; gl. Habib Shadah; sgf. Eitan Levy; kgf. Doron Ashkenazi — ul. Sasson Gabai, Ronit Elkabetz, Saleh Bakri, Khalifa Natour, Shlomi Avraham, Uri Gavriel, Imad Jabarin, Ahuva Keren, François Khell, Hisham Khoury, Tarak Kopty, Rinat Matatov, Rubi Moskovitz, Hilla Sarjon i Eyad Sheety — 89 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Paranoid Park

SAD, Francuska, 2007 — pr. tvrt. MK2 Productions i Meno Films uz sudjelovanje Centre National de la Cinématographie; pr. Marin Karmitz i Nathanael Karmitz; sc. Gus Van Sant (prema istoimenome romanu Blakea Nelsona); r. GUS VAN SANT; snim. Christopher Doyle i Rain Li; mt. Gus Van Sant; sgf. John Pearson-Denning; kgf. Chapin Simpson — ul. Gabe Nevins, Daniel Liu, Taylor Momsen, Jake Miller, Lauren McKinney, Winfield Jackson, Joe Schweitzer, Grace Carter, Scott Patrick Green, John Michael Burrowes, Jay 'Smay' Williamson, Dillon Hines, Emma Nevins, Brad Peterson, Emily Galash — 85 min — distr. One Take Film Festival (ograničena distribucija)

Pineapple Express

SAD, 2008 — stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Apatow Co. i Relativity Media; pr. Judd Apatow i Shauna Robertson; izvr. pr. Seth Rogen i Evan Goldberg — sc. Seth Rogen i Evan Goldberg (prema ideji svojoj i Judda Apatowa); r. DAVID GORDON GREEN; snim. Tim Orr; mt. Craig Alpert; gl. Graeme Revell; sgf. Marc Dabe; kgf. John A. Dunn — ul. Seth Rogen, James Franco, Danny R. McBride, Kevin Corrigan, Craig Robinson, Gary Cole, Rosie Perez, Ed Begley Jr, Nora Dunn, Amber Heard, Ricky Dôminguez, Joe Lo Truglio, Arthur Napiontek, Cleo King, Bill Hader, James Remar — 111 min — distr. Continental Film

Povratne boce

(Vratné lahve)

Češka, V. Britnija, 2007 — pr. tvrt. Biograf Jan Sverak, Phoenix Film Investments, Portobello Pictures, TV Nova i U.F.O. Pictures; pr. Eric Abraham i Jan Sverák — sc. Zdenek Sverák (prema vlastitoj ideji); r. JAN SVERÁK; snim. Vladimír Smutný; mt. Alois Fisárek; gl. Ondrej Soukup; sgf. Jan Vlasák; kgf. Simona Rybáková — ul. Zdenek Sverák, Tatiana Vilhelmová, Daniela Kolárová, Alena Vránová, Jirí Macháček, Miroslav Táborský, Martin Pechlát, Nella Boudová, Jan Budar, Pavel Landovský, Filip Renc, Jirí Schmitzer, Ladislav Smoljak, Vera Tichánková, Ondrej Vetchý, Jan Vlasák — 100 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Pravedno ubojstvo

(Righteous Kill)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Millennium Films, Emmett/Furla Films, InVenture Entertainment, Grosvenor Park Media i Nu Image Films; pr. Jon Avnet, Rob Cowan, Boaz Davidson, Randall Emmett, George Furla, Lati Grobman, Avi Lerner, Alexandra Milchan i Daniel M. Rosenberg; izvr. pr. Danny Dimbort i Trevor Short — sc. Russell Gewirtz; r. JON AVNET; snim. Denis Lenoir; mt. Paul Hirsch; gl. Ed Shearmur; sgf. Christina Ann Wilson; kgf. Debra McGuire — ul. Robert De Niro, Al Pacino, 50 Cent, Carla Gugino, John Leguizamo, Donnie Wahlberg, Brian Dennehy, Trilby Glover, Saidah Arrika Ekulona, Alan Rosenberg, Sterling K. Brown, Barry Primus, Melissa Leo, Alan Blumenfeld, Oleg Taktarov, Shirley Brener, Frank John Hughes, Terry Serpico, Liza Colón-Zayas — 101 min — distr. Pa-dora

Putovanje u središte Zemlje

(Journey to the Center of the Earth)

SAD, 2008 — stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Walden Media, Salient Features i Contrafilm; pr. Charlotte Huggins, Cary Granat i Beau Flynn; izvr. pr. Brendan Fraser, Mark McNair, Toby Emmerich, Tripp Vinson, Cale Boyter, Michael Disco, Alex Schwartz i Evan Turner — sc. Michael D. Weiss, Jennifer Flackett i Mark Levin (prema istoimenome romanu Julesa Vernea); r. ERIC BREVIG; snim.

Chuck Shuman; mt. Steven Rosenblum, Paul Martin Smith i Dirk Westervelt; gl. Andrew Lockington; sgf. Michele Laliberte, Real Proulx i Jean Kazemirchuk; kgf. Mario Davignon — ul. Brendan Fraser, Josh Hutcherson, Anita Briem, Seth Meyers, Jean Michel Paré, Jane Wheeler, Frank Fontaine, Giancarlo Caltabiano, Kaniehtiio Horn, Garth Gilker — 93 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Ratovi zvijezda: ratovi klonova

(Star Wars: The Clone Wars)

SAD, 2008 — ANIMIRANI — pr. tvrt. Lucasfilm Animation i Lucasfilm, Ltd; pr. Catherine Winder i George Lucas; izvr. pr. George Lucas — sc. Henry Gilroy, Steven Melching i Scott Murphy (nadahnuto izvornom idejom Georgea Lucasa); r. DAVE FILONI; mt. Jason Tucker; gl. Kevin Kiner — glas. Matt Lanter, Ashley Eckstein, James Arnold Taylor, Dee Bradley Baker, Tom Kane, Nika Futterman, Ian Abercrombie, Corey Burton, Catherine Taber, Kevin Michael Richardson, Samuel L. Jackson, Anthony Daniels, Christopher Lee — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Seks br. 101.

(Sex and Death 101)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Avenue Pictures Productions, S and D Productions i Sandbar Pictures; pr. Cary Brokaw, Lizzie Friedman i Gregory Little; izvr. pr. Aaron Geller — sc. Daniel Waters; r. DANIEL WATERS; snim. Daryn Okada; mt. Trudy Ship; gl. Rolfe Kent; sgf. Helen Harwell; kgf. Julia Caston — ul. Robert Wisdom, Tanc Sade, Patton Oswalt, Simon Baker, Mindy Cohn, Winona Ryder, Keram Malicki-Sánchez, Julie Bowen, Neil Flynn, Corinne Reilly, Cindy Pickett, Winter Ave Zoli, Dash Mihok, Bryan Fuller, Jessica Kiper, Bryan Ross — 100 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Sezona lova 2

(Open Season 2)

SAD, 2008 — ANIMIRANI — stud. Sony Pictures Animation; pr. tvrt. Reel FX Creative Studios; pr. Kirk Bodyfelt i Matthew O'Callaghan — sc. David I. Stern; r. MATTHEW O'CALLAGHAN i TODD WILDERMAN; gl. Ramin Djawadi — glas. Mike Epps, Joel McHale, Jane Krakowski, Jacquie Barnbrook, Cody Cameron, Crispin Glover, Olivia Hack, Sean Mullen, Steve Schirripa, Larramie Doc Shaw i Hans Tester — 82 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Sirotište

(El Orfanato)

Španjolska, Meksiko, 2007 — pr. tvrt. Esta Vivo! Laboratorio de Nuevos Talentos, Grupo Rodar, Rodar y Rodar Cine y Televisión, Telecinco Cinema, Telecinco, Televisió de Catalunya (TV3), Warner Bros. Pictures de España i Wild Bunch; pr. Álvaro Augustín, Joaquín Padró, Mar Targarona i Guillermo del Toro — sc. Sergio G. Sánchez; r. JUAN ANTONIO BAYONA; snim. Óscar Faura; mt. Elena Ruiz; gl. Fernando Velázquez; sgf. Josep Rosell; kgf. Maria Reyes — ul. Belén Rueda, Fernando Cayo, Roger Príncipe, Mabel Rivera, Montserrat Carulla, Andrés Gertrúdix, Edgar Vivar, Óscar Casas, Mireia Renau, Georgina Avellaneda, Carla Gordillo, Alejandro Camps, Carmen López, Óscar Lara, Geraldine Chaplin, Enric Arquimbau, Blanca Martínez — 105 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Slagalica strave 5

(Saw 5)

SAD, 2008 — stud. Lionsgate; pr. tvrt. Twisted Pictures; pr. Mark Burg, Oren Koules i Gregg Hoffman; izvr. pr. Jason Constantine, Daniel Jason Heffner, James Wan, Leigh Whannell, Stacey Testro i Peter Block — sc. Patrick Melton i Marcus Dunstan; r. DAVID HACKL; snim. David A. Armstrong i Matthew CooperKay; mt. Kevin Greutert; gl. Charlie Clouser; sgf. Elis Lam; kgf. Alex Kavanagh — ul. Tobin Bell, Costas Mandylor, Scott Patterson, Betsy Russell, Julie Benz, Meagan Good, Mark Rolston, Carlo Rota, Greg Bryk, Laura Gordon, Joris Jarsky, Mike Butters, Al Sapienza, Mike Realba, Lyriq Bent, Sheila Shah — 92 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Smrtonosna utrka

(Death Race)

SAD, 2008 — stud. Universal Pictures Studio i United Artists Films; pr. Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Roger Corman i Paula Wagner; izvr. pr. Dennis E. Jones i Ryan Kavanaugh — sc. Paul W.S. Anderson (nadahnut istoimenim filmom iz 1975. god); r. PAUL W. S. ANDERSON; snim. Scott Kevan; mt. Niven Howie; gl. Paul Haslinger; sgf. Nigel Churcher i Michele Laliberte; kgf. Gregory Mah — ul. Jason Statham, Joan Allen, Ian McShane, Tyrese Gibson, Natalie Martinez, Max Ryan, Jacob Vargas, Jason Clarke, Frederick Koehler, Justin Mader, Robert LaSardo, Robin Shou, Benz Antoine, Danny Blanco, Christian Paul — 105 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Tijelo od laži

(Body of Lies)

SAD, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. De Line Pictures i Scott Free Productions; pr. Donald De Line i Ridley Scott; izvr. pr. Michael Costigan i Charles J.D. Schlissel — sc. William Monahan (prema istoimenome romanu Davida Ignatiusa); r. RIDLEY SCOTT; snim. Alexander Witt; mt. Pietro Scalia; gl. Marc Streitenfeld; sgf. Hinju Kim, Alessandro Santucci, Marco Trentini, Rob Cowper, Peter J Hampton i Charley Beal; kgf. Janty Yates — ul. Leonardo DiCaprio, Russell Crowe, Mark Strong, Golshifteh Farahani, Oscar Isaac, Ali Suliman, Alon Abutbul, Vince Colosimo, Simon McBurney, Mehdi Nebbou, Michael Gaston, Kais Nashif, Jamil Khoury, Lubna Azabal, Ghali Benlafkih — 128 min — distr. Continental Film

Tropska grmljavina

(Tropic Thunder)

SAD, Njemačka, 2008 — stud. Dreamworks Pictures; pr. tvrt. Red Hour Films, Goldcrest Pictures i Road Rebel; pr. Ben Stiller, Stuart Cornfeld i Eric McLeod; izvr. pr. Justin Theroux — sc. Ben Stiller, Justin Theroux i Etan Cohen (prema ideji Bena Stillera i Justina Therouxa); r. BEN STILLER; snim. John Toll; mt. Greg Hayden; gl. Theodore Shapiro; sgf. Richard L Johnson i Dan Webster; kgf. Marlene Stewart — ul. Jeff Kahn, Robert Downey Jr, Anthony Ruivivar, Jack Black, Jay Baruchel, Brandon T. Jackson, Ben Stiller, Eric Winzenried, Steve Coogan, Valerie Azlynn, Matt Levin, David Pressman, Amy Stiller, Danny R. McBride, Dempsey Silva, Bill Hader, Nick Nolte, Matthew McConaughey, Tom Cruise — 107 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

U2 3D

SAD, 2007 — DOKUMENTARNI — pr. tvrt. 3ality Digital Entertainment; pr. Jon Shapiro, Peter Shapiro, Catherine Owens, John Modell i Ted Kenney; izvr.

pr. David Modell, Sandy Climan, Michael Peyser, David Chipon, Christian Marini i Joao Roni Garcia — r. CATHERINE OWENS i MARK PELLINGTON; snim. Peter Anderson i Tom Krueger; mt. Olivier Wicki — 80 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Uzmi i bježi

(Go Fast)

Francuska, 2008 — pr. tvrt. Avalanche Productions i Europa Corp. uz sudjelovanje Canala Plus i CinéCinéma; pr. Luc Besson — sc. Bibi Naceri, Emmanuel Prevost i Franck Parker; r. OLIVIER VAN HOOFFSTADT; snim. Jean-François Hensgens; mt. Sophie Fourdrinoy — ul. Roschdy Zem, Olivier Gourmet, Jean-Michel Fête, Jil Milan, Catalina Denis, Evariste Kayembe-Beya, Frédéric Epaud, Julie Durand, Xavier Maly, Jérôme Daran, Grégory Gadebois, Marie Payen — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Vicky Cristina Barcelona

SAD, Španjolska, 2008 — pr. tvrt. Mediapro, Gravier Productions, Dumaine, Antena 3 TV i Antena 3 Films; pr. Letty Aronson, Stephen Tenenbaum i Gareth Wiley; izvr. pr. Jaume Roures — sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; snim. Javier Aguirresarobe; mt. Alisa Lepselter; sgf. Iñigo Navarro i Santo Loquasto; kgf. Sonia Grande — ul. Rebecca Hall, Scarlett Johansson, Christopher Evan Welch, Chris Messina, Patricia Clarkson, Kevin Dunn, Julio Perillán, Javier Bardem, Penélope Cruz, Pablo Schreiber, Carrie Preston, Zak Orth — 96 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Zift

Bugarska, 2008 — pr. tvrt. Bugarski državni filmski centar, Bugarska državna televizija i Miramar Film; pr. Georgi Dimitrov, Ilian Djevelevkov i Matej Konstantinov; izvr. pr. Stefan Goranov — sc. Vladislav Todorov (prema svome istoimenome romanu); r. JAVOR GARDEV; snim. Emil Hristov; mt. Kevork Aslanyan; gl. Kalin Nikolov; sgf. Nikola Toromanov; kgf. Daniela Lyahova — ul. Zahary Baharov, Tanya Ilieva, Vladimir Penev, Dimo Alexiev, Tzvetan Alexiev, Antony Argirov, Gergana Arnaudova, Blagovest Blagoev, Tsvetan Dimitrov, Sava Dragunchev, Alexander Kadiev, Ivo Krastev, Anastassia Liutova, Simeon Lyutakov, Mariana Makova, Veselin Mezekliev — 92 min — distr. Zagreb Film Festival

Zrcala

(Mirrors)

SAD, Rumunjska, 2008 — stud. Regency Enterprises; pr. tvrt. New Regency Productions i Castel Films; pr. Marc Sternberg, Alexandra Milchan, Gregory

Levasseur i Vlad Paunescu; izvr. pr. Andrew Hong, Marc S Fischer i Kiefer Sutherland — sc. Alexandre Aja i Grégory Levasseur (nadahnuti korejskim filmom *Unutar zrcala*); r. ALEXANDRE AJA; snim. Maxime Alexandre; mt. Baxter; gl. Javier Navarrete; sgf. Sorin Popa, Stephen Bream i Malcolm Stone; kgf. Michael Dennison i Ellen Mirojnick — ul. Kiefer Sutherland, Paula Patton, Cameron Boyce, Erica Gluck, Amy Smart, Mary Beth Peil, John Shrapnel, Jason Flemyng, Tim Ahern, Julian Glover, Josh Cole, Ezra Buzzington, Aida Doina, Ioana Abur, Darren Kent — 110 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Zrno utjehe

(Quantum of Solace)

V. Britanija, SAD, 2008 — stud. MGM i Columbia Pictures; pr. Barbara Broccoli i Michael G. Wilson; izvr. pr. Anthony Wayne i Callum McDougall — sc. Paul Haggis, Neal Purvis i Robert Wade (nadahnuti serijalom romana o Jamesu Bondu Iana Flaminga); r. MARC FORSTER; snim. Roberto Schaefer; mt. Matt Chesse i Richard Pearson; gl. David Arnold; sgf. James Foster, Mike Stallion, Chris Lowe, Paul Inglis, John King i Marco Rubeo; kgf. Louise Frogley — ul. Daniel Craig, Olga Kurylenko, Mathieu Amalric, Judi Dench, Giancarlo Giannini, Gemma Arterton, Jeffrey Wright, David Harbour, Jesper Christensen, Anatole Taubman, Rory Kinnear, Tim Pigott-Smith, Joaquín Cosío, Fernando Guillén Cuervo, Jesús Ochoa, Lucrezia Lante della Rovere, Glenn Foster, Paul Ritter — 106 min — distr. Continental Film

Žene

(The Women)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Picturehouse Entertainment, Inferno Entertainment, Jagged Films, New Line Cinema i Shukovsky English Production; pr. Diane English, Mick Jagger, Victoria Pearman i Bill Johnson; izvr. pr. Jim Seibel, Joel Shukovsky, Bobby Sheng, James W. Skotchdopole, Bob Berney i Carolyn Blackwood — sc. Diane English (prema istoimenoj drami Clare Boothe Luce i filmu iz 1939. god); r. DIANE ENGLISH; snim. Anastas N. Michos; mt. Tia Nolan; gl. Mark Isham; sgf. Mario Ventenilla; kgf. John A. Dunn — ul. Meg Ryan, Annette Bening, Eva Mendes, Debra Messing, Jada Pinkett Smith, Bette Midler, Candice Bergen, Carrie Fisher, Cloris Leachman, Debi Mazar, India Ennenga, Natasha Alam, Ana Gasteyer, Joanna Gleason, Tilly Scott Pedersen, Lynn Whitfield — 114 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Duško Popović

Bibliografija

Knjige

Ante Peterlić

Povijest filma: rano i klasično razdoblje / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian Film Clubs' Association Zagreb, Tuškanac 1 / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Filmološke studije br. 7 / Urednica edicije: Diana Nenadić / Priređivač: Nikica Gilić / Recenzenti: Hrvoje Turković, Pavao Pavličić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 247 stranica, fotografije, Zagreb, srpanj 2008.

ISBN 978-953-7033-21-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 673297

Sadržaj: Uvod / Periodizacija povijesti filma / Konstante u povijesti filma / Pretpovijest (»prije filma«) / Predznanstveno razdoblje / Znanstveno razdoblje / Predtehnološko razdoblje / a) Perspektiva / b) Izvor svjetla / c) Narativna ikonografija i sadržaj slike / Tehnološko razdoblje / Od Lumièrea prema Griffithu / Počeci kinematografije i filma / Počeci narativnog filma / Prema Griffithu i klasičnom fabularnom filmu / *Slapstick*-komedija / Klasični stil fabularnoga filma u nijemom razdoblju / Lik / Modusi prikazivanja likova i događanja / Fabula, montažna organizacija priče / Proizvodnja i stil / David Wark Griffith / Zreli nijemi film / Vrhunac i kraj nijemoga filma: 1920-e / Zvijezde i žanrovi / Modernizam i avangarda / Film u Weimarskoj republici / Francuska avangarda / Zlatno doba sovjetskoga filma / Bogatstvo nijemoga filma / Dokumentarni film / Danska, talijanska i švedska kinematografija / Zvučni film / Kroćenje zvuka, težnje prema realizmu / Boja i film / Otkriće tehnologije zvuka / Posljedice zvučne revolucije / Nova poetika i tematika / »Realizam« zvučnoga filma / Nova retorika i stilske preferencije / Jačina, izbor i izvor zvukova / Zvuk, slika, montaža / Orson Welles / Dokumentarni film / Glazbena komedija / Kriminalistički film / Western / Modernizam zvučnog razdoblja / Literatura / Bilješka o autoru / Kazalo

Nenad Puhovski

Digitalni abecedarij audiovizualnih medija / Nakladnik Hrvatski filmski savez Zagreb, Tuškanac 1 / Za nakladnika: Vera Robić-Škarica / Urednica naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Filmski priručnici / Urednica knjige: Diana Nenadić / Priređivač: Nenad Puhovski / Prevoditelji: Jasmin Redžepagić, Dario Sušan, Ante Vukorepa / Recenzenti: Silvestar Kolbas, Ivica Mitrović / Lektorice: Saša Vagner-Perić, Ksenija Erceg / Design: Damir Gamulin / 599 stranica, Zagreb, 2008.

ISBN 953-7033-19-8

978-953-7033-19-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice pod brojem 673956

Sadržaj: UVOD 7 / ZAHVALE 9 / A 11 / B 47 / C 72 / D 129 / E 194 / F 214 / G 236 / H 251 / I 271 / J 297 / K 302 / L 307 / M 324 / N 364 / O 378 / P 392 / Q 431 / R 434 / S 454 / T 511 / U 528 / V 536 / W 557 / X 574 / Y 579 / / 582 / # (BROJČANI I DRUGI SIMBOLI) 586 / O PRIREĐIVAČU 599

Jean-Luc Godard

Kako snimiti dobar film / nakladnik Mathias Flacius, Labin / za nakladnika Zoran Milevoj / biblioteka Do posljednjeg daha / urednik Matija Filipović / prevoditelj Igor Grbić / grafičko oblikovanje Dean Miletić / pri-

jelom Futura, Labin / korektura Matija Filipović / savjetnik Monika Filak / 62 stranice, fotografije, kolovoz 2008.

ISBN 978-953-6875-30-6

Sadržaj: Umjesto predgovora / Uvod / Voljeti kinematografiju već znači učiti kako se snimaju filmovi / Želite snimiti film? Latite se videokamere / Snimanje filma bez točno zacrtanog cilja / Dužnosti redatelja / Važnost razmjene / Usmjeravati glumce isto je što i trenirati sportaše / Pomicanje kamere pogrešno je ako je samo sebi svrhom / Opasnost želje za autorstvom / Jean-Luc Godard i Živjeti svoj život / Filmografija Jean-Luc Godarda / Kazalo filмова i redatelja

Slavoj Žižek

Pervertitov vodič kroz film / Izdanje časopisa Tvrd, za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti / Suizdavači Hrvatsko društvo pisaca, Basaričekova 24, Zagreb / Za izdavača Velimir Visković / Izdanja Antibarbarus, d.o.o. Nova ves 4, Zagreb / Za izdavača Simona Goldstein / Uredništvo Muharem Bazdulj, Ljiljana Filipović, Srećko Horvat, Višeslav Kirinić, Iztko Osojnik, Žarko Paić, Zoran Roško / Urednik biblioteke Žarko Paić / Priredio i odabrao Žarko Horvat / Preveli s engleskog Srećko Horvat, Nebojša Jovanović, Marijan Krivak, Tonči Valentić / Priprema i oprema Izdanja Antibarbarus d.o.o. / Glavni urednik Žarko Paić, 202 stranice, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-249-054-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 667250

Sadržaj: Predgovor / 1. Pervertitov vodič kroz obitelj / 2. Sukob civilizacija na kraju povijesti / 3. Prava holivudska ljevica / 4. Halucinacija kao ideologija u kinematografiji / 5. Snovi drugih / 6. Hoće li ona ikada umrijeti? / 7. Od praoca do holokausta... i natrag / 8. *Ratovi zvijezda III* ili osveta globalnih financija / 9. Prinudan izbor slobode / 10. Kad je čestito čudno, a psihoza normalna / 11. Postoji li pravi recept za *remake* Hitchcockova filma? / 12. Ženskost između dobrote i akta / 13. Zašto je *Planina Brokeback* zaslužila izgubiti? / 14. *Matrix* ili dvije strane perverzije / 15. Stvar iz unutrašnjeg svemira / 16. Pokazati srednji prst ideologiji / Pogovor / Indeks filмова

Sanja Muzaferija

Od kiča do campa: strategija subverzije / Biblioteka Intermedia, knjiga 27 / Meandarmedia Zagreb, Meandar Zagreb / Za nakladnike Branko Čegec, Ivana Plejić / Urednik Branko Čegec / S engleskog preveo Boris Gregorić / Redakcija prijevoda Jasmina Han, Sanja Muzaferija / Lektura/korektura Jasmina Han / Design/koncept Dewsignsystem / Design/izvedba Meandar / Naslovna stranica Kadar iz filma Plan 9 From Outer Space Edwarda D. Wooda / Layout Meandarmedia Andreja Vidović / 110 stranica, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-7355-16-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 675669

Sadržaj: Predgovor / Uvod / I. CAMP / Različite definicije, različite interpretacije / *Camp* i ironija / *Camp* i esteticizam / *Camp* i teatralnost / *Camp* i humor / Zaključak / II. Kič / Različite definicije, različite interpretacije / Kič i *trash* / Kič, korupcija i vulgarnost / Kič i masovno proizvedeno / Kič i pop-art / Kič i avangarda / Kič i horor / Kič i veličina (suvener, spomenik) / Zaključak / III. Politička moć / IV. Filmovi / Ironija, ikonografija, humor / Esteticizam / Teatralnost / Arhetip, stereotip, klišeji / Nostalgija/Marginalnost /

Spolna dvoznačnost / Završna riječ / Zaključak / Literatura / Pogovor / O autorici

Mirna Belina i Marina Kožul (ur.)

Austrijska filmska avangarda / Izdavač: Udruga 25 FPS / Za izdavača: Mirna Belina / Odabrale i uredile: Mirna Belina i Marina Kožul / S engleskog prevela Ivana Ostojić: Kurt Kren: gospodar okvira; Peter Kubelka; Živa ogledala: Deutschova filmska monadologija; Kinemneza, memorijski stroj Martina Arnolda / S njemačkog prevela Jasmina Vukas: Kadar i piksel: Kratki prikaz povijesti austrijske filmske avangarde; U proširenju se krije mogućnost promjene; Magic and Loss-Dietmar Brehm; Sastavljanje nove igračke / Oblikovanje: Mileusnić+Serdarević / 142 stranice, fotografije, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-95188-5-9

Sadržaj: Gerald Weber: Kadar i piksel: Kratki prikaz povijesti austrijske filmske avangarde / Peter Tscherkassky: Kurt Kren: gospodar okvira / Fred Camper: Peter Kubelka / Brigitta Burger-Utzer i Sylvia Szely: U proširenju se krije mogućnost promjene — Intervju s Valie Export / Alexander Horwath: Magic and Loss — Dietmar Brehm / Tom Gunning: Živa ogledala — Deutschova filmska monadologija / Michael Lobenstein i Michael Omasta: Sastavljanje nove igračke — Intervju s Peterom Tscherkasskim / Akira Mizuta Lippit: Kinemneza, memorijski stroj Martina Arnolda

Saša Vojković

Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija / Izdavač: Hrvatski filmski savez/Croatian Film Clubs' Association / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Edicija: Filmološke studije br. 8 / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Urednica knjige: Diana Nenadić / Recenzenti: Nenad Ivić, Hrvoje Turković / Lektora: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 264 stranice, fotografije / Zagreb, studeni 2008.

ISBN 978-953-7033-22-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 684618.

Sadržaj: Uvod / 1. Kritička naratologija i strukturiranje subjektivnosti u filmskim tekstovima / Subjektivnost, filmska naracija i preokupacije koje dopiru iz vanjskoga svijeta / Odnos sižea i fabule / Pripovjedni proces i re/konstrukcija subjektivnosti / Subjekt fokalizacije i pripovjedački čin / Fokalizacija i konstrukcija subjektivnosti / Fokalizacija i naracijski autoritet — personifikacija najvišeg naracijskog autoriteta / Subjektivnost i filmski narativni diskurs / Fokalizacija, narativni diskurs i putovanje kroz vrijeme — prikriivanje kontradikcija / Međurazinska fokalizacija / Vanjska fokalizacija / CASE STUDY A.: ET — Vanzemaljac Međurazinska fokalizacija i narativna struktura / Preklapanje »lica« — dekompozicija lika / CASE STUDY B.: Schindlerova lista i semiotika filmskog pripovijedanja — Razine fokalizacije i strukturiranje subjektivnosti / Unutarnja fokalizacija ponovno intervenira u fabulu / Schindlerova magična djela / Zaključak / 2. Ideološki učinci kinematografskog aparata / Ekran-zrcalo: dvostruka identifikacija / Dvije razine identifikacije / Metz i imaginarni označitelj — podsvjesni procesi / Teorija kinematografskog aparata i kulturalna određenja / Dekompozicija Badudryjeva aparata / Demaskiranje aparata u imaginativnom smislu / Produktivan pogled i ideološki učinci kinematografskog aparata / Barthes i *studium* i *punctum* / 3. Kritička naratologija i feministička filmska teorija / Konstrukcija ženske subjektivnosti / Narativna semiotika i psihoanalitička semiotika / Rekapitulacija: Lacanova faza zrcala / Veza s naracijom / Kritika psihoanalize / Ženski likovi i aktivnost: nova razmišljanja / Laura Mulvey, *Dvoboj na suncu* i transseksualna pozicija / Aktivno žrtvovanje za patrijarhalni sustav — »ženski filmovi« / Laura Mulvey i kulturalna određenja u prikazivanju ženskosti / Ženska aktivnost i granice feminističke filmske teorije / 4. Kulturalni ekran i strukturiranje ženske subjektivnosti / Teritorijalizam i koloniziranje kulturnog ekrana / Nesebični kolonizatori? / Teritorij koji zastaje u grlu / Težnja za ženskim idealom / Aktivno rješenje krize ženskosti / Europska fantazija o matrijarhatu / Žena-borac (protiv fašizma), žena od (radne) akcije, žena u raljama života / Fabula po mjeri ženskog lika / Kulturalni ekran, re/prezentacija pokornosti i postfeminizam / 5. Tijelo i rod, diskurzivna i materijalna konstrukcija / Muško tijelo kao narativni agens / Muškost kao performans / Muškarac kao objekt gledanja — kriza muškosti / Postrodni identitet i *queer* subjektivnost / Rod se može odjenuti / Zakon oca u *queer* svemiru / 6. Re/konstrukcija muške subjektivnosti: edipovska trajektorija i njezin obrat / Dva muškarca udružena u jednog — »po-

pravlanje muškosti« / Muška prijateljstva i pitanje rase / Edipovska trajektorija i muško-ženski odnosi / Problem muške kulturalne inicijacije / Edipovska trajektorija, Žižek i Hitchcock / Simbolično na udaru — obrat edipovske strukture / Obrat edipovske strukture i popravlanje oca / Muška subjektivnost, putovanje kroz vrijeme i diferencija / Subjektivnost i alegorija diferencije / 7. Arheološka potraga za naracijskim autoritetom / »Izkrenuta« povijest i ugrožena subjektivnost / Indiana Jones i obrat edipovske trajektorije / Strukturiranje pripovjednog teksta, »popravljanje« povijesti / Podrijetlo Indiane Jonesa: preklapanje arheoloških polja / Strukturiranje subjekta fokalizacije i naracijskog autoriteta / 8. Slavoj Žižek, novi lakanovci i film / Realno i imaginarno / Fantazija učvršćuje osjećaj stvarnosti / Pustinja same zbilje / 9. Od čudovišta do lika od važnosti / Izgnanstvo u »konstitutivno vanjsko« / Faza 1: Ripley kao »Realno u najčišćem obliku« / Faza 2: Ripley kao lik od važnosti / Faza 3: Rušenje Očevog univerzuma / Zamišljajući alternativni svemir: Zakon Alijena / 10. (Hibridni) postmodernizam / Film i postmodernizam / Hibridni postmodernizam / Samo-orientalizam i iranska kinematografija / Doslovna samoorientalizacija / Hibridni postmodernizam i hrvatski film: »Sve je isto ko' nekada ali ništa isto guati« / Prkošenje potrošačkom društvu: *Sve džaba* / Balkan je uvijek negdje drugdje: *Armin* / Oprosti za kung fu, rasizam i ksenofobiju / Dvije strane »balkanske medalje« / Svjetovi u nastajanju, svjetovi u tranziciji / Hrvatski subjekt na vjetrometini konfliktnih sila / 11. Gilles Deleuze (i Felix Guattari) — nove taksonomije audiovizualnih situacija u filmskom iskustvu / Slika-pokret / Slika-vrijeme / Mikropolitika moći / 12. Deleuze, Guattari i hongkonški film / Umjetnost možda počinje sa životinjom / Novi hongkonški film i postkolonijalni teritorijalizam / Pretvaranje u moćna bića: eunusi, transseksualci, tijela bez organa i njihovi dvojnici / Brzina, odmor, senzacija i deteritorijalizacija: birba za njezin vlastiti organizam / Umjetnost suprotstavljanja: tijela bez organa, tigrovi-zmije i nogometaši iz Šaolina / 13. Transkulturalnost, transnacionalna vizualnost i cirkularnost utjecaja / Cirkularnost utjecaja / Europa — Hong Kong — Hollywood / *Kill Bill* i Tarantinov transkulturalni imaginarij: Hollywood — Hong Kong / Hollywood — Japan / Europa — Hollywood — Hong Kong / Policajac i kriminalac: dvije strane iste medalje / Honkonški predtekst / 14. Film i razvoj tehnologije medija / Promjene na razini tehnologije prikazivanja / Filmska slika, realizam i digitalna kultura / Utjecaj tehnoloških inovacija na prikazivanje / Tehnologije identiteta: tijelo kao granični koncept / Virilio, Benjamin i politika percepcije / Virilio i primjer hongkonškog filma: nestajanje kao posljedica brzine / Slika kao izraz vremena, prostora i energije / Kultura stvarne virtualnosti / Film kao kulturalno sučelje / Bibliografija / Bilješka o autorici / Kazalo

Katalozi

55. Pula festival igranog filma 19. — 26. 7. 2008. Film pod kožom / nakladnik/publisher: Pula Film Festival / za nakladnika/Publishing Manager: Zdenka Višković-Vukić / glavni urednik publikacija/Publications Editor-in-Chief: Zlatko Vidačković / urednik kataloga/Catalogue Editor: Boško Picula / pomoćnik urednika kataloga/Assistant Catalogue Editor: Goran Ivanišević / lektura i korektura/Language Editing and Proofreading: Katarina Marić / prijevod/Translation: Sandra Palihnić / priprema i oblikovanje kataloga/Perapartion and shaping: Medit, Pula / fotografije/Photographs: arhiv Pula Film Festivala / 161 stranica, fotografije, Pula, 2008.

Sadržaj / Content: O Festivalu/About the Festival / Uvodne riječi/Opening Remarks / Nacionalni natjecateljski program/National Competition Programme / Festivalne nagrade i ocjenjivački sudovi/Juries and Awards / Prvi pogled/First Sight / Međunarodni natjecateljski program Europolis — Meridijani/Europolis — Meridians International Competition Programme / PoPularni program/PoPular Programme / Hommage/(Alida Vali, Radojka Tanhofer, Arsen Dedić, Vanja Drach) / Program za djecu/Children's Film Programme / Najbolje od Dana hrvatskog filma/Best of Croatian Film Days / Popratni programi/Sidebar Programmes / Zahvale/Acknowledgements / Kazalo filmova/Film Index

10. Motovun Film Festival, 28.7.-1.8.2008 / Izdavač/Publisher: Motovun Film Festival d.o.o. / Za izdavača/For the Publisher: Igor Mirković / Urednici/Editors: Hrvoje Begović, Josip Visković / Suradnici/Contributors: Dean Bačić, Valerij Bosenko, Matko Burić, Mike Downey, Rajko Grlić, Stella Jelinčić, Andrej Korovljev, Boris Mandić, Igor Mirković, Jurica Pavi-

čić, Ivana Peruško, Marija Ratković, Vanja Sremac, Tanja Vrvilo / Prijevod/Translation Dean Bačić, Duško Cavić, Ivana Peruško, Josip Visković / Lektorica/Proofreader Mirna Belina / Oblikovanje/Design Antonio Dolić, Vesna Baranović / Prijelom/Layout Branka Lovrić / 187 stranica, fotografije, 2008.

Sadržaj: Uvod/Introduction / Glavni program/Main Program / 100 godina ruskog filma/100 Years of Russian Cinema / Interaktivni film/Interactive Cinema / Motovun Online / Još manje kino/Even Smaller Cinema / Specijalne projekcije/Special Screenings / 50 godina/50 Years / Događanja/Events / Kontakti, kazalo, hvala/Contacts, Index, Thank You / Pokrovitelji/Sponsors

13. revija hrvatskog filmskog i videoistvaralaštva mladeži i 1st Four River Film Festival, Karlovac, Od 4. do 7. rujna 2008.

/ Izdavač/Publishers: Hrvatski filmski savez, Zagreb i Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by: Vera Robić-Skarica, Marija Ratković / Urednica/Editor: Marija Ratković / Grafički urednik/Graphic Editor: Marko Pekić / Korice i ilustracije/Cover and Illustrations: Vjekoslav Živković, Peda Mihajlović-Cetinjanin / Lektorice i korektorice/Language Advisors and Spelling: Martina Vičić-Crnković, Jelena Despot / Autorica tekstova/Text Author: Marija Ratković / Prijevod/Translators: Lidija Brakus, Ksenija Sanković, Sanja Zanki / 96 stranica, fotografije, Karlovac, 2008.

Sadržaj/Contents: Tko je tko/Who is Who / Uvodne riječi/Introductory Words / Ocjenjivački sud/Jury / 13. revija hrvatskog filmskog i videoistvaralaštva mladeži/13th Croatian Youth Film and Video Making Festival / 1st Four River Film Festival / Popratni program/Off-program / Popis nagrada/List of Awards / Pregled prijavljenih filmova/List of Submitted Films / Adresar/Address Book

13 Split Film Festival rujan/september 13-20 2008 / Izdavač/Publisher

Medunarodni festival novog filma/The International Festival of New Film / Program/Programme Olga Andonović, Goran Čače, Joško Jerončić, Branko Karabatić, Duje Škaričić / Prijevod/Translation Jelena Madunić, Irena Škarica / Dizajn plakata i kataloga/Poster and catalogue design Göntz-a

ISSN 1846-5897

Sadržaj/Table of Contents: Dugometražni konkurencija/Competition Features / Žiri dugometražni/Jury Features / Fokus/Focus / Extended Cinema / Forum / Slika/Image / Kratkometražni konkurencija/Competition Shorts / Žiri kratkometražni/Jury Shorts / Posebni programi/Special Programmes / Novi mediji/New Media / Predavanja, prezentacije, okrugli stol/Lectures, Presentations, The Round Table / Pokrovitelji/Official Supporters / Suorganizatori/Coorganizers / Sponzori/Sponsors / Medijski pokrovitelji/Media Supporters / Impressum/Impressum / Indeks/Index

25 FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i vide Zagreb/23-28/09/08 / Nakladnik/Publisher: 25 FPS udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednice kataloga/Catalogue Editors: Mirna Belina, Marina Kožul / Prevoditelji/Translators: Ivana Ostojčić, Jasmina Vukas / Oblikovanje/Design: Dragan Mileusnić, Željko Serdarević / 320 stranica, fotografije, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-95188-4-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 677121

Sadržaj: Uvodnik/Introduction / Program / Konkurencija/Competition / Život je/Life is / Kabinet Dr. Oka/Dr. Eye's Cabinet / Zauvijek zajedno/Together Forever / Noge na zemlju/Feet on the Ground / Buka i bijes/Loud by Nature / 25 FPS Specials / Ivan Ladislav Galeta / Ponovno sastavljanje utopija/Reassembling Utopias / Jürgen Reble / Austrija: skriveno blago/Austria: Hidden Treasures / Jezik u videoumjetnosti/Language in video / Focus on Croatia 2007/2008 / Zvuči kao buka/Sounds Like Noise! / O silovanju oka: književnost i film/On the Eye Rape: Literature Cinema / Kino 23 / Expanded cinema / Kazalo/Index / Žiri/Jury / Žiri filmskih kritičara/Film critics jury / Nagrade 2007/Awards 2007 / Kazalo distribucija i produkcija/Distribution and production index / Kazalo autora/Authors index

46. revija hrvatskog filmskog i videoistvaralaštva djece, Čakovec, od 25. do 28. rujna 2008. / nakladnik Hrvatski filmski savez / za nakladnika Hrvoje Turković / uredila Vera Robić-Skarica / računalna obrada i unos podataka Una Radić / tekstualna obrada i priprema Vanja Hraste

/ izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / autor uvodnog teksta Mira Kermek-Sredanović / lektorica Saša Vagner-Perić / vizualni koncept plakata, kataloga, diploma i pozivnica Boris Lisjak, Studio Dvije lije d.o.o. / grafičko oblikovanje plakata, naslovnice kataloga, naslovnice biltena, diploma i pozivnica Boris Lisjak, Studio Dvije lije d.o.o.

Sadržaj: Četvrto desetljeće Tribine ČČ / Program Revije / 1. revijska projekcija / 2. revijska projekcija / 3. revijska projekcija / 4. revijska projekcija / 5. revijska projekcija / 6. revijska projekcija / 7. revijska projekcija / 8. revijska projekcija / Prijavljeni radovi / Članovi Ocjenjivačkog suda / Osvrti članova Ocjenjivačkog suda o prijavljenim radovima / Pregled prijavljenih ostvarenja / Adresar prijavljenih klubova i škola / Nagrađeni radovi 45. revije hrvatskog filmskog i videoistvaralaštva djece, Čakovec, od 27. do 30. rujna 2007. / Sudionici programa / Zahvala

Zagreb Film Festival 19. — 25. 10. 2008. / urednica kataloga/catalogue editor Inesa Antić / prevoditeljica/translator Miljenka Buljević / lektor/proofreader Dalibor Jurišić / prijelom kataloga/layout Dejan Kutić / vizualni identitet/visual identity Bruketa&Žinić OM / za izdavača/editor Boris T. Matić i Hrvoje Laureta / 151 stranica, fotografije, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-55395-0-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 681308

Sadržaj/Content: Tko je tko/Who is Who / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Glavni program/Main program / Dugometražni igrani filmovi/Feature Films / Kratki filmovi/Short Films / Dokumentarni filmovi/Documentary Films / Kockice/Chekers / Film@CRO / Velikih 5/The Great 5 / Vip Bibijada/Vip Bib for Kids / Moj prvi film/My First Movie / Matineeje/Matinee / Posebna događanja/Special events / Hvala/Thank you / Volonteri/Volunteers / Kontakti/Contacts / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi jesen/zima 2008. / rujan-prosinac 2008. / Godina 8., broj 22., stranica 56 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Tomislav Kurelec: U spomen na... Odlazak velikana filmske umjetnost — Biografije: Richard Widmark, Jules Dassin, Charlton Heston, Sidney Pollack, Dino Risi, Roy Scheider, Boris Dvornik, Semka Sokolović-Bertok, Fedor Škubonja — Filmografija — Zapis: Jurica Pavičić, Jutarnji list: Nestao svijet Dvornikovih junaka, Nenad Polimac, Jutarnji list: Pollack na premijeri »Afrike« u Zagrebu 1986. godine / Japanski suvremeni film:: Japan — Tanja Vrvilo: Nostalgijska sadašnjost — Biografije redatelja — Filmografija / Objelnice:: Italija — Alemka Lisinski: Stota obljetnica rođenja — Anna Magnani — jedinstvo u suprotnosti — Biografija — Filmografija, Nenad Polimac: Anna Magnani — vulkanski seks simbol / Francuski film šezdesetih:: Francuska — Tomislav Kurelec: Novi val i okruženje — Biografije redatelja — Filmografija, Razgovori i zapisi o filmovima / Književnost na filmu:: Poljska — Petar Krelja: Od Sienkiewicza i Żeromskog do Hlaska i Milosza — Biografije redatelja — Filmografija — Mladen Martić: Klasičkom protiv cenzure — O glumcu — Andrzej Wajda: Zbyszek je čudo / Program filmskih projekcija od 23. rujna do 23. prosinca 2008.

ISSN 1334-529X

Časopisi

Zapis, glasilo Hrvatskog filmskog saveza / posebni broj, ljeto 2008. — 10. škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić / nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, urednica posebnog broja Vera Robić-Skarica, izvršna urednica Diana Nenadić, lektorica: Saša Vagner-Perić, grafičko uređenje Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 1, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr

ISSN 1331-8128

Sadržaj: 10. škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić / Iz antologije svjetskog filma / Petar Krelja: Kratak flashback istine i elipsa duga umiranja (Čovjek koji je ubio Liberty Valancea, John Ford, 1962) / Filmska umijeća / Irena Paulus: Stanley Kubrick i filmska glazba ili put prema glazbenom izboru

u 2001: *Odiseja u svemiru* / Hrvoje Turković: Regulativna funkcija popratne filmske glazbe (*Casablanca*) / Krešimir Mikić: Svjetlo i boja u filmu / Televizija / Josip Grozdanić: Televizija u tranziciji / Mediji i djeca / Krešimir Mikić: Što djecu i mladež zanima u medijima? / Irena Dubraja — Krešimir Mikić: HNOS i medijska kultura ili istina o medijskoj kulturi u hrvatskim osnovnim školama / Filmska arhivistika / Mato Kukuljica: O izlučivanju i trajnoj pohrani filmskoga gradiva / ***: Kriteriji preuzimanja i čuvanja filmskoga gradiva / Mato Kukuljica: Aktualni problemi u zaštiti i restaura-

ciji audiovizualnoga gradiva / Hrvatski film / Ivo Škrabalo: Povijest hrvatskoga filma/Kronološki pregled / Ivo Škrabalo: Filmografija hrvatskih cjelovečernjih filmova 1944-2008 / O radionicama i predavanjima / Vedrana Vrhovnik-Anka Savić: Radiofonska radionica / ***: Osam metodičkih radionica na prvom seminarskom stupnju / Joško Marušić: Škola o Zagrebačkoj školi animacije / Preporučena literatura / Nove knjige / Program škole medijske kulture s rasporedom predavanja / Polaznici seminara i radionica 10. škole medijske kulture

LJETOPISOV LJETOPIS

Preminuli

Dubravka Gall-Orešćanin, hrvatska kazališna, filmska i televizijska glumica (Pakrac, 8. VI. 1930. — Zagreb, 16. X. 2008). Stalni angažman u Drami zagrebačkog HNK dobila je nakon završetka Zemaljske glumačke škole u Zagrebu. Umirovljena je 1989, odigraši brojne i raznovrsne ženske uloge. Karijeru je započela ulogama mladih djevojaka, poput Essie u *Đavolovom učeniku*, Ane Welch u *Dubokom plavom moru* i Sultanije u *Hasanaginici*, a afirmirala se dvjema ulogama kojima je pokazala široke mogućnosti glumačke interpretacije, Kćerke u *Staklenoj menažeriji* i Ofelije u *Hamletu*. Važnije kazališne uloge: Keka u *Ribarskim svadama*, Cordelia u

Kralju Learu, Učenica u *Instrukciji*, Elza u *Kiklopu*, Dunjaša u *Višnjiku*, Adelaida u *Idiotu*, Mirna žena u *Događaju u gradu Gogi*, Gospoda Nenni u *Tako je ako vam se čini*, Žena Luke Hlapova u *Revizoru* i dr. Filmske uloge: *Zle pare* (V. Stojanović, 1956), *Pet minuta raja* (I. Pretnar, 1959), *U mreži* (B. Stupica, 1956), *Tri Ane* (B. Bauer, 1959), *Pustolov pred vratima* (Š. Šimatović, 1961), *Deps* (A. Vrdoljak, 1974), *Donator* (V. Bulajić, 1989). Televizijske uloge: *Pokojnik* (1961), *Autobiografija utopljenice* (1964), *Za njegovo dobro* (1968), *Maratonci* (1968).

Sažeci

TEORIJSKE TEME: MEDIJ FILMA

Noël Carroll

Zaboravi na medij!

UDK: 791.31

Pojam filmskog medija igrao je središnju ulogu u intelektualnoj povijesti filma. Bio je glavnim žarištem filmske teorije od ranoga 20. stoljeća sve do Christiana Metza. Ta je ideja većinom imala legitimacijsku funkciju. Za film kao umjetnost zalagalo se tako da se tvrdilo kako je film poseban medij, kako on ima vlastit raspon svojstava i djelovanja, što mu daje vlastito mjesto u sustavu umjetnosti. Na ovu se raspravu, nadalje, nadovezala druga, nedavnija. Kako su u SAD-u osnovani filmski odsjeci, shvaćanje da je filmski medij jedinstven i da ima vlastite zakone uskrslu je kao argument u prilog uspostavljanja filmskog programa nastave. Jer ako je film jedinstven umjetnički oblik s vlastitim zakonima, tada on traži vlastite estetičare. Ako je film jedinstven umjetnički oblik, tada je on ujedno i jedinstven predmet studija. Naravno, nisu oni izmislili tu ideju; naslijedili su je najvećim dijelom od estetičara 18. i 19. stoljeća. Jer i prije pojave filmskog izuma već je naširoko bila rasprostranjena ideja da svaki umjetnički oblik ima svoj razlikovni medij, medij koji ga čini različitim od drugih umjetničkih oblika te uvjetuje zakone promatranog oblika. Posrijedi je bila opća teorija umjetnosti; filmski teoretičari su je zapravo samo primijenili na slučaj filma. Zašto je ta teorija tako ukorijenjena? Čini se, naime, da ona ima iza sebe priličan broj empirijskih svjedočanstava. Ova teorija pretpostavlja da svaki medij ima jedinstvenu prirodu i da tu prirodu prati niz zakona. Svaki filmski teoretičar ne samo da je identificirao prirodu i zakone medija, nego je odmah prešao na navođenje uspjeha i promašaja što ili odgovaraju relevantnim zakonima, tendencijama, smjerovima kako su ih teoretičari prognozirali, ili ih pak narušavaju. Tako se jedinstven medijski obzor doimao ljude kao vrlo uzbudljiva i bogata ideja. Ne samo da je obećavao kako da se razlikuju umjetnički oblici, i pritom, kako da se legitimira pojava novih oblika (poput filma), nego je također objašnjavao zašto su neka djela promašaji, a druga uspjela. Međutim, kako je dobro poznato, niti jedan prijedlog koji se odnosi na jedinstvenost bilo kojeg medija nije bio imun na protuprimjere. Naime, ono što se misli frazom »umjetnički medij« vrlo je rasplinuto, povremeno se odnosi na fizičku tvar od koje su konstruirana umjetnička djela, ponekad na oruđa koja se koriste pri sačinjavanju djela, a ponekad na formalne elemente oblikovanja što su na raspolaganju umjetnicima u sklopu dane prakse. Kad je film u pitanju, ako mislimo pod medijem na temeljnu tvar od kojeg se izrađuju filmske slike, prvi je naš impuls da kažemo kako je filmski medij očigledno filmska vrpca sa stanovitom fotografskom emulzijom. Ali »treptavi filmovi«, poput Kubelkina Arnulfa Rainera, mogu biti sačinjeni od smjene prozirnog i crnog blanka, bez ikakve fotografske emulzije. Uz to, na praznu vrpcu se može crtati i to projicirati. Štoviše, u načelu, video se može dovesti do takva stupnja visoke rezolucije da video-slika postaje nerazlučiva od filmske, ili, se može dovesti barem do stupnja na kojem većina nas neće imati nikakvih problema da zove filmom komercijalno narativno, igrano djelo koje je napravljeno na visokorazlučivom videu. I, naravno, kad bi film mogao biti napravljen na magnetiziranoj vrpici, film bi dijelio medij s glazbom. Kad pomislimo na filmski medij u odrednicama oruđa što se tipično koriste u izradi filma, zasigurno će nam pasti na pamet kamere. Ali, kao što je prethodni primjer treptajućeg filma upozorio, film se može napraviti bez kamere, a tu mogućnost posebno podupire postojanje grafičkog filma. A može se zamisliti filmovi koji su konstruirani posve u

Summaries

FILM THEORY: FILM AND MEDIUM

Noël Carroll

Forget the medium!

UDK: 791.31

The notion of the film medium has played a central role in the intellectual history of cinema. It has been a major focus of film theory from early in the twentieth century through the writings of Christian Metz. In a great number of cases, the idea has performed a legitimizing function. The case for film as art was made by arguing that film is a distinctive medium, one with its own range of properties and effects such that it warrants a place of its own in the system of the arts. The discussion, furthermore, segued into another, more recent one. As film departments were established in the United States, the notion that the film medium was unique and possessed of its own laws resurfaced as a premise in the argument for the formation of film programmes. For if film was a unique artform with its own laws, then it required its own aestheticians. If film is a unique artform, then it is a unique object of study. Of course, they did not invent this idea; they inherited it, in large part, from eighteenth- and nineteenth-century aestheticians. For before the invention of film, the idea was already widely abroad that each artform had its own distinctive medium, a medium that distinguishes it from other artforms and that determines the laws of the artform in question. This was a general theory of the arts; film theorists basically applied it to the case of cinema. Why is the theory so entrenched? The theory seemed to have a great deal of empirical evidence behind it. The theory supposes that each medium has a unique nature and that with that nature goes an accompanying series of laws. Each film theorist not only identified the nature and laws of the medium, but then went on to cite cinematic successes and failures that respectively corresponded to or violated the relevant laws, tendencies or inclinations that the theorists prognosticated. Thus, the medium uniqueness framework has frequently struck people as a very exciting and rich idea. It not only promises a way of differentiating artforms and, thereby, of legitimizing the appearance of new ones (like film), but also for explaining why some art works fail and other succeed. However, as is well known, no proposal concerning the uniqueness of any medium has been immune from counterexamples. Obviously what is meant by the phrase »artistic medium« is very vague, referring sometimes to the physical materials out of which artworks are constructed, sometimes to the implements that are used to do the constructing, and sometimes to formal elements of design that are available to artists in a given practice. With film, if we think of the medium on the basis of the materials from which cinema images are made, our first impulse might be to say that the medium is obviously a film strip bearing certain photographic emulsion. But flicker films, like Kubelka's *Arnulf Rainer*, can be made by alternating clear and opaque leader, sans photographic emulsion. And one can paint on a clear film strip and project it. Moreover, in principle, video may be developed to the point where in terms of high-definition, it may be indiscernible from film, or, at least, to the point where most of us would have little trouble calling a commercial narrative feature made in fully high definition video a film. And, of course, if films can be made from magnetized tape, film would share a medium with music. If we think of the film medium in terms of the implements typically employed to make cinema, cameras undoubtedly come to mind. But as the previous examples of flicker films and painted films indicate, cinema can be made without cameras, a point

granicama CD-ROMA. Najzad, formalne crte filma — kao linije, oblik, prostor, pokret, jukstapozicija i vremenske i narativne strukture — jesu osobine koje film dijeli s mnogim drugim umjetnostima. Dosljedno, moralo bi biti jasno da, strogo uzevši, nema jednog i/ili razlikovnog medija filma iz kojeg bi filmski teoretičar mogao izvesti stilističke direktive; u najboljem slučaju postoje filmski mediji, a neki od njih možda upravo čekaju da ih se izumi. Sama ta višesmislenost može nas obeshrabriti u stavu da je medij teorijski koristan pojam. Zapravo, držim da bismo taj pojam mogli korisno posve odbaciti, barem onako kako ga standardno koriste estetičari. Zaboravite medij, obratite pažnju kretanju — kretanju povijesti i kretanju slike.

Marie-Laure Ryan

Mediji i pripovijest

UDK: 316.774:791.632

Ovo je prijevod natuknice »Media and Narrative« iz David Herman, Manfred Jahn i Marie-Laure Ryan, ur., *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Oxon: Routledge, 2008; str. 288-292).

Hrvoje Turković

Pitanje medija i razgraničenje filma

UDK: 791.31

Pitanje »Je li nijemi film — film« izgleda apsurdno, ali ako se film definira sa stajališta »medija« kao »fotografskog i fonografskog zapis izvanjskoga svijeta« (Ante Peterlić), onda nijemi film nije film jer ne zadovoljava drugi dio definicije — onaj o »fonografskom zapisu« izvanjskog svijeta. Gornju definiciju možemo, eventualno, uzeti kao definiciju *zvučnog filma*, ali ne i *nijemog filma* — jer u njemu nema fonografskog bilježenja izvanjskog svijeta, iako je bilo pratećeg zvuka. Ali, i odredba »zapisa izvanjskog svijeta« nije više pouzdana, jer postoje filmovi koji nisu nikakvim odlučujućim »zapisom izvanjskog svijeta« — animirani filmovi, a u novije doba i kompjutorski generirani filmovi. No, ako se i isključe ove varijante filma, sam pojam *medija* je višestruk, pa bi pri spominjanju tog naziva prvo bilo potrebno specificirati na što se misli pod tim pojmom. Ako, zanemarujući brojnu višesmislenost, uzmemo medij u onom — tek dvojakom — značenju u kojem se najčešće koristi, pod medijem se (a) pomišlja na fizikalnu — tehnološko materijalnu — osnovicu filma (npr. na filmsku vrpcu, kameru s procesom snimanja na filmsku vrpcu, tehnologiju obrade vrpce i tehnologiju projekcije filmske slike s vrpce na platno), odnosno, (b) istodobno se pod medijem podrazumijeva i proizvod te tehnologije — perceptivno relevantan »zapis« (tj. perceptibilna slika ili »zvučna slika« svijeta, ono što Currie i Carroll zovu eng. *image*) postignut tom specifičnom tehnologijom, a pohranjen u specifičnom fizikalnom mediju filmske vrpce i projekcijski raspoloživ po njemu. Međutim, oba su ova određenja medija slabim određenjem filma. Nema, naime, tog fizikalnog, »tehničkog« vida filma koji nije već ot početka bio istodobno vrlo *raznolik*, i koji se ne bi mijenjao tijekom povijesti i to ponekad vrlo korjenito. Zato je doista šakljivo pitanje koje od trenutnih stanja u nizu povijesnih tehnoloških promjena ili suvremenih tehnoloških varijanata držati *vlastito-medijskim*, tj. promjenama i varijacijama »unutar medija«, a za koje da se opet drži da »mijenjaju medij«, te čine »novi« ili »dručkiji medij«? Ako, pak, posegnemo za perceptivnom interpretacijom medija stvari se još više zapetljavaju, čine nejasnijima. Recimo, iako je podosta od onog što se zadugo pripuštalo u filmski medij moralo biti ograničeno na jedan perceptivni modalitet — na *vid*, ubrzo je dolazak zvuka proširio perceptivni raspon i na sluh (zvučni film), a pokušavao se protegnuti i na ostala osjetila, odnosno kako se to čini danas s »kompjuterskom pazbiljom« (engl. *virtual reality*) koja podrazumijeva djelomično tjelesno sudjelovanje u vizualnome prizoru. A da se ne spominju raznoliki potezi eksperimentalističke sredine u pravcu proširenog filma, multimedija itd. Koja je od tih kombinacija precizno — filmskomedijska? Također, ako uzmemo bilo koju složeniju perceptivnu osobinu prisutnu u filmu koju se standardno — u ovom ili onom kontekstu — izdvaja kao *medijsku*, uvijek ćemo moći utvrditi da je film dijeli s nekom drugom umjetnošću. Recimo, *sekvencijalnu* narav film dijeli s drugim »vremenskim umjetnostima« — kazalištem, književnošću, glazbom, stripom...; *fotografičnost* film dijeli s fotografijom i

reinforced by the existence of scratch films. And one could imagine films constructed completely within the providence of CD-ROM. Finally, formal features of film — such as line, shape, space, motion, juxtaposition, and temporal and narrative structures — are things that film shares with many other arts. Consequently, it should be clear that, strictly speaking, there is no single and/or distinctive medium of film from which the film theorist can extrapolate stylistic directives; at best there are film media, some of which perhaps await invention even now. This ambiguity alone might discourage us from relying on the notion of the medium as a theoretically useful concept. In fact, I think that we might fruitfully dispense with it completely, at least in terms of the ways in which it is commonly deployed by aestheticians. Forget the medium; watch the movement — the movement of history and the movement of the image.

Marie-Laure Ryan

Media and narrative

UDK: 316.774:791.632

This is a translation of the text *Media and Narrative* from *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Oxon: Routledge, 2008; pgs. 288-292) by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan.

Hrvoje Turković

The Question of media and film demarcation

UDK: 791.31

The question »Is the silent film a film« seems absurd but if film is defined from the point of view of the »medium« as a »photographic and phonographic recording of the outside world« (Ante Peterlić) than silent film is not a film because it does not fulfil the second condition of the definition — the »phonographic recording« of the outside world. The above mentioned definition may be considered a definition of the *sound film* but not of *silent film* — because it does not involve phonographic recording of the outside world, although there is an accompanying sound. However, the »recording of the outside world« provision is not reliable any more either because there are films that are not a »recording of the outside world« — animated films, and also recently computer generated films. However, if we even eliminate these film versions, the term *medium* is ambiguous and it should be further explained. If, not taking into account numerous ambiguities of the term, we take the term medium as a term with a double meaning which is most commonly applied, then the medium will be (a) a physical, technological and material basis of the film (for example, film strip, film strip camera, film strip processing technology, technology of projecting films from the strip onto the screen), and (b) and at the same time the product of that technology — perceptually relevant »recording« (that is, a perceptible image or a »sound image« of the world, as Currie and Carroll call it) achieved by that specific technology and stored in the specific physical medium of the film strip that can be projected by means of that medium. However, both definitions of the medium are weak. There is no physical, »technical« aspect of the film that has not from the very beginning been at the same time very *diverse* and that has not been changed in the course of history, and sometimes radically. Therefore is the question of which current states in a series of technological changes or contemporary technological versions should be considered *media-related*, i.e. changes and variations »within the medium«, and which should be considered the ones »changing the medium« and creating a »new« and »different medium« rather tricky. If, on the other hand, we attempt to interpret the medium in terms of perception, it gets even more complex and more inconclusive. Although much of what was for long time considered to be a film medium had to be limited to one perceptive modality — to *sight*, soon the introduction of sound extended the perceptive range to sound as well (sound film), and it also tried to extend itself to other senses, i.e. as it is done nowadays with *virtual reality* which also understands partial participation in the visual scene. And not to mention diverse experimentalist attempts at an extended film, multimedia, etc. Which of these combinations is precisely — characteristic of film? Furthermore, if we take any of the more complex perceptive elements of the film which are commonly — in this or that context — pointed out as a *media element*, we can always conclude that the element in question is shared with another artform. For example, *sequen-*

videom (elektronskim snimanjem). *Fotografiranje pokreta* — »kinematografiju« — film dijeli s raznim predfilmskim napravama, ali i s televizijom i videom. *Fonografičnost* s magnetskim, laserskim i elektronski baziranim snimanjem posvuda (na radiju, televiziji, glazbenoj industriji...). *Perceptivnu jednododalnost* nijemi film dijeli sa slikarstvom i pantomimom, a *perceptivnu dvododalnost*, vidno-slušnu utemeljenost zvučni film dijeli s kazalištem, videom, televizijom, ozvučenim kompjuterskim sučeljem. I ne samo da nema te »medijski« izlučive osobine koju ne bi dijelio s drugim komunikacijski ili/ i umjetnički srodnim područjima, nego, prema Carrollovu naglašavanju, očito je da film *kombinira raznolike* — međusobno razlučive — *medijske osobine*. Film je uvijek bio *više-medijalan*, i po tome se na sve strane *preklapa* s drugim umjetnostima. Nema čistog filmskog medija. Takvu analitičkom »medijskom« pristupu određivanju *filma* nedostaje očigledno pouzdan *kriterij* za utvrđivanje što računati »istim medijem«, a što različitim medijem. Odnosno, koju tehnološku varijaciju i kombinaciju držati »unutar iste umjetnosti«, a koju »među-umjetničkom«? Iako postoje dobri razlozi za pozivanje na temeljne materijalne i perceptivne osobine — jer one znadu biti itekako važne u pojedinome umjetničkom djelu i u pojedinome umjetničkom smjeru (recimo u eksperimentalnom filmu), dogmatiziranje nekih materijalnih i perceptivnih osobina nauštrb drugih u otvorenom stvaralačkom području gdje je ispitivanje svih mogućnosti načelno legitimno, niti je korisno po stvaralaštvo, a niti plodno za teoriju, jer je može učiniti dogmatski slijepom za empirijske varijacije filma. Ako se i ne može izbjeći kolokvijalno, ili neformalno spominjanje medija, nikako ga, međutim, ne treba koristiti kao čvrsti *teorijski termin* koji podrazumijeva preciznost i koji time navodi na sužavanje istraživačkog obzora.

STUDIJE

Svjetlana Sumpor

Ironija u filmu

UDK: 791.049.2

Autorica obrađuje ironiju, fenomen koji se može sagledavati kao retorički trop, kao stav prema životu i kao diskurzivna strategija. Slijedeći teze Linde Hutcheon, autorica promatra ironiju kao diskurzivnu strategiju koja može djelovati na razini jezika ili forme (glazbena, vizualna, tekstualna ironija), kao performativni događaj kojeg omogućuje interakcija (kulturalnog) teksta, konteksta i interpretatora, i ponekad, ali ne uvijek, ironičara. Ironija je relacijska jer operira ne samo između značenja nego i između ljudi. Također na tragu studije L. Hutcheon, autorica ističe važnost kritičke oštrice ironije, njene razobličavajuće funkcije te obrazlaže fenomen kulturalne uvjetovanosti ironije i pobraja tzv. ironijske markere, signale da je riječ o ironiji. Kada je riječ o filmskoj ironiji, autorica ove studije oslanja se na filмолоški rad John Harrington (koja zapravo razlikuje namjernu i nenamjernu ironiju te retoričku i dramatsku ironiju u filmu), kao i na temeljnu studiju o ironiji Raymonda W. Gibbsa *The Poetics of Mind* iz 1994. godine. Promatrajući ironiju kao iznenadnu promjenu perspektive, ova studija analizira filmove *Svjetla velegrada* (*City Lights*, 1931) Charlieja Chaplina, *Diplomac* (*The Graduate*, 1967) Mikea Nicholisa i *Vrtlog života* (*American Beauty*, 1999) Sama Mendesa, djela različitih epoha i poetika u kojima važnu ulogu ima upravo ironija.

Mario Vrbančić

Kulturni ratovi oko *Aliena*: problem interpretacije čudovišta u postmodernizmu

UDK: 791.221.9:7.038.6

Kao rijetko koje filmsko čudovište u posljednjih dvadesetak godina, *alien*/tuđinac iz filma *Alien* (Ridley Scott, 1979) izaziva razne interpretacije. Nastala je čitava literatura od filmskih do kulturalnih studija, filozofije, sociologije, znanstvenopopularnih radova itd. koja se bavi tim stvarom. Iako je radnja filma naizgled jednostavna, postoji nešto što izaziva tjeskobu; iako je opasnost neposredna, postoje neki neodređeni strahovi. Pečina, snovi, buđenje, radanje, razmnožavanje — sve u *Alienu* upućuje na čitav niz metafora, simbola, arhetipova, mogućih putova i stranputica. I sam žanr nije čvrsto određen, već je kombinacija znanstvene fantastike i filma strave i užasa. Zašto i kako u *Alienu* razni kritičari vide tjeskobu vezanu uz rodne,

tial character is shared with other «time-related artforms» — theatre, literature, music, comic books...; *photographic quality* is shared with photograph and video (electronic recording). *Movement photographing* — «cinematography» is shared with different pre-film devices, but also with television and video. *Phonographic character* is shared with magnetic, laser and electronic recording everywhere (radio, television, music industry...) *Perceptive unimodality* is something that silent film shares with painting and pantomime, and *perceptive bimodality*, i.e. the sight and sound basis, is something that sound film shares with theatre, video, television and computer interface. And not only that there is no distinctive element that is not shared with other similar communicational or art fields, but as Carroll points it out, it is obvious that the film *combines diverse* — mutually distinctive — *media qualities*. Film has always understood an array of media and thus overlaps with other artforms. Film is not a single distinctive medium. This analytical approach to film lacks a clearly reliable *criterion* for distinguishing «same medium» and different medium. That is, a criterion for determining which technological variation and combination is to be considered to be «within the same artform» and which to be an «inter-artform one»? Although there are good grounds for referring to basic material and perceptive qualities — because they can be extremely important in specific works of art and specific art fields (for example experimental film), dogmatization of some material and perceptive qualities to the detriment of others in an open creative field in which assessment of all possibilities is in principle legitimate, is not useful for the creation and neither fruitful for the theory because it can make it blind for empiric film varieties. If media mentioning can not be avoided in colloquial and informal conversations, it should not be used as a strong *theoretic term* that understands preciseness and leads to the narrowing of the experimentation horizon.

STUDIES

Svjetlana Sumpor

Irony in film

UDK: 791.049.2

The author tackles irony, a phenomenon that can be considered a rhetoric trope, as an attitude to life and a discourse strategy. Following Linda Hutcheon's theses, the author sees irony as a discourse strategy that can act at the level of language or form (music, visual, textual irony), as a performance enabled by the interaction of a (cultural) text, a context and an interpreter, and sometimes, but not always, an ironist. The irony is relational because it operated not only between meanings but also between people. Further following Linda Hutcheon's study, the author points out the importance of the critical edge of the irony, its deforming function, and explains the phenomenon of the cultural conditioning of the irony and enlists the so called irony markers, i.e. signals of irony. When it comes to film irony, the author bases her thought on the work of John Harrington (who in fact distinguishes between intentional and accidental irony and rhetoric and dramatic irony in film), as well as on the 1994 pivotal study about irony by Raymond W. Gibbs, *The Poetics of Mind*. Seeing irony as a sudden change of perspective, this study analyzes the films *City Lights* from 1931 by Charlie Chaplin, *The Graduate* from 1967 by Mike Nichols and *American Beauty* from 1999 by Sam Mendes, works from different periods and poetics in which irony has special importance.

Mario Vrbančić

Cultural wars around *Alien*: Problem of interpretation of a Monster in postmodernism

UDK: 791.221.9:7.038.6

As many other monsters in the last about twenty years, the *alien* from the film *Alien* (Ridley Scott, 1979) gives way to different interpretations. There is a whole body of literature, from film and cultural studies, sociology, scientific and popular works, etc. that deals with this creature. Although the plot seems simple at first, there is something that produces anxiety; although the danger is immediate, undefined fears are present. The cave, the dreams, awakening, labour, procreation — all of this in *Alien* points to a whole range of metaphors, symbols, archetypes, possible roads and side-tracks. The genre itself is not strictly defined but rather combines science fiction with horror film. Why and how in *Alien* do different critics see anx-

muško-ženske odnose, seksualnost, umjetnu oplodnju, globalizaciju, prirodu itd.? U ovom eseju pokušat će se dati odgovor na ova pitanja kroz prizmu teorija o filmskoj iluziji, o shvaćanju sveza između filma i snova kao i o dojamu stvarnosti. Pritom, posebno se kao uporište prizivaju Jean-Louis Baudry (paralela pećine i kinodvorane, s dodatkom tunela u kojima boravi *alien*), te Slavoj Žižek i Jacques Lacan (tumačenje *aliena*/stvara kao Stvari, *das Ding*).

Irena Paulus

Glazba u filmovima Stanleyja Kubricka nakon 2001: Odiseje u svemiru (III): Isijavanje

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78.036"19"(049.3)

Autorica ističa kako *Isijavanje*, Kubrickova adaptacija romana Stephena Kinga, nije »čisti« film strave zbog jake psihološke komponente, kao i zbog snažnog dojma fantastike i značajki obiteljske drame. Potom detaljno obrađuje na koji način je Kubrick stvarao filmsku glazbu. Veliku ulogu isprva su igrale skladateljica Wendy Carlos i njezina producentica Rachel Elkind, skladateljski tim iz *Paklene naranče* (premda ovaj put one nisu bile zadovoljne suradnjom s Kubrickom). No, na kraju je Kubrick odlučio iskoristiti tek manji dio njihovog rada, opredijelivši se radije za klasičnu glazbenu literaturu, vodeći se razmišljanjem o glazbi kao zvuku, što je najbolje odgovaralo žanru strave, zbog čega su i odabrana djela Béle Bartóka, Györgya Ligetija i Krzysztofa Pendereckog. Sporadično upotrijebljene skladbe Wendy Carlos, baš kao i odabrana klasična djela, slijede progresiju od glazbe prema zvuku. Inače inovativan treći stavak *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* Béle Bartóka u društvu kasnije iskorištenih djela Ligetija i Pendereckog zvuči prilično pitomo.

Skladba *Lontano* Györgya Ligetija, primjerice, vrlo slično vokalnoj *Lux aeterni* iz 2001: *Odiseje u svemiru* istražuje svijet bez harmonije i ritma. Posljednjim dijelom filma dominiraju skladbe iz prvog stvaralačkog razdoblja Krzysztofa Pendereckog koji je istraživao »buku kao zvuk kao glazbu«, potpuno odbacivši tradicionalnu notaciju (koristio se crtežima kako bi opisao zvuk koji treba izvesti na tradicionalnim instrumentima!): *Jakobovo buđenje*, *De Natura Sonoris* Nr. 1, *De Natura Sonoris* Nr. 2, *Polymorphia*, *Kanon za gudače i vrpce* te dva stavka iz skladbe *Utrenja II: Kristovo uskrsnuće: Ewangelia* (šesti stavak) i *Kanon Paschy* (deseti stavak). No, veliki dio zasluge pri odabiru glazbe i njenoj izvanrednoj montaži ide Gordonu Stainforthu čije je ime izostalo s filmske špice, jer je na set došao samo kako bi pomogao Vivian Kubrick da snimi svoj amaterski dokumentarni film o snimanju *Isijavanja*: Kubrick do zadnjeg trenutka nije znao koju će glazbu koristiti, a slika se uglavnom montirala prema glazbi, pa je na trenutke prijeto kaos, zbog čega mnoge iskorištene skladbe nisu poimence navedene na špici filma. No, minuciozno povezivanje skladane glazbe sa slikom rezultiralo je na kraju time da glazba djeluje kao da je komponirana za film.

Autorica studije potom detaljno opisuje posebnu ulogu Béle Bartóka, odnosno *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* upotrijebljene u tri važna prizora u prvoj polovici filma, i to tako da glazba u svakom prizoru započinje na različitim mjestima, čime je izbjegnuto lako prepoznavanje glazbenog djela. Posebno se analizira i Kubrickov tretman vremena radnje, koje se postupno sažima kako junak tone u ludilo, no vrijeme protječe mimo likova, kao da za njih stoji, pa se u tom dijelu koriste glazbena djela koja se mahom oslanjaju na statičan zvuk (*Lontano*, *De Natura Sonoris* 1, *Jakobovo buđenje*), a parametar trajanja unutar kojega vrijeme ima specifičan status. Osobito važnom se doima i činjenica da u filmu nema pravog lajtmotiva, a čak ni pjesme iz »zlatnog doba« plesne dvorane nisu iskorištene kao obična (prizorna?) glazba, pridonoseći tajnovitosti svršetka filma, u kojem se vidi da je Jack postojao u dva različita vremena.

ity in relation to gender, male-female relations, sexuality, artificial insemination, globalization, nature, etc.? This essay tries to answer these questions through the prism of film illusion theories, theories of understanding the link between film and dreams and impression of reality. The essays refers especially to Jean-Louis Baudry (parallel of caves and movie theatre with an addition of the tunnel in which the *alien* resides), Slavoj Žižek and Jacques Lacan (interpretation of the *alien*/creature as the Thing, *das Ding*).

Irena Paulus

Music in Stanley Kubrick's films following 2001: A Space Odyssey (III): The Shining

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78.036"19"(049.3)

The author points out that *The Shining*, Kubrick's film based on Stephen King's novel, is not a »pure« horror film due to a strong psychological element and due to a strong impression of fantasy and family drama elements. What follows is a detailed description of the manner in which Kubrick created film music. At first, the composer Wendy Carlos and her producer Rachel Elkind, the team of composers from *Clockwork Orange* (although this time they were not satisfied with their cooperation with Kubrick), played a big role. However, Kubrick finally decided to use only a fraction of their work and instead went for classical music, thinking of music as of sound, which best suited the horror genre and which is exactly the reason he chose the work by Béla Bartók, György Ligeti and Krzysztof Penderecki. Sporadic compositions by Wendy Carlos, as well as selected classical pieces, progress from music to sound. The innovative third movement of Béla Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta* together with later used pieces by Ligeti and Penderecki sound rather gentle.

For example, György Ligeti's composition *Lontano*, very similar to the vocal score *Lux Aeterna* from 2001: *A Space Odyssey*, explores a world without harmony and rhythm. The final part of the film is dominated by compositions from the early years of Krzysztof Penderecki who explored »noise as a sound for music«, abandoning completely traditional notation (he used drawings to describe the sound that was to be played on traditional instruments!): *The Dream of Jacob*, *De Natura Sonoris* No. 1, *De Natura Sonoris* No. 2, *Polymorphia*, *Canon* for string orchestra and two movements from the composition *Utrenja II: The Resurrection of Christ: Ewangelia* (sixth movement) and *Kanon Paschy* (tenth movement). However, much credit regarding score selection and score editing goes to Gordon Stainforth whose name is not mentioned in film credits because he came to the set only to help Vivian Kubrick shoot her amateur documentary on the production of *The Shining*: until the very last moment Kubrick did not know what music he would use and the film was edited in line with the score so at moments they were on the verge of chaos. This is the reason why many compositions used in the film are not mentioned in film credits. However, a thorough linkage of score and image resulted in the impression that the music had been composed for the film.

The author then gives a detailed description of the special role of Béla Bartók and his *Music for Strings, Percussion and Celesta* used in three important scenes in the first part of the film. The music in every scene starts at different places, which hinders an easy recognition of the piece. Kubrick's treatment of the time of action is specifically analyzed. The time of action is gradually condensed as the protagonist moves towards insanity. However, the time flows without the characters, as if it had stopped for them, so in that part of the film compositions that rely on static sound are used (*Lontano*, *De Natura Sonoris* 1, *The Dream of Jacob*), on a duration parameter within which time has a specific status. The fact that there are no real leitmotifs in the film seems particularly important. Not even the songs from the »golden age« of dance hall are used as simple (scene?) music and this contributes to the mystery of the closing which makes it evident that Jack existed in two different times.

Dejan D. Marković

Američki road movie — opet na putu

UDK: 791.237(73)

Esaj srpskog kritičara o kulturnim ostvarenjima iz struje *road movie*, na čiji je naziv i sadržaj vjerojatno utjecao roman Jacka Kerouaca *On the Road* iz 1957. godine. Na primjerima novijim filmova ceste (*Thelma and Louise*, Gregg Araki, *My Own Private Idaho*) komentira se nestanak idealizma i romantizma izvornih *road* filmova, tj. preostali ogorčeni antikonformizam, često i komercijalno proračunat. U zasebnim poglavljima tekst zatim opisuje i komentira *road* filmove *Easy Rider*, *Repo Man*, filmove Wima Wendersa, *Lost Highway*, *My Own Private Idaho* i *Crash* Davida Cronenberga.

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Leon Rizmaul

Financije velikog vojvode F. W. Murnaua (1923) — najstariji sačuvani film snimljen u Hrvatskoj

UDK: 791.622(497.5)(091)

Šezdesetih godina 20. stoljeća, u vrijeme dok je najveći »murnauolog«, njemačka autorica Lotte Eisner, pisala svoje knjige, Murnauov opus doživljavao je ponovno otkrivanje. Njegovi filmovi *Nosferatu* (1921), *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924), *Faust* (1926) i *Zora* (*Sunrise*, 1927) podignuti su na pijedestal ne samo njemačke međuratne kinematografije. Eisner je svojim knjigama dodatno gradila mit o Murnauu — »sjetnom melankoličaru« — ali njegovu komediju *Financije velikog vojvode* (1923) nije smatrala vrijednim ostvarenjem. Tvrdila je da je gluma loša, kadrovi preosvijetljeni i da se stječe dojam da slavnog redatelja uopće nije bilo briga kakav će biti krajnji rezultat. Kasniji povjesničari filma redovito su preuzimali njezinu ocjenu kako je riječ o neuspjehom pokušaju da se Murnau okuša u komediji, bez novih istraživanja filma. Ovaj tekst prilog je istraživanju ovoga filma, u ovom trenutku najstarijega u cijelosti sačuvanog igranog filma snimljenoga u Hrvatskoj. tekst u slijedu opisuje produkciju filma, lokacijska snimanja u Dalmaciji i Splitu, novinske izvještaje te inozemnu recepciju filma, da bi na kraju ponudio revalorizaciju ove Murnauove podcijenjene »lake komedije«, posebno istaknuvši da je loš dojam Lotte Eisner o vizualnoj strani filma bio očito uvjetovan lošom snimkom, budući da je danas dostupna restaurirana kopija filma čiji je snimatelj bio slavni Karl Freund, scenaristica Thea von Harbou (prema istoimenom romanu Franka Hellera), a producent Erich Pommer.

Danijel Rafaelić

NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine

UDK: 791(497.5)"1942"

Sudjelovanje filmova Nezavisne Države Hrvatske na filmskom festivalu u Veneciji često je u domaćoj filmskoj historiografiji različito tumačeno. Ovaj prilog, na temelju novinskih napisa, arhivske građe, sačuvanih filmova i svjedočanstava, rekonstruira sudjelovanje NDH na fašističkom festivalu u Veneciji 1942. godine, te donosi točne podatke o navodnoj nagradi dokumentarnom filmu Branka Marjanovića *Straža na Drini*. NDH je pravo sudjelovanja na X. Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica stekla primenom u stalno članstvo u Međunarodnoj slikopisnoj komori u Berlinu u ožujku 1942, čime je stekla prava u filmskoj industriji koja sui male i druge zemlje — sateliti Reicha. Venecijanskim festivalom u okviru Biennalea predsjedao je Giovanni Volpi di Misurata, a ravnatelj je bio Ottavio Croze. NDH su na filmskom festivalu u Veneciji predstavljali srednjometražni dokumentarni film *Straža na Drini*, Kultur-film *Barok u Hrvatskoj*, dokumentarni film *Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške mladeži* (povučen zbog

Dejan D. Marković

American road movie — On the road again

UDK: 791.237(73)

An essay by a Serbian critic about famous achievements in the *road movie* genre, the title and contents of which have most probably been influenced by Jack Kerouac's 1957 novel *On the Road Again*. The author uses the examples of more recent road movies (*Thelma and Louise*, Gregg Araki, *My Own Private Idaho*) to comment on the disappearance of idealism and romanticism, characteristic of original road movies, i.e. on the remaining desperate anti-conformism, many times commercially motivated. In separate chapters the text goes on to describe and comment on the road movies *Easy Rider*, *Repo Man*, films by Wim Wenders, *Lost Highway*, *My Own Private Idaho* and *Crash* by David Cronenberg.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Leon Rizmaul

The Finances of the Grand Duke by F. W. Murnau (1923) — the oldest preserved film made in Croatia

UDK: 791.622(497.5)(091)

It was during the 1960s, the period over which the greatest »murnauologist«, German writer Lotte Eisner, wrote her books, that Murnau's work went through the process of rediscovery. His films *Nosferatu* (1921), *Der letzte Mann* (1924), *Faust* (1926) and *Sunrise* (1927) were set on the pedestal of German and other inter-war cinematography. In her books Eisner further contributed to the myth of Murnau — »the wistful melancholic« — but she never thought of his comedy *The Finances of the Grand Duke* (1923) as of a valuable piece of work. She claimed that acting was bad, frames had too much light and that one got the impression that the famous director did not even care about what the final result would be. Without further analyses of the film itself, later film historians regularly took on her view that the film was an unsuccessful attempt of Murnau's to shoot a comedy. This text is a contribution to the study of what is today the oldest entirely preserved feature film made in Croatia. The text chronologically describes film production, location shootings in Split and Dalmatia, news reports and how the film was received abroad, followed by a re-evaluation of this underestimated »light comedy« of Murnau's. It is pointed out that the reason for Lotte Eisner's bad impression on the visual character of the film was obviously bad tape, since there exists today a restored copy of this film, whose cinematographer was the famous Karl Freund, scriptwriter Thea von Harbou (based on a novel by Frank Heller of the same name) and producer Erich Pommer.

Danijel Rafaelić

Daniel Rafaelić: Independent State of Croatia (NDH) at the 1942 Venice Film Festival

UDK: 791(497.5)"1942"

The participation of the films of the Independent State of Croatia at the Venice Film Festival has been interpreted in different ways in the national film historiography. Based on newspaper articles, materials from the archive, preserved films and testimonies, this text reconstructs the participation of NDH at the fascist 1942 Venice Film Festival and brings accurate information regarding the alleged award to Branka Marjanović's documentary *Watch on the Drina* (*Straža na Drini*). NDH acquired the right to participate at the X. Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica by admittance to permanent membership of the International Film Chamber in Berlin in March 1942. This entitled it to film industry rights that other Reich satellites enjoyed. The Venice Film Festival in the Biennale framework was presided over by Giovanni Volpi di Misurata, with Ottavio Croze acting as its director.

prevelike dužine) te posebni program žurnala *Hrvatska u rieči i slici*. Na festivalu su, uključujući one iz NDH, prikazani filmovi 14 zemalja: Italije, Njemačke, Bugarske, Danske, Finske, Nizozemske, Norveške, Portugala, Rumunjske, Švedske, Švicarske, Španjolske i Mađarske; festival se održavao od 28. VIII. do 15. IX. 1942. Strani novinari posebno su dobro dočekali film *Straža na Drini*; prenose se opsežni citati iz talijanskih novina. Copa Mussolini za najbolji njemački film dobio je film *Veliki kralj* (*Der Große König*) Veita Harlana; Copa Mussolini za najbolji talijanski film dobio je film *Bengasi* Augusta Genine; Coppa Volpi za najbolju glumicu dodijeljena je Kristini Söderbaum za film *Zlatni grad* (*Die Goldene Stadt*) Veita Harlana, dok je kao najbolji glumac nagrađen Fosco Giachetti za spomenuti *Bengasi*. Nagradu Međunarodne slikopisne komore dobio je *Zlatni grad* zbog upotrebe boje, dok je predsjednik Međunarodne slikopisne komore nagradio mađarski film *Alfa Tau* za montažu.

No tu nagradama nije bio kraj — medaljama je nagrađena sekcija dokumentarnih filmova. U toj je sekciji nagrađena i *Straža na Drini*. Značaj ove nagrade se od 1942. godine pa do danas znatno preuveličavao, stoga treba navesti da je tu medalju uz *Stražu* dobilo još deset drugih filmova. Nagrađena je tako Italija za filmove *Comachio*, *Muzika vremena* (*Musica del tempo*) i *Alpinisti i orlovi* (*Rocciatori e Aquile*), Njemačka za filmove *Morski orao* (*Der Seeadler*), *Razne melodije* (*Bunter Reigen*) i *Promjene u zemlji* (*Erde Aufgewaltmärchen*), Švicarska za film *Zastava čovječnosti* (*Le drapeau de l'humanité*), Rumunjska za film *Rimska zemlja* (*Terra di Roma*) te Mađarska za filmove *Mala kukavica* (*A kis kakuk*) i *Život i smrt Stjepana Horthya*. Međutim, uz »glavne«, podijeljene su i još neke »nagrade Biennalea«: Mađarskoj za film *Ljudi na gori* (*Emberék a havason*), Italiji za *Mi živi* (*Noi vivi*), Njemačkoj za *Bečka krv* (*Wiener Blut*), Španjolskoj za film *Goyesca*, Njemačkoj za film *Velika sjena* (*Die Grosse Schatten*), Portugalu za film *Alla ariba* i Rumunjskoj za film *Odessa u plamenu* (*Odessa in fiamme*). Medalje Biennalea podijeljene su Švedskoj za film *Strijelci* (*Snapp Hanar*), Finskoj za film *Preko granice* (*Yli rajan*), Španjolskoj za *Proketo selo* (*La Aldea maldita*) te Mađarskoj za film *Ispaštanje* (*Negyediziglen*).

NDH was represented by the middle-length documentary *Watch on the Drina*, cultural film *Baroque in Croatia* (*Barok u Hrvatskoj*), documentary *The Youth of Croatia / Ustaša Youth Work Service* (*Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške mladeži*; withdrawn because of its length) and the special programme of the newsreel *Croatia in Words and Pictures* (*Hrvatska u riječi i slici*). The Festival presented films from 14 countries, including those from NDH: Italy, Germany, Bulgaria, Denmark, Finland, the Netherlands, Norway, Portugal, Romania, Sweden, Switzerland, Spain and Hungary. The Festival ran from 28 August to 15 September 1942. *Watch on the Drina* was received by foreign journalists especially well; comprehensive citations from Italian newspapers are presented. The Copa Mussolini Award for best German Film went to the film *The Great King* (*Der Große König*) by Veito Harlan; the Copa Mussolini Award for best Italian film was granted to the film *Bengasi* by August Genina; the Copa Mussolini Award for best actress went to Kristina Söderbaum for the film by Veito Harlan. Fosco Giachetti was awarded as the best actor for the film *Bengasi*. The International Film Chamber Award was given to *The Golden City* (*Die Goldene Stadt*) because of its use of colour, while the President of the International Film Chamber awarded the Hungarian film *Alfa Tau* for editing.

However, there were more awards — the documentary section was awarded with medals. *Watch on the Drina* was also awarded as part of this section. The importance of this award has been significantly exaggerated from 1942 to this date and therefore it should be mentioned that this award was given to ten other films, besides *Watch on the Drina*, as well. Italy was awarded for the films *Comachio*, *Musica del tempo* and *Rocciatori e Aquile*, Germany for the films *Der Seeadler*, *Bunter Reigen* and *Erde Aufgewaltmärchen*, Switzerland for the film *Le drapeau de l'humanité*, Romania for the film *Terra di Roma* and Hungary for the films *A kis kakuk* and *Life and Death of Stjepan Horthy*. However, apart from the »principle« awards, the Biennale Awards have also been granted to: Hungary for the film *People on the Alps* (*Emberék a havason*), Italy for *We the Living* (*Noi vivi*), Germany for *Vienna Blood* (*Wiener Blut*), Spain for the film *Goyesca*, Germany for the film *Der Grosse Schatten*, Portugal for the film *Alla ariba* and Romania for the film *Odessa in Flames* (*Odessa in fiamme*). Biennale Medals were granted to Sweden for the film *Scanian Guerilla* (*Snapp Hanar*), Finland for the film *Yli rajan*, Spain for *The Cursed Village* (*La Aldea maldita*) and Hungary for the film *To the Fourth Generation* (*Negyediziglen*).

ARHIVISTIČKI PRILOZI

Mato Kukuljica, Carmen Lhotka

Zoran Lhotka, nakon pet godina

Prilog o životu i radu Zorana Lhotke, majstora zvuka i vodećeg hrvatskog foley artist-a, koji je svojim radom obilježio nekoliko desetljeća hrvatskoga filma, tj. njegova audiotivnog dijela, kao muzički voditelj, majstor zvuka, izumitelj, eksperimentator u području zvučnih efekata i šumova, te na koncu kao restaurator zvuka u Hrvatskoj kinoteci od 1980. Prilog donosi biografsku bilješku o njemu, te kompletnu filmografiju njegova rada u filmskoj industriji.

Mato Kukuljica

Vrednovanje filmskoga gradiva

UDK: 791:930.25

Najsloženiji zadaci u radu filmskog arhivista odnose se na vrednovanje filmskoga gradiva. Taj je zadatak u obradi filmskoga gradiva najmanje obrađivan u stručnim i znanstvenim radovima, pa je ovaj rad upravo prilog tome području. Vrednovanju prethodi izrada kriterija koji će se temeljiti na stajalištu cjelovitosti filmskog djela kao dijela filmskog i ukupnog kulturnog naslijeđa. Za utvrđivanje vrijednosti i kriterija prosudbe filmskoga gradiva potrebno je, osim temeljitog poznavanja nacionalne kulturne baštine, povijesti i specifičnosti razvoja hrvatske kinematografije, i temeljito poznavanje nastanka i razvitka europskog i svjetskog filma, glavnih pravaca i značajki svjetske književnosti, posebno u 19. i 20. stoljeću, također i likovnih i glazbene umjetnosti, kao sastavnica u nastajanju filmskog djela.

Filmsko gradivo koje se trajno čuva u Hrvatskoj kinoteci istodobno je i arhivsko gradivo te podliježe i zakonitostima obrade arhivskoga gradiva. Mnoga antologijska djela hrvatske kinematografije predstavljaju kulturno dobro najveće vrijednosti, a hrvatska je filmska baština istodobno sastavni

FILM ARCHIVES

Mato Kukuljica, Carmen Lhotka

Zoran Lhotka, five years later

A text on the life and work of Zoran Lhotka, sound designer and editor and leading Croatian foley artist, who marked several decades of Croatian film, i.e. its auditory part, as music director, sound designer, inventor, experimenter in the field of sound effects and noise, and in the end as sound restorer at the Croatian Cinematheque since 1980. This text contains biographical notes on Lhotka and a complete filmography of his work in the film industry.

Mato Kukuljica

Evaluating film material

UDK: 791:930.25

The most complex task in the work of a film archivist is the evaluation of film material, particularly pieces that have been least analysed in professional and scientific studies. This article is a contribution to that field of work. Prior to evaluation it is necessary to establish the criteria which should be formed from the standpoint of the film as a whole and as part of the overall film and cultural heritage. In addition to a thorough understanding and knowledge of national cultural heritage, history and characteristics of the development of Croatian cinematography, determining the values and criteria based on which film material is to be judged requires a thorough understanding of the emergence and development of European and world film, main trends and characteristics of world literature, especially of the 19th and 20th century, and of the visual and music arts, as components in the creation of a film piece.

Film material that is permanently preserved in the Croatian Cinematheque is at the same time archival material and must be treated as any other

dio europskoga i svjetskoga filmskog i kulturnog naslijeđa. Bez takvog pozlazišta u razmatranju problema vrednovanja filmskoga gradiva nemoguće je utvrditi vrijednost pojedinog djela ili većih cjelina i to sa stajališta pojedinoga filmskog roda, vrste, autorskog opusa i slično. Takav pristup u vrednovanju filmskoga gradiva nužan je posebno u radu filmskog arhiva jer je on precizan i svrhovit i zbog stalne potrebe prosuđivanja Nacionalne filmske zbirke radi provođenja primjerenih mjera zaštite: restauracije, rekonstrukcije te izradbe zamjenskog izvornog filmskoga gradiva, što je temeljna zadaća svakog nacionalnog filmskog arhiva.

Tatjana Rezec Stibilj

Četrdeset godina Slovenskoga filmskog arhiva pri Arhivu Republike Slovenije

UDK: 791.53:930.25(497.4)

Povijesni pregled rada i temeljnih djelatnosti Slovenskoga filmskog arhiva, koji ove godine obilježava 40 godina osnutka. Na prostoru bivše Jugoslavije nakon 1945. godine isprva je osnovana Jugoslovenska kinoteka u Beogradu, koja je od 1957. do 1971. imala status savezne ustanove gdje su filmu produkciju čuvala republička filmska poduzeća, pa tako i slovenski Triglav film. Godine 1968. pri Arhivu Socijalističke Republike Slovenije osnovan je odjel Slovenski filmski arhiv (u nastavku SFA), specijaliziran za evidentiranje, skupljanje, održavanje i čuvanje slovenskog filmskog naslijeđa.

SNIMATELJSKI PRILOZI

Enes Midžić

Mit o prvoj vožnji kamere i snimci s mletačke gondole

UDK: 778.53(091)

Podatak da je Promio 1896. godine u Veneciji snimio Canal Grande kamerom iz gondole u vožnji znat će spomenuti svaki povjesničar filma. No, niti je prvu filmsku vožnju izveo Promio, a sasvim je neuvjerojatno da je ta vožnja kamere izvedena gondolom. Za prvu je tvrdnju dovoljno prelistati precizne onodobne ili pak danas ažurirane i sistematizirane kataloge tvrtke Lumière ili onodobne novinske napise iz Lyona, koji spominju filmske vožnje datirane prije Promiove (film koji predstavlja prvu poznatu snimku kamerom u vožnji je *Panorama pris d'un bateau*, kat. br. 130, snimljen 21. rujna 1896. u Kölnu s parobroda na Rajni). Dokazom druge tvrdnje detaljno se bavi ovaj tekst, analizirajući sa snimateljskog i vizualnog stajališta Promiovu snimku, dokazujući (pogotovo s obzirom na visinu pogleda i snimljene objekte u prolazu, a uzimajući u obzir visinu *vaporetta* i gondole) da je snimka urađena s *vaporetta*, što uostalom sugerira i izvorni naslov filma iz kataloga tvrtke Lumière — *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (kat. br. 295).

Krešimir Mikić

Portret snimatelja — Robby Müller

UDK: 778.53-051Müller, R.

Prvi iz serije Portreti snimatelja u kojoj će se obrađivati neke od najznačajnijih svjetskih snimatelja autor započinje portretom Robyja Müllera, naglašavajući njegovu suradnju s redateljima (stil bez stila), pristup kadriranju, kompoziciji kadra, pokretima kamere, odabiru objektiva, osvjetljenju i drugim snimateljskim izražajnim sredstvima. Posebice se zadržava na filmovima koje je Müller snimio za Wendersa i to onima u crnobijeloj tehnici (primjerice *Tijekom vremena*), ali se osvrće i an filmove *Down by Law* (J. Jarmusch, 1986) i *Korczak* (A. Wajda, 1990). Najopsežnije ukazuje na *Mrtav čovjek* (1995) ulazeći u raščlambu na moguće specifičnosti fotografije u Jarmushev filmu poveznice fotografije i filma, moguće utjecaje fotografa na snimatelje. Pritom ukazuje na sličnosti mjesta događanja i motive, ali ujedno i na statičnost fotografske snimke za razliku od kadra koji je uvijek dio montažnog slijeda. U zaključku autor naglašava kako Müllerovo stvaralaštvo

archival material. Many anthological works of Croatian cinematography are a cultural good of the highest value; at the same time, Croatian film heritage is an integral part of European and world film and cultural heritage. Without such a starting point in considering the problem of film material evaluation, it would be impossible to determine the value of an individual piece of art or larger wholes, especially from the standpoint of a particular film genre, type, author's opus and the like. Such an approach to film material evaluation is necessary especially in the work of film archives because it is precise and purposeful. It is an approach required also due to the permanent need of evaluating the National Film Collection with the aim of taking adequate protective measures, such as restoration, reconstruction and the creation of reserve original film materials, which is the basic task of any national film archive.

Tatjana Rezec Stibilj

Forty years of the Slovene Film Archives

UDK: 791.53:930.25(497.4)

A historical overview of the work and basic activities of the Slovene Film Archive, which celebrates 40 years of existence. After 1945, in former Yugoslavia there was first formed a Yugoslav Cinemateque in Belgrade, which from 1957 to 1971 had the status of a federal institution where all republican film companies, including the Slovene Triglav film, kept their film production. In 1968, a department was formed within the Archives of the Socialist Republic of Slovenia: the Slovene Film Archives (SFA), which specialised in recording, collecting, maintenance and safeguarding of Slovene film heritage.

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Enes Midžić

The Myth on the first moving camera and the shot from a Venetian gondola

UDK: 778.53(091)

That in 1896 Alexandre Promio filmed the Canal Grande in Venice from a moving gondola is a piece of information every film historian is bound to know. However, the first moving camera was not an act of Promio and it is hard to believe that the camera movement device was a gondola. To substantiate the first statement, all one needs to do is flick through the precise Lumière catalogues of the time or the updated and systemised ones of today, or the Lyon newspaper articles of the time that mention moving camera shots on dates earlier than Promio's (a film representing the first known moving camera shot is *Panorama pris d'un bateau*, cat. no. 130, shot on 21st September 1896 in Cologne from a steamship on the river Rhine). The second statement is at the centre of this text, as it provides a camera and visual analysis of Promio's recording, proving (especially with regard to the height of the view and objects filmed on the way, and taking into consideration the height of the *vaporetto* and gondola) that the shot was filmed from a *vaporetto*, a point suggested by the original title of the film from the Lumière company catalogue — *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (cat. no. 295).

Krešimir Mikić

Portrait of a cinematographer Robby Müller

UDK: 778.53-051Müller, R.

The author announces a series of texts entitled *Portraits of Cinematographers* that shall tackle some of the most prominent world cinematographers. The series of articles begins with a portrait of Robby Müller, placing an emphasis on his cooperation with film directors (style without style), his approach to framing, frame composition, camera movements, choice of lenses, lighting and other means of expression of a camera. The author specifically tackles films in which Müller worked with Wenders, the black and white films (for example *Kings of the Road*), but he also tackles the films *Down by Law* (J. Jarmusch, 1986) and *Korczak* (A. Wajda, 1990). He elaborates on the particularity of cinematography in Jarmusch's *Dead Man* (1995) indicating possible links between photography and film, influence

tvo nije stilski strogo definirano, već se mijenja i razvija od filma do filma, od suradnje s različitim redateljima. Kao posebna kvaliteta njegovog rada naglašava se kompozicija kadra i rad sa svjetlom, kad nastoji maksimalno poštivati objekt snimanja, a istovremeno kompozicijskim rasporedom i prividnom jednostavnošću sačuvati dojam neposrednosti pogleda i nenametljivosti kamere.

Tomislav Pinter

Blijeda sjećanja (ulomci autobiografije)

UDK: 778.53-051Pinter, T.

Ulomak iz autobiografskoga rukopisa nedavno preminulog hrvatskog snimatelja. prvo poglavlje opisuje njegov dolazak u Jadran film krajem 1940-ih; drugo poglavlje rad na filmu *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice (1966); treće suradnju s Orsonom Wellesom u Veneciji, na filmu *The Merchant of Venice* (1969) te svoja samostalna snimanja u Napulju i Rimu, prema Wellesovim uputama (kadrovi na temu »kako Talijani gledaju žene«), što je iskorišteno za emisiju *Around the World with Orson Welles*, a nekoliko kadrova s Ojom Kodar za film *F for Fake* (1974); četvrti ulomak opisuje rad na filmu *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića (1981), a peti suradnju s Dušanom Makavejevom na filmu *Mister Monenegro* (1981).

that photographers may have on cinematographers. He points to the similarity of locations and motifs but at the same time to the static quality of a photograph as opposed to a frame which is always part of a flow. In conclusion the author stresses out that Müller's work is not strictly defined in terms of style but that it changes and develops through films, through his cooperation with different directors. Frame composition and lighting are pointed out as special qualities in Müller's work. In his work, Müller tries to respect the object being shot as much as possible and at the same time preserve the impression of immediacy of the view and discretion of the camera by means of composition and apparent simplicity.

Tomislav Pinter

Faded memories (fragments of an autobiography)

UDK: 778.53-051Pinter, T.

A fragment from an autobiographical manuscript by the recently deceased Croatian cinematographer. The first chapter describes his arrival at Jadran film in late 1940s; the second chapter his work on Vatroslav Mimica's film *Monday or Tuesday (Ponedjeljak ili utorak, 1966)*; the third his cooperation with Orson Welles in Venice on *The Merchant of Venice* (1969) and his independent shootings in Naples and Rome, made in accordance with Welles's instructions (takes on »how the Italians observe women«), which was used in *Around the World with Orson Welles*, while some shots with Oja Kodar were used for the film *F for Fake* (1974); the fourth fragment describes his work on Rajko Grlić's film *Melody Haunts My Reverie (Samo jednom se ljubi, 1981)*, and the fifth the cooperation with Dušan Makavejev on the film *Mister Monenegro* (1981).

O suradnicima u 56. broju

Noël Carroll (1947), američki filozof umjetnosti i filma. Diplomirao filozofiju na Hofstra University (1969), magistrirao na University of Pittsburgh (1970) i na University of Illinois (1976), gdje je i doktorirao 1983; filmologiju je magistrirao na New York University 1974, a doktorirao 1976. Profesor je filozofije na City University of New York (CUNY). Autor je preko stotinu članaka za razne novine i časopise, te desetak knjiga s područja filozofije umjetnosti, medija i filma (npr. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, 1988; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, 1988; *Theorizing the Moving Image*, 1996; *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, s Davidom Bordwellom, 1996; *Interpreting The Moving Image*, 1998; *Engaging The Moving Image*, 2003; *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*, 2007; *The Philosophy of Motion Pictures*, 2008).

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i tjedniku *Stars*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr. Beograd.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao tekstove na Filmski.net i na Vip.movies stranicama. 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. Filmski suradnik Hrvatskog radija. Zagreb.

Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941), magistrirao i doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2001). Utemeljitelj Hrvatske Kinoteke (1979) i njezin pročelnik do umirovljenja 2006. Objavio knjigu *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* (2004). Zagreb.

Carmen Lhotka (Zagreb, 1961), diplomirala je montažu na ADU (1984). Od 1987. zaposlena je u Hrvatskoj kinoteci, koje je pročelnica od 2006. Zagreb.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, esejist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992 živi u Kanadi. Objavljivao u *Filmskoj kulturi*, *Oku*, *Quorumu*, *Književnoj reči*, *Književnim novinama* i *Letopisu Matice srpske*. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd 2003). Vancouver.

Enes Midžić (Zagreb, 1946), akademski snimatelj. Redoviti je profesor na ADU u Zagrebu, koje je dekan. Dobitnik je više nagrada za svoj snimateljski rad, među kojima i Nagrade Vladimir Nazor (1997). Objavio je

knjige *O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere* (2004), *Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla* (2006) i *Pokretne slike: filmska kinematografija* (2007). Zagreb.

Krešimir Mikić (Samobor, 1949), diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, snimanje na ADU i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Predavač na ADU od 1980, docent na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004). Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, magistrirala filmskom temom (*Glazbena komponenta filmova Stanleyja Kubricka*). Suradnica na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, magistrirao međunarodne odnose, a priprema doktorat. Objavljivao je u *Hollywoodu*, *Vijencu*, *Total Filmu* i *Globusu*. Radi za Hrvatsku televiziju (*Kokice*, *Dobro jutro, Hrvatska*), Hrvatski radio (*Licem u lice*) i web-stranicu *film.hr*. Zagreb.

Tomislav Pinter (Zagreb, 1926. — Zagreb, 2008), filmski snimatelj. Od 1945. u Jadran filmu asistira, a od 1946. radi laboratoriju za razvijanje filma. Samostalno snima od 1948, isprva priloge za filmske novosti. Na igranom filmu debitira 1960. (*Kota 905 M. Relje*), snimivši od tada najveći broj filmova u bivšoj jugoslavenskoj kinematografiji, a radio je i u koprodukcijama i inozemnim projektima. Kao snimatelj u preko pola stoljeća filmskog rada snimio je 90-ak cjelovečernih igranih filmova (*Breza*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Prometej s otoka Viševice*, *Rondo*, *Skupljači perja*, *Tri*, *U raljama života*), desetak TV serija te stotinjak kratkih filmova.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb — filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003). Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977), diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; mlađi filmolog i načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva u Hrvatskoj kinoteci. Scenarist i koredatelj dokumentarnog filma *Druga strana Wellesa*. Zagreb.

Tatjana Rezec Stibilj, zaposlena je u Slovenskom filmskom arhivu. S A. Tršanom objavila knjigu *Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva* (2000). Ljubljana

Leon Rizmaul (Sisak, 1972), diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1999. novinar u redakciji emisije *TV Kalendar*. Redatelj, scenarist i montažer nekoliko filmova u produkciji HTV-a. Od 2005. piše redovitu filmsku rubriku u tjedniku *Hrvatski vojnik*. Urednik DVD izdanja filma *Financije velikog vojvode* F. W. Murnaua (2008). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

Marie-Laure Ryan (Ženeva), diplomirala književnost na Université de Genève i kompjutorsku znanost na University of California u San Diegu, magistrirala lingvistiku i njemački jezik na University of Utah, gdje je doktorirala francuski). »Neovisna znanstvenica« na područjima narativne teorije i elektronske tekstualnosti. Autorica je brojnih članaka i knjiga (*Rituel et poésie: Une lecture de Saint-John Perse*, 1977; *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, 1991; *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 2001; *Avatars of Story: Narrative Modes in Old and New Media*, 2006), a uredila je više zbornika (*Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, 1999; *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, 2004). S D. Hermanom i M. Jahnom uredila je *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005). Bellvue, Colorado.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Svjetlana Sumpor, povjesničarka umjetnosti i postdiplomantica na doktorskom studiju književnosti, filma, izvedbenih umjetnosti i kulture. Kustosica je Hrvatskog muzeja naivne umjetnosti. Objavila je studiju *Deko-*

diranje slika (2005), te radove u časopisima *Kontura* i *Grafika*. Scenaristica je filma o I. Rabuzinu *Ključ sreće* (2008). Zagreb

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005) te *Narav televizije* (2008). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Mario Vrbanić, doktorirao je komparativnu književnost na Sveučilištu u Aucklandu (Novi Zeland). Viši je asistent na Odjelu za sociologiju na Sveučilištu u Zadru i vanjski suradnik Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

Uroš Živanović (Rijeka, 1981), apsolvent je antropologije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Član je uredništva časopisa K. Filmske kritike objavljuje na portalu Vip movies. Zagreb.

Ivo Škrabalo

Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)

Biblioteka Tridvajedan, V.B.Z. d.o.o., Hrvatski filmski savez; Zagreb, 2008.

Ivo Škrabalo triput se spisateljski suočavao s hrvatskom filmskom poviješću. Prvi put u osamdesetima u knjizi *Između publike i države* (1985), kada je ta hrvatski film bio sastavnicom jugoslaven-ske kinematografije; drugi put u devedesetima (*101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, 1998), kada se, konačno svoj, hrvao s nedaćama postkomunističke tranzicije; i konačno, na izmaku prve dekade novog milenija, kada je svijet počeo prepoznavati taj novi hrvatski film. Svaka inačica te povijesti, osim što je obuhvaćala veće razdoblje, zato je bila drukčijeg konteksta i prizvuka. Nužno su se mijenjali fokus i jačina neizostavne kritičke (katkada i polemičke) oštrice njezina pisca.

Pišući treću knjigu hrvatske filmske povijesti, a imajući u vidu da su povijesne čitanke novim naraštajima sve deblje i teže, dok su počeci hrvatskoga filma sve apstraktniji i maglovitiji, Škrabalo je uspostavio i novu ravnotežu u povijesnoj građi. Sve je i dalje tu — 'ukratko', samo je povijest još deset godina bogatija, a novog hrvatskoga filma — onoga koji se bez prigovora i kontroverzi takvim može nazvati, sada je mnogo više. Više je i njegovih bitnih ali zanemarenih aktera, marginalnih ili apartnih fenomena koje je autor apostrofirao i obradio u posebnim doda(t)cima glavnom tekstu, odgovarajući još jednom na pitanje tko je što bio i dao hrvatskoj kinematografiji.

Cijena: 180,00 kuna

Midhat Ajanović

KARIKATURA I POKRET

Devet ogleđa o crtanom filmu

Karikatura i pokret pravi je kompendij znanja o animaciji, ali znanja razvijena kao 'popratna posljedica' velike radoznalosti, problemske osjetljivosti i analitičke poduzetnosti njezina autora, Midhata Ajanovića. Raspon njegova pristupa animaciji je širok, a obuhvaća teorijsko-interpretativna tumačenja ključnih svojstava i mogućnosti animacije na kliznoj granici između animiranog i 'živog' filma, animacije i likovnih umjetnosti (Ogled o mikrokadru; Karikatura i film; Humoristički crtež od tiska do filma; Animirani strip-kvadrat, a i druge rasprave u knjizi). Gotovo sve studije ujedno su i povijesni pregledi. Neke su izričito 'monografske' povijesne (Samosvjesna crtana figura; Tex Avery — diznijska negacija Disneya; Ideološka panorama zagrebačke škole), dok su pojedine portreti umjetnika-prekretnika (*Don Kihot* — film s tajnom; Crtana 'perestrojka' Priita Pärna). Taj raspon posljedica je temeljne očaranosti Ajanovića suptilnostima, složnošću i iznenađenjima koje postojano otkriva u animaciji i kao zaljubljeni gledatelj, i kao zdušni tumač.

Cijena 180,00 kuna

Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR – 10000 ZAGREB
tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr

Ante Peterlić

POVIJEST FILMA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Tko god se primi čitanja Peterličeve *Povijesti filma* s predrasudom da je ipak riječ o djelomičnoj i tek jednoj od mnogih filmskih povijesti, shvatit će koliko se Peterličev pristup razlikuje od ostalih pristupa. Peterličev je zahvat neusporedivo širok: seže do kinematografskih prapočetaka ili pretpovijesti, a u hodu prema današnjem vremenu gustom mrežom hvata sve što je ikada moglo imati ikakve veze s njegovim predmetom, od tehničkih izuma i otkrića, preko novih znanstvenih i filozofskih spoznaja do vrenja u umjetnostima, koje su se početkom 20. stoljeća počele odricati svoje tradicije, dok je film tada tek čeznuo za njom. Više je puta izrečena Peterličeva teza, zabilježena i u ovoj knjizi, kako je film za stotinu godina prešao put za koji su drugim umjetnostima, od slikarstva, književnosti do glazbe, trebala stoljeća. Premda nije dosegla sadašnji filmski trenutak, obrađena razdoblja i nagovještaji daljeg razvoja — u tipično peterličevskom sveobuhvatnom, a opet razumljivom načinu izlaganja — knjiga će pružiti velik čitateljski užitek ljubiteljima filma, a mnogi će iz ove knjige imati priliku štošta i naučiti, pa i prevrednovati ono što su prije znali.

Cijena 150,00 kuna



Nenad Puhovski

DIGITALNI ABECEDARIJ AUDIOVIZUALNIH MEDIJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Kad se nešto već zove *rječnik*, *pojmovnik* ili *abecedarij*, dvije su konotacije nezaobilazne: prvo, da je to *tumač*, da autor ima pretenziju objasnjavati smisao nedovoljno poznatih pojmova; i drugo, *sveobuhvatnost* — kakav bi to bio rječnik kad čitatelj u njemu ne bi našao tumačenje gotovo svih relevantnih pojmova?

Nenad Puhovski je sastavljao je *Digitalni abecedarij* vođen svojim interesima, a to su široko shvaćeni različiti elektronski mediji povezani natuknicama *audiovizualno* i *video* — danas se to područje rado opisuje terminom *multimedija*. Taj pojam može zavesti jer obično podrazumijeva tehnike audiovizualnog snimanja, reproduciranja i prezentiranja temeljene na potencijalu kućnog računala, te je takva multimedija korisnički dostupna poslovnim i kućnim korisnicima. Podataka o takvoj *multimediji* u ovoj knjizi ima, no prije bi se moglo reći da je Puhovskom pravo polazište tehnika standardne televizije. Polazeći od *broadcast* kvalitete kao svojevrsnog audiovizualnog standarda, on u ovom radu obuhvaća i »substandardne« tehnike, namijenjene amaterskim korisnicima. Ipak, više pozornosti poklanja tehnikama namijenjenim specifičnim zadacima u profesionalnoj audiovizualnoj proizvodnji — standardnoj televiziji i televiziji visoke rezolucije, prepletanju različitih tehnika, kao i računalnim pojmovima koji prate nastanak, pohranu, obradu i transmisiju podataka o digitaliziranoj slici i zvuku.

Cijena 180,00 kuna

**Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR – 10000 ZAGREB
tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr**