hrvatski filmski ljetopis

59 | 2009

FILM I TRAUMA

CODEN HFLJFV UDK 791.43/45 ISSN 1330-7665

hrvatski filmski ljetopis

god. 15. (2009)

broj 59, jesen 2009.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:
Nikica Gilić
Bruno Kragić (glavni urednik / editor-in-chief)
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

Suradnici/Contributors:
Krešimir Košutić (filmografije/filmographies)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)
Dizajn/Design: Barbara Blasin

Naslovnica/Cover: Milena Dravić, *Rondo* (Z. Berković, 1966)
Stražnje korice / Back cover: Rade Šerbedžija i Alma Prica, *Kontesa Dora* (Z. Berković, 1993)

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez
Za nakladnika / Publishing Manager: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)
Priprema za tisak / Prepress: Kolumna d.o.o., Zagreb
Tisak / Printed By: Tiskara CB Print, Samobor

Adresa/Contact: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon/phone: (385) 01 / 4848771,
telefaks/fax: (385) 01 / 4848764
e-mail uredništva: tomsakic@yahoo.com / bruno.kragic@lzmk.hr
www.hfs.hr

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka
Cijena: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn
Žiroračun: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,
Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Clubs' Association
Subscription abroad: 60 E / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 15. (2009) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba
Ovaj broj zaključen je 15. rujna 2009.

SADRŽAJ

59, jesen 2009.

UVODNIK 5 **Proud to be antipleks!**

IN MEMORIAM: ZVONIMIR BERKOVIĆ
7 **Damir Radić** / Skroman, ali uman
10 **Tomislav Šakić** / Četiri filma, četiri žene
12 **Bruno Kragić** / Rondo u prostoru i prostor *Ronda*
16 **Filmografija Zvonimira Berkovića**

FILM I TRAUMA
18 **Karla Lončar** / Lacanovsko tumačenje filmova Krzysztofa Kieślowskog
34 **Marija Sruk** / *Shoah* – filmsko svjedočenje traume
43 **Mario Vrbančić** / *Dogville* u Brechtvilleu

STUDIJE
54 **Saša Vojković** / Više od transseksualne identifikacije: ženski likovi kao subjekti od akcije u vesternima
66 **Ivana Keser** / Gauthierova teorija filmskog eseja
74 **Irena Paulus** / Nove glazbene smjernice – Kubrick nakon *2001: Odiseje u svemiru* (V): *Oči širom zatvorene*

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA
84 **Dejan Kosanović** / Beogradski filmovi Oktavijana Miletića
92 **Hrvoje Turković** / Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju
107 **Silvestar Mileta** / *Tko pjeva zlo ne misli* – kritička recepcija i kvaliteta

SNIMATELJSKI PRILOZI
124 **Krešimir Mikić** / Portret snimatelja (III) – Sławomir Idziak

ESEJI I OSVRTI
132 **Rajko Petković** / Život je tužan i predivan: filmovi Jima Jarmuscha kao primjer američkog nezavisnog filma
142 **Marijan Krivak** / Ljubavno-intelektualne "igre i igrice" Érica Rohmera / Povodom ciklusa u Filmskim programima
148 **Tomislav Kurelec** / Autentičnost nasuprot intelektualizmu / Novi brazilski film u Filmskim programima

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (V)
151 **Sanja Kovačević** / Zrinko Ogresta: "U glavi treba imati metlu"

FESTIVALI I REVIJE
156 **18. Dani hrvatskog filma 2009** / Dokumenti vremena i ljudskih sudbina, Josip Grozdanić / Tulum i rastanak otpadnika, Josip Grozdanić / Nenadano dobra parna godina, Jurica Starešinčić / Dobar, ali ne i impresivan prosjek, Juraj Kukoč / *In Time* Nicole Hewitt, Mima Simić / Nagrade
170 **Jurica Starešinčić** / Dugometražni animirani filmovi po treći put u Zagrebu / Animafest, 19. Svjetski festival animiranog filma
174 **Tomislav Šakić** / Deset filmova traži autora / 56. Festival igranog filma u Puli
195 **Nagrade 56. Festivala igranog filma u Puli**
196 **Igor Bezinović** / Brendiranje recesije / 11. Motovun film festival
200 **Damir Radić** / Filmovi, zvijezde, muzika, partyji / 15. Sarajevo Film Festival

NOVI FILMOVI
209 **Kinorepertoar:** *Buick Riviera*, Marijan Krivak / *Gangsteri*, Tomislav Čegir / *Gran Torino*, Tomislav Kurelec / *Koralina i tajna ogledala*, Juraj Kukoč / *Ljubavnici*, Hana Jušić / *Metastaze*, Marijan Krivak / *Nemilosrdni gadovi*, Mima Simić / *Palermo Shooting*, Tomislav Čegir / *Sinegdoha, New York*, Mario Slugan / *Sljepoća*, Mario Kozina / *Strah(ovi) od tame*, Jurica Starešinčić / *Tri majmuna*, Josip Grozdanić / *Valcer s Bashirom*, Josip Grozdanić / *Žena kojoj sam čitao*, Srećko Horvat

DODACI 251 **Kronika / Filmografije / Bibliografije / Engleski sažeci / O suradnicima u 59. broju**

CONTENTS

59, Fall 2009

EDITORIAL 5 **Proud to be antipleks!**

OBITUARY: ZVONIMIR BERKOVIĆ
7 **Damir Radić** / Modest but wise
10 **Tomislav Šakić** / Four films, four women
12 **Bruno Kragić** / Rondo in space and the space of *Rondo*
16 **Filmography of Zvonimir Berković**

FILM AND TRAUMA
18 **Karla Lončar** / A Lacanian interpretation of Kieślowski's films
34 **Marija Sruk** / *Shoah* – film testimony of a trauma
43 **Mario Vrbančić** / *Dogville* in Brechtville

FILM STUDIES
54 **Saša Vojković** / More than transsexual identification: female subjectivity in westerns
66 **Ivana Keser** / Gauthier's theory of film essay
74 **Irena Paulus** / New music guidelines – Kubrick after *2001: A Space Odyssey* (V): *Eyes Wide Shut*

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA
84 **Dejan Kosanović** / The Belgrade films by Oktavijan Miletić
92 **Hrvoje Turković** / Film modernism in ideological and populist context
107 **Silvestar Mileta** / Krešo Golik's *One Song a Day Takes Mischief Away* – critical reception and quality

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY
124 **Krešimir Mikić** / Portrait of a Cinematographer (III) – Sławomir Idziak

ESSAYS
132 **Rajko Petković** / Life is sad and beautiful: Jim Jarmusch's films as an example of American independent cinema
142 **Marijan Krivak** / Romantic and intellectual games by Éric Rohmer / On the occasion of the retrospective in Film Programmes
148 **Tomislav Kurelec** / Authenticity versus intellectualism / New Brazilian cinema in Film Programmes

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS (V)
151 **Sanja Kovačević** / Zrinko Ogresta: "You have to have a broom in your head"

FESTIVALS
156 **18th Days of Croatian Film 2009** / Documents of time and human destinies, Josip Grozdanić/ The Party and Farewell of the Renegades, Josip Grozdanić / An unexpectedly good even year, Jurica Starešinčić / Good but not an impressive an average, Juraj Kukoč / *In Time* Nicole Hewitt, Mima Simić / Rewards
170 **Jurica Starešinčić** / Feature-length animated films in Zagreb for the second time / 19th Animafest
174 **Tomislav Šakić** / Ten films in search of an author / 56th Pula Film Festival
196 **Igor Bezinović** / Branding the recession / 11th Motovun Film Festival
200 **Damir Radić** / Films, stars, music, parties / 15th Sarajevo Film Festival

NEW FILMS
209 **Theatres:** *Buick Riviera,* Marijan Krivak / *Public Enemies,* Tomislav Čegir / *Gran Torino,* Tomislav Kurelec / *Coraline,* Juraj Kukoč / *Two Lowers,* Hana Jušić / *Metastaze,* Marijan Krivak / *Inglourious Basterds,* Mima Simić / *Palermo Shooting,* Tomislav Čegir / *Synecdoche, New York,* Mario Slugan / *Blindness,* Mario Kozina / *Fear(s) of the Dark,* Jurica Starešinčić / *Three Monkeys,* Josip Grozdanić / *Waltz with Bashir,* Josip Grozdanić / *The Reader,* Srećko Horvat

APPENDICES
251 **Chronicle / Filmographies / Bibliographies / English summaries / Contributors to this issue**

Proud to be antipleks!

Mnogo se toga zbilo od prošloga (dvo)broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, i svijet kao da, na neki suptilni način, više nije isti. Što se filma tiče, stigli su prvi dani zlatne jeseni, a za nama je ostala tradicionalna ljetna sezona sa svojim filmskim festivalima od Splita do Splita (Festival mediteranskog filma Split, Animafest, Pula, Motovun, Vukovar, Sarajevo, Međunarodni festival novog filma...), i sve se vratilo u uhodane tokove: svoja su vrata otvorili zagrebačka kina Tuškanac i Europa, sada potpomognuta i trećim specijaliziranim art-kinom, Dokukinom Croatia, otvorila su se i splitska Zlatna vrata, riječko Art-Kino Croatia (od kojega posudismo naslov ovome uvodniku), pulsko kino Valli... Što se festivala tiče, 25fps nastavlja uspješno i sigurno dalje, a Zagreb film festival svake je jeseni jači i veći, komercijaliziraniji i brendiraniji, ove godine označen "odvažnim producentima" i ulaskom u multipleks. Što se njih tiče, CineStari i dalje hrane klince kokicama i lakim filmovima. No ipak, kroz njihove su dvorane početkom jeseni protutnjali i mnogi velikani, vrativši pomalo i nadu u program takvih dvorana: Tarantino, Almodovar, Mann, a ambiciozno su u distribuciju krenula i prva dva nova domaća filma s ovogodišnje Pule, *Kenjac* i *Vjerujem u anđele*. I na tržištu DVD-a čudna stvar: u prodaji su se pojavile, po vrlo pristupačnim cijenama, prve kolekcije klasika: Bergmana, Jarmuscha, europskog filma, Charlieja Chaplina, Stanlija i Olija, Bustera Keatona, Johna Waynea... Očito, čišćenje duhova iz ormara koje je zahvatilo metastazirane društvene slojeve (da prizovemo još jedan ovogodišnji hrvatski film, *Metastaze*, u rujnu distribuirane po popularnoj cijeli i na kioske) zahvaća pomalo i hrvatsku kinematografiju, vraćajući nas nekim starim, dobrim kriterijima: i državna nas, *javna* televizija petkom navečer zabavlja *filmom tjedna* koji, po prvi put u barem deset godina, nije neki novi hit poput *Gospodara prstenova*, nego vječni John Wayne. Neka to bude tek početak! A *Hrvatski filmski ljetopis*, usprkos brodolomnoj godini što se dotacija i preživljavanja tiče, ide dalje, u novome ruhu. No vjerni smo našoj dvojnoj prirodi: samo okrenite stranicu, i u prvih stotinjak i nešto stranica očekuju Vas nove studije i članci mladih doktoranada i doktora, apsolvenata i postdiplomanata; a ako ste manje filmološke, a više filmofilske naravi, u idućih stotinjak i više stranica naći ćete esejističke, podjednako analitičke osvrte na retrospektive i revije, festivale i filmove s kinorepertoara... Ugodno čitanje – i pišite i Vi nama!

Tomislav Šakić

UDK: 791.633.051Berković, Z.

Damir Radić

Skroman, ali uman

59/2009

U svom brojem skromnom, ali temom i kvalitetom djelomično vrlo intrigantnom redateljsko-scenarističkom igranofilmskom opusu, Zvonimir Berković u središtu je uvijek imao – ili se barem gradio da ima – muško-ženske erotske odnose. Berković je bio pripadnik generacije što je, kako se to nekad govorilo, stasala iza Drugog svjetskog rata, rođenjem i djelovanjem povezao je dva najveća i najbitnija jugoslavenska grada, Beograd i Zagreb, bio je građanski umjetnik i intelektualac "opće prakse" *par excellence*, kao i većina pripadnika svoje i nadolazeće generacije (književnopovijesno govoreći – krugovaša i razlogovaca) spajao je tipični građanski duh s (*light*) nacionalizmom, a također je kao većina pripadnika svoje i nadolazeće generacije sagledavao muškarce i žene kao dva na sebe međusobno nužno upućena, ali posve različita entiteta.

Za razliku od nekih drugih redatelja koji su prema ženama načelno gajili nepovjerenje pa i strah (tradicionalni skučeni feminizam to bi bio sklon nazvati mizoginijom, no zapravo je riječ o ginofobiji, što su dakako dvije bitno različite stvari), Berković je žene i žensko mistificirao na drugačiji, "afirmativan" način. Afirmativan pod navodnicima, jer taj se način u najvećoj mjeri oslanjao na konzervativno poimanje žene kao tajne, kao nečeg neobično privlačnog, ali nedokučivog, nečeg što je istovremeno frivolno i uzvišeno, s čim se može poigravati i što se može bolno izigrati, ali može se i obožavati, što opet znači da i ono samo može povrijediti, bol nanijeti.

U svom prvom i (daleko) najboljem redateljsko-scenarističkom igranofilmskom projektu *Rondo*, nastalom 1966. u doba procvata jugoslavenskog modernističkog ili, kako se to onda nazivalo, autorskog filma, Berković je tematizirao igru dvojice muškaraca iz građanskog staleža, umjetnika i suca, s mladom suprugom jednog od njih (umjetnika). Dvojica mlađih sredovječnih muškaraca (s tipično berkovićevskom mistifikacijom ženskog raspravljaju o sličnosti žene i glazbe, a sjajno ih tumače Relja Bašić i Stevo Žigon) sastaju se svake nedjelje kako bi igrali šah, no igra poprima jasnu erotsku motivaciju i svojstva, jer njezin je cilj zapravo zadobivanje odnosno obrana "kraljice", a to je umjetnikova mnogo mlađa supruga (savršeno je utjelovljuje Milena Dravić); no u tom "muškom" odmjeravanju snaga (ne treba zaboraviti da je šah u praksi "muškija" igra nego nogomet) nije nemoguće prepoznati i tzv. latentni homoerotizam, odnosno u ukupnosti odnosa nekonvencionalnog trija na djelu je svojevrsni totalni erotizam kojim dominiraju dvojica snažnih, zrelodobnih muškaraca. Mlada žena njihov je nježni plijen (da prizovemo Nicka Cavea), čega je razigrani umjetnik, čini se, svjesniji od introvertiranog suca, možda i zbog viška mašte, no u ključnim trenucima demonstriranja "zrele" muške dominacije nad "nedoraslom" ženom ni sudac, na svoj suzdržan način, neće zakazati. Uglavnom, *Rondo* je film koji istovremeno suptilno i provokativno progovara o složenoj igri moći unutar erotskih odnosa, uvodeći u tu igru i rafinirani psihološki sadomazohizam, a čitava ta metaforičko-realistička "studija karaktera" umjetnički je maestralno izvedena te je u tom trenutku najavila, kako se činilo, iznimno potentno autorsko ime.

Pet godina kasnije, Berković, koji je od *Ronda* prestao kao scenarist surađivati na filmovima drugih režisera, u čemu je inače bio poprilično uspješan (sjetimo se Marjanovićeve *Opsade* i Tanhoferova *H-8*...), predstavio je svoj drugi redateljsko-scenaristički igrani uradak *Putovanje na mjesto nesreće*. Izrazito je prevladavajući sud, a dijelio ga je i sam autor, kako je riječ o dominantno promašenom ostvarenju, no stvari baš i ne stoje tako, osobito ne u okvirima Berkovićeva opusa. *Putovanje na mjesto nesreće*, naime, jest (znatno) slabiji film od *Ronda*, ali svakako je bolji od preostala dva naslova koja je Berković isporučio u sljedećim desetljećima. Slabost tog filma leži u mjestimično naivnom, patetičnom (ali ne enervantno patetičnom!) dijaloškom poetiziranju "na francuski način" i nepotrebnom (iako za Berkovićev svijet vrlo znakovitom) muškom pripovjedaču, no u suštini riječ je o sugestivnom prikazu razarajućeg psihosocijalnog djelovanja na usamljenu i višestruko prevarenu, odnosno izdanu ženu (Ana Karić u ulozi života). Dok je u *Slučajnom živo-*

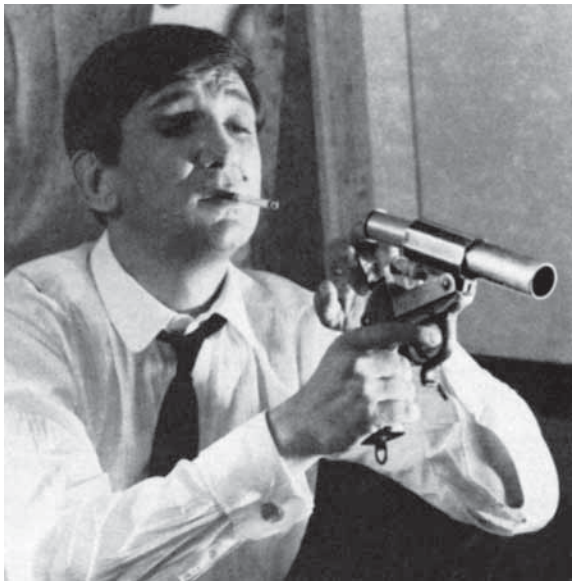
tu Ante Peterlića upravo Ana Karić, sukladno autorovu svjetonazoru, igrala ženu što "izdaje" (muškarca), sada ona utjelovljuje protagonisticu koja je žrtva patrijarhalnog oca (progroteskni momenti u scenama s ocem kojeg je snažno prezentirao Emil Kutijaro možda se ne uklapaju skladno u opći ugođaj filma, ali imaju znatnu ekspresivnost), nevjernog i konstantno neprisutnog muža (jedva vidljivi Stevo Žigon) te mladog, manipulativnog, pseudosenzibilnog ljubavnika (korektni Rade Šerbedžija). Potonji je i spomenuti (nepotrebni) pripovjedač, čija strukturalno-značenjska pozicija naglašava status protagonistice kao objekta, međutim ovdje je riječ o objektu sa snagom subjekta, snagom koja ne proizlazi samo iz objektivne pozicije protagonistice, nego iz samog sadržaja lika – Jelena, kako joj je ime, daleko je najrazrađeniji i usprkos svom stradanju te podvrgnutosti tzv. muškom pogledu (kojem uostalom na jednoj dubljoj razini izmiče) daleko najsnažniji ženski lik koji je Berković ikad stvorio, no ne samo to – upitajte se koliko se tako elaboriranih i sugestivnih ženskih likova smještenih u središnju poziciju pripovijesti uopće možete sjetiti u povijesti hrvatskog igranog filma? Radićeva *Živa istina* i Golikova *Ljubica*, oba s Božidarkom Frajt u glavnoj ulozi, nastali su, ako ste na njih pomislili, nakon *Putovanja na mjesto nesreće*. Čak možda nije pretjerano reći (zapravo jest, ali dopustimo si tu slabost ovom prigodom) kako Jelena Zvonimira Berkovića i Ane Karić na neki vrlo blag i dalek način anticipira von Trierove plemenite žene žrtve.

Na žalost, ono što će Berković ponuditi 1980-ih i 90-ih bit će jako daleko od onog što je ostvario u svoja prva dva igranofilmska rada. *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) i *Kontesa Dora* (1993) vjerojatno donose Berkovićev svijet i senzibilitet u najčišćem obliku, što ovdje nažalost ne znači kompliment. Prvospomenuti film, koji se po dobrom ponajprije pamti zbog (za naše prilike) sjajnog dizajna za koji su najzaslužniji scenograf Senečić i snimatelj Trbuljak, izrazito je stilizirana sinteza ionako stiliziranih motiva iz Rostandova *Cyrana de Bergeraca* te Mozartove i Schikanederove *Čarobne frule*, dominantno smještena u bolnički ambijent. Tu se osjećajni profesor glazbe silno (platonski) zaljubi u suprugu pacijenta s kojim dijeli sobu, te joj počne pisati ljubavna pisma, no njima će se okoristiti netko drugi. Poimanje žene kao nedokučivog i nedostižnog ideala koji je istovremeno sposoban za banalne izbore i odluke (pa se oko nje s realnom nadom igraju muškarci beskrajno daleki od delikatne protagonistove duševnosti, a jedan od njih je i zadobiva) – ta gorka Berkovićeva mistifikacija ovdje se našla u kontekstu kritike "ženske neumnosti" i "muškog predatorstva" koji zajednički rade protiv "plemenite (muške) osjećajnosti", ali istovremeno ista je ta (muška) osjećajnost podvrgnuta ironiji, odnosno autoironiji ako pretpostavimo da je profesor zapravo Berkovićev *alter ego*, kao što je ironiji podvrgnut cjelokupan mehanizam muško-ženskih erotskih odnosa. Iako ovako napisano zvuči intrigantno, filmom dominira klišeizirano poimanje muškaraca i žena u paru sa stereotipom o romantičnom patniku, pa se pored tako okoštalog pogleda na složenu dinamiku (muško-ženskih) erotskih odnosa pokušaji (auto)ironijskih odmaka čine neuvjerljivima. Ne pomaže ni izbor antikarizmatičnog Zlatka Viteza kao interpretatora lika u narativnom središtu, lika koji nužno traži, a ne može dobiti ni empatiju ni simpatiju, ponajprije stoga što umjesto povišene senzibilnosti posreduje psihičku sterilnost i fizičku neuglednost; ni Ruskinja Irina Alferova (ili Alfjorova, ovisno o transkripciji) koja utjelovljuje profesorovu čeznutu idealnu ženu, iako neosporno privlačna i rafinirana, nije ono što je po Berkovićevoj koncepciji trebala biti – "ideal uzvišene, savršene i nedostižne ženske ljepote", zbog kojeg se uputio sve do Rusije ne bi li pronašao tom idealu odgovarajuću glumicu.

I dok se u *Ljubavnim pismima s predumišljajem* bavio fantazmom idealne žene iz perspektive muškarca "plemenita srca", svodeći ženski lik na mistificirani i naposljetku banalnošću obdareni jednodimenzionalni objekt (a žena u tom filmu itekako zastupa "ženu uopće"), u *Kontesi Dori* Berković je posegnuo za povijesnom osobom (grofice) Dore Pejačević, prve hrvatske skladateljice, da bi je sukladno svojim navadama pretvorio u objekt "muškog pogleda". No ovaj put taj objekt nema snagu Jelene iz *Putovanja na mjesto nesreće*, pa ne izmiče dodljeljenoj joj poziciji kako bi se izborila za status subjekta. Dora ostaje eterično biće ispražnjeno od svakog sadržaja osim (apstraktnog) klišeja "senzibilne ženskosti", a uostalom ona naročito i ne zanima svog autora – njegov pravi i puni interes na liku je vodviljskog zabavljača i filmskog pionira Karla Armana, čijoj je perspektivi Dorin lik posve podčinjen. Baš kao podosta godina kasnije u Matanićevoj (pseudo)biografiji Slave Raškaj, usprkos naslovu koji sugerira drugačije, u *Kontesi Dori* naslovni ženski lik tek je povod za bavljenje muškom perspektivom, no kako Berković, za razliku od Matanića, svojoj protagonistici (koja

to zapravo nije) ne daruje ostvarenje ljubavnog odnosa sa stvarnim junakom filma, Armanom (a mogao je jer su njemu biografske činjenice bile još manje važne nego Mataniću), onda ona ne funkcionira čak ni kao junakov koliko-toliko ravnopravan par, kao Slava kod Matanića, nego kao, iznova mistificirani, "idealni" predmet/objekt (protagonistove, ali i autorove) čežnje. Štoviše – što je osobito došlo do izražaja u istoimenoj TV-seriji koja višestruko dulju minutažu od one trajanja filma nije iskoristila za elaboraciju Dorina lika i njezinih raznih odnosa, nego za bavljenje bitnim povijesnim ličnostima hrvatske kulturne i političke moderne (jedan od značajnih Berkovićevih interesa) – Dora Pejačević za svog protagonista i svog autora postaje nešto nalik Wellesovu pupoljku, tajna/enigma čije se značenje pokušava odgonetnuti kroz očišta različitih likova. No dok je Welles naposljetku ponudio – istina poprilično banalno – razrješenje enigme, Berković sukladno svojim mistifikacijskim sklonostima to neće (bar ne eksplicitnije) učiniti, a kako i bi kad je "žena nedokučiva tajna". Utješno je ipak što ovaj put – za razliku od *Ljubavnih pisama s predumišljajem*, filma s kojim *Kontesa Dora* dijeli stilizirani dizajn i srodan opći diskurs – ključni ženski lik nije cinično unižen lošim erotskim izborom koji sugerira (opću žensku) umnu nedoraslost (načelno nalik onoj Jamesove junakinje iz *Portreta dame*, no bez njezine sadržajnosti i subjektne snage te jamesovskog slojevitog rafinmana), nego je zaogrnut dubinskom tugom, bitno prouzročenom i (patrijarhalnim) socijalnim uvjetima tog vremena što pred ženama više nisu skrivali sliku lijepog goluba na grani, ali su im jasno davali do znanja da mogu računati samo na sirota vrapca u ruci; tuga je to koja profinjenom liku Dore daje novu dozu plemenitosti, ali malo pomaže da papirnatoj iluziji od karaktera da bar koje zrnce više okusa, boje i mirisa. A ono malo što od toga jest prisutno, zasluga je ponajprije velike, eterično lijepe glumice Alme Price. Njezin dominantni partner Rade Šerbedžija i ovaj put kod Berkovića nije blistao, nego je rutinskom korektnošću iznjedrio zadanu mu ulogu.

Peripetije koje je imao s dovršenjem *Kontese Dore*, čemu su kumovali i sukobi s nekima od nositelja Tuđmanova koncepta diktature nacije, ili bolje rečeno čemu je kumovala netrpeljivost koju su Tuđmanovi sirovi nacionalisti gajili prema intelektualno im superiornom sineastu i tzv. kulturnjaku opće prakse čiji ultimativni



Rondo

građanski habitus ni najmanje nije respektirao nacionalističku histeriju 90-ih usprkos vlastitom, nikad skrivanom nacionalnom osjećaju – te peripetije definitivno su Zvonimira Berkovića udaljile od svijeta filma, kojem se uostalom ionako nakon prva dva vlastita igrana ostvarenja nije osjećao previše bliskim. Ljubitelj (političke) povijesti i književnosti, zadnje je kreativno razdoblje posvetio eruditskim, nerijetko lucidnim i (gotovo) redovito duhovitim esejima kojima je nesumnjivo osigurao visoko mjesto u nacionalnoj povijesti te literarne vrste, no usprkos tome, baš kao i Branko Belan, još jedan filmaš s relevantnim književnim opusom, Berković će se primarno pamtiti kao sineast. Svakako s dobrim razlozima, jer neovisno o vrlo kritičkim tonovima ovdje udijeljenima drugoj polovici njegova redateljsko-scenarističkog igranofilmskog opusa, Zvonimir Berković jedinstvena je pojava hrvatske kinematografije. Posvećen onom doista bitnom, muško-ženskim erotskim odnosima, pronašao je specifičan put njihova tematiziranja, lakoćom se izdvojivši unutar hrvatskih i jugoslavenskih okvira kao navlastita autorska osobnost. Svojim glazbenim i literarnim referencama te likovnim sklonostima nije uvijek činio dobro vlastitim filmovima, ali u jednom slučaju slika, tekst i zvuk sklopili su se u savršenu cjelinu. Autor koji u svom opusu ima film poput *Ronda* doista zaslužuje veliko poštovanje, kao i čovjek koji je u prilično mračno doba ultimativne dominacije nacionalističke logike širio svjetlo umne slobode.

 UDK: 791.633-051Berković, Z.

Tomislav Šakić

Četiri filma, četiri žene

59/2009

Zvonimir Berković, "zvonar katedrale duha", uživao je ugled svojevrsnoga Quasimoda hrvatske kulture. U četiri desetljeća autor svega četiriju dugometražnih igranih filmova kojima je stekao izniman ugled ne samo u domaćem filmu, već i u domaćoj kulturi uopće, bio je, kao i Hugoov književni zvonar pariške katedrale, simbol duše, odnosno duha zarobljene u materiju, svojevrsna rijetka ptica koja je obitavala u sumraku katedrale duha, knjižnice ili radne sobe, za pisaćim stolom, i koja je samo rijetko izlazila na svjetlo dana, na svjetlo filmskoga seta, ili pak da pošalje pokoje od svojih pisama vlastima zemlje diletantije. Možda ga redoviti posjetitelji kavanskih stolova i novinskih redakcija, ili studenti akademije, znaju, kao i jednako "mističnog" Antu Babaju, iz nekih drugih priča i u druželjubivijoj verziji, no u predodžbi nas sa strane – neinicirane u kavanske stolove, generacijske kružoke i akademijske kuloare – on je, kao i spomenuti Babaja, bio povučeni "redatelj bez filmova", mislilac i pomalo mistik (svakako misteriozan), a u svakom slučaju melankolik. Berković je iz te osame postao za mnoge moralna vertikala, glas vapijućega u pustinji, ali ne u filmskoj pustinji iz koje se na vrijeme povukao – rekao je, uostalom, da je Hrvatska nema kinematografiju jer su "Hrvati bića s urođenim defektom za stvarnost" i da svaki hrvatski filmski autor ima "neki svoj svijet, neki majušni planet Malog princa, ali taj je dovoljan za šetnju od sat i pol vremena" – nego i u medijskoj pustinji hrvatskih 1990-ih u kojoj kao da je najčešće vodio razgovor s gluhima, s diletantima – ili naprosto s onima koji nisu htjeli čuti.

Usprkos tom, kako je sam zaključio, uzaludnom javnom angažmanu za pisaćom mašinom, kao i raznim drugim "ljubavništvima kratka daha" (violini; pisanju scenarija, među kojima i za film Nikole Tanhofera *H-8*… s Tomislavom Butorcem, koji je preminuo pola godine prije Berkovića; kazališnim i glazbenim kritikama...), Zvonimira Berkovića ipak će se pamtiti po četiri filma koja je režirao u ritmu od po jednoga u desetljeću, vođen sposobnošću da, kako je rekao, "sve čega se dotakne potanko razradi, ali rijetko nazire kraj": *Rondo* (1966), *Putovanje na mjesto nesreće* (1971), *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) te *Kontesa Dora* (prikazana 1993). Također je i scenarist svih četiriju svojih dugometražnih filmova – dakle, njihov potpuni autor, sasvim u skladu s kontekstom iz kojega je njegov filmski opus potekao: autorskog filma 1960-ih.

Ta četiri filma, isprepletena svojim temama i nadahnućima, čine estetski i svjetonazorski čvrsto povezan autorski svijet i filmski opus. Sva četiri ljubavne su melodrame; prva tri filma izrazito su urbana i moderna, kao da tvore svojevrstan tematski, motivski i stilski ciklus; sva četiri filma u dosluhu su i suglasju s glazbom, od Mozartova *Ronda* i *Čarobne frule* do Dore Pejačević. Zadnji film, *Kontesa Dora*, jedini nije smješten u suvremenost, već je u žanru kostimiranoga filma (*period movie*), ali je i on bio svojevrstan povratak u pretpovijest prvih triju filmova, na izvore naše moderne urbanosti, u hrvatsku modernu između grada i ladanja, u aristokratske i gradske salone što su prethodili nedjeljnim susretima iz *Ronda* ili pak građanskim životima i karijerama iz *Putovanja na mjesto nesreće* i *Ljubavnih pisama s predumišljajem*.

Kontesa Dora još je po nečemu sasvim u slijedu ranijih triju filmova: i kontesa Dora, premda u naslovu filma, žena je pod pogledom muškoga protagonista/pripovjedača, bačena u – riječima Arsena Dedića – "taj mlin što melje", mlin braka i prevare, ljubavi i patrijarhata. Taj je Arsenov bračni mlin u stvari glavna tema svih četiriju Berkovićevih dugometražnih, izrazito esteticističkih filmova, pri čemu se u njima ponajprije mijenja kulturni kontekst i vizualni izgled: *Rondo* je kako lokacijama i dizajnom interijera, tako i zvučnom pistom (plesna glazba s radija i prijenos utakmica nedjeljom popodne) slika zagrebačkih 1960-ih, *Putovanje na mjesto nesreće* jedan je od najboljih filmskih zapisa Zagreba 1970-ih, *Ljubavna pisma s predumišljajem* slika su zagrebačkih 1980-ih; Kontesa Dora pokušaj panoramskog zahvata u hrvatsku kulturnu povijest s prijelaza stoljeća, u začetak hrvatskog moderniteta.

Iza vanjske fasade filmova odvija se stalna Berkovićeva tema muško-ženskih, bračnih odnosa. *Rondo* je tu najsuptilniji, ali i najdirektniji, napose u verbalnom sloju, dija-

lozima likova koji neumoljivo bivaju uvučeni u ljubavni trokut, pri čemu kao da u govoru i razgovoru to sami najavljuju, aludiraju, tematiziraju. Direktnost je i u prikazu igre: šaha kao igre, ljubavi kao igre, od kojih prva ima svoja jasna pravila, a druga nema, ili tako barem smatra Neda, da bi na kraju shvatila da i ljubav ima pravila igre, kao i ratnu, šahovsku terminologiju – potez, napad, pobjeda, revanš itd. – koju i sama primjenjuje dok neuspješno kibicira (poprimajući ulogu "kraljice") u igri šaha protiv Mladena, suca za brakorazvodne parnice. Struktura igre šaha postaje tako struktura igre ljubavi, pri čemu likovi uče "pravila igre" – a Berkovićev film kao da je neka vrsta varijacije na naslov Renoirova klasičnog filma. No istovremeno film je varijacija i svojega vlastitog naslova, odnosno glazbene teme – nedjelje Feđe (Relja Bašić) i Nede (Milena Dravić) s Mladenom (Stevo Žigon) repetitivne su, ali uvijek u podtekstu drugačije (jer se nešto odvija ispod površine, a manifestira kroz igru šaha), da bi se na kraju, nakon obavljenoga čina, ljubavni trio nastavio okupljati u istome sastavu i s istim povodom, radi šaha, odnosno da bi i film zaokružio strukturu ronda, pri čemu je ispalo da sudac igra igru ljubavi radi igre same, dok je Neda bila kraljica, privremeno osvojena, ali – prema džentlmenskom sporazumu dvojice šahista – vraćena na prvotno mjesto da bi se igra mogla dalje nastaviti – jer nakraju i nije važno pobijediti, nego igrati.

Pritom je dakle najgore prošla Neda, koja je – premda je rano shvatila da se iza naizgled običnih partija šaha zapravo kodirana odvija neka druga, ozbiljnija igra – bila tek ulog među pasioniranim (muškim) šahistima. Ona i tako čita ženske magazine dok dvojica muškaraca igraju ozbiljnu igru, okićeni jednom bradom, jednim debelim okvirom naočala i jednom lulom; ona kuha kavu, priprema večeru, te priželjkuje bebu. Ipak, mnogo je mučnija situacija u kojoj se našla Jelena, protagonistica *Putovanja na mjesto nesreće*. Ona je nešto manje "kraljica" i "žena" (koja je "kao muzika", lijepa a nikad pouzdana) od Nede, ali je više istraumatizirani ženski lik bačen pod muške poglede i na kraju otjeran u smrt. Nije tu samo pripovjedač, Šerbedžijin lakonski Vlatko, koji drži ključeve priče i doslovce drži Jelenu Ane Karić narativno potlačenu, doslovce isključenu iz diskursa, nego i otac u tumačenju Emila Kutijara, koji Jelenu, kao i njezinu pokojnu majku, vidi kao ledene kraljice, naizgled jake, a zapravo slabe žene bez emocionalne inteligencije, uništavateljice muškaraca. To što su one podignute na pijedestal ženskosti nije važno, dokle god je Jelena u filmskoj priči uskraćena za pravo glasa, prikazana hereditarno, po logici "kakva majka, takva kći", kao žena osuđena na propast od alkohola koji konzumira u potezu barova od Glavnog kolodvora do Jelačić-placa. A glas joj nije uskratio pripovjedač-protagonist, nego autorska instanca. *Ljubavna pisma s predumišljajem* ljubavnu igru prikazuju pak kao varijacije na Mozartovu *Čarobnu frulu* i Rostignacova *Cyranoa de Bergeraca*, a žena, adresat ljubavnih pisama s predumišljajem (preljuba), viđena je i tu isključivo kroz oči muškog protagonista (kao što je oko kamere dobrim dijelom filma poistovjećeno s perspektivom pripovjedača u bolesničkoj postelji), pri čemu je taj pogled, premda ponešto ironičan (napose u svršetku), umotan u tradicionalne mistifikacijske verbalne slojeve o "nedokučivom vječnom ženskom". Taj pogled doživio je svoju potpunu radikalizaciju u *Kontesi Dori*. Naslovni lik nije glavni lik filma (kao ni Slava Raškaj u *100 minuta Slave*), ona nije subjekt nego prije svega objekt, predmet pogleda muškoga lika-pripovjedača, ponovno Rade Šerbedžije, čiji je Armino vašarski kinoprojekcionist, opsjenar koji, kao i u *Putovanju na mjesto nesreće*, plete priču o susretu muškarca-filma (vašarske atrakcije) i žene-glazbe (klavira), "misterioznog" ženskog bića, a sve to nad još jednim ženskim – ovoga puta doslovce – grobom.

* Čitano u emisiji *Filmoskop* urednika Damira Radića na Trećem programu Hrvatskoga radija, srpnja 2009.

Bruno Kragić

Rondo u prostoru i prostor *Ronda*

Film *Rondo* (1966) Zvonimira Berkovića jedan je od češće razmatranih (doduše više usmeno doli pisano) hrvatskih filmova[1]. U osvrtima u Hrvatskoj, već po premijeri, a potom i kasnije, to se djelo uklapalo u modernistička strujanja[2] u hrvatskom filmu, napose kao reprezentativno ostvarenje specifične tendencije u hrvatskom filmu toga razdoblja, tendencije prema poetici cirkularne strukture, takve koja se fabularno, a i sižejno razvija u formi kruga (usp. Krelja, 1969). U skladu s takvim pristupom, većina se tekstova o *Rondu* bavi njegovom vremenskom dimenzijom, zasnivanjem fabule na koncepciji glazbene forme ronda, odnosno načinom na koji fabuliranje u filmu predočava strukturu spomenute forme, u kojoj se početna tema ponavlja, kontinuirano se vraćajući prekidana vlastitom epizodom, što se onda u konačnici u *Rondu* tumači i kao simbol iskazivanja trajanja kao takvog, te osobito i specifično, na konkretnoj razini, kao simbol nemogućnosti promjene i snage životnih konvencija (Krelja, 1969: 33; Rabin, 1968: 495; Langlois, 1968: 498, Eberhardt, 1968: 501). Pritom se rondo konkretizira i zvučno i motivski: Mozartov *Rondo u A-molu* čuje se kao izvanprizorna glazba, a čuje se i kao prizorni zvuk, bilo s gramofonske ploče, bilo s klavira kada ga svira protagonistica.

U ovom osvrtu naglasak će međutim biti na prostornom aspektu filma *Rondo*, na načinu na koji se odnosi među likovima pa i spomenuta cirkularna vremenska struktura semantiziraju prostorno, razmještanjem likova u ambijentima filma, dakle njihovim međusobnim odnosima u (narativnom) prostoru, ali i njihovim figuriranjem unutar filmskog kadra kao takvoga, kao i na načinima prikazivanja samog prostora radnje.

Kuriozitetno, početak filma, s kadrovima urbanih eksterijera snimljenih vožnjom kamere asocira na filmove *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice iz 1966, *Gravitacija ili fantastična mladost Borisa Horvata* Branka Ivande iz 1968, *Slučajni život* Ante Peterlića iz 1969. Za razliku, međutim, od tih naslova, većina se ostatka radnje *Ronda* odvija u interijerima, i to uglavnom u interijeru stana dvoje protagonista, bračnog para Nede i Feđe (i na stepeništu zgrade u kojoj je stan), uz nekoliko scena u interijeru kavane (a koje imaju ponajprije simboličku funkciju) i jednu kratku scenu koja se kontekstualno definira kao interijer stana trećeg protagonista, Mladena, ali koja ima isključivo informacijsku vrijednost. Te (interijerne) scene nastavljaju, ali samo na okvirnoj, najopćenitije pojavnoj, razini, tradiciju tzv. snimljenog kazališta, a s obzirom na ograničenost prostora i jedinstvo prostora, vremena i radnje. Film se, međutim, u potpunosti odmiče od temeljno nefilmičnih konvencija snimljenog kazališta: promjenama rakursa, pokretima kamere, uporabom dubinskih kadrova, odnosno dubinske mizanscene i razrađenim kadriranjem. Uklapa se i u tendencije ka prostorno-vremenskom kontinuitetu, što ostvaruje duljinom kadrova (a pretežu dulji), u čestoj kombinaciji s dubinskim kadrovima kao i

1 Tekst je blago izmijenjena, ponajvećma skraćivana, a sljedećom bilješkom i nadopunjena, inačica istoimenoga teksta objavljenog u zborniku *Dani Hvarskog kazališta*, knj. 32. – *Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta* (Zagreb-Split: HAZU – Književni krug, 2006).

2 S obzirom na skromne ambicije ovog teksta bilo bi pretjerano ovdje ući u definiranje i razmatranje jedne tako komplicirane sintagme kao što je filmski modernizam. Osobno sam, što naravno ne znači i neispravno, u petogodišnjem razdoblju koje je proteklo od prve verzije članka, postao sklon smatrati *Rondo* primjerom djela koje András Bálint Kovács u svojoj umnogome ultimativnoj studiji europskog modernističkog i art-filma *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980* (2007) zove klasičnim art-filmom, a s obzirom da Berkovićev film ne ispunjava po Kovácsu nužni uvjet neklasične, modernističke naracije: irelevantnost uzročno-posljedičnog slijeda u pripovijedanju, odnosno temeljno ambigvitetnu pa i proturječnu naraciju. U tom smislu zanimljivo je da su pojedini strani kritici (usp. Gregor, 1968; Fauve, 1968) nalazili analogije između *Ronda* i filmova *Pravilo igre (La Règle du jeu)* Jeana Renoira, odnosno *Prošle godine u Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad)* Alaina Resnaisa, jednog ostvarenja koje pripada klasičnom stilu premda protomodernističkim komponentama dolazi povremeno do njegova ruba i jednog paradigmatskog modernističkog djela koje, međutim, kao uostalom ni većina modernističkih filmova nastalih u okvirima igranog filma i profesionaliziranog kinematografskog sustava, ne poništava vlastitu naslonjenost na neke komponente klasičnog stila (o ovom posljednjem vidi u studiji Ante Peterlića u knjizi *Studije o 9 filmova*, Zagreb 2002).

paralelizmom vremenske i prostorne dimenzije, pri čemu se upravo neprestano ponavljanje iste situacije iz životne svakidašnjice može tumačiti i kao refleks (neorealističkog) prosedea nizanja (gomilanja) prizora tzv. krišaka života, a završna scena troje protagonista pomirenih sa sudbinom kao inačica globalne metafore.

Vraćajući se na najavljenu preokupaciju osvrta, dakle na razmještanje (te fizičke, a onda i simboličke odnose) likova u prostoru koji film prikazuje, možemo uočiti da takvo razmještanje odražava temeljnu preokupaciju njihovim odnosima, a u skladu s (uvjetnim) žanrovskim određenjem *Ronda* kao melodrame sa središnjim motivom ljubavnog trokuta (jednim od najčešćih u žanru), i s nadređenom mu temom pravila (ljubavne) igre. Takvom žanrovskom određenju odgovara i smještanje radnje u interijer, vizualnost koja podražava likovni esteticizam (u ovom slučaju s aluzijama na slikarstvo Miljenka Stančića[3]), a i uporaba (i tematizacija) glazbe. Također, kontinuirano vraćanje istog prostora, uz neznatne varijacije, refleks je teme ronda, odnosno ponavljanja, kontinuiranog vraćanja na isto, i kao takav sastavni dio kružne dramaturgije filma, u kojoj se ponajvljanje iste situacije nužno odvija u istom prostoru. Tako se u filmu se može pratiti i određeni, pravilan, razvoj, stupnjevanje prostornog razmještaja likova u odnosu na razvoj njihovih odnosa.

Pri Mladenovu prvom posjetu, Neda stoji između njega i Feđe, svog supruga, što se već može iščitati kao prefiguracija budućeg ljubavnog trokuta. Mladen i Feđa će potom u nizu scena (situacija) sjediti jedan nasuprot drugome, što je dramaturški opravdano njihovim igranjem šaha. Pritom igra šaha stječe i metaforičko značenje sukoba, borbe koju Fauve čak naziva i razdražujućom (usp. Fauve, 1968), ali takve koja je uljudna, civilizirana (pa Sanja Kovačević primjećuje da je šah "ritualni dvoboj na intelektualnoj razini", 2000: 135), i koja ima, kao što sami likovi izriču u filmu, jasna pravila. I kao što su partije šaha tumačene kao najočitiji iskaz forme ronda, jer se neprestano ponavljaju, tako one i na prostornoj razini pokazuju varijacije motiva trokuta. Kada Neda za prve partije sjedne na Feđinu stranu, ali bliže Mladenu, takvo pozicioniranje može ukazati na njezinu srodnost s Mladenom (već naznačenu dijaloški, oboje su naime ljubitelji glazbe), ali i vezanost za Feđu, potvrđenu i nizom daljnjih kadrova u kojima su njih dvoje u dvoplanu, dakle jedno kraj drugog u istom kadru. U jednoj od kasnijih scena, kada njih troje zajedno sjede za stolom, ona je prostorno (rasporedom sjedenja) između dva muškarca (također i kadriranjem: najčešći je slijed, kadar jednog muškarca pa kadar Nede pa kadar drugog muškarca), potom dok raspravljaju o ljubavnom trokutu ona češće biva u dvoplanu s Mladenom – najava trokuta se ogoljava i dijalogom i prostornim razmještajem i kadriranjem.

Situacija pak u kojoj Neda, nakon što je sama u kadru (što se može tumačiti kao iskaz samoće) stane iza Feđe (a taj se čin može tumačiti kao prostorni iskaz njezine potrebe za vezanošću, jasno iskazane u njihovom dijalogu) pa ode u drugu sobu gdje je sama uokvirena vratima, u dubini kadra vrlo je indikativna za ovakvo tumačenje semantizacije prostornih tehnika: dubinski kadar Nede konačni je pokazatelj njezine temeljene osamljenosti i distanciranosti u tom trenutku.[4]

I daljnji prostorni razmještaji često ukazuju upravo na emocionalna stanja protagonistice (što bi pak moglo poslužiti kao argument za postavku o njoj kao središnjoj svijesti filma). Takvo tumačenje mogu potvrditi kadrovi u kojoj je ona jedina na svjetlu (dok su muški likovi u sjeni), što upućuje na njezinu mladenačku naivnost i otvorenosti. Nedina već spomenuta osamljenost biva potvrđena i scenom novogodišnjeg čestitanja, kada ona biva izolirana sama u jedan kadar. Pritom krupni plan jasno usredotočuje pozornost na nju, kao na lik koji prolazi kroz najveće (emocionalne) lomove, a i zbog konvencije tog plana kao metafore savjesti (usp. Lotman, 1976: 79). Naposljetku, onkraj modaliteta njezina kadriranja, zanimljivo je da Neda tijekom filma samo jednom napušta stan, a da bi počinila preljub. Dakle promjena prostora (osim što je dramaturški neminovna) postaje u tom slučaju konkretizacija emocionalne promjene (Kovačević to napuštanje

3 Bogato nijansiranje crno-bijele tonske fakture, kao i rasvjeta koja podupire meke obrise i stvara učinak (gotovo irealnog, a u svakom slučaju nerealističkog) ugođaja, analogni su Stančićevim postupcima pa u oba slučaja možemo govoriti o interijerima ispunjenima melankoličnom sjetom.

4 Sličan je učinak i nekoliko scena u kavani, s Mladenom i njegovim poznanikom koji sjede i šute. Dulji i dubinski kadrovi (u kojima je efekt dubine vidljiv ali je sama oštrina zamagljena difuznim svjetlom) ogoljuju Mladenova temeljnu osamljenost, ali i krajnju konvencionaliziranost. Upravo šutnja kao krajnja suprotnost razgovorljivom ugođaju Nedina i Feđina doma ukazuje na okoštalu ritualiziranost takvih posjeta kavani dok "produljeno" trajanje kadrova koji ne nose daljnje informacije i dubinska, ali statična, mizanscena postižu ugođaj distanciranosti.

doma tumači u optici patrijarhalne ideologije u Berkovićevim filmovima koju analizira, usp. 2000: 136).

U razmatranju prostornih odnosa osobito je zanimljiva i jedna partija šaha koja se odvija gotovo na aritmetičkoj vremenskoj sredini filma (u 48. minuti, a film traje 95). Tijekom te partije Mladen i Feđa zamijene mjesta za pločom: Feđa pokazuje Mladenu da ga je ovaj morao matirati. Promjenom mjesta likova u fizičkom prostoru interijera (prostoru za pločom) sugerira se i njihova zamjena mjesta u funkciji priče u odnosu prema junakinji (u skladu s ranijom opaskom o metaforičkoj funkciji šahovske igre). Obrnuvši mjesta, a i matom, Mladen je zavladao prostorom šahovske ploče, dakle i njihovim međusobnim odnosima; Feđa mu je pritom čak i (nesvjesno) pomogao. Kada poslije te scene Neda stane iza Mladena, a Feđa ostane jedini u kadru, na svjetlu, naznačen je emocionalni obrat koji će se ubrzo (i fizički) ostvariti. U takvim odnosima likova (kao prostornih figura), svjetla i sjene nije možda naodmet pripomenuti da u sjeni najčešće ostaje upravo Mladen, u skladu s konvencijom etabliranom u narativnom filmu još sredinom 1910-ih: smještanje lika u sjenu najčešće je implikacija nejasnih i mračnih poriva. Stoga Berković smješta ljubavnike, potpuno slijedeći pravila melodrame, u sjenu za prvog poljupca, prije samog fizičkog čina preljuba, a i nakon preljuba.

Indikativna je naposljetku i posljednja scena filma. U njoj Feđa i Mladen igraju šah u drugom (stražnjem) planu, u prednjem planu je Neda. Ona sjedi pa se digne i povuče zavjesu – prokazališni potez koji se kontekstualizira kao logičan u prostoru filma koji se sastoji uglavnom od jednog interijera. Istodobno, taj potez mehanički prekida film brisanjem upravo njegova prostora (preko kojeg je povučena zavjesa), isto kao što i sam rondo ne može završiti nikako doli mehanički jer, kako primjećuje Fauve: "...rondo je začarani krug, još bolje raskalašeni krug koji ne umire prirodnom smrću, nego, da tako kažemo, mehaničkom propašću strukture." (Fauve, 1968) I dok se može špekulirati kako se vrijeme filma može nastaviti unedogled, jer je i predstavljeno gotovo isključivo kao trajanje (pa su se stoga protagonisti i pomirili i obnovili svoj ritual nedjeljnih partija; usp. Krelja, 1969: 33), brisanje prostora ipak jasno dovodi do kraja filma, jer ni vrijeme (barem u filmu) ipak ne može trajati bez prostora.

U tom smislu *Rondo* potvrđuje specifičnu poziciju filma, kao jedine umjetnosti koja je istodobno u svojoj srži i prostorna i vremenska umjetnost.[5] Iako se ova posljednja konstatacija može činiti tako očitom da bi mogla biti proglašena banalnom, u kontekstu čestih pristupa filmu, koji pomalo previše zaboravljaju da je forma srž sadržaja umjetničkog djela, tražeći tematsku ili čak društvenu relevantnost, nije suvišno naglasiti ju.

5 Scenske umjetnosti doduše također zahtijevaju udruživanje prostora i vremena. Njima je isto potreban prostor, ali tek kao okvir (usp. Mitry, *Estetika i psihologija filma*). U filmu pak "drama koja se izvodi u prostoru (kao kazalište), razvija se u vremenu, ostvarujući uz to svoje vlastito trajanje (kao roman), i to tako što izražava i označava posredstvom vremenskih odnosa (kao muzika ili prozodija) i prostornih odnosa (kao arhitektura)...Za svaki film bi se moglo reći da predstavlja skup geometrijskih promjenjivih količina čija se nepostojanost organizira prema izvjesnom aritmetičkom sklopu trajanja." (Mitry, ibid). Odnosno, film je umjetnost "dinamiziranja prostora i posljedično izražavanja vremena prostorom" (Panofsky, *Stil i medij filma*).

Literatura

Eberhard, Konrad, 1968, "Pažnja: Berković", *Filmske sveske,* 7, str. 501-502.

Fauve, Jean-Elie, 1968, "Začarani krug i propast strukture", *Filmske sveske,* 7, str. 504.

Gregor, Ulrich, 1968, "Komentar stvarnosti", *Filmske sveske,* 7, str. 503.

Kovačević, Sanja, 2000, "Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića", *Hrvatski filmski ljetopis,* 22, str. 133-146.

Krelja, Petar, 1969, "Rondo novijeg hrvatskog filma", *Filmska kultura,* 65, str. 29-34.

Langlois, Gerard, 1968, "Remek-delo Zvonimira Berkovića", *Filmske sveske,* 7, str. 497-500.

Lotman, Jurij, 1976, *Semiotika filma,* Beograd: Institut za film

Rabin, Henri, 1968, "Rondo", *Filmske sveske,* 7, str. 494-496.

Zvonimir Berković, filmski redatelj, scenarist, glazbeni i kazališni kritičar i esejist (Beograd, 1. VIII. 1928. – Zagreb, 9. VI. 2009). Maturirao je 1946. u Zagrebu, a potom na Muzičkoj akademiji studirao violinu. Diplomirao je režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu. Bio je dramaturg u Zagrebačkome dramskom kazalištu (1953–54) i u Jadran-filmu (1954–56). Od. 1974. predavao je filmski scenarij i dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Bio je predsjednik Društva filmskih radnika Hrvatske (1968–70). Filmom se počeo baviti sredinom 1950-ih kao scenarist (*H-8...* N. Tanhofera, 1958, sa Tomislavom Butorcem). Kao režiser debitirao je 1962. dokumentarnim filmom *Moj stan*, ironijskim prikazom skučenih stambenih uvjeta u novogradnjama, nagrađenim na festivalu u Cannesu. Dugometražni igrani debi ostvario je 1966. *Rondom*; kasnije je režirao dugometražne igrane filmove *Putovanje na mjesto nesreće* (1971), *Ljubavna pisma s predumišljajem* (1985) i *Kontesa Dora* (1993). – U listovima je publicirao kazališne i glazb. kritike i eseje (*VUS, Krugovi, Telegram, Hrvatski tjednik* i dr.). Tijekom 1990-ih pozornost je privlačio duhovitom, ironijski intoniranom političko-kulturnom kolumnom "Zvonar katedrale duha" u tjedniku *Globus* (knjiga *Zvonar katedrale duha,* 1995). U *Dvojnim portretima* (1998) ocrtao je hrvatsku političku scenu i ličnosti; knjiga *Pisma iz Diletantije* (2004) opsežna je zbirka političkih i historiografskih ogleda, epistolarno djelo u kojemu se obraća mrtvim ili fiktivnim adresatima ili živim predstavnicima društvene i političke scene. u knjizi *Vladko Maček: tri razgovora* (2009) u tri dramska teksta predočuju se imaginarni razgovori V. Mačeka s knezom Pavlom Karađorđevićem, M. Krležom i A. Stepincem.

(T. Š.)

Filmografija Zvonimira Berkovića

OPSADA / Jadran film, 1956. – sc. Z. Berković, Slavko Kolar, Nikola Tanhofer (monolozi: Antun Vrdoljak) – r. **Branko Marjanović** – dugometražni igr.

KAMEROM KROZ ZAGREB / Zagreb film, 1957. – sc. Z. Berković, Srećko Weygand – r. **Srećko Weygand** – kratkometražni dok.

MOJ DOM / Zagreb film, 1958. – sc. Z. Berković, Ante Babaja – r. **Branko Ranitović** – kratkometražni dok.

UKORAK S VREMENOM / Zora film, 1958. – sc. Zlatan Jukić, Z. Berković – r. **Rudolf Sremec** – kratkometražni dok.

POZDRAVI S JADRANA (1001 OTOK) / Jadran film, 1958. – sc. Ante Babaja, Z. Berković – r. **Ante Babaja** – kratkometražni dok.

I RADNICA I MAJKA / Zora film, 1958. – sc. Z. Berković – r. **Fedor Škubonja** – kratkometražni dok.

H-8... / Jadran film, 1958. – sc. Z. Berković, Tomislav Butorac (prema ideji Z.a Berkovića i Nikole Tanhofera) – r. **Nikola Tanhofer** – dugometražni igr.

ZBOG JEDNOG TANJURA / Zagreb film, 1961. – sc. Z. Berković – r. **Nikola Kostelac** – kratkometražni crt.

KAROLINA RIJEČKA / Avala film, 1961. – sc. Z. Berković (prema drami Drage Gervaisa) – r. **Vladimir Pogačić** – dugometražni igr.

JEDNAKOST MNOGOKUTA (I. POVRŠINA PARALELOGRAMA; II. POVRŠINA TROKUTA; III. POVRŠINA TRAPEZA) / Zagreb film, 1962. – sc. Z. Berković, Vladimir Tadej – r. **Darko Gospodnetić** – nastavni crt.

MALA KRONIKA / Zagreb film, 1962. – sc. Z. Berković, Vatroslav Mimica – r. **Vatroslav Mimica** – kratkometražni igr.

MOJ STAN / Zagreb film, 1962. - r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Hrvoje Sarić – mt. Lida Braniš – gl. arhivska – sgf. Vladimir Tadej – ul. Ivo Kadić, Ljiljana Gener, Ivan Uzelac – kratkometražni dok. – 35 mm, c/b, 12 min.

BALADA O PIJETLU / Zagreb film, 1964. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Hrvoje Sarić – mt. Lida Braniš – gl. Tomica Simović – kratkometražni reklamni – 35 mm, c/b, 12 min

KLJUČ (POSLIJE PREDSTAVE) / Jadran film, 1965. - sc. Z. Berković, Antun Vrdoljak – r. **Antun Vrdoljak** [epizoda u omnibusu]

RONDO / Jadran film, 1966. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Tomislav Pinter – mt. Radojka Tanhofer – gl. W. A. Mozart (izvodi Juica Murai) – sgf. Željko Senečić – ul. Relja Bašić (Feđa), Milena Dravić (Neda), Stevo Žigon (Mladen), Rudolf Kukić, Zvonimir Rogoz, Boris Festini – dugometražni igr. – 35 mm, widescreen, c/b, 95 min

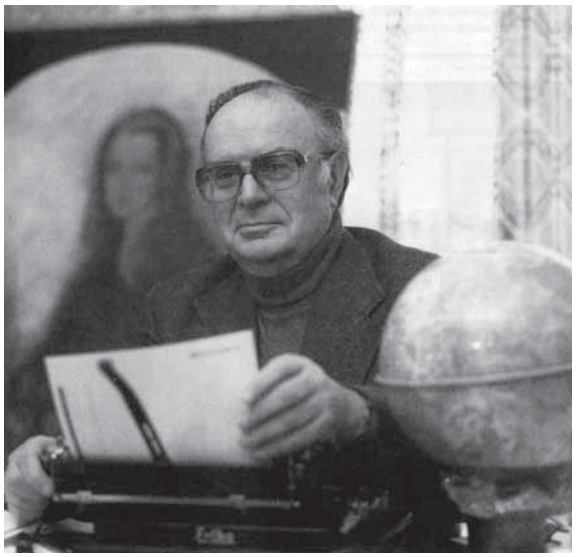
CHERCHEZ LA FEMME (NAROD NARODIMA) / RTV Zagreb, 1968. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – kompilacijski dokumentarni esej kao dio međunar. televizijske serije – 30 min

DUBROVAČKE LJETNE IGRE / Zagreb film, 1969. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Nikola Tanhofer – mt. Radojka Tanhofer – gl. arhivska – kratkometražni dok. – 35 mm, boja, 15 min

PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE / Jadran film, Kinematografi Zagreb, 1971. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Aleksandar Petković – mt. Katja Majer – gl. Alfi Kabiljo – sgf. Željko Senečić, Tanja Frankol – ul. Ana Karić (Jelena), Rade Šerbedžija (Vlatko), Emil Kutijaro (Jelenin otac Viktor), Nataša Maričić (Višnja), Stevo Žigon (Nino) – dugometražni igr. – 35 mm, standard, boja, 94 min

ČARAPE "SLOBODA" SAMOBOR / Croatia film, Vjesnik (Agencija za marketing), 1972. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Nikola Tanhofer – mt. Radojka Tanhofer – gl. arhivska – kratkometražni reklamni – 35 mm, boja, 3 min

CROATIA – HOTEL IZNAD SVIH KATEGORIJA / Vjesnik (Agencija za marketing), 1975. – sc. Ivan Petrović – r. **Zvonimir Berković** – df. Ivica Rajković – mt. Tea Brunšmid – gl. arhivska – kratkometražni reklamni – 35 mm, boja, 2 min 34 sek



Zvonimir Berković (B. Štajduhar, 1993)

ODMOR U HRVATSKOJ / Jadran film, 1981. – sc. Veselko Tenžera, Salih Zvizdić – r. **Zvonimir Berković** – df. Branko Blažina – mt. Martin Tomić – gl. arhivska – dokumentarni promidžbeni – 16 mm, boja, 17 min

UPORNA PREKRETNICA / Ozeha, 1982. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Ilija Vukas – mt. Ranko Andrić – gl. arhivska – dokumentarni promidžbeni – 35 mm, boja

LJUBAVNA PISMA S PREDUMIŠLJAJEM / Marjan film, Croatia film, 1985. - r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Goran Trbuljak – mt. Maja Rodica-Virag – gl. W. A. Mozart – sgf. Željko Senečić – ul. Zlatko Vitez (Ivan Kosor), Irina Alfjorova (Melita), Kruno Šarić (Željko Gajski), Mustafa Nadarević (Papageno), Relja Bašić (primarijus), Siniša Popović (dr. Horst), Eliza Gerner (Melitina majka), Vera Zima (prijateljica) – dugometražni igr. – 35 mm, widescreen, boja, 95 min

KONTESA DORA / Hrvatska televizija, Croatia film, 1993. – r. i sc. **Zvonimir Berković** – df. Goran Trbuljak – mt. Maja Rodica-Virag – gl. Dora Pejačević (u obradi Igora Kuljerića) – sgf. Željko Zagotta – ul. Alma Prica (Dora Pejačević), Rade Šerbedžija (Karlo Armano), Zdravka Krstulović (Lilla), Helena Buljan (Didi), Ksenija Pajić (Steffi Graf), Božidar Boban (Hugo pl. Mihalovich), Tonko Lonza (Teodor Pejačević), Irina Alfjorova (Sidonija Nadherny), Relja Bašić (Iso Kršnjavi), Eliza Gerner (gazdarica), Siniša Popović (Markus), Ivo Gregurević, Mustafa Nadarević, Zvonimir Strmac – dugometražni igr. – 16 mm standard prebačen na 35 mm, boja, 117 min (i TV serija u 6 nastavaka po 55 min)

Karla Lončar

Lacanovsko tumačenje filmova Krzysztofa Kieślowskog

Krzysztof Kieślowski autor je utjecajnih filmova čiji se opus, prema kritičarima, dijeli na ranu i kasnu fazu. Redateljeva kasnija faza započinje *Veronikinim dvostrukim životom* (1991) te se, naspram ranije, ističe metafizičkom tematikom i vizualnom atraktivnošću. Zbog učestalih preokupacija drugim životnim šansama, ustrajnosti likova u svojim namjerama i žudnjama te čestim ponavljajućim motivima, Kieślowskijevi filmovi, a i sama biografija, poslužili su psihoanalitičkom teoretičaru Slavoju Žižeku kao inspirativan teorijski model. Naravno, Žižekova teorija nezamisliva je bez značajnog utjecaja psihoanalitičke teorije Jacquesa Lacana. Zato će se u ovom radu podrobnije razmotriti psihoanalitička tumačenja obojice teoretičara primjenjiva na Kieślowskijeve ranije i kasnije filmove, posebice na TV-seriju filmova *Dekalog* (1988), *Veronikin dvostruki život* te trilogiju *Tri boje: Plavo, Bijelo* i *Crveno*. Psihoanalitički pojmovi poput etike žudnje, višestrukih realnosti, Realnog i *sinthomes* primjenjivi su na sadržaj Kieślowskijevih filmova, ali i njegove formalne aspekte, kao što je, primjerice, slučaj s pojmom prošivnog boda i sučelja u kontekstu Kieślowskijeva načina snimanja kadrova. Zbog lakšeg razumijevanja primjeri navedenih pojmova također su izdvojeni iz filmova drugih respektabilnih redatelja, poput Alfreda Hitchcocka, Andreja Tarkovskog i Jean-Pierrea Jeuneta. Namjera studije je upoznati čitatelje s radom Krzysztofa Kiéslowskog kroz prizmu Lacanova i Žižekova tumačenja, međutim, i kroz redateljeva osobna razmatranja koja su, uz sociopolitičke uvjete snimanja ranijih djela, istaknuti u djelima Mareka Haltofa i Josepha G. Kickasole.

Krzysztof Kieślowski (1941-1996) jedan je od najistaknutijih redatelja s kraja 20. stoljeća. Autor filmova u kojima je doticao kompleksna etička pitanja, u kasnijoj je stvaralačkoj fazi, koja prema teoretičarima započinje *Veronikinim dvostrukim životom* (*La double vie de Véronique*, 1991) i uključuje trilogiju *Tri boje* (*Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge*, 1993/1994), etičku problematiku dodatno prožeo metafizičkim promišljanjima o ljudskom postojanju. Isto tako, u svoja djela integrirao je enigmatske motive i simbole učestalog ponavljanja, što opetovano navodi zaintrigiranu publiku k osebujnim tumačenjima. Pri interpretacijama njegova filmskog izričaja pogodno je problematizirati društveno-simboličke utjecaje i simbolizaciju u konstrukciji subjekta, što je krucijalno područje propitivanja psihoanalitičke teorije, napose teorijskih stremljenja Jacquesa Lacana i Slavoja Žižeka. Štoviše, Žižeku su Kieślowskijevi filmovi poslužili kao inspiracija i koristan interpretativan teorijski model u djelu *The Fright of Real Tears* (2001).

Prema Srećku Horvatu, u pogovoru *Pervertitovu vodiču kroz film* (Žižek, 2008: 196), za Žižeka kraljevski put do nesvjesnog nisu, kao u Freuda, snovi, nego upravo filmovi. Vlastitim priznanjem, Žižek koristi filmove da ilustrira neku teorijsku tezu ili da pojednostavi ili ilustrira ideološke trendove. “No, ipak, to nije sve.” (ibid., 197), dubiozna je izjava tog slovenskog filozofa usporediva i s Kieślowskijevom fascinacijom alternativnim sudbinama i ustrajnosti žudnje likova. Žižek potonju uspoređuje s Kieślowskijevom filmskom djelatnošću koja je, prema njemu, i sama dio određene misije, etičkog čina u Lacanovu smislu. Užitak ustrajanja u žudnji prema Lacanu inačica je Freudova nagona za smrti – *Thanatosa*; izabravši svoju strast Kieślowski je gledao smrti u oči.

Kieślowski – zahtjev za istinom

Rođen u Varšavi, Kieślowski je neodvojiv od sociopolitičkih previranja u Poljskoj koja su u mnogočemu utjecala na njegov rad. Probijajući se kao redatelj za vrijeme socijalizma zanimao ga je, kao i većinu njegovih kolega, dokumentarni film. Iako financirani od strane vlade, poljski dokumentarci 60-ih i 70-ih suptilno su ukazivali na nedostatke političkog sustava. Marek Haltof, posebno zainteresiran za sagledavanje Kieślowskijeva rada u kontekstu poljske kinematografije, upućuje na to da su umjetnici navedenog perioda predmnijevali svoju funkciju gotovo misionarskom. “Filmsko stvaralaštvo bilo je područje

Krzysztof Kieślowski

političkih debata, skrivenih ili otvorenih... Umjetnici su snosili veliku odgovornost; bili su naviknuti na situaciju u kojoj su ih analizirali i šire društvo i autoriteti" (Haltof, 2004: x). Vladajući režim propagirao je idealnu sliku života, onakvu kakva bi trebala biti, a ne kakva zaista jest. Umjetnici su smatrali da je potrebno oživotvoriti ono o čemu se nije govorilo, te se, time, smatralo nepostojećim. Jedan od njih je bio i Kieślowski, koji je nalazio načina da prikaže "istinu". Istina je ovdje pod navodnicima jer je i sam Kieślowski izjavio da redatelj dokumentaraca mora imati pravo na vlastito viđenje realnosti, svojevrsnu subjektivnu točku gledišta (Kickasola, 2001: 17).[1]

Interes za prikazivanjem poljske svakodnevice i "neprikazane realnosti" krajem 70-tih Kieślowski je dijelio s ostalim predstavnicima "filma nepovjerenja" (Haltof rabi pojam *Cinema of Distrust*[2]). Međutim, Kieślowski nije bio isključivo fokusiran na politička pitanja. Interesirao se za protagoniste, radničku klasu, osobe na margini društva, likove koji se "bore" s totalitarnim sustavom svakodnevno živeći svoj život. Prikazivao je mikrosvjetove kao metaforu socijalističkog režima. Istaknutiji filmovi tog razdoblja su mu dokumentarci *Bolnica* (*Szpital*, 1976) i *S gledišta noćnog čuvara* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977) te televizijski dokumentarac *Prva ljubav* (*Pierwsza miłość*, 1974), dok su zapaženi igrani filmovi *Osoblje* (*Personel*, 1975), *Ožiljak* (*Blizna*, 1976), *Mir* (*Spokój*, 1976) i *Kinoamater* (*Amator*, 1979). Dajući likovima prostora da se izraze, Kieślowski se ustručava od poučnih autorskih komentara. Postao je cijenjen upravo zbog toga što njegova djela nisu patila od shematizma. Smatrao je da je život u Poljskoj mnogo kompleksniji te nije htio da publika donosi zaključke po kojima je komunizam Zlo oponirano olako shvaćenom Dobru, što je prema Agnieszki Holland, također redateljici, glavni nedostatak "filmova nepovjerenja" (Haltof, 2004: 26).

Još 1976. godine Kieślowski počinje kombinirati dokumentarne elemente s fikcionalnim. Pod utjecajem uzora – talijanskih neorealista, Tarkovskog, Bergmana i Bresso-

1 Iako nije vjerovao u objektivnu istinu, smatrao je, ističe Kickasola, da se istina može, na neki način, spoznati dubokom refleksijom, ali i osjetiti.

2 Također su u uporabi nazivi poput "filma moralne zabrinutosti", ili pak, "filma moralne tjeskobe" (Kickasola, 2004: 12).

na – snima filmove virtuoznih redateljskih postupaka s naglašenim moralnim stavovima i "katoličkim osjećanjem svijeta" (*Filmski leksikon*, 2003: 297). Odmak od dokumentarističkog realizma Žižek tumači kao Kieślowskijevu naklonost Realnom: "Kad-tad naiđe se na nešto Realnije od same realnosti" (2001: 71). Naime, za vrijeme snimanja dokumentarca *Prva ljubav*, redatelj je svjedočio suzama raznježenog mladića u trenutku primanja svojeg tek rođenog djeteta u naručje. Žižek navodi da se Kieślowski tada zgrozio od osjećaja zadiranja u tuđu intimu, štoviše, "ustrašio se pravih suza" (ibid., 72).

Međutim, za razliku od Žižeka, Kickasola pronalazi razlog prestanka snimanja dokumentarnih filmova u jednom incidentu. Naime, snimajući jedne večeri ljude na varšavskom glavnom kolodvoru, policija je prišla Kieślowskom i otuđila mu snimke. Ispostavilo se da je te večeri kolodvorom prošla djevojka s kovčezima, opravdano osumnjičena za umorstvo vlastite majke koju je raščetvorila i spakirala u te iste kovčege. Policija je snimke kolodvorske vreve trebala iskoristiti kao dokazni materijal, što je Kieślowskog iznimno potreslo. Iako taj snimak na kraju nije koristio istrazi, užasnula ga je činjenica da ga je policija u tom trenutku koristila kao oruđe u službi svojih interesa. "Kieślowski je vjerovao u istinu filma, no nije imao povjerenja u to što bi država s tom istinom mogla činiti" (Kickasola, 2001: 18).

Ipak, zaokupljen težnjom ka što dubljim razmatranjem ljudskog iskustva, Kieślowski naknadno obrazlaže:

> *Ne može se sve opisati. To je velik problem dokumentarnog filma. Hvata se u vlastitu zamku. Što se više teži približiti nekome, to će ta osoba više odmicati. I to je posve prirodno. Nema pomoći. Ako snimam film o ljubavi, ne mogu ljudima banuti u sobu dok vode ljubav. Ako snimam film o smrti, ne mogu snimati nekoga tko umire zato što je riječ o intimnom trenutku u kojem se osoba ne smije uznemiravati.* (Kickasola, 2004: 21)

Tako Kieślowski radi vlastite umjetnosti od dokumentarnog žanra preuzima prikaz istine koja može proizlaziti iz ponašanja i vanjštine ljudi i stvari, a od igranog filma dubinu iskustva i djelovanja – pokretačku silu fikcije (Haltof, 2004: 27).

Žižekovo objašnjenje odnosa realnog i fikcionalnog

Prema Žižeku (2001: 72), Kieślowskijev film koji najbolje ilustrira prijelaz s dokumentarnog na igrani film je *Kinoamater* iz 1979, fikcionalni prikaz snimatelja dokumentaraca koji radije promatra svijet kroz distancu objektiva kamere nego da aktivno participira u njemu. Uočivši zanimljiv odnos između dokumentarne realnosti i fikcije, Žižek spominje područje fantazmatske intime kojemu je načelno zabranjen pristup i kojemu se jedino može približiti putem fikcije.[3] Fantazma predstavlja iluziju smisla kojeg pridajemo zbilji i bez čije kompleksne i proturječne strukture ne možemo održavati ono što se naziva normalnim životom. Zadiranjem u nju, suočavamo se sa paranoičnom i nestabilnom strukturom čovjekova postojanja. Međutim, prema Žižeku, u moći je redatelja da prodre u fantazmu. Jedan od prikaza prodiranja u fantazmu je zanimacija lika suca u *Crvenom*, velikog manipulatora usporedivog s lutkarom (također lik u *Veronikinu dvostrukom životu*) koji kontrolira tuđe živote prisluškujući privatne razgovore susjeda.

Žižek uspoređuje varijacije tog lika sa samim Kieślowskim te se pita nije li interes za prikazom onoga skrivenoga i nedostupnoga redateljev najznačajniji izazov. Isprva se lako dade zaključiti o prisutnosti određenog poštovanja prema onome što se nalazi ispod maske koju svi nosimo; međutim, Žižek smatra da je Kieślowski itekako svjestan dijalektike "nošenja maske". Naime, maska predstavlja socijalni identitet koji osoba zaprima intersubjektivnim odnosima, ali ono ispod maske koje se očituje u trenucima igre (npr. videoigrica), kad se ne treba pokoravati društvenim normama, zapravo je "pravo ja" (ibid., 75). U dokumentarcima se, samim time, postiže da realne osobe glume sebe i redatelju ne omogućuju pristup vlastitoj intimi, dok se u fikcionalnim prikazima osobe i njihovi odnosi čine mnogo stvarnijima i cjelovitijima.

Pritom valja spomenuti i drugačiji način izlaganja in-

3 Lacanovim terminima, fantazma jest na neki način fiktivna, to je iluzoran svijet cjelovitosti, temeljen na objektu a, objektu koji se sastoji od elemenata Simboličkog – registra društvenog života, jezika, Zakona i nesvjesnog, i Realnog – onoga što se ne može simbolizirati, što nema označitelja, onog što je traumatsko, nagonsko, nemoguće. Oboje su preduvjet čovjekova odnosa prema vlastitoj egzistenciji. Matijašević razjašnjava kako je pojam Realnog, na razinu poretka uzdignutog u Lacanovu eseju *Etika psihoanalize* iz 1953. (Matijašević, 2006: 167), ono iz kojeg Simboličko zadobiva svoje značenje, njegovo označeno koje ga omogućuje pa se naglasak pomiče na pojam Stvari koja će poslije postati objekt a, nagone, fantaziju i užitak koji izmiču Simboličkom, ali omogućuju njegovo konstituiranje kao vlastito ograničenje (ibid., 170).

Veronikin dvostruki život

time što je postao uvriježeni trend u suvremenom zapadnjačkom društvu, a koji spomenuti lacanovac smatra oličenjem impotentnog diskursa, tj. dominantne subjektivizacije diskursa. Naime, izlaganjem svakog detalja čovjekova života (primjer *reality showa*) ujedno lišava čovjeka objektivnog definiranja toga što on jest. No, da se vratimo na tenziju dokumentarnog i fikcionalnog: "ako se ono što nazivamo socijalnom zbiljom temelji na simboličkoj fikciji, ili fantazmi, tada je veliko dostignuće filma ne predočiti realnost putem fikcije, nego omogućiti razlikovanje fikcionalnog aspekta realnosti od realnosti same" (Žižek, 2001: 77).

Ususret Kieślowskijevoj kasnijoj stvaralačkoj fazi

Jedan od Kieślowskijevih značajnijih filmova, *Slučajnost* (*Przypadek*, 1981), snimljen je za vrijeme perioda prosvjeda pod vodstvom Solidarnosti (1980/81), no njegova distribucija je bila zabranjena, odlukom vojno-totalitarnog režima, sve do 1987. godine. Film tematizira kompleksnost situacija koje različito utječu na čovjekovu mogućnost izbora. Varijacije na tu temu sastavnice su Kieślowskijeva opusa. Omnibus *Slučajnost* postigao je kultni status prikazavši tri različita životna puta koji ovise o tome je li Witek uskočio u vlak koji kreće ili nije. U jednom Witek postaje član Partije, u drugom pripadnik opozicijske Solidarnosti, a u trećem osoba zainteresirana isključivo za svoj mir. Ukoliko se pri tumačenju uzme u obzir sociopolitički kontekst nastanka filma, film upućuje dojmljivu poruku kako "protagonist ne može po svojoj želji oblikovati vlastitu sudbinu u totalitarnom poretku" (Tomislav Kurelec, *Filmski leksikon*, 2003: 297). Međutim, Žižek u tome filmu ponajprije uočava narušavanje perceptivne konvencije linearne narativne forme. Novim tehnologijama i znanstvenim dostignućima, poput kvantne fizike, uvriježenom se poimanju stvarnosti suprotstavlja ideja alternativnih verzija realnosti. "Jedna te ista priča ima opetovano različite rasplete" (Žižek, 2008: 85).[4] Dakle, Kieślowskijeva okupacija drugim ži-

4 Sličan slučaj narušavanja linearne naracije prisutan je u Hitchcockovu filmu *Topaz* (1969), u sva tri završetka filma. Naravno, samo je jedan ispao prikladan, no Žižek zanimljivo uočava da svaki završetak pretpostavlja postojanje druga dva: ruski špijun Granville (Michel Piccoli) sebi govori "Ništa mi ne mogu prišiti, mogu jednostavno otići u Rusiju" (prvi odbačeni završetak); "Ali, sada me ne žele ni Rusi, za njih sam sad još i opasan tako da će me vjerojatno ubiti" (druga odbačena završnica); "Što onda da radim kad sam u Francuskoj izopćen kao ruski špijun, a ni Rusija me više ne želi? Jedino mi preostaje samoubojstvo..." – konačno usvojen završetak (ibid., 109).

Veronikin dvostruki život

votnim šansama pokušava "artikulirati životno iskustvo u svoj njegovoj dvosmislenosti" (ibid., 85). Svijet postaje poput nekog *cyber*-prostora gdje lik poput Witeka uči od grešaka svojih prijašnjih pokušaja i pokušava izbjeći smrtne posljedice određenih izbora.

Sljedeći film *Bez svršetka* (*Bez końca*, 1984), nije polučio uspjeh kao *Slučajnost*, a pogotovo ne kao nešto kasnije snimljena serija televizijskih filmova *Dekalog*, no s tim filmom započinje plodonosna suradnja sa scenaristom Krzysztofom Piesiewiczem i skladateljem Zbigniewom Preisnerom. Također su u *Bez svršetka* prisutni metafizički elementi, koji postaju sve učestaliji (pojedini simboli takvoga tipa prikazuju se i u *Miru* i *Slučajnosti*), ali i motiv društvene otuđenosti i žalovanja, koji će maestralno razraditi u *Tri boje: plavo*.

Dekalog

Međunarodno priznanje Kieślowski zadobiva serijom TV-filmova *Dekalog* (1988). *Dekalog* jest u mnogočemu Kieślowskijevo prijelazno djelo. Premda Kieślowski nikad nije bio autor eksplicitnih propitivanja društvenopolitičke situacije, nedostatak referenci na političku situaciju predstavlja svojevrstan pomak u odnosu na prethodne filmove. Preokupacija transcendentnim dodatno potvrđuje taj pomak, no uporaba boja i karakterizacija likova još ne doseže razinu kao u *Veronikinu dvostrukom životu* i u *Trima bojama*. Time, naravno ne impliciram da bi se ova druga faza, u teoretičara nazvana kasnom, trebala drugačije vrednovati od prethodne. Iako, Haltof napominje da nije uvijek bilo tako, tj. da su mu neki, pogotovo poljski kritičari, zamjerali kasniju, estetski "raskošniju" prezentaciju realnosti, drugačiju od nekadašnjih realističnih i dokumentarističkih observacija. Započevši s *Dekalogom*, Kieślowski u filmove češće ubacuje epizodične priče i enigmatične scene (Haltof, 2004: xii). Poduzete promjene bolje su odgovarale Kieślowskijevom vidu "dublje istine". U svom manifestu, koji je napisao 1981, ističe:

> *Današnja istina o svijetu, koja je za mene i dalje osnovna preokupacija, nije dovoljna. Treba tražiti dramatične situacije, postulate koji premašuju svakodnevno iskustvo, mudrije i univerzalnije dijagnoze.* (Kickasola, 2001: 25)

Filmovi *Dekaloga* predstavljaju pomalo pesimističnu sliku poljske svakodnevice u kojoj su u žarištu protagonisti suočeni s moralnim dilemama. Haltof se u objašnjenju Kieślowskijevih moralnih preokupacija oslanja na Paula Schradera i njegovu teoriju koja kazuje da su europski filmovi temeljeni na uvjerenju da život donosi dileme, no ne i probleme, koji više odgovaraju američkoj percepciji života. Naime, problemi su rješivi, dok dileme nisu, one

se mogu samo propitivati (Haltof, 2004: xii). Budući da je *Dekalog* inspiriran Božjim zapovijedima, lako je zaključiti da se ti filmovi bave religijskim i metafizičkim pitanjima. Međutim, s obzirom na autora koji se smatra agnostikom i koji radnju smješta u tada socijalističku Poljsku (točnije, u kompleks zgrada tipičnih za to razdoblje) prikaz moralnih izbora s kraja 20. stoljeća nipošto nije jednodimenzionalan.

U uvodu engleskog izdanja scenarija *Dekaloga*, Kieślowski piše: "Filmovi su pod utjecajem zapovijedi onoliko koliko one utječu na naš svakodnevni život" (ibid., 79). Isto tako, moglo bi se reći da se nekoliko zapovijedi odnosi na pojedinačan film, a ne samo jedna, kao što bi se moglo zaključiti na temelju dane forme. Zapovijedi se više oslanjaju jedna na drugu, svakim sljedećim filmom. Žižek zanimljivo uočava da se Božje zapovijedi spominju samo u *Dekalogu 10*, i to u *rock*-pjesmi koji izvodi protagonist. No, one se ne spominju u okviru standardnog judeokršćanskog diskursa, već u obratnom smislu, kao njihovo oskvrnuće. Prevedeno, Jerzy pjeva: "Ubij, siluj, prebij majku i oca..."

Dekalog 10 se zbog svog satiričnog i komičnog karaktera izdvaja od ostalih prilično sumornih dijelova, zajedno s *Dekalogom 1*. Prvom filmu, konstatira Žižek, nedostaje intersubjektivne tenzije, što nije slučaj u sljedećim filmovima (Žižek, 2001: 120). Ipak, likovi su u svim filmovima međusobno povezani, što upućuje na Kieślowskijevu tendenciju ka propitivanju komunikacije, čak i u "dubljem", New Age smislu, po kojem su likovi u svojevrsnom sudbinskom odnosu (kao što će biti i u *Crvenom*). No, Žižek odbacuje pomisao na New Age percepciju svijeta. On pak smatra da je Kieślowski u *Dekalogu* zaokupljen razočaranjem u bilo koju religijsku ideologiju i duhovni smisao koji ona može donijeti, uslijed pojave traumatskog događaja. Uostalom, smatra Žižek, Kieślowski je još za vrijeme snimanja dokumentaraca postao svjestan da kada se čovjek odmakne od (lažnih) reprezentacija i direktno približi realnosti (u ovom slučaju traumatskom Realnom), tada izgubi smisao za samu stvarnost.

Ipak, Žižek uspoređuje ponavljajući motiv "anđeoskog" lika s gnostičkim bogom. U okviru te paradigme, gnostički bog je, pored vladajućeg zlog demona, sveden na impotentnog promatrača. A taj lik boga/Krista/anđela sudbine (prema različitim interpretacijama) pojavljuje se u većini filmova *Dekaloga*, i to kao tihi, suosjećajni promatrač u ključnim dramskim trenucima.

Ponavljajući motivi – *sinthomes*

Osim navedenog krucijalnog motiva enigmatičnog promatrača, postoje još mnogi motivi koji se protežu cijelim *Dekalogom*. Neki od njih karakteristični su za većinu idućih Kieślowskijevih djela, kao na primjer, prolijevanje raznih tekućina, pogotovo mlijeka, razbijanje lomljivih predmeta, ili, pak, prikaz starijih osoba kako pokušavaju ugurati bocu u kontejner za reciklažu. Takvu intenciju ponavljanja motiva Žižek uspoređuje s Hitchcockovom: "U Hitchcockovim filmovima također nailazimo na isti vizualni ili neki drugi motiv koji ustrajava, namećući se kroz nelagodnu prisilu i ponavljajući se iz filma u film..." (2008: 102).

Prema Žižeku, Hitchcockov najpoznatiji motiv je motiv osobe koja povlači rukom drugu osobu, bilo da visi o tuđoj ruci kao u filmu *Saboter*, kada nacistički saboter visi o ruci američkog pozitivca, ili u *Dvorišnom prozoru*, kada James Stewart visi sa prozora dok ga ubojica pokušava gurnuti, bilo da u određenom trenutku njome primiče nevinog promatrača, poput agenta na tržnici u *Čovjeku koji je previše znao* (*remake* iz 1956). Isto tako u *Uhvatiti lopova* Grace Kelly visi o ruci Caryja Granta, James Stewart u *Vrtoglavici* pokušava uhvatiti ruku policajca na početku filma, a u *Sjever-sjeverozapad* Eva Marie-Saint, poput njene kolegice Kelly, također visi o čvrstoj ruci Caryja Granta. Naravno, postoji još mnogo ponavljajućih motiva, što vizualnih, formalnih ili materijalnih, koji "ostaju isti" u različitim značenjskim kontekstima. Žižek naglašava da ih ne bismo smjeli tretirati kao jungovske arhetipove s dubokim značenjem. "To nisu označitelji, nego elementi onoga što bi prije jednog ili dva desetljeća zvali filmskim pismom, *écriture*... Tu imamo posla s razinom materijalnih znakova koji se opiru značenju i uspostavljaju veze koje nisu utemeljene u narativnim simboličkim strukturama." (ibid., 104).

Tako Kieślowski na upit o značenju ponavljajućih motiva odgovara da za njih ne veže nikakav metaforički značaj: "Kad se mlijeko prolije, znači da se prolilo. Ništa više. To ne znači da se raspada svijet ili da mlijeko simbolizira majčino mlijeko koje je djetetu bilo uskraćeno zbog majčine prerane smrti. To je film. To, nažalost, nema nekog posebnog značenja" (Kickasola, 2004: 22). Žižek također poručuje da bi na isto pitanje Hitchcock vrlo slično odgovorio – ponavljajući motivi ne znače ništa. No, Žižek spretno zaključuje da to nije prazno ništa, nego punoća libidinozne investicije, tik koji utjelovljuje šifru užitka

(ibid., 105), zbog čijeg učinka svi ti filmovi opstaju kao objekti naše želje.

Lacanov pojam završne teorijske faze koji označava nemogući spoj užitka s označiteljem naziva se *sinthome*, ono je ključ kojim se raskrinkava nekonzistentnost Simboličkog. *Sinthome*[5] je pojam iz istoimenog Lacanova seminara iz 1975, s kojim se poistovjećuje i subjekt. To je materijalizirana *jouissance* povezana s nagonom za smrti koji se otkrivaju tek ukoliko subjekt "prođe" kroz fantazmu i spozna temeljne obmane egzistencije.

Višestruki svjetovi

Preokupacijom egzistencijalnim obmanama Kieślowski se posebno bavi u *Veronikinu dvostrukom životu*. Kao što sam već spomenula, to je prijeloman redateljev film, prožet uočljivim metafizičkim elementima, a također i drugačije estetike. Na negodovanja prethodno spomenutih kritičara koja su uslijedila nakon *Veronikina dvostrukog života* autor odgovara:

> *Praznovjerja, proročanstva, intuicija, snovi... sve to pripada unutrašnjem životu ljudskog bića, i to je najteže snimiti. Iako znam da se to zapravo ne može snimiti, pokušat ću se tomu približiti koliko moje umijeće dozvoljava. Zato ne mislim da Veronika izdaje sve ono što sam radio prije. U Kinoamateru, na primjer, također imate heroinu koja zna da će se nešto loše dogoditi njezinu suprugu. Ona zna. Ona to osjeća. Isto kao što Véronique osjeća. Ja tu ne vidim razliku. Tome sam težio od početka. Ja sam osoba koja ne posjeduje znanje, koja istražuje.* (ibid., 24)

No, svratila bih fokus na njegovu dominantnu preokupaciju etičkim pitanjima, i to u Lacanovu smislu. Kao što Žižek kaže, ta fascinacija etičkim izborima prisutna je i u *Dekalogu*, budući da je početna pozicija svakog filma moralna zapovijed, no daljnjim fabularnim razvojem kroz oskvrnuće te iste zapovijedi glavni lik spoznaje pravu etičku dimenziju (Žižek, 2001: 137). Gotovo čisti oblik problema etičkog izbora prisutan je u *Veronikinu dvostrukom životu*, i to izbor između profesije, koja sigurno vodi u smrt (ekvivalent Freudovu *Thanatosu*) i spokojnog života (freudovski *Eros*). Naime, poljska verzija Veronike – Weronika – ustraje u svojoj pjevačkoj karijeri usprkos velikim problemima sa srcem, dok Francuskinja Véronique postupa u skladu s težnjom prema skladnom i dugotrajnom životu i odriče se pjevanja. Pritom poanta nije u jednostavnom glorificiranju spokojnog života nasuprot vokaciji.

Žižek smatra da je Kieślowski itekako bio svjestan relativnosti Dobra. Ustrajanjem u određenoj radnji ne znači da je ta djelatnost dobra za druge. Navodi da je nepostojanost Dobra tema još jednog Kieślowskijeva filma. Riječ je o filmu *Ožiljak* (1977), o poštenom direktoru jedne nove provincijske kemijske tvornice koja svojim poslovanjem unapređuje zajednicu, no isto tako i uzrokuje negativne posljedice po društveni život i prirodni okoliš (ibid., 90). Dakle, govorimo li o etičkom činu, prema Freudu, najprije moramo uzeti u obzir izopačenost ljudske želje, koja ne vodi nužno do društveno prihvatljivih posljedica.

Lik pjevačice sa srčanom manom javlja se kao sporedan već u *Dekalogu 9*. Kieślowski u *Veronici* preuzima i skladbe tzv. Van den Budenmayera, kojima se bavi pjevačica iz *Dekaloga*. Zapravo, Van den Budenmayerove skladbe prisutne su ili se spominju i u trilogiji *Tri boje*, što je jedan od ponavljajućih Kieślowskijevih motiva. Još jednom valja spomenuti da taj nizozemski skladatelj iz 18. stoljeća uopće ne postoji te je plod imaginacije Zbigniewa Preisnera, stvarnog Kieślowskijeva skladatelja. Marek Haltof pojašnjava da je *Veronikin dvostruki život* film o dva životna puta što se susreću, o uvjerenju da postoji još jedan "ja", svojevrstan *Doppelgänger*, te da nismo sami na ovom svijetu, kao što Weronika govori svom ocu (Haltof, 2004: 118). Također, teoretičari su zaključili da u ovom filmu postoje i političke implikacije, naime, da Weronika predstavlja smrt poljskog komunističkog sustava, dok Véronique, pragmatična Francuskinja, žudi za neuhvatljivom energičnošću svoje poljske dvojnice.

Nasuprot tomu, Žižek odbacuje ideju o Véronique i Weroniki kao prikazu *Doppelgängera*. Prema njegovu tumačenju, riječ je o jednoj te istoj osobi koja putuje vremenskim dimenzijama i prebiva u različitim realnostima. On tumači susret Weronike i Véronique na krakovskom trgu,

5 *Sinthome* je neologizam koji sadržava čitav niz asocijacija (sintetički – umjetno stvoreni čovjek, sinteza simptoma i fantazme, svetac, sveti Toma...), Žižek, 2002: 109. Sinthomom Lacan preusmjerava nekadašnji fokus na simptom kao rješivi problem. Naime, uvođenjem sinthoma prevladava mišljenje da je subjekt imun na djelotvornost Simboličkog (Matijašević, 2006: 195). Prema tome, subjekt nije više samo povezan sa žudnjom, već sa samim nagonom i objektom a, čime se potvrđuje prevlast Realnog u Lacanovoj kasnoj fazi.

mjestu odvijanja prosvjeda pokreta Solidarnosti, prikazan kadrom od 360 stupnjeva, kao tjeskoban osjećaj osobe koja bi mogla susresti svoju dvojnicu da je riječ o sukobu realnosti, kao u znanstvenofantastičnim filmovima, kojim se struktura kozmosa urušava i dolazi do svojevrsnog smaka svijeta.

Kieślowskijev univerzum alternativnih realnosti implicira mogućnost druge životne prilike, ponovno naglašava Žižek. "Na neki način, čini se kao da živimo u svijetu alternativnih realnosti u kojem, kao u videoigri, ako dođe do katastrofalnog kraja, možemo se vratiti, početi ispočetka i donijeti pravilan izbor" (ibid., 93). U *Veronikinu dvostrukom životu*, Véronique uči od Weronikina suicidalnog izbora, u *Crvenom* Auguste izbjegava greške suca, u *Bijelom* Karol i Dominique daju drugu šansu svojoj ljubavi. Prisjetimo se Witeka u *Slučajnosti* koji proživljava tri različita života... Koliko god to bio optimističan prikaz ljudskog života (za razliku od uvriježenog Kieślowskijeva pesimizma), postoji i jedna druga strana Kieślowskijeva svijeta. Pri njezinu objašnjenju Žižek ponovno zadire u gnostičko učenje. Ideja paralelnih života unutar jedne "zbiljske" realnosti, temeljene na svojevrsnoj protorealnosti – Realnom, korespondira s idejom nepotpunog gnostičkog univerzuma. Gnostički svijet je nesavršen i nepotpun, baš kao i Kieślowskijev svijet. "Svijet kojeg je stvorio perverzan i zbunjen bog, bog koji spašava ono što se može spasiti naknadnim pokušajima" (ibid., 94), bog koji poput onog pasivnog promatrača koji se pojavljuje u većini filmova *Dekaloga*. Prikaz jezovitog kozmosa može se naći i u filmu *Alien 4: uskrsnuće*, u kojem Ripley nailazi na prostoriju prepunu svojih klonova, tvrdi Žižek. "Taj nedovršen karakter realnosti počiva na našoj slobodi izbora: o nama ovisi koja će verzija preživjeti." (ibid., 87) U skladu s tim, Ripley uništava sve svoje klonove.

Ideju višestrukih svjetova u Kieślowskijevu opusu Žižek razlaže na dvije razine:

> *1. ponavljajuća dijegetička realnost koja ima svrhu usavršiti se;*
> *2. uzimajući u obzir Kieślowskog kao autora, također su uočljivi pokušaji da se prikaže jedna te ista priča na drugačiji način*

Ne samo da je *Veronikin dvostruki život* film koji tematizira dvije različite realnosti, nego je Kiéslowski prvotno imao zamisao snimiti navedeni film u dvadeset različitih verzija koje bi se prikazivale u dvadeset različitih pariških kina. Također, spomenimo i da su *Dekalog 5* i *6* još 1988. imali svoju proširenu verziju kao dugometražni filmovi: *Kratki film o ubijanju* (*Krótki film o zabijaniu*, 1987) i *Kratki film o ljubavi* (*Krótki film o miłości*, 1988).

Prošivni bod

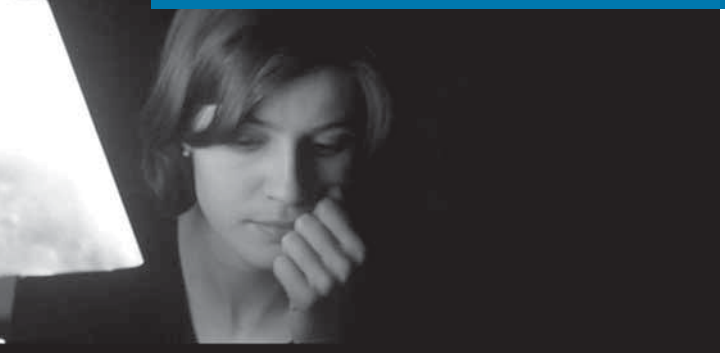
Višestruki svjetovi, lišenost fantazme, traume... sve su to žarišta Kieślowskijeva zanimanja. Slijedeći daljnja Žižekova teorijska razmatranja, uočavamo prisutnost "nenormalnosti" – osim na sadržajnoj razini u obliku propitivanja psihički intenzivnih stanja, i na formalnoj razini. Prema Žižeku, prošivni bod (*suture*) predstavlja točke poveznice svih triju Lacanovih registara – Imaginarnog, Simboličkog i Realnog – koji u stanju svojevrsnog ekvilibrija čovjeku omogućuju "normalnu" egzistenciju. To je procjep između univerzalnog i partikularnog, to jest, utjelovljenje dijalektičke tenzije. Imajući na umu širi kontekst Žižekove teorije, univerzalno ne egzistira bez partikularnog elementa, iznimke, kojom se može spoznati razlika između dvaju sustava (što Žižek obilato primjenjuje u psihopolitičkim studijama).

Prisjećajući se Lacanove razlike između Imaginarnog (preddruštvenog utemeljenja ega) i Simboličkog (društvenog), prošivni bod upućuje na smještanje izvanjskog (Drugog) u ono unutrašnje (ego), te ukazuje na mogućnost označiteljske reprezentacije u subjekta. Kao termin uporabiv u filmskoj teoriji funkcionira u tri stupnja:

> *1. Gledatelj filma uočava naoko objektivni kadar[6] koji apsorbira njegovu pažnju.*
> *2. Budući da gledatelj ne poznaje daljnji narativni slijed, pasivno iščekuje sljedeći kadar kojim konstruira značenje. Zbog određenosti slike okvirom čini se da je sve pod utjecajem odabira Drugog, onog koji naoko nije prisutan.*
> *3. Kadar koji slijedi upućuje na točku gledišta Drugog koju pridijevamo fikcionalnom vlasniku-liku (subjektivni kadar[8]).*

6 Slijedeći objašnjenje iz *Osnova teorije filma*, objektivni kadar "se pričinjava kao zapažaj snimljene građe kakav bi otprilike bio i gledateljev da je prisustvovao snimanom događaju" (Peterlić, 2001: 60).

8 Isto tako, subjektivni kadar je onaj koji "doživljavamo kao isječak izvanjskog svijeta što ga vidi prethodno pokazana osoba" (ibid., 61).



Tri boje: crveno

Dakle, nakon što uslijedi drugi kadar, prvi kadar smatran objektivnim, gledištem onog Neprisutnog koje konstruira značenje, spoznaje se subjektivnim, pripadajućim dijegetskoj fikciji, tj. nekom liku. No, postoje razne varijacije inskripcije izvanjskog u unutrašnje – primjerice, moguće je učiniti drugi kadar poprištem gledišta koje nije subjektivirano, ne pripada nijednom protagonistu, a opet se ne može reći niti da je objektivno gledište. Takav slučaj često nalazimo u Hitchcockovim filmovima. Primjerice, u *Pticama* i *Psihu*. U potonjem je prikaz perspektive Stvari uočljiv u kadru zaprepaštenog detektiva Arbogasta, a u *Pticama* je poznat kadar ptičje perspektive (koja je i doslovce perspektiva napadača) gorućega grada, koji se "subjektivira", trza (Žižek, 2008: 109). Inverzija osnovnog prošivnog postupka je očigledno česta u hororima pri prikazu samog Zla: zurenje (*gaze*) lutajuće, nemoguće subjektivnosti koja ne može biti locirana unutar dijegetskog prostora.

U *Dvorišnom prozoru*, iako je zgrada objekt gledanja Jamesa Stewarta, ona kao da uzvraća pogled. Također, sličan slučaj predstavlja prikaz zahodske školjke u *Psihu*. Njihov status je fantazmatski, budući da se taj pogled ne može naći u stvarnosti ljudskog iskustva, on predstavlja očaravajući objekt. "Prava fantazija nije samo scena koja nas očarava nego zamišljeni, nepostojeći pogled koji tu scenu promatra, poput nemogućeg pogleda odozgo za koji su stari Azteci crtali divovske likove ptica i životinja na tlu..." (ibid., 107).

Isto tako, takvo što primjer je kadra u kojem se čini da subjekt ulazi u ono što se čini kao vlastita slika, odnosno, kao što bi Lacan rekao: "Ne samo da je slika u mom oku, nego sam i ja također u slici" (Žižek, 2001: 39). Svi navedeni primjeri inverzije standardnog prikaza prošivnog boda imaju prilično uznemirujući učinak na gledatelja, te ih Žižek uspoređuje s intruzijom Realnog u prostor fantazmatskog.

Od prošivnog boda prema sučelju

Interpretirajući filmove, Žižek uvodi još jedan termin povezan s prošivnim bodom koji mnogo bolje oslikava prisutnost nesimboliziranog Realnog, pogotovo u određenim Kielowskijevim scenama. Riječ je o pojmu sučelje (*interface*) koje se razlikuje od prošivnog boda po tome što se na razini kadra procjep između unutarnjeg i vanjskog ne popunjava označiteljima nego začudnim spektralnim objektom (objektom *a*). Sučelje se stvara integriranjem onog što bi inače bili objektivni i nadovezujući subjektivni kadar u jedan jedini kadar pritom ne producirajući prošivni efekt. Ostvarivanjem u poklapanju onog što bi u primjeru prošivnog boda bio kadar i protukadar u jednom kadru, sučelje egzistira kao radikalnija inačica prošivnog boda. Tek sučeljem zbilja se adekvatno prikazuje stvarnom budući da se izvanjska realnost spaja sa subjektivnim elementom – objektom *a*, u jednom prikazu.

Žižek navodi primjer sučeljavanja iz *Veronikina dvostrukog života*: kad Weronika putuje vlakom, gleda kroz prozor, ali i kroz staklenu kuglicu koja obrće realnu sliku (prema Žižeku, kuglica je primjer objekta malo *a*). Isto tako, prikaz sučelja evidentan je u *Crvenom*, u trima varijacijama Valentinine slike – fotografskoj snimci, plakatu reklame i "zaleđenoj" snimci TV-prijenosa trajektne nesreće, te prikazu Julieina oka u *Plavom*, u kojem se reflektira bolničko osoblje (Žižek, 2001: 53). Svi ti primjeri upućuju na poveznicu s Realnim i, na neki način, traumatične trenutke u naraciji filma. Takvo što u povijesti filma najčešće je prikazano kao san (a, kao što bi Lacan pripomenuo, Realno se pojavljuje kao san u snu), čime se ističe istinska necjelovitost ljudskog doživljaja realnosti.[8]

Uzimajući u obzir Lacanovu i Žižekovu perspektivu, Va-

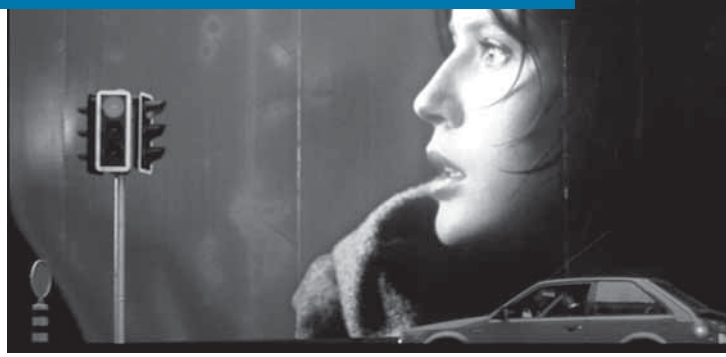
8 Reprezentativan je primjer kontakta s Realnim u znanstveno-fantastičnom filmu *Solaris* (1972) Andreja Tarkovskog, adaptaciji romana Stanisława Lema. Kelvin na stanici smještenoj nad zagonetnim planetom Solaris proživljava ponavljajuće susrete s pokojnom suprugom Harey koja se ubila. Tijekom filma saznajemo da je ona utjelovljenje Kelvinovih traumatskih fantazija te da kao lik nema supstancijalni identitet. Očito da takav fenomen uzrokuje blizina planeta. "Solaris-Stvar je "naše sopstvo", naša vlastita nepristupačna jezgra, čak i više nego je to Nesvjesno, jer je Solaris ona Drugost koja izravno "jest" ono što smo mi sami te na koji način tvori "objektivno-subjektivnu" fantazmatsku jezgru našeg bitka. Komunikacija sa Solaris -Stvari ne uspijeva... zato jer nas Solaris dovodi preblizu onome što u nama mora ostati na distanci želimo li sačuvati konzistentnost svoga Simboličkog univerzuma – u samoj njegovoj Drugosti", zaključuje Žižek (2008: 171).

lentine u *Tri boje: Crveno* susreće se sa stvarnošću kao smislenom cjelinom, no pritom kao "cijena" tog doživljaja jedan dio nje mora biti derealiziran, doživljen kao iluzorna prikaza. Žižek smatra da tu prikazu utjelovljuje lik suca Josepha Kerna. I Kieślowski je naglasio da nije sigurno da li on postoji ili je plod Valentinine mašte, psihičkog stanja koje povlači niti sudbine (referenca na spomenutu redateljevu zaintrigiranost motivom lutkara). Osim u dvjema scenama, suca ne vidimo u prisutnosti ikoje druge osobe osim Valentine:

> *Da li Sudac uistinu postoji? Iskreno, jedini dokaz za to... je u sudnici, mjestu na kojem ga vidimo s drugim ljudima. Inače on može biti duh, prikaza, ili, još bolje, mogućnost – starosti koja čeka Augustea, onoga što se može dogoditi Augusteu ako ne ode na trajekt.* (Žižek, 2001: 67)

Tri boje: Plavo, Bijelo, Crveno

Trilogija *Tri boje*, Kieślowskijev posljednji redateljski poduhvat, kao i serija *Dekalog*, inspirirana je svojevrsnim društvenim normama. *Dekalog* se temelji na Deset Božjih zapovijedi, a trilogija *Boja* na ljudskim pravima određenima Francuskom revolucijom. To se zaključuje na temelju značenja boja francuske zastave i njihovom poveznicom s naslovima filmova. Naime, bojama francuske zastave simbolizirana su građanska prava: plava predstavlja slobodu, bijela jednakost, a crvena bratstvo. Žižek zaključuje da su u današnjem zapadnjačkom društvu ljudska prava oponirana Božjim zapovijedima, odnosno da, ukoliko zagovaramo ljudska prava potencijalno kršimo Božje zapovijedi. Pravo na privatnost je pravo kojim se može učiniti preljub, tj. učiniti ga u tajnosti, bez da me itko vidi i miješa se u moj život. Pravo na vlastiti boljitak i privatno vlasništvo je pravo na krađu (i eksploataciju drugih). Sloboda govora ukazuje na mogućnost laganja. Legitimno pravo posjedovanja oružja može se shvatiti kao pravo na ubijanje. I, na kraju, pravo na vlastitu religiju je pravo "imanja" drugih bogova pored Boga Jahve (Žižek, 2001: 156). Isto tako, Žižek pronalazi još jednu razliku između *Dekaloga* i *Triju boja*, koja ih, doduše, veže, a to



Tri boje: crveno

je da se *Dekalog* odnosi na *Stari zavjet*, a *Tri boje* na *Novi*. U *Novom zavjetu* slave se tri vrline: vjera, nada (ufanje) i milostivost (ljubav), koje je moguće usporediti sa slobodom, jednakošću i bratstvom. Žižek nastavlja tumačenje naglašavajući da milostivost, prihvaćanje bližnjih, čini slobodu onakvom kakva bi trebala biti.[9]

Prema Žižeku (2001: 156), jednakost počiva na reciprocitetu koji ostaje utopijskom nadom (*Bijelo* završava tako da junak promatra svoju ljubljenu bivšu suprugu, smještenu iza zatvorskih rešetaka, s nadom da će ponovno biti ujedinjeni), a bratstvo se temelji na vjeri jer bez vjere ne možemo međusobno egzistirati (u *Crvenom* se sudac "vratio" u "bratstvo" ljudi u koje je prethodno izgubio povjerenje). Da bi potvrdio usporedbu Kieślowskijevih filmova s *Biblijom*, Žižek ukazuje na to da je u prvotnoj koncepciji *Dekaloga* stambena četvrt u kojoj su stanovali likovi svih deset filmova trebala eksplodirati. U toj eksploziji plina, kako se saznaje, predviđena je smrt svih njezinih stanara. S obzirom da se radi o seriji filmova o Deset Božjih zapovijedi, izgledno je pomisliti da takav kraj simbolizira ostvarenje Sudnjeg dana i destruktivan čin osvetoljubivog i okrutnog starozavjetnog Boga. Nadalje, Žižek ističe da je takav scenarij u kontrastu s trilogijom *Boja* u čijem se finalu također događa teška nesreća, no od potapanja trajekta jedino preživljavaju protagonisti triju filmova: Julie i Oliver iz *Plavog*, Karol i Dominique iz *Bijelog* te Valentine i Auguste iz *Crvenog* (sudac nije na trajektu). Oni funkcioniraju kao Odabrani, koji, za razliku od protagonista *Dekaloga*, ne trebaju platiti za svoje grijehe, već bivaju spašeni.

Postoji još jedna bitna razlika između *Dekaloga* i *Triju boja*, a to je, na neki način, seksualna razlika. *Dekalog* je prilično androcentrično djelo. Gotovo svaki film prikazan je iz muške perspektive, a žene su prikazane u okviru

9 U *Plavom* je Julie nakon smrti supruga prebivala u hladnoj, samotnoj i apstraktnoj slobodi, ali je usprkos tomu postala slobodnom na konkretan način, da s ljubavlju prihvaća ostale ljude.

Tri boje: plavo

Tri boje: bijelo

Tri boje: crveno

stereotipa histerične luđakinje koja potencijalno narušava muškarčev spokoj. Žene su opasne i neurotične, ili, pak, preljubnice i gutačice muškaraca kojima je u interesu poniziti muškarca u svakom pogledu. Također, moglo bi se reći da su neatraktivne i stilski ukomponirane u sivu i oronulu socijalističku svakodnevnicu. Međutim, u *Veronikinu dvostrukom životu* i u *Trima bojama* glavne uloge igraju žene, i to privlačne Juliette Binoche i Iréne Jacob. Fokalizatori i *Plavog* i *Crvenog* su žene, dok je priča *Bijelog* ispričana iz muške perspektive, i to protagonista koji sve što radi zapravo radi zbog ponovnog zadobivanja naklonosti dominantne ljepotice koju utjelovljuje Julie Delpy. Filmovi su, stilski gledano, koloristični i tretiraju sve, posebice žene, na oku iznimno ugodan način. Isto tako, ženska perspektiva očituje se mogućnošću likova na otvoreno izražavanje emocija i intuitivna sagledavanja stvari, što, naravno, upućuje na još jedno Kieślowskijevo priklanjanje stereotipu i fantaziji idealne žene koja ne simbolizira racionalnu spoznaju. Ipak, Kieślowski je izrazito pozitivno nastrojen prema takvom obliku spoznaje, te kao što smo vidjeli, smatra da bolje reprezentira duboko ljudsko iskustvo. Žižek citira Alicju Helman i njeno djelo *Žene u Kieślowskijevim kasnijim filmovima*:

> *Véronique, Julie i Valentine često izgovaraju frazu 'ne znam', što je oblik izražavanja bespomoćnosti u situacijama koje zahtijevaju određene načine posjedovanja ili stjecanja znanja. Kada su svjesno ovladavale situacijama u kojima su se nalazile, izricale su fraze poput 'Uviđam' ili 'Vidim'.* (Žižek, 2001: 158)

Kieślowskijeva preokupacija etičkim izborom, to jest, izborom između misije i mirnog života, prisutna od njegovih ranih radova pa do *Veronike*, doseže drugu razinu u trilogiji *Boja*. "*Tri boje* nas upoznaju s novim pojmom – nultom točkom povlačenja u sebe, koja označava Simboličku smrt subjekta. Ta nulta točka ne upućuje ni na predavanje životu, niti žudnji, nego je njihov svojevrstan temelj", objašnjava Žižek. Svaki od tih triju filmova tematizira putovanje od radikalnog osamljivanja do prihvaćanja drugih, odnosno "reintegracije u Simbolički univerzum." U *Plavom* Julie doseže razinu *agape*, odnosno aseksualne kršćanske ljubavi prema bližnjima, u *Bijelom* se Karol uspijeva trgnuti iz margine društva i seksualne impotencije na koncu zadobivajući i bogatstvo i voljenu ženu, a u *Crvenom* sudac zadobiva povjerenje u ljude. Svaki od tih filmova uprizoruje jedan od načina Simboličke smrti – u *Bijelom* Karol čak inscenira vlastiti sprovod! Pomirenje sa samim sobom i ponovno oživljavanje u socijalnom pogledu u *Plavom* se zbiva za vrijeme Julieina seksa s Olivierom, koji je prikazan kao njezina snena fantazija (motiv prisutan i u *Veronici*), a u *Bijelome* Karol uspijeva

"poravnati račune", što ponovno osvaja Dominique. No, u *Crvenom* se, prema Žižeku, odvija "pravo" pomirenje. Ono se javlja u obliku neverbalne komunikacije junakinje i suca, koji utjelovljuje figuru mirnoga oca. Motiv takve očinske figure vrlo je čest u Kieślowskog – to je onaj isti otac kojem se Véronique vraća kao utočištu i otac kojemu se kći vraća nakon incestuoznih primisli u *Dekalogu 4*. Također se mora uzeti u obzir, Žižek ponavlja, on je i alegorija samog redatelja, lutkara koji kontrolira svijet, kao i gnostičkog boga (2001: 163).

U svakoj od *Triju boja* dominira naslovna boja, u obliku materijalnih predmeta (pogotovo u *Crvenom*) ili pak autorskih postupaka (npr. plavi ili bijeli *flashbackovi*), te preuzima višestruka značenja. Također, osim što se likovi svih triju dijelova u *Crvenom* nalaze na istome mjestu, Julie sreće Karola u sudnici, sučevoj domeni, što je prikazano i u *Plavom* i u *Bijelom*. I, naravno, kao što sam već spomenula, gotovo svaki njegov film, od *Dekaloga* nadalje, u sebi sadržava referencu na izmišljenog Van den Budenmayera.

Tri boje: plavo

Iako se *Plavo*[10] čini kao film koji portretira proces žalovanja, to nije sasvim točno, tvrdi Žižek, s čime se slažem. "*Plavo* je film o stvaranju uvjeta za žalovanje" (Žižek, 2001: 167). U zadnjoj sceni, kada Julie za vrijeme snoliko prikazanog seksa plače, trenutak je kada glavna protagonistica *tek počinje* žalovati. Za vrijeme cijelog filma Julie je u nekoj vrsti šoka, nesposobna suočiti se sa smrću supruga i kćeri. Ona se ponaša kao živi mrtvac, začahurena u vlastitom svijetu "radikalne slobode", kako je naziva Žižek, stanja pokidanih socio-Simboličkih veza. Iako je Julie oslobođena onog što se čini kao teret Simboličkog, stalnim prisjećanjem na glazbu ona odaje svoje stvarno psihičko stanje koje vrvi patnjom. Ta glazba, prema Žižeku, ima status stalno vraćajućeg simptoma, no isto tako sadržava i elemente fetiša, jer njome mrtvog supruga održava živim. Očito, u tom stanju povlačenja od Simboličke dimenzije u Julie prevladava traumatsko Realno.

Tri boje: plavo

Ona je nesposobna balansirati između Realnog vlastite psihe, koje se očituje simptomima poput, već navedenog, konstantnog prisjećanja na glazbu svoga supruga, popraćenu zatamnjenjima, i izvanjskog, "životnog" Realnog koje predstavlja mučan ciklus prirodne regeneracije. Intruzijom traumatičnog Realnog zbog gubitka voljenih izostala je adekvatna konstitucija fantazme koja stoji između subjektiviteta i "sirove" izvanjske Realnosti. Takva konstelacija utječe na Julieinu iznimnu osjetljivost na vanjske utjecaje. Korisna ilustracija takvog tumačenja stanja šoka jest Juliein užas i gnušanje nakon što u svom novom, pariškom stanu primjećuje nakot miševa, primjer bujajuće životne sile, i, kao što Kickasola ističe, majčinskih instinkta (Kickasola, 2004: 275).

Julieina Simbolička smrt nagoviještena je detaljem njena oka u bolnici, u kojem se reflektira bolničko osoblje, kao i zatamnjenjem koje se na to nadovezuje. Detalj je primjer tzv. sučelja, prikaz sinthoma, tj. nastupajućeg "napada" Realnog zbog kojeg će Julie prebivati u hladnom i apstraktnom svijetu (plava boja, prema standardnoj psihologiji boja, predstavlja hladnoću i introverziju). Međutim, ona odabire ne sudjelovati u svijetu nepodnošljive slobode. Njeno fantazmatsko oživljenje događa se za vrijeme seksa, što bi se moglo i ovako reći: činom sudjelovanja u događaju koji se stvarno ne događa jer je pod utjecajem pogleda Drugog (Lacanovo poimanje seksa) konstituirala

10 *Plavo* (Sloboda): Nakon automobilske nesreće u kojoj gubi supruga i kćer, Julie pokušava započeti život ispočetka. Njezin pokojni suprug, slavni skladatelj, iza sebe je ostavio nedovršen *Concerto za ujedinjenje Europe*, stoga suprugov suradnik i prijatelj Olivier, zadužen za dovršenje djela, mora pronaći Julie. Našavši je u izoliranom skrovištu, Olivier se nada da će Julie dovršiti skladbu, implicirajući da je upravo ona bila skladateljica suprugovih djela. Ona odbija sudjelovati u bilo čemu što je podsjeća na prijašnji život, ali ne može izbrisati iz sjećanja glazbu, supruga i kćer, te na kraju pristaje dovršiti djelo s Olivierom. Međutim, Julie saznaje da njen suprug nije bio onakav kakvim ga je smatrala; planirao ju je ostaviti zbog ljubavnice Sandrine koja treba roditi njegovo dijete. Nakon te spoznaje i uspješnog dovršenja koncerta, Julie se miri sa životnom situacijom i prepušta Olivieru koji je u nju cijelo vrijeme potajice bio zaljubljen.

Tri boje: bijelo

se fantazma filmskog lika. Tek u tom trenu, suzama olakšanja i ljubavi, koji ukazuju na Julieinu socijalnu reintegraciju, mogao je započeti pravi proces žalovanja, lišen Imaginarnih predodžbi supruga.

Plavo se može sagledavati i u okviru Kieślowskijeva ranijeg filma *Bez svršetka*, u kojem protagonistica također pokušava prebroditi suprugovu smrt. No, razlike između filmova postoje, a jedna od njih je i da je glavni lik udovice počinio samoubojstvo, što Julie evidentno nije. Ona je, poput Véronique, riješila problem slijeđenja vlastite životne misije i ostvarila mir. Po tome možemo zaključiti, Žižek ističe, da oba filma predstavljaju Kieślowskijeve tipične preokupacije alternativnim sudbinama.

Tri boje: bijelo

Bijelo[11] je film trilogije s najizraženijim političkim referencama. Radnja se odvija u Francuskoj i postsocijalističkoj Poljskoj, s time da Kieślowski intenzivno propituje odnos kapitalizma prema materijalnom i posjedovanju, kao takvom. Temeljom fabule jednakost se u filmu definira "poravnavanjem računa" i osvetom za učinjene nepravde. Ljubavni odnos neraskidivo je povezan s mogućnošću posjedovanja. Kao što Žižek konstatira, impotentni Karol nije u stanju "posjedovati" suprugu Dominique, te je sveden na jalov Pogled koji je samo ljubomorno promatra. Motiv impotencije i posjeda javlja se i u *Dekalogu 6* i *9*, ali i *Crvenom*, u kojem Auguste nemoćno promatra svoju djevojku kako vodi ljubav s drugim muškarcem. Iz filma je moguće protumačiti da su odnosi opterećeni nejednakim odnosom moći, proizišlima iz (ne)mogućnosti imanja nekoga, analogni konstitutivno kapitalističkim, ekonomskim nejednakostima. Ipak, tema odnosa prema materijalnom obrađena je u tragikomičnoj maniri, koja nije Kieślowskijev zaštitni znak, no omogućava domišljato poigravanje karikaturom divljeg kapitalizma tranzicijske Poljske i stereotipima koji vladaju među različitim kulturama. Na primjer, Karolov nizak socijalni status i seksualna promašenost izrazito su karikaturalno simbolizirane u prizoru pred sudnicom, u kojem ptičja fekalija padne na Karola raskopčanog rasporka.

Iz tog aspekta moguće je protumačiti još jedan dojmljiv prizor: Karol sjedeći gleda onemoćalog starca kako pokušava ugurati bocu u reciklažni kontejner. Starčeva nakana ne uspijeva u potpunosti jer boca ostaje na pola otvora. Taj je motiv zapravo jedan od najupečatljivijih Kieślowskijevih motiva koji se protežu kroz cijeli njegov opus. Pojavljuje se u sva tri dijela *Triju boja*. U *Plavom* ekološki pokušaj jedne starice ostaje nezamijećen jer je Julie u tom trenu, zaklopljenih očiju, zaokupljena svojim mislima. No, u *Crvenom* boca ne ostaje na pola otvora nego padne u kontejner jer je Valentine pomogla starici. Kickasola Karolov slučaj tumači kao simbol njegove impotencije, falusa koji je nesposoban "ići do kraja", tj. dovršiti što je započeo, a prema Žižeku bi se takvo što moglo usporediti s ponavljajućim *sinthomes*.

Na kraju *Bijelog* Karol napokon postaje čovjekom kakvim ga je željela Dominique (Kickasola uspoređuje njeno ime s francuskom riječju *dominer* = dominirati, a Žižek u Karolovu imenu koje je istovjetno njegovu prezimenu nalazi poveznicu s Kieślowskijevim interesom za dvostrukost). Oboje su imali moćne pozicije te su bili u stanju vladati nad nekim osobama i određenim situacijama. No, isto tako, u toj igri moći koja zapravo nema veze s istinskom milosrdnom ljubavlju, izgubili su sve. Ona je iza rešetaka, a njegov status imućnog novopečenog kapitalista disku-

11 *Bijelo* (*Jednakost*): Karol Karol, Poljak s boravištem u Parizu, ima teškoća sa suprugom Dominique. Nezadovoljna njegovom impotentnošću ona ga napušta, izbacuje iz zajedničkog doma i zapaljuje mu frizerski salon. Netom razveden, ponižen i bez ičega, uspijeva se pomoću slučajnog dobročinitelja i sunarodnjaka prošvercati u domovinu. Uključuje se u mutne malverzacije kojima se dokopa novca. Inscenira vlastitu smrt i lažnu oporuku kojom bogatstvo ostavlja lakomoj Dominique. No, nakon lažnog sprovoda kome je Dominique prisustvovala, Karol je posjećuje u hotelskoj sobi i s njom strastveno vodi ljubav. Dok Dominique spokojno spava, Karol se iskrada iz sobe. Ujutro Dominique dolazi policija i uhićuje je zbog sumnje u Karolovo umorstvo. Zadnja scena uprizoruje Karola kako sa slobode gleda u pritvorenu Dominique na prozoru. Ona mu znakovnim simbolima poručuje da ga još voli i da želi biti s njim, na što Karol, sretan, plače.

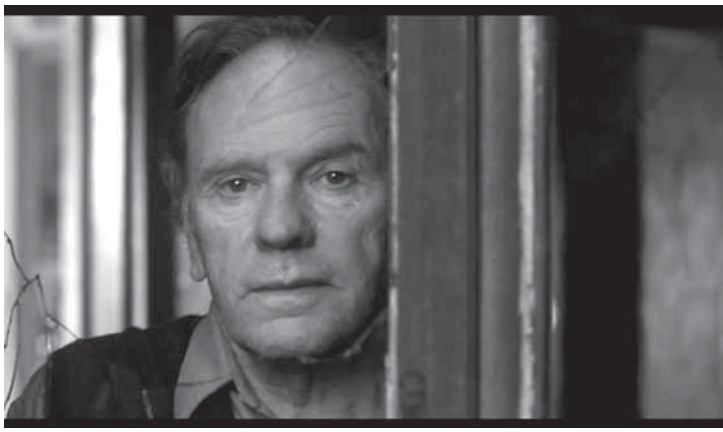
tabilan. Takav ishod sličan je s ostalim filmovima trilogije u kojima se protagonisti u ime sklada i ljubavi odriču suvišne imovine (Julie sve rasprodaje i ostavlja kuću ljubavnici pokojnog supruga). Očito postoji nešto drugo, mnogo značajnije od igara moći, što na kraju veže Karola i Dominique, kao i ostale likove, što će biti ingeniozno prikazano u *Crvenom*.

Tri boje: crveno

Posljednji film trilogije *Tri boje*, *Crveno*[12], film je o ljubavi, ljudskim izborima i mogućnostima. O tome "što bi bilo kad bi bilo". Simbolički djeluje kao apologija solidarnosti i vjere u ljude. Psihološki gledano, crvena je boja ljubavi i strasti, ali i krvi, kombinacije koja će doći do izražaja pri sretnom, ali i tragičnom završetku filma. Jedan od glavnih likova je Valentine, imenjakinja svetog zaštitnika zaljubljenih, koja u sebi pokušava pomiriti naivni idealizam mladosti i iskustvenu zrelost (Kickasola citira Insdorf, 2004: 296).

Diljem filma javljaju se razne podudarnosti i utjecaji sudbine koji kulminiraju preživljavanjem nekolicine: Valentine i Auguste prolaze istim mjestima, no mimoilaze se gotovo čitavim filmom, Augustu se, nakon što mu knjiga padne i rastvori se, ukaže pitanje koje će ga pitati na ispitu, zatim, sudac posjeduje potrganu penkalu, istu kakvu Augustu poklanja njegova nevjerna djevojka, ili pak, Valentinina zaleđena poza po izlasku sa spasilačkih brodova. Kieślowski nam poručuje da je sve povezano, a na temelju pojedinih slučajnosti dade se zaključiti naročiti paralelizam, između suca i Augustea. Stjecanje vjere u ljude, odnosno, psihoanalitičkim rječnikom, adekvatna integracija u socio-Simbolički prostor, poruka je agnostičkog redatelja, koji je pod kulturnim utjecajem katoličkih vrijednosti prešao, kako Žižek veli, svojevrstan put od pokreta Solidarnosti do solidarnosti kao humanističkog ideala.

Žižek smatra da je svaki ideal sam po sebi neshvaćen, on upućuje na nešto iracionalno, poput iracionalnog Zakona



Tri boje: crveno

u koji se neminovno vjeruje samim time što se sudjeluje u funkcioniranju društva. Isto tako, uspješna komunikacija oličenje je minimuma distance između pojavnosti i njene skrivene, Realne pozadine, kao i svijeta Simboličkog poretka i praznog mjesta u strukturi označitelja – subjekta. A put specifičnog pristupanja Drugom rekonstrukcijom narušenog fantazmatskog okvira Kieślowski obrađuje u svakom filmu trilogije. Rezultat su navedenog procesa suze olakšanja protagonista na samom kraju priče. Žižek ističe: "Potpuno je u skladu s Kieślowskijevim opusom završiti filmove bujicom fikcionalnih suza, bez bojazni od pravih. Fikcionalne suze nisu suze prepuštanja drugima u smislu nečije emocionalnosti i spontanosti, nego suze uspostavljene distance – konzervirane suze, kao što je konzerviran televizijski smijeh" (2001: 178). Nadalje, on dodatno potkrepljuje svoju tezu interpretacijom dvaju posljednjih kadrova *Crvenog*. U jednom se nalazi sudac *uokviren* prozorom, plače, a u drugom zamrznuta TV-slika Valentine. Slika upućuje na spektralno postojanje *živuće* Valentine. Potpomognut tom sučeljnom slikom, sudac se *renormalizira*. Taj se subjektivni kadar čini kao da opstoji bez obzira na to čijem gledištu pripada, tj. upućuje na kadar potencijalno lišen subjektivne podrške, iako to nije eksplicitno prikazano. S tog gledišta, zaleđena slika predočava autonomiju fantazme, koju je sudac nanovo izgradio.

12 *Crveno* (*Bratstvo*): Nakon što autom udari psa, studentica i fotomodel Valentine vraća psa vlasniku, ogorčenom i samoživom umirovljenom sucu. Starac živi sam u zapuštenoj ženevskoj vili, a u slobodno vrijeme prisluškuje telefonske razgovore svojih susjeda. Bez obzira što se sudac Valentine na prvi pogled ne svidi, uskoro počinje prijateljevati s njim. On joj se ispovijedi, otvoreno priznajući da je razlog njegove izolacije nevjera žene koju je davno volio. Također, predaje se vlastima zbog narušavanja tuđe privatnosti. Između Valentine i suca stvorila se jaka intuitivna povezanost – sudac osjeća da je Valentine žena koju je trebao upoznati davno prije, te da se ona mora povezati s Augusteom, mladim studentom prava koji živi nedaleko nje i simbolizira sučev *alter ego*. Ukoliko mladi student upozna Valentine, neće krenuti sučevim putom, nego živjeti ispunjenim životom. U posljednjoj sceni sudac gleda TV-reportažu trajektne nesreće u kojoj su jedini preživjeli parovi iz cijele trilogije: Julie i Olivier, Karol i Dominique, te Valentine i Auguste. Sudac zaplače. Slika se zamrzava u trenutku kada je Valentine u identičnoj pozi kao u reklami koju je snimila za žvakaće gume, uz slogan "Udisaj života".

Tri boje: plavo

Tri boje: crveno

Prema izjavi Kieślowskog, *Crveno* je njegov najosobniji film (Kickasola, 2004: 295). Također je obznanio da sudac do određene mjere reflektira njegov svjetonazor. "Zato sam često govorio da mi je *Crveno* jako blizak film", rekao je. Čini se da sucu ništa ne promiče, tj. on bi se mogao smatrati onim-za-kojeg-se-pretpostavlja-da-zna: zna Valentininu adresu bez da ju je ona spomenula, isto tako, zna sve o svojim susjedima. Iskusio je život zbog kojeg je postao pesimist u potrazi za istinom. On je poput impotentnog boga koji sve vidi, ali ništa ne čini. Shodno tomu, izgleda kao da drži sve konce u rukama i utječe na sudbine mnogih, no, ipak podliježe nečem izvan njegove moći, onom neobjašnjivom. Najdublje istine nije dosegnuo ustrajući u žudnji, nego je spokoj našao u svojevrsnoj ravnoteži. Čemu se, na neki način, i sam Kieślowski posvetio, najavivši da odustaje od režiranja nakon *Triju boja*. Žižek bi na to rekao da Kieślowskom nije bio inherentan spokoj nego misija, pošto je nedugo nakon odluke o prestanku snimanja, točnije 1996, umro. Međutim, Kieślowski je izjavio da je željan sudjelovanja u vlastitom, stvarnom, a ne fikcionalnom životu filmova, te je i dalje planirao nove projekte. Zajedno s Piesiewiczem napisao je scenarij za *Raj* (*Heaven*, režirao Tom Tykwer, 2002), jedan od tri dijela sljedeće trilogije inspirirane Danteovom *Božanstvenom komedijom*. Nakon njegove smrti Piesiewicz je dovršio ostale scenarije – *Pakao* (*L'Enfer*, režirao Danis Tanović, 2005) i *Nadu* (*Nadzieja*, Stanisław Mucha, 2007), koja predstavlja Čistilište.

Kieślowski i Žižekova Teorija

Primijeniti psihoanalitičku teoriju pri interpretaciji filmova popularno je još od 1960-tih, kada počinje djelovati cijenjeni časopis *Screen*, "koji je u razdoblju do 1979. bio je pod utjecajem althusserovskog marksizma povezanog s Lacanovom psihoanalizom, strukturalizmom i semiologijom" (*Filmska enciklopedija*, 1990: 502). Pažljivim sagledavanjem strukture određenih filmova mogu se smisleno objasniti psihosocijalne i kulturne prilike. U ovom radu ponajprije sam se pokušala orijentirati na lacanovski aspekt i polazište Žižekove teorije filma, više se zanimajući za pitanja konstrukcije subjekta nego na iz njih proizlazeća makrorazmatranja.

Ipak, smatram da se zanimanjem za subjekt temeljen na Edipovu kompleksu, nisam u potpunosti okanila društvenog konteksta. Žižekov paralelizam između specifične montaže kadrova i pojmova Lacanove kasne faze ponešto je kompleksno osmišljen, no implementiranje takvog teorijskog sustava u osnovnu teoriju filma odgovara Kieślowskijevim djelima, pogotovo zbog redateljskog ustručavanja od nametanja unaprijed određenih zaključaka. Naime, Kieślowskijev opus, čija je svrha propitivanje emocionalnih doživljaja i koji gledatelju omogućava slobodno generiranje značenja, pogoduje teoretskom istraživanju nesvjesnog i nagona subjekta. Kieślowski konstruira svjetove svojih filmova upravo na onom što se ne da olako označiti, na svojevrsnim traumama likova, koji ih najčešće rješavaju na dva načina, s tim da se ti načini mogu se objasniti Lacanovom teorijom o etici

13 Pritom se misli na Žižekovo poimanje psihoanalitičke filmske teorije u okviru kulturalnih studija.

14 Postteorija, kognitivistička kritika psihoanalitičke filmske teorije

žudnje. Međutim, prema Žižeku, priroda filmskog medija omogućava postojanje promišljajućih pristupa filmu dvojakih dosega. S jedne strane, interpretacije filmova u duhu Teorije[13] zanimljivo obrađuju problematiku filma, ali i šire problematike pozicioniranja subjekta unutar globalnog društva. Dakle, definitivno obogaćuju diskurs korisnim tumačenjima. No, uviđam i jedan drugi aspekt, kojem se potencijalno priklanjaju zagovaratelji opozicionih teoretskih pristupa,[14] a to je da se takvim vrstama interpretacije filma ostvaruje poligon intelektualnog igranja kojim se selektivno pronalaze potvrde nekoj tezi.

Iz tog aspekta indikativno mi je Žižekovo izostavljanje značajnog Kieślowskijeva motiva: staraca koji žele ubaciti bocu u kontejner. S obzirom na to da Žižek ponavljajuće motive filma tretira kao *sinthomes*, pretpostavljam da bi svoja razmatranja time trebao dodatno pojasniti. Kritički gledano, naravno, Žižek, a pogotovo Lacan, mogu se percipirati kao eklektici izrazito umješnih sposobnosti interpretacije, dok, su, s druge strane, oni jedni od vodećih mislilaca koji su osmislili izrazito utjecajne i kompleksne teorije.

Moj pristup je, u svakom slučaju, blizak uvažavanju napora Žižekove Teorije. Osobno me intrigiraju mogući načini prikaza suodnošenja s determinirajućom destruktivnošću Realnog. Pogotovo inspirativnim pritom nalazim, dakako, Kieślowskijeve filmove. Njegovi filmovi rezultat su rada samozvanog pesimističnog umjetnika koji uspijeva pružiti nadu u mogućnost postizanja svojevrsne ravnoteže. Ipak, mora se prihvatiti da taj ekvilibrij nužno sa sobom nosi teret odgovornosti spram posljedica neintendiranih, no nadasve žuđenih činova. A proces iznalaženja takvih uvjeta postojanja Lacanova psihoanalitička teorija vrsno imenuje i analizira.

Literatura

Evans, Dylan, 1996, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Verso

Haltof, Marek, 2004, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. London: Wallflower Press

Kickasola, Joseph G., 2004, *The Films of Krzysztof Kieślowski: The Liminal Image*. New York – London: Continuum

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2004, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža"

Lacan, Jacques, 1983, "Stadij zrcala" i "Značenje falusa", u *Spisi (izbor)*, Beograd: Prosveta

Lacan, Jacques, 1997, "Bit tragedije – Jedno tumačenje *Antigone* – Antigonin sjaj", T&T, br. 7-8

Lacan, Jacques, 2001, "Edipov kompleks", *Tvrđa*, br. 1-2, str. 95-104.

Lacan, Jacques, 2001, "Žudnja i interpretacija žudnje u *Hamletu2, Treći program Hrvatskog radija*, br. 59, str. 216-227.

Lacan, Jacques, 2002, "Paranoična psihoza i njezin odnos prema ličnosti", *Tvrđa*, br. 1-2, str. 13-21.

Lacan, Jacques, 2002, "Ukradeno pismo", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 62, str. 188-196.

Leader, Darian i Groves, Judy, 2003, *Lacan za početnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Matijašević, Željka, 2006, *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM

Peterlić, Ante (ur.) 1990, *Filmska enciklopedija*, II, L-Ž, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža"

Wright, Elizabeth, 2001, *Lacan i postfeminizam*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Žižek, Slavoj, 1999, "Dva načina kako izbjeći realno želje", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 55-56, str. 123-134.

Žižek, Slavoj, 2001, "Kamo, Edipe?", *Tvrđa*, br. 1-2, str. 173-187

Žižek, Slavoj, 2001, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-theory*. London: British Film Institute

Žižek, Slavoj, 2002, " Sedam velova paranoje ili zašto paranoiku trebaju dva oca?", *Tvrđa*, br. 1-2, str. 37-52.

Žižek, Slavoj, 2002, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb: Arkzin

Žižek, Slavoj, 2005, *O vjerovanju: nemilosrdna ljubav*. Zagreb: Algoritam

Žižek, Slavoj, 2008, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus i Hrvatsko društvo pisaca

UDK: 791.229.2:341.485(=411.6)(049.3)

Marija Sruk

Shoah – filmsko svjedočenje traume

59/2009

Gotovo nijedna diskusija o Holokaustu u umjetnosti ne zaobilazi *Shoah*, film francuskog redatelja Claudea Lanzmanna. Velik broj podrijetlom i funkcijom različitih osoba film ujedinjuje u nemogućnosti svjedočenja. Likovi su tako, prema Jacquesu Lacanu, određeni spram označitelja koji kruži ali ne biva viđen. Budući da nije ostvarena zajednica viđenja, Shoshana Felman Holokaust naziva događajem bez svjedoka – ne empirijski, već kognitivno i perceptivno. Suočeni s nejezikom traume preživjeli bivaju uhvaćeni u paradoksalnu zamku koja u isti mah ujedinjuje i obavezu čuvanja tajne, pri čemu šutnja pruža sigurno utočište, ali i nužnost svjedočenja, odnosno žalovanja. Sablast se, kako je vidi Jacques Derrida, uporno vraća i nazire ispod vizira. Vodi li freudovsko nadzirano prisjećanje u umjetnost? Gertrud Koch vraćanje odsutnosti pronalazi u estetskom obliku. Nesvjesno tako biva uprizoreno – materijalizacijom subjektiviteta *Shoah* proizvodi vlastitu fiktivnu stvarnost.

U dugom vremenskom razdoblju između 1974. i 1985. godine – koje je obuhvatilo opsežno historiografsko istraživanje i *razgovore* s desecima osoba, na različitim jezicima i različitim mjestima, završivši zahtjevnom montažom snimljenog materijala – pod redateljskom palicom francuskog autora Claudea Lanzmanna nastaje *Shoah*, film o kojemu se često diskutira unutar onoga što u najširem smislu riječi podrazumijevamo pod kanonom djela o Holokaustu. Film je često opisivan kao film o uspješnom svjedočenju, i to vjerojatno jednako često kao i film o nemogućnosti svjedočenja. Povrh toga, *Shoah* je obrađivan i kao film o traumi i o šutnji.

Jezični tekst filma uglavnom se sastoji od izjava svjedoka. Pritom govornike možemo ugrubo podijeliti u tri kategorije:[1] preživjeli Židovi kao žrtve, nekadašnje vojne ličnosti nacionalsocijalističkog režima kao zločinci, te Poljaci kao promatrači odnosno *bystanders*.[2]

Izgubljeno viđenje

Trodioba osoba ili *likova* u filmu proizlazi ne samo iz povijesnih datosti i historiografskih termina, koji su u procesu interpretacije događaja Holokausta pripisivani različitim narodima. Kategorije prije svega na vidjelo iznose *razlike u provođenju čina gledanja* – osobe se razlikuju po tome što i kako vide, odnosno ne vide i u kojoj mjeri se poistovjećuju s ulogom svjedoka (usp. Felman, 2000: 177). Židovi vide, nastavlja Felman, ali ne mogu razaznati svrhu i određenost viđenoga. Poljaci gledaju, ali zapravo ne vide i time odbacuju ulogu svjedoka, a nacisti ono što se događa žele učiniti nevidljivim. Međutim, činjenica da je svaka od navedenih kategorija fizički bila u mogućnosti vidjeti događaje, ne znači da je viđeno percipirano i kognitivno prerađeno. Trima pozicijama zajednički je paradoks da zapravo ne vide i upravo zato ne svjedoče, kako čitamo kod Felman. Iz izjava, a još više iz neizrečenog u filmu postaje vidljivo da osobe nisu sposobne svjedočiti. Time je isključena svaka mogućnost *zajednice viđenja* i *zajednice svjedočenja*.

Ovakva podjela filmskog personala u mnogočemu podsjeća na analizu Poeove pripovijetke *Ukradeno pismo*, kako ju je proveo Jacques Lacan (2002). U pripovijetki, koja se odigrava u doba francuske restauracije, svaki je od likova određen s obzirom na položaj koji zauzima u odnosu na pismo. Pismo u pripovijetki fungira kao "čisti" označitelj, onaj koji stalno kruži među likovima i kojeg "ne možemo dotaknuti, a da odmah ne budemo uhvaćeni u njegovu igru". Nitko u pripovijetki, pa ni sam čitatelj, ne saznaje što je u pismu koje kruži među različitim subjektima. Pretpostavke koje se eventualno pojavljuju o sadržaju pisma (a Derrida bi rekao da je pretpostavka u tom slučaju nužna) ne mogu biti jamstvo samog značenja. Lacan smatra kako u Poeovoj pripovijetki, koju možemo čitati kao alegoriju psihoanalize (u kojoj će onda pismo simbolizirati nesvjesno), nisu bitni psihološki činitelji likova, već tri funkcijska položaja prema pismu. U *Ukradenom pismu* se tako u dva dijela ponavlja ista

1 Usp. Felman, 2000: 177 i dalje; Felman, 1992: 207 i dalje.

2 Engleski pojam *bystanders* uvodi povjesničar Raul Hilberg.

struktura funkcijskih odnosa. U prvom je dijelu kralj lik koji ne vidi pismo, kraljica je obmanuta u pogledu sakrivenosti pisma, a ministar dolazi u njegov posjed (ali ga ne otvara!). U drugom dijelu pripovijetke istu strukturu popunjuju drugi akteri, ponovno s istim odnosom prema pismu: policija, ministar i Dupin.

Poeovi likovi nesumnjivo se razlikuju s obzirom na psihološku motivaciju ili status u društvu, međutim svima im je zajedničko to što je njihov položaj određen s obzirom na pismo, barem u okolnostima pripovijetke. Jednako strukturalna je i podjela koju Shoshana Felman provodi razlikujući osobe u filmu *Shoah*. Osobe u filmu, bile one Židovi, Poljaci ili nacisti, bivaju određene položajem prema radikalnom subjektu, čistom označitelju. Struktura *ne-viđenja* – označitelj koji kruži, ali ne biva viđen – automatski se ponavlja. Kroz film ne otkrivamo same događaje, kao što ni ne saznajemo sadržaj pisma iz Poeove pripovijetke, ali ipak provodimo analizu. Čega? Označitelja, *nesvjesnog*, i to na temelju učinaka koji je proizveden među likovima, odnosno osobama. Značenje će naposljetku, lacanovski rečeno, nastati kao odnos među čistim označiteljima.

Na temelju analize dviju sekvenci iz filma *Shoah* provjerit ću je li trodioba i teza o ne-viđenju i nemogućnosti svjedočenja kako je postavlja Shoshana Felman točna i može li se prihvatiti bez relativizacije i kritičkog preispitivanja. Pritom sam mišljenja da se analizirane scene mogu promatrati kao paradigma cijelog filma.

Realitet traume u šutnji

Abrahamu Bombi je, kao frizeru po profesiji, u Treblinki bilo naređeno da ženama i djeci *ukloni* kosu, i to neposredno prije smrti u plinskoj komori. Bomba u filmu, obraćajući se sugovorniku Lanzmannu, detaljno opisuje proceduru šišanja kose – najprije *emocionalno neobojenim* glasom i gotovo *bezizražajnim službeničkim* izrazom lica. Odgovor na pitanje o osjećanju koje je Bomba imao kada je prvi put vidio gole žene i djecu na ulasku u plinsku komoru,[3] Bomba indirektno izbjegava, odgovorivši frazom, koja se u vrijeme nacionalsocijalizma mogla čuti i kod nacističkih službenika: "Slijedio sam zapovijedi". Na ponovljeno Lanzmannovo pitanje o emocionalnom stanju pri obavljanju naređene djelatnosti, Bomba pokušava objasniti kako na tom mjestu nije bilo moguće osjećati, jer su osjećaji nestali: "Što se osjećaja tiče bili ste mrtvi, potpuno mrtvi."

Kada počne govoriti o ženama koje su ulazile u plinsku komoru, a među kojima su bile i neke njegove poznanice, Bombin se način govora postupno mijenja, najednom svjedočimo *emocionalnoj potresenosti.* Gledatelj dobiva dojam da se Bomba postupno približava području traume, a scena djeluje još dramatičnije stoga što Bomba za vrijeme intervjua nijemom čovjeku, o kojem ništa ne saznajemo, šiša kosu. Pritom se Bomba ponaša posve profesionalno, polagano i koncentrirano obrađujući kosu *svojeg klijenta*. Lanzmann ga pritom dodatno potiče na to da točno imitira pokrete kojima je rezao kosu u plinskoj komori. Bomba mu jako kratko, u svega dvije sekunde to isto i pokazuje, brzim i grubim, gotovo nasilnim pokretima na klijentu koji ništa ne govori (sada u ulozi osuđenika na smrt u plinskoj komori!). Bomba za vrijeme cijeloga razgovora dosljedno izbjegava pogled u kameru, a situacija doseže vrhunac kad Bomba nagoviješta priču o momentu u kojem su u plinsku komoru ušle supruga i sestra njegova prijatelja i kolege, koji je također vršio dužnost *uklanjanja* kose. Lanzmann ga potiče na nastavak priče. Ipak, traumatsko u Bombi se odupire verbaliziranju, prevođenju u jezik. Kamera, sada fokusirana samo na njegovo lice, ispušta Bombine ruke iz kadra, ali gledatelj i dalje čuje zvukove škara, te prisustvuje doslovnoj sceni borbe Bombinih usta i jezika s *(ne) jezikom traume*. Na trenutke Bomba prekida šišanje, briše suze s lica, zatim nastavlja, pa ponovno prekida. Čak i sam gledatelj, u strahu od nastavka priče, od onoga što dolazi, u strahu od *istine,* osjeća želju da *mučenje*, inzistirajuća Lanzmannova tehnika prestane.

> *Pričajte dalje, Abe, morate. To je nužno.*
> Prestrašno...
> *Molim Vas. Moramo to učiniti. Znate to.*

3 Bomba u intervjuu naglašava kako je nekoliko dana morao raditi u samoj plinskoj komori. Opisujući detaljno naređenu proceduru, između ostaloga objašnjava i naredbu da frizeri za vrijeme puštanja plina čekaju ispred komore. Nakon što su leševi uklonjeni, a komora očišćena, frizeri su bivali ponovno pušteni na mjesto rada. Kasnije im je bilo naređeno, da kosu osuđenika na smrt u plinskoj komori uklone u barakama za razodijevanje.

Ne mogu.
To mora biti tako. Znam da je teško, znam, oprostite mi.
Prekinimo to.[4]

Iz straha od *istine* proživljenih događaja i s time povezanih emocija Bomba ne želi nastaviti. Proces naknadnog oponašanja, kako ga je Lanzmann zamislio, dobiva novu kvalitetu. Za Bombu on postaje *ponovno stečeno* odnosno *ponovno prisutno realno*. Kako to realno ne bi morao imenovati i time mu dopustiti da ono prodre u sadašnjost, Bomba utočište pronalazi u šutnji. Šutnja ga štiti od toga da ga se sluša i da on sam sebe sluša. Scena implicitno upućuje na činjenicu da su se preživjeli i nakon samog Holokausta kroz šutnju obvezali na zabranu govorenja, koja je postojala unutar nacističkog režima (tzv. *Geheimhaltungspflicht*). Scena upućuje i na to da trauma nije sjećanje na prošlost, već dio sadašnjosti, koji još nije zaokružen. Prezentni karakter traume pronalazi svoj oblik u šutnji. "Tišina je za njih [za traumatizirane] izgnanstvo koje im je odredila sudbina, ali i dom, odredište i vječna prisega. *Ne vratiti se* iz te tišine zapravo je pravilo, a ne iznimka."[5]

Međutim, Lanzmann ne prihvaća Bombinu želju za prekidom pripovijedanja, iako njegovu šutnju, moleći za oprost, priznaje kao konstitutivni element traume. Kroz Lanzmannovo ustrajanje na nužnosti svjedočenja razaznajemo njegovu ulogu koju preuzima u procesu reeksternalizacije Bombinih doživljaja. Lanzmann preuzima vodstvo, manevar, aktivnu ulogu slušatelja, kako ju je razradio Dori Laub,[6] i odjednom gledatelj dobiva dojam da se traumatski čvor kod Bombe razrješava, budući da Bomba tečno nastavlja s pričom o istome onome što nekoliko trenutaka prije nije mogao oblikovati u jeziku. Djelomična teorijska upućenost u psihoanalitičku praksu priječi me u tvrdnji da je tim činom Bombina trauma prerađena u pravi narativni oblik, te da je time iskustvo iz plinske komore uključeno u narativnu liniju njegova života, što bi između ostalog značilo da je njegovo iskustvo dobilo oblik sjećanja. Naime, i inzistirajuća ispitivačka tehnika Claudea Lanzmanna, a posebice oponašanje pokreta kojim je Bomba jednom uklanjao kosu žrtvama u Treblinki, u području su traumatskog mogli dati dodatnu snagu koja može dovesti do ponavljanja traume.

Svojevrsnu potvrdu ovoj tezi nalazimo u tekstu Sigmunda Freuda "Ponavljanje, prisjećanje, prorada" iz 1914, u kojem Freud prvi put predstavlja koncepte prorade (*Durcharbeitung*) i prisilne neuroze ponavljanja (*Wiederholungszwang*), te neuroze prijenosa (*Übertragungsneurose*) kao neuroze koja umjetnim putem nastaje tijekom odnosa analitičar-pacijent. U kontekstu analize *Shoah* značajna je razlika koju Freud u navedenom tekstu povlači između sjećanja i agiranja, historijskog slučaja i aktualne moći. Naime, on upozorava da se pacijent ne sjeća ničega što pripada zaboravljenom i potisnutom, već to agira, odnosno doživljava kao nešto realno i aktualno – on potisnuto ne reproducira kao sjećanje, već kao čin, te ponavlja traumatično, zapravo i ne znajući da se radi o ponavljanju (usp. Freud, 1989: 209 i dalje). Međutim, ponavljanje automatski znači zazivanje djelića stvarnog života i zato, upozorava Freud, nije u svim slučajevima bezopasno i neškodljivo, te može odvesti u pogoršanje stanja pacijenta. *Wiederholungszwang*, prisilnu neurozu ponavljanja, treba obuzdati i to tako što će joj se uvjetovano dopustiti da se zadovolji slobodom na ograničenim područjima (ibid., 214). U nadziranim uvjetima, dakle u odnosu psihoanalitičar-pacijent, upravo se transfer odnosno prijenos otvara kao svojevrsno igralište.

Ne zaboravimo da kamera fokusirana na Bombine pokrete u frizerskom salonu u Tel Avivu može odigrati svoju ulogu i u nastajanju sekundarne traume, one kod gledatelja. Iako je scena šišanja klijenta u izraelskom salonu osmišljena kao oponašanje, radi se o *baš tim rukama*, koje su isto radile u plinskoj komori u Treblinki, što izaziva jaku emocionalnu reakciju i kod Bombe i kod gledatelja.

Neprevodivost događaja bez svjedoka

Felman upućuje na to da Lanzmann, jednako kao i povjesničar Raul Hilberg, u filmu funkcionira kao katalizator

4 Svi filmski citati, ovdje u mom prijevodu, preuzeti iz Lanzmann, 1986.

5 Laub, Dori: "*Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*", u: Felman, Shoshana/Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London: Routledge, 1992., str. 58.

6 O tzv. sekundarnom svjedočenju vidi Laub, 2000; Laub, 1992; Hartman, 2000.

ili posrednik u procesu recepcije. Lanzmann tako sugovornicima u filmu pomaže u oformljivanju doživljaja u jeziku i pritom ih upućuje u ulogu svjedoka.[7] Prisutnost redatelja i povjesničara također pomaže u našem razumijevanju nepoznatih znakova, kojima smo izloženi kao gledatelji. Kroz pogled obojice dobivamo pristup ne samo jezičnom značenju izjava svjedoka, već i filozofskoj i historiografskoj interpretaciji elemenata u filmu (usp. Felman, 1992: 213). Felman smatra kako Lanzmann u filmu preuzima trostruku ulogu – on nije samo scenarist i taj koji razgovara sa svjedocima ispred kamera, već i nositelj filozofskog zahtjeva filma (Felman, 2000: 188). Interpretacijski pokušaji gledatelja potvrđeni su ili odbačeni i kroz samu prisutnost prevoditelj(ic)a. Raznolikost jezika u filmu (francuski, njemački, sicilijanski, engleski, hebrejski, jidiš, poljski) stavlja nas u poziciju, u kojoj slušamo i gledamo, ali često ne možemo shvatiti značenje prije samog prijevoda (pred-diskurzivno značenje), na što upućuje i Felman (ibid.).

Osobno smatram kako u ulozi gledatelja već i prije procesa prevođenja na znani nam jezik nastojimo razaznati moguća značenja iz semantičke zbrke poznatih i nepoznatih riječi, gesta i simbola u filmu, pozivajući u pomoć svoje znanje o povijesti i kulturi u najširem smislu. Jer čak i proces prevođenja može biti manjkav, budući da se i prevoditelji(ce) nalaze u poziciji, koja zahtijeva interpretaciju. Primjer za to nalazimo u sceni u kojoj Lanzmann grupi poljskih žena postavlja pitanje, po čemu su se Židovi razlikovali od ostalih žitelja sela. Prevoditeljica pri prijevodu izostavlja važan dio izjave žene iz sela, što Lanzmann u tom trenutku primjećuje (a to ipak nije uvijek slučaj):

> *Čuo sam riječ "kapital".*
> Imali su…no, bilo je kapitala, koji je bio u rukama Židova.
> *Aha, ali to nisi prevela. Postavi gospođi pitanje još jednom. Da li se kapital nalazio u rukama Židova?*

Postavlja se međutim i pitanje, možemo li ispričane događaje *razumjeti* čak i nakon što su prevedeni s nepoznatih nam jezika, i to koristeći pomoć povijesnog pogleda Raula Hilberga i onog filozofskog Claudea Lanzmanna, te aktivirajući vlastite pokušaje interpretacije. Uspijeva li nam ono što neposrednim žrtvama Holokausta nije uspjelo? Felman u naslovu Lanzmannova filma vidi naznaku iskustva radikalne stranosti i *neprevodivosti*:

> *"Holokaust", koji zagonetno i neodređeno znači "katastrofa" ovdje ocrtava upravo radikalnu stranost jezikâ, upravo bezimenost katastrofe koju ne može posjedovati ni jedan majčinski jezik i koji se, unutar jezika na koji se prevodi, može označiti samo kao neprevodiv* (Felman, 1992: 213)[8]

U analizi filma Felman polazi od pretpostavke da je stvarni subjekt filma *nemogućnost svjedočenja*. Prema njenim riječima *Shoah* nastaje u borbi protiv te datosti. Nužnost svjedočenja, koja se afirmira u filmu, proizlazi paradoksalno iz nemogućnosti svjedočenja (usp. Felman, 1992). Felman proširuje tezu opisujući Holokaust događajem bez svjedoka. Pritom odvaja moguće pozicije svjedoka u dvije razine: *testifying from inside* i *testifying from outside*, pri čemu zapravo razlikuje preživjele Židove iz koncentracijskih logora i geta od osoba koje takoreći nisu bile neposredne žrtve.

Nemogućnost svjedočenja po njezinu mišljenju proizlazi iz četiri temeljna problema (ibid., 228 i dalje). Najprije navodi činjenicu da nije moguće svjedočiti iz smrti. Osobe koje su umrle u logorima i getu empirijski ne mogu svjedočiti. Preživjeli bi imali tu mogućnost, ali je svakako žele spriječiti i simbolično ubiti svjedoka u sebi. "The *will-to-silence* is the will to *bury* the dead witness inside oneself." (ibid., 225) Preživjeli se pored toga i godinama nakon Holokausta pridržavaju zapovijedi šutnje, tako da događaji ostaju tajna pred drugima, ali i pred njima samima. Obveza na šutnju je srodna još jednom problemu iz kojeg, prema Felman, proizlazi nemogućnost

7 Ovdje se postavlja pitanje postoji li takav prijenos i takva vrsta posrednika koji bi omogućili razrješenje traume. Slijedeći misao Shoshane Felman o naravi Lanzmannove prisutnosti u filmu, Lanzmanna bismo mogli opisati kao *iščezavajućeg posrednika*. Takav bi posrednik, onako kako ga vidi Slavoj Žižek, fungirao kao posrednik između dvije suprotne ideje, odnosno pregovarač između dva suprotna koncepta, a razrješenje takvog *konflikta* potvrdilo bi se upravo u nestajanju, *iščezavanju* posrednika. Međutim, ovaj tekst, ne umanjujući (iako relativizirajući) važnost Lanzmannove prisutnosti u filmu, na primjerima analiziranih scena nastoji pokazati kako Lanzmann u ovom slučaju nije *razrješavajući posrednik*.

8 O iscrpnoj analizu pojma Holokaust vidi Young, 1988, kao i u Agamben, 2003.

svjedočenja, a to je problem samozavaravanja. Čak i kada su žrtve bili direktni sudionici događaja, pred njima su zatvarali oči, ogradivši se tako od historijske istine, smatra Felman, koja naposljetku postavlja pitanje: *How to testify from inside Otherness?* (ibid., 230) Drugost, koja se opire razumijevanju preživjelog, radikalno različita priroda, koju preživjeli ne može shvatiti, ne može biti svjedočena. Felman sažima poziciju žrtve, ne-svjedoka usred događaja:

> *Zato je u stvarnosti nemoguće svjedočiti iz unutrašnjosti drugosti, ili iz dubine čuvanja tajne, iz amnezije ili iz unutrašnjosti zavaravanja i prisilnog samozavaravanja, jednako kao što je nemoguće svjedočiti iz smrti. Nemoguće je svjedočiti iz unutrašnjosti jer unutrašnje nema glas i to je ono što nam film prenosi i poručuje. Unutrašnjost je nerazumljiva, sama sebi neprezentna.* (ibid., 231)

Nužnost svjedočenja tajne

Činjenica da je preživjelima vrlo teško svjedočiti traumatični sadržaj ne sprečava realnost u kojoj se stalno svjedoči. Nužnost svjedočenja djeluje kao pokretačka snaga koja premošćuje ponor između želje za zaboravom, čuvanja tajne i samozavaravanja, između nečega što se nije razumjelo, što nije razumljivo s jedne strane i akta svjedočenja s druge strane. Želi se zaboraviti i šutjeti, ali to u isto vrijeme zapravo nije moguće. Obaveza čuvanja tajne, *die Geheimhaltungspflicht*, kolidira s obavezom svjedočenja. Poricanje događaja za vrijeme njihove aktualnosti za mnoge je predstavljala strategiju preživljavanja, a čak i u slučaju kada je takav mehanizam obrane naknadno očuvan, žrtve ga mogu svjesno prepoznati. Žrtva ne razumije događaje, ali svjedoči upravo o tome da oni možda uopće nisu razumljivi – jer nam nedostaju pojmovne kategorije, koje bi događaje pretvorile u razumljivosti.[9] Svjedok u preživjelome nije uistinu mrtav i pokopan. Čak i da je pokopan, zakopali su ga živoga i on vapi za zrakom, jer *mora govoriti*.

> *Nikada nema dovoljno riječi ili pravih riječi, nikada nema dovoljno vremena ili pravog vremena i nikada dovoljno slušanja ili pravog slušanja kako bi se artikulirala priča koja ne može u potpunosti biti zahvaćena mišlju, sjećanjem i govorom. Pritisak se ipak ustrajno nastavlja, i ako riječi nisu vjerodostojne ili adekvatne, život koji je odabran može postati nositelj daljnje borbe za svjedočenjem.* (Laub, 1992: 78)

Ime *nestaloga* negdje se moralo upisati, upozorava Derrida, sablast će se kad-tad vratiti; koliko je god mi nastojali ignorirati, ipak osjećamo da nas ona ispod vizira ustrajno promatra (usp. Derrida, 2002). Zakopane *žive mrtvace* Holokausta kao koncept drugoga koje živi u traumatskim jezgrama preživjelih ne možemo u potpunosti identificirati. Međutim, i žrtve, kao primarni svjedoci, i mi, kao sekundarni svjedoci, prepuštamo se glasu neimenovljive sablasti, iako ne znamo je li ona uistinu živa ili mrtva, ali svakako prisutna (usp. ibid., 18). I kao što duh oca proganja Hamleta, tako i likovi kojima svjedočimo u *Shoah* bivaju proganjani inkorporiranim sablastima, pozivani da odrade svoju *hamletovsku zadaću*, da se suoče s neodžalovanim gubitkom i *tuguju*.[10] A tugovanje nije ništa drugo do pokušaj ontologizacije i semantizacije posmrtnih ostataka, pokušaj identifikacije i lokalizacije mrtvih.[11]

Estetizacija odsutnosti

Ako nije moguće svjedočiti iz unutrašnjosti, onda je još manje moguće da autsajder svjedoči o Holokaustu, čitamo kod Felman. Međutim nije jasno koje kriterije Fel-

9 Ernst van Alphen realitet logora opisuje kao narativni vakuum, budući da žrtve nisu raspolagale narativnim kategorijama koje bi mogle obuhvatiti značenje događaja i uspostaviti njihov kauzalitet. Usp. Alphen, 1999.

10 Usp. ibid., 35: "[...] Hamlet, *stvoren* i *rođen* zbog prava, *s ciljem prava*, i da je pozvan da vrijeme vrati na pravi put, da provede pravo i pravdu i uspravi povijest, da ispravi *pogrešku* povijesti. Tragedija, esencija tragedije postoji samo pod uvjetom te iskonskosti, točnije te pred-iskonske i odista sablasne prethodnosti zločina. Zločina drugoga, zlodjela čiji se događaj, zbilja i istina ne mogu nikada *predstaviti* od krvi i mesa, već samo pretpostavljati, rekonstruirati i fantazirati. Već od rođenja on ništa manje ne nastavlja nositi odgovornost, pa makar samo i zbog toga što mora ispraviti zlo upravo u času kad ga nitko ne može priznati, osim ispovijedajući se *ispovijedajući drugoga* kao da se to svodi na isto."

11 Usp. ibid., 21. U promišljanju odnosa tekstualnog i sablasnog Derrida se djelomice nadovezuje na rad Marije Torok i Nicholasa Abrahama, koji revizijom Freudova koncepta tugovanja dolaze do definicije pounutrenog pokojnika koji se nalazi u intrapsihičkom grobu: "Sve riječi koje se ne mogu izgovoriti, svi prizori kojih se ne možemo prisjetiti, sve suze koje ne možemo proliti – sve ćemo to progutati, zajedno s traumom, uzrokom gubitka. Progutati i konzervirati. Neiskazivo tugovanje uspostavlja tajnu grobnicu u unutrašnjosti subjekta. U kripti, rekonstruiran od uspomena na riječi, prizore i osjećaje, živ počiva objektni korelat gubitka, nalik na cjelovitu osobu". Usp. Abraham i Torok, 1994, te Bekavac, 2007.

man koristi kako bi razlikovala i međusobno odijelila ove dvije pozicije. Jana Karskog – nekadašnjeg kurira poljske vlade u egzilu, a koji se pojavljuje u Lanzmannovu filmu – Felman opisuje kao autsajdera, i to kao najiskrenijeg, velikodušnog i empatičnog autsajdera (1992: 232). Iako Karski detaljno oslikava prizore iz varšavskog geta, Felman smatra kako Karski nije uistinu mogao *prodrijeti* u svijet geta: "*Unutrašnjost geta* mu u stvari ostaje *inpenetrabilna* poput noćne more, a njegovo zapanjeno, žalobno sjećanje zadržava sliku bijedne unutrašnjosti samo kao nečega što od njega, zauvijek, stvara *outsajdera.*" (ibid.) Ispostavlja se međutim da je ovakva kategorizacija problematična, i to prije svega u slučaju Jana Karskog. Kao Poljak po narodnosti on doduše nije bio zatočen u getu i nije osjetio patnje židovske populacije na vlastitom tijelu, pa ga se iz te perspektive može promatrati kao autsajdera. Ali trenutak u kojem Karski ulazi u geto kroz tajni tunel radikalno mijenja njegovu početnu poziciju. Sada je on *u getu*, a u dramatičnom bijegu pred nacistima vođa ga židovskog saveza (*Bund-Führer*) u jednom trenutku predstavlja kao Židova pred ženom koja im pruža skloništе. Na kraju krajeva Karski ne bi došao u geto, da mu Židovi nisu povjerili ulogu svjedoka:

> *Pregovarat ćete s Englezima,*
> *Usmeno ih izvijestiti.*
> *Siguran sam da ćete djelovati uvjerljivije,*
> *Kad budete mogli reći:*
> *"Vidio sam to vlastitim očima."*

Unutrašnjost geta, scenarij koji se otvorio ispred Karskijevih očiju, bio je ili jest u toj mjeri *inpenetrabilan* u kojoj Karski viđeno nije mogao pojmovno obuhvatiti. Kad Karski unutrašnjost geta opisuje kao pakao, to ne znači da geto opisuje kao autsajder. On za viđeno nema prikladnih riječi, jednako kao što bi one vjerojatno nedostajale i Židovima u getu. Pri drugom dolasku u geto prvotni šok biva umanjen, što Karskog čini spremnijim za stvaranje novih doživljaja (prvi je put percipirao samo vizualno, sada prije svega zamjećuje smrad). Vođa saveza Karskom ne pripovijeda o getu, on ga tamo doista odvodi, i to ne samo zato što Karski kroz izjavu "Vidio sam to vlastitim očima" dobiva na važnosti i uvjerljivosti u svjedočenju, već i zato što vođa saveza o tome sam *nije mogao pripovijedati*. Kad Karski Lanzmannu kaže "Nisam sudjelovao u tome. Nisam tamo pripadao", to ne znači nužno, da se u *židovskom getu* osjećao kao autsajder, već da (kao uostalom ni Židovi u getu) nije pripadao svijetu koji proizvodi geta kao što je geto u Varšavi. Karskijeva izjava ne opisuje samo njegovu vlastitu zaprepaštenost u getu, već i poziciju preživjelih, koji su se u poslijeratno vrijeme morali suočiti sa zadaćom svjedočenja, ali i radikalnu promjenu pozicije svake vrste umjetnosti nakon Holokausta:

> *Nitko nikada nije opisao jednu takvu stvarnost.*
> *Nisam vidio takav kazališni komad, takav film!*
> *To više nije bio svijet.*

Felman Karskoga ipak povezuje sa Židovima koristeći zajednički pojam "bearer of the silence" (1992: 238), i to djelomice s pravom. Kao što će pokazati narativna analiza Lanzmannova intervjua s Karskim, upravo je traumatsko u događajima ono što kod Bombe i mnogih drugih u *Shoah* zaustavlja pripovjedni tok i svjedoke odvodi u šutnju, ali ne završavajući nužno u nijemosti.

Na početku pripovijedanja o dvama posjetima varšavskom getu – ne može se govoriti o pravom dijalogu između Lanzmanna i Karskog, budući da je pripovjedni tok Karskog samo rijetko prekinut ili potaknut Lanzmannovim pitanjima – Karski naglašava da se vraća u vrijeme od prije 35 godina. Eksplicitno upućuje na to da događaji koje namjerava ispričati imaju prošli, ako ne i završeni karakter. Međutim, već u sljedećoj rečenici prekida pripovijedanje tražeći pauzu kako bi se psihički pripremio. Znak, i to odmah na početku, da pripovijedanje predstavlja težak izazov. I pitanje upućeno Lanzmannu o tome kako bi trebalo ispripovijedati doživljeno, pokazuje da se Karski kreće na vrlo nesigurnom teritoriju. Karskijevo sjećanje na varšavski geto dakle nema unaprijed određeni oblik odnosno zadani pripovjedni modus, što može upućivati na to da događaje, za njega traumatičnog karaktera, još nikada nije pripovijedao ili je to činio sasvim rijetko. I sam u intervjuu napominje da u 26 godina karijere sveučilišnog profesora sa svojim studentima još nikada nije razgovarao o židovskom pitanju. Ne samo da je svoju osobnu priču zadržao za sebe, već je generalno izbjegavao govoriti o Holokaustu.

Što dalje napreduje Karskijeva priča (Lanzmann pri tome gotovo posve pada u pozadinu), to se više mijenja njegov način pripovijedanja. To što na početku čujemo od sveučilišnog profesora Karskog postupno biva posredovano od kurira Karskog – pripovijedanje ga ponovno vraća u

nekadašnju ulogu. Neupravni govor – kojim je na početku navodio rečenice tadašnjih sugovornika, predstavnika cionista i predstavnika saveza – biva promijenjen u upravni govor. Karski dalje pripovijeda u kratkim, često eliptičnim rečenicama, tako da gledatelj postupno dobiva osjećaj da se pred njegovim očima odvija filmska scena. Pritom Karski ponekad imitira način govorenja svog nekadašnjeg sugovornika, pritom pomažući sam sebi korištenjem gestike i mimike. Simptomatskim također možemo iščitati i činjenicu da Karski na početku pripovijeda u prošlom vremenu, karakterističnom za pripovijedanje priča. Međutim, od trenutke u kojem počinje govoriti o dolasku na ulice geta, Karski gotovo isključivo koristi prezent. Karskijev način govorenja o doživljaju ulica dobiva gotovo poetski karakter. Taj dojam nastaje zbog načina na koji Karski doziva slike u sjećanje – ritmički, s vremenskim razmakom između svakog utiska na čula. Pritom se ponaša gotovo kao kurir koji obavlja svoju zadaću mirno i koncentrirano dajući izvještaj o viđenome. Njegova je gestikulacija pritom svedena na minimum, vidimo samo glavu koja kimanjem popraća svaku izgovorenu riječ. Doživljaj poetskog potvrđuje se prepoznatljivo i pri pogledu na otisak tog dijela intervjua u stihovima:

Tri luka, dva luka.
Nekoliko keksa.
Svi prodaju.
Svi prose.
Suze.
Glad.
Ta strašna djeca.
Djeca koja trče uokolo,
Sasvim sama,
Uokolo,
Druga čuče kod svojih majki.
To više nije bilo čovječanstvo…
To je bila jedna vrsta..
Vrsta…
Pakla.

Gertrud Koch u tekstu "Anđeo zaborava i crna kutija fakticiteta. O konstrukciji sjećanja u filmu Claudea Lanzmanna *Shoah*" izvodi tezu kojom tvrdi da akt sjećanja vodi u umjetnost, jer se prošlo odigrava u području imaginacije – odsutno se vraća samo kao predodžba, i to u estetskoj formi (1993: 69). Gledatelj je taj koji u riječima i načinu govorenja Jana Karskog prepoznaje sličnost s poezijom. Gledatelj će se možda upravo zbog tih poetskih obilježja prisjećati riječi kurira – i to ne samo Karskog i njegova pokušaja svjedočenja, već i slika varšavskog geta, i to onako kako ih je Karski posredovao. Karski doziva prošle dojmove u sadašnjost, ali ne samo svoju vlastitu, već i našu sadašnjost. Estetska transformacija, odnosno materijalizacija njegovih subjektivnih dojmova u to što mi osjećamo kao poetsko može djelovati na izgradnju sjećanja. Subjektivno u objektivaciji postaje dio općeg, odnosno zajedničkog. Koch (ibid.) upućuje na to da je sjećanje solipsistički akt subjekta, koji kroz estetsku transformaciju biva objektiviran – on postaje sjećanje za ostale i time dio kolektivne memorije.

Imajući na umu poetski karakter riječi Jana Karskog, moglo bi se preuranjeno zaključiti da se ispred naših očiju odvija akt sjećanja, da se pripovijeda priča konstruirana u sjećanju. Narativna je analiza međutim pokazala kako Karskijevo svjedočenje sadržava značajne elemente koji upućuju na traumatsko. Postavlja se pitanje, za koga Karskijevo svjedočenje ima karakter sjećanja – za njega samoga ili za gledatelje, koji svjedoče svjedočenome? Za Karskog pogled na varšavski geto nema završen i od ovog vremena odsutan karakter. Traumi je svojstveno da prolaznosti pruža velik otpor. Događaji iz prošlosti ne mogu biti ni zaboravljeni, niti dobiti karakter sjećanja. Trauma sa svojom prezentnom prirodom miješa kategorije vremena, granice između sadašnjeg i prošlog nestaju, a traumatizirani je žrtva onoga što Koch naziva teror fakticiteta (ibid., 77). Kad Karski ili Bomba govore, dobivamo osjećaj da pripovijedani događaji uopće nisu pripovijedani, već da se događaju ovdje i sada. Prošlo, traumatsko se još jednom ponavlja u sadašnjem vremenu, jer za žrtve zapravo ne postoji trenutno vrijeme, ono gubi na svom historijskom kontinuumu, onako kako ga konstruiramo u svom mentalnom sistemu:

> *Trauma znači zaustavljanje vremena: Kronološko vrijeme biva gumenom trakom povučeno natrag u mentalno stanje. Trauma za strukturiranje vremena predstavlja cezuru koja se kao crna kutija ugurava između vremena prije i poslije traumatičnog događaja, i koju doživljavamo kao diskontinuitet. Crna kutija poprima obličje prostora koji poništava vrijeme.* (Koch, 76)

Sve to nas vodi u diskusiju o pitanju kakav je *Shoah* film.

Stvarna mjesta i osobe filmu na prvi pogled daju dokumentaristički odsjaj, privid, *Schein*. Ne treba zaboraviti ni činjenicu da *Shoah* zauzima važno mjesto u nizu filmova koje koriste i sami povjesničari, budući da svjedočenja osoba u filmu bez sumnje imaju *faktički* karakter. Gertrud Koch princip dokumentarnog filma vidi u deiktičkom odnosu između fakticiteta stvarnosti izvan filmske konstrukcije i fikcionaliteta stvarnosti u estetskoj formi (ibid., 69). Događaji koji su filmu prethodili u realitetu – doživjevši estetsku transformaciju – postaju predodžbe odnosno konstrukcije stvarnosti. Događaji o kojima *izvještava* film *Shoah* pripadaju onome što shvaćamo kao historijski fakticitet – povijesno razdoblje Holokausta koje historiografija smješta u određene vremenske okvire. Film dohvaća taj fakticitet i konstruira ga njemu imanentnim mehanizmima u vlastitu predodžbu stvarnosti.

Trauma preživjelih dosljednom se perzistencijom potvrđuje i desetljećima nakon Drugog svjetskog rata, a to je u filmu ilustrativno prezentno. Lanzmann pojačava prisutnost traumatskog tako što preživjele dovodi na mjesta nekadašnjih događaja i/ili ih snima kako ponavljaju (*igraju*) scene iz tog vremena – Abraham Bomba šiša kosu klijentu u frizerskom salonu u Tel Avivu, Simon Srebnik pjeva na rijeci u Chelmnu itd. Osobe ne ponavljaju scene samo u svrhu filma, već doživljavaju, ono što su već jednom doživjele: "Mjesta, na kojima su se događaji [prvotno] odigrali su točka kristalizacije traumatske strukture iskustva, koja prošlost i sadašnjost doživljava simultano. [...] Fiktivno kroz gestu, držanje, mimiku postaje fenomenološka fiziognomija fakticiteta." (ibid., 75)

Kroz analizu scena s Abrahamom Bombom i Janom Karskim pokušala sam potvrditi tvrdnju da upravo u sadašnjosti prezentna trauma čini jezgru filma *Shoah*. Tome odgovara i teza Gertrud Koch da *Shoah* nije film o sjećanju (što je i sam Lanzmann tvrdio u mnogim intervjuima), već događaj sam. Iako polazi iz različite početne pozicije, Felman to implicitno potvrđuje pišući kako film uspostavlja dijalog i kretanje između vanjskih i unutarnjih pozicija koje govore u filmu, pri čemu film sam preuzima ulogu svjedoka (Felman, 1992: 232; 2000: 175). Ovu postavku o dijaloškoj naravi filma Koch proširuje za još jedan korak, i to tako što u *nastanak* filma uvlači i ulogu gledatelja:

> *Diskrepancija između nemogućnosti zaborava, zatvorenosti bez sjećanja u teroru fakticiteta, i estetske transformacije u diskurs mimetičkog prisvajanja apelira na alteritet: gledatelji Shoah prihvaćaju fakticitet kao materijal sjećanja, čiji traumatski refleksi kao somatski trag vode u crnu kutiju, koje se uopće ne mogu sjećati. Zato Shoah nije film sjećanja i za sjećanje, već mimetska konstrukcija memorije, koja iz perspektive sudionika ne poznaje zaborav, a iz perspektive gledatelja mora biti ispunjena fakticitetom.* (ibid., 77)

Zaključak

U filmu *Shoah* francuskog redatelja Claudea Lanzmanna razlikovanje između počinitelja, žrtvi i promatrača paradoksalno pokazuje zajedništvo u neprovođenju akta gledanja, odnosno nemogućnosti svjedočenja. Tezu Shoshane Felman da zapravo ne postoji niti jedan svjedok Holokausta relativizirala sam ustvrdivši da nemogućnost svjedočenja gotovo neizostavno kolidira s nužnošću svjedočenja. Analiziravši scenu s Abrahamom Bombom i Janom Karskim – i to ravnopravno, ne definiravši ni jednog od intervjuiranih kao *autsajdera* – pokazala sam kako se osobe u filmu nalaze u svojevrsnoj borbi s traumatskim sadržajem. Pritom njihovu poziciju karakterizira ambigvitet između bježanja u šutnju i isprobavanja različitih narativnih modusa (ali i ne manje značajnih gestikulacijskih i mimičkih formi) s ciljem da se prezentni traumatski događaj oblikuje kao zaokružena forma – kako za sebe, tako i za gledatelje. Unatoč prisutnosti najmanje tri grupe katalizatora u procesu recepcije (Lanzmann, Hilberg i prevoditelji/ce) traumatsko, jer nema narativnu formu, za gledatelja ostaje strano i neprevodivo. Film pokušava izbjeći ovoj stranosti tako što napušta mehanizme dokumentarizma i proizvodi svoju vlastitu stvarnost, i to tako što na povijesnim mjestima dopušta fakticitetu da nastaje odnosno *govori* iz odigranih gesta, držanja, razgovora i radnji. Slijedeći tu tvrdnju, podržavam tezu Gertrud Koch da je *Shoah* koncipiran kao događaj u kojem, s jedne strane, prisutnost sudionika svjedoči da oni i dalje žive u traumatskoj sadašnjosti koja nema završeni karakter. Preživjeli ne mogu sami posredovati zaokružena sjećanja i konstrukte znanja. S druge strane, gledatelji su oni koji mogu konstruirati sjećanje koristeći filmsku stvarnost – koja, vidjeli smo, zadobiva oblik druge pozornice na kojoj se upravo odvija uprizorenje samog nesvjesnog.

Literatura

Abraham, Nicholas i Torok, Maria, 1994, *The Shell and the Kernel, Volume I: Renewals of Psychoanalysis*, University of Chicago Press

Agamben, Giorgio, 2003, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Alphen, Ernst van, 1999, "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma", u Bal M., Crewe J. i Spitzer L. (ur.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England

Bekavac, Luka, 2007, "Rad teksta, rad tugovanja: Derrida i psihoanaliza", *Filozofska istraživanja*, br. 1 (105), str. 5-20.

Felman, Shoshana, 2000, "Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah", u Baer, Ulrich (ur.), *Niemand zeugt für den Zeugen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Felman, Shoshana, 1992, "The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*", u Felman, Shoshana i Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York i London: Routledge

Freud, Sigmund, 1989, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II, Schriften zur Behandlungstechnik, Studienausgabe – Ergänzungsband*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag

Hartman, Geoffrey, 2000, "Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah", u Baer, Ulrich (ur.), *Niemand zeugt für den Zeugen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Koch, Gertrud, 1992, "Der Engel des Vergessens und die black box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film *Shoah*", u Haverkamp, A. i Lachmann, R., *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München: Wilhelm Fink Verlag

Lacan, Jacques, 2002, "Ukradeno pismo", prevela Željka Matijašević, *Treći program Hrvatskog radija*, br. 63-64, str. 188-196.

Lanzmann, Claude, 1986, *Shoah*, Düsseldorf: Claasen

Laub, Dori, 1992, "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival", u Felman, Shoshana i Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York i London: Routledge

Laub, Dori, 1992, "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening", u Felman, Shoshana i Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York i London: Routledge

Laub, Dori, 2000, "Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens", u Baer, Ulrich (ur.), *Niemand zeugt für den Zeugen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Young, James E., 1988, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequence of Interpretation*, Indiana University Press

UDK: 791.633-051Trier, L.:821.112.2Brecht, B.

Mario Vrbančić

Dogville u Brechtvilleu

59/2009

Usprkos pokušajima Jean-Luca Godarda iz 1960-ih da na filmu oživotvori Brechtove ideje o epskom teatru i *V-efektu*, filmu kojem je to početkom 21. stoljeća napokon pošlo za rukom svakako je *Dogville* (2003) Larsa von Triera. Premda naizgled postmodernistički proizvod, *Dogville* nas svojim izvedbenim postupcima (doslovce postupcima očuđenja, *ostranenia*) – kojima ukazuje na činjenicu da etički problemi ne moraju uvijek biti prikazani tek putem naracije, tj. putem sadžaja, nego se isto tako mogu nalaziti u samom načinu prikazivanja – baca u središte etičkih dilema oko pitanja žrtve, žrtvovanja i oprosta. Ovaj tekst pokušava pristupiti tim dilemama i pitanjima, odnosno njihovim mogućim razrješenjima kroz lacanovsku prizmu. Također se Dogville tumači kao svojevrsni Brechtville, tj. von Trierova politička parabola s osloncem u Brechtovim dramskim tekstovima, pri čemu se Grace poima kao žrtveno janje, *pharmakos*.

Nakon skoro zaboravljenih pokušaja Jean-Luca Godarda da 1960-ih i 70-ih oživi brechtovsku tradiciju na filmskom platnu, film *Dogville* Larsa von Triera (2003) zasigurno je jedno od najznačajnijih filmskih ostvarenja koje to djelomično uspijeva na početku 21. stoljeća. Iako naizgled tipičan postmoderni proizvod koji se ludički poigrava naracijom i stilom, *Dogville* uspijeva zadržati tenziju parabole koja nas postavlja u središte etičkih dilema oko pitanja žrtvovanja, žrtve i oprosta, smisla života itd. Uzmimo na primjer sam kraj filma kad se pas Moses preobražava iz dvodimenzionalnog lika nacrtanog kredom u živo biće. Po odluci glavne heroine Grace (Nicole Kidman) svi Psetograđani[1] su pobijeni i jedino živo biće oglašava se lavežom. Grace naređuje da lajavca ostave na životu. Pas i nadalje živahno laje dok se blenda kamere fokusira na njegovo neobično postojanje – on je naime označen kredom – i kad se objektiv kamere sasvim približi psu označenom kredom, on se pretvara u živo pseto od kosti, mesa i dlake te njegov lavež biva popraćen pjesmom *Young Americans* Davida Bowiea. Samo ime psa, Moses (Mojsije), kao i čitav niz drugih indicija od fabule pa do same filmske poetike *Dogvillea* upućuje nas da tražimo odgovore, da čitamo s ključem, posebice u smislu same etike filma.

U svome komentaru o Brechtu, Louis Althusser piše da njegovo kazalište ponajviše proizvodi novi tip publike koja počinje s propitivanjem viđenog i od koje se traži interpretacija poruka, baš kao što i Lars von Trier traži od svoje publike interpretaciju psećeg laveža. I što nam pas Moses kaže na kraju? Može li nas pas poučiti nešto korisno o životu? Ako prihvatimo Wittgensteinovu dijagnozu iz *Filozofijskih istraživanja*, pas nije jezično biće, nije biće obdareno darom govora, pa nas zato i ne može opteretiti etičkim podukama. Palost u pseće stanje, palost u životinjstvo, najčešće asocira žalosnu činjenicu o nepostojanoj ljudskosti i takva palost uvijek smrdi na sumpore pakla. No, palost u pseće stanje može se promatrati i u drukčijem smislu. Najneobičniji padovi su oni, kako kaže Terry Eagleton (2003), koji idu u suprotnom smjeru, u kojima se samozadovoljno uzdižemo, pobjedonosno levitiramo iznad povijesnih krajobraza za koje predmnijevamo da su naše savršeno uporište, a kada, kao u crtanim filmovima, do mozga dođe činjenica da ničeg nema ispod naših nogu, tada se strmoglavljujemo. Ima nešto od ovog pada i u *Dogvilleu*, naravno, ovisno s koje strane gledamo putanju.

Dogville isto tako ukazuje na činjenicu da etički problemi nisu uvijek prikazani kroz samu naraciju filma, kroz sadržaj, nego se isto tako nalaze u samom načinu prikazivanja, prezentaciji, te da se često, a po nekim teorijama nikako, naracija i forma ne mogu razlučiti, staviti u posebne pretince. Drugim riječima, trebamo li se u traženju moralnih odgovora u *Dogvilleu* fokusirati na pseći lavež kao ne-govor, kao određenu bezvremenu simboliku o ljudskoj bestijalnosti ili na samu formu, na lik označen kredom kao u dječjem crtežu, koji iznenada oživljuje? Ne nalazi li se u tom stilu prikazivanja isto tako neka etička poruka, štoviše možda još i "važnija" nego što smo u prvi

1 Psetograđani – građani Dogvillea u mojem slobodnom prijevodu.

mah mogli pomisliti? Upravo zbog povezanosti sadržaja i forme *Dogvillea*, u kontekstu otvaranja određenih etičkih problema filma (pitanje žrtvovanja, žrtve i oprosta), fokus ovog eseja bit će na Brechtovu utjecaju na *Dogville*, na svojevrsni *Dogville* u *Brechtvilleu*.

Radnja filma je smještena u mali američki gradić u području Rocky Mountainsa za vrijeme velike depresije 1920-ih i ustanovljuje svojevrsni paralelizam s globalizacijom, zbog čega su američki filmski kritičari film često osuđivali kao neopravdanu i neutemeljenu osudu američkog imperijalizma. Međutim, sama fabula filma, koja podsjeća na Brechtove političke parabole o etičnosti individue zatečene u određenim okolnostima koje nisu slučajne, nego strukturalne, odiše dodatnom poukom koja, izgleda, ne dopire do nas. Tako preko analize parabole, a zatim i stilskih postupaka u *Dogvilleu*, dolazimo do nekih ključnih pitanja današnjice: kako "tragična" pitanja žrtve i žrtvovanja, stranca i zajednice, ekonomije i morala u fundamentalno netragičnom postmodernom miljeu još mogu zaokupiti našu pažnju.

Problem parabole

Kao što smo već napomenuli u uvodu, pas Moses upućuje na političku parabolu *à la* Brecht. Parabole su priče iz davnina, iz mitskih ili biblijskih vremena kada je pedagogija još uvijek bila dio naracije, ilustrirajući obično neku moralnu dilemu i završavajući moralnim poučkom. Parabolu imamo i uzmemo li sam više nego nesretan kraj *Dogvillea* kada svi stanovnici, izuzev pseta, doživljavaju pogrom, a njihov strašni usud dolazi ni od kog drugog doli od krhke heroine koja je netom bila puki objekt njihova zlostavljanja i koja se isto tako biblijski, ili s okusom nekih drugih parabola, zove Grace (Milost).

Brecht u svojim političkim parabolama često tematizira etičke probleme: u *Dobrom čovjeku iz Sečuana* bogovi traže makar jednog dobrog u selu i pronađu Shen Teh; međutim, njezina dobrota prema drugima iskušavana je neimaštinom, oskudicom ostalih koji neprestano traže pomoć, te, ukoliko im pokuša pomoći, njezin posao propada, a ukoliko pak želi da njezin sitnopoduzetnički pothvat opstane, onda mora biti okrutna prema bližnjima. Da bi uskladila te proturječnosti, ona postaje podvojena osoba, dualni subjekt. Slično se i u *Dogvilleu* propituje odnos pojedinca i zajednice.

Tužna priča o *Dogvilleu*, kako nas narator obavještava na samom početku filma, počinje dolaskom strankinje, Grace, koja bježi od gangstera u malu sredinu, u maleni gradić u zabitom području Rocky Mountainsa. Dolazak

tajanstvene ljepotice uznemiruje ustajalu sredinu, njihovo samozadovoljno ćudoređe, njihov sistem vrijednosti. Psetograd (Dogville) je okružen raznim opasnostima, sve izvana odiše opasnošću, sve izvana je u raspadu, djelomice i zbog velike depresije, neimaštine, siromaštva itd. Usprkos prvotnom odbijanju Psetograđana da prihvate strankinju, lokalni filozof, etičar i kroničar Tom Edison Jr. (Paul Bettany) uspijeva uvjeriti sumnjičavce u filantropsku dimenziju prihvaćanja strankinje. Doduše ne odmah, već nakon svojevrsnog testiranja iste, ako prođe probni rok. On predlaže da Grace počne raditi za Psetograđan(k)e, ali tako da zaradi njihovu srdačnost; njezin rad, dakle, ne spada u ono što građani/ke smatraju nužnim, nego u nešto dodatno, što uljepšava, obogaćuje njihove živote. Na taj način će profitirati i oni kao zajednica (imat će bolju sliku o samima sebi jer su prihvatili strankinju u trenutku nevolje), a i ona (jer će dobiti priliku da svojom prisutnošću obogati živote domaćina/ica). Grace se baca na posao (razgovara s usamljenima, njeguje slijepe, čuva djecu...) nadajući se da će time zaslužiti prihvaćanje u zajednicu. Ali njezina prisutnost, usprkos početnim dobrim rezultatima, unosi daljnji nemir u živote Psetograđana/ki. Nakon njezina dolaska prvi puta se događa da Psetograđane/ke posjećuje policija u potrazi za misterioznom strankinjom, pa tako i samo pitanje njezina bivanja u zajednici postaje pitanjem zakona i države. Budući da cijena ostanka u Psetogradu raste, kako bi dobili naknadu za rizik kojem se izlažu zbog nje, građani/ke zahtijevaju sve više i više usluga od Grace. Grace ubrzo postaje predmetom iživljavanja, vrijeđanja, a muškarci tog ponosnog, ćudorednog Psetograda je i siluju, seksualno zlostavljaju, što sve Grace pasivno promatra, kao da je ta patnja nanesena nekom drugom. Na kraju joj stave lance oko nogu i oko vrata, vežu je za kotač i ona postaje robinja. Nakon sjednice gradskog vijeća na kojoj Grace smireno iznosi što je sve doživjela u Psetogradu, Psetograđani/ke se odbijaju suočiti sa svojim nemoralnim radnjama i iživljavanjima nad strankinjom. Paralelno ona postaje i svakodnevni podsjetnik na njihove nemoralne radnje i u namjeri da je, na inicijativu Toma, Graceina najboljeg prijatelja, lokalnog kroničara, etičara i filozofa, eliminiraju iz Psetograda, smišljaju kako će zaraditi novac ako je prijave gangsterima. Na Tomov poziv u Psetograd dolaze gangsteri i na svoju žalost Psetograđani/ke shvaćaju da je vođa gangsterske bande, glavni mafijaš (James Caan), ujedno i Gracein otac. U posljednjoj sceni Grace raspravlja sa svojim ocem o sudbini Psetograda: da li da poštedi građane ili da im naplati sva ona ponižavanja, zlostavljanja i boli koje su joj nanijeli. Grace zaključuje da ukoliko postoji grad bez kojeg bi bilo bolje, onda je to Psetograd (Dogville). Sve završava pogromom i jedino preživjelo biće na kraju je pseto Moses, koje iz dvodimenzionalnog svijeta crteža kredom biva filmski animirano i oživljeno. Ali ni njegova nije posljednja; film završava bujicom fotografija koje dokumentiraju i ilustriraju veliku depresiju u Americi, siromaštvo i bijedu. Izmjena fotografija popraćena je songom Davida Bowiea *Young Americans*.

Dakle, očekivana poruka, iako sve upućuje na nju, nije izrečena; pseto šuti. Postavlja se pitanje što je pouka parabole: živi kao pseto i umri kao čovjek, ili živi kao čovjek, umri kao pseto; ili pseće postojanje nema nikakve veze s ljudskim. Koliko god ova prvotna nagađanja izgledaju čudno, ona proizlaze iz proturječja utkanih u samu priču: proturječja između nagona i užitka, odnosa prema Drugom, opreke između prirode i kulture itd. Postavlja se pitanje koju cijenu trebamo kao pojedinci prihvatiti da bismo postali dio zajednice, ali isto tako taj hermeneutički smjer doživljava zbunjujući obrat: i sama zajednica nije imuna na plaćanje te cijene (često predodređene za stranca/kinju). Može li sve to zajedno nekom matematičkom operacijom moralnih strujanja dovesti do harmonije ili je svaki takav pokušaj unaprijed osuđen na propast pa je tragično (ili tragedija) i samo stremljenje da se prevlada tragična situacija? Odgovor, bilo koji, naizgled teži nekom bezvremenom etičkom načelu.

Ali *Dogville* nas neprestano upozorava da sve te etičke nedoumice proizlaze iz filma, a ne iz nekog drugog medija ili povijesne ili bilo koje druge situacije. Film nas neprestance upozorava na tu činjenicu, filmski jezik razotkriva svoju prisutnost, ističe svoju autoreferencijalnost, svoju samooznačiteljsku ulogu. I upravo tu se ogleda najjači utjecaj Bertolta Brechta na Larsa von Triera – sadržaj filma je politička parabola *à la* Brecht, ali i način na koji je parabola ispričana isto je tako važan kao i sama parabola.

Začudnost u *Dogvilleu*

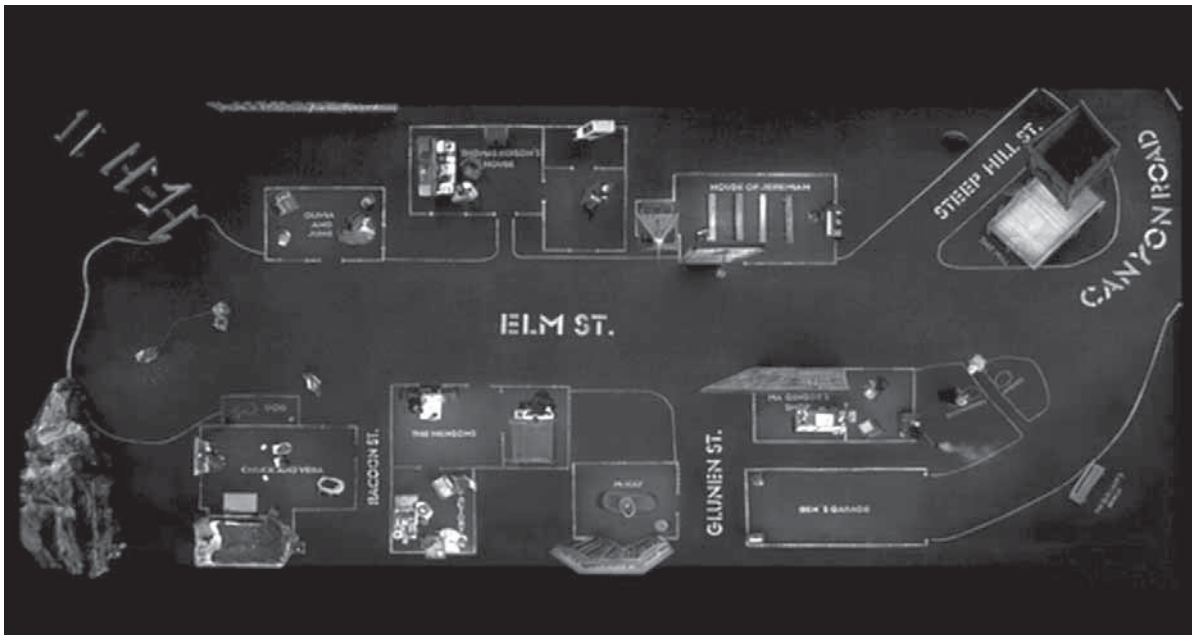
Način na koji je ispričana fabula u *Dogvilleu* može se izravno povezati s Brechtovim pojmom *V-efekta* (*Verfremdung Efekt*), ili *ostraniene* (Brooker, 1998). To je složen pojam, često mijenjan, nadopunjavan, kontradiktoran i ovdje ćemo opisati samo njegove osnovne obrise. Sam pojam

ostraniene označava proces u kojem smo nešto poznato učinili stranim, čudnim. Zato se katkad u hrvatskom jeziku i prevodi kao začudnost, tj. začudnost koja prožima najbanalnije i najsvakodnevnije nedogađaje. Ruski formalisti taj su pojam označili kao osnovno poetsko sredstvo same literarnosti teksta. Šklovski tako navodi razne primjere očuđenja: opis kazališne predstave viđene očima nekog tko prvi puta sjedi u kazalištu, ili moralne dileme samog konja iz Tolstojeve priče, ili epizodičnog pripovijedanja koje se rastače u čitavom nizu digresija u romanu *Tristram Shandy* Laurenca Sternea, sve dok digresije ne prerastu u epizode i preplave čitavu romanesknu formu. Očuđenje se isto tako odnosi na iščašivanje pripovijedanja, na ukazivanje na mehanizme naracije, što sve dovodi do svojevrsnog antiiluzionizma.

Brecht voli isticati iluzionističku tehniku, razotkrivati mađioničarske trikove kazališta – pokazati npr. izvore svjetla koji kreiraju čarobni ugođaj na pozornici, orkestar, pjevače itd. Tako prisutni, oni upućuju na samo proizvođenje scenske iluzije. Ali isto tako ti postupci nisu nikada zauvijek dani, kao što kaže poduzetnik Peachum, jedan od Brechtovih likova iz drame *Opera za tri groša* koji organizira prosjake i prosjačenje u toliko unosan posao da je i sam jedan od najbogatijih, dakako prikrivenih londonskih moćnika: "Something new is needed. My business is too hard, for my business is arousing human sympathy." Svako ponavljanje umrtvljuje ljudsku samilost koja se brzo zasiti otrcanih prizora siromaštva, stoga neprestano trebamo biti inovativni, maštoviti itd. Isto tako sama začudnost nikada nije izolirana, često se dovodi u vezu s drugim postupcima, elementima, te isto tako može biti negirana kao svojevrsna negacija negacije, što opet može poprimiti neki novi oblik očuđenja. Naravno ovaj *V-efekt* često ima didaktičnu ulogu upravo u tome što razotkriva, dekonstruira uhodane nataloženosti naše percepcije same stvarnosti, ukazujući na historicizam pojava, tj. na njihovu promjenjivost. Ta negacija svakodnevnosti povezuje začudnost s Hegelovom dijalektikom. Pa i sama prva rečenica *Fenomenologije duha*, da parafraziramo, donosi sličnu konstataciju da je ono što nam je odviše poznato i svakodnevno, upravo zbog toga je odviše poznato, zapravo sama nepoznanica. U tom kontekstu začudnost svakako ima politički naboj. U Brechtovim antiiluzionističkim postupcima naziremo oblike onoga što se danas razgranalo u raznim smjerovima, raznim disciplinama i umijećima – ono što zovemo politikom reprezentacije. Ono što je ovdje temeljno je *der Zeigend gezeigt wird* (Willett, 1959). Dakle u gotovo lažnom tautološkom smislu maksima bi glasila prikazivati samo prikazivanje ili prezentirati samu prezentaciju, što nije tako lako kako se u prvi mah čini.

Uporaba očuđenja u *Dogvilleu* je svakako uočljiva. Ona započinje već izlizanim metodama koje su danas itekako banalne, kao npr. uloga naratora (John Hurt) koji najavljuje što će se dogoditi u pojedinim epizodama, pripovijedajući univerzalnim tonom pouzdanog pripovjedača koji ne samo da zna što slijedi, nego posjeduje neka znanja i mudrost nama nedostupne, kojima može s gotovo znanstvenom preciznošću sve objasniti, srediti sve označeno filmskim označiteljem. Isto tako se vrijeme pripovijedanja dovodi u razne odnose s činom pripovijedanja, do alternative glavnom vremenskom pripovjednom tijeku. Nadalje, kao u romanima 18. stoljeća, film je podijeljen u devet poglavlja i svako poglavlje ima svoj naziv: npr. Prvo poglavlje (u kojemu Tom čuje pucnjavu i susretne Grace); Četvrto poglavlje (sretno vrijeme u Psetogradu); Šesto poglavlje (Psetograd pokazuje zube); Deveto poglavlje (Psetograd prima dugo očekivanu i zasluženu posjetu i film završava). Ovdje je isto tako važan utjecaj Brechtova epskog teatra kojim se zagovara tip pripovijedanja koji narušava organsku cjelinu; svaka epizoda odiše svojom zaokruženošću, s naglaskom na aktivnu ulogu publike. Ta neprestana spremnost tumačenja postignuta je putem svojevrsne distance (npr. Brecht je zagovarao pušačku publiku, tj. publiku koja se pušenjem još više distancira od prikazanog – što bi danas pripadalo u politički nekorektno poetsko zalaganje).

Ova tehnika u *Dogvilleu* je ponajviše vidljiva u uporabi kazališne scene: ona neprestano narušava dojam filmske iluzije. Čitav Psetograd zapravo je ogoljela kazališna scena. Grad je predstavljen, prikazan kao tlocrt ulica i kuća označenih kredom, odsutnost predmeta još je više pojačana natpisima koji ukazuju na ono što zapravo "ne vidimo": "Elm Street" ili "Chuck and Vera house"; zatim pas Moses koji živi u prostoru označenom kredom, kao dvodimenzionalan crtež na crnoj školskoj ploči. Ti odsutni objekti katkada ostvaruju svoju prisutnost u dijagetskom filmskom svijetu putem zvučnih efekata: kada likovi otvaraju ili zatvaraju nepostojeća vrata čujemo škripu, lupanje ili neke druge zvukove. U takvoj zadanosti protagonisti Psetograda neprestano su izloženi panoptikonskom pogledu, neprestano podložni promatranju, iako u odre-



đenim trenucima tako reći "ne-glume". Iako to možda nije bila prvobitna redateljska intencija, takav postupak permutira uobičajeni smisao filmske glume koja je podređena produkcijskom planu: glumci se odmaraju dok nisu ispred kamere ili, ako je to po planu, uopće ne dolaze na snimanje. Ovdje, oni moraju neprestano biti prisutni. Kao što možemo vidjeti u dokumentarnom filmu o snimanju *Dogvillea*, takva situacija asocira na onu poznatu Sartreovu "pakao – to su drugi". U posebno dizajniranoj konfesijskoj kabini, poput one u *Big Brotheru*, glumci često tuguju za domovinom (film je sniman u posebno pripremljenom hangaru u Švedskoj, a glumci su iz Velike Britanije, SAD-a itd.) ili se žale na nemogućnost da odu u grad, te su prisiljeni neprestano biti zajedno. Redatelj izražava suosjećanje i gotovo se plačljivo ispričava zbog svega toga te ga Nicole Kidman tješi i ohrabruje, dok ga Lauren Bacall (nekadašnja *femme fatale*) plaši. Takvim postupkom mi smo neprestano upozoravani na postojanje filmske iluzije, da je to što gledamo samo film; mi smo tako reći u *Kavkaskom krugu kredom*, kao što je naslov poznate Brechtove drame. Sve ovo upozorava nas na sam problem prezentacije ili, Brechtovim riječima, na pitanje kako prikazati samo prikazivanje.

U poststrukturalističkom kontekstu taj problem odiše poznatom Foucaltovom konstatacijom *Ovo nije lula*, koja je ujedno i naslov njegova slavnog eseja posvećenog nadrealističkom slikaru Reneu Magritteu koji je taj natpis postavio ispod vjerodostojnog, realističnog prikaza lule. Ma kako lula bila realistična, ona je samo dvodimenzionalna kopija iste, a kopija nije isto što i original, već puko predočavanje objekta. Dakako da se pitanje o originalu može itekako zakomplicirati sve dok se samo opstojanje originala ne dovede u pitanje, ali ostanimo ovdje kod neprimjetnog jaza između označitelja i označenog, između predočavanja i predočenog. Tom zavodljivom istošću označitelja i označenog koja nije isto, kao što je nadasve poznato iz povijesti filma, ponajviše se "igrao" Godard koji je upravo kroz sličnosti ukazivao na razliku, tj. na samu filmičnost filma. U filmu *Strast*, na primjer, Godard niže razne prizore *tableaux vivants* poznate iz europske umjetnosti tako da postaju svojevrsne filmske slike, upošljavajući pritom čitavu filmsku mašineriju: glumce odjevene u odgovarajuće kostime koji zauzimaju poze istovjetne s onima na slikama, rasvjetu koja emitira Rembrandtov *chiaroscuro*, jaki kontrasti svjetla i sjene, te čitavu scenografiju – sve to zajedno tvori svojevrsnu filmsku sliku *tableaux vivants*, teatralizaciju same slike, naše vizualne kolektivne memorije. I što je kopija vjernija, na kraju je jača poruka koja glasi: "Ovo nije slika, ovo je film" ili "Ovakvu vrstu iluzije može proizvesti samo film".

Tako i sam *Dogville* ili, kako smo ga mi doslovno preveli, Psetograd, neprestano ukazuje na činjenicu: *Ovo nije Dogville*. Ogoljela kazališna scena, dogvilleski krug kredom, ukazuje na dihotomiju između iluzije i stvarnosti,

noumena i fenomena, na Kantov transcendentalni shematizam koji omogućuje samu spoznaju ili vremensko-prostorne apriorne koordinate u kojima nam se stvari pojavljuju, redoslijed naše percepcije, iskustava itd. Tu dolazimo do čistih ontoloških pitanja o pojavnosti, a samo propitivanje tog problema, ono Brechtovo "pokazati samo pokazivanje", postaje po Žižeku (kroz lacanovsku prizmu) najvažniji cilj kritike same ideologije.

I tu konačno zalazimo u središte etičkog problema – u svakom prikazivanju nešto ostaje neprikazano, u svakoj etici nešto zatajeno. Žižek tvrdi da svako etičko načelo počiva na fetišističkom poricanju, pa i svaka najuniverzalnija etika mora istisnuti iz svoga vidokruga neke oblike patnje kako bi opstala. Danas bi tako svaka univerzalna etika trebala obuhvatiti probleme svekolikog postojanja koji nas neprestano bombardiraju novim dilemama. Pravo na život, recimo, povlači pitanja masovnog ubijanja životinja za tržište ili sveopću konzumaciju, genetski inženjering i prehranu, globalno nasilje itd. Da li možemo zauzeti pojedini stav i sisteme vrijednosti, a da ne povrijedimo neko drugo načelo? Kako pomiriti često izricani stav kršćanskih fundamentalista protiv pobačaja s odobravanjem brutalnog raketiranja određenih dijelova svijeta? Svaki sustav počiva na određenoj potisnutoj aksiomskoj točki koja se u lacanovskoj psihoanalitičkoj tradiciji zove *das Ding*, Stvar. U podjeli na imaginarno, simbolično i realno Stvar izranja iz same nemogućnosti svoga ozbiljenja ili označavanja, ona je svojevrsna opetovana greška u označiteljskom lancu. Ona izvire, da tako kažemo, iz samog realnoga, pa zato često poprima razne monstruozne oblike koje sustav želi istisnuti kako bi se ozbiljio: zlo, čudovišno, *Unheimlich*, nečovječno, neljudsko, sve ono što bismo pripisali nečovječnosti. Tu počiva i paradoks same etike: svaka etika koja pretendira na univerzalnost, po Žižeku, trebala bi uključiti u sebe i krajnje ekstreme gdje ljudsko postaje neljudsko, monstruozno, apsolutno zlo.

U tom smislu i svako prikazivanje ima određena ograničenja. Filmski kadar možda je ponajbolji primjer za to jer danas svakako prevladava filmska i digitalna iluzija slike svijeta. Kao što ističe Deleuze u svojoj filozofiji filma (1986), svaki kadar već je određeni izbor, svaki kadar ujedno poništava ili krije ono što nije izabrano. Apsolutni kadar trebao bi obuhvatiti čitavo gibanje materije, svakako imati određeno svemirsko, astrofizičko značenje. Drugim riječima, prikazivanje koje ne bi ništa isključilo trebalo bi pokazati sve postojeće. Kao u Borgesovoj noveli *Alef*, apsolutni kadar bio bi pogled u taj čudesni objekt veličine golf loptice koji u sebi obuhvaća sve vremenske dimenzije – prošlost sadašnjost, budućnost – čitavu zemaljsku kuglu, svekoliko ljudstvo, znanje, ukratko – koji u sebi sažima čitav svemir. Kada bi i takav magičan objekt postojao, ostaje pitanje što bi svatko od nas u njemu vidio ili gdje bi se nalazio onaj ili ona ili ono koji/a/e vidi sve. Ako izuzmemo boga, ili bilo koji oblik nadnaravne sile, onda bi to mjesto ostalo upražnjeno.

Alef ukazuje na tu napuklinu između označitelja i označenog, u čemu leži čitava poststrukturalistička i diskurzivna zavrzlama posljednjih tridesetak godina. Ukoliko iz te perspektive pogledamo glavni lik Grace i njezinu poziciju u *Dogvilleu*, onda još više na snazi dobiva činjenica proizašla iz samog očuđivanja filmske priče. Naime jedino Grace nema svoj znak, svoj prostor označen kredom. Jedino je, dakle, Grace ona lelujava pojava koja iskušava Psetograđan(k)e. Ovdje dolazimo do čvorišne točke politike prezentacije. Kao što smo, nadam se, dosad vidjeli, njezin etički problem isprepleten je s prezentacijom; to je strukturalni problem, a ne samo slučajni nedostatak u tlocrtu Psetograda. Ako se vratimo iz te perspektive na čitav problem, na životni krug opisan kredom, na označeno ili na sam proces označavanja, pripadanja, onda vidimo da je sama Grace iščašena. U lacanovskoj trijadi ona jednostavno ne pripada simboličkom u smislu da za nju nema znaka, da sam proces označavanja ima određene probleme itd. Ta odsutnost mogućnosti znaka, ta praznina obuhvaća čitav niz asocijacija, simboličkih uloga, ali i samu tragičnu činjenicu postojanja. A tu Grace nije sama, ma koliko se to u prvi mah čini. Tu, da tako kažemo, strukturalnu uneravnoteženost posjeduje čitav niz likova u posebnom žanru koji mnogi danas smatraju zamrlim, ili neprimjerenim današnjoj diktaturi relativnog – tragediji.

Grace kao žrtveni jarac, ili farmakon

Grace i tragedija? Nije li to malo pretenciozno? Osim toga, koja bi tu bila spona? Karakteri tragedije, kako to često razne teorije tvrde, nisu toliko osebujni po svojim psihičkim karakteristikama koliko po svojoj osebujnoj poziciji. Još jednom, iako smo to već naveli više puta: Grace je jedina bez znaka iscrtanog kredom, lelujava pojava koju ne može uhvatiti sila moralne gravitacije. Samim time što nije obilježena životnim krugom opisanim

kredom, ona može biti lako izbrisana iz simboličkog, ne pripada tamo pa je ni čitav taj pragmatični niz ne može do kraja obuhvatiti ili, drugim riječima, ona zalazi u drukčije koordinate, koordinate tragedije.

U općem stanju dijagnosticiranome davno, prije četrdesetak godina, kada je George Steiner objavio svoju utjecajnu knjigu *Smrt tragedije* (1961), ta estetska konstatacija zadire dublje u šire antropološko, kulturno, društveno, pa i političko značenje. Naime, što je s ljudskom patnjom izvan naše kože, na širem nivou zajednice ili na nekom danas tako akutnom pitanju globalnog nivoa? Steiner razlučuje visoku formu tragedije, tragediju kao kazališni događaj od niske forme koja postoji u našoj svakodnevici, specijalističkim znanostima, popularnoj kulturi itd. Dok je tragedija kao visoka forma iščezla zajedno sa Shakespeareom i Racineom, ova niža forma pogotovo u naše vrijeme postaje temom pojedinih stručnjaka, znanstvenika, eksperata koji razrješuju dramu raznim pragmatičnim postupcima. Tako Steiner ironično primjećuje da ženidbeni zakon ne može pomoći Agamemnonu, bračni savjetnik neće spasiti Medejinu djecu, socijalna psihijatrija pa ni Freud neće pomoći Edipu. No već kod Ibsena imamo osjećaj da uz pomoć *relationship coacha* i financijskog savjetnika za pojedine samosvojne, ali ekonomski ovisne ženske likove *happy end* samo što nije na pomolu. A što je s Grace u tom kontekstu? Da li neki stručnjak za *conflict management*, stručnjak za manjine iliti sam prijam nje kao stranaca može razriješiti njezin problem? Teško. Kritiku ustajalih interpretacija tragedije, ali isto tako njihovo ponovno interpretiranje u kontekstu lijevog historicizma na početku 21. stoljeća poduzima Terry Eagleton u svojoj knjizi *Sweet Violence* (2003). Lacanovsku *Stvar,* nešto što ne može nikako do kraja biti označeno, nešto što izvire iz realnoga ili predstavlja samu zapreku u označavanju, Eagleton dovodi u vezu s tragedijom. Sve počinje po njemu s pitanjem žrtve i žrtvovanja: od žrtvovanja životinje u stvarnoj krvavoj orgiji pa do pretakanja žrtvovanja u simbolični čin. Naglašava posebnost rituala u drevnoj Grčkoj u kojem se *polis* pročišćuje na taj način da se sva prljavština, kako ona higijenska tako i ona moralna, prebacuje na žrtvu, na *farmakos*. *Farmakos* tako opterećen čitavom krivnjom zajednice označuje slabost, moralnu mlitavost; a *polis* se pročišćuje tako da protjeruje *farmakos* izvan svojih zidina, a često i izvan poznatog svijeta. Naravno, ovdje možemo zamijetiti zapanjujuću sličnosti između Grace i *farmakosa*. Nije li zapravo Grace *farmakos* samoga Psetograda? Na njoj se svi iživljavaju, muškarci je siluju, žene je omalovažavaju, kao iznemogla robinja ona im služi i na kraju je se građani tog američkog *polisa* žele riješiti, istjerati je kako bi se pročistili. U toj čudnoj ekonomiji svi na jednoga – jedan za sve, taj jedan obično je pridošlica, stranac u punom smislu riječi, osoba bez rodbinskih veza, bez poznanstava – savršena žrtva i moralna korozivnost, moralna pokvarenost same ljudskosti nailazi na izvanrednu priliku za malo olakšanja, kao što su se olakšali dobri, uvijek dobri građani Psetograda, naši susjedi. Tako umrežena Grace poprima oblik univerzalnosti same *Stvari,* ali u negativnom obliku, kao negativni znak socijalne svekolikosti društvenog totaliteta. Grace, baš kao tipični *farmakos*, ostaje čista. Iako uprljana, izmoždena, puna sperme, ona je neispisana na površini, krivnja teče njezinim venama. Grace preuzima na sebe sve negativne vibracije, sve moralne devijacije, zabranjene životinjske naslade Psetograda. Zato Nicole Kidman svojom pojavom savršeno odgovara toj ulozi: hollywoodska uštogljenost porculanske heroine koja prikriva čitavu nataloženu moralnu prljavštinu s vremenom prerasta u samu masku čije značenje ne možemo pročitati. Tako s jedne strane njezina pojava, njezina hladna, odmjerena gluma (koja se često pripisuje traumatičnom iskustvu) odaje neku vrstu hollywoodskog reda, dok je pak s druge strane ona kao *farmakos* spremište za svu tu moralnu prljavštinu. Prljavština *farmakosa* sa svim svojim asocijacijama odiše isto tako onime što je potisnuto. Slavnu antropološku podjelu između čistog i prljavog kao glavnim pokretačem klasifikacije svijeta oko nas, od tradicionalnih plemenskih struktura do modernih nacija, opisala je Mary Douglas u *Čistom i opasnom* (2004).

Žrtva poput Grace ima dakle poseban status – njezino postojanje omeđeno je nepripadanjem u simboličko i kao takva ona je pogodan objekt za iživljavanje, kao svojevrsna posuda u koju Psetograđani/ke mogu isprazniti svoje potisnute nagone, seksualne fantazije, frustracije itd. Naravno, takva pozicija podrazumijeva da žrtveni jarac, *farmakos*, nije u potpunosti izvan sustava, jer bi tada bio posve neuhvatljiv, ali isto tako nije ni dokraja unutra (Grace nema svoj prostor označen kredom). Takva paradoksalna pozicija *farmakosa* na rubnom središtu zajednice odgovara psihoanalitičkom pojmu *Stvari*. Baš kao *farmakos, Stvar* pripada tom stanju koje Lacan označava kao *ex-time*, proturječan pojam veoma sličan Freudovu *Unheimlich* koje može, ovisno o trenutku i situaciji,

biti prisno, poznato, svakodnevno, ali isto tako užasno, strašno, bolno, nesvakidašnje. To dvojno stanje *farmakos* utjelovljuje kao lijek ili kao otrov određene zajednice, kao izlječenje ili njezino trovanje.

Nasuprot svim teorijama o smrti tragedije ili interpretacijama žrtve i tragedije uglavnom u konzervativnom, desnopolitičkom kontekstu koji ljudsku patnju uspostavlja kao neminovno i bezvremeno postojanje, Eagleton pokušava "spasiti" tragediju i isto tako oživjeti *farmakos* u našem današnjem, takozvanom postmodernom trenutku. I još više, kroz svojevrsnu genealogiju *farmakosa* u zapadnoeuropskom kulturnom krugu, ni manje ni više on nas želi uvjeriti u tragični moment kao središnje načelo samog modernizma. Modernizam je, dakle, bremenit raznim proturječnostima koje bujaju širenjem kapitalizma: progres i boljitak povezani su s novim oblicima vladanja, razvoj znanosti znači ovladavanje prirodom i čovjekom i postoji neprestana mogućnost da izgubimo tlo pod nogama, svoje mjesto u društvu, da postanemo neobilježeni – bez znaka označenog kredom. Ta putanja naviješta i promjenu unutar tragedije – opasnost da se izolirani, uzvišeni likovi omasove, da njihova osebujnost preraste u opće stanje, tj. da se *farmakos* pretvori u mase. Eagleton uspostavlja upravo tu vezu između junaka klasične tragedije, kao što je Grace u Psetogradu, koji je uvijek pojedinac ili nekolicina, a nikako masa i modernizma koji svojim nezaustavljivim progresom iskorjenjuje ustajale odnose te pretvara mnoštvo u *farmakose*, egzilante, lumpen-proletere, najamne radnike, lutajuće umjetnike. Tragična situacija kapitalizma, po Eagletonu, jest u sustavnoj proizvodnji *farmakosa*, od Fordovih tvornica pa do lutajućih masa najamnih radnika po bespućima kineske zbilje. Upravo s obzirom na tu (tragičnu) situaciju današnje osebujno zanimanje za manjine zamagljuje činjenicu da je većina zapravo manjina, da je većina žrtveni jarac bez kojega današnje metropole, današnji *polisi* ne mogu opstati. Naizglednu neuvjerljivost ili pretjeranost ove njegove konstatacije čini mi se da poništava današnja situacija, često metaforički označena financijskim tsunamijem, kada, ako ništa drugo, usamljena gomila strepi da se njezin životni krug kredom ne rastopi u nedokučivim i neprovjerljivim financijskim mešetarijama. *Dogville* ovdje isto tako upućuje na tu paralelu, ne samo kao prikaz velike depresije i prošlih dana siromaštva, nego kao neprestana mogućnost koja se krije u posvemašnjem progresu globalizacije, a koja se sada po prvi put nakon pada željezne zavjese najavljuje kao stvarna, nimalo maglovita prijetnja.

Užasno je iskušenje dobroga

Kako, imajući sve navedeno u vidu, protumačiti parabolu ispričanu u filmskoj priči *Dogville?* Pitanje se posebno zaoštrava sa samim krajem filma kada Grace naređuje pogrom čitave zajednice pa i sama interpretacija *farmakosa* doživljava iznenadni obrat: nisu li sada dobri građani Psetograda konačne žrtve i, ako jesu, u kojim tragičnim parametrima se može čitati njihovo smaknuće. Prije nego što pokušamo analizirati ova pitanja, mislim da je potrebno naglasiti samo očuđenje na kraju filma, koje se odnosi na dugu filmsku sekvencu Graceina razgovora s ocem o sudbini *polisa* (Psetograda), gdje ona pokušava hladno i trezveno odmjeriti razloge za i protiv tako užasnog čina.

I upravo tu nailazimo opet, ovaj put iz etičke perspektive, na brechtovski pojam začudnosti koji zamućuje ustaljene odnose. Općepoznata kulturna činjenica je danas, barem u kontekstu zapadnoeuropskog kulturnog kruga i kršćanstva, da je "zlo to koje nas iskušava". Takav odnos pretpostavlja da smo iznutra dobri ili, ako ništa drugo, da našom nutrinom struji barem minimalna doza ljudskosti, etičke samosvojnosti itd., a ono izvana, otjelovljeno u strancu ili nečem drugom, nas izaziva, zbunjuje, oni drugi jesu zlo. Ili u širem smislu "prirodna" postavka kako kultura, civilizacija obuzdava naše nagone, impulse, dakle samo zlo, ovdje doživljava svojevrsni *salto mortale*. Može li nas samo Dobro iskušavati? Fredric Jameson se u knjizi *Brecht and Method* (1998) pozabavio ovom začudnošću samih etičkih postavki u Brechtovu *Kavkaskom krugu kredom*, opisujući scenu kada Pripovjedač, pjevač balada, komentira veliku nedoumicu glavne junakinje Gruše oko toga da li da uzme nađeno dijete: ukoliko ga uzme, njezin će opstanak postati upitan, mogućnost bijega od pojačane potrage ugrozit će samu njezinu egzistenciju. Unatoč tome što ništa ne ide u prilog odluci da uzme dijete, ona se znoji u promišljanju za i protiv takvog čina: upravo kao što Zlo tradicionalno iskušava svojim očaravajućim mogućnostima, tako je Gruša opčarana ali i iskušavana Dobrim. *Schrecklich ist die Verfuhrung zur Gute!* (Jameson, 1998) "Užasno je iskušenje Dobroga", komentira baladski pjevač Grušine muke.

Upravo to iskušenje Dobroga kao najjači element začudnosti nalazi se na kraju *Dogvillea*. Sama Grace, dotada pa-

sivna žrtva, hladna i traumatična promatračica vlastitih patnji, prolazi kroz užas iskušenja Dobroga. Iako sve navodi na odmazdu, iako su zlodjela Psetograđana/ki brojna, s još većim mogućnostima ukoliko bi imali u opticaju više takvih poput Grace, ona se dvoumi. Njezina nedoumica još više je pojačana htijenjem da konačna odluka bude pravedna. Dakle i sama pravednost, koja je u većini etičkih sustava povezana s dobrim, dolazi u pitanje. Ona želi da njezina odluka bude pravedna. Za razliku od Toma, filozofa i kroničara *Dogvillea*, koji pravednost traži u sitnim mjerama, kalkulacijama, koji sam nije u stanju vidjeti ili ne želi prihvatiti opću sliku, a ona se nalazi upravo u univerzalnosti *farmakona*, Grace želi da pravednost obuhvati sve, i sve ravnomjerno, tako reći kao posljednja kalkulacija pred posljednji sud i tim više se iskušenje Dobroga pojačava. "And if one had the power to put it to rights", Grace zaključuje: "It was one's duty to do so, for the sake of other towns, for the sake of humanity." Baš kao što iskušenje Dobrim očuđuje našu zapadnoeuropsku moralnu baštinu, isto tako u razgovoru sudnjeg dana Gracein otac preokreće naglavačke onu poznatu biblijsku maksimu koja je ušla i u opće poštapalice: "ne čini drugima ono što ne želiš da oni tebi čine". Otac kaže: "You forgive others with excuses that you would never in the world permit for yourself." Dakle inverzija moralnog imperativa još više pojačava tjeskobu *farmakosa*, intenzivira nemoguću etiku pa tako oživljava Freudov superego, koji bombardira subjekt nemogućim zahtjevima. Naravno, kao što to Žižek nebrojeno puta ističe, takva pozicija odiše "neosviještenim" uživanjem, uživanjem i u samoj patnji, pa isto tako ukazuje na nemogućnost čiste etike, autonomne etike koja bi bila u potpunosti odvojena od tjelesnih poriva i želja, jer samo poricanje želje, sama inhibicija, mazohistička kontrola u svojevrsnom zmijastom dijalektičkom obratu neprimjetno vibrira gotovo nedokučivim uživanjem. To je upravo onaj paradoks koji je Lacan analizirao u svom tekstu *Kant with Sade* (1990), naime prešutnu činjenicu grandiozne Kantove etike: ukoliko samo Dobro može biti bez ikakvog interesa, zašto isto tako ne može i Zlo? Ilustracija ovih etičkih tegoba na samom kraju odista je surova, ali isto tako ima i neskrivenu pedagošku ulogu. Nakon što je čitav Psetograd spaljen i Psetograđani pobijeni, Grace izlazi iz limuzine i prije nego što sama upuca "postmodernog filozofa", svojega nesuđenog ljubavnika, ovaj ironično zahvaljuje na ilustraciji moralne poduke, što je tipična brechtovska nota opisana na početku: *Dogville* je politička parabola koja ilustrira određene etičke dileme.

Kakav je stav gledatelja/ice na kraju? Da li Grace i dalje pobuđuje suosjećanje, da li je i dalje *farmakon*? Upravo zbog toga što njena naredba ne izvire iz gnjeva, iz boli zbog nanesene patnje, nego je hladna i proračunata odluka, mi se još više od nje udaljujemo. Njezin čin kao da nema odgovarajući okvir, ili kao što smo govorili, zbunjenost je pojačana iščeznućem tragedije, nestankom onog sakralnog, svetog iz priče koje bi moglo objediniti globalno gledateljstvo.

U raljama ideološkog liberalizma, gdje je svako pitanje prekomjernog nasilja upitno, pitanje tragedije opet postaje političko pitanje. Nasuprot raznim "postovima" (postmodernog, postideološkog, postnacionalnog, postmemorije...), pa recimo i samog postdramskog teatra koji počiva na slikama, Eagelton je pokušao nanovo interpretirati tragediju u okviru lijevog historicizma. S obzirom da broj *farmakosa* može svakog trena prerasti u mase (ako izuzmemo Treći svijet gdje *farmakosi* već uglavnom prevladavaju) etičko i političko se sve više udaljuju, pitanje nasilja u politici, ukoliko nije naneseno onom drugom, *farmakosu*, izlazi izvan horizonta. A što ako *farmakos* uzvrati, ako sama *Stvar*, kao Grace, podlegne iskušenju Dobroga?

U kontekstu tragedije to pitanje je ustoličio Raymond Williams (1996: 51) uspostavljajući vezu između tragedije i revolucije: nema emancipacije bez nasilja, revolucionarno nasilje je u svojoj biti tragično stoga što odražava strukturalnu "poremećenost" samog *farmakosa*. Drugim riječima, pitanje žrtve i žrtvovanja opet postaje neizbježno, samo ovaj puta na političkom nivou. Danas je možda iskušenje Dobra jače neko ikada prije. Ono se ogleda u svakom promišljanju otpora: *farmakos* koji se želi organizirano opirati ujedno predstavlja i nesagledivu opasnost, te svaka pomisao na otpor u liberalno-ideologijskoj konstelaciji predstavlja mogućnost provale totalitarizma, svih onih uspješno prebrojanih, klasificiranih i navodno prevladanih -izama (komunizma, fašizma...). U *In Defense of Lost Causes* (2008), Slavoj Žižek postavlja upravo to pitanje: kakva je mogućnost mišljenja i prakse preko zadanih koordinata globalizacije, je li moguće promišljanje alternative kapitalizmu i upotrebe političkog nasilja u te svrhe. Ili, u kontekstu našeg eseja, možemo li postaviti pitanje *farmakosa*, pravde i *praksisa*...

Etika i prezentacija kasnog kapitalizma

Danas, kada smo zahvaćeni financijskom krizom koja prvi put nakon začetka suvremene globalizacije ukazuje na krhkost i nestabilnost samog sustava, taj se prikazuje kao prirodan, jedino ispravan, organski dan, jedini način na koji ljudi mogu organizirati svoje živote i bivati u zajednici, pa čak i garantirati budućim naraštajima ekološko spasenje. Sve drugo dovelo bi navodno do katastrofe i totalitarizma; svaka nada, svaki utopijski naboj izvan ovih okvira, samo je izraz fundamentalizma. Financijski tsunami nije samo metafora, nego i službeno, globalno objašnjenje onoga što nam se događa. Sama se metafora i ne propituje, ne izaziva začudnost u punom brechtovskom smislu, i ta odsutnost začudnosti dovodi do još veće začudnosti. Prikazivanje cjeline samog sustava, točnije njegove ekonomske strane izašlo je odavno iz mode te se akademska kritika umjesto na cjelinu, usredotočuje na pojedine aspekte prikazivanja ili na ono što bi Brecht nazvao "prikazivanje samog prikazivanja": feministička kritika bavi se prikazivanjem žene i ženskosti u literaturi, filmu itd., postkolonijalna kritika prikazivanjem koloniziranog drugog, postsocijalistički studiji bave se raznoraznim političkim i kulturnim varijacijama komunizma, a nikako ne razornom ulogom kapitala u doba "tranzicije" ili privatizacije... Obično se sve to obilježava raznim "postovima", kao što su postkolonijalizam, postsocijalizam, postfeminizam… Tu je Brecht skoro iščeznuo. Iako je njegov utjecaj još uvijek prisutan u semiotičkoj tradiciji, rodnim studijima, te ponajviše u kritici ideologije od Bartha do Žižeka[2], nema ga zasigurno u kazalištu i filmu. Zato je *Dogville* u doba financijskog tsunamija pogodna prilika za poziv na "povratak Brechtu" i ponovno ispitivanje začudnosti, tragedije, pitanja žrtve u novom globalnom kontekstu, a naročito za izradu studija koje bi "pokazale pokazivanje" samog kapitala ili politike prezentacije kapitala. Sve to, iako često izricano u svoj svojoj diskurzivnoj složenosti, u osnovi je etičko pitanje. Kako odoljeti iskušenju Dobroga ukoliko subjekt nije upisan kredom u simbolični sustav? Ili kako biti dobar *farmakos*, i da li *farmakos* uopće treba biti poslušan institucijama koje štite takvu strukturu? U Brechtovim političkim parabolama to nije samo pitanje pojedinca, isto kao što i lažno rješenje, shizofrena podvojenost lika, nije u osnovi psihički nego strukturalni problem. Slična je u *Dogvilleu* i Graceina pozicija: da bi je zajednica prihvatila, ona čini sve da joj udovolji, ali pošto ne posjeduje svoju nišu, ona se ne može braniti ni ustanoviti pravedniju raspodjelu u toj razmjeni. A budući da je u očima zajednice doživljena kao predmet nesmetanog uživanja, kao Stvar, ona na kraju teži uspostaviti samu pravdu. Njezin čin – pogrom Psetograđana/ki – ne može se upisati u tragično iskustvo, nije iskušenje Dobrim i ostaje više kao zlokobna prijetnja nego kao usklađivanje u harmoničnom kraju.

2 O Brechtovu neprimjetnom utjecaju vidi Jameson, 1998.

Literatura

Brech, Bertolt, 1981-89, *Dramski tekstovi*, I-III, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Brecht, Bertolt, 1998, *Collected Plays*, II, VI, London: Methuen Drama

Brooker, Peter, 1998, *Bertolt Brecht Dialectics, Poetry, Politics*, London: Croom Helm

Deleuze, Gilles, 1986, *Cinema*, I, University of Minnesota

Douglas, Mary, 2004, *Čisto i opasno: analiza predodžbi o nečistom i zabranjenom*, Zagreb: Algoritam

Eagleton, Tery, 2003, *Sweet Violence the Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 2000, *Fenomenologija duha*, Zagreb: Naklada Ljevak

Jameson, Fredric, 1998, *Brecht and Method*, London: Verso

Lacan, Jacques, 1990, "Kant with Sade", *October*, br. 51, str. 55-76.

Steiner, George, 1979, *Smrt tragedije*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Willett, John, 1959, *The Theatre of Bertolt Brecth: a Study from Eight Aspects*, London: Methuen

Williams, Raymond, 1996, *Modern Tragedy*, London: Broadview Press

Wittgenstein, Ludwig, 1998, *Filozofijska istraživanja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Žižek, Slavoj, 2008, *In Defense of Lost Causes*, London: Verso

 UDK: 791.223.1:17.026-055.2

Saša Vojković

Više od transseksualne identifikacije: ženska subjektivnost u vesternima

Calamity Jane

She is a high ridin' woman with a whip,
she is a woman that all men desire,
no man can tame her, that's why they name her,
a high ridin' woman with a whip.
She commands and the man obeys,
when she rides the wind is in her hair,
she has eyes full of fire.
But if someone could break her and take her whip away,
someone big, someone strong, someone tall,
you may find that the woman with a whip is only a woman after all.[1]

Pjesma u filmu *Četrdeset ubojica* (*Forty Guns*, Samuel Fuller, 1957)

59/2009

Vestern se doživljava kao dominantno ili čak isključivo muški žanr, te se, u slijedu toga, ženski likovi nisu teoretizirali kao heroine već kao funkcionalni stereotipovi. Inicijalni odgovori feminističke filmske teorije bili su usmjereni na prevladavajuću mušku problematiku u vesternima, dok su kritičke interpretacije bile u drugom planu. Kad su u pitanju ženski likovi u vesternima, problem nije samo u tome što vesterni često nude simplificiranu sliku ženskosti; jednako su problematične diskusije o vesternima koje ne uzimaju u obzir kompleksnost ženskih uloga. U raspravama su izostavljeni ženski likovi koji predstavljaju odmak od uobičajenog obrasca seksualno aktivna / moralno problematična žena sa Zapada, nasuprot seksualno pasivne / žene uzornog morala / idealne supruge sa Istoka. Diskusija Laure Mulvey (povodom Vidorova filma *Dvoboj na suncu*) o transseksualnoj identifikaciji kao osnovi vizualne ugode neizmjerno je poticajna za daljnja razmišljanja o mogućnosti uključivanja ženske publike u "muške" žanrove, no usprkos tome, ključno pitanje koje autorica postavlja u studiji koja slijedi su: da li je transseksualna identifikacija jedina mogućnost koja se nudi gledateljicama kad su vesterni u pitanju?; da li freudovska suprotnost aktivno/pasivno u pravom smislu riječi vrijedi i za vesterne, odnosno, može li se na taj način definirati razlika između muških i ženskih likova? Poseban osvrt daje se pritom na ženske likove čiji status dosad nije pomnije razmatran: to su likovi koji stavljaju pritisak na isključive teze da je vestern žanr muške žudnje, kao i na teze da gledateljice vesterna mogu uživati samo ako se identificiraju s muškim likovima, tj. ako se identificiraju transseksualno. Osnovna je teza da žene od akcije o kojima se raspravlja uspješno kombiniraju "muškost" i "ženskost" i da u tim primjerima iz razdoblja klasičnog Hollywooda performativnost roda savršeno jasno funkcionira.

Aktivnost kao nužnost: žene spašene od "blagodati civilizacije"

Od 1840. do 1870. iz različitih je razloga 300 000 ljudi otputovalo na Divlji zapad. Prisjetimo se da je do masovne kolonizacije Zapada došlo neposredno nakon Američkoga građanskog rata (1861-65). U to vrijeme vlada je uvela zakon (*Homestead Act*, 1862) kojim se besplatno predaje u vlasništvo zemlja svima koji na nju prvi dođu, koji tu zemlju obrađuju, plaćaju porez i ostanu najmanje pet go-

1 Ona je ponosita jahačica s bičem, žena za kojom žude svi muškarci, ni jedan muškarac ne može je ukrotiti, zato je zovu ponosita jahačica s bičem. Ona naređuje, a muškarac sluša, dok jaše vjetar joj je u kosi, oči su joj ispunjene vatrom. Ali ako bi je netko mogao slomiti i uzeti joj bič, netko velik, jak i visok, vidjeli bi da je i žena s bičem samo žena.

dina. Obećana zemlja čest je motiv odlaska na Zapad u filmovima, posljedice rata također. Kao što objašnjavaju sljedbenici Lincolnove politike u filmu *Union Pacific* (Cecil B. De Mille, 1939), izgradnja željezničke pruge omogućit će spajanje Istoka i Zapada. Zlato i srebro Zapada potrebno je ispražnjenim blagajnama Istoka, a tisuće muškaraca koji su otpušteni iz vojske s obje strane trebaju posao. Slogan je glasio "kreni na Zapad, mladiću, tamo ćeš naći slavu, bogatstvo i pustolovine", i mnogi su poslušali taj savjet. Jedan od njih bio je i Ranse Stoddard, glavni lik iz filma Johna Forda *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), koji je po dolasku na bajni Zapad bio mladi diplomirani pravnik. Prisjeća se da ga je odmetnik Liberty Valance opljačkao prije nego što je stigao na odredište, a kad je stao u obranu suputnice iz poštanske kočije, Liberty ga je za kaznu izbičevao.

Iako je Zapad bio divljina u kojoj je vladalo bezakonje, Ford je bio nostalgičan prema tim ranim danima i još važnije, bio je ciničan prema onima koji su predstavljali zakon i red te određivali što je moralno. Tako se u Fordovu filmu *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, 1939) odbjegli zatvorenik Ringo Kid pokaže poštenijim od uglednih i uglađenih likova, a prostitutka Dallas u kriznim trenucima dokaže majčinsku požrtvovnost u brizi za dijete supruge visokog časnika američke vojske. Kad na kraju filma dva autsajdera, Dallas i Ringo, kreću u novi, zajednički život, doktor Josiah Boone daje sarkastičan, tipično fordovski komentar, "spašeni od blagodati civilizacije".

Biti spašen od blagodati civilizacije na najbolji način potvrđuje i "nezakonitosti" u prikazivanju ženskosti kad su u pitanju vesterni. Na Istoku su se žene pridržavale uvriježenih društvenih običaja, ali na Zapadu te norme nisu bile tako stroge. Vladali su drugačiji životni uvjeti koji su nametali i odmak od očekivanih normi, pravila i zakona. Na Zapadu su žene kršile sve zakone, uključujući i zakon patrijarhata. U novijim tekstovima o vesternima sve češće nailazimo na tvrdnje da žene u ovom žanru imaju dugu i značajnu ulogu. Povijesna istraživanja još snažnije potvrđuju činjenicu da su žene imale važan udio u osvajanju Divljeg zapada. Usprkos tome, kao što je naglašavala feministička filmska kritika, vestern se doživljava kao dominantno ili čak isključivo muški žanr. To znači, između ostalog, da se ženski likovi nisu teoretizirali kao heroine već kao funkcionalni stereotipovi – učiteljica/supruga nasuprot prostitutke / barske dame / zabavljačice – što se podudaralo s dodatnim dihotomijama/suprotnostima vezanima uz strukturu vesterna – Istok/Zapad, kultura/priroda, vrt nasuprot pustinje/divljine (usp. Wright, 1975).

Inicijalni odgovori feminističke filmske teorije bili su usmjereni na prevladavajuću mušku problematiku u vesternima radije nego na kritičke interpretacije koje su se mahom bavile muškim edipovskim trajektorijama. To je i logično jer doprinos žena u izgradnji Zapada nije na adekvatan način prikazan u filmovima ni u kritičkim tekstovima; dok su se muški likovi glorificirali bez obzira da li su stajali na strani zakona ili su slijedili vlastite moralne principe, u mitologiji vesterna ženski likovi najčešće nisu imali psihološku složenost muških junaka.

Primjerice, André Bazin na sljedeći način opisuje "mit o ženi": u prvoj trećini filma "dobri kauboj" upoznaje čednu mladu ženu – dobru i jaku djevicu – u koju se zaljubi. Bez obzira na njenu čestitost jasno je da i ona voli njega. No, javlja se niz nepremostivih prepreka koje će dobri kauboj morati otkloniti. Najveća prepreka odnosi se na obitelj – brat djevojke je okorjeli negativac kojeg dobri kauboj mora likvidirati, što izaziva razdor u ljubavnoj vezi. Kako bi se iskupio u očima izabranice svoga srca, kauboj mora proći kroz niz iskušenja i na kraju spasiti djevojčin život, čast i/ili imanje. Bazin objašnjava kako će priču dodatno zakomplicirati gore spomenuti oprečan ženski lik – barska dama / prostitutka – koja je također zaljubljena u glavnog junaka. Prostitutka ima veliko srce i ona će na kraju filma žrtvovati vlastiti život kako bi pomogla voljenom muškarcu. Time se, kako naglašava Bazin (1971), ona iskupljuje i u očima publike. U vesternima je zapravo bilo mjesta, kako je sugerirao Raymond Bellour (1979), za čitavu mrežu ženskih reprezentacija (junakinja, majka, žena iz saluna, supruga) bez kojih film ne može funkcionirati. Unatoč tome, prema Bellouru, žena je postojala samo zbog muškog lika. Točnije, za Belloura je vestern varijacija klasičnog narativnog teksta koji se podudara s romanom 19. stoljeća u središtu kojeg je simbolička figura žene kao izvor problema koji pokreće narativnu trajektoriju muške žudnje (i ultimativnog razrješenja u ostvarenju heteroseksualne veze).[2]

2 Budd Boetticher smatrao je da je uloga žena u vesternima nevažna, Anthony Mann je pak tvrdio da je uloga žena u vesternu krucijalna. Vidi Buscombe, 1980.

Problem, dakle, nije samo u tome što vestern-filmovi često nude simplificiranu sliku ženskosti; jednako su problematične diskusije o vesternima koje ne uzimaju u obzir raznolikost i kompleksnost ženskih uloga u vesternima. Bez obzira što su reakcije feminističke kritike bile više nego nužne, jasno je da u prvom naletu nisu mogle biti sveobuhvatne. Izostavljeni su ženski likovi koji predstavljaju značajan odmak od uobičajenog obrasca – seksualno aktivna / moralno problematična žena sa Zapada, nasuprot seksualno pasivne / žene uzornog morala / idealne supruge s Istoka. Ovdje mislim, u prvom redu, na analizu filma Kinga Vidora *Dvoboj na suncu* (*Duel in the Sun*, 1946), koji je potaknuo Lauru Mulvey na nova razmišljanja o vizualnoj ugodi i narativnom filmu artikuliranom u eseju "Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema*" (1988). Diskusija Mulveyeve o transseksualnoj identifikaciji kao osnovi vizualne ugode u svakom slučaju je neizmjerno poticajna za daljnja razmišljanja o mogućnosti uključivanja ženske publike u "muške" žanrove. Usprkos tome, ključno pitanje koje želim postaviti je sljedeće: *da li je transseksualna identifikacija jedina mogućnost koja se nudi gledateljicama kad su vesterni u pitanju?* Ili jednako pertinentno pitanje: *da li freudovska suprotnost aktivno/pasivno u pravom smislu riječi vrijedi i za vesterne, odnosno, može li se na taj način definirati razlika između muških i ženskih likova?* Iako je feministička kritika u međuvremenu otvorila dodatne pravce u proučavanju vesterna (usp. Cook, 1998), ostao je čitav niz ženskih likova koji se još uvijek ne spominju ili se ne spominju u dovoljnoj mjeri, likovi čiji status nije istražen. To su likovi koji stavljaju pritisak na isključivosti, na teze da je vestern žanr muške žudnje, ali i na teze da gledateljice vesterna (kao mogućeg podžanra akcijskog filma) mogu uživati samo ako se identificiraju s muškim likovima koji su, kako se smatralo, za razliku od ženskih likova, aktivni. Drugim riječima, ako se identificiraju transseksualno. U ovom radu analizirat ću ženske likove u nizu vesterna, kao na primjer *Annie Oakley* (George Stevens, 1935), *Žuto nebo* (*Yellow Sky*, William A. Wellman, 1948), *Teritorij Colorado* (*Colorado Territory*, Raoul Walsh, 1949), *Bjesovi* (*The Furies*, Anthony Mann, 1950), *Neuštavljena koža* (*Rawhide*, Henry Hathaway, 1951), *Žene dolaze* (*Westward the Women*, William A. Wellman, 1951), *Ljepotica iz Montane* (*Montana Belle*, Allan Dwan, 1952), *Calamity Jane* (David Butler, 1953), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *Četrdeset ubojica* (*Forty Guns*, Samuel Fuller, 1957). Izostavila sam takozvane revizionističke vesterne, koji se u principu odnose na kasne 1960-e i rane 70-e, kao i filmove proizvedene u desetljećima koja slijede. Naime, suština revizionističkih vesterna je odgovorniji odnos prema povijesti, ali i veća osjetljivost prema pitanjima rodnog i/ili rasnog identiteta. To već samo po sebi podrazumijeva jače ženske likove[3] (ali i homosocijalne odnose koji mogu prijeći u homoerotske odnose[4]), izričitiju prisutnost antijunaka[5], te realističniji i istinitiji prikaz sumorne sudbine američkih Indijanaca.[6] Povijest Divljeg zapada revidira se, pa se tako na primjer, no tek u šturim naznakama, uzima u obzir i sudjelovanje kineskih imigranata u izgradnji Zapada.[7] Zanimljivo je da se u novijim vesternima najmanje pažnje posvećuje reviziji ženskih tema i likova, što nas dodatno obavezuje da se najprije okrenemo klasičnom razdoblju i propitamo moguće odmake u prikazivanju ženskosti.

U većini gore navedenih filmova žena je prikazana kao aktivan subjekt, što je ne sputava da ostvari svoju ženskost (u tradicionalnom smislu) kroz heteroseksualnu vezu.[8] Takve ženske likove teško je naći i u novijem, revizionističkom razdoblju. Jedna od ključnih teza Laure Mulvey jest ta da je Pearl, glavni ženski lik u *Dvoboju na*

3 Kao npr. u filmu *Brzi i mrtvi* (*The Quick and the Dead*, Sam Raimi, 1995).

4 Primjer je film *Planina Brokeback* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), iako je tu veza s vesternom naglašeno ikonografska.

5 Npr. *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992).

6 Npr. *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, Jim Jarmush, 1995).

7 Prisutnost Kineza na Divljem Zapadu bila je gotovo u potpunosti prešućena. Jedan od rijetkih primjera sudjelovanja kineskih imigranata u izgradnji Zapada je film *Željezni konj* (*The Iron Horse*, 1924), jedan od ranijih filmova Johna Forda, snimljen još u nijemom razdoblju. Film prikazuje Kineze koji grade željezničku prugu koja će spojiti Istok sa Zapadom. Noviji primjer je *Šangajsko podne* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, 2000), kombinacija kung-fu komedije i vesterna. Jackie Chan dolazi na Divlji Zapad spasiti otetu kinesku princezu. U *Bilo jednom u Kini i Americi* (*Wong Fei Hung: Chi sai wik huing see*, Sammo Hung Kam-Bo, 1997), šestom nastavku serijala koji je producirao Tsui Hark, glavni lik So odlazi u Ameriku gdje namjerava otvoriti školu borilačkih vještina. Nailazi na kineske imigrante koji su prodani željezničkim tvrtkama za izgradnju pruge i koji rade u užasno teškim uvjetima.

8 Ovdje se u prvom redu referiram na Mulvey koja implicitno navodi heteroseksualnu vezu kao primjer ostvarenja ženskosti. Vidi tekst u nastavku.

1 *Točno u podne / Kadar u kojem Amy pruža otpor Milleru.*

2 *U kadru koji se nadovezuje na prethodni, jasno je da je Kane u prednosti. Likvidira Millera.*

suncu, uhvaćena između svoje "muške" i "ženske" strane koje personificiraju dva glavna muška lika, Lewt i Jessie. Pearl, kako tvrdi Mulvey, nije u stanju smiriti se i naći "ženskost" u kojoj se može sastati s muškim svijetom. Svaki element analize u potpunosti stoji kad je u pitanju Vidorov film, kao i problemi vezani uz transseksualnu identifikaciju no, neminovno se stječe dojam da vesterni ne pružaju druge opcije i da je *Dvoboj na suncu* primjer *par excellence* za (negativnu) reprezentaciju ženskosti u vesternima. Primjeri ženskih likova koje ću analizirati u ovom radu preispituju i nadopunjavaju ove teze. Jednako tako, likovi o kojima će biti riječi idu u prilog debati o prisutnosti žena na Divljem zapadu i ženskoj ulozi u "muškom" žanru. Sugerirat ću da je ta uloga posebnija, zanimljivija i značajnija od one koja joj se tradicionalno pripisuje.[9]

Klasični vestern i supervestern: koja je uloga ženskih likova?

Za Bazina je vestern ostvario svoj vrhunac do početka Drugog svjetskog rata, kasnije vesterne on naziva "supervesternima". On navodi Fordov film *Poštanska kočija* kao idealan primjer zrelosti stila dovedenoga do savršenstva, kao primjer klasičnog vesterna. Ford je, kako je tvrdio Bazin (1971), ostvario potpunu ravnotežu između društvenih mitova, povijesne rekonstrukcije, psihološke istine i tradicionalne mizanscene vesterna. Bazin je umro 1958. užasno prerano, s navršenih 40 godina, no razlika na koju je ukazao između dva tipa vesterna izvrstan je pokazatelj smjera u kojemu će se diskusija o vesternima kretati. Za Bazina je supervestern u prvom redu film A-produkcije, to je vestern koji želi biti "više od vesterna". U kreiranju takvog supervesterna, koji pretpostavlja odmak od klasičnog vesterna, bitna je autorska svijest, refleksivnost i ciničnost. Prema Bazinu, u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, vestern želi biti više od onog što je kako bi opravdao svoje postojanje. Tradicionalne žanrovske odrednice pokušavaju se obogatiti dodatnim pitanjima – estetskim, sociološkim, moralnim, političkim, erotskim[10]. Tako je, na primjer, *Točno u podne* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) za Bazina primjer filma koji je više kritika mccarthyjevske Amerike nego vestern. Prisjetimo se da se u tom, uvjetno novom kontekstu supervesterna, baš nitko iz grada osim šesnaestogodišnjeg dječaka ne želi miješati u obračun šerifa Willa Kanea s kriminalcem, ozloglašenim Frankom Millerom. Drugim riječima, nitko se ne želi založiti za Kaneovu borbu protiv zla. Miller je pušten na slobodu i dolazi se osvetiti Kaneu koji ga je i spremio iza rešetaka. Kad je riječ o Zinnemannovu filmu, izdvojila bih nešto što Bazin ne spominje, a to je i svojevrstan odmak od uobičajene reprezentacije ženskosti. Stvari su naizgled postavljene prema ustaljenoj narativnoj strukturi u koju su uključena dva oprečna ženska lika. Jedna je žena plavokosa puritanka, kvekerka Amy, koja se baš na dan velikog obračuna udala za Kanea. Ona ga preklinje da se odrekne oružja i ubijanja i da zauvijek napuste grad. Preklinjanje se pretvara u ultimatum. Drugi je ženski lik Meksikanka Helen Ramírez, samostalna žena slobodnijih nazora; ona je bila u vezi s Kaneom i čini se da ga još uvijek voli. Za očekivati bi bilo, prema obrascu "klasičnog vesterna", da će se Helen žrtvovati za Kanea, no, kao i Amy, i ona se sprema napustiti grad. Helen ne razumije Amy; kaže joj da bi na njezinu mjestu (da je Kane njen muškarac) ona uzela pištolj i borila se.

9 Tradicionalniji prikaz žena u vesternima, kao što sam već napomenula, suprotnost je između dva tipa žene. Isto tako Mulvey uzima "aktivnost" u freudovskom smislu kao mušku osobinu koja se teško spaja sa stvarnim "ženskim" osobinama.

10 Bazin spominje film *Odmetnik* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), s Jane Russel u glavnoj ulozi, kao primjer vesterna koji (pre)naglašava erotsku dimenziju.

1 *Vjetar*

2 *Teritorij Colorado*

Vlak u kojem je Helen napušta stanicu, a Amy se, možda pod njenim utjecajem, u kritičnom trenutku vraća u grad. Iako se u prvi čas čini da će Kane zbog nje biti u lošijoj poziciji u dvoboju s Millerom, desi se nešto sasvim suprotno. Kad je Miller zgrabi kao ljudski štit, Amy mu najprije pokuša oteti pištolj, a nakon toga ga hvata za lice. U tih nekoliko trenutaka koliko je Milleru potrebno da je se otarasi i baci na zemlju, Kane stekne ogromnu prednost. Prije nego što se Miller snađe, Kane ga ubije.

Bazin spominje i visoko stilizirani nadvestern *Johnny Guitar* Nicholasa Raya, o kojemu će biti više riječi u nastavku. Činjenica da se u tom filmu borba vodi između dvaju jakih ženskih likova, od kojih je jedan moćniji od svih muških likova u filmu, za Bazina samo može biti dokaz da se Rayev film odmaknuo od klasičnog vesterna. Bazina ne zanimaju teze već isključivo žanrovska retorika. Ono što čitavo vrijeme nazivam odmakom od ustaljenih obrazaca (kad je u pitanju reprezentacija ženskosti) za Bazina bi značilo napuštanje klasične forme i preokupacija koje su "više od vesterna". Vidjet ćemo da je teško generalizirati i da se i u periodu do početka Drugog svjetskog rata mogu naći filmovi u kojima glavni ženski lik spaja aktivnost i ženskost koja podrazumijeva ostvarenje heteroseksualne veze, kao što je slučaj, na primjer, s *Annie Oakley*. Jednako tako, nisu ni za Bazina svi filmovi proizvedeni nakon Drugog svjetskog rata supervesterni. Primjeri koje navodi su *Veliko nebo* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), *Žene dolaze* ili *Teritorij Colorado*. To su za njega filmovi u kojima se ne intelektualizira. Naglašava kako je Hawks u vrijeme najveće mode supervesterna dokazao da je uvijek moguće napraviti "pravi vestern" koji počiva na "starim dramskim i spektakularnim temama", a ne na nekoj socijalnoj tezi. Tu ubraja i Walsha; likovi u njegovim filmovima zanimaju nas samo zbog onoga što im se događa, kaže Bazin, a ne događa im se ništa izvan tematike vesterna. Dvojna kategorizacija vrijedi i za B-vesterne koje Bazin definira prema produkcijskim standardima, ali i prema činjenici da ne traže "intelektualni i estetski alibi". Ono što nas prvenstveno zanima je uloga žena u tim starim dramskim temama i kako uklopiti ulogu žena u cijelu priču o osvajanju Divljeg zapada.

U tom smislu krenut ću od filmova *Teritorij Colorado* i *Žene dolaze* koji, kako Bazin tvrdi, nemaju "intelektualnih ambicija", i stavit ću naglasak na ulogu ženskih likova u narativnom procesu. Sugerirala bih da, unatoč tome što prikazuju tradicionalne odlike vesterna, i Walshov i Wellmanov film označavaju odmak od tradicionalne reprezentacije ženske subjektivnosti. To je najsnažnije izraženo u izvanrednom spoju "muškosti" i "ženskosti". U segmentu koji slijedi uzet ću u obzir Bazinovu razliku između vesterna i supervesterna, ali opet u skladu s osnovnom preokupacijom ovog teksta, a to je status ženskih likova u konkretnim filmovima. Ovaj segment nas dovodi do ultimativnih junakinja posebnog tipa vesterna koji ću nazvati "ženski supervestern". U pitanju su likovi koji na razini fabule i sižea imaju najveću moć i/ili čija (ženska) žudnja uvjetuje dramski rasplet.

Kad aktivnost ne isključuje ženskost: *Vjetar*, *Žene dolaze* i *Teritorij Colorado*

Da je dolazak na Divlji zapad za mnoge bio šok, naročito za žene, na izuzetno dojmljiv način se prikazuje i u vesternu iz zrelog razdoblja nijemog filma *Vjetar* (*The Wind*, 1928) švedskog redatelja Victora Sjöströma[11]. Lillian Gish, koja igra glavnu ulogu u filmu, sjeća se napornog snimanja na autentičnim lokacijama u pustinji, umjetnog vjetra koji su generirali gigantski ventilatori i, najgore od svega, pijeska od kojeg su se morali sve vrijeme štititi posebnim naočalama. Vjetar u filmu ima mitsku snagu; Indijanci vjeruju da je vjetar konj-duh koji živi u oblaci-

11 Bazin ga ne spominje u ovom kontekstu.

Žene dolaze

ma. Glavni lik Letty Mason zauvijek je napustila Virdžiniju i došla na Zapad, u tu vjetrovitu zemlju na rođakov ranč u Sweet Wateru. Tu je još jedna žena, neljubazna i gruba Cora za koju je oženjen Lettyn rođak. Izlđujući vjetar koji ne prestaje puhati i s kojim je Letty konstantno suočena simbolizira divljinu Zapada koju je, čini se, nemoguće kontrolirati. Film ima dvije verzije, jedna ima sretan završetak, druga tragičan. U prvoj, Letty nadvlada sve nedaće, sve doslovne nalete vjetra, čak nađe dobrotu u čovjeku, jednostavnom stočaru s kojim se na Corin pritisak morala vjenčati. Možda najvažnije od svega, sama se obrani od pritiska ništavnog muškarca koji je želi seksualno iskoristiti. Ustrijeli ga i zakopa.

Kad povjeri mužu da je ubila napasnika, muž ode na mjesto gdje je leš zakopan, ali ne nađe tragove ubojstva. Sve je u redu, kaže joj, jer ako je netko pravedno ubijen, vjetar ga uvijek prekrije. Time je, dalo bi se zaključiti, sklopljen pakt između Letty i vjetra; u simboličkom i doslovnom smislu zakon Divljeg zapada je na strani Letty.

Žene koje su odlučile doći na Divlji zapad morale su biti spremne, kao i Letty Mason u Sjöströmovu filmu, na "borbu s vjetrom". Na Zapad je krenulo deset puta više muškaraca nego žena i lako je izračunati da su žene bile u velikoj manjini. Bilo je predjela u kojima nije bilo ni jedne žene, a to je i premisa filma *Žene dolaze*, u kojemu je sto muškaraca platilo da im se dovedu žene s Istoka. Postojali su mnogi razlozi za odlazak na Zapad, jedan od važnijih bio je i taj što se na Zapadu moglo krenuti ispočetka, moglo se promijeniti ime, identitet, a to je vrijedilo i za žene. Bilo je žena koje su bježale od kompliciranih obiteljskih situacija, ili zato što su prije braka ostale u drugom stanju. Kao i jedan od likova u filmu, nadale su se da njihovo dijete neće biti izloženo predrasudama u dalekom "neciviliziranom" svijetu. U Wellmanovu filmu žene su se odazvale na poziv da dođu u Kaliforniju, zemlju sjajnih mogućnosti, gdje im se nudi, kako piše na plakatu, prilika za brak i novi život. Izvješene su fotografije i svaka žena može izabrati budućeg muža. Prijavile su se najrazličitije žene, od učiteljica i udovica, do onih koje ne izgledaju tako "čedne" pa se potajno preoblače i svoju napadnu odjeću mijenjaju za skromne i neugledne halje kako bi ličile na "dobre" žene. Vođa puta Buck Wyatt s prezirom gleda dvije atraktivne "prevarantice", iako će se jedna od njih tijekom putovanja pokazati kao istinski dobra, radišna i uporna osoba. Ona će ga na kraju potpuno osvojiti.

Buck je brutalno iskren i upozorava na nedaće koje ih mogu zadesiti na putu dugom 3200 kilometara – napadi Indijanaca, utapljanja, stampeda, kolera... Provjerava koliko žena zna upravljati konjima ili mulama, javlja ih se samo pet. Samo dvije znaju pucati iz oružja. Unatoč svemu, ženska karavana priprema se za pokret, žene uče jedne od drugih kako upravljati kolima. Kad u jednom času zbog neslaganja s Buckom i ono malo muških pomagača napusti karavanu, jedini način da se žene dovede do cilja je da se od njih "napravi muškarce". Sve odreda moraju naučiti pucati; poduku daju i one koje već znaju baratati oružjem.

Neke će žene platiti nove "muške" aktivnosti životom, druge će steći autoritet u grupi. U toj fazi više ne slijede slijepo Buckove naredbe. Odnosi snaga potpuno se promijene nakon iznenadnog napada Indijanaca koji prouzroči velike žrtve. Buck želi odustati od svega, ali žene istupaju kao moćan kolektivni subjekt i inzistiraju da ih dovede do cilja. Dok promatraju pusto prostranstvo, posljednji izazov koji je pred njima, djeluju čvrsto i postojano, kao da su u svom prirodnom ambijentu.

Prije susreta s muškarcima traže da im se donesu tkanine od kojih će izraditi improviziranu odjeću kako bi izgledale ženstvenije. Dok na odredištu silaze s kola, vidi se

Žuto nebo / Ženska pozicija koja jasno označava nadmoć.

da su obukle suknje preko hlača i opasača s revolverom. "Ženskost" kao i "muškost" ovdje se prihvaća kao nužnost ovisno o situaciji. U borbi za opstanak u *Žene dolaze* nema razdora između aktivne i pasivne strane.

Colorado, glavni ženski lik u filmu *Teritorij Colorado*, potuca se s odmetnicima u borbi za opstanak i ostvarenje osobne slobode. Kao i mnogi likovi u vesternima, i Colorado ima svoju priču. Wes McQueen, koji je upravo pobjegao iz zatvora, protestira kad vidi da je u skrovištu i žena no, Colorado ga razuvjeri tako što povuče paralelu između njegova i svoga života. Traži od Wesa da razumije da ne želi natrag u bar gdje su je napastovali svi odreda, od mladih kauboja do Komanča, kao što se ni on ne želi vratiti u zatvor. Kaže da nije došla zbog Wesova kompanjona Rena koji polaže pravo na nju, došla je zbog planina Colorada s kojima je iskonski povezana.

Wes na samom početku nije zainteresiran za Colorado; fantazira o "časnoj" mladoj ženi Julie Anne koja je nedavno s ocem doputovala na Zapad. Otac i kćer su prevareni; krivo informiran, otac je uložio sav imetak u bezvrijednu zemlju. Ne može ostvariti svoj san i obogatiti se, a Julie Ann je sad još siromašnija pa se ne može udati za imućnog mladića koji je ostao na Istoku. Otac ne zna Wesov pravi identitet, doživljava ga kao junaka i prijatelja jer ih je već pri prvom susretu spasio od drumskih razbojnika. Iako se čini da postoji obostrana simpatija između Wesa i Julie Ann, stvari se drastično promijene u času kad je Wes u teškoj situaciji i kad mu je pomoć prijatelja najpotrebnija. Wes se nadao da će s ukradenim novcem za Julie Ann osigurati život na Istoku o kakvom je sanjala, no uspostavi se da je ona samo zainteresirana za Wesov novac, ali ne i za Wesa. "Časna" djevojka s Istoka prikazana je u ovom slučaju kao negativka, kao bezdušna i pohlepna osoba. Wes napokon počne cijeniti Coloradinu privrženost i velikodušnost. Colorado sasvim sigurno nije "čedna", ona je odmetnica, žena od akcije, koja i sama sudjeluje u velikoj pljački vlaka. No, za razliku od dvojice iskvarenih i nesposobnih Wesovih kompanjona, pokaže se kao jedina osoba vrijedna povjerenja.

Presretna je kad joj Wes napokon uzvrati ljubav i predloži da se vjenčaju. Ne piše im se dobro jer potjera im je za petama. Colorado može izvući živu glavu i zadržati sav opljačkani novac, ali ne želi napustiti Wesa. U veličanstvenom završetku, s jednim pištoljem u lijevoj, drugim u desnoj ruci, stane u njegovu obranu.[12] Unatoč tome što izlaza nema, Colorado izaziva okršaj s potjerom jer to je jedini način da ostanu zajedno, pa makar i u smrti. Detalj njihovih spojenih ruku dok pogođeni leže na zemlji kao da opravdava tu suludu akciju i ovjekovječuje njihovu ljubav.[13] Za razliku od Pearl u *Dvoboju na suncu*, Colorado ni u jednom času nije u nedoumici, ni kod nje nema razdora između "muške" i "ženske" strane.

Klasične junakinje i superjunakinje: *Destry ponovno jaše*, *Ranč prokletih*, *Đavolji vrt* i *Žuto nebo*

Teške okolnosti na Divljem zapadu ponekad su prisiljavale žene na kriminal ili prostituciju kako bi preživjele. Zapravo, prve žene koje su krenule na Divlji zapad bile su prostitutke; došle su za muškarcima koji su radili u rudnicima čim su se počela podizati prva naselja. Usamljeni rudari jedva su ih dočekali. U prvo vrijeme, u mnogim naseljima na Divljem zapadu prostitutke su bile jedine žene. One uspješnije vodile su kockarnice i bordele, a neke su se udruživale s razbojnicima i kradljivcima stoke. Iako su živjele na rubu ili izvan zakona[14], prostitutke, zabavljačice, dame iz saluna, mogle su steći poprilično moć, što potvrđuju i filmovi kao što su *Destry ponovno*

12 *Visoka Sierra* (*High Sierra*, 1941), Walshov film noir, koristi gotovo istu priču, osim što na samom kraju nije toliko spektakularan. U *Visokoj Sierri* glavni ženski lik ostaje živ, Roy Earle, kojeg je potjera pritisnula na bijeg u planine, pogođen se strmoglavi. Njegova priča o "slobodi" prebacuje se na ženski lik u filmu *Teritorij Colorado*.

13 Žene koje su bile zaljubljene u muškarce odmetnike i žrtvovale se za njih nisu rijetkost u vesternima. Tako u filmu *Cimarron Kid* (Budd Boetticher, 1952) djevojka prati svog dragog u svakoj akciji, nadajući se da će jednoga dana, kad zarade dovoljno novaca, otići u Argentinu. No, u istom filmu npr. prisutan je još jedan ženski lik s kojim Cimarron Kid razvije ljubavnu vezu. Za razliku od žene odmetnice koja je bezuvjetno posvećena muškarcu kojeg voli, poštena žena daje Cimarronu ultimatum, ako hoće ostati s njom mora se odreći karijere kriminalca.

14 Npr. u filmu *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950), šerif Wyatt Earp otpremi iz grada Lolu Manners.

jaše (*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939) ili *Ranč prokletih* (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952). I Frenchy iz *Destry ponovo jaše* i Altar iz *Ranča prokletih* druže se s kriminalcima, iako se na kraju iskupljuju požrtvovnošću kojom dokazuju snagu svoje ljubavi i, posredno, dobrotu. U ovim filmovima nema ženskih likova koji bi predstavljali suprotnost dvjema damama, one su u središtu pažnje muških likova. Kad uzmemo u obzir razlike između filmova, možemo zaključiti da u glazbenom vesternu *Destry ponovno jaše*, dobro pobjeđuje zlo, u sumornijem i komornijem *Ranč prokletih* osvetnik je ostvario svoj cilj i dobio zadovoljštinu, no time se odnos dobra i zla u suštini nije promijenio. Nije čudno da je upravo *Destry ponovno jaše* za Bazina jedan od primjera klasičnog vesterna; za *Ranč prokletih* (kao i za *Johnny Guitar*) važnija je stilizacija fikcijskog svijeta utjelovljenog u filmu. Unatoč tome što Frenchy i Altar na kraju poginu kako bi spasile muškarce koje vole, Frenchy je istinski zaljubljena u šerifa Destryja koji će uvesti red u grad. Altar, kao i Vienna u *Johnny Guitar*, nema više iluzija o sretnim i vječnim ljubavima. Fatalna Altar je u filmu elaborirana kao legenda, kolaju priče o tome kako je uvijek željela biti svoj gazda. Bila je šefica u svakom pogledu i kriminalci kojima je trebala njena zaštita morali su to masno platiti i ponašati se prema njenim pravilima. Kao i mnoge druge žene na Divljem zapadu, ona "oblači" svoju "ženskost" i "muškost" u strateškim trenucima.

U *Đavoljem vrtu* (*Garden of Evil*, Henry Hathaway, 1954) i *Žutom nebu* ženski likovi su u potrazi za zlatom; Leah Fuller u *Đavoljem vrtu* hladna je, proračunata, cinična i pohlepna. Za impresivnu nagradu Leah unajmi tri muškaraca da joj pomognu iz rudnika izbaviti muža koji je ostao zatrpan. Kreću na put tijekom kojeg ona drži sve konce u rukama; samo Leah zna gdje se nalazi rudnik zlata, smjernice su upisane u zemljopisnu kartu koju nikome ne pokazuje. Unajmljeni suputnici zainteresirani su za zlato, ali i za Leu, nju naprotiv zanima isključivo zlato. Zbog navedenih osobina kojima možemo pridodati oštar jezik i fatalnu privlačnost, ovaj ženski lik podsjeća nas na brojne junakinje *noir* filmova, što neminovno sugerira odmak od najklasičnijih vesterna i evocira Bazinov pojam "supervestern".

U *Žutom nebu* Mike također radi u rudniku zlata; i ona je oprezna i nepovjerljiva, ali i spremna zaljubiti se. Kod nje još uvijek postoji vjera da dojučerašnji kriminalac može postati čestit čovjek. Rođena je na Divljem zapadu, ostala je bez roditelja i odgojio ju je djed. Naučena je na život u okrutnim okolnostima, a ovaj put mora praktički sama izaći na kraj s grupom muškaraca za koje će naknadno saznati da su kriminalci u bijegu. Kad saznaju za zlato, žele ga za sebe. Ono što dodatno komplicira stvari jest činjenica da između Mike i Strecha, jednog od razbojnika, postoji uzajamna privlačnost. Neizbježan je kompromis – on se mora odreći odmetničkog života, a od nje se očekuje da nađe ravnotežu između svoje muške i ženske strane. Mike će mu oprostiti kriminalna djela iz prošlosti, pa i ovdje vrijedi pravilo da se na nenaseljenom Zapadu može krenuti iznova. Na samom početku nametnuta je Mikeina nadmoć; gladni i žedni, izmučeni pustinjskom žegom, kriminalci se zadnjim snagama dovuku u napušteni grad Žuto nebo i sruše na zemlju. Dok leže polumrtvi, pojavi se naoružana Mike. S podsmjehom komentira njihovo jadno stanje, ali ih ipak uputi prema izvoru. Nakon nekog vremena vidimo da je došla za njima, da stoji na uzvisini s puškom u ruci i promatra ih dok se zajedno s konjima napajaju na izvoru.

1 *Bjesovi* / **2** *Neuštavljena koža*

Njezin pogled svisoka iz blagog donjeg rakursa i spremnost na napad u svakom času ono je na što će Strech pokušati utjecati. Na kraju filma Strech vraća ukradeni novac u banku i tom prilikom kupuje damski šeširić za Mike. Mike ga prihvaća sa smijehom i bez pogovora, no, kad s tim šeširićem na glavi u svojoj svakodnevnoj "muškoj" opravi s pištoljem o pasu uzjaše konja i krene u trk kao jedan od momaka, jasno nam je da se Mike neće baš tako lako odreći svojih "muških" aktivnosti.

Ženski supervestern: *Četrdeset ubojica*, *Johnny Guitar*, *Neuštavljena koža*, *Bjesovi*

Svaki od ženskih likova u ovom segmentu ima najviši autoritet na razini fabule. Te žene nisu samo pokretači muške žudnje, one upravljaju vlastitim životima i fikcijskim svjetovima prema vlastitoj žudnji. U *Četrdeset ubojica* šefica okruga Cochisa, Jessica Drummond iza sebe

1 Doris Day u filmu *Calamity Jane* / **2** stvarna povijesna ličnosti, Calamity Jane

ima četrdeset okorjelih revolveraša. Najopasniji je onaj najneobuzdaniji, Jessicin mlađi brat Brockie. Odgojila ga je sama, te iako mu je mjesto u zatvoru, Jessica ga štiti. Postala je vlasnica imanja s 18 godina, i od tada ne posustaje. Izaziva strah i trepet dok ponosito juri na konju s bičem u ruci. U gradu vlada bezakonje, ljudi od zakona gotovo su slijepi, u doslovnom smislu kao šerif, ili su korumpirani, kao njegov pomoćnik. Nitko u okrugu ne može parirati Jessici, kao što ne postoji osoba koja može riješiti problem bezakonja. Sve se mijenja Bonellovim dolaskom. Jessica je zainteresirana i kao dokaz da ga se ne boji hoće "opipati njegov pištolj". Daleko od toga da je Bonell ravnodušan, ali svjestan je da veza nema šanse dok se ne ukroti Brockie. Ako se prisjetimo Bazinova opisa muško-ženskih odnosa, vidjet ćemo da je Samuel Fuller unio pomak u tu strukturu; i ovdje je ženin brat teški negativac, ali glavni muški lik ga ne može smaknuti bez da u doslovnom i simboličkom smislu ne pogodi i nju. Priča kaže kako moraš biti velik da bi oprostio; Bonell napušta grad jer sudi po sebi, on nije toliko velik. Završetak je uvjetno sretan jer mu Jessica ne dopušta da ode bez nje. Pobjeđuje njena žudnja.

U filmu *Johnny Guitar*, glavni lik Vienna drži salun izvan grada, na zemlji kojoj će skočiti vrijednost kada dođe željeznička pruga. Mnogima je trn u oku, naročito najnegativnijem liku u filmu, Emmi, koja personificira korumpiranost vlasti. Emmina motivacija da uništi Viennu je osobne prirode, no ona je toliko utjecajna da svoje ciljeve uspije nametnuti ljudima od zakona. Potpuno bespravno, traže od Vienne da napusti svoje imanje, što Vienna odbija učiniti. Vienna je pozvala Johnnya da joj se pridruži u lokalu; sve u vezi njega je prilično misteriozno dok ne čujemo njihove priče. Melodrama je uklopljena u vestern, njihova ljubavna priča iz prošlosti je ispričana iz njegove i njene perspektive. Johnny Guitar spašava Viennu od smrti, ali ona sama se obrani od Emme tako što je likvidira. Time unosi ravnotežu u fikcijski svijet. U Vienninu slučaju melodrama i vestern ne uzrokuju razdor, već naprotiv vode ka razrješenju problema.

U Hathawayevoj *Neuštavljenoj koži*, glavni ženski lik Vinnie Holt na najizričitiji način spaja "muškost" i "ženskost". Vinnie je ranije plesala sa sestrom na riječnim brodovima; sestra se zaljubila u kockara kojeg je uhvatila zlatna groznica i svi su krenuli na Zapad. Išli su od jednog do drugog rudnika dok sestra i njen muž nisu poginuli u pucnjavi. Vinnie je ostala sama s Callie, njihovom tek rođenom djevojčicom. Uštedjela je za kartu da se vrati na Istok, no silom prilika morala je prekinuti putovanje i odsjesti u poštanskoj stanici. Razbojnici zauzmu poštansku stanicu i prisile sve prisutne da s njima surađuju. Za razliku od Toma, voditelja stanice koji poslušno izvršava sve upute kriminalaca, Vinnie je lik koji traži poštovanje i ne boji se odbrusiti ili čak ošamariti grubijane. Tom i Vinnie se udruže u nevolji, no ne uspiju stvoriti uvjete za bijeg. Unatoč svemu, između njih se razvije privlačnost. U krucijalnom trenutku kad se čini da je sve izgubljeno i kad je Tom prisiljen baciti oružje i predati se, Vinnie se dokopa odbačene puške, likvidira zlikovca i potpuno promijeni ishod. Unese ravnotežu u fikcijski svijet.

U filmu *Bjesovi*, glavni ženski lik Vance Jeffords iz inata odluči uništiti obožavanog oca T. C.-a, kralja stočara. Odnosi u obitelji u najmanju su ruku bizarni, sin ironizira oca, kćer ga veliča. Otac je bezdušan u svojoj namjeri da proširi posjed do najvećih mogućih granica, pun je sebe, pravi patrijarh. Umjesto novca, dijeli dužnicima takozvane T.C. priznanice. Vance je suočena s dva ozbiljna problema; jedan se odnosi na Ripa, agenta banke, čovjeka u kojeg je zaljubljena, drugi je vezan uz Flo, buduću T.C.-evu ženu koja ima najveći utjecaj na T.C.-a. Rip je svjestan toga da je za Vance imanje Furies važnije od svega i odbije ljubavnu vezu. Flo je zavladala imanjem i ocem, što je za Vance nepodnošljivo. Zbog imanja je izgubila Ripa, a sad joj Flo oduzima i kontrolu nad imanjem. Vance u jednom času pobjesni i fizički napadne Flo te napušta Furies puna mržnje prema svima. Putuje po cijeloj zemlji kako bi otkupila T.C.-eve bezvrijedne priznanice i osvetila mu se.

Kad T. C. shrvan dugovima odluči prodati 20 000 grla stoke, Vance se javi kao kupac i plati mu njegovim bezvrijednim priznanicama. U čitavoj transakciji pomaže i Rip koji se na taj način iskupi u njezinim očima. Riječ je o jedinstvenom ženskom liku utoliko što je u jednom zamahu ostvaren maestralan spoj "muškosti" i "ženskosti". Vance je srušila s prijestolja svog oca, kralja stočara, i zauzela njegovo mjesto. Ujedno je ostvarila ljubavnu vezu s muškarcem za kojim je žudjela i koji se činio potpuno nedostižan.

Ženski likovi inspirirani stvarnim osobama: *Calamity Jane*, *Annie Oakley*, *Ljepotica iz Montane*

Kad uzmemo u obzir žene koje su zaista postojale, kao Calamity Jane, Annie Oakley ili odmetnica Belle Starr, najviše nas čudi način na koji su ove junakinje prikazane u filmovima. Ono što nije dovoljno naglašeno je činjenica da bez obzira da li su stvarno kršile zakon, te se žene u prvom redu nisu željele podrediti ustaljenim društvenim ulogama. Calamity Jane, možda najpoznatija od svih, pušila je, pila i nosila mušku odjeću. Odlazila je u barove i bavila se poslovima koji su bili namijenjeni muškarcima. Neke od tih poslova uspjela je dobiti tako što bi se predstavila kao muškarac. Bila je poznata po dobrim djelima no i po tome da je radila kao prostitutka i da je imala probleme s alkoholom. Bila je zaljubljena u legendarnog Divljeg Billa Hickoka koji se pojavljuje u nizu vesterna, poznatog i po tome što je bio dobar prijatelj Buffalo Billa.

Doris Day je portretirala Calamity Jane u istoimenom glazbenom vesternu, u kojemu ona doista nosi mušku odjeću, upravlja poštanskom kočijom, pije s muškarcima, puca, hvali se svojim hrabrim akcijama. Calamity je toliko zaokupljena svime čime se bave muškarci da čak odlazi u Chicago ne bi li nagovorila slavnu zabavljačicu da dođe kod njih u Deadwood. Tom prilikom najprije dođe do zabune jer je Calamity percipirana kao muškarac. No, cilj tih "nevolja s rodom" u navedenom filmu je da nasmije više nego da navede na razmišljanje. Sve te igre s preoblačenjem su uostalom i moguće zato što smo u domeni mjuzikla. Treba u svakom slučaju napomenuti da ova možda najaktivnija od svih junakinja vesterna, kao i stvarna Calamity, ostvaruje ljubavnu vezu s Wild Bill Hickokom.

Jedna od najlegendarnijih junakinja Divljeg zapada je Annie Oakley, poznata po tome što je bila fenomenalan

1 i 2 Fotografije legendarne odmetnice Belle Starr / **3** Plakat za film *Montana Belle* s promijenjenim naslovom u *Žena s revolverima*.

strijelac i, kao što je to prikazano u istoimenom filmu, nepobjediva. Njezin talent otkriven je slučajno; kao mlada djevojka prehranjuje obitelj prodajom ptica koje bi sama ustrijelila. Tako je precizna da ni jednoj ptici ne oštećuje tijelo. Organizatori vestern predstava odmah shvate da bi Annie mogla biti atrakcija i angažiraju je uz dotadašnju zvijezdu, slavnog strijelca Tobyja Walkera. Annie je fascinirana umišljenim Walkerom, razvije se i ljubavna veza, i unatoč tome što je bolja u gađanju od njega, suprotno onome što bi se očekivalo, njena superiornost ne izazove razdor u njihovu odnosu. Annie ubrzo postaje apsolutna zvijezda u vestern spektaklu Buffala Billa i odlazi na turneju po europskim gradovima. Walker, kojemu je igrom nesretnih okolnosti ozlijeđeno oko, prisiljen je napustiti šou. Jedan od organizatora krivo ga optuži samo

Fotografija autentične osobe i najbolje streljačice na divljem Zapadu – Annie Oakley.

da bi ga udaljio od Annie. Ona je nesretna bez Walkera te se i sama želi povući iz vestern spektakla. Iako su silom prilika izgubili kontakt, na kraju se na obostranu bezgraničnu radost igrom sretnih okolnosti ponovno nađu. *Annie Oakley* je dakle, baziran na stvarnoj osobi, djevojci koja je mogla pogoditi novčić bačen u zrak s udaljenosti od 30 metara. Život se poklapa s filmom, Annie se 1885. zaista pridružila Wild West spektaklu Buffala Billa. Udala se za čovjeka koji se nije zvao Toby Walker već Frank Butler, koji je s njom nastupao u šou. U stvarnom životu, nakon što je sam prestao nastupati, Butler je postao Annien menadžer. Ni Annie Oakley se nije morala odreći svojih "muških aktivnosti" niti je imala problema s pronalaženjem svoje "ženske" strane.

Postoji više filmova koji se bave legendarnom odmetnicom Belle Starr, ovdje ću spomenuti *Montana Belle* Allana Dwana zbog pomalo neuvjerljivog, ali zanimljivog zapleta koji okorjelu odmetnicu pretvara u poštenu ženu. Braća Daltoni dovode Belle, udovicu Sama Starra, u svoje skrovište; divljina i prostranstva u prirodi vežu se na skučeni prostor u studiju s naslikanom pozadinom, što neminovno otkriva jeftinu produkciju i potvrđuje da smo se udaljili od domene supervesterna te da je definitivno riječ o filmu koji, kako bi to Bazin rekao, ne nudi ni estetski ni intelektualni alibi. No, bez obzira što funkcionira kao erotski objekt, Belle Starr je u isto vrijeme i subjekt od akcije. Belle sama organizira pljačke, iako se vjeruje da se udružila s Daltonima. Filmska Belle Starr, za razliku od stvarne povijesne ličnosti, zbog ljubavi prema muškarcu predat će se vlastima. Film Irvinga Cummingsa *Belle Starr*, poznat i kao *Belle Starr, kraljica odmetnika* (*Belle Starr, the Bandit Queen*, 1941) nudi viziju slobodoumne odmetnice prema kojoj Belle podsjeća na južnjačku ljepoticu Scarlet OHara; unatoč tome što su južnjaci izgubili rat, Belle se odupire nužnim promjenama i ne priznaje novi sustav. Udat će se za Sama Starra, bivšeg južnjačkog časnika, i zajedno će prkositi vlastima. Belle će svoj odmetnički status platiti u dvostrukom smislu: spoznajom da je na krivom putu i da se mora predati i konačno, iskupiti će se životom.[15]

Zaključak: Jače od zakona patrijarhata

Bez obzira na sve zamjerke koje se odnose na prikazivanje ženskosti u vesternima, možemo ustvrditi da u ovom žanru postoji impresivan broj primjera u kojima ženska subjektivnost igra značajnu ulogu. To u prvom redu potvrđuje činjenicu da transseksualna identifikacija nije jedini izvor vizualnog zadovoljstva za žensku publiku. Zanimljivo je i to što žene od akcije o kojima je riječ, uspješno kombiniraju "muškost" i "ženskost" i što u tim primjerima iz razdoblja klasičnog Hollywooda performativnost roda savršeno jasno funkcionira. U fabulama s Divljeg zapada u kojima se preispituju svi zakoni koje donose "blagodati civilizacije" treba napokon uzeti u obzir i junakinje koje su jače od zakona patrijarhata. Najbolji primjer su "ženski supervesterni" u kojima je ženska žudnja pokretač događaja a ženski likovi unose ravnotežu u fikcijski svijet. Nužna su daljnja istraživanja kako bi ovaj tip junakinje postao dio standardne ikonografije vesterna.

15 Lina Wertmüller režirala je, s Pierom Cristofanijem i pod zajedničkim pseudonimom Nathan Wich, jedan od rijetkih revizionističkih vesterna u kojemu glavnu ulogu igra žena. I ona je bila inspirirana slavnom Belle Starr – *Il mio corpo per un poker: The Belle Starr Story* (1968).

Literatura

Bazin, André, 1971, "The Western: or the American Film *Par Excellence*" i "The Evolution of the Western", u *What Is Cinema*?, II, preveo Hugh Gray, University of California Press, str. 140-148. i 149-157.

Bellour, Raymond, 1979, "Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour – An Excerpt", *Camera Obscura,* br. 3-4.

Buscombe, Edward (ur.), 1990, *The BFI Companion to the Western*, New York: Atheneum

Cook, Pam, 1998, "Women and the Western", u *The Western Reader*, Jim Kitses i Gregg Rickman (ur.), New York: Limelight Editions, str. 293-300.

Etulain, Richard W. i Riley, Glenda (ur.), 1999, *With Badges & Bullets: Lawmen & Outlaws in the Old West*, Golden, CO: Fulcrum Publishing

Kitses, Jim i Rickman, Gregg (ur.), 1998, *The Western Reader*, New York: Limelight Editions

Lackmann, Ronald W., 1997, *Women of the Western Frontier in Fact, Fiction and Film*, Jefferson, N.C.: McFarland

Lovell, Alan, 1976, "The Western", u *Movies and Methods*, Bill Nichols (ur.), University of California Press

Mulvey, Laura, 1988, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*", u *Feminism and Film Theory*, Constance Penley (ur.), New York: Routledge i London: BFI, str. 69-79.

Pye, Douglas, 2003, "The Western (Genre and Movies)", u *Film Genre Reader III*, Barry Keith Grant (ur.), University of Texas Press, str. 203-218.

Riley, Glenda i Etulain, Richard W. (ur.), 2003, *Wild Women of the Old West*, Golden, CO: Fulcrum Publishing

Wright, Will, 2001, *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory*, London: Sage

Wright, Will, 1975, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press

 UDK: 791.229.2:82-4

Ivana Keser

Gauthierova teorija filmskog eseja

Guy Gauthier se u svojoj rekapitulaciji dokumentarnog filma bavi tipizacijama u duhu Plantingine karakterizacije nefikcionalnog filma koja "mora biti sugestivna i prosvjetljuća prije negoli umjetna i kontrolirajuća". Gauthier se u svom razmatranju ne poziva izravno na postojeće filmološke definicije dokumentarnoga, nego pribjegava slobodi interdisciplinarnog tumačenja pojavnosti i opstojnosti fiktivnog i činjeničnog, što ga čini bliskim tumačenju predmeta filmskog eseja. Filmove koje Gauthier karakterizira kao povijesne filmove montaže, analizirajući ih unutar tipologije *Pogleda i refleksije*, kao i filmove koje predstavlja kao dokumentarne filmove *refleksije* (nasuprot filmova *direktnog pogleda*) imaju redom karakteristike filmskog eseja, koje podrazumijevaju filmove u kojima projekt organizira film i crpi raspoloživi materijal bez preduvjeta prethodnog snimanja. Takav dokumentarac, prema Gauthieru, teži ka viziji cjeline, koja, ovisno o slučaju rezultira poetskom intuicijom, analitičkim postupkom, izlaganjem sinteze ili demonstracijom metode, odnosno onim što počiva na granici činjeničnog i fikcionalnog, improviziranog i neimproviziranog, što ukratko nazivamo filmskim esejem.

Uvod

Na pitanje što je filmski esej i što je zajedničko filmskom eseju i dokumentarnom filmu, odgovor je najbolje potražiti u pitanju što je dokumentarni film. U ovom ćemo se radu posvetiti teoriji dokumentarnog filma francuskoga filmologa Guya Gauthiera; već u uvodu svoje knjige on se osvrće na terminološke nesporazume oko definicije dokumentarnog filma. Pritom nas vraća na začetke osnovne definicije fikcije i dokumentarnog prema rječniku Emila Littréa, te prema njemu zaključuje kako je fikcija domena "onog što nije stvarno", dok bi dokumentarno trebalo biti domena onog što jest stvarno, no u slučaju filma, zaključuje Gauthier (2005: 13), "stvarnog u trenutku snimanja, budući da ništa nije stvarno u trenutku projiciranja". I francuski filmolog Jean Breschand u uvodu svoje knjige o dokumentarnom filmu (2002) problematizira opravdanost i opstojnost pojmova dokumentarni i fikcionalni film. Njima pridodaje i treći – nefikcionalni film, za kojeg nalazi da ne pojašnjava nego premješta problem, odnosno odgađa zadovoljavajuće pojašnjenje prethodnih dvaju. Noël Carroll (1996: 224) također nefikcionalni film nalazi najkonfuznijim područjem filmske teorije. Kao najekstremniji primjer negiranja granica između fikcije i nefikcije, Carroll navodi razmišljanja Christiana Metza, koji smatra da su svi filmovi fikcija samim time što su reprezentacije stvarnosti, kao i tome suprotno razmišljanje manjine koja smatra da su svi fikcionalni filmovi zapravo dokumentarni. Filmovi koji se, primjerice, nalaze na granici fikcionalnoga i dokumentarnoga sve više ukazuju na poteškoće određenja filmskih rodova: igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma.

Iz perspektive rodovske podjele, Breschand nalazi još težim jednostavno opravdati raznolikost dokumentarnog filma, njegovu nemogućnost objektivnog bilježenja stvarnosti, a time i gubitka pseudoobjektivne misije kao polazne značajke dokumentarnog filma.[1] Guy Gauthier, kao i Breschand, dokumentarni film smatra nedotjeranim i neprimjerenim terminom, tim više što se u Francuskoj termin dokumentarni film (*documentaire*) oduvijek odnosio uglavnom na putopise (Breschand, 2002: 5). Gauthier smatra kako se distinkcija dokumentarno/fikcionalno ne može potpuno odrediti, te kako dokumentarni film ne može tražiti istinu i ne može reflektirati stvarnost.[2]

* Ovaj je tekst prerađen ulomak autoričine doktorske disertacije *Film kao esej*, obranjene u siječnju 2009. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

1 O istinitosti, odnosno vjerodostojnosti prizora moglo se uvjetno govoriti jedino u samim počecima dokumentiranja stvarnosti, kakvu su provodili braća Lumière (oko 1895. godine), kad su njihovi "isječci" stvarnosti svojim trajanjem od jedne minute jamčili donekle neposrednost prizora i nemogućnost naknadne intervencije, odnosno primjenu montaže (Barnouw, 1993: 7).

2 U pokušaju definicije dokumentarnog, lutajući od elemenata prisutnosti do odsutnosti, Gauthier (2005: 5-8) nalazi tek jedan kriterij koji zadovoljava uvjete definicije dokumentarnog filma – odsutnost glumca. No ubrzo ustanovljava kako i u dokumentarnom filmu glumci katkad "igraju sebe". Također, brojni su dokumentarni filmovi (među njima i filmski eseji) "bez" osoba: *Palača invalida* (*Hôtel des Invalides*, 1951) Georgesa Franjua ili *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) Alaina Resnaisa.

Nanook sa Sjevera

Konflikt ideja kao struktura filma

Breschandovo i Gauthierovo nezadovoljstvo postojećim definicijama rodova neće nam poslužiti kao uvod u tezu o pomutnji filmske genologije, nego će podsjetiti na potrebu složenosti i opreznosti pri razgraničenju i olakotnoj definiciji istog. Breschand (2002: 15) prepoznaje tri glavne orijentacije unutar dokumentarnog filma: jedni smatraju kameru mehanizmom percepcije koja ih približava poetskom iskustvu svijeta, drugi je smatraju budnim sredstvom društvene opservacije, a treći u njoj nalaze sredstvo eksperimentalnog postizanja novih figuracija. Sve su tri često popraćene političkim angažmanom. Za filmski se esej može reći da ne teži dominantno niti jednoj od tih triju karakteristika, ali ih najčešće objedinjuje uz pridruženu, četvrtu karakteristiku. Breschand (2002: 9) navodi dvije zaštitničke figure dokumentarnog filma – Roberta Flahertyja i Dzigu Vertova – koje najavljuju dva različita puta. Kod prvoga je to snimanje privilegiranih trenutaka vlastitog istraživanja, kod druge montaža njezinih beskrajnih mogućnosti.

Za potrebe filmskog esejizma, Jean-Luc Godard, primjerice, kombinira obje prakse, integrirajući revolucionarnu montažu Dzige Vertova kao i domišljatost Flahertyja.[3] Nakon Flahertyja i Vertova, za Breschanda (2002: 17) nastupa razdoblje socijalnog filma čiji je glavni promotor John Grierson koji u svojim tekstovima (uključujući brojne filmske kritike), spominje utjecaj dvostrukog naslijeđa: Flahertyjeva poetskog osjećaja svijeta i Vertovljeve montaže. Griersonov programski dokumentarac naišao je na veliki odjek u Engleskoj i Kanadi,[4] no u Francuskoj

3 Film *Pismo Freddyju Boucheu* (*Lettre à Freddy Bouche*, 1981), posvećenom suosnivaču i voditelju švicarske Kinoteke (1948), J.-L. Godard posvećuje, također, Robertu Flahertyju i Ernstu Lubitschu (Breschand, 2002: 10).

4 Politizacija dokumentarca nije bila Griersonov izum nego svjetski fenomen njegova vremena. Na Griersona je također izravno utjecao Sergej Ejzenštejn (Barnouw, 1993: 100, 87).

nije ostavio većeg utjecaja. Francuski su autori bili skloniji stvaranju poetskih dokumentaraca. A upravo je razdoblje nakon 1950. bilo vrijeme kad su se pojavili prvi filmski eseji u Francuskoj. José Moure (2004: 28) podsjeća na knjigu Noëla Burcha *Praksa filma* (*Praxis du cinéma*, 1969) koja navodi dokumentarne filmove iz tog razdoblja koji to "zapravo u objektivnom smislu više nisu": prije svega *Palača invalida* (*Hôtel des Invalides*, 1951) i *Krv zvijeri* (*Le Sang des bêtes*, 1948) Georgesa Franjua. Budući da je forma ovih filmova bila zapravo meditacija, a njihov je povod bio konflikt ideja sadržan u temi, na kraju su isti konflikti izrodili strukturu filma.[5]

Gauthier povijesno uočava (2005: 261) tri generacije dokumentarista, koje predstavlja s dvadesetak najznačajnijih autora (naglašavajući pritom kako nitko od autora nije bio zatvoren u svojoj generaciji). Prva je generacija ona između dva svjetska rata, koja je doprinijela elaboraciji filmskog jezika svojim tehnikama snimanja i istraživanjima u montaži: Alberto Cavalcanti, Robert Flaherty, John Grierson, Joris Ivens, Henri Storck, Dziga Vertov. Druga je generacija direktnog, koja je nove tehnike usmjerila prema društvenim istraživanjima i etnografiji, primjerice: Vittorio De Seta, Richard Leacock, Pierre Perrault, Jean Rouch, Frederick Wiseman. Treća je generacija samotnjaka, u potrazi za osobnom ekspresijom: Robert Kramer, Artavazd Pelechian, Johann Van der Keuken.[6] Chrisa Markera, jednog od najvećih filmskih esejista, Gauthier ostavlja postrani. Njega, naime smatra "preuranjenim pripadnikom treće generacije koji je ubrzano prolazio kroz vrijeme". Marker, smatra Gauthier (2005: 276), upotrebljava film tako da stvara djela srodna onima kakva u književnosti stvaraju francuski kroničari i moralisti od Voltairea do Andréa Gidea.

Gauthier (ibid., 179) izbjegava oštro definirane diferencijalne kategorije žanrova dokumentarnog filma, stoga naglašava kako su njegove definicije parcijalne i aproksimativne. Dokumentarni film tako traži partnera za: život, autentičnost, fikciju i akciju.[7] Gauthier također navodi izjavu Jeana Roucha, koji kaže kako za njega kao filmaša i etnologa nema zapravo granice između dokumentarnog filma i fikcije. Primjerice, Rouchov film *Jaguar* (1967) upravo to dokazuje. Gauthier (ibid., 184), međutim dodaje kako je Rouchova teza nepobitna, no distributeri i organizatori velikih festivala savršeno prepoznaju granice.[8] Rouchov film predstavlja filmski esej o tri Nigerijca na putu do Gvinejskog zaljeva u potrazi za avanturom i poslom. Film se, kao i ostali Rouchovi filmovi snimljeni u Africi, ubrajaju u etnofikciju, a sam autor navedene filmove zove esejima i etnoimpresionističkim filmovima.[9] Rouch se u filmu koji je djelomično fikcija, djelomično dokumentarni film i socijalni komentar, koristi različitim inovativnim tehnikama netipičnim za dokumentarni film. *Jaguar* je snimljen bez zvučnog zapisa te je improvizirani dijalog glavnih aktera dodan naknadno, a mnoge scene snimljene su s neeksplikacijskom svrhom da bi se pojačao dojam kaosa u filmu. Film također naglašava skokovitu montažu koja gledatelja neprestano odvraća od konzistentnog praćenja teme u filmu.

Gauthierove višestruke tipologije

Gauthier (ibid., 187) izbjegava stroge klasifikacije kako one ne bi otkrile nove propuste, pa dokumentarnom filmu prilazi stvarajući višestruke tipologije. Jedna od njih odnosi se na tipologiju prema pogledu. Ona se sastoji

5 Plantinga (1999: 28) također smatra kako francuski autori (Jean Rouch, Agnès Varda, Georges Franju, Chris Marker, Alain Resnais, npr.) nikada nisu prigrlili Griersonov recept za dokumentarni film te su više bili skloni ekspresivnom dokumentarcu. Franjuov film *Palača invalida*, primjerice, iako ga je naručilo i distribuiralo francusko ministarstvo obrane, bio je dvojako čitan: kao napad na rat i kao patriotski film.

6 Istodobno prva je generacija (1920-1945) često bila u službi militarizma i politike, druga je generacija (1945-1975) otkrivala nove alate, treća se generacija služila naslijeđem individualizacije (Gauthier, 2003: 245-246).

7 Gauthier (2002: 179-186) u pojašnjenju "dokumentarni film je život", primjerice ubraja *Kino oko* Dzige Vertova, iskazom "dokumentarni film je autentičnost" obuhvaća između ostalog film istine i direktni film, u "dokumentarni film je fikcija" ubraja romansirane dokumentarce poput Flahertyjevih. U "dokumentarni film je akcija" ubraja pak etnografski i sociološki dokumentarac, militantni ili angažirani dokumentarac.

8 Noël Carroll svojom teorijom indeksiranja podsjeća kako gledatelj obično zna da li je film koji gleda fikcija ili nefikcija, jer su filmovi na tržištu već indeksirani, a gledateljima preostaje samo mobiliziranje objektivnih standarda. Indeksiranje se odvija kroz naglašavanje pripadnosti nekome, isticanje naslova kao i kroz sve mehanizme oglašavanja. Indeksiranje je, smatra Plantinga, društveni fenomen i do nekog stupnja zavisan je od pojedinčeve upotrebe u filmu. Film može biti globalno indeksiran kao nefikcija, a inkorporirati ono što se obično smatra fikcionalnim elementima, te kao primjer filma između fikcije i nefikcije, Plantinga navodi dramatični dokumentarac ili dokudramu, uobičajene televizijske serije, koje primjerice miješaju naknadno snimljene izjave svjedoka i rekonstrukcije događaja (Carroll, 1996: 238; Plantinga, 1999: 16, 20-22).

9 Iz autorskih tekstova Jeana Roucha, prvobitno objavljenih u časopisu *Filmkritik*, 1978, str. 78.

Čovjek s Arana

od sljedeća tri binarizma (može se reći, koja vrijede i za filmski esejizam).

Prvi je od njih, istodobno jedan od središnjih pitanja filmskog stvaralaštva, odnos između snimanja i montaže (obje su faze prisutne u svim filmovima, no često je jedna od njih dominanta). Drugi je odnos između sadašnjosti i prošlosti. Snimanje, čak i prioritetno implicira sadržaj, a specifičnost je dokumentarca ta što filmaš u njemu ne organizira ono što snima, nego ono što podastire. Ovisno o sadržaju, preostaje mu izbor između više stavova, pa tako imamo dokumentarac u sadašnjosti, po uzoru na život kakav jest (primjerice Vertov), a dokumentaristi mu se mogu približiti što je moguće više ili pak mogu držati distancu. Zatim imamo dokumentarac sjećanja kao produžetak u prošlost posredovanjem svjedoka ili potrage za tragovima. Ovdje se također javlja pitanje distance: preblizu smo živućim, a daleko nijemim svjedocima koji predstavljaju predmete i mjesta. Treći je odnos između pogleda umiješanosti i pogleda udaljenosti. Dokumentarist može djelovati, biti onaj koji snima, podržavati slučaj, zauzimati strane, zahtijevati svoje mjesto u filmu uz osobe koje snima. No isto tako može sadržavati hladan, udaljen, klinički pogled, do ekstremnih granica znanstvene ravnodušnosti. Prvi par pritom otkriva operacijsku metodu po funkciji izbora predloška filmskog jezika, drugi inzistira na sadržaju, treći na odnosu implikacije autora, odnosno gledatelja.

Ova trodijelna tipologija prema pogledu Gauthiera dalje vodi do tri dominantna tipa dokumentarnog filma koji se bave *Životom uživo*, *Životom u sjećanju* te *Pogledom i refleksijom*. Prema Gauthieru (2005: 190-214) dokumentarni film tipa *Život uživo* podrazumijeva osam podtipova uz koje navodi primjere: uzvanički dokumentarac (Robert Flaherty, Henri Storck), dijaloški dokumentarac (Jean Rouch), distancirani dokumentarac (Richard Leacock), kritički dokumentarac (Vittorio De Seta), dokumentarac interpelacije (Mark Achbar i Peter Wintonick), dokumentarna bajka (Johan van der Keuken), dokumentarac mo-

zaik (Dziga Vertov) i dokumentarni esej (Chris Marker). Posljednji primjer Gauthier pojašnjava riječima kako je taj rijedak tip dokumentarnog filma obilježen kao film u prvom licu, koji, slobodan od prisile klasičnih izlagačkih modela poput nekih oblika eksperimentalnog filma, uzima svoj materijal iz snimljene stvarnosti, ono što je sam snimio ili što je posudio iz arhiva i filmskih žurnala, vijesti, a koristi i isječke iz romanesknih djela, te fotografije i crteže (Gauthier, 2005: 208).

U drugi dominantni tip dokumentarnog filma naslovljenog *Život u sjećanju*, Gauthier ubraja: sadašnjost konfrontiranu prošlošću, sjećanje na predmete i mjesta, autobiografiju s intimnim i kolektivnim sjećanjem, reaktivirano sjećanje i drugo. Treći tip dokumentarnog filma koji Gauthier zajedno s prvim dvama zapravo smatra orijentirima (zbog toga što bi klasifikacija koja dopušta utvrđivanje preciznog mjesta svakom filmu bila pretjerano reduktivna), bavi se pogledom i refleksijom i sastoji se od kombinatoričke mreže, te se za filmski esej čini od posebne važnosti. Guthier (2005: 233) prema pogledu i refleksiji razvrstava dokumentarne filmove pomoću *autora i njegove teme* i pomoću *autora i njegovih izbora*, podjelom koja pojašnjava metode prisutne u filmskom esejističkom djelu.[10] Gauthier razlikuje dakle dokumentarne filmove:

Pomoću *autora i njegove teme* kroz dvije osi:

Os 1: udaljenost u prostoru

A: blizina (omeđeni pojedinac ili mjesto)

Aa: teritorijalno rasprostiranje (mnoštvo mjesta)

Os 2: udaljenost u vremenu

B: sadašnjost (suvremena radnja i snimanje)

Ba: prošlost (tragovi i svjedočanstva)

Pomoću *autora i njegovih izbora*, kroz tri osi:

Os 3: tehnički postupci

C: pretežno snimanje (opcija Flaherty)

Ca: pretežno montaža (opcija Vertov)

Os 4: lingvistička pratnja

D: direktni govor

Da: komentar

Os 5: struktura filma

E: uzastopnost (planovi i sekvence povezane prema snimanju)

Ea: doticanje (dodirivanje), planovi i sekvence povezani prema projektu.

Svaki film, smatra Gauthier (2005: 235), može biti definiran konstelacijom spomenutih pet crta, što nije dostatno za ulaženje u nijanse, no omogućuje puno više kombinacija nego što ih je moguće nabrojati.

Kao uvod u kombinatoriku, Gauthier zaključuje kako grupacija I (A-B-C-D-E) više odgovara filmovima opisanim pod tipologijom naslovljenom *Život uživo*, dok grupacija II (Aa-Ba-Ca-Da-Ea) više odgovara povijesnim filmovima montaže. Grupaciju I, Gauthier tako pojašnjava primjerom direktnog filma *Ludilo u Titicutu* (*Titicut Follies*, 1967) Fredericka Wisemana, zbog toga što sastav grupacije I korespondira s filmovima koji podrazumijevaju prisutnost autora (ili ekipe), bila ona aktivna ili pasivna, ona je ustrajna i neprekidna. Tako u spomenutom Wisemanovu filmu možemo ustanoviti: odluku da se snima u ograničenom prostoru – u Wisemanovu slučaju to je institucija za neuračunjive počinitelje zločina (A), neposredno svjedočenje činjenica suvremenika (B), upotreba montaže kako bi se postigao maksimalni učinak prenošenja snimljenog (C), kao lingvističku građu koristi samo uživo snimljen govor (D), poštuje izvornu uzastopnost, barem kad se radi o utvrđenim sekvencama i o ukupnom razvoju situacije (E).

U grupaciju I, Gauthier (2005: 241), osim Wisemanova filma, svrstava, između ostalog, Flahertyjeve filmove *Nanook sa Sjevera* (*Nanook of the North*, 1922) i *Čovjeka s Arana* (*Man of Aran*, 1934), potom *Ja, crnac* (*Moi un Noir*, 1958) Jeana Roucha i *Predsjednički predizbori* (*Primary*, 1960) Richarda Leacocka i Roberta Drewa.[11] No za predstavnike II. grupacije (Aa-Ba-Ca-Da-Ea) uzima djela koja se inače smatraju filmskim esejima: *Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1982), *I kipovi također umiru* (*Les statues meurent aussi*, 1950), *Aleksandrov grob* (*Le tombeau d'Alexandre*, 1992) Chrisa Markera, zatim *Lumière – invencija filma* (*Lumière – L'invention du cinéma*, 1966) Marca Allégreta, te *Shoah* (1985) Claudea Lanzmanna.

10 Dodjeljivanje centralnog mjesta autoru, ističe Gauthier, može se učiniti kontradiktornim budući da se dokumentarni film smatra svjedočenjem stvarnosti, a ne umjetnika (Gauthier, 2005: 234).

11 Kao redatelj filma *Predsjednički predizbori* u literaturi se navode Richard Leacock ili Robert Drew. Drew je bio inicijator filma, a Leacock snimatelj.

Čovjek s filmskom kamerom

Među primjere kombinacije I. i II. grupacije Gauthier (2005: 241), između ostalih, ubraja film *Čovjek s filmskom kamerom* Dzige Vertova, koji odlikuje slijedeća kombinacija: A-B-Ca-D-Ea. Vertovljev film je dakle omeđen prostorom jer snima Moskvu i Moskovljane (A), sadržava suvremenu radnju i aktualne snimke (B), stavlja izraziti naglasak na montažu filmskog materijala (Ca), zamišljen je kao projekcija sa živom glazbom (D),[12] planovi i sekvence nisu mu uvjetovani progresijom snimljenog materijala, već su zasnovani prema projektu, odnosno naknadnoj intervenciji uklapanja planova i sekvenca doticanjem, dodirivanjem (Ea).

Slijedeći Gauthierove osi, možemo razmotriti i druge filmskoesejističke primjere. Film *I kipovi također umiru* Chrisa Markera pripada II. grupaciji: Aa-Ba-Ca-Da-Ea. Markerov film vođen je teritorijalnim rasprostiranjem kad snima stanovnike Afrike ondje gdje žive, u ovom je slučaju to u Africi i u Europi (Aa), vraća nas u prošlost kad traga za izvornim značenjem afričkih kipova koji nisu samo dekoracije, kako ih Europljani obično vide (Ba), daje prednost montaži nad snimanjem (Ca), film se zasniva na redateljevu komentaru (Da), sekvence u filmu zasnovane su na doticanju, odnosno dodirivanju, a ne na uzastopnosti snimaka povezanih prema snimanju (Ea). Drugi Markerov primjer je filmski esej *Bez sunca* koji se odlikuje kombinacijom Aa-B-Ca-Da-Ea. Marker u njemu kombinira snimke načinjene po cijelom svijetu (Aa), odaslano pismo Sandora Krasne čita naratorica u sadašnjem vremenu (B), film se naglašeno oslanja na montažu (Ca), epistolarna forma služi kao komentar (Da) i sekvence su u filmu, također, zbog naglašene montaže zasnovane na dodirivanju, a ne na uzastopnosti kadrova povezanih jednom objedinjujućom radnjom (Ea).

12 Film *Čovjek s filmskom kamerom* nijemi je film koji se za publiku projicirao uz izvedbu, odnosno živu glazbu. Nakon 1996. nastalo je nekoliko ozvučenih verzija koje su uglavnom slijedile autorove muzičke naputke, ali se izgubio učinak žive glazbe.

Filmovi u kojima projekt organizira film

Gauthier (2005: 236) nadalje prepoznaje dvije velike obitelji u dokumentarnom filmu: filmove direktnog pogleda i filmove refleksije. Filmovi direktnog pogleda za njega su usredotočeni na jednog čovjeka, grupu, zajednicu, instituciju, dakle geografski horizont, povijesne i društvene granice u ljudskim dimenzijama. Tu se ubrajaju deskriptivni (etnografski filmovi), analitički (institucionalni dokumentarci), kritički (socijalni dokumentarci), sentimentalni (autobiografski), i svi imaju, bilo da su nastali u znanstvene ili otvoreno subjektivne svrhe, ograničeni prostor kamere. Filmovi direktnog pogleda pokrivaju stoga spomenute podtipove dokumentarnog filma:[13] uzvaničke (ili društvene) dokumentarce; dijaloške dokumentarce; distancirane dokumentarce (distanca je posljedica neutralnosti pogleda); kritičke dokumentarce; dokumentarne bajke; autobiografije; srodne biografije. Gauthier ovdje ubraja: *Ludilo u Titicutu* Fredericka Wisemana, Flahertyjeve filmove *Nanook sa Sjevera*, *Čovjeka s Arana*, te *Predsjedničke predizbore* R. Leacocka i R. Drewa.

Pod filmovima refleksije, nasuprot filmovima direktnog pogleda, Gauthier (2005: 237) podrazumijeva filmove u kojima projekt organizira film, crpi raspoloživi materijal bez preduvjeta prethodnog snimanja. Takav dokumentarac teži viziji cjeline, koja, ovisno o slučaju rezultira poetskom intuicijom, analitičkim postupkom, izlaganjem sinteze ili demonstracijom metode. Filmaš se u tom slučaju manje ili više služi vlastitim snimcima, puštajući da ga vodi jedinstvo njegovih ideja ili orijentacija njegovih senzibilnosti. Snimanje u tom slučaju samo po sebi nije odlučujuće iskustvo prema kojem se konstruira mišljenje, nego je prije svega eksperimentalna aplikacija elaboriranog mišljenja čije filmsko istraživanje nije ništa više od pojavnosti.

Dokumentarist direktnog pogleda, naime, stalno se prilagođava građi, dok dokumentarist refleksije ilustrira svoje razloge i povode s kojima je započeo snimanje. Filmovi dokumentarne refleksije pokrivaju prema Gauthieru sljedeće: dokumentarce interpelacije, dokumentarni esej, dokumentarni mozaik, dokumentarac tragova, dokumentarac reaktivacije, dokumentarac istrage, povijesni dokumentarac, dokumentarac arhiva. A predstavljaju ih, primjerice, sljedeći filmovi: *Čovjek s kamerom*, *Shoah*, *Aleksandrov grob*, odnosno filmovi koji redom imaju karakteristike filmskog eseja.

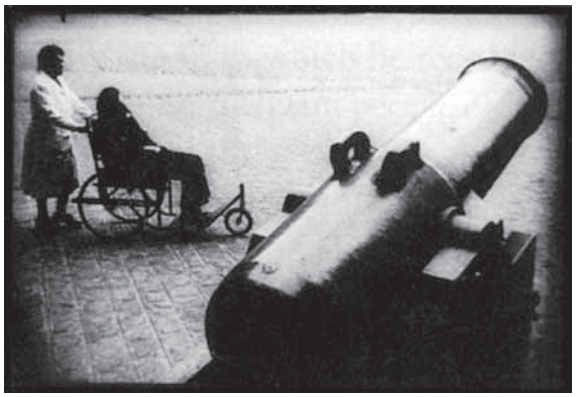
Filmski esej pripada nefikcionalnom filmu. Iako formalno većina njegovih sastavnih elemenata (upotreba arhivskog, dokumentarnog materijala, pozivanje na povjerljive izvore, baratanje činjenicama) katkada navodi na zaključak da se radi o igri otkrivanja istine ili laži. Razmatranje filmskog eseja iz pozicije nefikcionalnog filma zasnovano je u Gauthiera na sprezi filmskog eseja s dokumentarnim filmom u kojoj Gauthier svoje tipologije zove tek orijentirima. Gauthier filmski esej deklarira kao dokumentarni esej, odnosno film u prvom licu. Rad je dokumentarista, smatra Gauthier (2005: 208), posljedica priloga nastalog skitanjem (radi se uglavnom o uvijek radoznalom duhu, uvijek spremnom na putovanja), kao i redatelju sklonom prije kolažu nego montaži. Gauthier ovakav pristup nalazi srodnim književnim djelima Gérarda de Nervala, Henrija Michauxa, Paula Claudela ili Rolanda Barthesa.

Zaključak

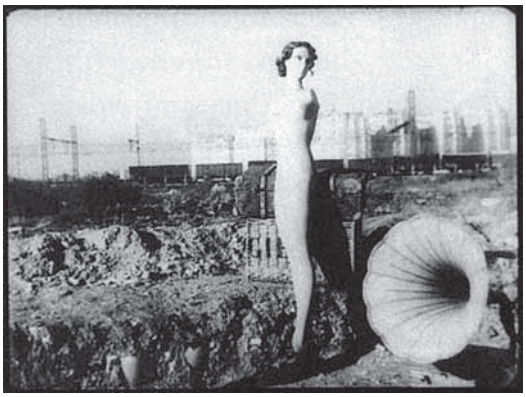
Gauthier svoj pregled dokumentarnog filma započinje uvidom u velika povijesna razdoblja uvjetovana, može se reći, prije razvojnim etapama filma (nijema slika, komentirana slika, sinkroni zvuk, numerička slika), nego proizvoljnom ili općeprihvaćenom karakterizacijom tendencija autora. Zatim nam predstavlja proces elaboracije dokumentarnog filma, navodi važnost razvoja pokretnih kamera presudnih za istraživački impuls redatelja, da bi na kraju izložio višestruke tipologije dokumentarnog filma. Filmografija koju Gauthier pritom navodi predstavlja za dokumentarni film neuobičajeni odabir. Dokumentarni film kreacije ovdje poprima raspon od eksperimenata započetog djelima Dzige Vertova do Chrisa Markera, autora koji se istodobno smatraju najreprezentativnijim predstavnicima filmskog eseja elaboriranih u teoretičara filmskog eseja kao što su Christa Blümlinger, Jose Moure, Louis D. Giannetti, Phillip Lopate, Wilhelm Roth ili Christina Scherer.

U svojim istraživačkim naznakama dokumentarne refleksije Gauthier navodi tako dokumentarce interpelacije, reaktivacije, mozaika, tragova, istrage, povijesti i arhiva,

13 Prema prve dvije Gauthierove podjele u trodijelnoj tipologiji prema pogledu: *Život uživo* i *Život u sjećanju* (Gauthier, 2005: 190-214).



Palača invalida



Krv zvijeri

što možemo prepoznati kao karakter eseja, odnosno tip filma koji se već odavno udaljio od pseudoobjektivne misije, prigrlivši upravo suprotno: subjektivan pogled, odnosno subjektivni iskaz koji ne polaže veće pravo na činjenicu nego na fikciju. Subjektivni iskaz prerasta tako u filmsku praksu kakvu danas neupitno pripisujemo naslijeđu dokumentarnog filma. Gauthier se u svojim tipizacijama ne bavi subjektivnim iskazom, koji dokumentarno nepovratno raslojava na refleksivne, odnosno meditativne primjese koje prerastaju u esejističko oblikovanje predmeta kojim se autor izmješta iz domene isključivog činjeničnog.

Filmski esej mogao bi se pomoću Gauthierovih otvorenih i sugestivnih tipizacija nadograditi značajkama esejističke tendencije koja filmski esej gotovo emancipira od dokumentarnog filma. U tom se svojstvu može reći da autor filmskog eseja često razmišlja što se s nekom snimkom može učiniti pored onoga zbog čega je snimljena, da autor odgađa konačno mišljenje (odnosno njeguje mišljenje "prema" prije negoli čin konačnog oblikovanja preciznog mišljenja retoričke strategije), da se naglašeno služi izvanfilmskim znanjem kao temeljem asocijativnog izlaganja za potrebe svojeg filma i na kraju da svoj film preopterećuje asocijacijama. Filmski esejist ove značajke postavlja s uporištem u vlastitoj ličnosti koja predstavlja prije instrument nego izvor ili subjekt. Gauthierova sumnja u jednoznačnost(i) tumačenja dokumentarnog filma predstavlja tako veliki filmološki doprinos artikulaciji filmskog eseja zbog toga što daje perspektive za alternativne definicije filmskog eseja, predmeta koji u filmologiji zauzima sve važnije mjesto u istraživanjima.

Literatura

Barnouw, Erik, 1993, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press

Breschand, Jean, 2002, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma

Burch, Noël, 1981, "Nonfictional Subjects", u: *Theory of Film Practice*, Princeton University Press, str. 156-167.

Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press

Gauthier, Guy, 2005, *Le Documentaire un autre Cinéma*, Paris: Armand Colin Cinéma

Moure, José, 2004, "Essai de définition de l'essai au cinema", u: *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon, str. 25-39.

Plantinga, Carl R., 1999, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press

Lovell, Alan, 1976, "The Western", u *Movies and Methods*, Bill Nichols (ur.), University of California Press

Rouch, Jean, 1978, "Jean Rouch erzählt", prev. Hanns Zischler, u: *Der Weg der Termiten, Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909–2004*, Marburg: Schüren Verlag, 2007, str. 68-83.

UDK: 791.633-051Kubrick, S.: 78.036"19"(049.3)

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice – Kubrick nakon *2001: Odiseje u svemiru* (V)

Oči širom zatvorene

59/2009

U posljednjem nastavku serije o glazbi u filmovima Stanleyja Kubricka nakon *2001: Odiseje u svemiru*, autorica analizira glazbu Kubrickova posljednjega filma *Oči širom zatvorene*. Utvrđuje važnost Šostakovičeva valcera koji zaokružuje filmsku strukturu, a uza nj detaljno analizira uporabu drugih melodija klasične glazbe (Mozart, Liszt, Ligeti), popularnih melodija dvadesetog stoljeća te izvorno za film skladane glazbene brojeve Jocelyn Pook. U *Očima širom zatvorenim* Kubrick je pomalo popustio tradiciji prihvativši lajtmotivičko razmišljanje te rabeći pojedine melodije kao označitelje. U odnosu na ranije Kubrickove filmove, djelovanje glazbe bilo je izrazito direktno. *Oči širom zatvorene* su doista bile prikladni završetak veličanstvene karijere i to na način "staračkog" i "umornog" a istodobno privlačnog i mudrog djela – djela, kakva je u glazbenoj analogiji posljednja opera Richarda Wagnera, *Parsifal*.

Žanr koji se ne vidi

James Howard je poglavlje o Kubrickovu filmu *Full Metal Jacket* u knjizi *Stanley Kubrick Companion* završio citatom kritičara časopisa *Films and Filming*: "uzbuđenje (koje Kubrick) nosi svakom žanru koji dodirne" čini još većom želju da stvara češće. "Tužno je da smo morali čekati sedam godina od njegova posljednjeg filma", napisao je Baxter, "i još pet godina od *Barryja Lyndona*. Nadajmo se da će razmak sljedeći put biti kraći." (Howard, 1999: 170) Na žalost, nada se izjalovila – do sljedećeg filma *Oči širom zatvorene* gledatelji su morali čekati punih dvanaest godina. I, što tada nitko nije očekivao, pa ni James Howard koji je mislio da će mu poglavlje o *Full Metal Jacket* biti posljednje, ali da će iza njega Kubrick snimiti još mnogo filmova – bio je to posljednji film Stanleya Kubricka. Umro je 7. ožujka 1999, samo nekoliko dana nakon prve zatvorene projekcije filma za uski krug uzvanika.[1]

Kada je Terry Semel nazvao *Oči širom zatvorene* "prikladnim završetkom veličanstvene karijere"[2], to je ipak bilo dio reklamne kampanje. *Eyes Wide Shut* se propagirao kao "najseksi film ikada snimljen". Slijedeći tu liniju, kritičari su očekivali mnogo erotike a i pornografije, pa ih je sam film prilično razočarao. Kao i uvijek, žanr je bilo teže odrediti. Nastao prema *Noveli sna* Arthura Schnitzlera, *Oči širom zatvorene* su psihološki film. No, "narativni tijek s otvorenim završetkom traži nas da se pitamo što stvarno vidimo: jesu li *Oči širom zatvorene* film o braku, seksu i ljubomori, ili o novcu, prostitutkama i ubojstvu?" (Kreider, 2000: 12) James Howard pokušao je žanrovsko određenje svesti na "napeti erotski triler" (*erotic suspense thriller*, 1999: 178), ali takva odrednica nije obuhvatila sve teme i podteme koje je sadržavao Kubrickov posljednji film.

Kubrick je rekao Michelu Cimentu da *Oči širom zatvorene* "istražuje seksualnu ambivalenciju sretnog braka, i pokušava izjednačiti važnost seksualnih snova s mogućom realnošću" (ibid., 178). Tim Kreider je to potvrdio:

> *U samom prvom filmskom kadru; bez uvoda, Nicole Kidman, leđima okrenuta prema kameri, skida haljinu i gura je na stranu, na trenutak ostajući potpuno gola pred nama prije nego se ekran zacrni poput vrata na sajamskoj panorami... Tada se, poput prijekora, pojavljuje filmski naslov koji nam govori da ne vidimo ono u što gledamo. Drugim riječima, Oči širom zatvorene neće biti o seksu.* (2000: 1)

1 Budući da se snimanje odvijalo u strogoj tajnosti, prva zatvorena projekcija, koja je održana 2. ožujka 1999, bila je za probrane uzvanike. Nazočni su bili Tom Cruise, Nicole Kidman te predstavnici Warner Brothersa Terry Semel i Robert Daley.

2 Howard,1999: 181. Kubrick je dugo razmišljao o tome da snimi film prema Schnitzlerovoj *Noveli sna*. Prvi put mu se ta ideja javila u vrijeme kada je snimao *Paklenu naranču*. Tijekom karijere, Kubrick se također stalno vraćao ideji da snimi film o Napoleonu, ali taj film nikada nije realizirao. 1982. kupio je autorska prava za kratku priču Briana Aldissa *Superigračke traju cijelo ljeto* (*Super-Toys Last All Summer Long*) te je autora angažirao na pisanju scenarija. No ni taj film nije snimio, premda je 1993. studio Warner Brothers objavio da se film *Umjetna inteligencija* (*Artificial Inteligence, A. I.*) već snima. Kada se Kubrick "prebacio" na *Oči širom zatvorene*, objavljeno je da će *Umjetna inteligencija* biti prikazana odmah nakon tog filma, što je neke navelo da posumnjaju kako Kubrick istodobno snima dva filma. God. 1993. Kubrick je također razmišljao da snimi film o Židovima u Holokaustu koji se trebao zvati *Arijevski dokumenti* (*Aryan Papers*) prema romanu Louisa Begleya *Ratne laži* (*Wartime Lies*), ali je od toga odustao kada se pojavila Spielbergova *Schindlerova lista*.

Život u ritmu valcera

No, Michel Chion nije najprije zamijetio golu Nicole Kidman. Njegova analiza filma *Oči širom zatvorene* počinje ovako: "Najprije, valcer. Ali za razliku od trijumfalnog valcera Johanna Straussa u durskom tonalitetu, koji je označio svemirsku sekvencu i završnu špicu u *2001*, čujemo prekrasan, rezignirani valcer u molu koji je napisao Šostakovič[3]. To je valcer napravljen po ljudskoj mjeri, koji možete mumljati poput melankoličnog sjećanja – ima čak i glas, to je glas saksofona koji prati orkestar – i koji se hladno i neizbježno rješava na tonici." (2001: 164) Naime, smatra Chion, Kubrickove je filmove moguće podijeliti na filmove u ritmu marša (*Staze slave*, *Dr. Strangelove*, *Barry Lyndon*, *Paklena naranča*, *Full Metal Jacket*) i na filmove u ritmu valcera (*2001: Odiseja u svemiru* i *Oči širom zatvorene*).[4] Naravno, valcer u *Oči širom zatvorene* asocira na *Na lijepom plavom Dunavu* iz *2001*, što asocijativno veže i sve ostale plesove u Kubrickovim filmovima: od baletne sekvence Ruth Sobotke u *Poljupcu smrti*, preko Straussova valcera *Život umjetnika* u *Stazama slave* do Rossinijeve uvertire operi *Kradljiva svraka* u *Paklenoj naranči* koja je, poput valcera, skladana u trodobnoj mjeri.

Valcer mnogo govori o filmu *Oči širom zatvorene*. To je film u kojemu će se plesati valcer – bilo doslovno, kao na Zieglerovoj zabavi na koju Bill i Alice upravo idu, bilo u prenesenom značenju. Naime, ples je igra, kao što je Kubrick često govorio, a igra je život.[5] Kružno kretanje Šostakovičeva valcera u sekvenci koja ukratko prikazuje jedan dan u životu Harfordovih (Bill radi, pregledava pacijente, dok Alice i Helena provode dan zajedno) pokazuje valcer kao oznaku za svakidašnjicu ovog "savršenog" para. Oni tijekom filma plešu valcer, no kružno se, svakodnevno kretanje širi na način života koji je njima nepristupačan. Orgija, kojoj prisustvuje Bill, je također igra, ali igra samo za uske krugove bogataša. Szavostovo udvaranje i udvaranje dviju manekenki predstavljaju društvene igre, prihvatljive i čak zapisane u Ovidijevu *Umiješću ljubavi*.

Šostakovičev valcer je višeznačan. Osim što je vezan uz svakodnevni život filmskog para, govori i o njihovom karakteru: to su profinjeni, bogati, obrazovani i inteli-

gentni ljudi. Valcer, naime, nije samo glazba za filmsku špicu, uvod u film, nego i glazba koju Bill i Alice *čuju*. To shvaćamo kada Bill, prije odlaska iz stana, gasi liniju – a time i Šostakovičev valcer. Pokretom je rečeno mnogo o filmskoj glazbi: za razliku od ranijih filmova, u kojima je izvor glazbe bio najčešće skriven i gdje je bilo teško razlikovati prizornu od neprizorne glazbe, u filmu *Oči širom zatvorene* ta je podjela vrlo jasna. Izvor glazbe se ne skriva, a ponekad se čak pokazuje na mjestima gdje to ne očekujemo (Billovo gašenje stereouređaja je neočekivano – misli se da je Šostakovičev valcer uvodna glazba za filmsku špicu a ne glazba koju Bill i Alice slušaju u svojem raskošnom stanu).

Šostakovičev valcer zaokružuje filmsku strukturu: pojavljuje se na uvodnoj i na odjavnoj špici. Chion u tim pojavama ne nalazi samo simetriju, nego i paralelu s Kubrickovim vremensko-prostornim rezom iz *2001*. kojime objašnjava pojavu valcera *Na lijepom plavom Dunavu*. Naime, kratki pogled na golo tijelo Nicole Kidman, kadar koji je od filmskog naslova odvojen naglim rezom, precrtava se u zaključnu riječ u *shopping*-centru koju također

3 Drugi valcer iz *Druge Jazz suite*, op. aut.

4 Chion također primjećuje da su marš i valcer povezani trodobnom mjerom, što je vrlo zanimljivo u kontekstu samog djela Dmitrija Šostakoviča, *Druge Jazz suite*, koja počinje maršem i sadržava tri valcera.

5 "Metafizičko pitanje postavljeno u *2001*. (što znači *biti*?, i to konkretno, što znači *biti čovjek*?) ovdje je pretvoreno u pitanje: što znači *biti živ*?" (Chion, 2001: 166)

izgovara Nicole Kidman: "jebati se". Nakon reza, slijedi Šostakovičev valcer, životni krug koji se nakon svega proživljenog i dalje okreće.

Ističući kako je Kubrick pozorno gradio film, tako da je uvijek uzimao dovoljno vremena za svaki događaj, Chion ukazuje da se film odvija između dva nagla reza – Šostakoviča na početku i treptaja oka u kojemu vidimo golu Alice, te Šostakoviča na kraju koji se nadovezuje na Aliceinu hitnu potrebu za seksualnim činom. Rez, kako piše Chion, pada "kao giljotina". Vrijeme između dva reza, vrijeme u kojemu se odvija film – Božić, Advent (na zvučnoj stazi predstavljen sintetskom preradom *Jingle Bells* u *shopping*-centru) – vrijeme je kojime se Kubrick majstorski igra.[6] Poput vremena u *2001.* koje je (i zahvaljujući glazbi) bilo sažeto, komprimirano, pa čak pretvoreno u ne-vrijeme, vrijeme u *Oči širom zatvorene* je, zahvaljujući završnom naglom, neočekivanom rezu – otkazano vrijeme (usp. Chion, 2001: 169-170). No Kubrick ipak ne uništava vrijeme: vječnost koja je sugerirana u *Oči širom zatvorene* nije jednaka vječnosti iz *2001.* U Kubrickovu posljednjem filmu vječnost je sadržana upravo u svakodnevnici, u kružnom kretanju oko jedno te istog, u Šostakovičevu valceru.

Ljubavne igre zatvorenih očiju

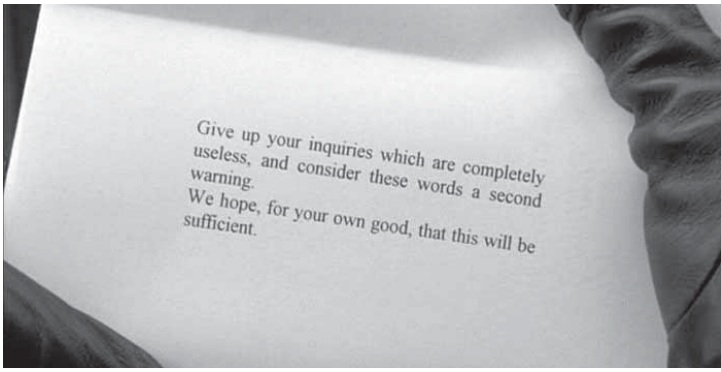
Ako ćemo glazbu uzeti kao jednu od vremenskih odrednica, tada se redatelj prema vremenu odnosio vrlo široko. Moguće su usporedbe i s povezivanjem 1920-ih i 80-ih na zabavi u hotelu Overlook, u *Isijavanju*, gdje su pjesme bile naznaka "drugog", paralelnog vremena. U filmu *Oči širom zatvorene* pojavljuju se djela iz raznih vremenskih razdoblja: Šostakovičev valcer, premda nastao 1938, po stilu pripada 19. stoljeću (neoromantizam), vremenu u koje je smještena Schnitzlerova novela (Kubrick je radnju iz Beča u 19. stoljeća "premjestio" u New York u 20. stoljeće). Valcer pripada "lakoj" glazbi (to nije pravi *jazz*, unatoč naslovu suite), a istog su "lakog" žanra (brojne) pjesme iz 20-ih, 30-ih, 40-ih, 60-ih, 70-ih i 90-ih godina 20. stoljeća. Kubrick ovaj put nije morao paziti odgovaraju li pjesme razdoblju u kojemu se zbiva priča. Na Zieglerovoj zabavi, u noćnom klubu, u kavani, pa čak i na orgiji očekuju se *evergreeni*, uvijek popularne pjesme čije ćemo naslove

6 Kako bi to postigao, Kubrick je promijenio vrijeme radnje Schnitzlerove novele koja se odvija u rano proljeće.

prepoznati unatoč eventualnoj instrumentalnoj izvedbi. To je prepoznavanje u filmu *Oči širom zatvorene* iznimno važno, jer Kubrick pjesme koristi kao poruke kojima pruža mogućnost boljeg razumijevanja filma.

Na Zieglerovoj zabavi, sve su pjesme ljubavne: *Raspoložen sam za ljubav* (*I'm In The Mood For Love*, autori Jimmy Hugh i Dorothy Fields, izvodi The Victor Silvester Orchestra), *Morala si biti ti* (*It Had To Be You*, autori Gus Kahn i Iaham Jones, izvodi Tonny Sanderson and The Sandman), *Ljubavna pjesma* (*Chanson d'amour*, autor Wayne Shanklin, izvodi The Victor Silvester Orchestra), *Starinski način* (*Old Fashioned Way*, autori Georges Garvarentz i Charles Aznavour, izvodi The Victor Silvester Orchestra), *Kada se zaljubim* (*When I Fall In Love*, autori Victor Young i Edward Heyman, izvodi The Victor Silvester Orchestra) i *Vidim samo tebe* (*I Only Have Eyes For You*, autori Harry Warren i Al Dubin, izvodi The Victor Silvester Orchestra).

Ove pjesme-instrumentali gotovo pripovijedaju filmsku priču izvan vizualnoga. Instrumentalna verzija pjesme *I'm In The Mood For Love* uvodi u ljubavne igre koje će se odvijati na zabavi (Harfordovi dolaze na zabavu i pozdravljaju se s domaćinima). U igre je upleten i bračni par Harford – Bill i Alice su zapravo cijelu večer razdvojeni što otvara mogućnosti novih ljubavnih kombinacija. Nije slučajnost da se *Chanson damour* poklapa s početkom Sandorova udvaranja Alice po kodeksu Ovidijeva *Umijeća ljubavi*. Nije slučajnost ni uzajamno očijukanje Billa i manekenki uz pjesmu *Old Fashioned Way*,[7] kao ni poznata melodija pjesme *When I Fall In Love* koja pada na dva znakovita trenutka: kada se Bill unosi u lice prostitutki (pokušavajući je osvijestiti, figurativno joj "otvoriti oči") i kada se, gotovo istodobno, Alice unosi u lice Sandoru odbijajući njegovu ponudu da odu "na kat – razgledati Victorovu umjetničku kolekciju" (Alice izgovara odbijanje kao da mu daje poljubac). I nije slučajnost da nakon toga slijedi završna pjesma u nizu *I Only Have Eyes For You*, jer to nisu oči iz pjesme niti Sandorove oči koji "mora ponovno *vidjeti* Alice", nego su to "širom zatvorene oči" (bračnog para, gledatelja) iz naslova filma.[8]



7 Osim seksa – iskonskog ljudskog poriva, u filmu se na "starinski način" odvijaju i društvene manire, ljubavna udvaranja, proslava blagdana Božića, a "starinska" su i dječja kolica koja mala Helena smatra mogućim božićnim darom.

8 Naslov pjesme *I Only Have Eyes For You* podsjeća na stih iz pjesme *The Blower's Daughter* Damiena Ricea: "I can't take my eyes from you..." koji je u filmu *Closer* (Mike Nichols, 2004) upotrijebljen na vrlo sličan način. Sličnost je tolika da se unutar složenih ljubavnih odnosa i brojnih međusobnih udvaranja jedna od dviju protagonistkinja filma Nicholsova zove Alice. U istome je filmu glazbena okosnica Mozartova opera *Takve su sve* (*Cosi fan tutte*), što je pandan Beethovenoj operi (*Fidelio*) koja služi kao lozinka za orgiju u filmu *Oči širom zatvorene*.

Pjesme kao skrivene ironijske poruke

Kubrickov scenarist Frederic Raphael dobro se zapitao: "vole li se doista Bill i Alice?" (1999: 109) Jer, ono o čemu govore pjesme koje prate kretanje Billa i Alice na Zieglerovoj zabavi svakako nije ljubav u braku. Ironija, koju Kubrick umeće u film uz pomoć glazbe ipak nije tako očita, jer je redatelj skriva iza instrumentalnih verzija (tko ne prepoznaje melodiju, neće se sjetiti ni teksta pjesme koji donosi poruku) i iza jasne prizornosti svakog instrumentala (prvu pjesmu, *I'm In The Mood For Love* odsvirao je bend, a ostale su snimke koje se puštaju gostima radi ugodnog ugođaja i da mogu, ako žele, plesati). Prizornošću se skrivaju poruke ostalih pjesama koje se pojavljuju tijekom filma. To su: *Stranci u noći* (*Strangers in the Night*, autori Bert Kaempfert, Charles Singleton i Eddie Snyder, izvodi Peter Hughes Orchestra) koja se čuje na maskiranom balu; *Da sam te imao* (*If I Had You*, autori Ted Shapiro, Jimmy Campbell i Reg Connelly, izvodi Roy Gerson) koju sviraju Nick Nightingale i njegov band u noćnom klubu Sonata Café; *Okrivite moja usta* (*Blame It On My Mouth*, autori Oscar Levant i Edward Heyman, izvodi Brad Mehldau) koja, također kao snimljena glazba što se pušta pošto glazbenici više ne sviraju, prati Nickovo pripovijedanje o tajanstvenoj noćnoj svirci i nevjerojatnoj zabavi na koju maskirani ljudi ulaze uz pomoć lozinke "Fidelio".[9]

Jako me pogodilo i to nije dobro (*I Got It Bad and That Ain't Good*, autori Duke Ellington i Paul Francis Webster, izvodi Oscar Peterson Trio) čuje se tijekom prizora Billa s prostitutkom Domino. U tom prizoru Bill nije svjestan da Domino ima sidu, a od snošaja ga spašava jedino Alicein telefonski poziv.[10] Bill, da bi se javio na telefon, gasi liniju, pa je glazba Dukea Ellingtona prekinuta na isti način na koji je prekinut Šostakovičev valcer u uvodnoj sceni. Obje su skladbe međusobno povezane i oznakom žanra – *jazzom* – i filmskim likom – Alice.

Mala je zaribala

> *"Biti lijepom Alicein je posao, jednako kao što je to posao bivšoj kraljici ljepote ili prostitutkama Mandy i Domino. Tijekom montaže prikaza svakodnevnog života Harfordovih, gdje njezin suprug pregledava pacijente u kancelariji, vidimo da se Alice samo brine za toaletu: češlja kosu svoje kćeri, kraljevski zakapča grudnjak, upotrebljava dezodorans pred zrcalom u kupaonici. Njezina dnevna rutina je rutina kurtizane (ili glumice), posvećena rigoroznom održavanju izgleda. Ona je, više nego i jedan drugi lik, povezana sa zrcalima; vidimo je kako se kritički gleda prije nego izlazi na zabavu, i kako se gleda u zrcalu medicinskog ormarića kada odluči drogirati se. Njezin izraz lica u zrcalu dok gleda muža kada s njom vodi ljubav započinje kao smetenost, nastavlja se kao zaljubljenost i uzbuđenje, ali u posljednjim trenucima prije zatamnjenja, pretvara se u nešto dvoznačno, rastreseno i samosvjesno; ovo je trenutak najjasnijeg samo-prepoznavanja, neugodan bljesak onoga što ona stvarno jest."*[11]

Dvoznačna je i glazba. Pjesma *Mala je zaribala* (*Baby Did A Bad, Bad Thing*, autor i izvođač Chris Isaak) jedina je pjesma koja je u filmu upotrijebljena neprizorno. Budući da nastupa odmah nakon "starinskih" pjesama sa Zieglerove zabave (nadovezuje se na *I Only Have Eyes For You* iz 1934), i budući da je jedina suvremena pjesma (nastala je 1995), *Baby Did A Bad, Bad Thing* služi za nagli povratak u realnost. Realnost glazbe na trenutak pobliže utvrđuje vrijeme odvijanja filmske priče (to nije "tek" 20. stoljeće, nego su to 90-e godine 20. stoljeća). S druge strane, realnost se suprotstavlja "snu na javi", fantaziji koju je nudila Zieglerova zabava: muž i žena, koji su na zabavi zasebno pronalazili druge partnere, kod kuće izmjenjuju nježnosti te se vraćaju svakodnevnoj bračnoj rutini.

Poruka teksta pjesme – koja je posebno naglašena, jer je

9 Lozinka je u Schnitzlerovoj noveli "Danska". Nije teško otkriti zašto je Kubrick promijenio lozinku. Beethovenova opera *Fidelio* govori o vjernosti i požrtvovnosti bračne ljubavi. Osim toga, ta opera povezuje jednu od poruka u *Oči širom zatvorene* s *Paklenom narančom*: nisu svi ljudi koje zanima umjetnost (poput glazbe i slikarstva) "dobri".

10 Ovo nije jedini prizor gdje Billove emocije (i glazbu) prekida telefonski poziv. Kada mu Alice pripovijeda o žudnji za mornaričkim časnikom, Bill je toliko "okamenjen" da teško reagira na telefonski poziv koji nosi vijest da je Louis Nathanson umro. Zanimljivo je da u tom prizoru glazba Jocelyn Pook (*Naval Officer*) "stoji" na završnom tonu, tonici, toliko dugo dok se Bill ne pokrene da podigne telefonsku slušalicu. Također, nakon prizora u mrtvačnici, koji prati Lisztovo klavirsko djelo *Sivi oblaci*, Billovu obamrlost i utučenost smrću prostitutke, prekida telefonski poziv (Ziegler nudi objašnjenje noćne orgije). Tek s pozivom, a ne novim prizorom (Bill više nije u mrtvačnici, nego hoda bolničkim hodnikom) nestaje i glazba.

11 Kreider, 2000: 6-7. Nastavak Kreiderove teorije vodi u tvrdnju da se sve žene (prostitutke Mandy i Domino, služavka Rosa, Nathansonova kćer Marion, kraljica ljepote i Mandyna cimerica Sally) zrcale u Alice, i da, zapravo, u filmu postoji samo jedna žena – Alice.

pjesma pjevana a nije izvedena u instrumentalnoj verziji – navodi na pomisao o prijekoru zbog Aliceina očijukanja sa Sandorom. No, za razliku od Billa koji je otvoreno uživao s manekenkama, Alice je prema Sandoru držala distancu. Kako je, dakle, bejbi učinila lošu stvar? Kubrick zapravo pjesmom najavljuje budućnost, odnosno daleku prošlost: "loša stvar" je Alicina požuda za mornaričkim časnikom koju će, u jednom od sljedećih prizora, priznati suprugu. Michel Chion piše:

> *... pitanje je: o čemu žena razmišlja kada grli svog muža? Naposljetku, čak i naročito kada se skida, žena se ne predaje potpuno, to svi znaju. Ili barem, tako nam kažu filmovi. Slika Aliceina pogleda u zrcalo otvara sva vrata dvoznačnosti. Muška ljubomora se stvara iz sumnje da tijekom ljubavnog čina žena misli na nekog drugog, na "zgodnog mornaričkog časnika" iz njegovih snova - i muškarac je stoga osuđen da za ženu uvijek bude sjena drugog čovjeka, ili Boga.* (2001: 170)

Povratak tradiciji: skladani lajtmotiv

Pjesme sa zabave, iz kavana i s *hi-fi* uređaja, kao i Šostakovičev valcer na početku filma, služile su za uspostavu osjećaja za stvarnost na onaj način na koji je Kubrick utvrđivao stvarnost u *Isijavanju*. Osjećaj za "normalan", svakodnevni život bio je nužan kako bi se mogla stvoriti opozicija – svijet želja, žudnji i fantazija. Zapravo, Kubrick u taj svijet uvlači prizornim pjesmama, koje – osim da opišu ambijent i stvore prikladan ugođaj – služe i za odašiljanje poruka, stvarnih želja koje (najčešće) taj ambijent stvara. *Baby Did A Bad, Bad Thing* neprizornošću i dvoznačnom porukom (tj. tekstom koji je teže povezati sa sadržajem nego kod ostalih, prizornih pjesama) uvlači u drugi, paralelni, potisnuti svijet. Potisnuto izlazi "na javu" u prizoru Aliceina "priznanja" – u tom trenutku glazba postaje skladana, dakle potpuno nestvarna u priči, nečujna za likove a čujna za publiku. Skladateljica Jocelyn Pook nudi glazbu različitu od svih koje su nudili prethodni Kubrickovi skladatelji. Njezin glazbeni jezik, s elementima *new agea*, etnoglazbe i minimalizma, klasičan i popularan u isto vrijeme, omogućio je "uranjanje" u san filmske priče.[12] Kada Alice pripovijeda o mornaričkom časniku Kubrick se kloni vizualizacije – sve je prepušteno mašti (i Billa i gledatelja). Glazba je samo potpora fantastičnom: harmonijska statika, mir, povremene nerazriješene disonance (melodijski skok u vođicu bez rješenja), posebna prozračna boja (stvorena sintetskom obradom gudača) čine Alicein san dijelom njezine potisnute, tajne žudnje. Glazba ne nudi ništa vizualno, nudi samo fantastiku kao takvu.

Ali Billova je mašta ispripovijedano pretvorila u sliku, pa je za njegov zamišljaj (Bill zamišlja dok se vozi taksijem ili hoda ulicom ili sjedi u kancelariji) Pook napisala kratki glazbeni broj – jednako statičan, jednako prozračan, koji se iz prizora u prizor varira i razvija paralelno sa zamišljenim spolnim odnosom Alice i mornaričkog časnika. Vrhunac je Alicein san koji nosi sve elemente glazbe za Billovu fantaziju: neki od njih upotrebljavaju se izolirano i postaju označiteljima za mornaričkog časnika (*glissando*-motiv) te za vođenje ljubavi (spori triler-melodija).

Tako je Jocelyn Pook vratila Kubrickovu glazbu tradiciji. Dok se u ranijim redateljevim filmovima svaka označiteljska funkcija glazbe skrivala, zataškavala, izbjegavala i zamućivala nejasnim odnosima glazbe i prizora, u *Oči širom zatvorene* funkcija skladane glazbe za Billovo maštanje je *lajtmotivička*. Bez obzira na to što se glazbeni broj razvija (odnosno: ne ponavlja se doslovno iz prizora u prizor), bez obzira na "nedostatak" prave, jasne melodije, bez obzira na "općenitu ugođajnost" brojeva, bez obzira na izdvajanje pojedinih kratkih glazbenih elementa i na korištenje za još konkretnije označavanje, glazbeni brojevi Jocelyn Pook su lajtmotivi. I to su lajtmotivi u pravom, wagnerijanskom smislu (upravo zbog svega gore navedenog), a ne u pojednostavljenom smislu kako su ih koristili rani holivudski filmovi. No zanimljivo je da Kubrickov otpor tradiciji, naročito što se lajtmotiva tiče, "popušta" u vrijeme (kraj devedesetih, početak novog milenija) kada lajtmotiv u filmskoj glazbi počinje predstavljati anakronizam, "starinski način".

12 Jocelyn Pook (1960) diplomirala je violu 1983. na Guildhall School of Music and Drama u Londonu. Nakon studija utemeljuje ansambl Electra Strings. Uglavnom sklada "vizualnu" glazbu, za reklame, televiziju, filmove, kazalište i razne baletne trupe te surađuje s mnogim prestižnim glazbenicima kao što su Peter Gabriel, Michael Nyman, Laurie Anderson te grupama The Communards, Massive Attack itd. Kubrick ju je pozvao da sklada za *Oči širom zatvorene* kada je čuo njezin album *Deluge*. Među ostalim albumima izdvajaju se: *Untold Things* (2001. – jedan broj s tog albuma upotrijebljen je u filmu *Bande New Yorka* Martina Scorsesea iz 2002) i glazba za film *Mletački trgovac* (Michael Redford, 2004). Njezina partitura za *Oči širom zatvorene* dobila je nagrade Chicago Film Critics Award i ASCAP Award te je bila nominirana za Grammy.

Istraživanje smrti: lajtmotivi iz klasične glazbene literature

Lajtmotiv u filmu je i klavirska skladba *Musica Ricercata* Giörgyja Ligetija (Kubrick je upotrijebio drugi stavak *Mesto, rigido e ceremoniale* koji je izveo njegov nećak i sin njegova izvršnog producenta, Dominic Harlan). Drugi stavak iz Ligetijeve *Musice Ricercate* znak je za misterij i nedokučivost (za Billa) onoga što se desilo tijekom jedne noći (orgija, "suđenje", "iskupljenje" gole žene). Ligetijevo djelo upotrijebljeno je sa značenjem tajne, vrlo slično upotrebi Ligetijevih djela u *2001: Odiseji u svemiru* (ipak, nedokučivost u *2001.* daleko je otvorenija interpretacijama nego u filmu *Oči širom zatvorene*). Za razliku od Ligetijevih skladbi iz *2001*, *Musica Ricercata*, koja je rano djelo skladatelja, ne istražuje ton-zvuk-šum principom gomilanja (kao *Atmosphères*, *Requiem* i *Lux aeterna*), nego naprotiv, zvuk svodi na ton.[13] Samo su tri tona upotrijebljena u drugom stavku *Musice Ricercate*. Princip skladanja je bio ogoljivanje, što je doslovno preneseno u film: misterij života za kojime se traga, sveden je na libidalne porive (slično kao u *Paklenoj naranči*): žene su svedene na tijelo, a Bill, kao jedini uljez na orgiji, postaje jedini čovjek koji skida masku s lica. Jednobojnost glasovira (Dominic Harlan svira glasovir kao da je udaraljka) odražava se u crnini zamaskiranih ljudi, u njihovoj dehumanizaciji i u skrivenom identitetu.

Kubrick, zapravo istražuje smrt, jer smrt je paralela životu i jer je ona jednako mistična kao život. Nije slučajnost da u prizoru u mrtvačnici, Billa prati jedno od posljednjih Lisztovih klavirskih djela, *Sivi oblaci* (*Nuages Gris*), djelo u kojemu je Lisztov inače prebogati glazbeni jezik sveden na "čudnu" melodiju, nekoliko akorda i tremolo (*Nuages Gris* su vrlo jednostavni za izvedbu, za razliku od većine Lisztovih skladbi koje su virtuoznog karaktera). Lisztov je postupak zapravo jednak Ligetijevom, samo je romantičniji u zvučanju (no 1881. Lisztovo je "ogoljivanje" zvučalo jednako drastično kao Ligetijevo 1953). Kubrick koristi Lisztovu romantičnu mekoću (*Nuages Gris* također, ali sa-

svim drukčije od *Musice Ricercate* izvodi Dominic Harlan), pretvarajući Billa u nekrofila, u čovjeka koji se (iz sažaljenja, empatije ili ljubavi?) naginje nad mrtvu prostitutku s namjerom da je poljubi.[14]

Bill iz novina saznaje da je bivša kraljica ljepote uzela preveliku dozu droge. Novine čita u kavani, u kojoj svira Mozartov *Requiem*, stavak *Rex tremendae*. Ponovno – redatelj glazbom uspostavlja vezu sa smrću, ali za razliku od Lisztova djela i Ligetijeva djela, Mozart pripada "stvarnosti". No kakva je to kavana u kojoj se s nekog nosača zvuka pušta svirati Mozartov *Requiem*? Poput pjesama sa Zieglerove zabave, Mozartov *Requiem* stvara ugođaj (vjerojatno, to je kavana za intelektualce, koji vole slušati klasičnu glazbu). No "stvarnost" je vrlo bliska fantaziji – naime, ni najveći ljubitelji klasične glazbe ne očekuju da će u kavani slušati misu za mrtve. *Requiem* je, dakle, upotrijebljen s namjerom da se prizor poveže sa smrću – s djelom koji ga uokviruje (Ligetijeva *Musica Ricercata*)[15] i s djelom koji će uslijediti u mrtvačnici (Liszt: *Nuages Gris*). No, konkretni stavak iz Mozartovog *Requiema*, *Rex tremendae (Strašni kralj)* dalje vodi asocijacije u smjeru Božanske Moći. To je Moć koju posjeduju ljudi koji su priredili orgiju, koji su dali Billa pratiti, koji su stavili masku na uzglavlje njegove žene i koji su (vjerojatno) ubili prostitutku u mrtvačnici. Moć im omogućuje da eksploatiraju žene i ljude poput Billa, a omogućuje im i da se pretvore u Boga o kojemu, kako Michel Chion piše, sanja svaka žena.

13 *Musica Ricercata* ima jedanaest stavaka (djelo je nastajalo između 1951. i 1953). U prvom stavku upotrijebljen je samo jedan ton ("a") i tek se pred kraj tog stavka pojavljuje i drugi ton ("d"). Drugi stavak (koji je upotrijebio Kubrick) sadrži tri tona, treći četiri tona i tako dalje. Na kraju, u jedanaestom stavku Ligeti barata s dvanaest tonova kromatske ljestvice.

14 Kubrick je tako montirao prizor, da jedini *crescendo* nad oktavnim tremolom u lijevoj ruci pada upravo na taj pokret, Cruiseovo naginjanje nad mrtvu djevojku s namjerom da je poljubi. Također, svaka je pojava Ligetijeve *Musice Ricercate* tako pozorno montirana u prizor, da je (kao i inače u Kubrickovim filmovima) teško vjerovati da skladba *nije* skladana za film.

15 *Musica Ricercata* prati prizor na ulici, pred kavanom, gdje Billa prati neki čovjek, a isto djelo također označava trenutak u kavani kada Bill ugleda novinski naslov. Tu se *Musica Ricercata* direktno nadovezuje na Mozartov *Requiem*.

Život, smrt i dalje...

Religijske konotacije učvršćuju sve vrste hijerarhija i ujedno otvaraju put sasvim suprotnim, libidalnim porivima. Te je elemente Kubrick pronašao na albumu Jocelyn Pook *Deluge*. Dva su glazbena broja (i Schnitzler piše o dvije skladbe) preuzeta s tog albuma i prerađena za prizor orgije. Broj koji se u filmu zove *Maskirani bal* (*Masked Ball*) i prati prizor rituala (gole žene u krugu slijede naredbe maskiranog "crvenog vođe" koji se kreće u obrnutom smjeru od kazaljke na satu) izvorno se zove *Svećenici natraške* (*Backward Priests*). No "natraške" se ne odnosi na kretanje "crvenog svećenika" na orgiji (jer djelo je nastalo prije filma) nego na tekst anafore iz bizantinske pravoslavne mise koji se u skladbi Jocelyn Pook pjeva unatrag: "Još uvijek molimo za milost, život, mir, zdravlje, iskupljenje i oprost od Božjih slugu koji su obožavatelji i dobročinitelji ovog svetog mjesta. Bog je rekao svojim sljedbenicima: Dajem vam ovu novu zapovijed." Pretvarajući "svećenika" u crvenom u Božjeg-đavoljeg slugu, tražeći od njega "iskupljenje" koje će postati naročito važno u spašavanju Billa i smrti prostitutke, primajući "zapovijed" od Boga-sotone koji je Moć, Kubrick je slijedio izvornu namjeru skladateljice. No za razliku od Jocelyn Pook, koja je svećenike u skladbi okrenula u đavolje sluge, Kubrick, zahvaljujući plitkom Zieglerovu objašnjenju, nije ni krenuo od religije, nego od zabave vrlo bogatih ljudi kojoj je tek naknadno pridao izvrnuto-religiozne, sotonske konotacije.

Kao u ostalim glazbenim brojevima Jocelyn Pook (*Mornarički časnik, San*), harmonijska statika koja je u *Masked Ball* intenzivirana recitativnim ponavljanjem kvazireligijskog teksta, stvara se dojam potpunog zapadanja u fantastično.[16] Paralelno, u prizoru vrijeme staje (u stvari, Bill ni ne zna točno gdje je, čime je ujedno negiran i prostor kojega je, zbog iznimnog, "starinskog" dekora gledatelj vrlo svjestan). Nakon rituala, Bill "razgledava uokolo", promatrajući, poput drugih maski, seks nepoznatih ljudi. Kao što je Schnitzler naveo u noveli, drugi dio prizora prati druga glazba – to su *Migracije* (*Migrations*) s albuma *Deluge* Jocelyn Pook, koje nose etnokonotacije (kao što Chion piše, ovim brojem dominira ženski glas). Pook je u broju iskoristila tekst stiha iz indijske *Bhagavadgite*, koji je kasnije, kao i tekst pravoslavne mise, Kubrickovoj obitelji stvorio velike probleme religijskih zajednica: "Za zaštitu kreposnih, za uništenje zla i za čvrsto utvrđenje Dharme (pravednosti), rađam se i inkarniran sam na Zemlji, od vremena do vremena."

Ovaj tekst je možda mogao inicirati pretjeranu i ishitrenu teoriju Michela Chiona (no Chion vjerojatno nije znao značenje teksta glazbenog broja *Migrations* jer ga nigdje nije naveo) da je Alice trudna i da je cijeli film snimljen iz perspektive njezina nerođenog sina (koji je fetus s kraja *2001*; usp. Chion, 2001: 171-173). Uostalom, vrijeme zbivanja priče je advent, došašće, a jedna od pjesama (*Želim dječaka za Božić / I Want A Boy For Christmas*, autori Benjamin Page i Christopher Kiler, izvodi The Del-Vets) doista sugerira da bi Helenin najdraži poklon bio – ne veliki medo ili dječja kolica ili lutka Barbie – nego mali brat. Idejom rođenja, Chion povezuje život i smrt (neki autori su orgiju smatrali ritualom plodnosti) koji se tijekom filma sve više zbližavaju. Na taj način, Kubrick je u *Oči širom zatvorene* "ukomponirao" gotovo sve svoje ranije filmove: *2001: Odiseju u svemiru* koja je temelj svega što je Kubrick stvarao, *Paklenu naranču* gdje je izvorno "značenje" Rossinijevih djela izokrenuto u potpunu suprotnost (prpošnost i komika u nasilje), *Barryja Lyndona*, čiji je lepršavi marš iz Mozartova *Idomenea* dobio tešku paralelu u Mozartovu *Requiemu* (koji je, opet, jednak Bryanovoj smrti i Barryjevu "padu" u društvu), *Isijavanje* gdje su "starinske" pjesme postale osnovicom fantazije poludjelog oca i *Full Metal Jacket* gdje je izrabljivanje žena (i ovdje su sve žene prostitutke osim jedne) iskazano popularnim pjesmama i

16 Apsurdno je da tu snažnu, opojnu glazbu, kako se vidi u prizoru, ne izvode sudionici rituala, nego Nick Nightingale koji je svira na sintesajzeru. Kratki pogled na Nicka za sintesajzerom na trenutak ruši fantastično u sceni, tim više što se čuje da su gudači *pravi*, živi, a ne sintetski instrumenti (ono što se čuje ne da se povezati s izvorom). No Kubrick je morao opravdati Nickovu (a time i Billovu) prisutnost na orgiji, pa je to učinio, kako mu je Schnitzler ponudio, preko glazbe.

"ogolijevanjem" glazbe na ritam.

U *Očima širom zatvorenim* Kubrick je možda "popustio" tradiciji, kada je skladateljici dopustio da razmišlja lajtmotivički, kada je i sam počeo tako razmišljati "ostavljajući poruke" gledateljima putem pjesama i upotrebljavajući Ligetijevu *Musicu Ricercatu* i Šostakovičev valcer iz *Druge Jazz suite* kao označitelje. Međutim, tradicija se, kao što je rečeno, u to vrijeme promijenila, a ni on više nije bio isti. Ipak, do kraja je zadržao potrebu da nadgleda sve, pa i glazbu. Činjenica da je Pook originalno skladala samo nekoliko srodnih brojeva (*Mornarički časnik* i varijacije, *San*) znači da je i ona, poput skladatelja u svim Kubrickovim filmovima nakon *2001*, "izgurana" u drugi plan. Njezina je glazba samo pomagala filmskoj fantaziji, ali pravi skladatelj je bio čovjek koji je birao glazbu, koji ju je iznimno precizno montirao u film, koji joj je, povezivanjem s filmskim prizorima davao jedno ili više (izvanglazbenih) značenja i koji je režirao film.

Kubrickovo posljednje djelo

Michael Herr, jedan od scenarista filma *Full Metal Jacket*, misli da su *Oči širom zatvorene* nedovršeni film. Dapače, on tvrdi da su "svi Stanleyjevi filmovi napukli… *Isijavanje* je slavno napuklo, i doista ne znam što je mislio tijekom druge polovice *Full Metal Jacket* s tim ugođajnim *swingom* i površnim satiričkim iluzijama, koje (međutim) ne umanjuju njegovu veličinu. *Oči širom zatvorene* nisu samo napuklo remek-djelo, poput *Rata i mira* i Mahlerove *Osme* (i, svakako, *Fidelia*), nego su nedovršeno remek-djelo (poput... Mozartova *Requiema*), bez obzira na to što se govorilo u vrijeme Stanleyeve smrti. On bi po njemu guslao do sâme premijere pa i nakon nje, ako je mislio da ga može bolje ugoditi…" (Herr, 2000: 91)

Premda *Oči širom zatvorene* možda nisu bile sasvim "ugođene" zbog prerane smrti autora za kojega možemo reći da je bio jedan od najinventivnijih ako ne i najinventivniji redatelj glazbe u povijesti filma, ne vjerujem da bi Kubrick – kao što je bio njegov običaj – tijekom "guslanja" po filmu do premijere, mijenjao glazbu. Glazba je uvijek bila sastavni dio ideje: koristio ju je na snimanjima, proučavao ju je mjesecima i godinama prije nego je krenuo s montažom. No njegovo se istraživanje nije svodilo samo na pronalazak djela i skladatelja koji su odgovarali prizorima te skrivenim i neskrivenim komponentama sadržaja. Njegov je odnos prema filmskoj glazbi – bez obzira što se još uvijek možemo pitati da li je to doista *filmska* glazba – bio pun poštovanja. To se vidi u minucioznoj montaži, u pozornom praćenju glazbenih tema i fraza, glazbenog ritma, ili, ako se radilo o suvremenim djelima, glazbe koja je sličila prirodnom zvuku. Ti glazbeni elementi nisu samo obilježeni jednostavnim izmjenama kadrova – oni su "ukomponirani" u kretanje glumaca, u poglede, emocije, pokrete, kompoziciju prizora, boje… U svakome slučaju, kako Herr piše, za Kubricka je Ljepota uvijek bila iznad Sadržaja, jer o njima "nije razmišljao kao o odvojenim stvarima." (ibid., 72)

Michel Chion je analizirao *Oči širom zatvorene* kao nastavak *2001: Odiseje u svemiru*. Doista, da je Kubrick snimio film po Schnitzlerovoj *Noveli sna* u vrijeme kada ju je pročitao, *Oči širom zatvorene* bi nastale nakon *2001.* ili barem nakon *Paklene naranče* (filmsku adaptaciju *Novele sna* Kubrick je naveo kao napušteni projekt u razgovoru s Michelom Cimentom nakon što je snimio *Paklenu naranču*). Da su *Oči širom zatvorene* nastale u sedamdesetima, izgled filma bi vjerojatno bio drukčiji – možda još provokativniji, a možda bi i pristup glazbi bio daleko šokantniji od onog kasnijega. Tada bi doista Ljepota bila daleko iznad Sadržaja.

Devedesetih godina 20. stoljeća Kubrick je još uvijek zagovarao Ljepotu, ali Sadržaj mu je postao gotovo jednako važan. Kritika potrošačkog društva, razmišljanje o bračnim odnosima, eksploatacija ženskog tijela i motiv Moći (koji je sve istaknutiji u njegovim kasnim filmovima) prikazani su u *Očima širom zatvorenim* previše direktno u usporedbi s ranijim filmovima. Isto je tako "previše direktno" bilo djelovanje glazbe: ona više nije tražila istraživanje, promišljanje i dokučivanje, a otvorenost na kraju filma (što, naposljetku, znači taj "Fuck" koji izgovara Nicole Kidman?) previše se utapa u svakodnevnoj rutini savršenog bračnog para. Šostakovičev valcer otkriva mnogo više nego valcer Johanna Straussa na kraju *2001: Odiseje u svemiru*.

Vrijeme nastanka filma utjecalo je na autora. Kubrick je pratio sve što se zbivalo oko njega (premda je živio u priličnoj izolaciji u Londonu – uvijek je boravio kod kuće, nije putovao, ali je mnogo telefonirao, razgovarao s ljudima i gledao videovrpce s nogometnim utakmicama i reklamama koje su mu slali njegovi prijatelji iz Amerike). Komentirajući društvo i svijet oko sebe, zaboravio je na svoje godine (Kubrick je umro tri mjeseca prije 71. rođendana) koje su ublažile njegovu kritičku oštricu. Koliko god bio vitalan i pun planova za budućnost, bio je

na neki način umoran. I to se osjetilo u njegovom posljednjem djelu. *Oči širom zatvorene* su doista bile "prikladni završetak veličanstvene karijere", kako je rekao producent Terry Semel, ali ne na način puke fraze koja je trebala bolje prodati film, nego na način "staračkog" i "umornog" a istodobno privlačnog i mudrog djela – djela, kakva je u glazbenoj analogiji posljednja opera Richarda Wagnera, *Parsifal*.

Literatura

Chion, Michel, 2001, *Kubrick's Cinema Odyssey*, London: British Film Institute

Herr, Michael, 2000, *Kubrick*, New York: Grove/Atlantic Inc.

Howard, James, 1999, *Stanley Kubrick Companion*, London: Polestar Wheatons Ltd.

Kreider, Tim, 2000, "Introducing Sociology. A Review of Eyes Wide Shut", *Film Quarterly*, Vol. 53, No 3, http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html, 5. I. 2006.

LoBrutto, Vincent, 1997, *Stanley Kubrick*, New York: Penguin

Mihalyi, Aleksander, 2005, Uši širom otvorene, *WAM*, god. VI, br. 23, 15. ožujka, str. 50-51.

Nelson, Thomas Allen, 1982, *Kubrick – Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press

Raphael, Frederic, 1999, *Eyes Wide Open*, New York: Ballantine

Schnitzler, Arthur, 2004, *Novela sna*, Zagreb: Meandar

Žižek, Slavoj, 2001, "*Eyes Wide Shut* and the Lacanian Real", u: *Krzystof Kieslowski Between Theory and Post Theory*, London: BFI, str. 173-175, http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0107.html, 5. I. 2006.

*****, 1999,** *Eyes Wide Shut* (Music from the Motion Picture), Warner Sunset / Reprise Records i Wea International Inc.

UDK: 791-22(497.5)"193"791.633-051Miletić, O.

Dejan Kosanović

Beogradski filmovi Oktavijana Miletića

59/2009

Motorni voz

U periodu od tridesetih godina do početka Drugog svetskog rata, uprkos neorganizovanoj kinematografiji, u Kraljevini Jugoslaviji su postojala profesionalno dobro organizovana privatna preduzeća, posebno u Zagrebu. Posle značajnih uspeha u oblasti amaterskog filma, gde je iskovao svoje znanje i kao snimatelj i kao reditelj, stekavši ne samo najveći amaterski, već i profesionalni ugled, Oktavijan Miletić se postepeno uključio i u rad na profesionalnom filmu; radio je, pretežno kao kompletan autor (scenario, režija, kamera, montaža), za Pan film, Maar film i Zora film, te za Zadrugu za privredni film iz Beograda, o čemu je reč u ovom tekstu, koji iznosi slabo istražene podatke o beogradskim filmovima Oktavijana Miletića za koje se u Miletićevim filmografijama dosad navodilo da nisu sačuvani. Dosad nije pronađena dokumentacija na osnovu koje bi se moglo tačnije saznati kada je i kako Miletić bio angažovan od strane Zadruge za privredni film, te se saznanja iznesena u ovome prilogu ograničavaju na njegove filmografije, te i na špice sačuvanih filmova i na tek nekoliko dokumenata. Ovaj prilog analizira osam filmova: *Željeznički most u Zagrebu* (1938), *Motorni voz* (1938), *Od australijske ovce do jugoslovenskog štofa* (1938), *Drvna industrija* (1938) i *Jugoslavija zove* (1939), koji su sačuvani u celosti ili delomice, te navodi poznate podatke o tri nesačuvana filma: *Jugoslavija gradi svoje lokomotive* (1938), *Most* (1939) i *Zašto betonski put* (1939).

U svome kratkom eseju *Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji?*, objavljenom 2003. u 33. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, naveo sam da se Oktavijan Miletić (1902-1987), svakako najambiciozniji i najpotpuniji filmski umetnik u Hrvatskoj u razdoblju između dva svetska rata, početkom tridesetih godina postepeno "uključio i u profesionalni rad na filmu".[1] To se ne podudara u potpunosti sa onim što je zaključio Vjekoslav Majcen u svome tekstu *Prilozi filmskoj biografiji Oktavijana Miletića*, sastavnom delu dragocene monografije *Oktavijan Miletić* koju su napisali Ante Peterlić i Majcen (2000). U odeljku *U profesionalnim uvjetima 1942-1945*, Majcen navodi da su tek u državnom preduzeću Hrvatski slikopis, koje je osnovano za vreme NDH, postojali profesionalni uslovi za rad. Ovo je samo delimično tačno, jer su i u periodu od tridesetih godina do početka Drugog svetskog rata, uprkos neorganizovanoj nacionalnoj kinematografiji, u Jugoslaviji postojala profesionalno dobro organizovana privatna preduzeća, posebno u Zagrebu. Tome je doprineo kako pronalazak zvučnog filma, tako i donošenje jugoslovenskog *Zakona o uređenju prometa filmova* (donet 5. decembra 1931) koji je obećavao daleko više nego što je mogao ispuniti, ali je podstakao stvaranje mnogih privatnih filmskih preduzeća. U Zagrebu, pored drugih, Stella filma, Pan filma, Helios filma, Zora filma, Maar reklamne naklade itd.

Posle značajnih uspeha u oblasti amaterskog filma, gde je iskovao svoje znanje i kao snimatelj i kao reditelj, stekavši ne samo najveći amaterski, već i profesionalni ugled, Oktavijan Miletić se postepeno uključio i u rad na profesionalnom filmu. Govoreći o svome radu, Miletić je i sam rekao da se sredinom tridesetih godina "počeo profesionalno baviti filmom" (Peterlić i Majcen, 208). Radio je, pretežno kao kompletan autor (scenario, režija, kamera, montaža), za Pan film, Maar film, Zora film i za Zadrugu za privredni film iz Beograda, o čemu će biti reč u ovom tekstu.

Početkom 1930-ih u Beogradu je osnovan, pod okriljem Ministarstva trgovine i industrije Kraljevine Jugoslavije, Zavod za spoljnu trgovinu, sa ciljem da poboljša izvoz iz Jugoslavije i promoviše u inostranstvu domaću privredu kao celinu, a posebno industriju, poljoprivredu i turizam. U Zavodu su radili privredni i trgovinski stručnjaci iz svih krajeva tadašnje Jugoslavije, a u okviru svoje delatnosti vodili su naročitu brigu o predstavljanju jugoslovenske privrede na međunarodnim sajmovima. Meseca septembra 1931. godine Zavod je bio inicijator osnivanja Zadruge za privredni film, sa zadatkom da organizuje snimanje i korišćenje filma radi ostvarivanja osnovnih zadataka Zavoda za spoljnu trgovinu. Zadruga za privredni film je isprva imala samo nekoliko službenika koji su radili u prostorijama Zavoda (u Ratničkom domu, kasnije Domu JNA, odnosno danas Domu Vojske Srbije), da bi kasnije dobila posebne prostorije (u Karađorđevoj ulici 65 u Beogradu)[2]. Zadruga je trebalo da okupi privredna preduzeća, državne ustanove i pojedince i da ih zainteresuje za snimanje filmova koji bi u zemlji i inostranstvu propagirali domaću industrijsku i poljoprivrednu proizvodnju. Ustvari, imala je funkciju inicijatora snimanja filmova i posrednika koji je za ta snimanja obezbeđivao sredstva, pre svega od samih industrijskih grana ili preduzeća o kojima su snimani filmovi, da bi zatim kao proizvođač formirao filmske ekipe, organizovao realizaciju i kasniju distribuciju filmova. U oglasu koji je objavljen u *Filmskom godišnjaku 1938-39* Zadruga se reklamira kao "jedan od najjačih producenata u zemlji privrednih-vaspitnih-turističkih filmova" (str. 101) itd. Međutim, tačan broj filmova koje je proizvela Zadruga od 1932. do 1941. nisam mogao da utvrdim jer se veoma retko pominju u izveštajima Državne filmske centrale, a cenzurna dokumentacija nije sačuvana. S obzirom da je Zadruga kao kooperante angažovala druga iskusna i dobro opremljena preduzeća – na primer zagrebački Rybák Film – pretpostavljam da su ta kooperantska preduzeća podnosila filmove na cenzuru, te su se oni u spiskovima Državne filmske centrale vodili kao njihovi filmovi. Na osnovu špica sačuvanih filmova i nekih sekundarnih izvora procenjujem da ih je od 1932. do 1941. bilo tridesetak, u rasponu od kratkih žurnalskih storija do dugometražnih dokumentarnih filmova.

Starajući se da njeni filmovi budu "na međunarodnoj visini po režiji, fotografiji i tonu" (ibid.), Zadruga je angažovala tadašnje najbolje filmske stručnjake, pa nije slučajno da se obratila i Oktavijanu Miletiću koji se dokazao ne

1 Tekst donosimo u srpskome izvorniku (Nap. ur.)

2 Nažalost, originalna i celovita arhivska građa o Zadruzi za privredni film nije sačuvana, te sve podatke navodim na osnovu sekundarnih izvora.

Željeznički most u Zagrebu

samo kao umetnik-kinoamater, već i kao profesionalac, radeći za Zora film, Pan film i Maar reklame. Nažalost, dosad nisam pronašao odgovarajuću dokumentaciju (prepisku, ugovore) na osnovu kojih bismo mogli tačnije saznati kada je i kako Miletić bio angažovan od strane Zadruge za privredni film, te se naša saznanja ograničavaju samo na filmografiju koju je on izradio i koja se kao rukopis nalazi u Hrvatskoj kinoteci, zatim na filmografiju objavljenu u časopisu *Film* (br. 2-3, 1975; pretiskano u Peterlić i Majcen, str. 155 i dalje), kao i na špice sačuvanih filmova i tek nekoliko dokumenata.

U svojoj filmografiji Oktavijan Miletić navodi osam filmova koje je 1938. i 1939. godine realizovao za beogradsku Zadrugu za privredni film:

Gradnja novog željezničkog mosta u Zagrebu (1938)
Jugoslavija gradi svoje lokomotive (1938)
Motorni vlak (1938)
Od australske ovce do jugoslavenskog štofa (1938)
Ukočeno drvo (1938)
Zašto betonski put (1939)
Jugoslavija zove (1939)
Most (1939)

Uz te naslove u filmografiji, koju je stručno obradio Vjekoslav Majcen (Peterlić i Majcen, 2000), navodi se da ti filmovi nisu sačuvani. Međutim, u Filmskom arhivu Jugoslovenske kinoteke u Beogradu (u fondu filmova Zadruge za privredni film) nalazi se pet celih filmova ili delova filmova koji u potpunosti ili delimično odgovaraju filmografiji sačinjenoj na osnovu Miletićevog rukopisa. Zašto kažem delimično? Jer ima izvesnih razlika u navođenju naslova filmova, kao i navođenju godina proizvodnje, što se može razumeti, jer je neke podatke Oktavijan Miletić

Željeznički most u Zagrebu

kazivao (verovatno) prema sećanju. Evo, šta bi se moglo dodati o beogradskim filmovima Oktavijana Miletića, kako bi se dopunili podaci koji su objavljeni u knjizi Peterlića i Majcena:

1. *Željeznički most u Zagrebu* – to je naslov sa špice sačuvane kopije filma, što znači da je širi naslov iz filmografije – ***Gradnja novog željezničkog mosta u Zagrebu*** – netačan.

Kao podnaslov špice slede dve mutacije: ***Kulturni film*** i ***Veliko djelo naše teške industrije***. Zatim slede natpisi ***Produkcija: Zadruga za privredni film, Beograd, Voćstvo snimanja: Oktavijan Miletić, Fotografija: Oktavijan Miletić i Anton-Harry Smeh, Snimatelj tona: Aleksandar Gerasimov***. Sačuvane su dve rolne filma formata 35mm, c/b, ali nažalost samo slika; prostor za zapis zvuka (tonska špalta) je prazan. U filmu je prikazan ceo proces gradnje mosta: od izrade nacrta u projektnom birou i planova mosta, preko izrade čeličnih delova u Železarni Jesenice i njihove obrade u Jugoslovenskoj tvornici vagona i mostova u Slavonskom brodu, do podizanja stubova i drvenih skela preko kojih se postavljaju noseći delovi budućeg mosta. Prikazani su detalji montaže i spajanja čeličnih delova, kao i proba izdržljivosti završenog mosta preko koga prelaze uporedo dve lokomotive koje vuku opterećene vagone. Film se završava kadrovima svečanog otvaranja mosta 3. decembra 1939. Na početnom (zagrebačkom?) kraju mosta snimljen je veliki transparent na kome piše "Pozdravlja vas domaći um i rad", zatim je snimljena i grupa zvanica. U nekoliko kadrova se vide, pored ostalih, predsednik kraljevske vlade Dragiša Cvetković, potpredsednik vlade Vladko Maček, kraljev izaslanik general Nedeljković i zagrebački nadbiskup Alojzije Stepinac koji stoji za improvizovanim oltarom i koji je blagosiljao most.

Od australijske ovce do jugoslovenskog štofa

Očigledno je da je Oktavijan Miletić tokom dužeg vremena, bar dvogodišnjeg perioda 1938/1939. godine kamerom pratio razne faze rada na izgradnji mosta, te je tako realizovao odličan industrijski dokumentarni film koji zaista odgovara "međunarodnoj visini po režiji i fotografiji". Kadrovi su odlično snimljeni i montažno vešto povezani u celinu koja se po vrednostima može meriti sa odgovarajućim ostvarenjima tzv. *namenskog filma* iz kasnijeg posleratnog perioda. Miletić je očigledno u više navrata snimao po fabrikama koje su pripremale delove mosta, kao i na samom gradilištu. Fabrika što se tiče, posebno Jugoslovenske tvornice vagona i mostova u Slavonskom brodu, zaključujem da je Oktavijan Miletić paralelno snimao materijale za više filmova, što će se videti iz mog kasnijeg izlaganja.

Na kraju filma se nalazi amblem zagrebačkog Rybák filma koji je svakako davao tehničke usluge, u čijoj je laboratoriji razvijan materijal i u kojoj su izrađivane kopije filma (ne sam ovog, već i mnogih drugih filmova Zadruge za privredni film).

I, na kraju, nekoliko reči o datiranju filma. Po prihvaćenim međunarodnim pravilima kao godina proizvodnje navodi se ona godina kada je film prvi put odobren od cenzurne komisije (ako je to obavezno u zemlji proizvodnje), ili kada je prvi put javno prikazan. U ovom slučaju to svakako ne može da bude 1938. godina (kada je verovatno započeto snimanje), već najranije 1939, jer su poslednji kadrovi snimljeni 3. decembra 1939, a verovatnije tek 1940, jer ne verujem da je konačna verzija filma mogla da bude obrađena za 27 dana (montaža, snimanje zvuka, izrada kopija), pogotovu ako je taj period obuhvatao i božićne praznike. No, to bi se moglo saznati tek ako bi se otkrili podaci ili o cenzurnom odobrenju ili o prvom prikazivanju dovršenog filma.

2. *Jugoslavija gradi svoje lokomotive* (1938)

O tome filmu nisam našao nikakve dodatne podatke – niti o eventualno sačuvanoj kopiji, niti o snimanju i prikazivanju filma. Verujem da je takav film bio snimljen, odnosno da je Oktavijan Miletić snimio materijale i za

taj film u Jugoslovenskoj tvornici vagona i mostova, ali nisam siguran da je taj film i konačno proizveden. Zasad smo ograničeni samo na podatke iz filmografije koju je dao Miletić.

3. *Most* (1939)

Ni o ovome filmu nisam našao nikakve dodatne podatke, osim onoga što je zabeleženo u filmografiji Oktavijana Miletića. Prema tome, sve primedbe koje sam naveo za prethodni film, mogu se odnositi i na ovaj naslov.

4. *Motorni voz* (1938) – to je originalni naslov sa špice sačuvane kopije filma, što znači da je naslov iz filmografije – ***Motorni vlak*** – netačan. Doduše, radi se samo o jednoj nijansi hrvatsko-srpskog (ili srpsko-hrvatskog) jezika, a u filmografiju je uneta hrvatska verzija naslova. Film se takođe vodi pod alternativnim naslovom ***Motorni voz Beograd-Dubrovnik*** i sačuvana kopija 35mm c/b je duga 169 metara.

Posle naslova sledi još nekoliko mutacija: ***Moderno prometno sredstvo domaće proizvodnje***, ***Veliko delo naše teške industrije*** i ***Kulturni film***. Zatim se navode i autori – ***Voćstvo snimanja: Oktavian Miletić*** (ime ispisano bez slova *j*), ***Fotografija: Oktavian Miletić i Harry Smeh, Ton: Inž. Aleksandar Gerasimov, Produkcija: Zadruga za privredni film, Beograd***. Sačuvana je jedna rolna filma sa tonskim zapisom, iako su pored spikerskog teksta neka objašnjenja data natpisima.

Prikazan je ceo proces proizvodnje kompozicije motornog voza, od prvih nacrta, preko izrade čelične konstrukcije šasije, do postavljanja oplata i vrata izrađenih od aluminijuma. Posebno se insistira na korišćenju novih, lakih i otpornih materijala, kako cela konstrukcija ne bi bila teška. Istaknuto je da voz ima dva motora – jedan u prednjem, drugi u zadnjem vagonu, kako bi se pojednostavio ulazak i izlazak iz železničkih stanica bez okretanja kompozicije (Beograd i Dubrovnik). Verujem da je materijal za ovaj film sniman u Slavonskom brodu uporedo sa materijalima za ranije pomenute filmove. Zatim je prikazan završen voz i izlazak voza iz Beogradske železničke stanice, te dolazak u Dubrovnik (Gruž), ali sam stekao utisak da je to snimljeno za vreme neke probne vožnje. Srazmerno je malo kadrova posvećeno samom putovanju voza kroz zanimljive predele, verovatno zbog sažetosti filma (jedna rolna). Postoji podatak (u literaturi) da je pored 35mm izrađena i kopija formata 16mm, a na kraju filma se opet nalazi amblem na kome piše "Film. Laborat. RYBÁK Zagreb".

Datiranje filma je tačno, jer je prva kompozicija ovoga voza puštena u saobraćaj 20. jula 1938.

5. *Od australijske ovce do jugoslavenskog štofa* (1938)

Naslov sa špice filma se samo minimalno razlikuje u jezičkim nijansama od naslova u Miletićevoj filmografiji – ***Od australske ovce do jugoslavenskog štofa***. Sačuvana je kopija filma dužine 348 metara, 35mm, c/b, bez tona, samo slika. U istoj godini proizvodnje se među filmovima Zadruge za privredni film navodi i naslov ***Jugoslovenska tekstilna industrija***, bez ikakvih drugih podataka¸ te je moguće da se radi o istom filmu. Posle naslova filma sledi natpis ***Kulturni film***.

Pri navođenju producenta u filmografiji Oktavijana Miletića u pomenutoj knjizi piše da je film proizveo ***Philips film Co***, što nije tačno. I na špici filma i u nekim sačuvanim pisanim dokumentima piše ***Produkcija: Zadruga za privredni film, Beograd***. Kako i zašto se u Miletićevoj filmografiji javlja Philips nije sasvim jasno. Možda zato što je jugoslovenski Philips bio član Zadruge (ali ne "Philips film Co." i nisam nikada naišao na podatak o takvom preduzeću), a direktor Philipsa (jugoslovenskog ogranka?), Henrik Bernstsen, bio je član Upravnog odbora Zadruge. Moguće je da je Philips na neki način učestvovao u proizvodnji filma, iako je daleko verovatnije da je veći deo troškova proizvodnje snosila štofara Teokarević iz Paraćina u čijim je pogonima sniman film. Zatim slede natpisi Režija: Oktavian Miletić, Fotografija: ***Oktavian Miletić i Harry Smeh***.

Film počinje dužim kadrom mape Australije, da bi se sa toga prešlo na pašnjake na kojima se napasaju ovce australijske pasmine. Zatim se prelazi na kadrove voza koji ulazi u železničku stanicu Paraćin, posle čega slede snimci Paraćina iz aviona koji kruži iznad grada i iznad fabrike Teokarević. Na to se nadovezuju sekvence koje prikazuju ceo radni proces – od pripreme vune i upredanja vunenih niti, preko tkanja, pranja i bojenja vunenih štofova, do smotavanja gotovog proizvoda u bale. Ostvaren je odličan "kulturno-industrijski film" koji je prikazao ceo tok proizvodnje tada čuvenog paraćinskog (Teokarevićevog) vunenog štofa, film "koji je od strane stručnjaka i publike primljen sa najlepšim pohvalama" (*Filmski godišnjak 1938-39*, str. 119). Ali nije navedeno gde je i kojom prilikom ovaj film prikazivan.

I na kraju ovog filma se nalazi amblem na kome piše "Film. Laborat. RYBÁK Zagreb", što znači da je i ovaj film obrađen i tehnički realizovan u Zagrebu.

6. *Zašto betonski put* (1938)

Kopija ovoga filma (zasad) nije pronađena. U popisu filmova Zadruge za privredni film navodi se naslov ***Na međunarodnom putu Subotica-Beograd***, bez ikakvih drugih podataka. Smatram da se radi o istom filmu. U *Filmskom godišnjaku 1938-39* se navodi da je Zadruga za privredni film snimila film u kome je "Kamerom, u sažetoj formi, prikazan rad na međunarodnom putu između Subotice i Beograda. Ovaj film izrađen je i u uzanoj traci...", što bi značilo da je film snimljen na negativu 35mm, a zatim prebačen i na 16mm (verovatno opet u laboratoriji Rybák). O filmu bismo mogli da saznamo više ako se nađe kopija – nikad ne treba gubiti nadu – ili neka arhivska dokumenta.

7. *Drvna industrija* (1938) je svakako film koji se u filmografiji Oktavijana Miletića – prema njegovim navodima – pominje kao ***Ukočeno drvo***, verovatno jer je film finansiralo preduzeće UKOD a.d. (Industrija ukroćenog drva) sa Sušaka. Ovaj pomalo neobičan naslov se nigde ne pominje u drugim izvorima ili podacima o proizvodnji Zadruge za privredni film, te možemo biti skoro sasvim sigurni da se radi o istom filmu. Sačuvan je jedan deo filma ***Drvna industrija***, kopija bez tona, 35mm, c/b, u dužini od 460 metara, koja se poklapa sa opisom sadržaja u drugim sekundarnim izvorima. Navedeno je – prema podacima Zadruge za privredni film – da je film ***snimio Oktavijan Miletić***.

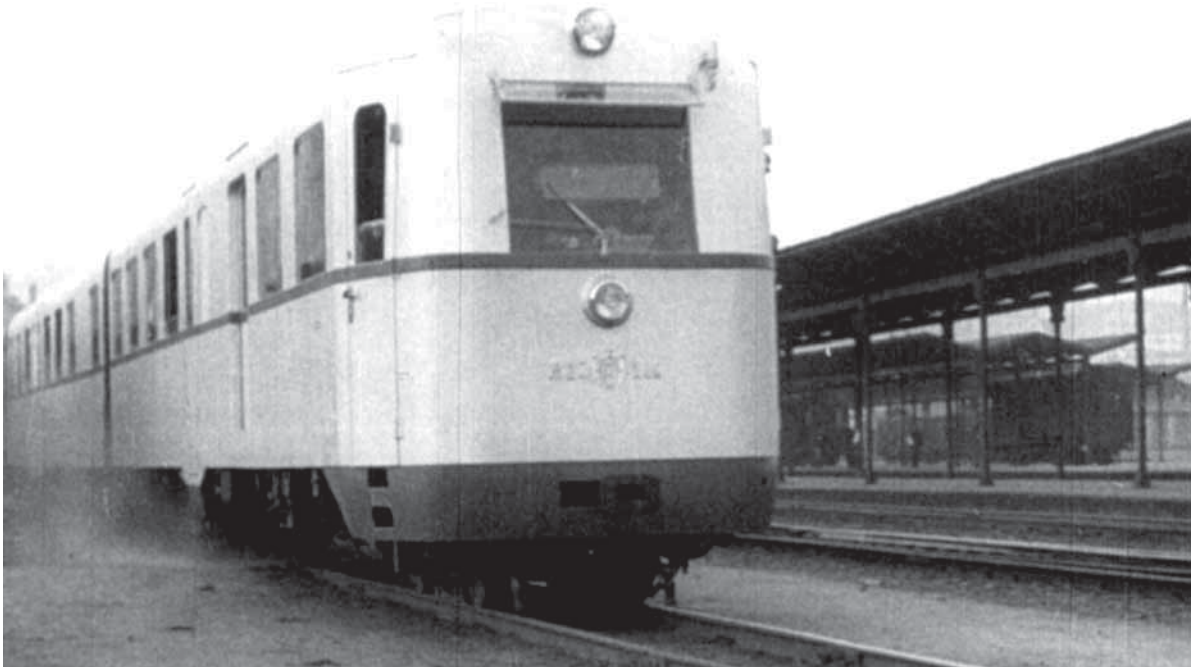
U sačuvanom delu filma je prikazano šumsko bogatstvo Jugoslavije, eksploatacija šuma i seča drveta u okolini Teslića, zatim bosanske šume kod Han pijeska, šume u Crnoj Gori itd. Usput i grad Jajce i slapovi Plive, zatim obrada drveta u Šipadovim pilanama. Kako se Šipad pominje u više navrata, verovatno je bio jedan od finansijera snimanja filma. I na kraju je snimljen utovar obrađenog drveta u Sušačkoj luci. U tekstu o Zadruzi za privredni film u *Filmskom godišnjaku 1938-39* se navodi da "je izrađen jedan film o našoj industriji plemenitog drveta i izvozu preko sušačke luke", što se očito odnosi na ovaj film. Za razliku od prethodnih "kulturno-industrijskih filmova" koji se sastoje od fotografski korektnih standardnih kadrova podređenih sadržaju filma, u ovome materijalu se nalaze kadrovi drugih vizuelnih vrednosti koji ističu prirodne lepote šumskih pejsaža i ulaze u oblast umetničke fotografije, što je nagoveštaj kasnijih snimateljskih dostignuća Oktavijana Miletića.

8. *Jugoslavija zove* (naslov je sa jedne sačuvane mutacije špice filma), ali se u izveštajima i kartoteci Jugoslovenske kinoteke takođe javlja i pod naslovom ***Jugoslavija vas zove***. Sačuvano je 1170 metara kopije filma, 35mm, c/b, ali bez tona i to je, po svemu sudeći, samo jedan deo filma, jer neki drugi podaci (iz štampe) govore da je film trajao 90 minuta. Kao proizvođač filma navedena je ***Zadruga za privredni film, Beograd***, a kao autor scenarija (manuskripta), reditelj i fotograf se navodi ***Oktavijan Miletić***.

Film je sniman na celoj teritoriji Jugoslavije, svakako u dužem vremenskom periodu, i – po svemu sudeći – bio je isprva montiran kao nemi film. Zatim su od nadležnih vlasti (Centralnog presbiroa Kraljevine Jugoslavije) tražena sredstva da se film ozvuči, kako bi bio prikazivan na Velikoj svetskoj izložbi u New Yorku 1941. godine. Sredstva su bila odobrena, iako nisam našao arhivska dokumenta o tome, ali je film dopunjen i ozvučen. Snimljene su igre naroda Jugoslavije koje je izveo balet Opere Narodnog pozorišta u Beogradu u režiji Anatola Žukovskog, a muziku za film je napisao beogradski kompozitor Svetomir Nastasijević. Muzika je snimljena i film je sinhronizovan u studiju Barrandov u Čehoslovačkoj, a konačnu montažu je obavio Bečlija Mautner[3].

Film počinje vožnjom voza kroz Sloveniju, zatim se prikazuje lov na zlatoroge u slovenačkim brdima, gradovi Ljubljana, Zagreb, Beograd, Plitvička jezera, Karlovac, Samobor, kao i kadrovi Kralja Aleksandra I Karađorđevića u razgovoru sa predsednikom vlade Milanom Srškićem, koji nisu bili živi u vreme realizacije filma, te je očigledno da je arhivski materijal naknadno (iz dinastičkih razloga?) ubačen u celinu. Film se dosta dugo zadržava na Sarajevu i prikazuje zanate na Baščaršiji, klanjanje vernika

3 Zabeleške o svome radu na filmu koje je Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu ostavio Svetomir Nastasijević.
Priložene fotografije kadrova iz filmova Oktavijana Miletića koji se čuvaju u Filmskom arhivu Jugoslovenske kinoteke u Beogradu obradila je Marijana Cukućan.



Motorni voz

u džamiji, bule na ulicama grada, zatim Mostar, Neretvu i kajakaše na Neretvi. Nedostaje, verovatno, u sačuvanoj kopiji završni deo filma sa srednjevekovnim spomenicima iz Srbije i Makedonije, a autor svakako nije zaobišao ni Ohridsko jezero. Ono što je sačuvano, crno/bela slika, zaista se odlikuje lepotom kadrova i dokazuje veliko profesionalno majstorstvo filmske fotografije Oktavijana Miletića.

Film je u Miletićevoj filmografiji naveden kao ostvarenje iz 1939. godine, ali mi se čini da bi više odgovaralo da se podvede pod 1940, jer je tada konačno završen. Naravno, zbog ratnih prilika nikada nije dospeo do Svetske izložbe u New Yorku (koja je bila otkazana), niti sam naišao na podatke o javnom prikazivanju tog filma kod nas. Nadajmo se da će dalja istraživanja dopuniti naša (ne) znanja o ovome filmu koji predstavlja vrhunski domet među beogradskim filmovima Oktavijana Miletića.

I ovo – *beogradski* – treba prihvatiti kao uslovnu odrednicu, jer je određuje grad u kome je bio registrovan i iz koga je delovao producent. Na osnovu sačuvanih mutacija na kojima se vidi amblem Rybák filma i na osnovu drugih podataka, mislim da je Miletić sve navedene filmove realizovao iz Zagreba, gde je bilo sedište kooperanata koji su radili za Zadrugu za privredni film iz Beograda. Najzad, i Zadruga je od osnivanja imala opštejugoslovenski karakter.

Sačuvani Miletićevi "beogradski" filmovi pokazuju kako je on, kao filmski profesionalac, tokom druge polovine tridesetih godina i tehnički i umetnički sazrevao i osvajao ne samo tajne zanata, već i rafinirane nijanse filmskog umetničkog izraza (kadriranje, montaža) i umetničke fotografije. To ga je neminovno vodilo do sve zrelijih filmskih ostvarenja, kako onih za "Hrvatski slikopis", tako i njegovog opusa u jugoslovenskoj kinematografiji posle 1945. godine. S druge strane, angažovanjem Oktavijana Miletića, Zadruga za privredni film je uspela da ostvari najavljenu "međunarodnu visinu" u svojim filmovima.

Literatura

Filmski godišnjak 1938-39, Beograd 1938

Kosanović, Dejan, 2003, "Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 33, str. 203-212.

Peterlić, Ante i Majcen, Vjekoslav, 2000, *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

 UDK: 791.036(497.5)"195/197"

Hrvoje Turković

Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju

59/2009

Iako se u socijalističko-populističkom kontekstu prvenstveno cijenila populistička djelotvornost filma i favorizirao klasično-prikazivački stil, nisu bile strane niti romantičko-elitističke ideje. Pod utjecajem zapadnjačkog etabliranja modernizma u različitim umjetnostima, a uz liberalistička "popuštanja" u socijalističkom sustavu, i u filmu se koncem 1950-ih, a osobito tijekom 60-ih samosvjesno uvodio korjeniti "umjetnički" program – u Zagrebačkoj školi crtanog filma, u kinoklupskoj sredini i njezinom eksperimentalističkom (antifilmskom) pokretu, te najzad i u ideji "autorskog filma" u dominantnoj kinematografiji. Personalni i programski modernistički elitizam javio se kao svojevrstan otpor prevladavajućem populizmu i svemu što ga je podržavalo.

I. Nastup modernizma

Filmski modernistički trend 1950-ih i 60-ih

[1]Pojedinačne, ali i trendovske najave visokog modernizma[2] u hrvatskom filmu dadu se prepoznati već od sredine 1950-ih. U prvoj polovici 60-ih filmski modernizam programatski se artikulira, podjednako u avangardnoj varijanti kao i u umjerenijem "autorskom filmu", a koncem 60-ih i nadalje postaje dominantnim stilskim modelom u kinematografiji.

Evo obrisa kronologije prodora filmskog modernizma u hrvatsko (i ondašnje jugoslavensko) kulturno područje.

(a) *Kinoklupski poetski pesonalizam 50-ih.* U drugoj polovici 1950-ih i na prijelazu u 60-e godine u amaterskoj, kinoklubskoj sredini mladi umjetnički ambiciozni studenti počinju raditi filmove koji teže dočarati osobita duševna stanja, osjećaj egzistencijalne besciljnosti, izgubljenosti, zarobljenosti, i to čine istražujući asocijativno-sugestivan pristup strukturiranju filma nasuprot klasično narativnom, odnosno informativno-deskripcijskom koji je dominirao filmovima što su se prikazivali u kinima. Dva su osobito istaknuta autora takvih filmova: Mihovil Pansini i Ivan Martinac. Pansini je 1955. u Kinoklubu Zagreb snimio kafkijanski nadahnut film *Brodovi ne pristaju,* a nastavio raditi poetski orijentirane filmove do početka 60-ih (npr. *Siesta*, 1958; *Piove*, 1959). Ivan Martinac, Splićanin, za vrijeme studija arhitekture u Beogradu, između 1959. i 1962. snimio je u Kinoklubu Beograd niz filmova naglašenije meditativne strukture, montažno i snimateljski pažljivo razrađene, s likovima koji egzistencijalistički dokono i zgađeno "ubijaju" vrijeme, povremeno s ispadima nasilja (npr. *Suncokreti 1*, *2* i *3*, 1960). Utjecao je na onda rastući pokret nekonvencionalnog filma u Kinoklubu Beograd u Srbiji, a povratkom u Split nastavlja razrađivati svoj meditativni pristup u Kinoklubu Split (*Rondo*, 1962). Izrazite poetike, ključno je utjecao na artikulaciju tzv. splitskog kruga amaterskih stvaralaca u Kinoklubu Split 1960-ih.

Nekako istodobno, iako prorijeđeno, i u profesionalnom dokumentarnom i kratkom igranom filmu javljaju se srodne najave modernizma. Naime, javljaju se cijenjeni tzv. poetski dokumentarci, filmovi više orijentirani na sugestivno ocrtavanje "opće-egzistencijalnih značajki" predočene tipične situacije (npr. *Crne vode* Rudolfa Sremeca, 1956), nego na informativnost ili na ideološku poruku kako je inače važilo za većinu ondašnjeg dokumentarizma. Osobito su važnu ulogu kao indikatori filmski mogućeg modernizma imali i kratki filozofsko-alegorijski, izrazito stilizirani igrani filmovi Ante Babaje (sličnoga stila s otprilike istodobnim kratkim filmovima Romana Polanskog u Poljskoj). Ti su se filmovi doživljavali "eksperimentalnim" u ondašnjem okružju profesionalnoga filma, jer je u njima Babaja iskušavao stilizacijske hipertrofije na gotovo svim razinama: u postavi prizorne situacije koja je uvijek težila naglašenu simbolizmu te karikaturalnoj glumi,

1 Rad je pisan 2005. za zbornik: Ljiljana Kolešnik i dr., *Vizualna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Zbornik će biti tiskan koncem 2009. ili početkom 2010. Tekst se ovdje objavljuje uz susretljivu dozvolu urednice zbornika.

2 Za pojam "visoki modernizam" usp. Miško Šuvaković, 1999: 194-195.

u likovnom "purificiranju" scenografije, korištenju kontrastne dubinske mizanscene s naglašeno likovnim kompozicijama, uporabi različitih filmskih trikova (ubrzanja, usporenja, žive animacije...), što su se tada također držali – "eksperimentalnim" (usp. Peterlić, 2002).

(b) *Crtanofilmski modernizam – "zagrebačka škola crtanog filma".* Sredinom 50-ih Dušan Vukotić, najutjecajnija ličnost u novoosnovanom Studiju crtanog filma (1956) u sklopu Zagreb filma, uvjetuje sustavnu stilsku artikulaciju proizvodnje u tom studiju prema posve modernističkim načelima. Naime, isprobavajući ekonomična, a neklasična, rješenja u reklamnim filmovima koje je radio s Nikolom Kostelcom između 1954. i 1955,[3] ta je načela počeo sustavno upotrebljavati u izradi prvo dječjih animiranih filmova u Studiju za crtani film (*Cowboy Jimmy*, 1957), a potom i u izradi filmova za odrasle. Taj naglašeno geometriziran, shematiziran, grafički plošan i "autorefleksivan" stil, koji nije uvažavao iluzionističko opredjeljenje klasične animacije nego je prizorne situacije ocrtavao na naglašeno "simbolički", shematiziran, intelektualni način, pokazao se vrlo pogodan za iskazivanje "intelektualnijih" (moralnih, ali i filozofskih) "poruka", prvo u dječjem filmu, ali kako su time filmovi za djecu postajali "intelektualniji", postupno se proširivao tematski obzor filmova tako da oni budu i "za odrasle". Uvodili su, naime, tada aktualne filozofske ideje (recimo, iskazivanje vladajućih filozofskih tema "otuđenja" modernog svijeta, prijetnje atomske katastrofe, "vječnih" crta ljudske naravi...), a sve se to davalo u alegorijskom i ironijskom, "gegovskom" obliku (usp. Ivančević, 2004; Turković, 1985b). Brojni autori sudjeluju u razradi toga ranog animacijsko-modernističkog stila, ali u pedesetima i na prijelazu u šezdesete najistaknutiji, najdosljedniji i najdominantniji su u tome Dušan Vukotić i Vatroslav Mimica. Filmovi Studija se odmah po izlasku na inozemne festivale, koncem 50-ih, uočavaju kao stilski osobiti, moderni, intelektualno izazovni, prepoznati su kao razlučiv i koherentan *umjetnički pokret* te dobivaju etiketu "zagrebačke škole crtanog filma", primajući brojne nagrade po festivalima i privlačeći svjetsku i domaću kritičarsku pažnju. Početkom 60-ih (1962) film Dušana Vukotića *Surogat* (1961) dobiva nagradu Američke filmske akademije (*Oskar*) za crtani film što dodatno svjetski etablira ovaj pokret.[4] Vezano s ovim geometrijski obilježenim likovnim trendom, ali i puno radikalnije, član EXAT-a "51, Aleksandar Srnec, koncem 50-ih izrađuje (1960) film s okvirom naracijom ali s posve apstraktnim pozadinama i animacijama (*Čovjek i sjena*, scenarij i režija Vladimir Tadej), projektira neostvareni apstraktni film (= ∞, 1960; cf. Ivančević, 2003), te tri godine potom (1963) snima ritmičke filmske fragmente "luminoplastičkih" svjetlosnih efekata, posve izuzetne u ondašnjem kratkometražnom filmu, pa čak i izuzetne u eksperimentalnoj tradiciji, no oni ostaju neprikazivani osim u iznimnim pregledima Srnecova stvaralaštva (usp. uzorke u Susovski i Fatičić, ur., 2003).[5] A početkom 60-ih Vladimir Kristl ostvaruje animirani film *Don Kihot* (1961), s ritmičko-grafičkim igrama, s tek naznačenim prikazivačkim situacijama, naglašeno avangardne prirode.

(c) *Eksperimentalistički pokret.* Početkom 60-ih dolazi do programatskog avangardnog pokreta u kinoklupskoj sredini. U travnju 1962. Mihovil Pansini u suradnji s Tomislavom Kobijom pokreće krugove razgovora naslovljene *Antifilm i mi* u podrumskim prostorijama Kinokluba Zagreb[6]. Glavni je cilj tih razgovora bio "*pronaći nove putove*" u filmskom stvaralaštvu tadašnjeg kinoklubskog amaterizma (ali i filma uopće), odnosno pronaći novi model "avangardnog filma" i to "eksperimentiranjem", jer je "korisnije i bilo kakvo eksperimentiranje [...] nego hodanje utabanim putovima" (Pansini, ur., 1967: 11-12). Zamisao novog avangardnog filma – s nazivom *antifilm* – artikulirao je ponajviše sam Mihovil Pansini i to u polemičkoj razmjeni s prevladavajuće konzervativnim stajalištima drugih sudionika u razgovoru. Pansini je od prvog razgovora pa do zaključka svih razgovora

3 U reklamama koje su trebali brzo napraviti počeli su rabiti plošan i naglašeno geometriziran crtež likova i pozadina, te tzv. reduciranu animaciju s malim brojem faza i redukcijom fizikalnih i organskih zakona u ocrtavanju kretanja likova.

4 Usp. za sve ovo: Sudović, ur., 1978.

5 Inače Srnec se angažirao kao glavni crtač i crtač pozadina u film *Čovjek i sjena* (1960) u režiji Dragutina Vunaka. Dijelovi tog filma sadržavaju animaciju posve apstraktne pozadine, animaciju u skladu s neostvarenim projektom apstraktnog animiranog filma predloženog za ostvarenje iste godine kad je dovršen Vunakov film (usp. Ivančević, 2003).

6 Prvi je krug razgovora vođen u travnju i svibnju 1962. a drugi krug u veljači 1963. Razgovori su vođeni u Kinoklubu *Zagreb*, snimani su na magnetofon, transkribirani i umnoženi među sudionicima i članovima Kinokluba. Pet godina kasnije publicirani su u dokumentacijskoj knjizi koju je uredio Mihovil Pansini – *Knjiga GEFFA '63* (1967).

postupno radikalizirao svoje stavove, pa je od polaznog odbacivanja komercijalnog filma i nijekanja aktualnih ugledanja u "klasične umjetničke filmove" (Ejzenštejna, npr.) i uzdizanja filma kao iskaza osobne osjetljivosti autora, evoluirao do krajnje zaoštrenih formulacija prema kojima treba srušiti sve granice i "mitove", raditi filmove kojima su "sve slobode dozvoljene", za koje "pravila ne postoje, to je sve izmišljeno", koji ne moraju mariti za publiku, nego trebaju biti orijentirani isključivo na otkrivanje i istraživanje.[7]

No istodobno, neovisno o razgovorima, Vladimir Petek i Tomislav Gotovac (oni nisu bili sudionici razgovora) snimali su prepoznatljivo avangardne filmove koji kao da su ostvarivali razgovorne "antifilmske" zamisli (*Pastelno mračno* V. Peteka, 1960; *Smrt* V. Peteka i T. Gotovca, 1962; *Srna I* V. Peteka, 1962, i dr.). Povišena "prevratnička" atmosfera koju su stvorili razgovori izazvala je pravu stvaralačku "eksploziju", pa su godine 1963. urađeni neki antologijski eksperimentalni filmovi samog Pansinija (*Dvorište*, *Scusi Signorina* i *K-3, ili čisto nebo bez oblaka*), Peteka (*Sretanje*, *Sybil*, *Most*), Gotovca (*Prije podne jednog fauna*). U razgovorima je artikulirana i ideja festivala eksperimentalnog filma i 1963. on je doista i poletno, pod nazivom GEFF, organiziran bienalno.[8] Festival je okupio sve ključne "nekonvencionaliste" iz ondašnje Jugoslavije[9], bio obavezno praćen tematskim razgovorima u kojima su sudjelovali filmaši, filozofi, avangardni predstavnici drugih umjetnosti (glazbe, likovnih umjetnosti, književnosti), a u "informativnoj sekciji" festival je obavještavao o modernističkim filmovima središnje, profesionalne, kinematografije (najraniji filmovi "autorskog filma"). Stanovito se avangardističko uzbuđenje, posebno motivirano mogućnošću prezentacije filmova na GEFF-ovima, nastavlja preko sredine 60-ih, i stvaraju se daljnja radikalna djela, ponekad i kao ironijske persiflaže avangardizma (npr. *Termiti* Milana Šameca, 1963, i *Kariokineza* Zlatka Hajdlera, 1965). U ovom jakom valu filmskog avangardizma u prvoj polovici 60-ih iskušani su najrazličitiji radikalni postupci: različiti oblici redukcija (ili "fiksacija", kako ih je nazvao Dušan Stojanović) – tj. korištenja fiksnih kamera uperenih u razmjerno "neaktivni" i statičan prizor (npr. *Prije podne jednog fauna* T. Gotovca; *Dvorište* M. Pansinija; *Ahat* V. Peteka; *Armagedon* I. Martinca), ili korištenje jednog "postupka" za cijeli film (npr. vožnja unaprijed u *Pravcu* T. Gotovca, 1964, ili panorama u krug u *Kružnici*, 1964); fizičke intervencije izravno u filmsku vrpcu – perforiranje vrpce, lijepljenje manjih filmskih vrpci na veću, bojanje po vrpci, grebanje vrpce (npr. u Petekovim *Sretanje* i *Most*), paljenje vrpce (*Kariokineza* Z. Hajdlera, 1965), nekontrolirano snimanje (*Scusi signorina* M. Pansinija, 1963), projekcije na ekran projektorskog svjetla bez filma (I. Lukas, 1965), apstrahiranja na temelju realnih predložaka (*Twist-twist* A. Verzottija, 1962), praznih, tek nejednako obojenih vrpci (*K-3 ili čisto nebo bez oblaka*), a i, naravno, mnogo ritmičko-poetskih, "atmosferskih" filmova (Martinac, Gotovac, Petek i dr.) te "performanskih filmova" u kojima se izvodi često besmislene ili trivijalne radnje "za kameru", tj. za publiku (*Kap po kap do zdrave kose* I. Lukasa, 1966; *S* T. Gotovca, 1966). A pritom se kao zvučna pratnja u nekim filmovima proizvodio neki tip "konkretne glazbe" (npr. lupkanjem po radijatoru – *Termiti* M. Šameca, 1963; ili bubnjanjem po

7 Prema zaključnoj formulaciji kakav bi trebao biti antifilm, Pansini ističe kako "Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komuniciranja između autora i gledoca, već je akt otkrivanja i istraživanja." (Pansini, 1997: 81); kako "Treba do kraja srušiti granice koje postoje između raznih formi izražavanja istraživnja i življenja." (str. 82), "Antifilm znači oslobođenje od mitova, autoriteta, od pravila, zakona i terora." (ibid.), antifilm treba da "revolucionira našu doživljajnost", i to tako da bude u opoziciji prema temeljima tadanje filmovanja: "opozicijom na svrhovitost djela, opozicijom na vrednovanje djela", odricanje "vrijednosti medija" i "termina umjetnost i umjetničko djelo". Pozitivni ideali antifilma jesu: "Antifilm istražuje unutarnje mogućnosti filma, daje djelu smisao igra. Antifilm je igra izrasla u svom vremenu i svog vremena. Antifilm ruši i otkriva." (str. 83).

8 Riječ je o jednom od najranijih redovitih specijaliziranih festivala eksperimentalnog filma u svijetu. Prema pozivu koji je upućen mogućim sudjelovateljima: "GEFF će obuhvatiti one filmove koji prema propozicijama UNICe nisu dokumentarni ni igrani, već spadaju u treći rod: žanr film. To su eksperimentalni filmovi, avangardni filmovi, filmovi novih tendencija, koji istražuju nove putove i nova sredstva." (Pansini, ur., 1967: 91). Održano je četiri festivala, prvi, 1963, imao je za temu Antifilm i nove tendencije, drugi, 1965, bio je posvećen temi Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma; treći, 1967, Kibernetika i estetika; a posljednji, s jednom godinom odgode, 1970, imao je temu Seksualnost kao mogući put u novi humanizam (Majcen, 1998: 39).

9 Uz plodno sudioništvo snažne splitske klupske sredine, osobito značajnog Ivana Martinca i Ante Verzottija, važno je bilo sudjelovanje beogradskog kruga iz kojeg su dolazili svojim amaterskim nekonvencionalnim filmovima Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Kokan Rakonjac, Marko Babac i dr., te iz Slovenije filmovi Vinka Rozmana i Karpa Aćimovića Godine. Također, priređivane su retrospektive "prve avangarde" iz 1920-ih godina, ali i gostovanje inozemnih avangardnih filmova, te je 1967. gostovao Adam Paul Sitney s desetosatnim programom američke avangarde (i *fluxus* antologije), a na posljednjem GEFF-u gostovao je Paul Morissey s filmovima iz Warholove radionice i Carolee Schneemann sa svojim dnevničko-seksualnim filmovima.

različitim zatečenim površinama, *Scusi signorina* i *Dvorište* M. Pansinija, 1963).

(d) ***"Autorski" film.*** Iako je ovo avangardno, eksperimentalističko krilo bilo vrlo marginalno, radikalna razmišljanja prisutna u popratnim razgovorima GEFF-ova doživljavala su se indikativnim za globalne težnje za "drugačijom umjetnošću", za "novim filmom".

Naime, tijekom 1950-ih i na prijelazu u 60-e trend se je dugotrajnog nezadovoljstva ukupnim estetskim dosezima, osobito igranog filma u ondašnjoj Jugoslaviji, iskristalizirao u opći zahtjev za "reformom" produkcijskih uvjeta i proizvodno-artističke orijentacije. Primjerice, javile su se javne kritike posve pretjerane proizvodne i partijsko-ideološke nadzorne procedure[10]. Nasuprot takvoj kontroliranoj situaciji isticali su se zahtjevi filmofilskih kritičara[11] (i mladih ambicioznih redatelja) da film bude tretiran isključivo kao autonomno i personalno umjetničko stvaralaštvo, izvan institucijskih i ideoloških nadzora, posve u nadležnosti "autora" – tj. redatelja. Filmske uzore za moderan "autorski" pristup pronalazili su u sovjetskim revolucionarnim "formalistima" (Ejzenštejnu, Pudovkinu, Dovženku) – osobito srpski autori (Makavejev, Pavlović...), potom u trendovima "novog filma" u Francuskoj (novog vala i njihove "autorske politike"), u Poljskoj (crna serija), u Britaniji (Britanski socijalni realizam) i dr. Rani profesionalni filmovi dotadašnjih beogradskih amatera (npr. rani igrani film Živojina Pavlovića te provokativni dokumentarci Dušana Makavejeva u Srbiji), doživljavani su kao najava modernističke i autorske "renesanse", no prijelomna je bila 1965. godina, kad se je na godišnjem festivalu jugoslavenskog filma u Puli pojavilo više djela što su se činila oličenjima modernizma, "autorskih osobnosti". Od hrvatskih je tu bilo pionirsko djelo prije proslavljenog redatelja animiranih filmova, Vatroslava Mimice *Prometej s otoka Viševice* (1964), a od srpskih *Tri* Aleksandra Petrovića, *Čovek nije tica* Dušana Makavejeva i *Neprijatelj* Živojina Pavlovića.

Pojava novih autora bila je dijelom i posljedica "reformskog" preinačavanja načina financiranja projekata: državna proračunska potpora za snimanje filmova, koja je do tada išla izravno filmskim državnim poduzećima, sada je u Hrvatskoj preusmjerena u posebno državno tijelo (Fond za kinematografiju) koje je izravno dodjeljivalo subvenciju projektima autora, a oni su tek potom tražili producente. Komisije Fonda koje su odobravale projekte bile su sastavljene od javnih kulturnih djelatnika, koji su tada bili pod utjecajem vladajućih modernističkih i "autorističkih" ideja i bili skloni odobravati filmove novim i mlađim autorima i bili skloni novim scenarijskim idejama.

Poduprti zdušnom kritičkom podrškom, nagradama na nacionalnom festivalu u Puli, općom poletnijom atmosferom, modernistički je "val" (prozvan "novim jugoslavenskim filmom", odnosno "autorskim filmom") ubrzo zadominirao potisnuvši neke do tada dominantne redatelje u drugi plan (npr. Branka Bauera). Iako je igrani film bio u središtu pažnje, sastavnim dijelom visokog modernizma i autorskog filma držali su se i angažirani dokumentarci rađeni u tada vodećem stilu "filma istine" (u Hrvatskoj, dokumentarci Krste Papića, Rudolfa Sremeca, a potom i Petra Krelje, Zorana Tadića, Bogdana Žižića, Zlatka Sudovića i dr.), ali i poetskog dokumentarca (Eduard Galić), a pridružila im se i "druga generacija" crtanofilmskih autora u "zagrebačkoj školi crtanog filma", neki od njih iskusni animatori i crtači, ali bez autorskog nastupa (Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Nedeljko Dragić, Aleksandar Marks, Pavao Štalter, Boris Kolar, Ante Zaninović...).

Većina je naglasaka "autorskog filma" bila je implicitno polemična spram neke od dominantnih značajki dotadanjeg filma, iako su ciljevi bili u otvaranju i otkrivanju novih mogućnosti. Na tematskom se planu držalo se da filmski autori (a to su redatelji koji samostalno biraju scenarij i utječu na njegov izgled, pa ga sve više i sami pišu) trebaju birati teme i pristupe temama koji su njihovi vlastiti, a ne vanjski nametnuti, bilo ideologijom, bilo producentskom ponudom. To je pretežito značilo da je ocrtavanje individualnih psiholoških stanja junaka i psiholoških temelja njihovih odnosa postalo središnjom temom, a ne tek dramaturškim elementom u konstrukciji fabule. Kad su novi filmovi pristupali "socijalistički obi-

10 Npr. Ante Peterlić, tada vodeći mladi kritičar, i Mirko Bošnjak objavili su u časopisu *Naše teme* (br. 7-8, 1963) tekst "Jugoslavenska kinematografija danas" u kojem su analizirali brojne "filtere" kroz koje mora proći projekt da bi bio realiziran u državnim filmskim poduzećima, i zalagali se za reorganizaciju kinematografije.

11 Bila je riječ o generaciji mladih, filmski obrazovanih kritičara, dobar dio njih s redateljskim ambicijama, što su se okupljali oko kratkovjekog časopisa *Danas* u Srbiji, i oko kulturnog lista *Telegram* i filmskog časopisa *Filmska kultura* u Hrvatskoj, te oko *Ekrana* u Sloveniji.

lježenim temama" – kako je to u nekim svojim filmovima činio Mimica, Makavejev, Pavlović, Babaja, Vrdoljak... – tada njima pristupaju iz vizure subjektiviteta pojedinca, uzimajući vladajuću ideologiju i sustav koji ta ideologija podržava kao represivni faktor ljudskog života, kao zlehudu invaziju na duševni integritet protagonista, ili kao tek relativistički, pragmatički aspekt dnevnoga života, od tek prigodne važnosti. Takav pristup ideološki obilježenim sadržajima bio je ponekad povezan sa "subjektivizirajućim tehnikama", tj. tehnikama dočaravanja unutarnjih doživljaja (retrospekcije, vizije, snovi) osobito kod Vatroslava Mimice i Lordana Zafranovića. Ali je češće bio povezan s porastom naturalističkog pristupa – tj. ocrtavanja dnevnog života neistaknutih pojedinaca kao trapljenja pod teretom ružnih strana ljudskih naravi i društvenih nesporazuma.[12] No, češće se posve izbjegava bilo kakva referenca na etablirane političke sadržaje i posvećuje posve intimnim, obiteljskim, ljubavnim – "vječnim" – temama (Zvonimir Berković, Ante Babaja, Ante Peterlić, Lordan Zafranović, Krsto Papić, Vatroslav Mimica, Krešo Golik...) u kojima politički kontekst ništa ne znači, ili se tek indirektno naslućuje. Sve je to bilo vezano uz "kritiku priče", tj. uz težnju da se filmsko zbivanje ne organizira kao ciljno djelovanje protagonista, nego kao sukcesija nepredvidljivih "događaja", što više ocrtavaju opće stanje duha i "sudbine", negoli konkretno zbivanje. Utoliko se favorizirala epizodska, fragmentaristička kompozicija izlaganja s povećanim sugestijskim potencijalima, uz daleko veću stilsko-stilizacijsku "slobodu" u vizualizaciji scena i izlagačkoga tijeka, a sve s ciljem da se cjelini filma dade "metaforičnije", "alegoričnije" – "filozofskije" – vrijednosti, tj. da ukupnim filmom artikulira posve osobni svjetonazor autora filma, njegov pogled na život.

Modernistički kontekst za "filmski reformizam"

Svi ovi trendovi bili su isprva izrazito marginalni, rasuti, njegovali se uglavnom u svojevrsnim društvenim "rezervatima" ili u rijetkom dokumentarnom filmu) – tj. u lokalnim sredinama koje nisu držane toliko politički važnim (u amaterskim klubovima, u sklopu crtanofilmske proizvodnje još uvijek obilježene kao "dječje" i kulturno popratne), ili kao tek pojedinačne, nesustavne, i utoliko pretrpive pojave u igranom i dokumentarnom filmu. Ali to je bila važna margina, jer su takvi filmovi imali otprva naglašenu "atrakcijsku" i "emblematsku" vrijednost. Privlačile su, naime, priličnu javno-kulturnu pažnju među filmskim kritičarima, podjednako onim ideološko nadzornim (službenim), ali osobito među mlađima, a i privlačili su pažnju elitnih krugova iz drugih umjetnosti.

Naime, druga polovica 1950-ih i cijele 60-e u ondašnjoj su Jugoslaviji bile obilježene naglašenom modernističkom "uzrujanošću" – snažnom inspiracijom svjetskim modernizmom i uvjerenjem da se tako nešto mora i u nas razviti.

Primjerice, sami inicijalni razgovori o "antifilmu" u kinoklupskom i GEFF-ovskom kontekstu, nastali su pod izričitim poticajom i s programskim ugledanjem na modernističke i avangardne fenomene koji su u to vrijeme nicali na različitim stranama u umjetnosti Hrvatske i ondašnje Jugoslavije i nametali se javnoj svijesti ponajviše bučnim polemikama, ali i entuzijastičkom i, činilo se, nezaustavljivom "sljedbom". Modernistička zbivanja tijekom 50-ih i s početka 60-ih u "poeziji, kazalištu, romanu, muzici i likovnim umjetnostima" – kako je to rečeno u Pansinijevu uvodnom izlaganju u geffovske razgovore (Pansini, 1963) – bila su izravnim poticajom, ali i modelima za projektiranje "puta prema filmskoj avangardi", njezina mogućega profila.

Sam naziv "antifilm" u sklopu eksperimentalističkog pokreta skovan je prema tada u publicistici dosta spominjanome "antikazalištu" i "antiromanu" (usp. Pansini, ur., 1967: 13, 29). Naime, koncem 50-ih u zagrebačkim se kazalištima izvode drame E. Ionesca (*Stolice* / *Les chaises*, izvedba 1958), S. Becketta (*Svršetak igre* / *Fin de partie*, izvedba 1958) i o njima se raspravlja kao o "antidramama", a prikazuju se nadrealistički komadi domaćih pisaca Jure Kaštelana (*Pijesak i pjena*, 1958) i Ivice Ivanca (*Zašto plačeš tata*, 1960), osniva se Studentsko eksperimentalno kazalište (1956), s "eksperimentalnošću" u nazivu. Većina je tih avangardnih drama popratno tiskana u knjižnom

12 Krilo autorskog filma osobito žestoka naturalizma nazvano je "crnim valom" ili "crnim filmom". Kako je najžešći naturalizam iskazivan u ondašnjem srpskom filmu (Pavlović, Makavejev, Petrović, Popović i dr.), "crni film" je ponajviše vezan uz tu kinematografsku sredinu, iako je bilo i hrvatskih filmova koji su kritizirani kao "crni" ili su mogli biti pribrojani naturalističkoj struji (npr. epizoda *Čekati* omnibusa *Ključ* (1965) i *Lisice* (1970) Krste Papića; pa i, djelomično, rani filmovi Antuna Vrdoljaka – *Kad čuješ zvona* (1969) i *U gori raste zelen* bor (1971). Ali, u tu su kategoriju ulazili i mnogi socijalnokritički dokumentarci kakve su u Hrvatskoj radili Krsto Papić, a poslije Petar Krelja, Zoran Tadić.

izdanju u kazališnim bibliotekama. Također, bilo je to vrijeme učestalih gostovanja i najuglednijih svjetskih kazališnih kuća (npr. *Porgy and Bess Ensamble* iz SAD-a, 1954; *Burgtheater* iz Beča, 1955; *Il Picolo teatro* iz Milana, 1955; *Kinesko klasično kazalište* Opere iz Pekinga, 1955; *Théâtre National Populaire* iz Pariza i dr.; usp. Batušić, 2004: 173). Najizrazitiji je bio utjecaj snažno prisutnih i polemički dočekivanih neoavangardnih, "apstrakcijskih" tendencija u likovnim umjetnostima. Programski tekstovi što su pratili izložbe grupe EXAT '51 (1953), Gorgone (osnovane 1959) te potom izložbe Novih tendencija (prva je održana 1961) bili su izvorom za teze što ih je Pansini iznosio u razgovorima o "antifilmu". Pedesete su bile razdoblje učestalih preglednih izložaba moderne likovne umjetnosti zapadnoeuropskih zemalja (suvremene francuske umjetnosti, 1952, 1958; Henryja Moorea, 1955; važna izložba američke suvremene umjetnosti, 1956; izložba suvremene talijanske umjetnosti, 1956; didaktička izložba posvećena apstraktnoj umjetnosti, 1957. i drugo; usp. Putar, 1998: 403-412), ali i važnih individualnih i grupnih nastupa hrvatskih "apstraktista", te postupnog, ali "epidemijskog" prelaska figuracijskih modernista u apstrakciju. Modernistički stil u crtanofilmskim reklamama Vukotića i Kostelca, a potom u "zagrebačkoj školi crtanog filma" oslanjao se na modernističku grafiku ondašnjih reklamnih panoa i plakata, ali potom i na svjetski modernistički grafički trend (utjecaj Bauhausa i ruske avangardne umjetnosti).

Modernistička i avangardna literatura bila je prijevodno itekako prisutna. Primjerice, 1958. bio je preveden roman *Izmijenjena odluka* (*La modification*) Michela Butora, onda vezanog uz sintagmu "antiromana", diskutiralo se o "romanu svijesti" (prijevod *Uliksa* Jamesa Joycea, izdan 1957), prevođena je modernistička poezija po različitim časopisima, a 50-ih se na stranicama časopisa *Krugovi* (osnovanog 1952) objavljivala protoavangardna poezija (npr. Ivana Slamniga) te nadrealistička (Drage Ivaniševića). Pedesetih je objavljen modernistički roman Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* (1957), a član "krugovaške grupe" Vlatko Pavletić u kulturnom tjedniku *Telegram* u nastavcima je početkom 60-ih objavljivao esej "Ključ za modernu poeziju" (citiran u "antifilmskim razgovorima", usp. Pansini, ur., 1967: 19).

U "antifilmskim" razgovorima često se upućivalo na modernu glazbu, koja je bila tradicionalnom referencom i "modelom" za prvu filmsku avangardu (iz 1920-ih), ali i za drugu (onu iz 1950-ih i 60-ih). Izričito se poziva na izravno slušalačko i vizualno iskustvo koje je tada nudio značajan festival moderne glazbe – Muzički bijenale Zagreb (prvi održan 1961) na kojem su bili izvođeni i prisutni tada najavangardniji i kanonizirani internacionalni skladatelji i izvođači "nove glazbe" (J. Cage, M. Kagel, W. Lutosławski, O Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, P. Schaffer, K.H. Stockhausen, I. Stravinski i dr.), a nametnuli su se i domaći (Milko Kelemen, Ivo Malec, Natko Devčić, Branimir Sakač i dr.).

Iz proavangardističkih razgovora o filmu i iz ondašnje javne pažnje nisu izostajala niti pozivanja na modernistički pokret u svjetskom filmu. Početak 1960-ih bilo je vrijeme učestalog pojavljivanja primjeraka modernističkih "novih filmova" na repertoarima kina i javnih diskusija vezanih uz njih. Prilično je uzbuđenje među hrvatskim intelektualnim krugovima izazvalo prikazivanje filma inače kazališnog redatelja Petera Brooka *Moderato Cantabile* (prikazan negdje 1961-62) kojeg se držalo uzorno "umjetničkim" i "modernim". Pratili su se i diskutirali filmovi francuskog novog vala (osobito Godarda, Chabrola), talijanskog novog filma (*Noć* Michelangela Antonionija; *Slatki život* Fellinija). Prikazivan je i novi Buñuel (*Nazarin*), a bila je i prilika vidjeti *Sjenke* Johna Casavetesa. Sve su to bili filmovi i autori spominjani u "antifilmskim" razgovorima 1963, što znači da su pokazani u razdoblju od 1960-62, ali se o njima diskutiralo i po filmskim stranicama kulturnih tjednika i dnevnih novina, na radio emisijama, po tribinama. U kinoteci se je, također, povremeno mogao vidjeti koji program prve avangarde iz 1920-ih, pa su poneki sudionici i o njima imali neku ideju. Sve je to bilo dostatno da se pronalaze i pozitivni i negativni "predlošci", oni za ugledanje i oni za izbjegavanje.

Sve ovo što se na raznim stranama u kulturi zbivalo, iako često začinjano u vrlo uskom krugu umjetnika, znalo je izazvati priličnu javnu pažnju, često pojačanu političkim i tradicionalno-estetičkim napadima, pa se time stvaralo zajedničko kulturno "polje" visoke među-umjetničke uzajamne informiranosti o modernističkim pokretima i idejama.

Uz to, postojalo je i stalno spontano umjetničko prepletanje – toliko karakteristično za većinu avangardnih pokreta – između članova različitih umjetničkih područja. Modernistički orijentirani umjetnici u pravilu su se zagledavali u druge umjetnosti ne bi li u njima našli inspiraciju i ohrabrenje za vlastita traganja, a kulturne rubrike no-

vina kao i kulturni tjednici (poput tada iznimno važnog *Telegrama*) te kulturne emisije na radiju objedinjavali su i povezivali i informacije i kritičke refleksije o modernističkim pojavama na različitim stranama kulture.

Filmaši okupljani oko Kinokluba Zagreb i GEFF-a, ali i oni u zagrebačkoj školi crtanog filma, te novi autori koji su dobili mogućnost da rade filmove tijekom 1960-ih pod novim uvjetima financiranja projekata, kao i kulturnjački članovi komisija za odobravanje filmskih projekata – bili su itekako dijelom ovog modernističkog kulturnog pokreta.

II. Kontekstualno pozicioniranje modernizma

Paradoksne pretpostavke modernizma i avangarde u Hrvatskoj

Cijela ova modernistička situacija javljala se, zapravo, kao iskorištavanje nekih paradoksa prisutnih u ondašnjoj kulturi, te razrade onih aspekata potencijalno protuslovne situacije što su išli na ruku modernističkoj paradigmi.

Naime, iako je kinematografija politički razvijana zato jer je držana važnom po populističkoj djelotvornosti filma (i kao novoga tipa "narodne umjetnosti" industrijskog doba i nove komunikacijske tehnologije, ali i kao djelotvornog propagandnog sredstva), istodobno su joj se postavljali ideali "visoke umjetnosti", često i vrlo specifični estetski zahtjevi.

Nadalje, iako je jezgra hrvatskih i ondašnje jugoslavenskih "partijaca" (vodstva i članova komunističke partije Hrvatske i ondašnje Jugoslavije) trajno političko-ideološki podozrijevala i počesto i politički opstruirala svaku pojavu avangardizma, avangardizam je priličnog poticaja dobivao upravo iz podgrijavane "revolucionarističko-idealske", "avangardističke" strane komunističke ideologije.

Potom, iako se umjetnički avangardizam javljao kao "oslobađanje" od stega tradicije, dijelom je rađen u ime jedne grane "tradicionalnih" estetskih načela – u biti "romantičarske" vizije o prirodi i ulozi umjetnika i umjetnosti, romantičarske vizije koju je dijelila i sama "avangarda socijalizma", tj. vodeći komunistički "ideolozi".

Ove su se značajke isprepletale na kompliciran način i stvarale povijesno dinamičnu i nimalo jednostavnu praksu, koju se često previđa kad se pojednostavnjeno govori o tome razdoblju jugoslavenskog komunizma kao o "dogmatskom" razdoblju, odnosno kad se naglašavaju modernističke i avangardne tendencije kao isključivo "opozicijske".

Populističko-elitistička dvojnost i romantičarski personalizam socrealističke kinematografije

Iako se film u Hrvatskoj, prije Drugog svjetskog rata, uspostavio kao popularan urbani i modernizacijski medij, proizvodnja populističkih varijanti filma (nadasve igranog filma) bila je prepuštena "tržištu", ostajući periodična, gotovo nikakva. Naime, vrlo malo tržište (mali broj kina po ondašnjoj Hrvatskoj i Kraljevini Jugoslaviji) nije nadoknađivalo niti troškove proizvodnje, a nije bilo nikakve nade da bi donosio profit za dalje ulaganje i razradu proizvodnje. Uz to nije bilo nikakve državno-zakonske zaštite od moćne prikazivačke konkurencije svjetskih filmova, niti ikakve zakonski regulirane stimulacije proizvodnje. Sve je to uvjetovalo da su koliki-toliki proizvodni kontinuitet imali samo subvencionirani oblici kinematografije (zdravstveno propagandni i "kulturni filmovi", promotivni i reklamni filmovi...), a proizvodnja populističkog igranog filma bila je izrazito hendikepirana, rijetka, neisplativa, te su proizvođači rijetkih igranih filmova uglavnom bankrotirali (usp. Turković i Majcen, 2000).

Državni se stav prema filmu bitno promijenio prvo za Drugog svjetskog rata u kratkovjekoj marionetskoj Nezavisnoj državi Hrvatskoj, pod nacističkom okupacijom i pod utjecajem njemačke koncepcije o propagandnoj funkciji filma. A potom, posebno važno i dalekosežno, u sklopu poratne socijalističke Jugoslavije, a pod utjecajem lenjinsko-sovjetske koncepcije propagandne i prosvjetiteljske važnosti filma. Naime, socijalistički državni preokreti, a osobito oni ruske revolucije, pa onda i jugoslavenskog socijalizma po Drugom svjetskom ratu, "posvajali" su film ne samo kao dio modernizacije, nego i kao potvrđeno popularan medij kojim se izravno može utjecati na "široke mase". Tj. film se shvatilo kao snažno prosvjetiteljsko i propagandno sredstvo socijalističkog projekta, kao iznimno pogodno sredstvo za obrazovanje i ideološku indoktrinaciju širokog spektra stanovništva – nadasve onog pretežito nepismenog, periferijsko-urbanog ("radničkog") i seoskog stanovništva, ali i za "preodgoj" građanskih "ostataka", te tradicionalne intelektualne elite.

Ova se uporaba filma izravno oslanjala na onu ždanovsko-sovjetsku, poznatu pod krilaticom *socijalističkog realizma* (*socrealizma*). No, bit te orijentacije nije bio samo u socijalističko-indoktrinacijskoj svrsi, iako je ona bila temeljna, nego i u *populističnosti*. Naime, da bi se socijalističke ideološke poruke prenijele "masama" na djelotvoran način, film je morao to činiti na većini provjereno pristupačan i

privlačan način. U staljinističkoj – socrealističkoj – reakciji na "elitistički" revolucionarni "formalizam" sovjetske filmske avangarde na prijelazu iz 1920-ih u 30-e, upravo je populistički model filmovanja – onaj klasično-narativni – istaknut kao najpoželjniji.[13] Taj je, držalo se, onaj koji jamči populističku djelotvornost filma, što će učiniti filmsku socijalističku indoktrinaciju djelotvornom.

No uz ovaj pretpostavljeni i očekivani populizam filma, film se držalo neupitno *umjetnošću*, te se od "socijalističkog filma" očekivalo da bude ne samo djelotvorno populističan, ali i *vrhunskom* umjetnošću. Naime, zahtjev da film (i druge umjetnosti) budu indoktrinacijske (propagandne) bio je općim mjestom socijalističke doktrine, ali također se podrazumijevalo da film mora ispunjavati i visokoumjetničke standarde, tj. da se indoktrinacijski zadatak ispunjava – *kreativno*. Ova posljednja očekivanja su filmu (i umjetnosti uopće) ispostavljali tzv. *partijski intelektualci*, oni koji su specificirali ulogu "umjetnosti" u socijalističkom projektu. Kreativni prinos, uspostavljanje visokog zanatstva bio je gotovo ideološki istaknut zadatak, onaj po kojem se "socijalistički film" trebao pokazati barem ravan, ako ne i superioran onima iz "kapitalističkih" zemalja.[14]

Ove stvaralačke i zanatske norme koje su trebale važiti za populistički "socijalistički film" zapravo su bile norme klasičnog filma – norme fabularne dramatičnosti, složenih tokova zbivanja, psihološki složenih i uvjerljivih likova i njihovih odnosa, ali i stilske norme dobre glume, dobre filmske fotografije, suptilne montaže i glazbene pratnje, te retoričke obrađenosti. A mjeru se visokih kreativnih i zanatskih dosega pronalazilo u raznim izvorima, u vrhunskim američkim i zapadnjačkim filmovima iako se to prikrivalo, ili izričito u sovjetskim filmovima, odnosno filmovima socijalističkih zemalja (npr. Poljske).

Dakako, ti su zahtjevi za umjetničkom uspješnošću podrazumijevali osobitu ekspertnost filmaša, podrazumijevali su njihove iznimne – posve individualne –sposobnosti i vještine. Personalnost stvaratelja nije bila nimalo irelevantna, jedino što se držalo da ona ipak mora biti očitovana u dosjetljivom (kreativnom) ostvarivanju *zadanih* ciljeva.

Paradoks iz kruga politike – tj. da je "narodnu revoluciju" zapravo diktatorski vodio uski elitni i privilegirani sloj ("komunistička avangarda") izrazito individualiziranih protagonista – preslikao se i na filmsko područje: populistički je film ostvarivala privilegirana i individualno istaknuta filmaška elita, po sasvim elitnim stilskim kriterijima.[15]

Ova važnost koju je *kreativna personalnost* imala u politici, pa ju se "dozvoljavalo" i u umjetnosti, indikacijom je romantičke revolucionarnosti komunističkog pokreta. Iako revoluciju, po komunističkoj doktrini, *provodi* "narod", "radništvo" i "proletarijat", nju *vode* vizionarske, kreativne osobnosti, *vođe*, koje vide dugoročne ciljeve, snalaze se u pragmatičkim okolnostima, i znadu *navesti* "narod" na željeno revolucionarno djelovanje. Romantičarska vjera u *genij vođe* bila je ugrađena u revoluciju i dala je temelj za kasnije "kultove ličnosti" – one Lenjina, potom Staljina, a u socijalističkoj Jugoslaviji Tita. Ali i, prijenosom autoriteta, i ostali, manji, ideolozi i vođe zadobivali su elitni status, status onih koji "imaju prvo" na pragmatičnu kreativnost, i koji su utvrđivali pragmatičke ciljeve i norme ponašanja u konkretnim životnim prilikama.

Takva vjera u osobni genij izabranih pojedinaca bila je posve prihvatljiva "partijskim intelektualcima", toj kulturnoj eliti koja je ionako pripadala romantičarski nadahnutoj tradiciji, što je umjetniku dodjeljivala vizionarsku ulogu u ljudskome, odnosno nacionalnome društvu. Romantičarski kult umjetnika-genija, izdignutog iz mase, nesputana njezinim ograničenjima, ali koji pritom otvara

13 Riječ je o stilskom modelu osobito djelotvorno razrađivanom u utjecajnoj američkoj (hollywoodskoj) i zapadno-europskoj kinematografiji, te se – po uzoru na taj "klasični" model – i u okviru socijalističkog realizma očekivalo se da film mora imati dramaturški zaokruženu konstrukciju, da zbivanje nose individualizirani "junaci", da su postupci likova i njihovi profili psihološki razrađeni, a motivacije postupaka pregledne i prihvatljive. (Usp. Turković, 1985b: 18)

14 Usporedi podrobniju analizu ideoloških i umjetničkih zadataka uz navođenje izvornih formulacija i literature, u Turković, 2005.

15 Usput budi rečeno, u kontekstu visokih očekivanja filmaško zanimanje postalo vrlo elitno zanimanje, donekle ravno onom političke socijalističke elite (ili ga je tako komunistička elita tako tretirala). Naime, obje sfere imale su jednako zahtjevan indoktrinacijsko-akcijski zadatak u stvaranju "novog društva". Snimanje filmova je isprva imalo izrazito privilegiran društveni status – svi su morali "ići na ruku" filmašima ako je trebalo nešto uraditi, snimati se moglo onoliko dugo koliko je redatelj procijenio važnim, pa je i sam redatelj mogao postupati visokom mjerom proizvoljnosti – samo ako je obećanje kvalitete budućeg filma bilo uvjerljivo. Uostalom, mnogi su filmaši imali bliske društvene veze s političarima, političari su ih često tretirali kao ravnopravne partnere u socijalističkom zadatku, iako je, naravno, sva moć bila u rukama političarske elite, a ne filmaške (odnosno "kulturnjačke" – osim ako ovi nisu bili istodobno i "politički kadar").

masi i naciji slobodarske perspektive, koji je "vodi", osobito je dobro prihvaćan u Hrvatskoj koja je bila zadojena modernizacijskim idealima, a u kojoj se ideja umjetnika trebala izdignuti u kontekstu prilično siromašnog, tek konstituiranog građanstva, opadajuće uloge plemstva i prevladavajuće seoskog društva s konca 19. i početka 20. stoljeća. Aktivni umjetnici, velikim dijelom s mukom obrazovani, dijelom siromašni, njihov status institucionalno nereguliran, podcjenjivan, zapušten, s tek tu i tamo kakvom jadnom stipendijom, svoju su pripadnost umjetnosti branili romantičkim idejama o svojem osobitom nacionalnom i kulturno-uzdižućem "pozivu" (a bez društveno regulirana "zanimanja", "koristoljublja" vezana uz utabane karijere), često politički uzvisivanom i od nacionalistički opredijeljenih političara.

Konzekventno, intelektualna elita komunističke partije, koja je dijelom i sama pripadala romantičarski uzdizanom sloju umjetnika i intelektualaca "po pozivu", pridavala je "naprednim" intelektualcima i umjetnicima osobitu, romantičarski koncipiranu, ulogu u cjelokupnu procesu socijalističke "pretvorbe".

Ovaj podrazumijevan romantičarsko-elitni tretman umjetnika u socijalizmu, stvorio je vrlo povoljno prihvatno raspoloženje za "autorsku poetiku" cahierovske kritike[16] i novovalovaca kad je ova, vrlo ažurno, doprla do obrazovanijih filmaša, a osobito do mladih filmskih kritičara i potencijalnih filmaša među filmofilima.

Ambivalentnost real-komunističkog "revolucionarizma" i avangardne tendencije

Takvo romantičarsko-revolucionarističko shvaćanje i često voluntarističko-kreacionističko ponašanje političke elite socijalističke Jugoslavije[17] davalo je aktivističnijim individualcima i u sklopu komunističke partije, a i onima u kulturi, stalne "revolucionarističke" predloške i poticaje[18] pa je i modernizam u umjetnosti, a osobito njegovo avangardnije, eksperimentalističko krilo ideju "revolucioniranja postojećeg" uzelo kao svoju temeljnu opciju.

No, takvo se nadovezivanje na izvorni revolucionarizam komunizma suočavalo s vrlo ambivalentnom "real-političkom" stvarnošću. Prvo, cijeli je komunistički pokret bio izrazito "disciplinaran": "vođe" su bile te koje su utvrđivale ciljeve i donosile planove aktivnosti, dok ih je "članstvo" tek trebalo (zdušno) provoditi. Revolucionaristička "inventivnost" bila je rezervirana za više hijerarhije partije, ali se nije mogla trpjeti od "bilo koga", tj. od "provoditeljskog" članstva, nije se mogla trpjeti – "revolucija na svoju ruku". Od članstva i pučanstva očekivao se tek "aktivizam" i "vjernost" u provedbi "direktiva" koje je izdalo vodstvo. Cijeli je sustav, zapravo, bio izrazito podozriv prema inovativnosti koja nije dolazila od vodstva, ili koja nije bila legitimirana autoritetom ideologa i partijskih vođa. Ta se podozrivost rutinirala procesom stabilizacije državnog uređenja: država je morala predvidivo funkcionirati (bez "nekontroliranih" i "dislociranih"

16 Misli se na kritičare francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* tijekom 1950-ih i 60-ih, koji su procjenjivali da je središnja stvaralačka osoba u izradi filma redatelj, da je film izražavatelj osobnog nazora i stvaralačkog senzibiliteta redatelja, i da bi prema tome kinematografska politika trebala biti "politikom autora", tj. davati prednost redateljima, njihovim idejama i osobnim projektima. Ključan je u tom pogledu bio tekst Françoisa Truffauta "Une certaine tendance du cinéma français" ("Stanovita tendencija francuskoga filma"; *Cahiers du cinéma*, br. 31, siječanj 1954).

17 Ovaj se "revolucionaristički kreacionizam" čak i doktrinarno podržavao u prilično dugačkom polaznom razdoblju "izgradnje socijalizma" u poratnoj Jugoslaviji. Komunistička partizanska "Oslobodilačka borba" protiv nacista i njihovih vazala na području bivše Kraljevine Jugoslavije tijekom Drugog svjetskog rata, prikazivala se ujedno i kao komunistička društvena *revolucija,* a i većina se globalnih poteza socijalističke politike u bivšoj Jugoslaviji težila shvatiti kao niz koraka u "revolucioniranju" društva, tj. kao faze u kretanju ka "dovršenju" revolucije (koje leži u ostvarivanju komunističke utopije, posve besklasnog društva jednakih povlastica za sve pojedince). Osjećaj da se doista stvara nešto posve novo bio je, doista, u prvom desetljeću "izgradnje socijalizma" prilično proširen, ne samo među komunističkim aktivistima, nego i među ljudima zahvaćenim poletom "izgradnje novog društva", a osobito je bio jak u kinematografiji za koju se činilo da doista ide "od početka". Dijelom i jest, jer je završetkom rata i u razdoblju nacionalizacije i stvaranja novog državnog ustroja, bila gotovo posve narušena i proizvodna, prikazivačka i distribucijska struktura kinematografije na prostorima bivše Kraljevine Jugoslavije, pa je trebalo sve ponovno uspostaviti, na novim – "socijalističkim" – principima (uspostava kinematografija je, primjerice, postala dijelom industrijalizacijskog "petogodišnjeg plana"; usp. Turković i Majcen, 2000: 32). No, riječ je bila i o nečem "spiritualnijem". Kako igranofilmska proizvodnja – koja je trebala biti nositeljem populistički usmjerene socijalističke indoktrinacije – doista nije imala neke uhodane tradicije, to se rekonstituiranje populističkog "klasičnog stila" u socrealističke svrhe odvijalo inventivnim putem, tj. nastojanjem da se shvate ključna načela po kojima se ustrojavala vrhunska djela klasične zapadne populističke kinematografije, ili, ako ih se ne može rekonstruirati, da ih se nanovo izmisli. Iako je među filmašima bilo mnogo nevještine, diletantskih i krivo shvaćenih rješenja, među nekolicinom najinventivnijih filmski rezultati su bili majstorski sigurni (npr. u Branka Bauera, prvim filmovima Branka Belana, Nikole Tanhofera, te u ponekim filmovima Hanžekovića, Fadila Hadžića...; usp. Turković, 2005).

18 Na političkom planu, izrazit pokušaj "revolucioniranja komunizma", javio se studentsko-intelektualističkim pokretom 1968. U jezgri tog pokreta bila je želja da se rutinirano, "real-socijalističko" – "birokratizirano" – ponašanje članova komunističke partije i provoditelja središnje politike vrati svojim "revolucionarnim iskonima", tj. da se od "birokratske sputanosti" oslobode "kreativne" snage u svim strukturama društva.

invencija), pa se razvilo preventivno nepovjerenje prema bilo kakvim autonomnim – partijski nenadziranim – grupiranjima i inicijativama, pa su mnoge takve inicijative (artikulacije grupa po časopisima, po izložbama, u sklopu kakva umjetničkog društva...) bile predmetom represivnih kampanja.

Međutim, revolucionaristički polet i poticaj imao je osobitu varijantu na kinematografskom području. S jedne strane, u polaznim godinama "socijalističke kinematografije" očekivalo se da ona ispunjava socrealističke, ideološki definirane zadatke. Ali, kako filmaši nisu imali gotovih predložaka u tradiciji kako izrađivati populistički djelotvorne igrane filmove s ideološkim zadacima, morali su sami "izumijevati" fabule i filmske narativne postupke. Bili su prisiljeni i poticani na "kreativnost". Ali, pri tom su bili pod stalnim nadzorom kako to što su "izmislili" ne bi iskakalo iz zacrtanih doktrinarnih okvira i doktrinarno poželjnog djelovanja na "mase".[19] Za kreativnije stvaratelje situacija je bila stimulativna – jer su doista bili potaknuti na inventivnost, ali i izrazito riskantna, jer se ostvareni modus njihove inventivnosti u svakome trenutku mogao proglasiti "opasnom". Mnogi su tako redatelji imali ugrađenu "autocenzorsku" kontrolu i radije bi provodili iskušano odobravane obrasce (to je bilo osobito vidljivo u dokumentarističkoj proizvodnji), nego iskušavali nešto novo.

Ova je ambivalentnost (potreba za inovacijom i strah od nje) postala daleko očitijom kad je tijekom 50-ih pa nadalje zadominirao trend oscilacijske, ali postupno sve veće, liberalizacije komunističke politike u bivšoj Jugoslaviji. Kako je "jugoslavenski socijalizam" tražio model socijalizma što će u očima svijeta biti izrazito različit od represivnog sovjetskog modela od kojeg se odcijepilo 1948, ali opet model "vjeran" marksizmu, činio je to u nizu "reformi" (također natopljenima voluntarističko "revolucionarističkim kreacionizmom"), koje su sve podrazumijevale stanovitu "decentralizaciju" i oslabljivanje "kontrole". Reforme su pokrenule veću regionalnu (uglavnom republičku) autonomiju, društvenu inicijativnost (misli se na ekonomsku politiku poduzeća i kulturnu politiku institucija), upravnu autonomiju ("samoupravljanje"), te osobnu poduzetnost – sve je to podrazumijevalo liberalizaciju represivnog uređenja na mnogim stranama i mnogim razinama. Očigledna liberalizacija na mnogim stranama i razinama, uz stanovite poticaje koji su davali tada vodeći komunistički intelektualci (npr. Šegedinov i Krležin istup početkom 1950-ih, kojim se odricalo od socrealističkih postavki i postulirala autonomnost umjetnosti i "sloboda" personalnog istraživanja; usp. Visković, 2004) djelovale su izrazito inspirativno na mlade umjetnike i intelektualce, kojima je "revolucionaristički" polet još uvijek bio živim poticajem, ali koji su težili novim obzorima u svojim umjetnostima, onim što će odgovarati modernističkim istraživanjima u zapadnim umjetnostima.

S jedne strane, opća je "decentralizacijska" politika stvorila brojne mogućnosti za inicijativno umjetničko ponašanje pod nikakvim, ili osjetno oslabljenim ideološkim nadzorom. Osobito ako je to ponašanje bilo individualno (tj. prakticirali su ga samo poneki pojedinci neuklopljeni ni u kakav "službeni okvir"), ili je bilo "marginalno", tj. njegovalo se u slabo distribuiranim časopisima, udrugama (npr. kinoklubovima; amaterskim društvima) ili u nekim neistaknutim institucijama koje su bile pod benevolentnom "zaštitom" nekog od liberalnije nastrojenih političara.[20] To je zapravo omogućilo da se avangardnije varijante modernizma jave na vrlo različitim stranama gotovo istodobno (na galerijsko-umjetničkom, odnosno majstorsko-radioničkom terenu, vezano uz prijateljske grupe i kratkovječne časopisne nastupe, mala ili studentska kazališta, amaterske kinoklubove ili "dječja" animacijska proizvodnja i sl.), ali i da umjerenije varijante modernizma dobe i središnje kulturno mjesto – tj. da postanu dijelom središnje financirane proizvodnje filma

19 U procesu proizvodnje filma postojale su brojne ideološko kontrolne instance, počevši od dramaturških odjela u filmskom poduzeću (recimo Jadran filmu) koji su nadzirali izradu scenarija, središnjih ideoloških instanci koje su odobravale scenarij (sastavljen od partijskih "funkcionara"), do producentskog, a poslije i miješanog "savjetodavnog" nadzora nad izmontiranim materijalima, a potom i na posebnim projekcijama priređivanim za političku i novinarsku elitu (usp. Turković, 2005).

20 Naime, oslabljivanje centralističke kontrole donijelo je i komunističkoj partiji, odnosno liberalnije rekonceptualiziranom "Savezu komunista" poticaje na unutarnju diferencijaciju. Počele su dolaziti do izražaja individualne, nacionalne pa i uže interesne razlike među voditeljima politike, javljali su se prikriveno, ali i prepoznatljivo sukobi između različitih "vodstava", pa je takva neujednačena politička situacija otvarala različite mogućnosti da se "iskoristi": umjetnici su mogli tražiti za svoj tip djelatnosti tolerantniju sredinu (ako im nije takva bila u Hrvatskoj, mogli su je, recimo, naći u Srbiji; ili ako ih je napao jedan političar i njegovi pristaše, mogao se uteći zaštiti drugog, naklonijeg. Snalaženje u takvoj situaciji bilo je složeno, ponekad frustrirajuće, ali i često uspješno – kako svjedoči situacija brze dominacije modernizma u svim umjetnostima.

(s "autorističkom" poetikom), da se javljaju izdanja modernistički koncipiranih knjiga uglednih komunističkih intelektualaca u uglednijim izdavačkim edicijama i časopisima (Šegedina, Krleže, Kaleba, Horvata, Božića...) itd. te da ustaljivanjem "liberalističkog" mentaliteta modernizam postane čak i dominantan smjer svih umjetnosti tijekom 1960-ih, 70-ih i nadalje.

No, i u ovoj "decentraliziranoj" situaciji i nadalje su se održavali ideološko-kontrolni mehanizmi, osobito u konzervativnijih komunista ili u onih novijih koji su nastojali očuvati ili obnoviti kontrolnu snagu komunističke partije, djelujući kao svojevrsna kontraliberalna reakcija.[21] Recimo, naturalističko je krilo "autorskog filma" bilo dočekano kao izrazita politička provokacija i nazvano "crnim filmom", te je nakon niza ne baš uspjelih pokušaja da se organizira represivna politička "kampanja" protiv te filmske struje, ta je kampanja konačno i realizirana (1974), te su neki autori suđeni (Lazar Stojanović), a drugi izbjegli iz zemlje da bi mogli nastaviti raditi (Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik) ili počeli raditi u tolerantnijoj republici (Živojin Pavlović u Sloveniji). Benigniji vidovi modernizma – kao, primjerice, crtanofilmski – bili su samo novinski kritizirani zbog "apstraktnog humanizma", iako politički status njihovih vođa (Vukotića i Mimice) nije dozvoljavao da se to pretvori u represivnu kampanju.

Paradoksi što su pratili sam filmski modernizam

No, niti sam modernistički pokret u bivšoj Jugoslaviji uopće i posebno u Hrvatskoj nije bio pošteđen ambivalentnosti i paradoksa.

a) Politična antipolitičnost. Jedan paradoks ovdašnjeg umjetničkog modernizma, često ideološki napadana, bio je u činjenici da se modernistička novina doživljavala kao obnavljanje revolucionarističke biti komunizma. Modernizam nije bio nužno *antikomunistički*. Indikativan dio pionirskih modernista bili su deklarirani i opredijeljeni članovi Saveza komunista, često na visokim položajima, kao, primjerice, filmaši Vukotić i Mimica, potom Dragić, Zafranović... (da nabrojim one najistaknutije na području filma) i mnogi drugi. Na valu liberalizacije, mnogi su od njih držali da inventivno pridonose poželjnim liberalizacijskim trendovima "razvoja socijalističkog društva" i reformističkim intencijama jugoslavenske varijante socijalizma, te su iz toga crpili osobito "aktivističko" nadahnuće, uz pojačan osjećaj da su time i te kako "vjerni" "pravim" ciljevima komunističkog pokreta. A takvim ih je držalo i liberalnije krilo komunista.[22]

Ta samoshvaćana "ideološka vjernost" i obnovljen aktivistički polet ideološki angažiranih kulturnjaka imao je za posljedicu povremene zdušne napade na svoje kolege moderniste – ako se činilo da su ovi "pretjerali", odnosno da su postali "negatori socijalizma", te ako se pokrenula politička kampanja protiv njih. Vatroslav Mimica i Antun Vrdoljak su, tako, sudjelovali u napadima na "crni film" (otpisujući ga kao "srpski patent" i kao "antisocijalistički" projekt), Lordan Zafranović je u sedamdesetima aktivno sudjelovao u političkoj kampanji protiv "anarholiberala" u kulturi[23].

No, ideološki nadzornici, bilo oni među političarima ili među kolegama filmašima, nisu bili posve u krivu kad su procjenjivali da je dio modernista doista "antisocijalistički", ili barem "a-socijalistički" opredijeljen. Naime, kako je to već napomenuto u polaznom ocrtavanju pojave autorskog filma kao "polemičnog", neki su modernistički filmovi imali, s jedne strane, naglašen osporavalački odnos prema "praksi socijalizma" kako se ova očitavala u društvenoj svakodnevici. Naturalističko krilo srpskog autorskog filma, tzv. crni film, usredotočilo se na demonstriranje kako nadideološke "životne sile" ignoriraju ideološke projekte, odnosno zlorabe ih, te kakve sve razorne posljedice ima ideološko, za stvarnost slijepo, ponašanje. Slično je bilo s ponekim "narodskim" filmovima u Hrvatskoj (npr. rani Vrdoljakovi filmovi), ali značajnije je obilježje hrvatskog autorskog filma bila sklonost da se posve zanemari ideološka i politička dimenzija "socijali-

21 Obično bi se liberalna "zastranjivanja" žigosala kao "anarho-iberalizam" – tj. kao "liberalizam" koji vodi u anarhiju, a tako što je bila "dužnost" ideoloških kontrolora da spriječe.

22 Mnogi, povremeno napadani, umjetnici, inače dobri članovi partije, vremenom su postali popularni među državnim funkcionarima i državno vođenim poduzećima, pa su njihova djela naručivana za službene prilike i prostore (u likovnim umjetnostima, recimo, apstraktna djela Murtića, Džamonje, Bakića...).

23 Godine 1984. objavljeni su *Radni materijal Komisije CK SKH za idejni rad o idejnim tendencijama u* kulturi, kolokvijalno nazvana *Bijela knjiga*, a koju su pod nadzorom Stipe Šuvara, sastavila "stručna služba" Komisije, u kojima su se poimence navodili ljudi i djela za koje se držalo da indikacija antisocijalističnosti.

stičke stvarnosti" u zemlji – da se prikazuju psiho-socijalne krize kojih se, po implikaciji, niti jedna doktrinarna ideologija, pa ni socijalistička, ne može riješiti.

Ono što je situaciju činilo osobito paradoksalnom i višesmislenom, bila je činjenica da takvi filmovi ne bi mogli biti snimljeni da nisu dobivali državno-institucionalne subvencije u situaciji u kojoj se – uza svu liberalizaciju – još uvijek držalo normalnim da postoji ideološka kontrola i da treba postojati "ideološka borba" protiv socijalizmu "stranih" ili "neprijateljskih" tendencija. U Hrvatskoj je upravo institucionalno osamostaljivanje subvencioniranja kulture i kinematografije u tzv. Fondove[24] uz uspostavljanje romantičarskih kriterija prema kojima u umjetnosti imaju prioritet "stvaraoci", tj. "autori" (redatelji filma) i njihovi personalni nazori na svijet omogućilo pojavu takvih naglašeno "transideoloških" i "anti-ideoloških" filmova.

To je stvaralo vrlo neobičnu situaciju – često teško shvatljivu na nesocijalističkom Zapadu – da su napadani "antisocijalistički" ili "a-socijalistički" filmovi, filmovi koje je Zapad težio doživjeti "disidentskim" i čiji su autori povremeno trpjeli ideološke napade, legitimno nastali u *mainstreamu* tadašnje jugoslavenske (i naravno hrvatske) kinematografije, da su nastali kao svojevrsni "državni projekti" (tj. kao "državno" odobreni i subvencionirani projekti).

b) Apopulističnost. Modernizam je u svojemu krilu donio još jedan "opozicijski" program: *antipopulističnost*. Doduše, u sklopu autorskog filma antipopulističnost je dijelom bila više popratnom konzekvencom romantičarskog elitizma i personalizma nego što bi bio izabranim programom, ali je u eksperimentalističkom, radikalnije "novoumjetničkom" krilu antipopulizam ponekad istican kao program. I to s dvije "mete".

S jedne strane, skrovito se odricalo izvorne populistički-indoktrinacijske svrhe što je motivirala obnovu kinematografije u novoj socijalističkoj državi. Naime, romantičarsko uzvisivanje personalne kreativnosti redatelja, te "izražajne" funkcije umjetnosti – tj. shvaćanje da umjetnik ima prvenstvenu obavezu artikulirati i iskazivati vlastite nazore na svijet, a ne one koje mu nameće okolina, odnosno službena ideologija – ustoličilo je nazor kako filmovi ne moraju mariti hoće li se ili ne "dopasti" široj publici, već tek uspijeva li autor u ostvarivanju "svojega svijeta" ili ne.[25] Kriterij uspjeha nije odaziv publike u kinima, nego uspjeh filma među kultiviranim pratiteljima – kritičarima, drugim umjetnicima, posvećenicima više umjetnosti, festivalima... Populističnost se smatrala neobavezujućom.

Nebriga za reakciju šire publike, a težnja za inovativnim tematskim i stilsko-narativnim rješenjima na koje šira publika nije bila naviknuta, niti ih je bila spremna bezuvjetno prihvatiti, rezultiralo je čestim napadnim neuspjehom filmova u kinima, pa i zvižducima publike na nacionalnom festivalu u Puli. Filmovi autora ponekad su se držali na repertoaru zagrebačkih kina tek dva tri dana, jer bi ih prikazivači zbog izostanka publike maknuli s programa, a poneke festivalski nagrađene i kritički hvaljene filmove distributeri nisu uopće htjeli otkupiti za distribuciju, jer su ih smatrali previše ezoterijskim. U razdoblju proizvodne dominacije autorskog filma (konac 1960-ih i 70-e) formiralo se prilično nepovjerenje šire publike u "domaći film", iako su neki proizvodi redatelja autorista znali imati začuđujući uspjeh (npr. Golikov *Tko pjeva zlo ne misli* u godinama 1970-73).

S druge strane, modernisti su se puno izričitije i militantnije suprotstavljali tzv. "komercijalizaciji", odnosno "tržištu". Romantičarsko uzvisivanje stvaralačke autonomije povlačilo je jak otpor prema bilo kakvim "vanjskim pritiscima" na stvaratelja, bilo da je riječ o ideološkim pritiscima, bilo da je riječ o tržišnim pritiscima, odnosno tržišnim "narudžbama". "Narudžba" i "komercijalizam"

24 Ti su fondovi mijenjali nazive, od Fonda za kinematografiju, koji je potom bio uključen u Fond za kulturu, a posljednjom je socijalističkom reformom to pretvoreno u RSIZ kulture (Republička samoupravno-interesna zajednica kulture).

25 Osobito su bili izričiti glasovi što su odbijali populističnost filmske proizvodnje u eksperimentalističkom okružju. U razgovorima o "antifilmu" Mihovil Pansini se u više navrata odupirao svojevrsnom *obvezatnom populizmu* kojeg se na prijelazu iz pedesetih u šezdesete još uvijek i ideološki isticalo, ali i promoviralo u sklopu "privredne reforme". Pansini je osporavao obavezu da "filmovi budu za što širu publiku", što "snizuje nivo na kojemu se izrađuju" filmovi, jer po njemu film "zaostaje" za drugim umjetnostima jer "ako se želi napraviti film za velik broj gledalaca, on mora biti na nižem nivou. Budući da je film komercijalna i propagandna roba koja traži što više publike, on je zbog tih razloga nužno zaostao iza drugih umjetnosti" (Pansini, ur., 1967: 15). Zbog toga je on, u korist budućeg novog, naglašeno umjetnički opredijeljenog filma, tražio oslobađanje od svih stega populističkog filma (fabule, klasičnog pripovijedanja) i uzimanje u obzir samo visokozahtjevne, publike sa sličnim "visokim", elitnim sklonostima. Time je zapravo iskazao dominanto stajalište modernizma, tek njega baš nisu bili skloni ispovijedati autori koji su zbog državne potpore ipak morali računati na prikazivanje filma u redovitim kinima. Analizu ključnih romantičarski inspiriranih stavova o ulozi filmskog *umjetnika* usp. Turković, 2002a).

postale su prljave riječi u estetskom okružju modernizma. Ova posljednja osobito. Naime, "komercijalizam" je postao zloglasan već i u komunističko ideološkom kontekstu. Naime, napadajući zapadnjačku umjetnost, ideolozi su osobito napadali i njezinu "komercijalističnost" te "prodanost" stvaratelja u takvu kontekstu. "Pokvarenom" komercijalizam zapadnjačke kulture suprotstavljali su entuzijastičku, nekoristoljubivu težnju "socijalističke umjetnosti" za općom dobrobiti puka. Bez obzira na stvarno stanje, umjetnike se težilo držati ljudima koji rade iz entuzijazma, iz ljubavi prema umjetnosti, s "višim ciljevima" na umu.

Ironično, onda kad je reformska ekonomska politika socijalističke Jugoslavije počela zaradu na tržištu držati važnom motivacijskom komponentom privrednog ponašanja, i kad je i filmska poduzeća učinila privrednim (kasnije "trgovačkim") poduzećima koja moraju poslovati po tržišno ekonomskim principima, i kad se tražilo da filmovi uspjehom "na tržištu" (tj. u domaćim kinima pred publikom, i prodajom na inozemna tržišta) zarade i "vrate" dio uložena novca, antikomercijalistički je stav zadržan i pojačan u umjetnika, i tijekom 60-ih i 70-ih postao glasan, očitovan u napadima na komercijalističke trendove u ondašnjoj Jugoslaviji (osobito u srpskoj kinematografiji gdje su ti trendovi bili uspješniji)[26], ali podjednako i na one na Zapadu, tj. prema "stereotipnom", "formulaičnom" "žanrovskom filmu" što je dolazio sa Zapada (iz SAD-a i zapadne Europe). Postulat je bio da se "umjetnički", "nekomercijalni" film, mora ustrojavati mimo fabulističkih i stilskih obaveza klasičnog žanrovskog filma – tj. mimo onih obrazaca što su se držali zajamčeno populističnim, tj. "komercijalnim".[27]

Ovo otklanjanje od "tržišta" – tj. od široke publike i uspjeha kod nje – učinilo je domaći modernistički, "umjetnički" ambiciozan igrani film gotovo potpuno ovisnim o subvencioniranju, što je samo pojačavalo paradoks da se je "a-socijalističan" i "protureformski" autorski film održavao isključivo kao "državni" film.

c) Normativna antinormativnost modernizma. Kako sam upozorio u odjeljku o "autorskom filmu", jedna od izrazitih osobina modernizma bila je u isticanju vlastite "obnoviteljske", odnosno "prevratne" (revolucionarne) prirode, vjerovanja da modernistička umjetnost uvodi nove i "umjetničkije" kriterije od dotad dominantnih. Kontrastiranje vlastitih metoda i načela stvaranja s onima naslijeđeno prisutnim u kinematografskom okružju bilo je sastavnim dijelom samorazumijevanja modernizma. Modernisti su nadpersonalnoj ideologičnosti socijalizma suprotstavljali vlastitu personalnu "ideologiju", tj. osobni svjetonazor i osobnu poetiku (usp. Turković, 1985a). Shvaćanju "redatelja" kao "službenika" politike, "službenika" publike, ili "službenika" kinematografskih "komercijalista, suprotstavljali su autonomnog "autora" što se nadasve pokorava ekspresijskim zahtjevima svojeg "genija", a tek fakultativno "zahtjevima javnosti" (društva). "Pravilima vođenoj" ("klišeiziranoj", "konfekcijskoj"...) klasičnoj fabularnoj naraciji suprotstavljali su i pretpostavljali "kreativnu slobodu od pravila", slobodu inovatorskog konstruiranja filmskog izlaganja, uz podcjenjivanje "zanatstva" koje se, tvrdili su, temelji na slijepom slijeđenju pravila. Sve u svemu, svakom detektiranom društveno-instituiranu autoritetu suprotstavljali su vlastiti autoritet, autoritet stvaratelja slobodnog da čini ono na što ga nuka njegova osobnost.

No, paradoksalno, ali razumljivo, iako su se modernisti izrazito zalagali za personalnu slobodu, slobodu od svake društveno nametane normativnosti, njihova polemičnost prema postojećem filmskom stvaralaštvu uvodila je neizbježnu, pa i izričitu normativnu diskriminaciju i normativne obaveze za svakog tko se želi držati "pravim umjetnikom". Na udaru filmskih avangardista i autorista, kao i zastupnika modernista u kulturnoj javnosti, našli su se predstavnici klasičnog stila, a cijeli se klasični stil težilo podcijeniti kao "laka" i manje vrijedna varijanta filmovanja.[28]

Takav vrijednosni stav izravno je utjecao na karijere ne samo dotada aktivnih mediokritetskih filmaša (što i nije bilo tako loše), nego i nekih dotad najvrjednijih stvara-

26 Naime, u "reformskim" traženjima, te pokušaju da se proizvodnja igranih filmova učini ovisnijom o tržištu, odnosno o prihodima od publike, u jednom je razdoblju uvedeno načelo da producenti filmova koji imaju dokazan uspjeh kod publike dobivaju naknadno novac koji je upravno proporcionalan tržišnom uspjehu filma. To je tada pokrenulo snažan "komercijalistički trend" – brzih jeftinih snimanja filmova na teme za koje se mislilo da su privlačne publici – kako bi se uz zaradu od publike zaradilo i od države (usp. Škrabalo, 1998: 247-248). Taj je trend, međutim, bio uglavnom komercijalno neuspješan, iako je dao recepcijski kontekst i obrazac za kasnije uspješnu komercijalnu proizvodnju populističkih komedija i tinejdžerskih filmova u Srbiji, 1970-ih i 1980-ih.

27 Razrađenije o dinamici odnosa populizma i elitizma u jugoslavenskim kinematografijama poslije Drugog svjetskog rata usporedi: Turković, 1985b.

28 Kao i u svijetu, i u Hrvatskoj je postojalo kritičarsko krilo (Vladimir Vuković, Hrvoje Lisinski, Ante Peterlić, Petar Krelja, Zoran Tadić i dr.)

laca[29]. Dovodilo je do izravna verbalna, ali i praktičkog (i subvencijskog) obezvrjeđivanja i potiskivanja nekih klasičnih stilskih crta (recimo kontinuirane montaže i motiviranog raskadriranja scena; linearnog načela pripovijedanja; retoričkih intervencija kojima je cilj bolja orijentacija gledatelja u strukturi filma i dr.), a apriorno uzdizanje onih filmova (bez obzira na njihovu finalnu vrijednost) što su se demonstrativno priklanjali "modernističkoj poetici" (narativnim fragmentiranjem i eliptičnošću, pribjegavanju napadnim stilizacijama na svim planovima i metaforizacijama pojedinih situacija).

Kako je zadominirala, tako je takva poetika modernizma postala i etablirano doktrinarna i vrlo isključiva, a taj je autoritarni vid modernističke poetike došao potom – po logici vrijednosne dinamike u kulturi – koncem 1970-ih te tijekom 80-ih i nadalje kritičkom osporavanju i preispitivanju iz pera tada mlađih kritičara (npr. onih okupljenih oko filmskog časopisa *Film,* 1975-1979, i *Kinoteke*, 1988-1994).

Zaključak

Filmski je modernizam u Hrvatskoj – nadahnut modernističkim poticajima iz drugih umjetnosti u Hrvatskoj, ali i svjetskim modernizmom – dijelio niz ključnih osobina svjetskog modernizma: polemičnost prema zatečenim, dominantnim umjetničkim oblicima i shvaćanjima, težnju ka otvaranju novih stvaralačkih obzora i uvođenju novih metoda, uz prevladavajuće romantiziranje uloge umjetnika u društvu. No, filmski se modernizam u socijalističkoj Jugoslaviji artikulirao pod posve osobitim okolnostima koje su ga činile u mnogočemu posebno obilježenim, s osobito kompliciranim statusom u vlastitoj sredini, ali što ga je činilo i izrazito autonomnim u usporedbi sa svjetskim, i s autonomnim i često vrlo istaknutim prinosima svjetskom modernizmu. Primjerice onima u animiranom filmu, u eksperimentalnom filmu i dokumentarizmu.

Literatura

Batušić, Nikola, 2004, "Kazalište pedesetih", u Maković, Janković, ur., str. 158-177.

Ivančević, Radovan, 2003, "Saša Srnec i animirano apstraktno slikarstvo", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 36, str. 89-97.

Ivančević, Radovan, 2004, "The Avant-Garde of Zagreb Animated Films in the 1950s", u Kolešnik, ur., str. 175-181.

Kolešnik, Ljiljana (ur.), 2004, "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi", *Život umjetnosti*, temat, br. 71-72, str. 85-167.

Kolešnik, Ljiljana, 2004, "Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina", u Kolešnik, ur., 119-122.

Majcen, Vjekoslav, 1998, "Hrvatski neprofesijski film. Kronologija 1928.-1998.", *Bulletin*, br. 24, str. 35-42.

Maković, Zvonko i **Iva Radmila Janković** (ur.), 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art* (katalog), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

Maroević, Tonko, 2004, "Red i rez. Prevladavanje podjele pedesetih", u Kolešnik, ur., str. 100-102.

Pansini, Mihovil, 1967, "Što je to antifilm", u M. Pansini (ur.), str. 81-84.

Pansini, Mihovil (ur.), 1967, *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa

Popović, Duško (ur.), 2003, *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni 1928.-2003*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb

koje je, kao i ono cahierovsko, uz podržavanje modernizma, iznimno cijenilo klasični žanrovski film, osobito onaj SAD-a, te se odupiralo podcjenjivanju vrhunaca te kinematografije kao "tek" komercijalne i zanatske, i odbacivanju klasično narativnih i žanrovskih obrazaca. No i oni su sami bili na udaru dominantnog poetičkog stava, posprdno nazivani "hičkokovcima" u kontekstu u kojem je stvaralaštvo Hitchcocka držano paradigmatski "komercijalnim" i "konfencijskim".

29 Tako su se našli odbačenima npr. Branko Bauer, klasik klasičnog stila, u igranom filmu (usp. Turković, 2005a); prvaci klasične animacije, braća Neugebauer, u crtanom filmu (usp. Turković, 1985b); cijelo krilo starijih amatera i njihovih dotad tipičnih formi amaterskog filma – putopisnih i obiteljskih – bilo je gotovo posve odstranjeno iz Kinokluba Zagreb kad su tamo zadominirali militantni promotori avangardnih tendencija (usp. Turković, 2003); cijelo krilo obrazovnog (osobito njegovano u sklopu socijalistički koncipirane kinematografije) sada se držalo manje vrijednim (iako s plemičko revalorizacijskim nastojanjima vezanim uz *element-film* Radovana Ivančevića; usp. Turković, 2004), a postupno – pojačanom pojavom reklamnih filmova – artikulirao se i prezriv stav prema njima i onim filmašima koji ih rade (s nekim autoritetnim izuzecima: recimo Vukotića).

Putar, Radoslav, 1998, *Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

Susovski, Marijan, 2004, "Exat '51 – europski avangardni pokret", u Kolešnik, ur., str. 107-115.

Susovski, Marijan i **Fjodor Fatičić** (ur.), 2003, *Exat 51 & New Tendecies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, CD-ROM i knjižica, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

Šuvaković, Miško, 1999, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd – Novi Sad: Srpska akademija umetnosti

Šuvaković, Miško, 2004, "Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi", u Kolešnik, ur., str. 91-94.

Peterlić, Ante, 2002, "Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma", u A. Peterlić i T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 1985a, "Nastup autorskog filma", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Turković, Hrvoje, 1985b, "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, str. 15-39.

Turković, Hrvoje, 1985c, "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu", u *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Turković, Hrvoje, 2002a, "Branko Bauer: karijera na prijelomu stilskih razdoblja", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 30, str. 8-24.

Turković, Hrvoje, 2002b, "Umjetnost kao osobni program", u A. Peterlić i T. Pušek (ur.), *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 2003, "Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište", u Popović, ur.

Turković, Hrvoje, 2004, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 39, str. 65-90.

Turković, Hrvoje, 2005a, "Filmske pedesete", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, str. 122-131.

Visković, Velimir, 2004, "Književni život pedesetih", u Z. Maković i I. R. Janković (ur.), str. 178-189.

UDK: 791-21(497.5)"197"

Silvestar Mileta

Tko pjeva zlo ne misli – kritička recepcija i kvaliteta

59/2009

Film *Tko pjeva zlo* ne misli Kreše Golika posjeduje kritičku recepciju razgranatu u vremenu, razinama i ključnim aspektima interesa, no uglavnom suglasnu kada je riječ o neprolaznim kvalitetama djela koje se često nazivalo najboljim hrvatskim filmom. Kako takve kvalifikacije, naročito kada se zateknu u argumentaciji visoke kritike, uvijek pozivaju na propitivanje, nove konfrontacije s filmom i njegovom refleksivnom pisanom popudbinom moguće su i potrebne. U ovom preglednom radu uočava se kontinuirano postojanje visoke kritike koja se, nasuprot čitanjima filma kao temeljno masovno prihvaćenog, lepršavog i zanatski sređenog, ne promeće u dominantu, već se artikulira putem pomirljive teze da je film smješten na granici visokog i popularnog. Na taj se način otvara prostor registriranja podjednako onoga što cijeni široka publika, kao i onog što provocira kritičko oko. U najvećem broju slučajeva riječ je o autorskom poigravanju temom filma i pitanju u kolikoj se mjeri malograđanština vjerodostojno prikazuje, a u kolikoj, u jednoj sasvim stiliziranoj formi, kritizira. Propitivanje odnosa filmskog i povijesnog svijeta ukazuje na to da film mentalitete istodobno i tvori i prenosi, da se poigrava granicama medija, da naglašava svoju artificijelnost, ali se istovremeno otvara trendu pisanja "malih povijesti". Kvalitete filma, kao i njegova recepcija, dualne su prirode, pa se zahvaćaju one dimenzije koje se nameću žarišnim točkama kritičkog fokusa: likovi, fokalizacija, glazba, humor, stupanj autentičnosti mentaliteta i ambijenta, upotreba filmskog medija – naročito modernističkih postupaka u naoko jednostavnom, žanrovskom djelu. Poziv na nova bavljenja filmom nudi se kroz njegove nepotpuno pročitane sastavnice, poput funkcije nekih detalja, ili nagovještaja postmodernizma.

1. Uvod

Film *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika hrvatski su filmski kritičari često isticali kao ponajbolji domaći film ikad snimljen.[1] I dok se tom neupitnom *blockbusteru* hrvatskih, a samo dijelom i općejugoslavenskih sedamdesetih ne mogu odreći mnoge kvalitete, na prvi se pogled čini kako one u najvećem broju pripadaju razinama koje profesionalna kritika nije uobičajila tako visoko vrednovati. Čini se da bi se naoko značenjski potentniji filmovi, barem prema prostoru koji u iskazima kritičara zauzimaju, trebali u anketama naći iznad lepršave operetne komedije kičastog ruha s temom malograđanštine,[2] na što se film *Tko pjeva zlo ne misli* u kraćim pregledima često svodi. Dopadljivost ovog filma široj publici lako je "demistificirati", ali da bi se odgonetnulo koje su njegove razine tako privlačne oku kritičara i koja mu se potencijalna značenja još mogu ustanoviti, potrebno je ponovno se pozabaviti (i možda još i više konfrontirati) s filmom, njegovom kritičkom recepcijom i relativno mršavom stručnom literaturom o njemu. Time ovaj rad[3] teži biti preglednog karaktera, no s prikrivenom namjerom provociranja nekih novih pisanja o tome filmskom djelu.

2. Popularni pregledi

Bavljenje ovim filmom može se započeti njegovom popudbinom – prigodnim sažecima s interneta ili iz dnevnog tiska. Najčešće se tu susreću ove kvalifikacije: najpopularniji hrvatski film i najbolji hrvatski film svih vremena.[4] Kada se sažimlje tema, govori se o malograđanštini zagrebačkih tridesetih (film se odvija 1935. godine), spominje se mjuzikl, operetni ili vodviljski ton te nedjeljiva vezanost uz prepoznatljive šlagere, pogođena kičasta scenografija, kostimografija i ukupna stilizacija, postignuta razina sentimenta i nostalgije. Ponešto ambiciozniji pregledi govore da je stilizacija "u maniri poparta na licitarski način"[5] te da bi se "istovremena ironija i nostalgija spram kičaste bolje prošlosti danas nazivala

1 Takav mu je status priznat i u anketi Hrvatskog društva filmskih kritičara, u anketama u specijaliziranim časopisima (*Hollywood, Hrvatski filmski ljetopis*) i u dnevnom tisku (*Jutarnji list*).

2 "Golikov je film stilizirana 'komedija običaja', jedna operetna skica (malo) građanskog života." (Mandić, 1970)

3 Veliku zahvalu za pomoć u pripremi i oblikovanju rada dugujem dr. sc. Nikici Giliću.

4 Teško je pobrojiti sva mjesta na kojima se ti podaci javljaju, npr.: http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli (posjećeno 7. 2. 2009), http://www.sfcentar.com/forum/viewtopic.php?t=4347 (7. 2. 2009), http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173 (7. 2. 2009).

5 http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173 (7. 2. 2009). O pop-art postupcima raspravlja i Katušić (1971, pretisak i u Golik, 1997: 135-146, citira se izvornik) koji je vjerojatno prvi uveo tu perspektivu.

campom".[6] Iznimno se često naglašava i "autentičnost", pri čemu se misli da je precizno na filmsku vrpcu prenesen mentalitet i duh purgerskih međuratnih godina.

Pregledi na višoj razini stručnosti zabavljeni su često istim odrednicama, samo na ponešto drukčiji način: o filmu govore kao o "amblematskom znaku hrvatskog filma",[7] "filmu nad filmovima hrvatske kinematografije",[8] ali i o "različitim obrascima životnih simulacija i ispraznosti" (ibid.), psihologizaciji likova, radu s glumcima te o njihovim bravuroznim nastupima (ibid.). Najvažnijim se čini naglašavanje finoga balansa između visokoga i popularnoga, kao i opredjeljenje za lepršavost nasuprot mogućim "dubljim" i nužno neveselijim interpretacijama. Dajem primjer sažetka ove "visokostilizirane tvorevine" (ibid.):

> *Film ipak bitno određuje komediografski duh utemeljen na četiri živopisno razigrana lika, na raspjevanosti i evociranju šlagerističkog repertoara vremena, na odlično tempiranoj situacijskoj komici, na sladunjavo operetnom i efektnom burlesknom, na filozofiji životnoga ronda*[9] *tako svojstvena za to najnadahnutije razdoblje hrvatskoga filma; dakako, i na prokazanu kiču tako privlačnu "romantičnoj" junakinji, koja bi da svoju egzistencijalnu učmalost odjene u "zavodljivo" ruho likova iz herc-romana.*[10]

6 Ibid. Nije na ovom mjestu potrebno raspravljati o točnosti ove tvrdnje, ali je važno da ona postupcima korištenima u filmu pripisuje svjesnost.

7 Krelja, 2005, dostupno na: http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2 (7. 2. 2009)

8 Ibid. To je Berkovićeva opaska.

9 Ovakva konceptualizacija temporaliteta filma *Tko pjeva*... često se susreće.

10 Krelja, 2005, dostupno na: http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2 (7. 2. 2009)

Logičan su sljedeći korak u istraživanju uknjiženi popularni pregledi; Škrabalova *101 godina filma u Hrvatskoj* jedna je od malobrojnih takvih knjiga. Iz prostora koji Škrabalo tu posvećuje ovom filmu moguće je zaključiti ili da ne dijeli mišljenje o njegovu položaju na vrhu hrvatske kinematografije ili da se o *Tko pjeva*… i ne može previše toga distinktivnog reći:[11]

> *Ne zazirući od toga da ide protiv vladajuće struje estetizirajućeg autorskog filma koji se u pravilu bavio velikim temama i sudbinskim pitanjima čovječanstva, riskirajući da zbog toga bude podcijenjen, Krešo Golik je snimio "Tko pjeva zlo ne misli" (1970.),*[12] *prvotno prihvaćen tek kao izrazito populistički*[13] *film gotovo operetnih obilježja, koji je doživio nepremašenu popularnost kod gledalaca (jer ga je u Zagrebu, u premijernom prikazivanju, vidjelo 235.000*[14] *posjetitelja, što predstavlja rekord za filmove u normalnom prikazivanju). I ovdje je Golik pošao od književnog predloška ("Dnevnik malog Perice"*[15] *Vjekoslava Majera) da bi ispod površine veselog i bezazlenog zapleta o bračnom trokutu u purgerskom ambijentu predratnog Zagreba dobrome oku i finijem sluhu pružio prizore i odjeke ispraznog života, neostvarenih ambicija i nedoživljene ljubavi skrivenih iza prividnog spokoja i samozadovoljstva velegradskih malograđana. Radnja je isprepletena pjevanjem nekada popularnih popijevaka, svaki je detalj brižljiv doprinos autentičnosti ambijenta i mentaliteta,*[16] *a glumačke kreacije Relje Bašića,*[17] *Franje Majetića, Mirjane Bohanec, Mie Oremović i drugih na najbolji su način ispunile ovaj najzagrebačkiji*[18] *film cjelokupne hrvatske kinematografije, koji je u kasnijim godinama u dva navrata*[19] *u anketama kritičara proglašen najboljim hrvatskim filmom svih vremena.* (Škrabalo, 1998a: 342)

11 Malo je vjerojatno, ali je zanimljivo pretpostaviti, da film smatra toliko općepoznatim da ga i nije potrebno previše predstavljati. Njegov osvrt donosim u cijelosti.

12 Pretpremijera za kulturne i javne djelatnike Zagreba u Kulturnom centru bila je 9. 11, a svečana premijera u kinu Zagreb 13. 11. 1970. Producent je *Croatia-film*. *Vjesnik* 10. 11. 1970, "Domaća filmska premijera – *Tko pjeva zlo ne misli*." U tom prvom *Vjesnikovom* članku o filmu kaže se i: "…predstavlja punu afirmaciju jednog filmskog žanra za koji ne treba sumnjati da će ga publika odlično primiti. To je specifičan mjuzikal, vesela igra s pjevanjem, gdje je četvoro glumaca dalo izvanredne kreacije i gdje je režija uspjela s mnogo smisla za ambijenat i vrijeme pokazati kako se film može kreativno inspirirati literaturom". O filmu je pisano i prije premijere, npr.: *Večernji list*, 27. 10. 1970, "Ljubakanje (i rastava) na zagrebački način".

13 Škrabalo u ranijoj verziji knjige film naziva "izrazito populističkim" – dakle i on je jedan od tih koji su ga "prvotno prihvatili tek kao izrazito populistički film" (usp. Škrabalo, 1998b: 13).

14 Oko konačnog broja gledatelja postoje prijepori. Na drugom se mjestu kaže: "Ponekad je regionalna usmjerenost priječila da vrlo popularni filmovi u pojedinim sredinama ostvare podjednak uspjeh na širem jugoslavenskom prostoru (komedija Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* iz 1970. najgledaniji je film svih vremena u Zagrebu — vidjelo ju je 220 000 gledatelja — ali je u Beogradu, Sarajevu, pa i Rijeci i Splitu, odjek bio osrednji)." (Polimac, 2004) O pogrešnom vjerovanju kako će film postići uspjeh gdje god da se pojavi govori, primjerice, Miro Modrinić (1970). Sam redatelj govorio je o 250 000 gledatelja (Golik, 1997: 116). *Večernji list* (18. 11. 1970) kaže da je film u prva četiri dana pogledalo 30 114 gledatelja. Dotadašnji apsolutni zagrebački rekorder bio je film *Moje pjesme moji snovi* sa 175 000 gledatelja. (*Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ugroženi rekord") Film *Tko pjeva*… prvoga je dana prikazivanja igrao u sedam kina: *Bratstvo*, *Kalnik*, *Mosor*, *Opatija*, *Romanija*, *Triglav* i *Zagreb*.

15 Stjepko Težak (1999) upućuje na razvoj naslova novele: *Tjedan dana iz dnevnika maloga Perice* skraćeno je na *Iz dnevnika maloga Perice*, pa na *Dnevnik malog Perice*.

16 O autentičnosti mentaliteta, naročito o pitanju u kolikoj je mjeri ovaj film mentalitet prenosio, a u kolikoj ga je mjeri stvarao, moglo bi se raspravljati u posebnoj studiji. Do sada je o tome nešto rekao samo Zvonimir Berković u tekstu "Najbolji film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda." (*Globus*, 27. 9. 1996, citira se pretisak u: Golik, 1997: 185-188). Ipak, nema sumnje da, s obzirom na visoku stiliziranost i artificijelnost, kao i na faktičnu neuhvatljivost prošlosti, o stvarnoj povijesnoj autentičnosti ne može biti riječi. Što se Berkovićeva napisa tiče: "Vedra nostalgija tog lijepog filma odmah se prelila iz kino-dvorane u svakodnevicu hrvatskog puka i (ako jedno umjetničko djelo to uopće može) počela je formirati mentalitet čitave nacije. Teško je danas naći nekoga u ovoj zemlji (pa i u dijaspori) koji je taj film vidio jedanput." (Berković, 1997: 187) Premda ove tvrdnje ne proizlaze iz znanstvenog postupka, ipak su pisane s vremenskim odmakom, od strane jednog *insidera*, a empirijsko promatranje teško će ih osporiti.

17 U vrijeme premijere mnogo se više, barem u osvrtima kritičara, isticao Franjo Majetić, ali je, naposljetku, u kolektivnom sjećanju nadvladao Relja Bašić. Majetić je bio prvak osječke drame s dvadeset godina iskustva u kazalištu, ali ni jednim snimljenim filmom. Njegov doprinos lijepo sažima Hrvoje Turković (1970): "Iako je čitava glavna glumačka četvorka izvrsna, Franjo se Majetić ipak izdvaja u njoj izuzetnom sugestivnošću i osebujnošću svoje igre, postavši po njoj, a ne po važnosti ili veličini svoje igre, dominantom ličnošću filma. Jer ulogu Šafraneka Majetić nije odigrao izrazitom stilizacijom (kako je to slučaj npr. s Bašićem ili Oremovićkom), tj. nikako nije razvijao samo tipskost uloge; on je prvenstveno proosjećao ljudsku narav jednog takvog lika u svoj njenoj složenosti, te mu komika ne leži u stilizaciji, nego u vedrini neuništiva vitalizma kojim je Majetić do srži natopio svoj lik. Tako uobličene komičke uloge hrvatski film još vidio nije…". U novinskim pregledima u vrijeme premijere filma Majetićevo se ime uglavnom spominje na prvom mjestu: "Ta se uloga rasipa dinamikom, autentičnošću, svaki gest i svaka izgovorena riječ čvrsto sjede na svom mjestu . To je izuzetan komičar koji nosi film, čiji sočan i autentičan kajkavski praši s ekrana i zasipa gledaoca. Čovjek ne može ostati ravnodušan pred ovakvom komičarskom paradom. Taj debi morao bi biti početak filmskog puta tog glumca." (Boglić, 1970). Ističu ga i: *Vjesnik* (Mandić, 1970), *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ocjena 4 od 5", ibid., "Ugroženi rekord", i drugi.

18 Ovakva se kvalifikacija u funkciji reklamnog slogana spominje u velikom broju onodobnih članaka.

19 Škrabalo, kao ni Peterlić (1997: 169-177), ne navodi o kojim se točno anketama radi.

Škrabalova je sinteza zanimljiva iz najmanje dvaju razloga:

1. Pripisane kvalitete u najvećem se broju slučajeva pojavljuju i u kraćim opisima Golikova djela, s posebnim naglaskom na recepcijska obilježja poput broja gledatelja i položaja u anketama.
2. U njoj se pojavljuje osnovna strategija najvećeg broja kritičara koji filmu pronalaze zasluge pored vrhunske režije, stila i lakoglazbene zabave: moguću razinu kritike malograđanštine u filmu koji joj istovremeno odaje počast.

Pri uklapanju filma *Tko pjeva zlo ne misli* u Golikov opus, što je mnogo češće od uklapanja u razmjerno heterogenu filmsku epohu ili društveni kontekst Hrvatskog proljeća,[20] najčešće se, što čini i Škrabalo, polazi od ambivalencije Golikova autorskog interesa, pri čemu se film, zajedno s *Imam 2 mame i 2 tate*, svrstava u njegovu populističku sferu.[21] Iznimnom se ocjenjuje Golikova sposobnost da u različito zadanim žanrovskim okvirima iskazuje autorsku poetiku – u slučaju ova dva filma radi se, prema Škrabalu, "o podsmješljivom, ali uvijek pozitivnom opredjeljenju spram ljudi i njihovih zapretanih tjeskoba u životnoj rutini." (1998a: 342)

Dok se Škrabalo koleba treba li film smatrati isključivo populističkim, čitav niz autora tu dimenziju smatra samorazumljivom. Uzoran je primjer te tendencije tekst Damira Radića (1998) "Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici", koji je među ostalim i polemika s tekstom Pavla Pavličića (1996). Bez obzira prihvatimo li ili ne Radićev stav da je Pavličić na pozicijama populizma, činjenica je da se u ovoj polemici u oba autora *Tko pjeva zlo je misli* javlja temeljno kvalitetom uspjeha kod publike (recepcije). Radić kaže: "Pavličić trabunja o tome da se svi kritičari slažu kako je hiperpopularni *Tko pjeva zlo ne misli* najbolji hrvatski film svih vremena, a ne želi spomenuti da ti isti kritičari redovito u najbolje hrvatske filmove svrstavaju široj publici neprivlačan *Rondo, par exellence* modernističke *Lisice*, ili da neprijepornim klasikom hrvatskog filma drže deklariranog antipopulista Antu Babaju." (1998: 29) No, to ne ukida čelnu, retorički najsnažniju, poziciju filma *Tko pjeva*… u spominjanim anketama.

Prije nego uronimo u kritičku recepciju[22] Golikova filma, valja autoru, ako ga odaberemo ostaviti na životu, dati pravo na mišljenje, već i stoga što ga nije izrazio u pokušaju nadziranja značenja – Golik je za uspjeh svog filma bio u više navrata izravno upitan. Unaprijed je istaknuo da "ne taji da očekuje uspjeh kod publike",[23] a naknadno da je "bio svjesno orijentiran na uspostavljanje svoje publike." (Golik, 1997: 116)

3. Recepcija u doba premijernog prikazivanja

Prvi novinski članak koji ovdje zahvaćam[24] donosi kraći intervju s redateljem i glumcima i navodi kako za film već postoji golemi interes: jer je književni predložak poznat, jer je već postojala jedna TV realizacija istog djela, jer se vjerovalo da je film nastavak uspješne Golikove autorske orijentacije iz *Imam 2 mame i 2 tate*, što se, možemo reći, potvrdilo.[25] Osim toga, film se već prikazivao u radnim kolektivima i bio iznimno dobro primljen. Vjekoslav Majer, koji je tada slavio 70. rođendan, izjavljuje da je vrlo zadovoljan ekranizacijom i da je Golik uspješno nadogradio njegovu novelu te da mu je drago što Zagreb napokon dobiva svoj film. Krešo Golik tvrdi da je težio

20 Ovo, od meni poznatih tekstova, čini samo Krelja, a i on svega jednom: Golikov film dolazi u kontekst socijalno-kritičkog dokumentarca i zapuha europskog modernizma, intimističkih, nerijetko hermetičnih filmova, te uoči Hrvatskog proljeća. (Golik, 1997: 47-48) Tu se on tumači kao nacionalno budnički u mjeri u kojoj razvija lokalne sentimente. Usp. Krelja, 2005, gdje više nema govora o tom kontekstu.

21 Budući da se njoj često pribraja i *Plavi 9*, kao i neki drugi filmovi, ne koristim termin "faza". Golikova žanrovska i poetička raznorodnost uklopljena je u podjednako heterogene 1970-e, što ne otežava toliko bavljenje Golikovim radom, koliko sintezu te epohe hrvatske kinematografije, kakva je učinjena za pedesete i šezdesete godine.

22 Potrebno je naglasiti da je taj posao u bitnom olakšao Sanjin Petrović svojim radovima "Ocjene filmskog opusa Kreše Golika u suvremenoj periodici" i "Bibliografija tekstova o Kreši Goliku", u: Golik, 1997: 125-134 i 225-231.

23 *Vjesnik*, 12. 11. 1970, "Pisac, režiser i publika zadovoljni". Golikova samoosviještenost izbija i na ovom mjestu.

24 *Vjesnik*, 12. 11. 1970, "Pisac, režiser i publika zadovoljni".

25 Peterlić i Krelja spominju ova dva filma u bliskom kontekstu. Peterlić ističe da su filmovi uzastopce nastali, sličnog trajanja, iste proporcije filmske slike (isti snimatelj), vrlo dobro prihvaćeni, da dijele zagrebački milje srednje klase, malograđanštinu, neke glumce, književnu potku. Oba su obiteljski filmovi s elementima ironijske ili komičke distance te u oba filma ulogu fokalizatora i/ili naratora imaju djeca. Također je sličan raspored likova s obzirom na funkcije (Peterlić, 1997: 169). Krelja kaže da su likovi u *Tko pjeva zlo ne misli* dijelom nastali iz prošlog filma, ali da je "odbačena prtljaga ozbiljnosti". (Golik, 1997: 48)

sačuvati Majerov duh (naizgled naivna jednostavnost, opservacije skrivene u vizuri djeteta...) kroz jednostavnost dramaturgije, pučke pjesme, stiliziranu glumačku igru. Mnogi se slažu da je u tome, ne na štetu filmskog djela, i uspio: "Film nije preslikao Majerovu prozu nego je filmski nadogradio njegov blago ironični pogled na jedno vrijeme koje se, samo u drugoj kostimeriji, uvijek ponavlja u malograđanskoj sredini."[26] I tu susrećemo formu ronda, a temu odnosa filma i pisanog predloška neki će autori[27] razviti kasnije u poredbenu analizu.

Mira Boglić (1970) dan nakon premijere daje već smjernice drukčijeg čitanja: "(...) ne samo zabavna farsa na zagrebački purgeraj i vrijeme za koje netko reče da je bilo malo vrijeme malih ljudi, već i persiflaža i vrlo decentna satira na karaktere, prilike, moral i ideje kojima se to vrijeme napajalo". Ona nam, dakle, sa iznimno čestog stajališta o povijesnoj autentičnosti, otkriva i razinu suptilne kritike koju film provodi nad vlastitom temom. Spominje i motive koji će kasnije interesirati kritičare: književni predložak pogodan za dinamično kreiranje likova[28] te prirodnost uklopljenosti glazbe u film. Posebno naglašava uspjele uloge, pri čemu Majetića naročito hvali. Igor Mandić (1970) donosi konačnu potvrdu da je pomisli na "visoku" kritiku bilo i u vrijeme prve pojave filma. Štoviše, kako će dalje potvrditi i članak Gige Gračan iz *Filmske kulture*, film se pojavio u kontekstu prevladavajuće atmosfere modernističkih, intimističkih i hermetičnih filmova, pa je mogao biti zahvaćen i njoj bliskim "alatima", ali je dočekan prvenstveno kao osvježenje.

Mandić naglašava "da ne govori iz perspektive stručne

26 *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970, "Ocjena 4 od 5".

27 Prvenstveno Katušić (1971). Gračan (1971) je još daleko od prave analize kada govori o noveli kao o: "nesumnjivo onom pravom ishodištu jer sadrži onu mjeru bezazlenosti i nasmiješenosti koju Golik preuzima kao uporište svog autorskog pristupa."

28 To spominje i Katušić (1971), tvrdeći da je novela imala scenarističku vrijednost. Ovo je još jedna tvrdnja u prilog tezi da se u doba filma knjige više ne mogu ni čitati ni pisati na isti način kao u predfilmsko doba.

filmske analize, jer je film prije svega autentičan, utemeljen u stvarnosti i vremenu", što je po njemu iznimno rijetko danas kada svi pretendiraju na "metafiziku i formalističku koketeriju". On ističe kako je zamoren fragmentarnim, razlomljenim, onim što pretendira biti moderno i urbano, bez stvarne ukorijenjenosti u gradu. Inače naglašava standardne momente spretne režije, odlične glume i glazbe. Mandić polemizira s potencijalnom visokom kritikom: "Obična svakodnevna pričica iz predratnog Zagreba ispričana je jednostavnim, čitkim filmskim jezikom i već se unaprijed možemo zgroziti kakve će sve "plitkosti" otkriti u tom djelu naša junačka, "angažirana", strogomisleća mlada filmska kritika. Ljudskost iz tog filma ukazat će joj se kao pomanjkanje pretenzija, njegova jednostavnost kao pomanjkanje kulture, njegova prijemljivost kao podilaženje publici". Mandić, ipak, upućuje na moment blizak ambicioznijim vrednovateljima: "Upravo u tom blago-ironičnom stilu – što čitavoj atmosferi filma daje prigušenu notu kiča, e da bismo se svi mogli prema njoj nadmoćno odnositi – bilo je najteže postići jednostavnost kojom međusobno djeluju ambijent i ljudski sadržaj." O važnosti raskošnog ambijenta govorio je najmanje još Ivan Katušić[29] kada ga je uspoređivao s klaustrofobičnim prostorom novele. Prostori novele i filma temeljito se razlikuju: u noveli likovi su osuđeni na stan, dok se u filmu često izlazi u karakteristične ambijente. To posljeduje gubitak osjećaja zarobljenosti u prostornom smislu, čime se nužno i duhovna sputanost, koju likovi i na filmu svakako u velikoj mjeri osjećaju, lakše podnosi. Eksterijeri zbog svoje tipičnosti ostaju, međutim, "naši mali prostori".

I iz pokušaja žanrovskog određenja filma Mire Modrinića (1970), "komedija – parodija – musical", uviđamo kako Golikove "dvostruke namjere" ne prolaze nezapaženo – brojnost publike na projekcijama ne podrazumijeva ustupke lošem ukusu (ovaj moment srest ćemo, ali s drukčijim sustavom vrednovanja i u raspravi Turković-Ilinčić-Nenadić-Krelja[30]): "to je norma kojoj teži svaka organizirana produkcija – idealni prosjek koji ne čini povijest, ali ostaje baza."[31] Ustupci se, međutim, ne prave ni na drugoj strani: "Golik od snimatelja ne traži bravure i igranje kamerom – ne traži lijepu i besmislenu fotografiju, nego djelotvornu i živahnu pokretnu sliku, prilagođenu i podređenu općem nastojanju i temeljnoj ideji svoga filma." (Vuković, 1997[32]) I Modriniću su na pameti potencijalno sitničavi komentatori: "oni najkritičniji pomislit će da jedan potporanj u smislu modernijeg filmskog pristupa i malo dublje, satiričke, projekcije u vrijeme o kojem govori ne bi bio suvišan. Naprotiv." Modrinić je prvi koji primjećuje da se ne radi o povijesnoj autentičnosti već o tridesetima u kojima se "tobože živjelo kao u opereti, a sve su se tegobe rješavale valcerima i špricerima." Zadržava, međutim, stav o ambijentalnoj i psihološkoj autentičnosti kao najvećoj vrijednosti filma, gdje se, barem s posljednjim, možemo lakše složiti.

Golikov sentiment za Zagreb,[33] drži Modrinić, uvijek je nedvojben: "Idilična kulisa je unatoč parodičnim bojama rekonstruirana s ljubavlju za taj grad i njegove vesele purgere." Po veselosti, tj. humoru gradskih stanovnika kakvog vidimo u filmu površno je zagrebao Vladimir Vuković (1997: 152) – uspješnost dosjetki po njemu leži u postupnoj, psihološki i dramaturški primjerenoj izgradnji u skladu s općim zahtjevima scene i ugođaja. O toj temi bolje je i opširnije pisao Ante Peterlić.[34]

29 Katušić, 1971. Pretisak i u: Golik, 1997: 135-146; citira se izvornik.

30 "Karizmatska ličnost – razgovor o Kreši Goliku" (P. Krelja, D. Nenadić, D. Ilinčić, H. Turković), u: Golik, 1997: 179-184. Dalje: "Razgovor".

31 Ovdje se mogu smjestiti i opaske Relje Bašića koji u intervjuu (Škrabalo i Tomljanović, 1997: 90) svjedoči kako je nagovarao Golika da snimi nastavke. Bašić tvrdi da je imao strahovit instinkt kako je to mogao biti velik komercijalni uspjeh, a i da se to radi u svim svjetskim kinematografijama. Duhovito je kako primjećuje da bi oko toga samo možda neki Česi ili Poljaci radili probleme. Golik na takvo što nije pomišljao.

32 Vuković, Vladimir, *"Tko pjeva zlo ne misli"*, Kana, br. 7; citira se pretisak u: Golik, 1997: 151-153.

33 Potvrdu Golikova dobrog poznavanja tog sentimenta nalazimo barem još u Berkovića (1997) i Vladimira Vukovića (1997: 152-153): "potpuno uspjela rekonstrukcija vremena i ljudi, ali ne na osnovi redateljeve intuicije, već na temelju njegova stvarnog poznavanja razdoblja što ga opisuje (...) on to vrijeme pomalo izruguje i beskrajno voli, jer Golik nije cinik, nego umjetnik-humanist".

34 Peterlić (1997: 176), oslanjajući se na Bergsona (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1940), navodi shematičnost odnosa, težnju pravilnosti i simetriji, tvrdoću i neosjetljivost, pasivnost likova, bezazlenost i jalovost njihovih erotskih pretenzija kao preduvjete za smiješno. Protagonist nesvjesno pokreće događaje protiv sebe (prema Greimasu – iz subjekta postaje objektom): "Fulira je u kuću zapravo doveo Šafranek, i stalno se s njim miri ne bi li udao Minu, a zapravo mu daje priliku da bude blizu njegove žene". Šafranek je komični lik koji "poput automata ide svojim putem ne uspostavljajući puni kontakt s drugima čime je žrtva sebe i svojih pogleda na svijet". Šafranek je, kao i drugi likovi, zauvijek određen svojim ponašanjem koje se ne mijenja pa je i time osigurana cikličnost.

Ovaj dio članka Gige Gračan iz *Filmske kulture*[35] donosi prosudbe ključne za daljnju raspravu:

> *Novim svojim filmom Golik je neopozivo potvrdio vrijednost rafinirane lakoće, a ponad vinsko-licitarskih peripetija obavijenih negdašnjim omiljenim napjevima uzdiže se dah čiste razoružavajuće dobrohotnosti. Svagda zadržavajući nasmiješeno-ironijsku distancu, no bez cinične, razorne gorčine, Golik rukom sjajna detaljista uskrsava jedan mikrosvijet s njemu primjerenim mikrozbivanjima, svijet predratnih purgera agramerskih viđen kroz luknju smiješnosti njegove svakodnevice – što je nemalo osvježenje nakon brojnih zdvajanja nad duhovnom i inim bijedama istog tog svijeta.*

Tri su momenta ovdje bitna:

1. Autorica nastoji precizno odrediti stupanj kritičnosti filma prema vlastitoj temi.
2. Primjećuje Golikov osjećaj za detalje ukomponiran u odmjerenu režiju.
3. Govori o kontekstu filmskog razdoblja u kojem se Golikov film pojavio.

U stupnju ironije prema malograđanštini autorica zauzima poziciju na kojoj se nalazi i, primjerice, Srećko Jurdana (1981), a koja, čini se, proizlazi i iz nekih Golikovih intervjua. Sve to, ponovno, ne znači da se korištenjem ovog filma nad malograđanštinom ne može i mnogo ozbiljnije zdvajati. Likovi se tako kreću u okružju "idiličnih zdanja, sitnih životnih potoka koji skladno teku ispod uramljenih fotografija[36], između litrice i zabavnog štiva", ali u tom "privlačnom kompleksu malih ljudi i malih tema" valja izbjeći "zapijevanje nad dobrim starim, u nepovrat minulim, vremenima". Treba, dakle, izbjeći upravo ono što bi učinio jedan Franjo Šafranek, što je još jedan moment u prilog tezi da film svjesno operira sa svojim potencijalno uživljenim gledateljstvom (kako to navode, primjerice, Gilić[37] i Mandić). Gračan primjećuje dimenziju zavičajnosti, ali i vješt pomak ka parodiranju, uvijek "na granici operetne nasmiješenosti koja se nikad ne prelazi", pa je zato ovo "stalno izmicanje zamamnom zovu plićine i kiča nesumnjivo vrijedan estetski napor". Može se komentirati da je ova interpretacija zapravo u suprotnosti s onom koja bi točku fokalizacije vidjela u Ani Šafranek, jer bi se u tom slučaju radilo upravo o potpunom i namjernom prepuštanju kiču, pri čemu sam film i dalje ne mora nužno biti kič. Kako tvrdi Vuković (1997: 152): "Sve one kičerske natruhe u pojedinim prizorima i detaljima nisu u filmu prisutne radi kičerske ideje, kako bi to neki nagao i odviše zabrinuti umnik mogao shvatiti, nego te pojedinosti služe kao stilski oslonac i stilska ideja nečega što je samo po sebi bilo toliko smiješno i naivno da ga se nije smjelo i moglo drukčije prikazati i pokazati." Sve do posljednjeg dijela rečenice možemo se s njime složiti.

O značaju i brojnosti detalja u filmu ovdje je dovoljno reći da većina kritičara zamjećuje njihovo bogatstvo, ali se još nitko nije odvažio na dublju analizu njihove aktivne ili pasivne uloge, kao ni na promatranje slijeda ili višestrukih ponavljanja pojedinačnih motiva u filmu.

Kad je o trećoj stavci riječ, može se primijetiti da je *Filmska kultura* 1970. i 1971. godine zaista ispunjena crnim valom, Mimičinim *Hranjenikom*, žestokim kritikama domaće filmske produkcije, festivala u Puli i sličnim neveselim temama. Uparujući ovaj članak s Mandićevim i Kreljinim (Golik, 1997: 47) zaključujemo kako dio odgovora na izostanak visoke kritike o Tko pjeva zlo ne misli, kao i na njegov topli prijem kod postojeće kritike, leži i u svojevrsnom zamoru modernističkim i općenito "otežalim" postupcima prožetim filmovima. To je omogućilo da lepršavost, ambijentalna autentičnost, šarenilost i pjevnost probiju kao visoko cijenjene vrijednosti. Ovaj nas odgovor ne može, međutim, u potpunosti zadovoljiti jer film u sebi nedvojbeno krije i neke modernističke crte, a kritika ga, osim toga, nastavlja cijeniti sve do danas.

4. Kasniji odjeci u tisku

Nakon vremenskog odmaka, kritika se upitala o razlozima silnog uspjeha Golikova filma. Premda primarna namjera

35 Gračan, 1971. ("Film nasmiješene distance"). Ista autorica objavila je gotovo isti tekst pod naslovom "Napokon pravi film, pravi i naš" u *Glasu Slavonije* još 19. 11. 1970, što je i razlog zašto je članak svrstan u ovo poglavlje. Jedinom bitnom razlikom čini se u mlađem tekstu izostavljena usporedba s Menzelovim *Hirovitim ljetom*. U radu se citira tekst iz 1971.

36 Ipak, u poglavlju o detaljima pridajem tim fotografijama malo aktivnije značenje.

37 Nikica Gilić je u prilog toj tezi govorio u sklopu kolegija *Hrvatski film*, održanog u zimskom semestru ak. godine 2008/2009 na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

ovog rada nije ispitati zašto se film svidio široj javnosti, valja barem dijelom opravdati tezu da je te razloge lako razjasniti. Mira Boglić (1971) tvrdi kako je *Tko pjeva*… "film koji je pogodio publiku u najosjetljivije mjesto: u sentiment." Na drugom će mjestu sam Golik reći: "Možda je najveći razlog romantična nota čitave priče."[38] Čini se, dakle, da odgovor leži u onom tipu "užitka u tekstu" koji podrazumijeva uživljavanje, lagodno "čitanje", a eventualni kritički karakter moguć je jedino u podtekstu. Manje je bitno jesu li osjećaji tu "autentični" ili osmišljeni, kada ih gledatelj ionako, asocijacijom sa stvarnošću, u dobroj mjeri u film sam upisuje. To, međutim, još više naglašava važnost likova u filmu kojem se i bez toga često, sasvim opravdano, prišiva da na njima i u stilskom oblikovanju prvenstveno počiva.

Katušić (1971) nudi složeniju analizu likova na tragu, između ostalog, psiholoških paradigmi. Franjo je tako nerealizirani "aktivac" iz djetinjstva kojem se često regresivno okreće, obilježen vinom, pjesmom, "velikim" govorima i pretenzijom na uzbudljiva zanimanja kao odmakom od stvarnosti u kojoj je samo činovnik koji se opija. Na ekranu je, međutim, dobio ponešto na psihičkoj snazi, pa može i manipulativno djelovati. Franjine novine, primjećuje Katušić, imaju dvojaku ulogu – one ga, s jedne strane, pasiviziraju, a s druge aktiviraju na fantaziju, gospodare mislima tog malog čovjeka.[39] Možemo Katušićevoj opservaciji dodati da je Franjo temeljno uvredljiv, inatljiv i osjetljiv, s osjećajem da je stvoren za nešto veliko. Samoljubiv je i sebičan, pogrešno uvjeren u svoju veličinu i samodostatnost, sklon optimizmu sjeća-

38 Violić, Igor, "Fužinarac nasmijava Jugoslaviju", Novi list, 5-6. 12. 1970, citira se djelomični pretisak u: Golik, 1997: 130.

39 O ovome bi suvremena teorija svakako mogla još ponešto reći, pa zašto, eto, ne na primjeru Franje Šafraneka i njegove izlizane, odavno okamenjene Abesinije.

nja. S tuđim osjećajima jednostavan je i grub, sa svojima iznimno pažljiv, ali usprkos svemu dopadljiv je lik. On je, međutim, i promućuran i pragmatičan te u nastupu ponekad ima određenu strogoću, čvrstinu, odlučnost i uvjerljivost, koja može barem privremeno i nadvladati.

U izrazu, pored doslovnosti, voli "pokazivati šavove" svojih postupaka (njegovi česti odlasci na "jedno mjesto", opravdani količinom popijenog alkohola, dramatizacijska su nužnost jer omogućuju Ani i Fuliru da ostanu sami). Njegov se karakter pokazuje u brojnim postupcima, primjerice dirigiranju za vrijeme svake "glazbene izvedbe". Iz te potrebe da bude meritoran proizlazi i njegov prvi sukob s Fulirom[40] – sasvim znakovito, oko pjevanja. Karakteristično baljezganje u prepoznatljivoj "kulturi stola"[41] gdje svatko, ne slušajući pažljivo drugoga, iznosi svoje mišljenje, moment je koji također često generira sukobe, a oni se, osim u slučaju preljuba, uvijek šire iz banalnih detalja, odnosno iz inzistiranja na vlastitom ponosu, ali se i lakom rukom prevladavaju nad pokojom čašicom.

Na drugom se, pak, mjestu daje jedna prihvatljiva analiza Fulira, kojeg Katušić vidi samo kao pristojnog, lako zapaljivog osamljenika. Dario Marković[42] vidi Fulira kao nositelja nestabilnosti, onoga koji ugrožava obitelj, što je prema njemu stalna točka Golikovih filmova. Mina (tipično zagrebačko ime/nadimak) je raspuštenica i pomalo kleptomanka, proždrljiva, energična i aktivna. "Mia Oremović iznenadila je ulogom u kojoj je pokazala vrlo fine gradacije u građenju stare frajle balansirajući na liniji između infantiliteta i lukavosti."[43]

Odnos prema likovima svakako je kompleksan, ali ne treba zaboraviti njihovu tipiziranost. S druge strane: budući da likovi tokom cijelog filma svjedoče o svojoj unutarnjoj razini, a ta se na kraju pokaže sasvim banalnom i zapravo u skladu s vanjskom, mogli bismo pomisliti da su likovi plošni. Ipak, ni jedan lik u ovom filmu nije sasvim jednostavan: Franjo je i bezopasan pijanac, ali i pragmatičan operativac čija ideja braka na kraju pobjeđuje. Kada jednom osvijesti opasnost, zna se s njome nositi, kako vidimo u posljednjoj sceni. Fulir jest šarmantni i relativno uspješni zavodnik, ali uglavnom bez pokrića i često osamljenik. Ana jest malograđanski zanesena, uživljena čitateljica *herc* romana, ali je i talentirana pjevačica itd.

Peterlić pak (1997: 169-177) likove filma *Tko pjeva*… promatra prema Patalasovu sustavu zvijezda, Souriauovoj tipologiji dramskih funkcija i Greimasovoj strukturalnoj semantici: dva muška lika nalaze se u tipu komičara – Šafranek je parodija momka iz susjedstva, a Fulir latinskoga ljubavnika. Obojica su aktivni i vitalni, svaki na svoj način. Dvije žene su prijateljica/naivka (Ana) i parodirana prijateljica/usidjelica/gnjavatorica (Mina). Naivka Ana je najpasivniji lik zbog kojeg nastaje neravnoteža, po Souriauu ona je Sunce koje privlači, kojemu aktivni likovi teže. Fulirovo osvajanje prouzrokuje tako razočaranje usidjelice i gnjev momka iz susjedstva. Peterlić kaže da je ona u radnji aktivna samo po tome kakvom ju je priroda stvorila, no tome se može dodati da je ipak prisutna i kulturna nadgradnja lektire i šlagera. Sunce, izlaže dalje Peterlić, mora kod Golika biti pasivno kako bi se dramska situacija mogla bezbrižno razriješiti, što je ovdje nužda – zato se ponašanje odraslih infantilizira Peričinim komentarima, svi su na kraju podmireni, ali zapravo sve ostaje isto u odnosima među likovima – radnja se nakon peripetije završava u početnoj situaciji, pa i Peterlić ovdje vidi dramaturgiju ronda,[44] koju jednim dijelom predodređuje i pasivnost likova, njihova nepromjenjivost.

Katušić galeriju likova podvlači pod sljedeću definiciju: "Bespomoćni ljudi u svijetu prepunom zla, gdje su i vjerske utjehe potpuno izblijedjele. To nam govori i filmska verzija novele, koja bez gorčine i kroz pjesmu otkriva gorčinu života u kojemu svaka situacija ima svoj šlager."

Posljednjim oksimoronom puno je rečeno o dualnoj pri-

40 Jedna od tobožnjih razina sukoba Franje i Fulira je i odnos staro–novo, svjetovno–uzvišeno. Fulir se zalaže za prozračnost, uzvišenost i svjetlost, za "blistave ideale".

41 U današnjem duhu istodobnosti neistodobnog moguće je pronaći starije ljude koji još uvijek praktično u svemu žive neki svoj vrlo sličan "film", njegujući istu kulturu stola, izletničke običaje (doduše vlastitim prijevozom) i pjevajući iste pjesme.

42 Marković, 2002; dostupno na: http://www.matica.hr/vijenac/vij211.nsf/AllWebDocs/Golik (7. 2. 2009).

43 Boglić, 1970. Još se korisnih primjedbi o Mini može naći u: Gilić, 2007: 83 (Usp. dalje u tekstu).

44 I Krelja (Golik, 1997: 52) uočava cikličnost: "završno mahanje poru-čuje da je sve samo igra bez zlih namjera, i da će se tu odigrati još mnogo zgoda." Iz ovoga su, osim iz osmišljenosti likova, neki, poput Relje Bašića, vidjeli mogućnost nastavaka. Slažem se s tezom da zadnja scena ukazuje na bezazlenost – Mina udara Fulira, ali se u sljedećem trenutku smije, a Franjo osviješteno i veselo prstom pokazuje Fuliru "nene" i sam nudi ruku svojoj ženi.

rodi filma, što je most koji vodi i prema suvremenijim interpretacijama. Katušić takvu poveznicu nudi na još nekoliko mjesta, kada govori o pop-artu i neorealističkim (gaćice na sušilu, termofor, pegla, singerica…) postupcima. Detalji, međutim, "koji bi u neorealizmu otkrili želju za analizom društva ovdje su samo simboli komfora u dobrim starim vremenima", odnosno, možemo dodati, ovdje su jedan u nizu brojnih filmskih citata. Iz ovog (a može se, dalje u tekstu, konzultirati i primjer detalja lončića za kavu kao simbola) Katušić izvodi temeljni Golikov postupak: "Banalnost se izlaže da poništi samu sebe." Katušić je sasvim na tragu kasnijih kritika kada kaže: "Naivnost slatke melodrame progovara o tragičnom osjećanju svijeta." Temeljnu razliku u odnosu na Majerovu novelu Katušić vidi u Golikovu nedostatku afiniteta prema iracionalnom i apsurdnom.

5. Visoko i popularno

Tekst Srećka Jurdane "Tko pjeva zlo ne misli" (*Polet*, 18. 3. 1981) govori nam nešto o općoj atmosferi kritike filma ranih 1980-ih: "Kao što vidimo Krešo Golik je zagovornicima 'ozbiljne komedije' pružio prilično mogućnosti da film *Tko pjeva*…, ako to već žele, protumače kao film o ne baš toliko smiješnim ljudskim sudbinama. Kritičari, uostalom, vole tražiti višeznačnosti i za takve ambicije *Tko pjeva*… može im pružiti savršeno dovoljno štofa." Jurdana drži da se i sam Golik jasno opredjeljuje za smiješno. Spominje primjer *slapstick* razrješenja scene preljuba, a djelomično udubljivanje u psihologiju junaka drži tek blagim začinom smiješnih događaja. Jurdana zaključuje: "Golikovo osjećanje sjete čak se nikad niti ne približava opasnoj granici koja dijeli komediju od 'individualne drame', odnosno, melankolično-humornog ugođaja Chaplin-Keatonovog tipa."

Raspravu o kvaliteti Golikova filma potrebno je, čini se, završiti redefiniranjem populizma – kako bi se moglo priznati da je Golikov film populističko, koliko i umjetnički kvalitetno djelo.

U kritičarskoj raspravi o Goliku ("Razgovor", u Golik, 1997: 179-184) Hrvoje Turković ističe Golika kao "kontekstualnog avangardista, probijatelja predrasuda prema populističkom filmu koje su ojačale s modernizmom." Golik je, prema Turkoviću, prišao populizmu sa svim izvedbenim standardima koje je iskušavao u artizmu. Njegova se dvojnost između normi (tipičnih za artizam) i spontanih sklonosti tako pokazala funkcionalnom. Očito je da Turković u prvi mah zadržava jasno razgraničenje između artizma i populizma, koliko god upućuje da bi *Tko pjeva*… mogao sadržavati i jedno i drugo. Dražen Ilinčić predlaže, međutim, redefiniciju artizma i dvojno označavanje filma *Tko pjeva*… kao populizma i artizma u isti mah, uspoređujući ga sa Tavernieovom *Nedjeljom na selu*. Ovakav artizam, tvrdi Ilinčić, nije deklarativan i normativan, "nego je imanentan u toj užasnoj preciznosti kojom je film rađen." Turković se nadovezuje na "tu preciznost", na profinjenost i sofisticiranost Golikovih zanatskih rješenja koja nude "fini svijet prizornih odnosa, konotacija građanske, psihološke, personalne (…) "atmosfere" koju je taj film gradio." Golikov je, pak, artizam nenametljiv i maksimalno djelotvoran jer nudi vrijednost otkrivanja.[45] Turković će još povući paralelu s Bauerom kao drugim "visokostandardnim populistom" i zaključiti da "vješt, inventivan, sugestivan populizam zadovoljava sve ljudske i izvedbene standarde pa je zato tako uspješan."

"Velika djela" – reći će Ilinčić – "spajaju polove artizma i populizma, klasicizam, modernizam, postmodernizam – sve je to prisutno u dobrom djelu."

6. "Tko gleda" zlo ne misli?

Pitanje fokalizacije u filmu bitno je i s obzirom na značaj pogleda u strukturi filma: "Informacije što nam ih prenose pogledi iznimno su svjedočanstvo o unutrašnjem životu likova", uz to što osiguravaju multiperspektivnost (Gilić, 2007: 30).[46] Treba promotriti u kojoj mjeri, po uzoru na novelu, događaje vidimo kroz perspektivu malog Perice, koliko kroz Aninu, a koliko kroz vizure drugih likova.

Nikica Gilić se u *Uvodu u teoriju filmske priče* filmom *Tko pjeva*… služi kao sredstvom pri teorijskom opisu važnosti fokalizacije – čime je ona korisna za ovaj segment promatranja – ali i da pokaže kako se Golikov film sasvim lijepo otvara takvom tipu problematizacije. Očuđujuće rasvjetljavanje licemjernog svijeta odraslih iz naivne per-

45 "Klasicizam modernistički tretiran po fakturi, ali dalje klasični svijet u kojem su važne ponajprije ljudske nijanse, odnosi, situacije, na koje nismo oguglali nego ih gledajući film otkrivamo kao vrijedne." Vidi "Razgovor" u Golik, 1997: 182.

46 O važnosti pogleda u Golikovu filmu govori i Peterlić, 1997.

spektive malog Perice koje posljeduje njegovom banalizacijom i izaziva humor preneseno je iz novele.[47] Dječak sudjeluje naivno i rasterećujući je arbitar površine događaja koji ga se ne tiču,[48] odakle potječe i njegova hladnoća: on nezainteresirano sluša te "dosadne pjesme", a zanima ga samo dokopati se tatine sablje.[49] Značajno je da Perica, kao jedini realistički impostirani sudionik priče (Peterlić, 1997: 172), ne pjeva.

Kao i u filmu *Imam 2 mame i 2 tate*, narator i/ili fokalizator je dijete, pasivan lik po svojoj moći djelovanja na događaje (ibid.). Komentatorima koji se opredjeljuju za Pericu kao fokalizatora pridružuje se, premda oprezno (formulacija i/ili), vlastitom argumentacijom Ante Peterlić: erotsko-seksualni ekscesi, erotska motivacija, često su predmet filma, a Golik ne želi promatračko središte takvih događaja smjestiti u dječaka jer bi to narušilo strukturu komedije kakvu je zamislio (ibid.). Na tom se tragu može primijetiti da se Perica kao fokalizator koristi upravo u situacijama kada biva poslan po vino ili sladoled, što, primjerice, uzrokuje da gledatelj ne vidi scenu u kojoj Franjo spoznaje preljub. Trenutak bi spoznaje, naročito s obzirom na snagu pogleda, nužno odudarao od dominante filma. Gledatelj, međutim, može razaznati što se u kući događa iz Peričina jurišanja s famoznom sabljom – tim opredmećenjem Franjina "tradicijskog" ponosa. Perica, osim spomenutog, iz novele nasljeđuje formalnu ulogu pripovjedača, pa mu je lakše pomicati granice medija, komunicirati s gledateljem rečenicama poput: "ja to nisam vidio, pa to ne mogu ni zapisati, jer bi to bila laž".

Gilić priznaje (2007: 73) da je razabiranje udjela utjecaja perspektive pojedinog junaka na pripovijedanje često otežano, naročito kada se više likova (što je prevladavajući slučaj) nalazi u istom prostoru, tim više što se oni najčešće uzajamno znakovito promatraju. Budući da svi oni dijele sličan ukus, koji je osnovna tema i stilski postupak pedantno režiranog, koherentnog filma, odgovoriti na pitanje "tko gleda" i nije najjednostavniji zadatak (ibid.).[50] Gilić se tu odlučuje za prevladavajuću pojavu Perice i Ane u svojstvu fokalizatora, ali tu ulogu povremeno pripisuje i Fuliru i Mini.[51] Važnost pogleda oprimjeruje na slučaju Mine:

> *Naizgled banalni prikaz Minina snena i plaha pogleda u Fulirovu smjeru snažno sugerira njenu seksualnost i maštu, osobito ako se sjetimo koliko je Mina proždrljiva*[52] *i u kojoj je mjeri cijela struktura Golikovog filma zapravo struktura žudnje sublimirane malograđanskim kičem što ga junaci dijele kao ono što ih najjače veže. U tom je smislu narativna struktura i vizualno-zvučna ikonografija filma pod snažnim utjecajem likova,*[53] *pa se Minina potisnuta seksualnost očituje u svim fokalizacijskim mehanizmima te u sugeriranoj napetoj potisnutosti (…) pogled junaka uvijek je bitan.* (Gilić, 2007: 83)

Gilić zaključuje kako se na razini komunikacije pripovjedača i adresata film može shvatiti suptilnom kritikom malograđanskih struktura (ibid.). Takav je značenjski potentniji pogled nužno neveseliji: sfera kritike malograđanštine uočavala se i u vrijeme pojave filma, ali se, stječe se dojam, gurala u drugi plan. Giga Gračan vidjela je iste, u biti negativne strane karaktera likova mnogo vedrije, a i Jurdana se, desetak godina kasnije, vjerujući da je to bila i Golikova namjera, opredijelio za blažu varijantu. Pitanje je, dakle, koliko su te značajke u kontekstu artificijelnog svijeta filma (kojem se, simptomatično, često pripisuje autentičnost) kritički intonirane.

Napomenimo, naposljetku, da odmicanje točke fokaliza-

47 Gilić, 2007: 30. Takvim se rezoniranjem upoznajemo i s rasporedom i relacijama likova.

48 "Perica je u filmu arbitar/vaga." Peterlić, 1997: 172. Peterlić navodi ovu funkciju prema Etienne Souriau, Les deux cents mille situations dramatiques, Pariz 1950.

49 Slažem se s Gilićem da se tu radi o ironijskom kodiranju (Usp. fusnotu 41). Sablja kao odjevni predmet gospode u 19. stoljeću veza je i s ranijom malograđanštinom, pored dalje prošlosti koju ističe Šafranek.

50 Gilić dalje (2007: 83) govori o onom aspektu Golikova "ruganja" s vlastitim gledateljima na koji je uputio i Mandić (1970): "Majstorsko prožimanje pripovijedanja neukusom pripisivim likovima, kao i njihovim niskim strastima, vjerojatno je ključ uspjeha toga djela u iste one publike kakvu naznačena struktura, čini se, ismijava."

51 "Suptilnim scenografsko-kolorističko-glazbeno-verbalnim oznakama, izborom točke promatranja, razrađenom tematizacijom pogleda... time se fokalizacija veže ponajviše uz mamu i malog Pericu, ali i uz Fulira i Minu." (ibid.) U prilog odmicanju od Perice kao fokalizatora govori i Peterlić (1997) kada kaže da mnogo više subjektivnih kadrova Golik dodjeljuje starijima.

52 Ipak, oralno nadoknađivanje emocija ne mora nužno biti vezano uz erotiku; može se raditi o široj osjećajnoj uskraćenosti – bit će da Mina ne dolazi tako redovito k Šafranekovima samo radi jela.

53 Zbog toga je u ovom radu bilo nužno dati kratak pregled njihove karakterizacije i motivacije.

cije od Perice zamjećuju i oni koji ga ocjenjuju negativnim zbog odmicanja od književnog predloška. Katušić registrira te "teškoće adaptacije" (mnoga Peričina zapažanja nisu prenijeta, a njegovi su komentari u filmu mnogo škrtiji), no zna da se radi o dva nemjerljiva sustava znakova. U pregledu na Bazi hrvatske kinematografije[54] kaže se, međutim, da: "Jedina mana filma leži u nedovoljno istaknutu liku malog Perice kao fokalizatora". Peričina uloga ostaje tako jednim od najprjepornijih mjesta filma.

7. Okvir, metafilmsko, citatnost, postmodernost

Zagrebački gornjogradski prolaz u Basaričekovoj ulici,[55] koji se pomalo otvara Benjaminovu opisu Pariza u doba Baudelairea, prikazuje se u prologu u raskoši obješenog "veša", tegli s cvijećem, šarenila ljudi koji ga nastanjuju. Svi ti dimnjačari, pjevači, činovnici, prostitutke, susjede s tipičnom "trač fokalizacijom",[56] skupljači boca… žive u karakterističnom derutnom ambijentu u rasporedu jednih iznad drugih. Put kamere koja nas upoznaje s protagonistima u funkciji je oslikavanja okvira; u prologu filma *Tko pjeva zlo ne misli* i subjektivni se kadar može dovesti u pitanje – ulični svirači se, prije nego otvore film pjesmom *Marijana*,[57] poklanjaju u smjeru kamere, no taj bi poklon možda prije bio metafilmski usmjeren gledatelju negoli nekom od promatrača u prolazu, koji se realno mogao naći na tom mjestu, ali nije jasno istaknut kadrom najave. U završnoj, pak, sceni nema nikakve dvojbe oko metafilmskog mahanja gledatelju.

Budući da subjektivni kadar ne bi nužno negirao metafilmsku namjeru – pozdrav bi mogao biti i dvostruko adresiran – ova je polemika možda i suvišna. Može ju se zaključiti Peterlićevom primjedbom kako se Golik u ovom filmu (koji Peterlić naziva "temeljno filmom intrige i likova"; usp. Peterlić, 1997) mnogo više služi polusubjektivnim ("narezani" lik u prednjem planu prema Jeanu Mitryju) negoli subjektivnim kadrom: kako ga ne bi previše izdramatizirao i kako bi zadržao težište na komičnim odnosima koje bi subjektivni kadar, kao vrlo izravno filmsko suočavanje, mogao dovesti u pitanje.

Funkciju okvira, pored pjevanog prologa s licima junaka,

54 http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173

55 Takvi su se prolazi ponegdje očuvali do danas, ali im se s vremenom uobičajilo obraćati kao "štakornjacima". Skupljači starih boca koje vidimo u filmu također uspostavljaju zanimljiv most prema suvremenosti.

56 Njihovi razgovori ponekad su nam jedini izvor informacija o neprikazanim događajima.

57 Autor je Dubrovčanin Vlaho Paljetak čiji opus uključuje i nezaobilazne zagrebačke pjesme poput *Fala* i *Popevke sam slagal*. Žena od najstarijeg zanata u prolazu zove se Marijana, pa je pjesma barem dvostruko adresirana – gledatelju i njoj. I Krelja tvrdi da su ulični pjevači u funkciji okvira koji nas upoznaje s temeljnim tonom filma. (Golik, 1997: 48-49)

ima i špica nakrcana licitarima, dječjim crtežima i fotografijama prepoznatljivih zagrebačkih vizura, kao i podnaslov filma "ljubavna komedija s pjevanjem". Glazba koja prati špicu odgovara uvertiri, bez obzira radi li se o potpuriju šlagera koje ćemo čuti u filmu ili o variranju teme *Za jedan časak radosti* (Paulus, 1997: 147-149). Postupci naklona na početku i na kraju (likovi kao da po poznatoj konvenciji poručuju "nadamo se da smo vas zabavili"), preglednog upoznavanja lica, glazbene uvertire i podnaslova samo su najizrazitiji među postupcima koji ukazuju na šavove kazališnih konvencija, što je simptomatično utoliko što one uvijek nužno upućuju na nerealističnost, ukazujući na izvedbenu artikulaciju.[58] Nije stoga čudno da je, mnogo godina kasnije, priča doživjela svoju kazališnu inscenaciju,[59] koja se, dakako, morala nositi s komentarima tipa "nitko ne može zamijeniti Relju Bašića"[60] i koja je imala naglašenu dimenziju teatra u teatru.

Sam naslov filma javlja se u Šafranekovu pozivu na pjesmu kao geslo i kao prevladavanje eventualnih mračnih misli koje bi se mogle javiti s obzirom na temu preljuba. To što je naslov zaokruženi iskaz tipična je, prema Peterliću (1997), golikovska karakteristika.

Kada je o filmskim citatima riječ, osim poigravanja konvencijama žanra ljubavne melodrame i postupcima *slapsticka*, moguće ih je tražiti na mnogo mjesta (meliesovski je mjesec u maksimirskoj sceni s orkestrom, primjerice, teško previdjeti), ali mi se čini da je to zabavno koliko i beskorisno – dovoljno je ustvrditi da je film njima prožet. Spomenuti postupci, a naročito dvojnost između visokog i popularnog, mogu uputiti na postmodernost filma *Tko pjeva zlo ne misli*. Takvom se čitanju ne otvara, međutim, mnogo potpore u literaturi. Gilić se (usp. fusnotu 41) ne odlučuje imenovati film postmodernim, ali upućuje na gore navedene njegove postupke te prožetost filma popularnom kulturom kao moguću anticipaciju postmodernizma. Diana Nenadić odlučuje se, u "Razgovoru", za postmoderni prefiks po crti igre, ludizma i ironijske distance, naposljetku po tome što se film istovremeno pokazuje kao obiteljski, urbani te kao komedija s pjevanjem. Giga Gračan također spominje duh igre, ali ne odabire postmodernističku kvalifikaciju. Može se reći da film još nije u potpunosti pročitan u svojoj postmodernoj potentnosti, premda se njegov karakteristični "visoki" podtekst zavijen u popularno ruho često uočava.

8. Neki detalji

Krupni planovi Aninih grudi s križem koje podižući se ukazuju na njeno uzbuđenje, što Katušić vidi primjerom pop-arta,[61] u filmu se javljaju nekoliko puta, dajući i erotsku sugestiju. U istoj je službi, ali i u službi citata i ironiziranja poznate konvencije ofucano simboličnog prikazivanja seksualnoga, detalj lončića za kavu u kojem vrije voda. Fulirova navaljivanja u obliku primanja za stražnjicu i grudi, ljubljenja u vrat, koliko god pažljivo pripremljena,[62] znatno su eksplicitniji pokazatelj erotske motiviranosti koju obrazlaže Peterlić (1997: 175): Fulirova zavodnička akcija (dakle seks kao ishod) glavna je motivacija.

Naime, likovi su prazni pa im ništa drugo ni ne preostaje. Do realizacije ne dolazi jer milje nije Golika uvjerio u tu atraktivnu mogućnost, što po Peterliću pokazuje Golikovu objektivnu distancu i kritičnost prema odabranom predmetu promatranja. Milje koji Golik bira nije po samom Goliku dostojan "drame", što ne znači da nije pogodan za lucidne opservacije (ibid.). Ovo nam mnogo govori o izbjegavanju tamnih tonova, ali i o mogućnosti razvijanja složenijih interpretacija što je, kao poznati analitičar i popularnih filmova, učinio Peterlić.

O nuždi erotske motivacije govori i pogled ponosnog Franje koji, premda samo želi napakostiti svojoj ženi, ne može ne vidjeti Marijaninu nogu. Odlučimo li grudi tumačiti jednostavno kao pokazatelj ubrzanog, uzbuđenog

58 Sama praksa uličnih svirača, međutim, sasvim je povijesno vjerodostojna.

59 Premijera 27. 2. 1998, glazba Alfi Kabiljo, tekst Drago Britvić, režija Vlado Štefančić. http://www.komedija.hr/arhiva/tkopjeva/index.htm (7. 2. 2009).

60 Predstava je dobro primljena, ali ovakvi komentari nisu bili rijetki. Uzgred, Dražen Čuček koji je igrao Fulira nagrađen je nagradom hrvatskog glumišta 1998. za izuzetno ostvarenje mladog umjetnika. Predstavi je pripao i niz drugih nagrada.

61 Katušić (1971) tvrdi da se Golik služi "pop-artom" u stilizaciji i oprimjeruje: pjevanje šlagera ukomponirano je u igru, karanfil, križ na maminim grudima, vjenčanje, zabava, jarke i pastelne boje, ljetne noći – sva ta slatkasta scenografija i kostimografija (Senečić i Wagner), kamera s osjećajem za kolorit (Rajković). U dobrom purgerskom duhu mogli bismo reći da je atmosfera *überhaupt gemütlich*.

62 "U završnoj sceni osvajanja zrcale se svi raniji Golikovi postupci: zavjerenički čin ljubavna sporazuma ima svoja pravila – kićena rečenica, pa dodir, po uzoru na idole vremena, ljubavne strasti moraju se izreći pjesmom jer govor nije dovoljan." (Krelja, u Golik, 1997: 52)

disanja, može ih se povezati s naglašeno karikiranim patetičnim uzdisanjem ljubavnika koje susrećemo u najmanje dva navrata, a slična se karikiranost javlja i u jedinim trenucima "tuge" u filmu – Ana šmrca kada Franjo odlazi govoreći da za njega ne treba kuhati. To je, osim kao još jedan postupak razbijanja eventualnih neveselih tonova, zanimljivo i stoga što pokazuje da je Anina tuga najveća u trenucima kada konvencije patrijarhalne obitelji dolaze u pitanje.[63] Njen romantični izlet ide, dakle, samo do tih granica.

Motiv fotografije javlja se u filmu u nekoliko navrata. Fotografija s vjenčanja Šafranekovih "bdije" nad događajima, uočljivo, prijeteći nad Fulirovom[64] glavom. Fuliru je, s obzirom na namjere, neugodno pokraj te fotografije dok čeka Anu u dnevnoj sobi obitelji Šafranek. Jednaku neugodu izaziva mu obiteljski album. No s druge se strane, posebno ako nam je poznat kraj filma, može reći da neugoda proizlazi zapravo iz pomisli na trajno vezivanje – kič fotografija s vjenčanja Šafranekovih prometnut će se u kič fotografiju s njegova vlastitog vjenčanja, pri čemu njegov prepoznatljivi karikirani izraz lica neće sugerirati naročito oduševljenje. Zanemarimo li fotografiju Fulira tenisača, koju, zanimljivo, ne vidimo, ostaje još njegov fotografski hobi – slika postaje povod njegova prvog dolaska u kuću Šafranekovih. Opaska kako je šteta što fotografija neće biti "u koloru" može se autoreferencijalno čitati s obzirom na značaj kolora u ovom filmu.[65]

Stilizacija pažljivo zahvaća sve razine – kada se u nedjelju polazi na obavezan izlet Samoborčekom, to se čini u prikladnoj izletničkoj odjeći, uz pjesmu *Beži Jankec*, a jednom na cilju pjevaju se, u atmosferi proštenja, pjesme u rasponu od vinskih napitnica do šlagera. Tu prvi put susrećemo Fulira kako fotografira uparađen u vrlo upadljivom stiliziranom odijelu – njegova su odijela ekvivalent Aninim haljinama za izlazak. Ana ga prvi put vidi uokvirenog panoramom Samoborskog gorja – mogli bismo, u skladu s ukusom filma, reći: prirodno okruženje za prirodne osjećaje, i komentirati kako je vezivanje ljubavnih motiva s naturalnim već samo po sebi iznimno ofucano, pa dolazi u obzir kao autorski komentar. Anino prihvaćanje flerta u vidu znakovitih pogleda i namještanja za fotografiju praktično je trenutno.

Brojni pozdravi, nakloni i rukoljubi ukazuju na dominaciju forme nad sadržajem, što se može proglasiti i temeljnim obilježjem malograđanskog duha. Ta su prenavljanja, međutim, manje karakteristična za "zdravoseljačko" vladanje Franje Šafraneka. Ritam filma je prilično brz i bez ubrzanja slike kao *slapstick* postupka – sekvence (dani) su kratke, česte su elipse (npr. kada se Franjo prodere: "Perice", zna se da on ide k Šnidaršiću po litru i vodu). Koristi se i povezivanje kadrova preko detalja (šešir u jednom i zatim u drugom kadru na nekoj drugoj vremenskoj ili prostornoj koordinati).

Kulminacija komedije zabune scene su u kojima Ana zaljubljeno razmišlja o Fuliru, bira haljinu za izlazak i sl., dok Franjo inzistira na svojim "glupostima" o povezivanju Fulira i Mine. U toj je kategoriji i Fulirovo diranje pogrešne noge pod stolom. Scena, pak, u kojoj Šafranek proziva Fulira članom obitelji, dok mu ovaj pod stolom u Maksimiru nedolično dodiruje ženu, možda u sebi nosi i određen, prilično snažan kritički karakter, kakav je i onaj koji leži u sljedećem: Šafranekovo paljenje Anine knjige nije, naime, jedini čin stvarne agresije u filmu. Tu je i Anino oduzimanje gusjenice Perici, koju je on čuvao u kutijici čekajući da se pretvori u leptira. Da je ovdje riječ o izrazitom autorskom Golikovu potpisu rasvijetlili su već Zvonimir Berković (nav. dj., u Golik, 1997), Ivan Katušić (1971) i Vladimir Vuković (nav. dj., u Golik, 1997), no na ovom je mjestu važno uočiti potencijalnu snagu implicitne osude Ane Šafranek: bilo zbog preljuba (scena slijedi neposredno nakon jednog u nizu afirmativnih govora o Fuliru), bilo uslijed nerazumijevanja dječjeg svijeta.

9. Glazba u filmu

Glazbom Živana Cvitkovića bavio se na neki način svatko tko je o filmu *Tko pjeva*… pisao, ali su to s posebnim osvrtom učinili Stjepko Težak (1999: 143-154) i Irena Paulus (1997: 147-149).

63 Pored sve vulgarnosti kojom se Šafranek obraća ženama u svojoj kući najupečatljivija je, ipak, primjedba upućena Ani: "o, rijetko je da si ti sretna".

64 Fulira kao lik ostvaruje mnoštvo karakterizacijskih detalja: brčići *a la* Clark Gable, prsten, podignut mali prst, glas, zanimanje, odijela, tobožnje opće obrazovanje.

65 U intervjuu Golik kaže: "Ja sam se, moram priznati, čak bojao boje. Još dugo, kad sam već snimao u boji, još sam mislio u crno-bijelim slikama. Danas producent zahtijeva boju jer kinematografi ne će uzeti film ako nije color. To je šteta. Ima filmova koji nikad u boji ne će biti tako dobri kao što bi bili crno-bijeli (...) *Tko pjeva zlo ne misli* moralo se misliti u boji jer tu se već sama ideja filma izražava bojom. To je film o jednom operetnom shvaćanju života, znači, o kiču u životu (...) Tema filma je malograđanština", Usp. Golik, 1997: 105-106.

Pogledajmo četiri moguća pristupa filmu kako ih u svom članku niže Težak:

1. žanrovski: ljubavna komedija s pjevanjem
2. poredbeni: prijenos književnog u filmsko djelo
3. uloga glazbe u filmu
4. filmološko-filološki

Čini se da Irena Paulus odrađuje posao paralelno u prvom i trećem, a Težak u trećem i četvrtom segmentu. U poredbenom je segmentu Katušić temeljitim radom dao golem doprinos, a najveći se dio ostalih rasprava, naročito onih u novinama, svodi na žanrovski pristup. Paulus se tako pita potpada li *Tko pjeva*… zaista pod žanr mjuzikla[66] i premda njen zaključak, da glazba u filmu dolazi na prirodnim i očekivanim mjestima te nema govora o artificijelnosti mjuzikla, nije originalan, neke su popratne bilješke iznimno korisne. Glazba podupire radnju do te mjere da su pjesme nedjeljiv dio identiteta filma.[67] I Golik tvrdi da je film u potpunosti zaživio tek kad se sjetio povezati ga sa šlagerima.[68] Njihova uklopljenost u scenarij, ambijentalna i popratna glazba, pažljiv odabir mjesta, korištenje čas brzog, čas sporog valcera – sve to odaje glazbeni film (Paulus, 1997: 147).

Krelja (Golik, 1997: 51) zapaža da su šlageri i prije znali obilježiti pokoje filmsko djelo: Vigoovu *Atalantu*, Clairov *Šutnja je zlato*, Truffautov film *Jules i Jim*, ali da im u navedenim djelima funkcije nisu bile tako višestruke kao ovdje: obilježje vremena, dopadljivost, odnosi među likovima, pokretanje na akciju, obznanjivanje osjećajnih mijena, komentiranje, davanje ritma, povećanje koherentnosti, različita čitanja istih pjesama.

Svaka je pjesma opravdana – logično se nadovezuje na tijek filmske radnje i nije zamjena tekstu (osim u trenucima izricanja ljubavnih osjećaja ili komentara događaja, kako se to čini pjesmom *Kukavica*).[69] Na ovome mjestu možemo filmu čak priznati i onu spominjanu autentičnost – riječ bi bila o "kulturi pjevanja" (kao dijelu "kulture stola" i "kulture izletništva"), pjevanju koje je imperativ i koje je zaista, pogotovo u poredbi sa suvremenošću, bilo pojačano prisutno i u historijskom kontekstu koji Golik zahvaća. Prirodnost se, koju klasični mjuzikl nema, postiže i uporabom otprije poznatih, lako pamtljivih pjesama, kao i pažljivim odabirom instrumenata (tamburice, harmonike) pri pojavi nerealistične muzičke pratnje[70] koja stvara prisnu atmosferu. Od obilježja mjuzikla izostali su, navodi Paulus, i ples i spektakularni efekti (odnosno, ples je također prirodno ukomponiran, nikako aranžiran). Pompoznost mjuzikla nije filmu potrebna jer se dijalog i pjesma isprepleću kako bi se približili karakterizaciji protagonista.

Težak, pak, ističe: "oslikavajući ukus jednog vremena, pjesme visoko podižu ležernu, dopadljivu stranu djela; uspostavljaju odnose među likovima i pokreću ih na 'akciju', obznanjuju osjećajne mijene i preuzimaju ulogu skrivenih poruka."[71] Ana izražava zaljubljenost ruskim šlagerom u prijevodu *Ja ljubim*, a Fulir joj odgovara operetom Milana Asića *Pjesmom kroz život*. Ulični se pjevači, pak, "rugaju". Znakovito je da se navedene pjesme pjevaju na standardu, nasuprot domaćoj dijalektalnoj pjesmi koju preferira Franjo Šafranek. "Izmjenjujući se s govorenom riječju, pjevana riječ s njome postaje element filmskog izraza, podržavajući vjerodostojnost likova u određenom vremenu i prostoru." (Težak, 1999: 150) U prilog tomu govori i Fulirovo fuliranje teksta koje primjećuje Krelja. On zapaža i znakovitost Anina lijepog pjevanja: to je neprepoznata kvaliteta koju ona skriva u kontekstu vulgarnog doma i aktivira ju tek s dolaskom promjene. Na to je, između ostalog, bio usmjeren i odabir profesionalne pjevačice za ulogu Ane. (Golik, 1997: 51)

66 "Mjuzikl – muzička komedija, djelo zabavnog karaktera u kojem se izmjenjuju dijalozi, glazbene točke i ples." Paulus, 1997: 147.

67 Krelja (Golik, 1997: 50), potaknut vjerojatno prilogom Irene Paulus u istoj knjizi (1997: 147-149), kaže da se Golik, svjestan činjenice da prenaglašene stilizacije mogu biti pogubne, posebno ako nisu imanentne autorovu senzibilitetu, odlučuje za prilagodbu glazbene dimenzije konkretnim životnim situacijama – likovi ne posežu za pjesmom iz čista mira, stilizacijski slobodno, nego s obzirom na situaciju (stol, birtija, izlet). Iznimka je izražavanje ljubavi pjesmom.

68 Ovu Kreljinu rečenicu podupire Golikov intervju: "Meni je ta Majerova novela dugo, dvije-tri godine stajala na stolu, jako mi se dopadala ali tražio sam pravi ključ. (...) Zapravo, film se rodio kad mi je jednog dana palo na pamet da pomoću šlagera operetiziram cijelu stvar i da šlager inkorporiram kao sastavni dio života tih ljudi, da oni sebe već doživljavaju šlagerski. To je dalje odredilo i Cvitkovićevu glazbu u filmu." Golik, 1997: 107.

69 Slažu se Krelja i Težak.

70 Takva je jedino ona tamburaškog orkestra čija glazba dopire iz *off-a*. Glazbenici su u filmu inače vidljivi. Usp. Paulus, 1997: 148.

71 Težak (1999: 149) navodi Krelju (Golik, 1997: 51).

Paulus konstatira da je pjevanje često "falš" (Majetić nije, primjerice, imao sluha), ali i da je to na snimanju bilo dopušteno kako bi se postigla autentičnost. Česta je upotreba lajtmotiva – poetici filma sasvim odgovara da prvi izljev Fulirove ljubavi bude pjevan, te da se potom ponavlja. Glasanje kukavice također je jedan lajtmotiv, koji se, prelamajući scene u trenucima kada netko nešto znakovito kaže, javlja sa sata, ali u pjesmi o ženici-selici izveden je na klarinetu. Ovakvih je glazbenih citata u filmu veći broj.

Općenito se smatra da je ruski šlager *Ja ljubim* središnja pjesma filma, što ona s obzirom na recepciju, broj ponavljanja i ulogu lajtmotiva i jest. No, kao središnju pjesmu podsljemenskog i zasljemenskog imaginarija, ipak ističem pjesmu *Fala*, čija se važnost previđa,[72] vjerojatno upravo stoga što se ovaj film često vrednuje s razine recepcijskog učinka koji je izazvao, a recepcija *Falu*, koju je od ranije dobro poznavala, nije ni mogla zapamtiti kao ključnu. Kada Ana u jednoj sceni filma upita okupljeno društvo što će pjevati, Franjo joj *Falu* sugerira kao samorazumljivu, kao da i ne postoji druga pjesma, i ona to dragovoljno prihvaća (to dakle nije jedna od pjesama s ekskluzivno Franjina repertoara). Za vrijeme izvođenja likovi su okupljeni oko stola, središnjeg mjesta kulture življenja koju film *Tko pjeva zlo ne misli* zahvaća, u znakovitoj kompoziciji: Franjo sjedi na čelu stola, a Ana stoji nad njim i na njega se naslanja na način koji nedvojbeno sugerira postojanost bračne relacije. Fulir se u toj sceni, u kojoj ne pjeva, nalazi izdvojen sa strane, kao i Mina.

Premda kamera pažljivo dokumentira sve poglede likova jednih prema drugima, pa Mina zaljubljeno gleda u Fulira, a ovaj, dakako, kadšto gleda prema Ani (ali i prema Mini) i ona prema njemu, na ovom je mjestu sugestija preljubničkih ili općenito strastvenih odnosa između Ane i Fulira gotovo nepostojeća – ovdje su to više blagi nego strasni pogledi jer pjesma ublažuje iracionalne strasti i vraća sve na početak. Dostojanstvo i suzdržanost ove scene razbit će tek, kao karakteristični kontrapunkt svojstven dualnosti ovog filma, Minino "pjevanje".

10. Zaključak

Uvidjeli smo da je "visoka" kritika postojala i u vrijeme premijere filma te da se protegnula i u kasnija razdoblja, ali da se ni u jednom trenutku nije nametnula kao dominanta. Kritičari inače skloni problematiziranju i višestrukom iščitavanju pred ovim su se filmom često povlačili prema dominantnoj recepciji. Zato su neki pokušaji prevrednovanja bili ponešto zakašnjeli i usiljeni, možda i stoga što se s kolektivnom memorijom i nije uvijek uputno poigravati, naročito kada je predmet tako prirastao srcu i onih koji bi ga trebali "trančirati". Ambicioznije, uslijed čega i mnogo neveselije kritičke opaske, koje nisu otkrivale nešto naročito spektakularno, ali su pozivale barem na još jedno gledanje, nisu postale popudbinom ovog filma, već mu je temeljna točka prepoznatljivosti ostala vječna "lepršavost". Ukotvljenost u kolektivnoj memoriji, koliko god ponekad smetala nekim novim gledanjima može se, međutim, čitati i kao dobitak, jer osim što je film *Tko pjeva zlo ne misli* podloga neselektivnoj nostalgiji i tvrdnjama o povijesnoj autentičnosti, on zaista može potaknuti na pričanje "malih povijesti", kojih hrvatskom društvu kronično nedostaje.

Kada je o kvalitetama filma riječ, ustanovljeno je da se one otkrivaju ponajviše u smještenosti filma na razmeđu polja visokog i popularnog, a ovdje se nije bilo potrebno opredijeliti oko toga nalazi li se on više u jednom ili drugom polju, kao ni oko toga je li film s obzirom na temu mišljen više kritički ili sentimentalno. Vrsnom režijom, *Tko pjeva*... upija množinu sjajno koncipiranih detalja iz oprečnih sfera filmskog i društvenog svijeta; te pojedinosti nisu iscrpljene, pa bi im se i u budućim analizama vrijedilo vratiti.

72 Težak (1999: 150) ne misli tako ("Ali Golik Paljetkovom *Falom* iskorištava i dijalektnu pjevanu riječ da bi Ana prikriveno zahvalila za ponuđenu ljubav i uzvratila ljubavnu izjavu."), previđajući tko je pjesmu predložio i kompoziciju likova u spomenutoj sceni, a ni činjenica što je pjesma Paljetkova ne govori protiv moje teze da zauzima važno mjesto u životu s obje strane Medvednice. U prilog ovome, Paulus *Falu* naziva zagorskom pjesmom. Sve ovo ne znači da se na drugim mjestima ne događa upravo da likovi, a najčešće ih više pjeva, razumiju pjesmu svaki na svoj način, ili da ona sugerira njihov karakter i relacije – kao pri pjevanju, primjerice, *Za jedan časak radosti*.

Literatura

***, "Domaća filmska premijera – Tko pjeva zlo ne misli", *Vjesnik*, 10. 11. 1970.

***, "Ljubakanje (i rastava) na zagrebački način", *Večernji list*, 27. 10. 1970.

***, "Ocjena 4 od 5", *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970.

***, "Pisac, režiser i publika zadovoljni", *Vjesnik*, 12. 11. 1970.

***, "U 4 dana – 30.114 gledalaca!", *Večernji list*, 18. 11. 1970.

***, 2004, "Ugroženi rekord", *Vjesnik u srijedu*, 18. 11. 1970.

Berković, Zvonimir, 1997, "Najbolji film Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* oblikovao je mentalitet hrvatskog naroda", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Boglić, Mira, 1970, "Balada o dobroćudnim ljudima", *Vjesnik*, 14. 11.

Boglić, Mira, 1971, "Golikov recept pridobivanja publike", *Vjesnik*, 1. 2.

Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

Gračan, Giga, 1971, "Film nasmiješene distance", *Filmska kultura*, br. 76/77, 12. 7.

http://hr.wikipedia.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli, posjećeno 7. 2. 2009.

http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=173, posjećeno 7. 2. 2009.

http://www.komedija.hr/arhiva/tkopjeva/index.htm, posjećeno 7. 2. 2009.

http://www.sfcentar.com/forum/viewtopic.php?t=4347, posjećeno 7. 2. 2009.

Jurdana, Srećko, 1981, "Tko pjeva zlo ne misli", *Polet*, 18. 3.

Katušić, Ivan, 1971, "*Tko pjeva zlo ne misli* – Od novele do filma", *Republika,* br. 2-3, veljača-ožujak

Krelja, Petar (ur.), 1997, *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Krelja, Petar, 2005, "Komedija u raljama psihološke drame", *Vijenac*, br. 297-299, 22. 7., dostupno na http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac297.nsf/AllWebDocs/flm2, posjećeno 7. 2. 2009

Krelja, Petar, Nenadić, Diana, Ilinčić, Dražen i Turković, Hrvoje, 1997, "Karizmatska ličnost – razgovor o Kreši Goliku", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Mandić, Igor, 1970, "Tko pjeva zlo ne misli", *Vjesnik*, 15. 11.

Marković, Dario, 2002, "Portreti redatelja: Krešo Golik", *Vijenac,* br. 211, 4. 4., dostupno na http://www.matica.hr/vijenac/vij211.nsf/AllWebDocs/Golik, posjećeno 7. 2. 2009

Modrinić, Miro, 1970, "Vesele godine tridesete", *Večernji list*, 16. 11.

Paulus, Irena, 1997, "Tko pjeva zlo ne misli - Hrvatski filmski musical?", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Pavličić, Pavao, 1996, "Scenarij katastrofe", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8, str. 5-9.

Peterlić, Ante, 1997, "Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta (*Imam dvije mame i dva tate – Tko pjeva zlo ne misli*)", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Petrović, Sanjin, 1997, "Bibliografija tekstova o Kreši Goliku", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Petrović, Sanjin, 1997, "Ocjene filmskog opusa Kreše Golika u suvremenoj periodici", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Polimac, Nenad, 2004, "Hrvatski blockbusteri", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 40, str. 17-20.

Radić, Damir, 1998, "Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici", Hrvatski filmski ljetopis, br. 14, str. 23-31.

Škrabalo Ivo i Igor Tomljanović, 1997, "Glumac za sve medije: biofilmografski razgovor s Reljom Bašićem", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 9, str. 81-101.

Škrabalo, Ivo, 1998a, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997*., Zagreb: Nakladni zavod Globus

Škrabalo, Ivo, 1998b, "101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1897", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 14, str. 3-22.

Težak, Stjepko, 1999, "Zagrebačka kajkavska riječ u Golikovu filmu Tko pjeva zlo ne misli", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17, str. 142-154.

Turković, Hrvoje, 1970, " Kraljevina idioma", *Studentski list*, 24. 11.

Vuković, Vladimir, 1997, "Tko pjeva zlo ne misli", u: *Golik*, Petar Krelja (ur.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

UDK: 778.53-051Idziak, S.

Krešimir Mikić

Portret snimatelja (III) – Sławomir Idziak

Sławomir Idziak

U trećem iz serije Portreti snimatelja riječ je o Sławomiru Idziaku, poljskom snimatelju s međunarodnom karijerom. Od studija do danas u svom radu uvijek povezuje režiju i snimanje, tehniku i estetiku, dokumentarno i igrano. Surađujući sa Kieślowskim, Zanussijem, Wajdom i drugima u Poljskoj, a i kasnije s redateljima u Europi, Hollywoodu (Duigan, Sayles, Niccol, Hackford, Scott, Fuqua, Yates), Tajlandu, Meksiku, Australiji, Irskoj, Islandu i drugdje, uvijek se zalaže za položaj snimatelja u filmskoj ekipi, za poštivanje tog poziva i doprinos snimatelja sveukupnom izgledu i vrijednosti pojedinog filmskog djela. Ono što autora posebice zanima je Idziakovo istraživanje boje koje započinje od *Dekaloga 5* Krzysztofa Kieślowskoga i položaj europskog snimatelja – autora u američkoj kinematografiji (*Pad crnog jastreba*). Pomnije piše i o filmu *Veronikin dvostruki život* u režiji Kieślowskoga.

59/2009

Sławomir Idziak rođen je 25. siječnja 1945. godine u Katowicama u Poljskoj. Diplomirao je 1969. na Filmskoj školi u Łódźu i od tada započinje njegova zavidna filmska karijera koja je potvrđena brojnim nagradama, primjerice u Veneciji 1993. za *Tri boje: plavo* (*Trois couleurs: Bleu*) i nominacijama, između ostalog i za Oscara (za *Pad crnog jastreba – Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001). Smatraju ga snimateljem-eksperimentatorom, istraživačem filmske slike. Moglo bi se reći da je svojevrsni tvorac dramaturgije vizualne naracije. U njegovim filmovima filmska slika svjedoči o "virtuozu unutarnjeg", o umjetniku koji istražuje kako vizualnim putevima prodrijeti u ljudsku (gledateljevu) podsvijest.

Boja kao izražajno sredstvo

Svjetlom i bojom koje neprestano mijenja, tretirajući ih podosta neuobičajeno, Idziak je spreman rabeći filtre prikazati kadar u jednoj dominantnoj boji, snimati u neoštrinama ili zatamniti dijelove slike. Time postiže atmosferu meditativnog intenziteta pa i specifične "kalkulirane" autentičnosti.

U filmu *Kratki film o ubijanju* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) redatelja Krzysztofa Kieślowskog, Idziak primjenjuje "poetiku ružnoga", kada uz pomoć filtara filmsku sliku oboji žutozelenom bojom, čime naglašava oporu realističnost. Time postiže hiperrealistični učinak koji je dodatno pojačan zatamnjivanjem rubova kadra pa gledatelju ne preostaje nego da se maksimalno skoncentrira na središte slike i radnju. Boja "urina", kako su je neki nazivali, ta ružna, gruba slika, "prljava" fotografija, međutim, savršeno korespondira sa sadržajem, radnjom filma.

S druge strane pak u filmu *Veronikin dvostruki život* (*La double vie de Véronique*, 1991) istog redatelja uz pomoć zlatnožutog filtra stvara magičan, nestvaran ugođaj, a u filmu *Tri boje: plavo*, snimajući kroz plavi filtar, metafizičku ugođajnost. U svim tim slučajevima postiže uvijek isti učinak: dramsku sugestivnost. Suočavajući se s

problemom kako filmski prikazati tajnu, u filmu *Veronikin dvostruki život* Idziak rabi kameru na trapezu (prizor Veronikine smrti) ili snima odraz u staklenoj kugli. Time kao da želi ukazati na nazočnost kamere (primjerice unutar nekog monologa kadar je ili drastično nadeksponiran ili podeksponiran), tehniku snimanja. Takav postupak u završnici rezultira gledateljevim osjećajem vizualne naracije u dramskoj funkciji: junakinjini osjećaji pretvaraju se u sliku.

Nije slučajno Kieślowski angažirao upravo Idziaka, majstora boje. On je po njegovu mišljenju i senzibilitetu suradnik koji će subjektivno pričanje ("rendgensku" snimku duše) najbolje moći pretočiti u sliku.

Filmovi redatelja Krzysztofa Zanussija slovili su kao filmovi ugođaja poetične metafizike u kombinaciji sa asketskim režijskim stilom. Idziak se u njegovu filmu *Godina spokojnog sunca* (*Rok spokojnego słońca*, 1984) potvrdio kao majstor ugođaja sa osjećajem i za najmanje nijanse. Kad je snimao neke manje značajne filmove, a u njegovoj karijeri bilo je i takvih slučajeva, primjerice film *Pansion za muškarce* (*Männerpension*, 1996) u režiji Detleva Bucka, može se zaključiti da je upravo njegov snimateljski rad donekle spasio tu banalnu i plošnu komediju. Sepija koju je Idziak odabrao kao temeljnu boju za taj film oduzela je priči stvarnosno obilježje i učinila je nerealnom, što je dosta pomoglo kad je riječ o prijamu kod publike.

Romantičnu poetiku slika Idziak je objasnio u časopisu *Camera-Magazin* (br. 10, 2003):

> *Poezija je za mene puno važnija od akcije. Kamera je senzibilan alat. Volim osobne slike, koje izražavaju puno više od onoga što vidimo fizički. Volim slike koje sadrže metaforičko-simboličku dimenziju, slike koje govore više, daju informacije koje nisu izravno povezane s pripovijedanjem.*

Kad je riječ o boji u njegovim filmovima, to nije više boja kao materijalni element, kao dio zbilje, već specifičan svijet boja. Kao rijetko koji snimatelj, Idziak kreira artificijelni svijet, posebice što se tiče uporabe boje, prema čemu se odnosi izrazito individualizirano, u rasponu od ručnog koloriranja do snimanja filtrima, mijenjajući senzibilizaciju boja. Njegovi prijelazni filtri mijenjaju ponekad moguću sterilnu koloristička fotografiju u završno fino moduliranu.

Kada je u prvom dijelu filma *Tri boje: plavo*, Julie još uvijek

Sławomir Idziak / set filma *Napoleon i Europa* Janusza Majewskog

pod šokom, zid kavane prikazan je u plavoj boji, što ne odgovara situaciji ali ni logici mjesta te zahtjeva gledateljsku interpretaciju. Plava se boja, iako je naglašena u nazivu filma, u ovom filmu ipak rabi štedljivo, ali funkcionalno. Sličan postupak odlikuje i film *Slučaj Bachmeier – nema vremena za suze* (*Der Fall Bechmeier – Keine Zeit für Tränen*, 1984) redatelja Harka Bohma, gdje Idziak rabi plavičasti prijelazni filtar, čime u prizoru pogreba pojačava dramatičnost. U filmu *Veronikin dvostruki život* zlatnožuta boja kao da mijenja kožu tijela glumaca i stvara čudnovat, nadrealan učinak.

Slobodna kamera

Druga konstanta snimateljskog rada Slawomira Idziaka je slobodna kamera – kamera iz ruke (kamera koju snimatelj drži na ramenu). Upravo takav način snimanja stvara sliku koju obilježava senzibilnost, osjećaj ritma. U subjektivnim se kadrovima kamera kreće poput glumca, diše kao i on, ostvaruje identičan ritam. Kad je tridesetominutni televizijski film *Podhodnik* (*Przejscie podziemne*, 1974) u režiji Kieślowskog snimio u potpunosti kamerom iz ruke, to se tada smatralo eksperimentom. Međutim, taj je način snimanja ubrzo postao njegov snimateljski ideal – kamera koja je potpuno blizu protagonistima,

Tri boje: plavo

bez distance. U *Tri boje: plavo* takvom metodom snimanja postignut je izrazit intenzitet. Zahvaljujući takvom snimateljskom pristupu gledatelj doživljava i vidi kako Julie misli i osjeća. Glumica Juliette Binoche prilagođavala je precizno svoje kretnje pokretima kamere, koliko je i snimatelj pokrete kamere prilagođavao ritmu glumičina tijela, tako da se može govoriti o dvostrukoj sinkronizaciji pokreta.

Razlomljena slika

Idziak je, a to je treća karakteristika njegova rada, ljubitelj anamorfotskih učinaka, deformacija, refleksa, izlomljenih slika... Time postiže, kao i kod izražavanja bojom, stanoviti efekt začudnosti, stilizacije, odmaka od realnog. Ponekad je i u hollywoodskoj produkciji, u ponekim prizorima, vješto prokrijumčario nešto tih komponenti svog stila (kao dijete volio je promatrati svijet kroz boce, ogledala i slično). Idziak je znao reći da pogled kroz kameru nije isto što i pogled kroz prozor. Po njemu objektiv stvara svoju sliku, svoju vizualnu realnost. Objektiv mijenja, transformira, i time se Idziak suprotstavlja Bazinu i njegovoj ontologiji fotografske slike. Objektiv je nešto između oka stvaraoca i realiteta, što rezultira poetizacijom i preobrazbom slike. Idziak anamorfiziranje stvari, što inače zna karakterizirati eksperimentalni film, prenosi u igrani. To nije igranje tipa *point of view* sa "špijunkom" na vratima, već je riječ o jasnoj vizualnoj strategiji, načinu izražavanja, ponekad i na granici jasne vidljivosti. To je dio njegove poetike, često zagonetne i na razini višeznačnosti. To nisu deformacije nametnute posebnom optikom ili filtrima, njihova primjena u filmu rezultat je pomnog istraživanja i promatranja objekata. Primjerice, česti pogledi kroz prozor u filmovima koje je snimio Idziak, nisu samo transparentno gledanje, već se zbog loma svjetlosti događaju i odrazi (refleksi) koji se miješaju sa slikom viđenom kroz prozor. Tako se mijenja izvanjsko i unutarnje, mijenja se perspektiva u kadru. Idziak time stvara stanovitu tajnovitost i nadrealnost. U filmovima koje je snimao za Kieślowskog "prozorski" motivi su bitni za prostorni koncept, ali i za dramaturgiju filmske priče. Sve je počelo suradnjom u kratkometražnom *Podhodniku* pa nastavljeno igranim *Ožiljkom* (*Blizna*, 1976). Prozorsko staklo kao da odvaja dva svijeta (filmovi su političke tematike), svijet vlastodržaca i svijet naroda. Prizor s paljenjem i gašenjem svjetla u direktorovom stanu, pogled kroz prozor i istovremeni odraz u staklu

kao da otvaraju imaginarni svijet, a da pritom nije rabljen montažni rez. To jest vizualni efekt, ali takav koji je dramaturški opravdan jer ima svoju jasnu funkciju – unutar filmske priče on čini prekretnicu – junak naime u tom trenutku spoznaje sve svoje zablude. Prozor u funkciji isto je tako nazočan i filmu *Kratki film o ubijanju* kao sjećanje na mrtvu sestru ili u prizoru kavane, kod izmjenjivanja pogleda s dvjema djevojkama, kada deformirana slika nagovještava junakove ubilačke fantazije. U filmu *Tri boje: plavo* o prvom životu saznajemo u prologu i to tako da vidimo sam kraj (prometna nesreća u kojoj umiru Julieein suprug i kći), buđenjem iz nesvijesti započinje drugi život, sada prikazan tako da se kamera maksimalno približila Julieinu oku, pretvarajući ga u konveksno zrcalo u kojem vidimo liječnika koji joj se približava. Od tada, sve što vidimo u filmu je Julijino viđenje. Sve gledamo njezinim očima.

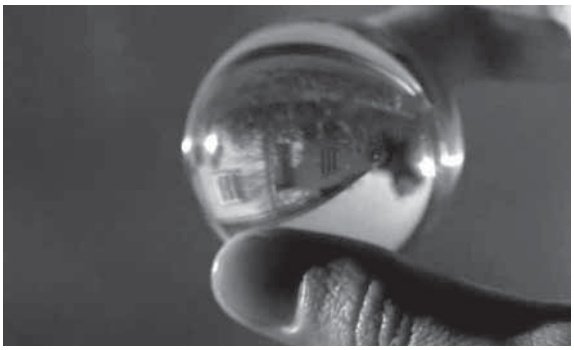
Tri boje: plavo

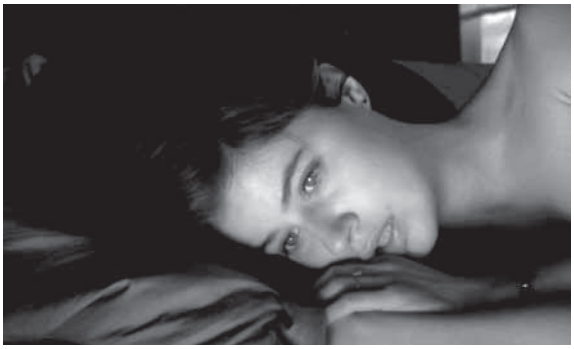
Veronikin dvostruki život

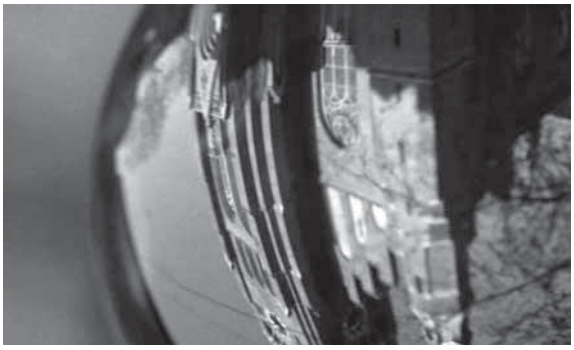
U filmu *Veronikin dvostruki život* praktički na početku slijedi sekvenca s deformiranim, neoštrim, razmazanim kadrovima, višestrukim odrazima, kao uvod u priču. Ovaj izuzetno poetičan film cijelim svojim trajanjem živi od umijeća stilizirane kamere i izvrsne glazbe (Zbigniew Preisner). Sa snimateljskog motrišta, to je nezaboravna koloristička igra.

Sama priča govori o poljskoj pjevačici Weroniki i francuskoj instruktorici pjevanja istog imena, Véronique. Rođene su istog dana i sliče kao blizanke. Njihove životne sudbine čudnovato su povezane.

Kamera izvanredno slijedi takvu priču, posebice originalno rabeći boju. Dominiraju crvena i žuta (osim prvog dugog kadra), a krajnje se štedljivo rabi plava. Zelena se često pojavljuje, izrazito je hladna, s malo bijelih akcenata. Takvim tretmanom boja gledatelja se odmah priprema na drugačiji, gotovo magični svijet, čime je otvoren prostor za ekscentrična događanja koja su također popraćena manje uobičajenim snimateljskim postupcima. Primjerice, u prizoru Veronikina srčanog napada na ulici, Idziak primjenjuje izrazito usmjereno svjetlo s lijeve strane, čime prizor djeluje kao na Caravaggiovim slikama. Kasnije, kada se Veronika podiže pa opet pada, iz njezine vizure u drastično nagnutom kadru vidimo muškarca, egzibicionista kako joj se približava. Kao da je sada boja oslobođena situacijskog konteksta i postaje samostalni čimbenik unutar filma.







Veronikin dvostruki život

U sceni Veronikina nastupa i umiranja na pozornici ona pjeva, pri čemu je njezino lice osvijetljeno zlatnožutim svjetlom pred tamnom pozadinom. Iz njezine vizure pak vidimo dirigenta, a iza njega gledalište osvijetljeno zelenim svjetlom. Nešto kasnije slijede neobično snimljeni kadrovi mrtve Veronike. Želi se pokazati što i kako ona mrtva vidi? Idziak to pokazuje, kao što su to slično ranije snimili Dreyer u *Vampiru* (1932) ili Russel u *Mahleru* (1974). Dosta frapantno i rizično, ali hrabro.

Teško je sada u članku koji se bavi opusom jednog snimatelja u detalje opisivati koloristički rad u jednom filmu jer bi to tražilo analizu samo toga filma, no zanimljivo bi bilo pomnije razmotriti kako se tijekom radnje, konkretno u trećem ljubavnom prizoru, tretira žuto i crveno svjetlo (Veronika je prikazana kao svetica), kako kasnije praktički nestaje mrtvačka zelena boja iz filma, osim u prizorima s lutkama, kako to nagovještava borbu života i smrti i štošta drugo. Ovo je film tajne u kojemu fotografija uspješno slijedi takav redateljski koncept i podupire ga. *Veronikin dvostruki život* je film koji treba vidjeti napose zbog snimateljskog doprinosa.

Idziak ne smatra da boje imaju neko značenje, kao što to primjerice tvrdi njegov kolega Vittorio Storaro. On će prije govoriti kako boju promatra dinamično, u stalnim promjenama. Bitan je topli ili hladni ugođaj, čemu boja i te kako doprinosi. Zanima ga afektivno djelovanje boje. Smatra da se bojom može vrlo uspješno zamijeniti tehnika unutarnjeg monologa, posebice kad se kombiniraju boja i glazba. Više od uobičajenog pristupa tim problemima, oduševljava ga da krši uobičajene konvencije, pravila i donosi drugačije viđenje, ali s mjerom, ne ekstravagantno. Idziak kao da nastoji, odmah u prvim minutama filma, slikom ovladati gledateljskim dušama.

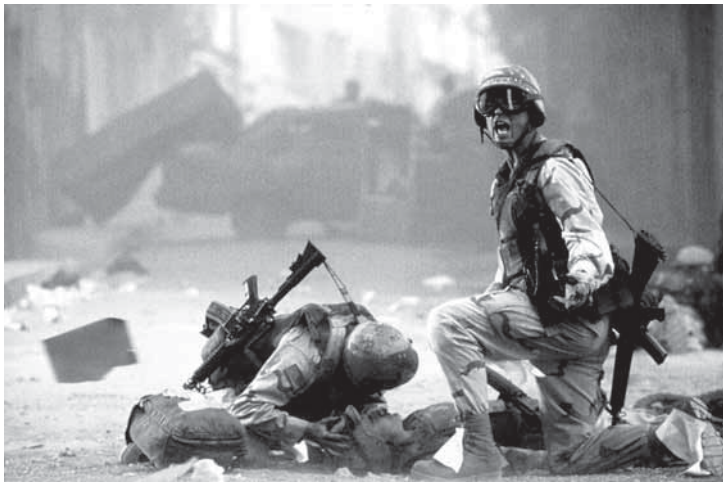
Inače, u njegovim filmovima često vidimo i monokromatske kadrove (kadrove u jednoj boji).To se događa kad su primjerice u prizoru crvena košulja ili plavo posuđe, ali isto tako i zbog obojenog svjetla što osvjetljava prizor. To ne mora nužno biti umjetnička namjera, nego je ponekad uvjetovano mjestom snimanja, tako u filmu *Gattaca* (1997) Andrewa Niccola, ili *Pansionu za muškarce* kao i u *Kratkom filmu o ubijanju*.

Često primjena boje nije motivirana, logična, realistična ili opravdana primjerice zelena u *Kralju Arturu* (*King Arthur*, 2004) u režiji Antoinea Fuque, u prizoru zatvorske ćelije. Idziak rabi jednobojne (monokromatske) ili prijelazne filtre – nebo je obojeno primjerice žuto ili zeleno, a donji dio slike je u realnim bojama, što kod prijelaznih filtara dovodi do izjednačavanja kontrasta, odnosno gubitka u dubinskoj oštrini. Takvu fotografsku stilizaciju kod Idziaka nalazimo u filmovima *Želim te* (*I Want You*,

1998) Michaela Wintterbottoma, *Posljednjeg rujna* (*Last September,* 1999) Deborah Warner, *Gattaca* i *Pad crnog jastreba*. Vrlo je zanimljiva koncepcija u filmu *Dokaz života* (*Proof of Life*, Taylor Hackford, 2000). Tu je naime Alicein dom i život u njemu prikazan u živim, zasićenim bojama, dok su prizori u šumi, kamo je odveden njezin suprug Peter, u nezasićenim, blijedim bojama, što pridonosi da se scene s Alice i Terryjem gledateljima čine još intenzivnijima. Film time dobiva emocionalni ritam koji je izražajniji uporabom boje nego dramskim klimaksom. Žarke boje nasuprot kadrova gdje je boja krajnje reducirana. U dijaloškim scenama su tako kadrovi s dominirajućom plavom bojom suprotstavljeni onima s dominirajuće zelenom ili crvenom.

Hollywoodsko iskustvo

U *Padu crnog jastreba* boje, posebice u noćnim prizorima, izrazito su naglašene. Postoje u tom filmu prizori interijera gdje dominira plava, odnosno zelena boja ili eksterijeri gdje u pojedinom kadru postoje tri koloristička zone pa je u donjem dijelu slike narančastožuta boja (vatra), srednji dio kadra je zelenkast, a gornji dio plavičast (boja neba). To nije baš najbolji pristup osmišljavanju filmske fotografije i slabiji je film iz Izdiakova opusa, u kojem je snimatelj očito podlegao zahtjevima američkog producenta ne snalazeći se u takvim uvjetima produkcije i jasno naglašenoj žanrovskoj kinematografiji koja ipak zapostavlja autorski pristup, preferirajući najčešće zanatski. Ovako njegova fotografija djeluje kao strano estetizirano tijelo unutar akcijskog okvira. Smeđe/žuti eksterijeri u prizorima ratovanja nasuprot zelenih kadrova u interijeru gledatelja prije senzibiliziraju za slikovnu estetiku nego za priču filma. Ponekad zbog takvog kolorističkog koncepta i ljudska lica (kad se približe interijeru u zelenom) poprimaju takvo obojenje, što ničim nije motivirano, a takav tip filma ipak teži realističnosti. Plavo-zelena obojenja ili žuto-oker kao da su kič etno-turističkog obilježja, iako se u filmu prikazuje ljudsko stradanje, bijeda, glad. Uz to se rabi prenaglašena dinamična kamera i montaža, gdje se fotografska kakvoća drugačije vrednuje. Ako se k tome doda da su neki dijelovi filma snimani s jedanaest kamera, govoriti o "ozbiljnom" kontroliranom ili autorskom snimateljskom radu čini se potpuno izlišnim. Nije stoga začudno da je 2003. upravo taj film poslužio kao uzor za računalnu igru. Kod ovog tipa filma ne može se govoriti o identifikaciji ili narativnom razumijevanju



Pad crnog jastreba

priče, to je primarno afektivno sudjelovanje u gledanju. On je nažalost dobar primjer nesnalaženja snimatelja u novoj situaciji i kada su sadržaj i forma u krajnjoj suprotnosti. Takvom snimateljskom promašaju donekle ipak pomaže brz montažni ritam koji u konačnici gledatelju i ne dopušta da dulje promatra te koloristički bogate, ali ipak krajnje nefunkcionalne kadrove. U filmu *Gattaca* uspio je Idziak svojim specifičnim izražavanjem bojom (filtri i obojena svjetla) malo pomaknuti krute žanrovske okvire, ali ipak skromno.

Od novijih filmova možemo spomenuti *Harry Potter i Red feniksa* (*Harry Potter and Order of The Phoenix*, David Yates, 2007) gdje se Idziak suočio s problemom vizualnog koncepta i usuglašavanja realnih prizora s računalnim efektima. Bilo je to za njega novo iskustvo. Iz tog filma posebno se izdvaja relativno duga sekvenca vatrometa gdje je Idziak majstorski izgradio svjetlo (obojeno svjetlo i diskorasvjeta, refleksi na dječjim licima) i vješto prizor

Kralj Artur

prilagodio računalno generiranim slijedovima. Pokušao se izražavati i bojom, konkretno zelenom, čime je želio naglasiti mističnost. Usprkos takvom nastojanju, u završnici sve je ipak "odradila" maska. Šteta, kad znamo njegovo umijeće poglavito na tom području snimateljskog izražavanja.

Kako Izdiak primjenjuje neka druga filmska (snimateljska) izražajna sredstva možemo ilustrirati krupnim planom koji u njegovim filmovima ima neku posebnu, magičnu moć. Gledajući filmove koje je snimio, nije riječ samo o krupnom planu koji prikazuje nečije lijepo lice, već se takvim planom želi i uspijeva skrenuti pozornost na ono unutarnje, na ono što je skriveno izvan vanjštine. Riječ je o ogoljenju ljudske duše, što je u poglavito autorskim filmovima koje je snimao znatno drugačije od primjerice krupnog plana u akcijskim filmovima. Stoga se i time potvrđuje da je Idziak ipak drugačiji snimatelj.

Umjesto zaključka

Idziakov opus jasno se nalazi između dvaju polova, dviju krajnosti. Radeći s Kieślowskim i drugim redateljima razvijao je jedan drugačiji svijet filmske fotografije – sliku koja nije robovala naracijskoj logici. Bio je to svijet kojim je vladala logika osjećaja i logika vizualnog mišljenja. U američkoj kinematografiji Idziak se donekle gubi. Ovdje sliku mora podrediti žanrovskim konvencijama, drugačije organiziranoj kinematografiji gdje filmska fotografija ipak nema ono mjesto koje on uvijek ističe, a to je snaga koju, po njemu ne može postići ni jedan drugi jezik, ni jedan drugi medij osim vizualnoga.

Kieślowski je sasvim sigurno najznačajniji redatelj s kojim je surađivao, iako je po brojnosti filmova to Zanussi. Idziak svojim učiteljem smatra Zanussija, dok je Kieślowski bio njegov umjetnički partner, duhovni suradnik. Puno su toga imali zajedničkog, iako su se znali i sukobljavati, ali to je uvijek bilo kreativno razilaženje. Bili su naime sličnog temperamenta, pa su se zdušno borili za svoje ideje.

I na kraju, zaista je šteta što se ovaj časopis tiska crnobijelo pa se čitatelj može samo prisjećati kako pojedini prizori, spomenuti u tekstu, izgledaju u boji.

Kratki film o ubijanju

Gattaca

Literatura

Jean Baudrillard, 1978, *Agonie des Realen*, Berlin: Merve-Verlag

Susanne Marschall, 2005, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren

Kristin Thompson, 1999, "The Concept of Cinematic Excess", u: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th ed., Leo Braudy i Marshall Cohen (ur.), Oxford University Press, str. 487-498.

Jerzy Toeplitz, 1975-1991, *Geschichte des Films*, Berlin: Henschel

Wilson Emma, 1998, "*Three Colours: Blue*. Kieslowski, colour and the postmodern subject", *Screen* 39:4 (Winter)

UDK: 791.633-051Jarmusch, J.

Rajko Petković

Život je tužan i predivan:
filmovi Jima Jarmuscha kao primjer američkog nezavisnog filma

U tekstu koji slijedi daje se širok osvrt na dugometražne igrane filmove Jima Jarmuscha snimljene tijekom 1980-ih i 1990-ih godina, odnosno, na sve njegove igrane cjelovečernje filmove osim *Slomljenog cvijeća* (2005): *Neprekidni praznici* (*Permament Vacation*, 1980), *Stranger Than Paradise* (*Čudnije od raja*, 1984), *Pod udarom zakona* (*Down by Law*, 1986), *Tajanstveni vlak* (*Mystery Train*, 1989), *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991), *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, 1995) i *Put samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999). Glavna je teza da su Jarmuschevi filmovi ogledan primjer američkoga nezavisnog filma svojega vremena, a autor ih komentira u kontekstu Jarmuschevih europskih i, šire, neameričkih utjecaja, pop-kulturnih citata te Jarmuschevih stilskih odabira, kao odmak u odnosu na klasični obrazac američkoga filma kako ga je postavio Bordwell.

Uvod: klasični Hollywood i razvoj američkog filma

Američki nezavisni film složeni je fenomen za čije je razjašnjenje potrebno obratiti pozornost na različite sastavnice (povijesne, financijske, kulturne itd.). Početak američke filmske industrije locira se u periodu od početnih pokušaja reproduciranja zanimljivosti iz svakodnevice tijekom prvog desetljeća nakon izuma filma, pa do postupnog napretka kojeg su u kasnijim fazama (iza 1908) donijeli umjetnici poput Portera i Griffitha. 1910-ih Hollywood preuzima primat u američkoj filmskoj industriji. Hollywoodsku filmsku industriju predvodilo je osam studija,[1] a stil koji se formirao u tim studijima smatra se klasičnim stilom američke kinematografije. Bordwell (1985) smatra da se klasični hollywoodski stil formirao već do 1917. i da su kasnije nadopune bile tek proširenje postojeće paradigme, koja je i sama poticala tehnički i stilski napredak. Studijski sistem proizvodnje zadržao se do konca 1950-ih, kada je niz faktora (sudska odluka o kršenju zakona o monopolu, dolazak televizije kao sve konkurentnijeg medija, smanjivanje posjeta kinima) utjecalo na raspad studijskog sistema.

Ključne odrednice klasičnog hollywoodskog stila[2] su sljedeće:

- *žanrovska određenost*
- *sistem zvijezda*
- *kontinuirana montaža (ustanovljavanje logičnog uzročno-posljedičnog slijeda)*
- *glavni protagonist usmjeren prema ostvarenju jasno određenog cilja*
- *"nevidljivi" stil*
- *osjećaj dovršenosti (kraj filma jasan je i nedvoznačan, a svi narativni odvojci filma privedeni su svom logičnom kraju)*
- *jasna komercijalna usmjerenost filma; filmovi svjesno vode računa o gledatelju kao konačnom "korisniku proizvoda"*

Klasični hollywoodski film, koji je imao nemjerljiv značaj na razvoj filma uopće, komercijalno je daleko najuspješniji kanon cjelokupne filmske umjetnosti. Klasični stil predstavlja jednu zaokruženu paradigmu s kojom se sve kasnije nastale paradigme moraju komparirati, što se posebno odnosi na daljnje faze u razvoju američkog filma.

Američki film je poslije raspada studijskog sistema prošao kroz nekoliko turbulentnih razdoblja. Period nakon raspada studijskog sistema obilježavaju produkcije mahom financijski nezavisne od vodećih filmskih studija, gotovo potpuno privržene navedenim odrednicama klasičnog stila. Period konca 1960-ih i početka 70-ih poznat je pod nazivom Novi Hollywood, a i dalje su vrlo žive rasprave je li taj period donio značajnu promjenu klasične paradigme ili ju je samo proširio. Jedna od važnih posljedica Novog Hollywooda je okretanje industrije

1 Među osam velikih studija ubrajaju se pet "velikih" – MGM, Warner Bros, Paramount, RKO, Fox – i tri "mala" – Universal, Columbia, United Artists – studija ("the Big Five and the Little Three").

2 Ovaj popis uključuje samo neke, mada vrlo značajne, karakteristike klasičnog hollywoodskog stila. Potpuniju analizu vidi u Bordwell, 1985.

prema proizvodnji iznimno skupih filmova (*blockbustera*), posebno nakon ogromnog financijskog uspjeha filmova kao što su *Istjerivač đavola* (1973), *Ralje* (1975) i *Zvjezdani ratovi* (1977). Takvi spektakli mahom se pridržavaju ključnih odrednica klasičnog hollywoodskog stila, s time da se posebna pozornost pridaje sve većoj razradi specijalnih efekata. Montaža se ubrzava, a prosječna duljina trajanja kadra sve se više smanjuje, što dovodi do bržeg i dinamičnijeg ritma. S druge strane, proizvodnja iznimno skupih spektakala donosila je velik financijski rizik, tako da su filmske kompanije vrlo oprezno snimale takve projekte. Dolazak televizije sredinom 1950-ih, vrlo snažan rast videoindustrije 80-ih te sveopća ekspanzija DVD-industrije od konca 1990-ih ima dalekosežne posljedice na ustroj filmske industrije. Skupocjeni spektakl postaje vrlo rizičan proizvod koji može donijeti iznimne prihode kompaniji, no u slučaju neuspjeha dovodi u pitanje njenu egzistenciju. S druge strane, jeftiniji filmovi gotovo sigurno vraćaju ulaganja, jer ako i ne uspiju ostvariti veliku dobit u kinima, njihova eksploatacija na videu, DVD-u i televiziji u konačnici će vjerojatno pokriti troškove.

Ovaj pojednostavljeni prikaz američke filmske industrije služi kao uvod u pokušaj rasvjetljavanja stvaralaštva jednog od najvažnijih redatelja američkog nezavisnog filma 1980-ih i 90-ih – Jima Jarmuscha. Ključna metodološka odrednica bit će usporedba redateljevog opusa s klasičnim hollywoodskim stilom. Fokus će biti na sedam Jarmuschevih dugometražnih filmova snimljenih 80-ih i 90-ih; analiza uključuje sve njegove radove u tom razdoblju, s iznimkom dugometražnog dokumentarnog filma *Godina Konja* (1997).

Jim Jarmusch i američki nezavisni film 1980-ih i 90-ih

Jedna od mogućih polaznih točaka za definiranje filmova koji ulaze u korpus američkog nezavisnog filma u navedenom periodu jest financijska pozadina, odnosno kompanija koja je proizvela određeni film. Redatelji koji se vezuju uz američki nezavisni film (Jarmusch, braća Joel i Ethan Coen, John Sayles, Hal Hartley, Steven Soderbergh...) karijeru su započeli iznimno jeftinim filmovima od kojih je značajan dio nastao izvan Hollywooda i velikih studija. Jarmusch je započeo s *Neprekidnim praznicima* (1980), diplomskim filmom snimljenim za nešto više od 10 000 dolara; *Povratak Secaucusa 7* (John Sayles, 1980) snimljen je sa svega 60 000 dolara, dok su *Nevjerojatna istina* (1989) Hala Hartleya i Soderberghov prvijenac *Seks, laži i videovrpce* (1989) također izrazito niskobudžetne produkcije. *Povratak Secaucusa 7* i *Seks, laži i videovrpce* predstavljaju prekretnicu u američkom nezavisnom filmu i njihov zapaženi komercijalni i kritičarski uspjeh ohrabrio je generacije nadolazećih autora.

Jim Jarmusch, sin filmskog kritičara i profesor engleske književnosti, upisao je Tisch School of the Arts u New Yorku, no njegov prvi film *Neprekidni praznici*, koji je trebao poslužiti kao diplomski rad, profesori nisu prihvatili, pa je Jarmusch ostao bez diplome. Tijekom 1971. je proveo godinu dana u Parizu u projektu studentske razmjene, uglavnom boraveći u pariškoj kinoteci proučavajući radove autora Novog vala, emotivno se vezavši uz francusku kulturu. Tijekom studiranja u New Yorku, Jarmusch je bio asistent velikom hollywoodskom redatelju Nicholasu Rayu, i u svom prvom filmu mu odaje priznanje tako što glavni junak odlazi u kino u kojemu se prikazuje Rayev film *Bijele sjenke* (1960).

Neprekidni praznici

Izgled Jarmuscheva prvijenca odaje vrlo skromnu produkciju i 16mm vrpcu, a dovršetak filma bio je moguć tek kad je njemački redatelj Wim Wenders donirao filmsku vrpcu. Radnja se odvija u New Yorku i prati glavnog junaka Allieja Parkera (Chris Parker) kako besciljno tumara ulicama New Yorka. Allie pati od nesanice, a život mu je ispunjen prazninom, usamljenošću i općom besciljnošću, što će postati glavna karakterna značajka većine Jarmuschevih glavnih (anti)junaka. Allie je zaljubljenik glazbe Charlieja Parkera (višestruka igra s prezimenom Parker), a njegov nezanimljiv život dodatno je podcrtan ispraznom vezom s djevojkom za koju ne mari, i majkom koja se nalazi u mentalnoj instituciji i jedva ga prepoznaje. Minimalističko ozračje (druga važna karakteristika budućih Jarmuschevih filmova) gradi se sporim kadrovima kojima dominiraju pusti interijeri, prazni gradski prostori i napuštene ulice Manhattana, koji postupno seciraju sveprožimajuću atmosferu urbane depresije.

Film nema klasičnu narativnu progresiju već se događaji odvijaju putem niza manje ili više povezanih vinjeta. Fokus nije na dramskim događajima već na životnoj svakodnevici, odnosno prikazivanju manjeg konteksta u kojem se odvija interakcija likova s okolinom. Naglasak je tako više na likovima nego na dramskoj radnji, a likovi se odupiru klasičnoj hollywoodskoj odrednici po kojoj junak

ima niz prepoznatljivih osobina i jasan cilj. Jarmuschevi likovi su usamljenici koji tiho prolaze kroz život. "Svatko je sam. Zato ja lutam", izjavljuje u jednom trenutku Allie, a na kraju filma, kad odlazi iz New Yorka za Pariz, uspoređuje sebe s turistom koji se nalazi na neprekidnim praznicima. Osjećaj urbane izolacije, nedostatak komunikacije i pesimistična vizija svijeta bez nade glavni su tematski motivi. Skromnim izgledom film podsjeća na rane radove Briana De Palme, no već od prvog filma Jarmusch bira suradnike po jasno određenom ključu – snimatelji doprinose stvaranju dojmljivog vizualnog stila (čak tri od prvih sedam filmova napravljeni su u crno-bijeloj tehnici), dok su skladatelji glazbe minimalistički umjetnici kao što su John Lurie i Tom Waits. U *Neprestanim praznicima* glazbu je skladao Lurie, dok su snimatelji James A. Lebavitz i Tom DiCillo. Film je uokviren pripovjedačkom tehnikom glasa preko slike (*voice over*), kojom počinje i završava film, a putem koje "junak" daje komentar na svijet oko sebe. Film ima i neskriveni autobiografski element budući da na kraju filma Allie, poput Jarmuscha nekoliko godina prije, odlazi u Pariz i napušta urbani očaj američkog velegrada.

Čudnije od raja

Sljedeći Jarmuschev film do danas je vjerojatno najcjenjenije njegovo ostvarenje. Snimljen ponovno na 16mm vrpci, *Čudnije od raja* nastavlja autorovu suradnju s glavnim suradnicima, Johnom Luriejem (koji tumači i glavni lik Willieja) i Tomom DiCillom. Snimljen za svega 100 000 dolara film je nastao tako što su ranijem kratkom filmu (*Novi svijet*) pridodane dvije nove vinjete (*Godinu dana kasnije* i *Raj*). Film nastavlja s već započetom temom izolacije pojedinca u suvremenom američkom okolišu, a dotiče se i tema sudara kultura, nedostatka komunikacije, te ocrtava svijet izgubljenih vrijednosti, funkcionirajući poput obrnute inačice američkog sna: ideali ostvarivanja individualnog uspjeha u državi blagostanja zamijenjeni su depresivnom svakodnevicom urbane izolacije. Glavni junak Willie mađarski je doseljenik koji vrijeme provodi gledajući televiziju po cijeli dan, a najuzbudljiviji trenuci njegova života su povremene partije pokera gdje u suradnji s najboljim prijateljem Eddiejem vara lakovjerne suparnike. Kada mu u posjet dođe Eva, rođakinja iz Mađarske, prisiljena provesti deset dana u njegovu stanu u New Yorku, dok joj tetka kojoj je došla u posjetu ne izađe iz bolnice, Williejev se život ne mijenja. Njih dvoje po cijeli dan gledaju televiziju, a tek pred kraj zajednički provedenog razdoblja on počinje osjećati privrženost prema njoj. Kad Eva odlazi u Cleveland, atmosfera podsjeća na Kaurismäkijev film *Pazi na svoj rubac, Tatjana* (1993), u kojemu se jednako otuđeni glavni junak, poslije zanimljivo provedenog vremena s prijateljem i dvije strankinje, tužno vraća u svoj prazni usamljenički stan. Poveznice s Kaurismäkijem bit će česte i u kasnijem Jarmuschevu stvaralaštvu – *Noć na zemlji* (1991), omnibus od četiri priče, završava tako u Helsinkiju, a glavni junak je Matti Pellonpää, omiljeni Kaurismäkijev glumac.

Čudnije od raja kombinacija je nekoliko žanrova; s jedne strane je pomaknuta crna komedija o nemogućnosti komunikacije, s druge strane film ceste, a može se tumačiti i kao suptilna kritika američkog društva. Nemogućnost komunikacije posebno je naglašena u prvom dijelu filma, kad Willie i Eva provode zajedno deset dana u stanu bez da razmijene nekoliko duljih rečenica. Povezuje ih tek gledanje televizije, a Eva također voli i Screamin' Jay Hawkinsa, čija se pjesma *I Put a Spell on You* provlači cijelim filmom. Moderna pop-kultura čini se jedinom poveznicom među izoliranim likovima. Kada se radnja prebaci u Cleveland, Willie pokušava biti zanimljiv i ispričati vic Evi, no nekoliko puta zastaje i konačno odustaje. Williejev najbolji prijatelj Eddie njegov je duhovni i fizički blizanac; obojica nose sličnu odjeću (s obaveznim šeširom), a njihova se komunikacija svodi na nekoliko riječi.

Radnja se odvija na tri mjesta; prva epizoda u New Yorku, druga u Clevelandu, a treća na Floridi. Vremenski razmak između prve i druge dvije epizode je godinu dana. Dok se prva epizoda može opisati kao minimalistička mješavine komedije i drame s temom nemogućnosti komunikacije, druge dvije nalikuju filmu ceste, no iz specifično Jarmuscheva kuta. Besciljno lutanje Amerikom podsjeća na sličnu odiseju Rüdigera Voglera u filmu Wima Wendersa *U toku vremena* (1976), a i vizualni stil oba filma vrlo je sličan. Glavna "atrakcija" druge epizode je posjeta jezeru Erie, no upravo je taj trenutak simptomatičan. Umjesto prikaza prirodnih ljepota jezera, troje glavnih junaka nađu se ispred bijelog, ledom okovanog ništavila potpuno neprepoznatljivih obrisa. Troje junaka odlazi za Floridu, no cilj puta nije sunčani Miami, već puste zabiti u unutrašnjosti. Prikaz američkih krajolika sve je samo ne romantičan; to su okoliši lišeni estetike lijepog, prikazani samo kao golema bijelosiva prostranstva, poput melankoličnih mađarskih pejzaža iz filmova Bele Tarra.

Tu depersonaliziranost okoliša naglašava i Eddie u jednoj sceni: "Znaš, to je smiješno. Dođeš na neko novo mjesto, a sve izgleda potpuno isto."

Radnja filma, kao u prvijencu, odvija se sličnom progresijom u kojoj je naglasak na zbivanjima lišenima vanjske dramatike. Dok se većina klasičnih hollywoodskih filmova bavi upravo "dramskim" događajima u životima likova, Jarmuscha više zanima ono što se događa između tih trenutaka, u svakodnevnim malim situacijama. Takva narativna inertnost utječe i na spor ritam, podcrtan Luriejevom minimalističkom glazbom i DiCillovom visoko kontrastnom crno-bijelom fotografijom. Iznimno pažljivo, vizualni stil gradi se sporim, pomno odabranim kompozicijama s vrlo malo pokreta kamere, a scene su odvojene blankovima koji su najprepoznatljiviji vizualni element.

Važan motiv je i prikaz svojevrsne inertnosti Amerikanaca kojima je potrebna osoba iz druge, najčešće europske kulture, kako bi im otvorila nove vidokruge. U ovom filmu tu funkciju obavlja Mađarica Eva, a u idućem Jarmuschevu filmu najaktivniji lik u filmu ponovno je Europljanin, Talijan Roberto, u interpretaciji Roberta Benignija.

Pod udarom zakona

Treći Jarmuschev film prva je njegova suradnja s poznatim snimateljem Robyjem Müllerom (*Im Lauf der Zeit*, *Paris, Texas*), s kojim će i kasnije surađivati (*Tajanstveni vlak*, *Mrtav čovjek*) u stvaranju prepoznatljivog vizualnog stila. Film podsjeća u nizu elemenata na *Čudnije od raja*; snimljeni u crno-bijeloj tehnici, oba filma prikazuju društvene autsajdere koji žive besciljne živote, a trodijelna narativna podjela također nalikuje prethodniku. Djelo počinje polusatnim prologom u kojem upoznajemo tri glavna lika, svodnika Jacka (John Lurie) kojemu smještaju aferu s maloljetnicom, DJ-a Zacka (Tom Waits), kojega ostavlja djevojka, i talijanskog turista Roberta (Roberto Benigni). Sva trojica završavaju u zatvoru, i njihov zajednički boravak u ćeliji druga je važna narativna sastavnica. Posljednji dio filma počinje njihovim bijegom iz zatvora i skrivanjem u močvarama Louisiane, s bajkovitom kodom na kraju, kada Roberto upoznaje Talijanku s kojom ostaje živjeti.

Pod udarom zakona

Film je potpuna suprotnost klasičnog hollywoodskog stila i istražuje narativne mogućnosti fotografije dubokog fokusa. Spori, dugi, mahom neprekinuti kadrovi nisu montažno isprekidani u klasičnoj kadar-protukadar maniri, već se radnja odvija u narativno širem i manje fokusiranom prostoru u kojem oko promatrača samo pronalazi detalje na kojima će se zaustaviti. Zanimljivost Jarmuscheva stila je da se većina njegovih filmova odvija linearnom progresijom, tako da u prvih pet filmova nema niti jednog primjera retrospektivnog izlaganja (*flashback*), dok je radnja smještena u sadašnjosti (s iznimkom filma *Mrtav čovjek*). Sklonost "antinarativnom" stilu posebno je vidljiva u tome što je bijeg iz zatvora preskočen elegantnom elipsom. Stilska karakteristika Jarmuschevih filmova su i dugi, statični kadrovi, koji se tek povremeno nadopunjavaju također dugačkim i sporim vožnjama, uglavnom rezerviranima za eksterijere.

I ovaj film nije žanrovski jednoznačan, već ga se može opisati kao kombinaciju zatvorskog filma, komedije s elementima nadrealnog te minimalističke studije sudara kultura. Sam Jarmusch izjavio je da je želio napraviti odmak od svojih prethodnih filmova: "Umoran sam od kina očaja i egzistencijalnog straha. Zanima me komedija u novom kontekstu. Ne samo šale koje počivaju na vizualnom elementu. Ne samo jezične šale, već humor koji se temelji na malim detaljima, smiješnim stvarima iz svakodnevnog života."[3]

3 Citat prema Levy, 2008, http://www.emanuellevy.com/article.php?articleID=2385

Radnja se odvija u New Orleansu i prati uobičajenu nisku ekscentričnih likova bez planova i budućnosti. Kad u prologu filma prilazi Zacku, Roberto izgovara rečenicu koja se može shvatiti i kao lajtmotiv Jarmuscheva stvaralaštva u cjelini – "Svijet je tužan i predivan". Junaci se kreću tankom linijom između tuge i radosti, između propalih veza i nedostatka komunikacije, pa do malih, sitnih trenutaka koji ih ispunjavaju (glavni junak u *Putu samuraja* druži se sa djevojčicom i prodavačem sladoleda, vozačica taksija iz prve epizode *Noći na zemlji* želi postati mehaničar i odbija unosnu ponudu hollywoodskog producenta). Zbog antinarativnog stila stječe se dojam da Jarmuschevi filmovi idu u samo njima poznatom pravcu i mogu završiti onako kako to autor želi, a nepredvidivo za publiku. *Čudnije od raja* ima otvorenu, nerazriješenu završnicu, a junaci kao da ostaju lutati u neodređenim prostranstvima Amerike. Zack i Jack na kraju filma *Pod udarom zakona* dolaze na raskrižje i rastaju se; troje junaka *Čudnije od raja* na kraju ostaju zajedno, no vjerojatno će se i oni uskoro razdvojiti. Završnice su ili nesretne (*Noć na zemlji*, *Mrtav čovjek*, *Put samuraja*) ili narativno otvorene (*Čudnije od raja*, *Tajanstveni vlak*). Možda se jedino *Pod udarom zakona* može shvatiti kao film sa sretnim krajem, jer Roberto na kraju ostaje sa svojom novootkrivenom ljubavi u srcu Louisiane.

Pod udarom zakona produbljuje temu koja se provlači kao podtekst u Jarmuschevim filmovima. Prosječni Amerikanac izgubio je mjesto pod suncem, a pripadnici drugih kultura pokazuju mogući put. U *Mrtvom čovjeku* junaka savjetuje Indijanac, u *Putu samuraja* tamnoputog ubojicu uronjenog u japansku kulturu spašava Talijan, u *Čudnije od raja* Mađarica unosi živost u monotoniju glavnih junaka, dok u *Pod udarom zakona* Talijan organizira bijeg iz zatvora i pronalazi ljubav. Za bjelopute i anglofone Amerikance kao da je rezervirana uloga skitnica, svodnika, pijanaca, ljudi bez cilja i budućnosti, koji su izgubili svoj identitet u korporativnoj svakodnevici urbane Amerike. Njihovi brakovi i veze uglavnom su propale ili žive kao samci.

Jarmuschevi junaci, iako uronjeni u suvremenu pop-kulturu, manje znaju o njoj od stranaca – Mađarica Eva je ljubitelj Screamin' Jay Hawkinsa, japanski turisti u *Tajanstvenom vlaku* Elvisa Presleya i Carla Perkinsa, dok je Roberto čak zaljubljenik američke poezije i citira ulomke iz pjesama Walta Whitmana i Roberta Frosta. Roberto izjavljuje da je svijet tužan i prekrasan, no čini se kao da je tužniji američkim junacima.

Tajanstveni vlak

Po mnogim je procjenama ovaj film jedan od rijetkih podbačaja u Jarmuschevoj karijeri. Radnja je ponovno podijeljena na tri cjeline – *Daleko od Yokohame*, *Duh* i *Izgubljeni u svemiru*, a sudbine glavnih likova se spajaju u završnici. Snimatelj je ponovno Robby Müller, no ovaj film je snimljen u blještavom technicoloru, svejedno zadržavajući visoku estetsku razinu vizualnog stila. Glazbu je skladao Lurie, a važnost pop-kulture vidi se i po tome što dvije sporedne uloge igraju dva glazbena velikana – Screamin' Jay Hawkins i Joe Strummer. U ranijim filmovima istaknutu ulogu imao je Tom Waits, a u kasnijim filmovima Jarmusch će usko surađivati s Neilom Youngom, o kojem će snimiti i dugometražni dokumentarni film *Godina Konja*.

Iako snimljen u boji, *Tajanstveni vlak* zadržava minimalističku poetiku. Radnja se ponovno koncentrira na autsajdere, a ubojstvo koje bi u nekim filmovima bilo ključni gradivni element priče ovdje se čini tek kao element nužan da bi spojio ekscentrične likove – pravi fokus filma. Junaci tri epizode ponovno odražavaju temu sudara kultura – japanski par, Talijanka i britanski panker – i način na koji oni doživljavaju američku kulturu. Jarmusch je izgleda posebno fasciniran talijanskom kulturom jer čak u četiri od prvih sedam filmova Talijani imaju vrlo istaknutu ulogu (*Pod udarom zakona*, *Tajanstveni vlak*, *Noć na zemlji*, *Put samuraja*) dok su europski utjecaji vrlo živi i u preostala tri filma – junak *Neprekidnih praznika* odlazi za Pariz, *Čudnije od raja* bavi se Mađarima, dok je glavni savjetodavac *Mrtvog čovjeka*, Indijanac Nobody, obožavatelj engleskog pjesnika Williama Blakea. Jarmuschev svjetonazor prolama se kroz prizmu europskog doživljaja američke kulture, Amerika se pokazuje kao zemlja visokih kulturnih vrijednosti uglavnom kroz oči stranih, najčešće europskih promatrača.

Tri epizode u filmu nisu montažno ispresijecane već su ispričane sekvencijalno, tako da Jarmusch pokazuje tri istovremena događaja, no svaki u svom zasebnom slijedu. Ponovno su u središtu pažnje vizualni stil izražen nokturalnom ljepotom neonskih svjetala Memphisa, prikaz pustih ulica i napuštenih prostora. "Jarmuscha zanima izgled stvarnog svijeta, no ne i svijet sam", kritika je koju je Pauline Kael uputila distanciranom prosedeu Jarmuschevih filmova (usp. Levy, 2008). Likovi se kreću između dvaju potpuno suprotnih modusa komunikacije – usamljenih, nekomunikativnih, tmurnih likova (Allie, Jack, Zack, japanski mladić u *Tajanstvenom vlaku*) i brblja-

Tajanstveni vlak

vih likova koji gotovo ne staju pričati (Roberto u *Pod udarom zakona*, talijanski taksist u *Noći na zemlji*, japanska djevojka u *Tajanstvenom vlaku*, Zackova djevojka). Kako se oni nalaze na suprotnim polovima, najčešće ne dolazi do istinske komunikacije. Najbolji je prijatelj Duha Psa, ubojice iz *Puta samuraja,* slastičar s kojim se druži, a da uopće ne razumije francuski jezik svog sugovornika. Odnosi među likovima vrlo su hladni i vrlo rijetko dolazi do međusobnog razumijevanja. Japanska djevojka uporno želi razvedriti svog partnera koji uvijek ima isti izraz lica, no to joj nikako ne uspijeva. Scene nježnosti vrlo su rijetke, a kad do njih i dođe imaju u najmanju ruku dvojben učinak – japanski par vodi ljubav, no na kraju scene mladić pita djevojku brinu li žene uvijek o svojoj frizuri.

Najprisutniji su elementi u *Tajanstvenom vlaku* oni koji se tiču ikonografije pop-kulture; likovi vode razgovore o Elvisu i Carlu Perkinsu, Elvisov duh (doslovni junak druge epizode) neizbrisiv je na ulicama Memphisa, film počinje i završava Elvisovom pjesmom *Mystery Train*, a u svakoj epizodi u filmu čuje se i *Blue Moon*, koja kao da se nalazi na svim radiopostajama grada. U *Tajanstvenom vlaku* svi gosti hotela žale se kako u sobi nema televizije, a sve se vrti oko ikona pop-kulture. Likovi kao da žive u paralelnim svjetovima, a jedina im je međusobna poveznica kultura kojom su okruženi.

Noć na zemlji

Ovaj se film sastoji od pet zasebnih priča čija se radnja događa u pet gradova; dva američka – Los Angelesu i New Yorku – te tri europska – Parizu, Rimu i Helsinkiju. Radnja se polako izmješta od zapada prema istoku, te kao da svjedoči o Jarmuschevim kulturnim preferencijama. Los Angeles, prijestolnica filmske industrije zabave, služi kao okvir prve epizode u kojoj vozačica taksija (Winona Ryder) odbija ponudu da glumi u hollywoodskom filmu. Radnja se potom seli u New York, a zatim, poput junaka prvog Jarmuscheva filma, u Pariz. Dvije posljednje epizode događaju se u europskim državama uz koje je, uz Francusku, Jarmusch posebno emotivno vezan – Italiju i Finsku. Specifičan odnos prema talijanskoj kulturi već je prije naznačen, baš kao i srodnost s finskim režiserom Akijem Kaurismäkijem.

Toplina juga i hladnoća sjevera nalaze svoj ponešto nategnuti kontrapunkt u filmu koji je neujednačena kombinacija vrlo raznovrsnih elemenata – od drame u francuskom segmentu, preko crne komedije u talijanskom,

Mrtav čovjek

pa do istinske tragedije u finskom segmentu. Jarmuschevi junaci nalaze se ili u klaustrofobičnim prostorima (skučeni interijer Williejeva stana, zatvor u *Pod udarom zakona*, taksi u *Noći na zemlji*), ili u otvorenim, neodređenim prostorima (*Čudnije od raja*, *Mrtav čovjek*). Jarmusch nikad ne glorificira krajolik koji prikazuje čak i kad se radnja odvija u Parizu i Rimu, poprištima bezbrojnih romantičnih filmova. Motivi u ovom filmu nadovezuju se na ranije obrađene: sudar kultura, usmjerenost na manje interakcije (stoga je taksi toliko pogodno mjesto zbivanja u *Noći na zemlji*), emocionalna praznina likova. I ovaj minimalistički film je tapiserija malih detalja iz života sasvim običnih likova. Film se odvija tijekom jedne noći, počevši od sutona u Los Angelesu do zore u hladnom Helsinkiju. Vozači taksija, junaci svake od pet epizoda, idealno se uklapaju u svijet antijunaka; usamljenika koji voze pustim noćnim ulicama velegrada. Zanimljivo je da su u finskoj epizodi imena dva putnika u taksiju Mika i Aki, što je Jarmuschev *homage* braći Kaurismäki.

Mrtav čovjek

Idući film zauzima posebno mjesto u autorovu opusu. Žanrovski, to je njegov dotad najprofiliraniji film – revizionistički vestern. Radnja se po prvi put ne odvija u sadašnjosti već u prošlosti, u drugoj polovici 19. stoljeća. Treći put u karijeri Jarmusch koristi crno-bijelu tehniku i treći put surađuje sa snimateljem Müllerom (s njim će snimiti i *Put samuraja*, dok je u *Noći na zemlji* koristio usluge Fredericka Elmesa). Upravo je vizualni stil ključna karakteristika ovog filma i nadovezuje se na prethodna istraživanja slikovnih mogućnosti filmskog medija.

U ranijim filmovima Jarmusch je smjelo odbacivao odrednice klasičnog Hollywooda, a ovdje se obračunava s najizvornijim američkim filmskim žanrom – vesternom.[4] Klasični vesterni vrlo su često bili smješteni na graničnom području između civilizacije i divljine (mitska granica – *frontier* – u utjecajnoj teoriji Fredericka Jacksona Turnera). Glavni motiv hollywoodskih vesterna bila je klasična borba između dobra i zla, gdje bi glavni junak filma na kraju savladao negativce. Pritom bi glavni junak uglavnom bio usamljen u svojoj borbi, no došao bi do uspjeha tipično američkom poduzetnošću i upornošću. Vesterni su služili kao ogledalo kolektivne svijesti Amerikanaca i podupirali su njihova razmišljanja o posebnosti i superiornosti američke kulture.

Mrtav čovjek ide potpuno drugačijim putevima. Glavni junak je mladi knjigovođa William Blake (Johnny Depp) iz Clevelanda koji odlazi na granicu kako bi preuzeo posao koji je dobio preko natječaja. Nakon vožnje vlakom prepunim ekscentričnih likova, Blake dolazi u gradić Machine, koji predstavlja viziju pakla na zemlji. Dok hoda blatnom ulicom, promatra ga gomila ružnih lica, seksualne usluge javno se nude, a kristalno čisto nebo predstavlja kontrast paklenom izgledu grada. Jarmuscheva demitologizirana vizija od samog početka suprotstavlja poeziju čistih, lijepih prostora i kristalne ljepote neba s prikazom surove svakodnevice Divljeg zapada. Svjedočanstvo rastuće Jarmuscheve reputacije čitava je plejada poznatih glumaca u filmu – Lance Henriksen, Alfred Molina, Billy Bob Thornton, Robert Mitchum (u jednoj od posljednjih uloga) te *rock*-zvijezda Iggy Pop.

Poput klasičnog film *noira D.O.A.* (1950), glavni junak *Mrtvog čovjeka* zadobiva smrtonosnu ozljedu i ostatak filma prikazuje njegovo putovanje u smrt. Junak filma *D.O.A.* na početku je filma otrovan i ostaje mu manje od 24 sata života, dok Blake zadobiva prostrijelnu ranu od koje se ne može oporaviti. Bježeći u široka prostranstva američke divljine Blakea prati čitava serija plaćenih ubojica i lovaca na nagradu. Sve njih zapošljava dijabolični John Dickinson (Mitchum) koji pola svog filmskog vre-

4 Zanimljiva analiza stila i ideologije vesterna nalazi se u Belton, 1994.

mena provodi razgovarajući s prepariranim medvjedom. Blakeov suputnik je Indijanac Nobody, ljubitelj poezije Williama Blakea, koji greškom poistovjeti knjigovođu s engleskim pjesnikom. Sudar kultura opet je na djelu, a pripadnik drugačije, ovaj put indijanske kulture, ponovno je superioran američkom glavnom junaku.

Polagani ritam Jarmuschevih filmova u suštoj je suprotnosti s ubrzanim montažnim ritmom novih američkih filmova; kamera se sporo kreće krajolikom, a u središtu je pažnje unutarnji život junaka. Sporošću i distanciranošću, Jarmusch se više približava ključnim obilježjima klasika japanske kinematografije – Ozua (spori pokreti kamere, usmjerenost na sitne detalje) i Mizoguchija (distancirani prikaz krajolika, vizualna estetika), s kojima dijeli i hermetičnost filmskog izričaja.

Likovi u *Mrtvom čovjeku* dobar su primjer žanrovski subverzivnog pristupa – Dickinson razgovara s prepariranim medvjedom, jedan od ubojica u potjeri spava s dječjim medvjedićem uz glavu, a s njim putuje poremećeni Cole Wilson (Henriksen) koji je "ubio, skuhao i pojeo svoje roditelje", dok traper Jenko (Iggy Pop) nosi haljinu. Naglašeno ružnim aspektima života Divljeg zapada Jarmusch suprotstavlja ljepotu netaknutog američkog krajolika, stvarajući varijantu magijskog realizma (sličan motiv pojavljuje se na kraju *Pod udarom zakona*). Posebna vrijednost filma je evokativna glazba Neila Younga, naglašeno intimistička i minimalistička. *Mrtav čovjek* najbliži je narativnosti od dotadašnjih Jarmuschevih filmova, no klasični koncepti vesterna i filma potjere nadopunjeni su suptilnom kritikom američkog društva i kulture na kojoj je odrasla. Idući Jarmuschev film, *Put samuraja*, ponovno je žanrovski profiliran, no ta suvremena inačica film *noira* i kriminalističkog filma također progovara o dubljim egzistencijalnim problemima, sudaru kultura i smrti kao dominantnoj temi ovog dijela Jarmuscheva stvaralaštva.

Put samuraja

Film počinje citatom iz knjige *Hagakure: Knjiga samuraja* Yamamota Tsunetoma iz 18. stoljeća. Citati se konstantno pojavljuju tijekom filma, i ukupno ih je trinaest. Prvih dvanaest naglas čita Duh Pas (Forest Whitaker), glavni junak, ali u *off*-naraciji, dok posljednji citat čita djevojčica Pauline, junakova prijateljica iz parka, koja kao i on voli književnost. Oni razmjenjuju ideje o književnosti, u rasponu od *Frankensteina* Mary Shelley do *Rašomona* Ryunosukea Akutagawe. Početni citat upućuje na tematski srodan Melvilleov film *Samuraj*, samo što je Melvilleov citat izmišljen. Brojni se citati, osim što pojašnjavaju junakovu motivaciju, skladno uklapaju u Jarmuschev stvaralački svijet. "Dobro je gledište promatrati svijet kao san", citat je sa samog početka koji naglašava oniričku dimenziju o kojoj se moglo govoriti i u nekim ranijim filmovima (Blakeovo putovanje u *Mrtvom čovjeku*, završnica u *Pod udarom zakona*). Nešto kasnije spominje se još važniji citat: "Stvari od najveće važnosti valja uzeti olako", dok majstor Ittei dodaje "Stvari od sitne važnosti valja uzeti ozbiljno".

Jarmuschev stil u ovom filmu ponešto se razlikuje od prethodnih filmova; pokreti kamere znatno su brži, stvarajući mjestimice gotovo spotovsku naraciju, a Jarmusch ponegdje usporava pokrete glavnog junaka. Po drugi put nakon *Mrtvog čovjeka* koristi i retrospektivno izlaganje, u scenama kad glavnom junaku u prošlosti priskače u pomoć njegov budući mentor. Glazbenu podlogu skladao je RZA, član kultne *rap*-grupe Wu Tang Clan, što je svakako neobičan izbor u odnosu na prethodne Jarmuscheve suradnike (Lurie, Waits, Young), mada podjednako upečatljiv. Bizarni likovi, neobični dijalozi i stilizirana fotografija (Müller) podsjećaju na tarantinovsku ikonografiju, a radnja se, poput Jarmuscheva prvijenca, odvija u New Yorku.

Gary Farmer, Indijanac Nobody iz *Mrtvog čovjeka*, pojavljuje se i ovdje te ponavlja rečenicu iz prethodnog filma – "Stupid fucking white man". Sudar kultura ponovno ide nauštrb bijelog čovjeka; glavni junak je Afroamerikanac Duh Pas uronjen u japansku kulturu. Film, koji je žanrovski najbliže odrediti kao suvremeni film *noir*, ponovno se ironično poigrava s klasičnim žanrovskim obrascima. Završnica filma s obračunom na ulici podsjeća na brojne završnice iz klasičnih vesterna, dok se glavni negativci, talijanski mafijaši, više bave gledanjem starih crtanih filmova (Betty Boop, Felix) nego očekivanim poslovima. Ray Vargo (Henry Silva, arhetipski hollywoodski gangster) daje poetične primjedbe o umjetnosti ratovanja, dok njegov šef više uživa u modernom *rapu* i *hip-hopu* nego talijanskim arijama ili Franku Sinatri.

Duh Pas, u dojmljivoj interpretaciji Foresta Whitakera, još je jedan iz galerije beznadnih Jarmuschevih usamljenika. Potpuno otuđen od društva, Duh Pas živi u prošlosti, a jedini su mu prijatelji golubovi, također i jedino sredstvo komunikacije sa svijetom. Jedini su mu prijatelji djevojčica iz parka i haićanski prodavač sladoleda, s ko-

Put samuraja

jim se često druži iako se međusobno ne razumiju. Duh Pas živi prema starom kodu samuraja i smatra se podanikom talijanskog gangstera koji mu je u prošlosti spasio život. Beznadno izgubljen u suvremenoj američkoj kulturi, junak djeluje kao da je došao iz neke druge dimenzije. Poput *Mrtvog čovjeka*, *Duh samuraja* je meditacija o smrti; kronika umiranja pojedinca koji ne može pronaći mjesto u svijetu koji ga okružuje. Svijet suvremene Amerike gubi svoj smisao i ljudi se u njemu sve teže snalaze. "Ništa više nema smisla", izjavljuje Louie, jedan od likova filma.

Jarmusch je autor scenarija za sve svoje filmove, što je svakako jedan od razloga zašto ih odlikuje tematska sličnost i ujednačenost motiva. Dok je prvih pet filmova odisalo neobičnošću, ali ne i tugom, *Mrtav čovjek* i *Put samuraja* kronike su umiranja, kako fizičkog, tako i duhovnog. U svijetu koji je izgubio svoje vrijednosti ostaje jedino lutati bez smisla, poput junaka prvih Jarmuschevih filmova, ili heideggerovski stoički ići prema smrti.

Zaključak

Kad se Jarmuscheve filmove iz 1980-ih i 1990-ih usporedi sa stilskim značajkama klasičnog Hollywooda, razvidne su brojne razlike:

– žanrovska neodređenost

Klasični Hollywood bio je žanrovski profiliran; radnja je bila jasna i pregledna, a jedini transžanrovski podelement zapleta je paralelno razvijanje romantične veze, sastavni dio većine žanrova. Jarmuschevi filmovi žanrovski su neodređeni, i različiti gledatelji ih doživljavaju na različite načine. *Čudnije od raja* je i film ceste i crna komedija i egzistencijalna drama; *Pod udarom zakona* je zatvorski film, ali i neobična komedija s elementima fantastike. Žanrovski najprofiliraniji filmovi, *Mrtav čovjek* i *Put samuraja*, također kombiniraju brojne elemente netipične za žanr i više funkcioniraju kao žanrovska subverzija.

– glumačka podjela

Iako su u Jarmuschevim filmovima nastupali brojni poznati glumci, primjerice Johnny Depp ili Robert Mitchum, naglasak je ipak na manje poznatim glumcima, a ne na estetski privlačnim zvijezdama.

– "antijunak" kao glavni junak filma

Antijunaci su prikazani krajnje neglamurozno; žive u skučenim stanovima (*Čudnije od raja*), završe u zatvoru (*Pod udarom zakona*), ili žive usamljenički (*Put samuraja*). Nemaju poriv za uspjehom klasičnog hollywoodskog junaka, pred njih se ne postavljaju prepreke; njihov život je niz nedramatičnih trenutaka i rezignirano trpljenje egzistencije. Dva posljednja filma kronike su konačnog utapanja glavnog junaka u ništavilo koje ih okružuje.

- naglašena stiliziranost

Klasični Hollywood bio je koherentan skup pravila koji je zagovarao "nevidljivost" filmskog stila; filmovi su rađeni tako da su odražavali iluziju posebnog, fiktivnog svijeta. Jarmuschevi filmovi svjesno obrću tu klasičnu stilsku odrednicu. U vremenu kad se više od 99% filmova snima u boji, gotovo polovica Jarmuschevih filmova snimljena je stiliziranom crno-bijelom tehnikom. Kadrovi se montiraju jasno vidljivim rezovima i odvojeni su tamnim površinama ekrana kojima često završavaju prizori.

– neodređene i otvorene završnice

Klasični hollywoodski film najčešće završava sretnim krajem, a ako to i nije slučaj (recimo u dramama ili hororima), sve se narativne niti filma spajaju i razrješavaju u završnici. Jarmuschevi filmovi niti imaju sretan kraj, niti gledatelj ima osjećaj narativne dovršenosti. Završnice filmova su otvorene (*Čudnije od raja*, *Pod udarom zakona*, *Tajanstveni vlak*, *Neprekidni praznici*) i neodređene. Naglašeno bavljenje sitnim stvarima otvoreno izbjegava jasne odgovore i nedvosmislene završnice.

– komercijalna nezainteresiranost

Iako Jarmuschevi filmovi u obrađenom razdoblju pokazuju određenu progresiju od naglašene hermetičnosti prema približavanju glavnoj struji, to su i dalje filmovi za uske skupine ljudi. Teme nedostatka komunikacije, sukoba kultura, potrage za smislom i neglamurozno prikazivanje američke svakodnevice dio su osebujnog svjetonazora. Klasični hollywoodski film je imao univerzalnu, transkulturalnu privlačnost, svjesno obrađujući popularne teme na svima razumljiv način.

Literatura

Bordwell, David, Janet Staiger i **Kristin Thompson**, 1985, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London i New York: Routledge

Belton, John, 1994, *American Cinema / American Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press

Hercberg, Ludvig, 2003, *Džim Džarmuš*, Beograd: Hinaki

Kragić, Bruno i **Nikica Gilić** (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Levy, Emanuel, 1999, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press [Levy, Emanuel, 2008, http://www.emanuellevy.com]

Lyons, Donald, 1994, *Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film*, New York: Ballantine Books

Pavičić, Jurica, 1995, "Američki nezavisnjaci: zašto su, što su, tko su", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 3-4, str. 42-48.

Sklar, Robert, 1975, *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*, New York: Random House

Tzioumakis, Yannis, 2006, *American Independent Cinema: An Introduction*, Edinburgh University Press

UDK: 791.633-051Rohmer, E.(049.3)

Marijan Krivak

Ljubavno-intelektualne "Igre i igrice" Érica Rohmera

Povodom ciklusa u Filmskim programima, lipanj 2009.

Napisan povodom ciklusa izabranih filmova u zagrebačkim Filmskim programima, esej se osvrće na četiri odabrana filma francuskog sineasta i novovalovca Érica Rohmera – dva iz njegova ranog ciklusa Moralne priče (ili Šest moralnih priča; Contes moraux), *Moja noć kod Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) i *Claireino koljeno* (*La genou de Claire*, 1970), te dva iz niza Komedije i izreke (Comédies et proverbes), *Noći punog mjeseca* (*Les nuits de la pleine lune*, 1984) i *Pauline na plaži* (*Pauline à la plage*, 1983) – s tezom da Rohmer svojevrsnim nefilmskim pristupom gradi izraziti filmski *suspense* u kombinaciji etičkih, emocionalnih i filozofijskih pitanja, u sugovoru s Pascalom, Kierkegaardom i francuskom literarnom tradicijom (Marmontel, Alfred de Musset, vikont De Troyes itd.).

Ono što me oduvijek privlačilo filmovima Érica Rohmera njihova je magijska filmska neodoljivost. Istodobno, njihovo je obilježje i "bazična nefilmičnost". Naime, tu nema ekstremnih rakursa, neurotičnih i nepredvidivih pokreta kamere, multipliciranih planova, nikakve umjetne intervencije u bazičnu stvarnost prikazanu u filmu... Filmski je materijal u službi literarne, odnosno esejističke poruke njegova tvorca. Filmovi Érica Rohmera iznimno su zanimljiva filmska iskustva. Iako se u njima priča, brblja, deklamira, razgovara, ponovno priča... nikada nisu dosadni.

Za Rohmera film je dobar jedino ako ne stremi navlastitom traženju identiteta kroz izgradnju nekog samosvojnog, medijski transponiranog jezika. Film je dobar tek ako uzima ono najbolje iz drugih umjetnosti, prije svega književnosti, a onda i iz glazbe, arhitekture, slikarstva... Jedino se u tom sretnom spoju može govoriti da postiže neke kvalitete koje se mogu nazvati umjetničkima... Što je manje (samo) svoj, a što više preuzima tradicionalnih postupaka iz povijesti umjetnosti, to je bliže postizanju svoje svrhe – to jest, da bude dobar film!

A Rohmerova su ostvarenja doista dobri filmovi. Teško se sjetiti ijednog velikog redatelja iz panteona svjetske kinematografije čiji se filmovi svi odreda mogu okarakterizirati više ili manje dobrima, kao što je slučaj s Rohmerom. Njegovi filmski ciklusi – kako onaj o moralu i sljedeći o komedijama i izrekama, tako i onaj o godišnjim dobrima (sveukupno je tu sabrano 16 filmova) – zaokružene su i koherentne cjeline koje u svim svojim dijelovima nose osnovnu ideju realiziranu najprimjerenije filmskome mediju. I to unatoč nekorištenju nijednog eminentno radikalnijeg izražajnog sredstva medija ni ekstremnijeg oblika filmskoga zapisa! Dramaturška askeza mogućih akcijskih momenata u njima se sublimira u nevjerojatno ispunjene filmske priče o najbitnijim stvarima u ljudskome životu. O ljubavi, o vezama, o nevjeri, o slobodi, o zaljubljenosti, o lažima... O onome iz čega je filigranski satkana intima svih nas kao krhkih i ranjivih bića. Želja da se bude voljen.... Želja da se bude priznat i prihvaćen u svojoj posebnosti... Želja da se pred drugim prikažemo ako ne boljima od nas samih, a ono barem približno takvima kakvi jesmo. Sve su ovo toliko ljudske želje Rohmerovih protagonista. No, želje su to kojima oni tek rijetko uspijevaju udovoljiti.

Éric Rohmer autor je profinjenog senzibiliteta. Njegovo vezivanje uz krug ljudi koji su proslavili francuski *Nouvelle Vague* bilo je tek slučajan, ali i sretan stjecaj okolnosti. Filmove bi Rohmer, vrlo vjerojatno, radio na svoj osebujan i samosvojan način bez obzira na inovativan i ponekad buntovnički kontekst pojave novovalovaca. Obol nastajućem i možda najrevolucionarnijem pokretu europskog filma u drugoj polovici 20. stoljeća Rohmer je dao u svojem dugometražnom prvijencu *U znaku lava* (*Le signe du lion*, 1959), premda se i ovdje primjećuju neke njegove navlastite autorske sklonosti i suptilnosti. Veći je doprinos autorskoj popudbini Novoga vala Rohmer dao tek kroz svoju suradnju i uredničke poslove u *Cahiers du cinéma*. U časopisu je bio glavni urednik u najvažnijem razdoblju 1957-63. Ktome, obožavateljski, ali i teorijski prilog u čast slavnoga redatelja, svojevrsnog gurua novovalovaca, dao je u zajedničkoj studiji sa Chabrolom, jednostavna naslova *Hitchcock* (1957).

No ono po čemu će Rohmer ostati prepoznatljivim u svim razgovorima o filmu njegovi su idejno-tematski ciklusi.

Moja noć kod Maud

Prvi od njih, *Six contes moraux* (*Šest moralnih priča*) započinje kratkim filmom *Pekarica iz Monceaua* (*La boulangère de Monceau*) iz 1962, da bi bio dovršen cjelovečernjim igranim filmom *Ljubav poslije podne*, puno desetljeće kasnije. Duboko osobna, no suptilna pronicanja u psihe vlastitih protagonista, Rohmer je svojim redateljskim prosedeom učinio zahvalnom filmskom građom i prepoznatljivim znakom svojih ostvarenja. Priče inspirirane – za francusku tradiciju izuzetno znakovitom – prozom Marmontela, pravi su mali dragulji fine cizelacije osebujnog autorskog rukopisa.

Kratki film *Pekarica iz Monceaua* i srednjometražni *Suzannina karijera* (*La carrière de Suzanne*) godinu dana kasnije tek su uvod u cjelovečernja ostvarenja kojima će konačno osvojiti publiku, ali i postati laureatom svjetski cijenjenih filmskih festivala. Nakon što je *Sakupljačica* (*La collectionneuse*, 1966) osvojila Srebrnog lava na Berlinskom festivalu, četvrti i peti dio njegova autorskog seksteta bit će i kreativnim vrhuncem ciklusa.

Ovaj će se prikaz pozabaviti četirima filmovima koji su prikazani u okviru nevelikog ciklusa filmova Érica Rohmera, prikazanih početkom lipnja 2009. u okviru Filmskih programa. Svaki od njih na sasvim osebujan način razotkriva njegovu poetiku. Dva iz *Contes moraux*, druga dva iz niza *Comédies et proverbes* – svi su filmovi paradigmatični za navlastiti autorski svjetonazor ovoga Autora s velikim A.

Dvije moralne priče

Jedan od dva ključna filma Rohmerovih *Moralnih priča* svakako je *Moja noć kod Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969). Sve osobine njegova navlastita stila – ovdje su. Prikaz dugih razgovora, preispitivanje nerazmjera između izgovorenog i učinjenog, ljubavne igre i zavođenje... Sve to pak u crno-bijeloj vizuri njegova omiljenog snimatelja Néstora Almendrosa. I dok je, recimo, u *Pauline na plaži* koristio prirodno svjetlo kasnoljetnog ozračja Bretanje, ovdje se Rohmer "smješta" u predblagdanski, zimski pej-

Claireino koljeno

zaž Clermont-Ferranda. Jean-Louis (Trintignant) praktični je vjernik, katolik koji želi prekinuti svoj status neženje. I dok jednog nedjeljnog jutra sluša propovijed u crkvi, ugleda Françoise (Christine Barrault) za koju će odmah znati da želi da mu postane suprugom. Ova će njegova "kalkulacija" doista imati karakter matematičke procjene s katoličkom pozadinom! Naime, prije negoli ostvari svoj prvi pristup i susret s odabranicom, Jean-Louis će imati neponovljivo iskustvo cjelonoćnog razgovora s lijepom Maud (Françoise Fabian). Ova će razvedena žena poslužiti kao katarza njegova kršćansko-katoličkog svjetonazora. Naime, Maud ne vjeruje! Tako će za nju zajednički prijatelj, profesor filozofije Vidal (Antoine Vitez) reći da je njezina antireligioznost gotovo poprimila karakter religije.

Rohmer u građenju svojih dijaloga, kretnji likova u interijeru, ekspresiji njihovih lica, te konačno u kontemplativnom ozračju metafizičke težine postavljenih pitanja – briljira. Bazična "nefilmičnost" statičke posture filozofskog dijaloga kod njega se pokazuje dinamičkim elementom *par excellence*. Film je to nevjerojatnog *suspensea*! Naravno, najprije se pitamo hoće li Jean-Louis popustiti erotskoj privlačnosti Maud? Nadalje, zanima nas njezina nagoviještena nesreća u ljubavi. Kada, pak, završe u krevetu, samo jedan pokret prelama cijelu dramaturšku strukturu filma. Jean-Louisovo odbijanje da iskustvo filozofsko-vjerskog razgovora s Maud materijalizira i "užitkom tijela" odlučujući je moment fatalnog usuda koji uokviruje filmsku pripovijest.

Rohmer je u ovome ostvarenju, prema nekim interpretacijama, opisao životni put filozofa Sørena Kierkegaarda. Jean-Louis ponavlja njegov religiozno-filozofski stadij. Međutim, Rohmerov literarno-umjetnički habitus svoje utjelovljenje nalazi u filmskom iščitavanju Pascalovih *Pensées*! Pascalov izračun pravilnog odabira glede slučajnosti i vjerojatnosti, te "slobode volje", preokupira kako katolika Jean-Louisa, tako i marksista Vidala. Konačno, Rohmerovo majstorstvo uobličenja filmskih slika u jednom će trenutku, ironijski, nevjernicu Maud pred Jean-Louisa postaviti u pozu Madone (s cigaretom)! U završnoj sekvenci, sada već oženjeni Jean-Louis i Françoise ponovno susreću Maud. Racionalizacija je posve nadvladala strasti. Slučajni će se odabir pokazati fatalnim. Sloboda volje tek je iluzija u božanski predodređenom svijetu! Rohmer će svoju filmsko-filozofsku studiju završiti *spokojom koji uznemiruje*.

Mnogi će vrhuncem Rohmerova opusa smatrati sljedeći film *Claireino koljeno* (*La genou de Claire*, 1970). Kroz priču o ljetovanju francuskog diplomata (Jean-Claude Brialy) na obali ženevskog jezera odvija se suptilno preispitivanje ljudske strasti u sukobu s intelektom. Tek nešto više od mjesec dana prije željenog konačnog smirenja u bračnoj luci, protagonist se pokušavati othrvati iskušenju bure ponovno probuđene strasti, prouzrokovane susretom s dvjema tinejdžerkama. Dok jedna od njih otvoreno iskazuje svoju, dječje naivnu zaljubljenost u njega, on svoju fiksaciju usmjerava na drugu. Naime, svoju strast usmjerava na delikatno, atletsko, ali lijepo Claireino koljeno. U trenutku kada je zadovoljio svoju neobičnu potrebu da ga miluje uz djevojčin pristanak, svoju je erotsku požudu sublimirao uz stvarnu zadovoljštinu svojega ega. Njegov se intelekt sada može prepustiti racionalnoj instituciji braka. Svi su protagonisti prošli kroz svojevrsnu katarzu, pročišćujući svoje stavove o zaljubljenosti i "stvarnoj" ljubavi. Mudrost i moral, prosijavajući iz ovog filma, Rohmer daje bez "moraliziranja".

Komedije i izreke...

Nakon gotovo desetljeća raznih drukčijih filmskih aktivnosti – mahom rada na televiziji i literarnih, odnosno povijesnih adaptacija – Rohmer filmom *Avijatičareva žena* (*La femme de l'aviateur*, 1981) započinje svoj sljedeći ciklus od šest filmova, *Comédies et proverbes* (*Komedije i izreke*). Ovaj je niz filmova, naoko, možda malo manje zahtjevan glede propitivanja etičkih implikacija po likove i njihove odnose, a više usmjeren prema ocrtavanju tipo-

va mlađih urbanih protagonista u situacijama njihova nesnalaženja i emocionalnih dilema. Svaki je film najavljen nekom poznatom izrekom, a priča slijedi njezin slučaj u stvarnosti... Naravno, u stvarnosti Rohmerova osebujnog filmskog svijeta. Nakon filma *Lijepo vjenčanje* (*Le Beau Mariage*, 1982), već treći dio ciklusa, ostvarenje *Pauline na plaži* (*Pauline à la plage*, 1983) dobiva ponovno Srebrnog medvjeda na festivalu u Berlinu. Ovaj ciklus Rohmer dovršava 1987. filmom *Prijatelj moje prijateljice* (*L'Ami de mon amie*).

Zelena zraka (*Le rayon vert*, 1986) priča je, o vremenu neprimjerenom, traženju "prave" ljubavi. One jedine, romantične, fatalne... Protagonistica, koja je, čini se propustila sve svoje mladenačke prilike za pronalaženje životne sreće, na koncu, zahvaljujući presudno literarnoj pomoći jednog manje poznatog romana Julesa Vernea, ipak dolazi do svog suđenog ljubavnog sudruga. Specifično ozračje na rubu poezije i fantastike Rohmer je uobličio maestralnim redateljskim nervom koji sublimira svu njegovu navlastitu autorsku ingenioznost. Film je, konačno, optimističan i vedar izlaz iz melankoličnosti.

Po mome sudu, najuspjelija studija karaktera i međuspolnih odnosa ostvarena je u filmu *Noći punog mjeseca* (*Les nuits de la pleine lune*, 1984). Živahna i atraktivna Louise (Pascale Ogier) želi naći vlastiti identitet, istodobno tražeći pravi smisao ljubavi. Izreka koja stoji na početku filma jest "Onaj tko ima dvije žene gubi dušu; onaj tko ima dvije kuće gubi razum". Zbivanja u filmu pokazat će i općevaljanost izreke "Ne znaš što imaš, dok to ne izgubiš". Naime, Louise živi u vezi s prijateljem, arhitektom i tenisačem Remyjem (Tcheky Karyo), na udaljenoj pariškoj periferiji. Ona radi u Parizu te ju, osim uspješnosti u poslu i u vezi, još uvijek privlače cjelonoćne zabave i osobna sloboda. Stoga, uz izliku da želi malo samoće, predlaže Remyju da sama iznajmi stan u Parizu. On je, pak, pomalo posesivan i želi se s njome skrasiti u braku. Louise, ipak, misli da može voditi dvostruki život u dvije kuće i isprva je sretna svojom novostečenom slobodom od veze. No, nakon što odbija svojeg snobovskog prijatelja (Fabrice Luchini) i provede noć s mlađim udvaračem, shvaća da voli samo svog zanemarenog Remyja. No, već je kasno. On odlazi s drugom, a Louise ostaje sama nakon što joj je nepromišljena noć punog mjeseca otkrila smisao požude, ali i prave ljubavi.

Po svom postavu, ovaj je Rohmerov film možda najbliži njegovim "moralnim pričama". No, u konačnici, drugi je ciklus podosta opušteniji, s puno duhovitih momenata i komičnih situacija, toplo ljudski suosjećajući s manama svojih protagonista.

Pauline na plaži (*Pauline à la plage*, 1983) treći je nastavak niza "Komedije i izreke". Istodobno, film je i maestralna sublimacija Rohmerova redateljskog i autorskog stila. Netom razvedena Marion (Arielle Dombasle) dolazi se "smiriti" u ljetovalištu kraj Granvillea na obali Bretanje. Društvo joj čini petnaestogodišnja rođakinja Pauline (Amanda Langlet). Rohmer uokviruje i zaokružuje svoju filmsku pripovijest statičnim kadrom zatvorenih vrata imanja, koja ostaju kao prva i posljednja slika u filmu. Iza ovih "zatvorenih vrata" pokazat će se, nasuprot Sartreu, da "pakao nisu oni Drugi", već da smo to mi sami – sebi samima. Ovim izokretanjem Rohmer se iskazuje kao "autentični moralist bez moraliziranja", a u koje će povremeno upadati već spomenuti egzistencijalist-marksist poput Sartrea. Odmah na početku Marion i Pauline u dugom razgovoru "otvaraju dušu", povjeravajući jedna drugoj svoja ljubavna iskustva, ali i čežnje, želje i žudnje. Kroz ovaj diskurs pričinit će nam se iskrenima i otvorenima. Međutim, sve što će se kasnije s njima zbivati bit će opovrgnuto kroz djelovanje koje pokazuje da je uvodni razgovor bio tek niz praznih riječi koje se razbijaju u suočenju sa stvarnom praksom spomenutih likova. Sljedeći dan, na plaži, njih dvije odmah susreću Marionina davnašnjeg prijatelja Pierrea (Pascal Greggory), a malo zatim društvu se priključuje i nešto stariji – te vidno životno iskusniji! – antropolog Henri (Féodor Atkine). Ovaj će četverokut likova kasnije biti nadopunjen prostodušnom prodavačicom s plaže Loiusette (Rosette), te dječakom Sylvainom (Simon de La Brosse), koji će biti i svojevrsnim katalizatorima odnosa među ravnopravnim protagonistima filma.

U prvom zajedničkom razgovoru – a o čemu drugom doli o ljubavi! – Marion će se razotkriti kao željna za "izgaranjem u ljubavnoj strasti". I doista, ona će najprije "izgorjeti" u svojem trenutačnom bacanju u zagrljaj zavodničkom Henriju. On ju, pak, nije mogao odbiti jer Marion "ima savršeno tijelo"! (A ovo se mora seksualno konzumirati.) S druge strane, mlađi od njega, Pierre nema uopće šanse u realizaciji svoje iskazane, obnovljene zaljubljenosti u Marion. Njegov će se stav pokazati posve impotentnim, dok Rohmer istodobno prema njemu konstruira ironijski, ali sažalni odnos gledatelja. Pierre je upravo istodobno urnebesno komičan u svom ideali-

ziranju ljubavi, ali u čvrstom "moralnom stavu" koji će ga dezavuirati (ne samo kod Marion) kao samoljubivog i nesposobnog za stvarnu vezu. Pretpostavljamo, čekat će cijeli život na onu "pravu", odabranicu svog "čistog srca"! Henri je, pak, naspram njemu, nepopravljivi cinik i bonvivan. Svojim dinamičkim načinom života zavodi Marion, do koje mu zapravo uopće nije stalo. Vrlo brzo će je iznevjeriti s priglupom prodavačicom. Odlazeći bez pozdrava, Marion će ostaviti u njezinoj iluziji o "pravome muškarcu". Naspram Marion, Rohmer će postaviti mlađu protagonisticu, koja je i dala ime ovome filmu. Pauline će, poput Marion, odmah "pasti" pred prvim koji se pojavi. No, u svojemu flertu, ona će odabrati vršnjaka Sylvaina. Njihov će odnos biti mnogo čistiji i neviniji, ugrožen tek spletkama starijih. Kroz ovaj će moment Rohmer iskazati i nedvosmislenu kritiku interesima i iluzijama posve zaokupljenih tzv. odraslih. Po pitanju ljubavi, naime, nema kompromisa i proračunatosti. Naravno, ako doista "ljubite"!

Stoga Rohmer i zadržava *Pauline na plaži* kao naziv svojega filma. Upravo će Pauline, upoznajući na plaži Marionine udvarače, sresti i svog vršnjaka Sylvaina, s kojim će katarktički posložiti i istodobno prezreti prijetvorne "ljubavne igre odraslih". Dakle, desit će se, kroz tek nekoliko dana, osebujno sazrijevanje *Pauline na plaži*!

Ciklus Rohmerovih "Komedija i izreka" dovršava 1987. *Prijatelj moje prijateljice*. Ovaj je film još jedno ispitivanje ljubavnih zavrzlama, intriga i više-manje intelektualnog poigravanja s nesposobnošću oblikovanja vlastitih emocija. Blanche (Emmanuelle Chaulet) osamljena je službenica ministarstva kulture. Radi sjajan posao, živi u atraktivnom stanu, no nema nikoga s kim bi dijelila ljubavne osjećaje. Jednoj joj se dana za ručkom pridruži studentica Lea (Sophie Renoir) koja ubrzo postaje njezinom učenicom plivanja, ali i dragom prijateljicom. Leina veza s Fabienom (Eric Viellard), u točki zasićenja, otkriva njihovu posvemašnju različitost. Zajednički im prijatelj Alexandre (François-Eric Gendron), pak, privlačni je dobrostojeći mladić pred kojim je uspješna karijera. Rohmer ponovno osvaja svojim nevjerojatnim smislom za oblikovanje svih mogućnosti ljubavnih povezanosti i "igrica" svojih likova. Blanche je zaljubljena u Alexandrea, no ovaj ni ne primjećuje... Lea je u vezi s Fabienom, no tek iz navike... Alexandre mijenja partnerice da bi na kraju završio s onom "čiji nije tip"... Fabien se vraća Lei kako bi na koncu ustvrdio da je jedina do koje mu je stalo zapravo Blanche... Ovaj dramaturški postav "ljubavnog četverokuta" savršen je za Rohmera. Poštujući sve fabularne zakonitosti "suvremenog vodvilja", on razvija osebujnu komediju karaktera koja nas nasmijava, ali i satirički upozorava na nepostojanost emocija. "Svi smo slabi", kada je u pitanju ljubav... Slabi, krhki, neodlučni... Ono što govorimo počesto je u posvemašnjoj suprotnosti s onime što činimo! Upravo na ovoj premisi Rohmer temelji svoju "slagalicu" osjećajne labilnosti svojih protagonista. Ipak, na koncu, ovdje svi bivaju zadovoljni. Čak i intelektualka Adrienne (Anne-Laure Meury), čije umjetničko snobovstvo upotpunjuje ljubavno-intelektualnu igru. Kroz njen lik, donekle, Rohmer samoironizira i svoj pomalo intelektualistički pristup ljubavnim "igrama i igricama". Sublimna kombinacija komičnog i ironijsko-intelektualnog, međutim, savršen je recept sve Rohmerove umjetnosti. Upravo po tomu ovaj je autor uvijek prepoznatljiv. *Prijatelj moje prijateljice* tako maestralno dovršava ovaj ciklus, po mnogima čak i bolji od ranijih *Moralnih priča*.

Rohmer se, ubrzo, poduhvaća i trećeg ciklusa sačinjenog prema godišnjim dobima. Iako su, redom: *Proljetna* (1990), *Zimska* (1992), *Ljetna* (1996) i *Jesenska priča* (1998) dobri i nadasve prepoznatljivi filmovi, njima se u ovome napisu nećemo baviti. Na neki način, Rohmer u njima spaja i sublimira svoje etičke i komičke opservacije, no one su sastavnim dijelom njegova ovdje već opisanog svjetonazora i prepoznatljiva filmskoga svijeta.

Kartezijanska razigranost

Rohmer osebujnim pristupom supostavlja ljubavne i intelektualne igre. Usredotočujući se na intimne odnose među svojim likovima, pružit će nam i beskrajno intelektualno zadovoljstvo, otvarajući nam gotovo voajerski užitak u pristup u njihove emotivne iskaze i, nadasve, "slabosti". No Rohmer, rijetkim darom, ne moralizira već doista *podučava*. On svoje likove ne osuđuje, već ih prikazuje krhkima i posve nespremnima da na sebe preuzmu tu beskrajnu tajnu i misterij umijeća dostizanja bliskosti i ljubavi.

Nakon što mu je u prvome serijalu *Moralnih priča* sugovornik bio Marmontel, u drugome mu je to Alfred de Musset. Moto, pak, *Pauline na plaži* otkriva još jednog intelektualnog uzora, vikonta De Troyesa. Naime, "riječi mogu uništiti svaku emociju i osjećaj zaljubljenosti". Ovu spoznaju Rohmer gradi na upravo maestralan način! Njegov je pristup gotovo nefilmski, a opet posve primje-

Pauline na plaži

ren mediju. Uzori iz literature bezbolno se utjelovljuju u žive karaktere na filmskome platnu. Naravno, iza svega ovoga stoji beskrajan rad i "zajedničko disanje" sa svojim glumcima. Pomno pripremanje dijaloga, savršen odabir fizionomija, te beskrajno uvježbavanje improvizacije na zadanu glavnu temu scenarija, čini da se Rohmerovi filmovi gledaju sa *suspenseom* gotovo kao u kakvom krimiću! Scenografija filmova postavljena je gotovo pa uvijek u prirodno okružje i svjetlo, pa se ovi filmovi čine kao "zabilješke o svakodnevlju" Kod Rohmera, uglavnom, uopće ne bilježimo začudnije same oblike filmskoga zapisa, već dramski sukob najčešće proizlazi iz nesumjerljivosti iskaza likova s njihovim kasnijim djelovanjem. Iznimke tek potvrđuju pravilo!

Rohmer ne podliježe ni iskušenju da svoje protagoniste postavi u jasne opreke: pozitivno-negativno; iskreno-lažno; prirodno-namješteno; pa čak niti u spolno-rodne opozicije, prema bilo kakvim stereotipima. Svaki je od njegovih scenarističkih predložaka dovoljno usložnjen kako bi otvorio mogućnost beskrajnih varijanti ljubavnih, ali i intelektualnih igara i igrica. Iako ponekad podsjeća na bogatu nacionalnu tradiciju *vodvilja i farse*, ovdje se radi o "ontološkim dubinama" jednog kartezijanskog duha. Ali i o razigranosti Beaumarchaisa! Ukratko, Rohmer je modernist koji već naslućuje sve "jezične igre" postmodernizma.

Éric Rohmer moj je intimni filmski favorit, jedan od najvažnijih u osobnom panteonu, i drago mi je što sam, nakon godina uvijek ponovnog odgledavanja njegovih filmskih studija o ljubavi i vezama, načinio ovu malenu bilješku.

UDK: 791-21(81)"20"(049.3)

Tomislav Kurelec

Autentičnost nasuprot intelektualizmu

Povodom ciklusa novog brazilskog filma, Filmski programi, 25–30. svibnja 2009.

Osvrt na program od pet brazilskih filmova iz novije produkcije prikazanih u Filmskim programima u Zagrebu: *Neuigrani* (*Os desafinados*, 2008) Waltera Lime Jr.-a, *Gastronomska priča* (*Estomago*, 2007) Marcosa Jorgea, *Zabranjeno zabraniti* (*Proibido proibir*, 2007) Jorgea Durána, *Pripovjedači iz Javéa* (*Narradores de Javé*, 2003) Eliane Caffé i *Glavni kolodvor* (*Central do Brasil*, 1998) Waltera Sallesa. Raznorodno koncipiran, s autorima raznih generacija, ciklus ima malo dodira s najnovijim uspješnicama brazilske kinematografije, poput *Božjega grada* Fernanda Meirellesa (2002) i *Elitne postrojbe* Josea Padilhe (2007), ali ukazuje na prepoznatljive tematske i stilske trendove u brazilskome filmu koji traju još od pokreta Cinema Novo naovamo.

Šezdesetih godina 20. stoljeća, na samom početku sviranja grupe *Os desafinados*, snimatelj Dico (Selton Mello) – koji dokumentaristički prati nastojanja svojih vršnjaka i prijatelja da se afirmiraju – zamjera *bossa novi* sentimentalnost i to što se ne bavi socijalnim temama i društvenim angažmanom kako bi izazvala dublji dojam, na što mu jedan iz sastava odgovara da je on glazbenik, a ne kritičar. Ta usputna replika u prvim minutama filma *Neuigrani* (*Os desafinados*, 2008) veterana Waltera Lime Jr.-a (1938) ukazuje na neka bitna svojstva ne samo ovog filma nego i brazilske kinematografije, pa i ovog zanimljivog ciklusa u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i Veleposlanstva Brazila u Hrvatskoj.

Doduše, taj film nema mnogo sličnosti s višestruko nagrađivanim filmovima *Božji grad* (2002) Fernanda Meirellesa ili *Elitna postrojba* (2007) Joséa Padilhe, ostvarenjima koja su ne samo svojim nedvojbenim redateljskim umijećem, nego i iznimnom žestinom u prikazu šokantnih scena nasilja u siromašnim predgrađima velikih gradova zauzeli istaknuta mjesta u svjetskoj produkciji i na međunarodnoj sceni postali reprezentantima brazilske kinematografije ovog desetljeća, koja godišnje proizvodi 30 do 40 filmova vrlo različitih žanrovskih usmjerenja. Takvih pojedinačnih velikih uspjeha bilo je i ranije, a jedan od najvećih je i *Glavni kolodvor* (*Central do Brasil*, 1998) Waltera Sallesa, najbolji i najstariji film u ovom ciklusu. Prve velike međunarodne uspjehe međutim ostvarili su još 1950-ih – *Razbojnik* (1953) Lime Barreta i *Pjesma mora* (1953) Alberta Cavalcantija. Pod njihovim utjecajem mlađi autori (među kojima je i redatelj *Neuigranih*) formiraju pokret *Cinema novo* (Novi film), koji će traženjem originalnih filmskih rješenja i kritičnošću prema tadašnjem brazilskom društvu stvoriti svjetski relevantan pokret.

Zato i veliki dio radnje svog najnovijeg filma Lima Jr. smješta u 1960-e, u kojima se nove ideje afirmiraju kroz *Cinema Novo*, ali ih ima i na drugim područjima, pa tako i u glazbi s *bossa novom* ("novim trendom"), kojom se bave protagonisti *Neuigranih*. Ipak bitnu epizodu ima Dico koji filmski snima svoje prijatelje glazbenike i njihove pokušaje da izbiju u prvi plan svojom varijantom *bossa nove* kao spoja sambe i *jazza*. Film počinje u današnje vrijeme s viješću o smrti Glórije koja je svojim pjevanjem bitno podigla domete *Os desafinados*, dok je njena burna ljubavna afera s Joaquimom, glavnim tekstopiscem i skladateljem grupe, bila izazvala niz dramatičnih situacija. Nakon saznanja o njezinoj smrti, Dico se nudi da iz svojih filmskih dokumentarnih zapisa i priloga preživjelih članova napravi kompleksni dokumentarac koji bi pokazao vrijednost njihove glazbe i značaj koji je imala. Tako počinju prisjećanja na vrijeme kada je američki producent otkupio prava na jednu njihovu pjesmu. Da bi to iskoristili, *Os desafinados* odluče otputovati u New York kako bi tamo započeli još uspješniju karijeru. Iako mu je netom vjenčana trudna supruga prodajom najvrednijeg dijela svog nasljedstva omogućila tu avanturu, Joaquim je fasciniran susretom s Glórijom, brazilskom pjevačicom i glazbenicom koja živi u New Yorku, a redatelj vješto povezuje ljubavnu dramu i priču o nastojanjima benda da ostvari američki san. Do tog trenutka je Lima Jr. čvrsto držao sve elemente filma pod kontrolom, ali povratak u Brazil i nastavak rada *Os desafinados* ostaju u sjeni prijelomnih događaja u Dicovoj filmskoj karijeri. Tako se o uspjehu i velikoj popularnosti *Os desafinados* samo govori u nekoliko rečenica neophodnih za razumijevanje sljede-

će izrazito bitne (i politički angažirane sekvence) u kojoj grupa gostuje u Argentini, a Joaquima likvidira tajna policija. Lima Jr. vrlo efektno režira tu sekvencu izrazito sugestivne atmosfere, a isto tako i sljedeću – koncert kao protest zbog Joaquimove sudbine što završava grubom policijskom intervencijom. Ipak prebacivanje pozornosti od jednog do drugog problema i odvojka radnje ne uspijevaju Limi Jr.-u tako dobro kao režiranje pojedinih sekvenci, pa je to, uz povremeni gubitak ritma, ipak ozbiljan nedostatak filma koji ima znatnih vrijednosti u oblikovanju mnogih tema karakterističnih za brazilsku kinematografiju.

Nasuprot tome, baš je vrlo uspjelo prepletanje brojnih značenjskih slojeva i njihovo do kraja osmišljeno povezivanje u čvrstu cjelinu bitna vrijednost koja je omogućila Walteru Sallesu (1954) da s *Glavnim kolodvorom* dosegne jedan od vrhunaca brazilske kinematografije. Priča je to o umirovljenoj (a to i u Brazilu znači siromašnoj) učiteljici Dori koja koristi činjenicu da je velik broj Brazilaca nepismen pa mnogima od njih piše pisma. Vlastiti jad i još veća bijeda ljudi koji je okružuju stvorili su od Dore sebičnog mizantropa, no njena samoživost ipak dolazi u pitanje kada žena kojoj je napisala pismo smrtno strada u nesreći, a njezin sin Josué, koji nema druge rodbine, traži pomoć da nađe oca kojem je pismo trebalo biti upućeno, ali kojeg on nikada nije vidio. Dora međutim uzima novac da ga odvede nepoznatim ljudima koji bi ga navodno trebali dati na posvajanje bogatim strancima, ali se pokoleba kad shvati da se zapravo radi o trgovcima organima. Uspijeva nekako izvući Josuéa i pred kriminalcima zajedno s njim bježi u još siromašniju unutrašnjost Brazila, prema posljednjoj poznatoj adresi njegova oca. Tako je veći dio *Glavnog kolodvora* svojevrstan film ceste u kojem redatelj vrlo nijansirano oblikuje postupno mijenjanje osjećaja i međusobnog odnosa dvoje protagonista, u čemu mu veliku pomoć pružaju i sjajni protagonisti. Mijenjanje Dore od nehumane hladnoće do potpunog ljudskog bića zahvaljujući osjećajima prema dječaku izvanredno uvjerljivo je kreirala najcjenjenija brazilska kazališna glumica Fernanda Montenegro (1929), koja je filmske uspjehe postigla u kasnijoj dobi, a nedvojbeno najveći joj je baš uloga Dore za koju je dobila nagradu na festivalu u Berlinu, a potom i nominacije za Oscara i Zlatni globus. No, možda je još fascinantnije da joj je kao Josué (nedvojbeno uz veliku pomoć redatelja) ravnopravan partner dječak Vinicius de Oliveira kojeg je kao naturščika (tada malog čistača cipela) Salles odabrao nakon što mu nitko od brojnih dječjih glumaca na audicijama nije djelovao dovoljno autentično.

Ta briga za autentičnost ne samo ambijenata i društvenog sustava, nego i čovjeka u tome, važan je segment većine brazilskih filmova, pa i onih u ovom ciklusu. Pritom se autori i samokritički pitaju o odgovornosti intelektualaca prema patnjama najbrojnijeg, siromašnog i neobrazovanog dijela Brazilaca. Tako u Liminu filmu i jedan od članova *Os desafinados* sumnja da njihov nekadašnji prijatelj – snimatelj Dico želi napraviti dokumentarac o bendu samo zato da bi na njima zaradio. Kod Sallesa pak nema nikakve dvojbe da učiteljica pljačka nepismene, a na nešto neobičniji način to je slučaj i s bivšim poštarem Biom u *Pripovjedačima iz Javéa* (*Narradores de Javé*, 2003) Eliane Caffé (1961), neobičnoj kombinaciji magijskog realizma, drame i groteske. Javé je malo mjesto koje treba biti potopljeno zbog gradnje brane za hidrocentrale, a njegovi stanovnici to žele spriječiti naglašavanjem povijesnog i kulturnog značenja Javéa. No to treba napisati, a jedini koji to može je Biá koji je svojedobno svoje zaposlenje poštara u nepismenom kraju zadržavao sam pišući brojna pisma. Film koji u prvoj polovici može oduševiti originalnim, neočekivanim i duhovitim scenama ipak prema kraju pomalo gubi ritam i svježinu, a očekivan nesretni kraj rezultat je sila koje su daleko iznad mještana i njihova nesuđenog pismenog spasitelja.

Drama intelektualaca i njihova nehotična, ali nemala krivnja dominiraju vrlo dobrim filmom *Zabranjeno zabraniti* (*Proibido proibir*, 2007) još jednog veterana, Jorgea Durána (1942), Čileanca koji više od tri i pol desetljeća živi i radi u Brazilu, ponajviše kao scenarist. Ovaj film, njegova tek treća režija, blizak je *Božjem gradu* i *Elitnoj postrojbi* po nekim žestokim scenama nasilja u favelama, ali i ukazivanjem na to kako liberalni intelektualci, unatoč želji da pomognu obespravljenima u borbi za pravdu, izazivaju katastrofe zbog provođenja svojih u stvarnosti neodrživih teorija. Zato nastojanje troje studenata da pomognu dječaku kojeg policajci želi ubiti kao neželjenog svjedoka dovodi do novog ubojstva i njihova bijega. Ipak pomalo može zasmetati da i ovaj film, poput još nekih iz recentne brazilske produkcije, gotovo kao opće mjesto pokazuje da intelektualci, koji slobodu dokazuju i konzumiranjem droge, zapravo time više koriste kriminalcima no što bi njihove plemenite ideje mogle imati ikakvog pozitivnog učinka.

Zato mnogo originalnije djeluje *Gastronomska priča* (*Estomago*, 2007), prvi samostalni cjelovečernji film Marcosa Jorgea (1964), s odmakom prema realističnom prikazu svakodnevice, iako su neki stvarni problemi neizravno prikazani kao okvir zbivanja. I u Jorgeovu filmu s nekim elementima fantastike i magijskog realizma umijeće predstavlja moć, ali to je vještina i kreativnost kuhara. Neobrazovan, naivan, ponekad iskren i osjećajan, a ponekad lukav Nonato (kojem kreacija Joaoa Miguela daje potpuno uvjerljivost u gotovo nevjerojatnim obratima njegova ponašanja) iz daleke zabiti stiže u veliki grad gdje nema za platiti pojedeno, pa ostaje u restoranu prati suđe, no kasnije se otkriva njegov izniman kuharski talent koji mu omogućuje normalniji život. Gledatelj to saznaje iz brojnih *flashbackova* – sjećanja Nonata koji u zatvoru i opet zahvaljujući kulinarskom umijeću kojim bitno popravlja nejestive obroke postaje jedan od najcjenjenijih i najmoćnijih zatvorenika.

Iako pet filmova ovog ciklusa (pa niti deset ako im pribrojimo i one iz prethodnog) možda nisu dostatni za stvaranje potpune slike o brazilskoj produkciji, tematska i stilska raznolikost uz visoku vrijednost bilo cjeline ili barem nekih bitnih sastavnica svakog pojedinog ostvarenja ukazuju kako se ne radi samo o kinematografiji velike zemlje, nego o velikoj kinematografiji, jer Brazil, uz neke od filmova koji se povremeno nađu u prvom planu međunarodnih filmskih krugova, nudi još čitav niz vrijednih i zanimljivih djela poput ovih prikazanih u *Tuškancu*, koji su svi osvojili znatan broj internacionalnih nagrada.

 UDK: 791.632-0510gresta, Z.(047.53)

Sanja Kovačević

Zrinko Ogresta: "U glavi treba imati metlu"

59/2009

Kada i kako ste se počeli baviti filmom?

Ogresta: Ja sam od one sretne djece koja su vrlo rano otkrila čime bi se željela baviti. Kao dijete dobio sam na dar kameru od roditelja. Kao što danas ljudi imaju video, tako je onda postojala "super-osmica" i ja sam se zaljubio u film. Roditelji su vidjeli da me to jako zanima pa su mi s vremenom kupili cijelu malu amatersku filmsku opremu, nakon kamere projektor pa montažni stol, tako da sam bio posve opremljen da u amaterskim uvjetima sam snimam filmove pa sam tijekom osnovne škole snimio nekoliko dječjih filmova, nastavio se time baviti kao gimnazijalac te je studij režije bio prirodan slijed stvari.

Što je to što vas obično zaintrigira da pomislite "Ovo je nešto o čemu želim snimiti film"?

Ogresta: Ne funkcioniram tako da čekam da mi ideja padne na pamet, već su u određenim razdobljima moga života postojali interesi za određene sadržaje. Ti interesi se s godinama mijenjaju. Ja ih jednostavno osluškujem, a kad čovjek o tim sadržajima ozbiljno razmišlja i kad ga se oni emotivno tiču, onda se s vremenom ti svjetovi materijaliziraju u nekakve priče, bez umne prisile da se odmah o tome piše scenarij. Trenutno se nalazim u razdoblju života kada me okupiraju osobne, intimne stvari, međutim momentalno se ne osjećam "stvaralački nabildanim" da bih mogao krenuti u novi film, jer je ovaj prethodni, naime, tek iza mene. Uvijek postoji neka situacija u mom vlastitom ili životu meni bliskih osoba koju prepoznajem kao problem vrijedan filmskog uobličenja i ona kao gruda pokrene lavinu iz koje nastane filmska priča. Kad sam radio *Iza stakla*, najprije sam napisao nekih 30-ak kartica teksta jedne sudbine koja me prožimala. Međutim, to je bilo dostatno tek za četvrtinu filma i tu sam stao, bio sam nesiguran u kojem smjeru nastaviti, trebao mi je sugovornik, u ljudskom i stvaralačkom smislu, i pronašao sam ga u Ladi Kaštelan. Lada je sličnog senzibiliteta i zanimaju je slični problemi i bez nje scenarij ne bi izgledao ovako kako izgleda.

Zrinko Ogresta

Kako to konkretno izgleda, definiranje problema?

Ogresta: Krenuo sam od lika muškarca, jasno naznačujući situaciju u kojoj živi, ali i oba ženska lika.

Dakle, skloniji ste priču razvijati počevši najprije od problema, situacije, zatim dolazi lik?

Ogresta: U prvim verzijama scenarija *Iza stakla* temeljna situacija je bila poprilično jaka i definirana, ali je nedostajala dublja karakterizacija likova. Muški lik sam jasno vidio, znao sam njegovu socijalnu i emotivnu pozadinu, znao sam tko su njegovi roditelji, ali obiteljsko zaleđe žene i ljubavnice nisam imao, to je definirala Lada. Da bi lik bio živ, mora imati čvrste korijene, moramo znati tko su ljudi s kojima je u nekom odnosu.

Oni pomažu da se definira glavni lik...

Ogresta: Tako je, a Lada je zapravo likovima koje sam u tih 30-ak stranica naznačio udahnula dušu.

Pišete li koncepte likova?

Ogresta: Da, interno. Lada mi je znala poslati njezin prijedlog pa bih se ja uključio i dodao nešto i tek u onom trenutku kad nam je jasno tko su likovi, kakav je

njihov psihološki profil kreće se u pisanje scenarija.

Jeste li imali jasnu ideju što želite iskazati, problematizirati ovim filmom?

Ogresta: Jesam, ali to što bih vam sada trebao odgovoriti je nešto što svaki normalan autor izbjegava izgovoriti, to je isto kao da pitate slikara ili glazbenika da protumači temeljni motiv zbog kojeg je radio neku sliku ili partituru. To je nezahvalno izgovoriti jer tumačenje toga što ste napravili dezavuira djelo.

Jedan od ciljeva ovih razgovora upravo je demistificiranje scenarija kao zanatski određenog temelja filma.

U tom smislu mogu govoriti o mehanici toga kako se do nečega dolazi, ali ne i objašnjavati vlastite stvaralačke motive.

Osobito me dojmilo licemjerje koje prikazujete u filmu, ali nisam sigurna je li vam to bila temeljna intencija.

Ogresta: To je ono što se iščitava u zornom planu filma, međutim, to nije bila naša prvotna nakana. Iza te priče bilo je nešto što je imalo izvjesnu egzistencijalističku dimenziju, susret sa spoznajom kako čovjek nije gospodar vlastite sudbine, a misli da jest. Kada bismo bili svjesni toga da nismo gospodari vlastitih sudbina, drugačije bismo se ponašali. Mi to redovito zaboravljamo jer smo ljudi, jer smo grešni i do te spoznaje dolazimo tek kada nam se dogodi veliki potres, kada nam život udari šamar. To je bila moja inicijalna potreba.

Ovaj film upravo zato za neke završava na drastičan način. I o tom svršetku se može, dakako, polemizirati, ali moj jedini odgovor na kraju može biti: "A zašto ne?" Mislimo da stvari moraju završavati onako kako bismo mi htjeli i kako bismo planirali, ili kakvo je "uobičajeno", međutim život nas beskrajno iznenađuje.

Lik žene je jasno i precizno motiviran odnosima u njenoj obitelji, ali lik ljubavnice nije motiviran u jednakoj mjeri. Ona je tipična žena koja godinama čeka da se oženjeni ljubavnik razvede, a k tome je poslovno uspješna – proturječnost vrijedna razrade. Jeste li imali neke nedoumice ili probleme pri postavljanju tog lika?

Ogresta: Svaki film otvara pitanja i svaki je mali univerzum za sebe. Ovaj film počiva na činjenici da se u pet dana dogode vrlo dramatične situacije u životima troje središnjih likova. Činjenica da smo se odlučili za takav pristup na neki vas način limitira i ne možete sjenčati svaki lik koliko biste htjeli. Uzimate životnu situaciju kao takvu, pretpostavljajući da će se iz tih situacija iščitati i kontekst, kako će se naslutiti i ono što je bilo prije, što nije izravno izrečeno ili oslikano. To je stvar izbora, film je mogao biti i drukčiji, naravno.

Koliko ste iz prvotne priče izbacili u scenariju?

Ogresta: Sve scene iz scenarija su snimljene, a sam scenarij je doživio desetak verzija. Cijelo vrijeme se komprimiralo i čistilo, ali se priča nije mijenjala.

Konkretnije, što se jest mijenjalo?

Ogresta: Bilo je scena koje su posve drugačije počinjale, gdje su znatno više prostora dobivali neki periferni likovi, čija se važnost s vremenom smanjivala. Primjerice, postoji scena u kojoj Ana, ljubavnica, odlazi s prijateljima na izlet na more. Inicijalno, ti su prijatelji bili naznačeni već u prvom dijelu filma, svakog smo pojedinačno upoznali. Scena kada su s Anom na moru u prijašnjim verzijama scenarija počinjala je upravo s njima, oni su gradili situaciju u koju ulaze Ana i njena prijateljica (glumi je Nina Violić). Kasnije smo to čistili jer su to bili zapravo repovi, viškovi, a film je tražio koncentraciju na tri središnja lika, Nikolu, Maju i Anu. Ako je scenarist dovoljno kritičan prema onome što radi onda zna prepoznati scenarij kao živ organizam, a taj organizam ima svoje potrebe pa tako i potrebu za eliminacijom. U tom smislu, zanimljivo mi je bilo iskustvo s glumicom Ninom Violić, koja mi je pomogla jednom digresijom – kad je pročitala scenarij (dao sam joj čitati neku od prvih verzija), rekla mi je "daj mi glavne likove, zanima me sve vezano za njih, kad god počinju priče ovih drugih više mi nije zanimljivo". Osobito je to što je takva sugestija došla od glumice koja će upravo igrati jednu takvu pobočnu ulogu. I doista, nemam se što baviti likovima koji nisu u funkciji središnjeg problema. Zapravo mi je pomogla da ono "nešto" što sam u toj fazi rada na scenariju intuitivno osjećao kao problematično, tada prepoznao. Dala mi je stvaralački šlagvort.

Znači, nije vam teško odbacivati napisano, možete se dovoljno odmaknuti od scenarija da to učinite.

Ogresta: Dapače, meni je čišćenje uvijek zadovoljstvo. Ne samo tijekom rada na scenariju nego i u montaži, uvijek volim bacati suvišno.

Iza stakla

Mnogi režiseri imaju problem odlijepiti se od "vizije" filma, neke slike koju žele sačuvati po svaku cijenu.

Ogresta: Ja imam neke druge probleme. Ljudi koji sa mnom rade, poput montažera Josipa Podvorca, znaju da je moj "problem" to da moji filmovi u prvoj ruci montaže traju kraće nego film u konačnici. Imam beskrajnu potrebu da režem i bacam, tijekom montaže sve me nešto "žulja" u filmu, a montažer mi onda kaže da pretjerujem, pa onda vraćam što smo bacili. O tome govore i trajanja mojih filmova, osobito zadnja dva, *Tu* traje 86 minuta, a *Iza stakla* 80 minuta. U prvim varijantama su bili još kraći.

Primijetila sam da se volite igrati predmetima u filmu, naročito u filmu *Tu*. U *Iza stakla* najjasnije značenje ima baratanje Nikolinim stvarima koje ljubavnica strpa u vreću i najprije je baci u kontejner smeća, ali je odmah zatim vrati kući, nesigurna u odluku da Nikolu izbaci iz života, da bi je naposljetku, pri svršetku filma, ipak bacila, kao svojevrsno emotivno smeće.

Ogresta: Usudio bih se reći da je to prije redateljski instinkt nego scenaristički. Scenaristi prije svega oblikuju situacije i odnose, dijalogom i događanjem, međutim ta dimenzija koja se dobije korištenjem predmeta i detalja je nešto imanentno redateljima, film je prije svega vizualna umjetnost.

Sjećam se da je Zvonimir Berković prilično inzistirao na scenarističkoj upotrebi predmeta u filmu, a i inače se od profesionalnih scenarista traži da se sve što se vidi i čuje u sceni, a relevantno je, mora i napisati.

Ogresta: Mislim da se to traži, ali nerijetko scenaristi, osobito manje iskusni, kreću iz literarne tradicije, imaju literarno predznanje, a ovo o kojemu ja govorim pretpostavlja filmsko znanje. Kao što dobar redatelj mora biti i dobar "glumac u sebi", mora znati proživjeti scenu na jednako sugestivan način kao i glumac, iako to ne može izvesti tako dobro kao glumac, tako bi i scenarist jednako sugestivno trebao "vidjeti" situacije kao i redatelj, iako ih ne može tako dobro izvesti kao redatelj. Svi pisci s kojima sam radio na svojim filmovima (Lada na *Krhotinama*, Mlakić na *Tu*, Tribuson na *Crvenoj prašini*) zaslužni su za oblikovanje priče i karaktera, za dijalog, ali upotreba predmeta je uglavnom "moje maslo". Nekad to već uklopim u scenarij, a nekad u trenutku kada pretačem scenarij u knjigu snimanja. U *Iza stakla* ima tako na pri-

mjer jedan detalj na početku filma, dok je Nikola u onoj prometnoj gunguli – ptica udari u staklo njegova automobila i mrtva padne na kolnik. Toga nema u scenariju. Prizor funkcionira u okviru svoje životne autentičnosti, a ne nužno od onoga što on znači. Primarno treba funkcionirati u smislu svoje životnosti. Spomenuli ste smeće i da je njegova simbolička dimenzija jasna, jest, ali ona nije nametnuta, Ana je jednostavno pokupila Nikoline stvari i odlučila ih baciti. Netko bi to njeno stanje napravio na drugačiji način, recimo, da ona uzme njegovu sliku i razbije je. Autentične životne situacije, ako su dobro upotrijebljene, znaju prerasti u filmski znak. Postaju nenametljive metafore.

Ne koristim ekskluzivne znakove kojima bih htio nešto sugerirati, podvući. Ne služim se arhaičkim simbolima nego koristim obične životne situacije služeći se u tom smislu predmetima i detaljima. Bez podvlačenja. Recimo, u scenariju postoji jedna stvar koja se, čitajući ga, može učiniti podvučenom. Kada biste čitali scenarij, mogao bi vam upasti u oči detalj koji je na nekoliko mjesta eksplicite naznačen, što bi nekoga moglo i zasmetati – to je krunica koja visi s retrovizora Nikolinog auta. Netko bi čitajući scenarij to mogao vidjeti kao izdvojeni kadar. Zoran znak. Da sam na taj način oživotvorio taj detalj, dakle izdvojenim kadrom, to bi djelovalo nametljivo. Htio sam izbjeći guranje određenog značenja u prvi plan. Možda sam u tom smislu ponekad bio i predecentan. Tu se radi o nijansama.

Kako onda razlučujete to što je preeksplicitno, s obzirom da ste "unutra", u scenariju i priči, da li mora proći neko vrijeme, ostavite da scenarij odleži, ili vam možda drugi daju sugestije u tom smislu? To je vrlo čest problem, ali je li to stvar iskustva ili...?

Ogresta: Da, to je vrlo delikatno, to je zapravo elementarna stvar umjetnosti, osjećaj za mjeru, ničega previše – ničega premalo, kao u dobrom jelu. Međutim, u filmu je to posebno osjetljivo jer kamera koju postavljate za svaki kadar može biti postavljena na milijardu mjesta, ali samo je jedno točno i pravo.

Ista je stvar u pisanju scene, istu situaciju možete osmisliti na sto načina, počevši od vizure različitih likova na dalje...

Ogresta: Da, međutim, pogrešnim postavljanjem kamere možete dobiti drugačija, iskrivljena značenja. Ako u sceni u kojoj se žena, muž i dijete voze u autu, kameru postavim ispred šoferšajbe, fokusirajući situaciju na ta tri lika, i izaberem za to blagi teleobjektiv – u tom kadru će u fokusu biti njih troje, a drugi sadržaji kadra će biti u blagoj neoštrini, pa tako i ta krunica koja visi s retrovizora. Samim time sam je stavio u drugi plan, u semantičkom smislu. Međutim, ona tu jest, ona je i dalje tu prisutna. I svojom prisutnošću u kadru nešto govori.

Dalje, recimo, završni kadar filma traje vrlo dugo – glavni lik se vozi u autu, sam (Lučev je to stanje emotivnog rastrojstva izrazio briljantno) i te krunice koja visi s retrovizora gledatelj postaje svjestan upravo duljinom tog kadra. Iscrpili ste gledanje protagonista i tražite što je još u kadru i postanete svjesni krunice. Mogao sam je snimiti i drugačije, da "telefonira" svoje značenje, dakle da je snimim izdvojeno, kao zaseban kadar, što bi bilo katastrofalno rješenje.

Pišete li scenoslijed, odnosno treatment?

Ogresta: Da. Što sam duže u filmu to mi *treatment* i scenoslijed više znače. Scenoslijed vam daje sliku gabarita filma, probleme bolje vidite i lakše uočavate u scenoslijedu i treatmentu jer je riječ o zgusnutim formama u kojima eventualni dramaturški problemi jasnije izlaze na vidjelo. Upravo u ovom filmu mi je pisanje scenoslijeda pomoglo jer sam ušao u snimanje filma, što je inače za mene rijetkost, s verzijom scenarija koju nisam u cijelosti snimio, nego sam neke stvari promijenio tijekom snimanja.

Važne stvari ili nijanse?

Ogresta: Vrlo važne stvari koje su mi smetale još tijekom pisanja scenarija. Osjećao sam da me nešto grebe i žulja, a nisam točno znao što, i te su mi stvari u prva tri dana snimanja postale kristalno jasne. Prije svega zato što sam se suočio sa živom scenom, ali između ostalog i zato što sam nakon dva dana snimanja navečer sjeo i krenuo napraviti završni scenoslijed. Dakle, od sto strana scenarija sam taksativno izlistao scene na dvije kartice teksta. Svaku sam scenu jasno opisao, i kad sam to pročitao došao sam do spoznaje što mi je u filmu čisti višak. Da mi je jedan čitav dan višak. Naime, film se u zadnjoj verziji scenarija odvijao u šest dana, pa sam izbacio jedan dan sublimirajući stvari – da bih pojačao dramatičnost i propulzivnost filma.

Što je pritom otpalo?

Ogresta: Neki dijalozi, čak i neki likovi, potpuno nebitni.

Primjećujem da rado koristite kontrastnost, primjerice osamljenost lika podcrtavate postavljajući ga u vedro društvo, kontrastnu situaciju. Služite li se ponekad svjesno tim pravilima zanata?

Ogresta: Ne racionaliziram zanat na taj način, jednostavno mi je u krvi. Kad se govori o pisanju scenarija, ima onih koji imaju što reći, ali još uvijek ne znaju dovoljno dobro kako to izreći. Kao povjerenik za film na natječajima te kao profesor na Akademiji čitao sam mnoge scenarije te stekao iskustvo čitanja scenarija pa sam primijetio da je najčešći problem pisanja scenarija, a što često ostane i u realizaciji filma – potvrđivanje nečega što je već rečeno, pokazano. Pisci i redatelji često misle kako se nešto ne može dogoditi po sebi nego se to nužno mora najaviti. To je vrlo čest problem u dijalogu. Ne treba od početka opterećivati film informacijama koje će doći kasnije. Svaka scena treba donijeti nešto novo, a da se ne potroše aduti, ne treba sve reći odmah na početku, ima se vremena. Ne treba reći "vidimo se u uredu", ako se iduća scena događa u uredu. Dovoljno je – "vidimo se". Dolazeći prizor pokazat će nam da se to odnosi na ured, a ta će činjenica za gledatelja biti nova i time zanimljiva. Za to je potrebno imati nekakvu ugrađenu metlu u glavi koja to odmah razlučuje.

Kraj priče se poentira tako da joj daje određeno značenje i smisao, pored toga što se u tome ogleda i autorova filozofija, pa je kraj izrazito važan. Da li odmah na početku pisanja konstruirate svršetak ili on izleti organski nakon što već napišete pola? Ponekad priča ide tečno do dvije trećine, a onda se zapne s krajem, ponekad on "izađe organski" iz priče i bude točan, kako to ide kod vas?

Ogresta: U *Iza stakla* znali smo kraj odmah na početku i film je išao u tom smjeru. Kad sam radio film *Tu*, međutim, snimio sam prizor koji je drugačiji nego što je završni prizor filma, ali ga nisam ni pokušao umontirati. Dok sam pisao scenarij, mislio sam da trebam izdvojen završni prizor koji će imati metaforičku vrijednost spram cijeloga filma pa sam snimio jedan prizor gdje su mi se pojavili svi središnji likovi filma u jednom istom prostoru. Međutim, to je djelovalo kao ogromna konstrukcija i to sam jednostavno odbacio i ostavio kraj kakav je sada u tom filmu.

Dokumentarnim stilom podcrtavate svoj stav da se ono što prikazujete svima nama događa. Kada radite film, koje su vaše intencije prema gledatelju, što u njemu želite izazvati?

Ogresta: Uvijek imam potrebu gledatelju prenijeti istinu o životu koji je beskrajno nepredvidiv, okrutan, opor. Nastojim svoje filmove približiti životu kakav jest, nemam potrebu eksplicitno nuditi rješenja, držati prodike, implicirati svoj svjetonazor koji je naravno utkan u film jer se bez njega ne može stvarati, ali ako gledatelj prepoznaje krišku života – to je to.

Imate li krize pri pisanju i kako ih rješavate?

Ogresta: Pustim na par dana da se scenarij "kiseli" i onda ponovno sve pročitam, tada bolje vidim stvari. Kad se upustim u rad na scenariju, nemam dramatičnih kriza, ali imam problema s početkom ulaska u taj rad, s tim da se "bacim u hladnu vodu", zato radim filmove svake četiri godine. Puno ideja progruntam, puno scenarija i napišem, ali ih ne realiziram. Ponekad na pola puta vidim da to što pišem nema budućnosti, ali svejedno ga završim, bez obzira da li radim sam ili s nekim, završim taj scenarij.

Zašto?

Ogresta: Zato što mislim da je to pošteno prema poslu, nisam čovjek koji odustaje, znam da sam tim pisanjem profitirao jer će me to dovesti do nečega drugog. Makar taj scenarij nemao kapacitete da se odlučim snimiti film. Sad su iza mene barem dva takva scenarija koja su u kompjutoru, ali od njih nikad neće biti film.

Ne mogu svi režiseri raditi s nekim na scenariju, a čini mi se da se općenito govoreći tome priklone u zrelijim fazama stvaralaštva.

Ogresta: Meni je lakše imati suradnika u pisanju, da imam *feedback*. Moj problem je da uopće uđem u pisanje scenarija i dugo mi treba za to. To je zbog toga što dvojim je li problem, sadržaj koji me u određenom trenutku zanima, vrijedan filma. U krajnjoj instanci može se to za sve filmove reći: "Čemu?", ali jednostavno neki sadržaj ti diže adrenalin, a neki ne.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2(497.5)"2009"(049.3)

Josip Grozdanić

Dokumenti vremena i ljudskih sudbina

Uz program dokumentarnih filmova na 18. Danima hrvatskog filma

Premda je neosporno utemeljena tvrdnja da su u sve bogatijoj ponudi filmskih festivala u Zagrebu i šire Dani hrvatskog filma osuđeni na tavorenje na margini zanimanja kulturne i društvene javnosti, i svojim 18. izdanjem, onim kojim su konačno ostvarili punoljetnost, Dani su još jednom potvrdili svoju važnost i relevantnost. Spomenuta marginaliziranost dijelom je uzrokovana nedostatkom jasne i sasvim suvisle koncepcije, zbog čega se Dani često doimaju poput ne pretjerano ambiciozne smotre čija je glavna zadaća dokazivanje opstojnosti i vitalizma nacionalne kinematografije, a kojoj je natjecateljski karakter pridodan ponajprije zbog stvaranja dojma živosti i privlačenja publike. Uz nerazrađenu koncepciju, razlog marginaliziranosti Dana krije se i u određenim organizacijskim slabostima, možda ponajviše stoga što na čelu čitave manifestacije nije neka energičnija i smislom za (samo) reklamu obdarena osoba, poput Borisa T. Matića ili Nenada Puhovskog koji su hodajući "brandovi" Zagreb Film Festivala i ZagrebDoxa. Na Danima, naime, sve ponajviše počiva na entuzijazmu i nerijetko volonterskom duhu ljudi uključenih u njihovu realizaciju, dakle na hvalevrijednoj spremnosti da se čitava stvar i u nezahvalnim okolnostima izvuče do kraja, ali na spremnosti kojoj nedostaje marketinškog njuha i smisla za poslovnu probitačnost. Dio nevolja leži i u činjenici da je glavni organizator Dana Studentski centar, ustanova koja leži na "državnim jaslama" i u čijem radu pojmovi poput profita, marketinga i probitačnosti zacijelo ne kotiraju osobito visoko. Zahvaljujući tome Dani ni ubuduće zasigurno neće moći računati na nečiji izrazitiji osobni angažman, te će neizbježno i dalje biti predodređeni na marginu, makar sve veći broj gledatelja na svakom novom izdanju festivala jasno ukazuje da za filmskim festivalom ovakvog profila neosporno postoji potreba i da bi vrijedilo detaljnije poraditi na njegovu osmišljavanju i koncipiranju.

Oktavijanom za najbolji dokumentarni film na ovogodišnjem punoljetnom izdanju nagrađen je donekle intrigantan, detaljan i pedantno sročen, no i dobrano konvencionalan i odveć školski uredan biografski dokumentarac *Meštrović* redatelja i scenarista Danka Volarića. Kao iskusan televizijski profesionalac, Volarić kroz razgovore s umjetnikovom rodbinom, još živim suvremenicima i povjesničarima umjetnosti pregledno izlaže biografsku priču o legendarnom kiparu Ivanu Meštroviću. Pohvalno je što autor kontroverznom i danas gotovo zaboravljenom Meštroviću ne prilazi sa strahopoštovanjem i pretjeranim obzirom, već bez zazora otkriva i tamno naličje kiparova karaktera i mrlje u njegovoj biografiji. Rodin iz Otavica pred gledateljem se tako pomalja kao umjetnik izrazito određen zavičajem i podrijetlom, kao čovjek obilježen podvojenim odnosom prema majci koju je obožavao, ali ju je istodobno u skulpturi Povijest Hrvata prikazao kao hladnu i distanciranu ženu. Patrijarhalni odgoj i "geni kameni" bili su razlozi zbog kojih je Meštrović s ljubavnicom Olgom Kisterčanek dobio izvanbračnog sina i kći, jer njegova supruga Ruža nije mogla imati djece. No Ruža je tijekom Meštrovićevih zagrebačkih godina živjela u njegovu neposrednom susjedstvu, i skrivena iza prozorskih zavjesa promatrala suprugovu igru s djecom. Kako zaključuje povjesničar umjetnosti Duško Kečkemet, koji duhovito drži da je veliki umjetnik u sudbini američkih Indijanaca prepoznao usud sličan onom svojih Vlaja iz dalmatinske zagore, Ivan Meštrović je bio narcisoidna osoba nesposobna istinski voljeti bilo koga osim samog sebe. Ta se osobina ogledala i u njegovu podijeljenom odnosu prema vlastitoj djeci, odnosno u potpunom ignoriranju najmlađeg sina Tvrtka koji je, naposljetku, i zbog nedostatka očeve ljubavi počinio samoubojstvo. Film Danka Volarića svakako vrijedi pogledati i zbog podrobnijeg uvida u Meštrovićeve političke zablude, njegovo prijateljevanje s kraljem Petrom i posve nekritičko prihvaćanje ideje jugoslavenstva. Sve to, međutim, ni u ko-

jem slučaju ne bi smio biti razlog primjetnog prešućivanja Ivana Meštrovića u današnjem hrvatskom kulturnom i umjetničkom životu.

Da su filmski kritičari Oktavijanom nagradili dokumentarac *Na tronu vječnog čuda* autora Mladena Santrića, toj se odluci ništa ne bi moglo prigovoriti. Jer, riječ je o vrlo sugestivnoj i razoružavajuće intimnoj priči o glumici Veroniki Durbešić, supruzi pokojnog kazališnog redatelja, književnika i pjesnika Tomislava Durbešića. Temperamentna Veronika Durbešić, hrabra žena koja se već četvrt stoljeća odvažno nosi s teškom bolešću i gdjekad nepodnošljivim unutarnjim nemirima, dopušta da joj filmske kamere uđu doslovce pod kožu i u um, bez zadrške im otkrivajući sve svoje dvojbe, strahove, nade i patnje. Dok u pariškom Disneylandu grli Mickeya Mousea, dok u kavani pored Moulin Rougea ispija kavu ili dok sa suzama u očima bijesni na redateljeve suradnike koji nisu poštovali dogovoreni termin snimanja, Veronika Durbešić gledateljima neštedimice otkriva svu svoju nutrinu, često konfuzan i neukrotiv no prebogat duhovni život umjetnice čiji je životni put temeljno određen snažnom artističkom i ljudskom osobnošću njezina pokojnog supruga. Iznimno emotivna ispovijed Veronike Durbešić gledatelju ne dopušta ni da makar na trenutak skrene pogled s ekrana.

Nakon gledanja dokumentarca *Domaće je najbolje* redatelja Slavena Žimbreka mnogi bi mesojed mogao razmisliti o prelasku na vegetarijanstvo. Pozabavivši se zbog prilagođavanja Europskoj uniji u međuvremenu zabranjenim klanjem svinja u neovlaštenim klaonicama, autor gledatelje upoznaje sa svim detaljima jednog takvog procesa u zagorskom mjestu Bednja, procesa koji polagano i temeljito, razgovarajući i šaleći se na slikovitom dijalektu obavljaju članovi jedne očito skladne obitelji. Film Slavena Žimbreka neugodan je i voajeristički neposredan dokumentarac koji detaljno, no uz blagotvoran ironijski i crnohumorni odmak, bilježi sve uznemirujuće detalje obreda svinjokolje, te koji u sjećanje priziva završnicu *Južnjačke utjehe* Waltera Hilla. Može se zaključiti i da je riječ o svojevrsnom horor-dokumentarcu, koji se temom naslanja na recentne eksploatacijske *slasher* serijale poput *Hostela* ili *Slagalice strave*.

Vrlo solidan rad *Duhovi Zagreba*, dokumentarni prvijenac ilustratora, dizajnera i kazališnog videoumjetnika Jadrana Bobana, beskonfliktna je no neosporno zanimljiva posveta još živim članovima ilegalnog zagrebačkog antifašističkog pokreta i njihovim poginulim i pokojnim suborcima. Očekivano nostalgičnim, ali i tragičnim tonovima obojana priča o prema njihovim vlastitim riječima najstrašnijem životnom periodu unatoč svemu dominantno označenim idealizmom i zanosom, govori o zbivanjima početkom 1980-ih opisanima u kakvoćom neujednačenoj i ideologijom opterećenoj, no svakako intrigantnoj seriji *Nepokoreni grad*. Seriji koja bi, da se storija o borbi mladih zagrebačkih ilegalaca i komunista protiv ustaša, a među ostalim u režiji Zorana Tadića, Vanče Kljakovića i Eduarda Galića, nekim čudom danas može pojaviti na programu državne dalekovidnice, bila zacijelo i intrigantnija nego u vrijeme premijernog prikazivanja.

Zato je tu provokativna *Sretna zemlja* Gorana Devića, dokumentarac koji bi se primjerice u nedavno otvorenom dokukinu Croatia pod egidom *double bill* i podnaslovom "Šest desetljeća kasnije" mogao prikazivati u paru s *Duhovima Zagreba*. Istodobno prateći skupinu zadarskih NDH-nostalgičara koji autobusom putuju u Bleiburg i njihovih riječkih vršnjaka i suvremenika, partizana i ljudi s antifašističkim sentimentima koji putuju u Kumrovec, Dević vješto montiranim no tendencioznim prikazom svibanjskih izleta ishlapjelih redikula većim dijelom filma izjednačava pojave koje definitivno nemaju isti predznak. Ni povijesno-valorizacijski, ni ideološki, ni društveno relevantni, a napokon ni kulturno. Dok i jedni i drugi ispijaju litre jeftinog vina i poskakuju u ritmu davnih budnica i kola, Dević zadržava distancu nepristranog promatrača koji tek bilježi anakrona razmišljanja ljudi koje je odavno pregazilo vrijeme. Međutim, kad u samoj završnici živahni stari ustaša kao konačno rješenje najavi metak u čelo svim svojim neistomišljenicima, a njemu kontrastirani partizan istakne nužnost neke nove revolucije kojom bi se iskorištavano radništvo izborilo za svoja prava, postaje razvidno na čijoj je strani autor. Jasno je i da se, ironičnom naslovu usprkos, duhovima prošlosti i vječnim suprotnostima izmučena Hrvatska ne može i zasigurno još dugo neće moći kao u staroj revolucionarnoj pjesmi "sretnom zemljom zvat".

Ideologijama suprotstavljenih predznaka naglašeno su obilježene i sudbine protagonistica doksa *Dvije sestre* Tomislava Žaje, priča o životnim putovima sestara Renate Peroš i Melite Andres Vukotić. Paralelnom montažom spretno iznoseći kurikulume njihovih života, Žaja gradi sugestivnu i provokativnim momentima prožetu storiju o najbližim srodnicama koje su se nekoliko puta tijekom proteklih osam desetljeća spletom okolnosti zatjecale na

suprotnim stranama barikada. Kasnije supruga jedinog hrvatskog oskarovca Dušana Vukotića, Melita Andres je tijekom Drugog svjetskog rata bila djevojka čelnika kontraobavještajne službe NDH, dok je Renata tada bila uvjerena i gorljiva antifašistica. Kad je poslije oslobođenja Melitinu dečku zaprijetila smrtna kazna, Renata je i po cijenu osobne diskvalifikacije odlučno i uspješno pred sudom stala u njegovu obranu, da bi se ubrzo teško razočarala u komunizam kao i u hohštaplera i zločinca Tita. Međutim, Melita je istodobno "pala" na Titovu karizmu i šarm, te ga i danas drži velikim čovjekom i državnikom. U Žajinoj storiji o dvjema sestrama, s kojima se sudbina poigrala i nakon 1990, kad je Dušan Vukotić smatran na neki način nepodobnim, što je po Melitinim riječima ubrzalo njegovu bolest i smrt, tako se baš kao i u *Sretnoj zemlji* ocrtava i priča o Hrvatskoj tijekom druge polovice 20. stoljeća, o svim našim neprevladanim ideološkim rovovima i sukobima s kojima po svemu sudeći nikad nećemo raskrstiti.

Nepunih mjesec dana ranije prikazan na 5. ZagrebDoxu, gdje je zbog sukoba interesa njegova producenta Nenada Puhovskog, ujedno i direktora i glavnog izbornika festivala, uvršten u međunarodnu konkurenciju, film *Vajt* Nikole Strašeka je i prikazivanjem u okviru Dana izazvao dostatno zanimanje publike. Sasvim opravdano, jer riječ je o sugestivno uobličenoj i dijelom igranofilmskom naracijom predočenoj tjeskobnoj priči o neveseloj sudbini Daniela Belea zvanog Vajt, danas 34-godišnjeg obiteljskog čovjeka i programera u jednoj informatičkoj tvrtki koji se još krajem 80-ih kao jedan od prvih zagrebačkih skejtera prometnuo u svojevrsnu urbanu legendu. Nažalost, kako to nerijetko biva, od zvijezda do trnja i blata kratak je put, i Bele je s vremenom postao teški ovisnik o heroinu, da bi nakon mučnog iskustva života na ulici napokon dospio u komunu. Tu je započeo njegov oporavak, a Vajt se uz bavljenje glumom posljednjih godina autobiografskim romanom *Ponedjeljak* okušao i u ulozi književnika. Storiju o Vajtovu silasku u pakao ovisnosti i putu do iskupljenja autor iznosi bez patetike, emotivno, angažirano, s razumijevanjem i bez osuđivanja bilježeći sve etape Beleova križnog puta. Nakon hvaljenog i nagrađivanog naslova *Ubil bum te!* iz 2007, Nikola Strašek se *Vajtom* potvrđuje kao pronicljiv i senzibilan dokumentarist kojem odlično leže opore urbane priče dominantno tragičnog tona.

Da je umjesto pogrešnog uvrštavanja u sekciju dokumentarnih filmova smješten među eksperimentalne naslove, odlični *Splitski akvarel* Borisa Poljaka zacijelo je mogao osvojiti i poneku nagradu. Kroz zamućeni objektiv bilježeći ljetnu vrevu i zbivanja na splitskoj gradskoj plaži Žnjan, autor, uz nadahnutu suradnju montažera Damira Čučića, omaru u kojoj "kamen gori a val se pjeni" koristi za ocrtavanje efektnog socijalnog krokija grada podno Marjana. Da je uvršteno među eksperimentalne filmove, Poljakovo bi ostvarenje pobudilo znatno veće zanimanje publike.

Naposljetku, no svakako ne i najmanje važno, spomenuti valja i dokumentarac *Balkanska pita* Željka Radivoja, autora koji u posljednje vrijeme nadahnuće obilno pronalazi u djelu (i liku) Antonija Gotovca Lauera, umjetnika nekad znanog kao Tom Gotovac. Baš kao i u još nedovršenom filmu *Živjeti art 77*, Radivoj i u *Balkanskoj piti* gledateljima pokušava približiti iznimno intrigantnu i zanimljivu ljudsku i umjetničku osobnost Toma Gotovca, ovaj put kroz posljednje poglavlje priče o okolnostima i pozadini nastanka, zabrane i svemu onome što je početkom 1970-ih pratilo iznimno kontroverzan i problematičan film *Plastični Isus* srpskoga autora Lazara Stojanovića. Kao dragovoljni egzilant i uvijek antirežimski usmjeren *troublemaker* koji posljednjih petnaestak godina živi i radi u Americi, Stojanović je *Plastičnog Isusa* koncipirao kao zapletom simplificiranu, no kontekstom i konotacijama izrazito provokativnu priču o hrvatskom umjetniku Tomu (Gotovac), konfliktnom nihilistu koji u Beogradu bezuspješno pokušava snimiti film, istodobno započinjući veze s nekoliko žena, od kojih ga jedna u napadu ljubomore ubija. Dakako, onodobnom ideološkom sustavu problem nije predstavljala sama jednostavna potka, koliko umetanje arhivskih snimki Adolfa Hitlera, Ante Pavelića, Tita, nacista, četnika i ustaša, odnosno tendenciozan autorski i oblikovni pristup kojim je Stojanović izjednačavao spomenute kreatore i protagoniste povijesti te njihove totalitarne režime, doslovce se rugajući Titovom teatralnom komunizmu. Ako su vam okolnosti nastanka i sudbine *Plastičnog Isusa* i poznate (film je bunkeriran na dva desetljeća, da bi 1991. na festivalu u Montréalu osvojio nagradu FIPRESCI-jeva žirija), privući će vas način na koji uvijek zanimljivi Gotovac živopisnim rječnikom i bez dlake na jeziku evocira svoja sjećanja o Stojanoviću i njegovu filmu.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22(497.5)"2009"(049.3)

Josip Grozdanić

Tulum i rastanak otpadnika

Uz program igranih filmova na 18. Danima hrvatskog filma

59/2009

Makar tvrdnja da na ovogodišnjim Danima nije prikazano nijedno uistinu izvanredno ostvarenje nažalost drži vodu, jednako je tako nepobitna činjenica da su ljubitelji domaćeg filma u svakoj od kategorija mogli vidjeti nekoliko vrlo vrijednih djela koja svakako zaslužuju gledateljsku pozornost i kritičarsku preporuku. Program igranih filmova 18. Dana hrvatskog filma predstavljao je kakvoćom najujednačeniju konkurenciju u kojoj je prikazan velik broj vrlo solidnih ostvarenja, kojima je posve opravdano pripalo i najviše nagrada. Grand prixom festivala tako se okitila humorna egzistencijalistička drama *Rastanak* scenaristice i redateljice Irene Škorić, hrvatski predstavnik na 14. Biennalu mladih umjetnika Europe i Mediterana, kandidat za Studentskog Oscara. Realiziran bez riječi i isključivo oslonjen na glumačke "geste i grimase", *Rastanak* je emotivna, atmosferična, socijalnim tonovima obojena, sjetna i nenametljivo nostalgična gorko-slatka priča o ocu i sinu koji jednog sumornog jesenskog dana na automobilski otpad odvoze svoj stari automobil, Zastavu 101. Iako je riječ o djelu koje traje svega 12 minuta, njihovo kratko putovanje autorici je prilika da efektno predoči ili makar tek duhovito skicira niz tema i motiva aktualnog hrvatskog prezenta. Od međugeneracijskog jaza, pri čemu prvotno nerazumijevanje oca i sina postupno ustupa mjesto međusobnom shvaćanju i prihvaćanju, preko naglašenog socijalnog konteksta, jer je riječ o pripadnicima obitelji iz donje srednje klase koja očito pamti i bolje dane, do odnosa prema prošlosti i naslijeđu nekadašnje socijalističke Jugoslavije. Kako sama redateljica tvrdi, upravo je relacija između prošlosti i sadašnjosti središnja tema njezina filma, koja biva pročitana u efektnom metaforičkom ključu. Tijekom vožnje oca i sina, koje raspoloženo i nerijetko na rubu groteske interpretiraju Ivan Brkić i Asim Ugljen, autorica kadrove promišljeno oprema ikonografijom prošlih vremena, poput tri desetljeća starog kalendara te nekih naljepnica i znački. S prošlošću treba raskinuti i to je neizbježno, poručuje redateljica, no nje se ne trebamo sramiti niti je mistificirati. Svatko od nas nosi svoju emocionalnu prtljagu, a sjećanje na djetinjstvo, mladost i općenito prošla vremena, makar u obliku suvenira kakav je u samoj završnici jedan drugi stojadin, znatno nas obilježava i dokaz je naše zrelosti i spremnosti za suočavanje s budućnošću. Od prošlosti i u prošlosti se ne može živjeti, ona realno ponekad vrijedi tek šaku kuna koliko za staro vozilo na otpadu dobije otac, no sjećanje na nju može nam pomoći u daljnjem životu i možda nam ga donekle olakšati.

Publici na 18. Danima možda najugodnije iznenađenje priredio je Dalibor Matanić svojim kratkim filmom *Tulum*, nagradama za najbolju režiju i najuspjeliju glazbu ovjenčanim drugim naslovom iz autorova planiranog šestodijelnog ciklusa posvećenog ženama iz raznih krajeva Hrvatske. Vješto kontrastirajući *eros* i *thanatos*, Matanić stvara vrlo ugođajnu i elegičnu storiju o mladoj djevojci (prikladno suzdržana Leona Paraminski), studentici koja s dečkom Vukovarcem, njegovim bratom i društvom jednog ljetnog dana stiže na piknik na obali Vuke. Kad njezini suputnici odjednom nestanu, autor spretnim posezanjem za elementima nadrealnog i metafizičkog (pri čemu nije jednostavno dati jednoznačan odgovor u kojem trenutku prestaje java i počinje san), uz vrlo sugestivno korištenje prirodnih zvukova i šumova, protagonisticu suočava s tjeskobnom i uznemirujućom sviješću o nepojmljivim tragičnim razmjerima i posljedicama koje je Domovinski rat ostavio na Vukovar. Dotad frivolna i lakomislena cura u jednom danu, štoviše tijekom tek nekoliko sati, ubrzano sazrijeva i doživljava gotovo mistično iskustvo koje će ju trajno izmijeniti. Njena promjena dodatno je podcrtana okvirom u kojoj joj baka pripovijeda o pokušaju silovanja kojem je bila izložena tijekom rata. Na samom početku, kad unuku omete u ljubavnom zagrljaju s dečkom, njezina je priča dobrano humorno intonirana i naglašava

spomenuti frivolni ton, da bi na samom kraju poprimila dijametralno suprotno značenje. Iako iznesena praktički od riječi do riječi identično, bakina crnohumorna storija tada ima dominantan tragičan prizvuk, što u kombinaciji s prethodnom transformacijom mlade protagonistice rezultira izuzetno efektnom završnicom. Ukratko, *Tulum* je možda najuspjeliji, najuravnoteženiji i najzaokruženiji Matanićev film, ostvarenje koje sugerira da bi se autor moguće trebao više okrenuti kratkom filmskom metru.

Premda mu u konačnici nije pripala nijedna nagrada ocjenjivačkog suda, film *Loš dan za kapetana Kuku* scenaristice i suredateljice Hane Veček osvojio je nagradu filmske kritike Oktavijan, uz vrlo visoku pripadnu ocjenu. I ovdje je riječ o apsolutno zasluženo nagrađenom djelu, autoričinim autobiografskim elementima obilježenoj priči o jednom danu u životu urbane mlade zagrebačke obitelji, koju uz majku dramatičarku i spisateljicu te oca glumca tvori i zaigrani sinčić. Najveća vrlina filma izraziti je dojam njegove autentičnosti, a u životu koji pulsira s ekrana, životu čija je punina dočarana brojnim detaljima i svakodnevnim ritualima, lako je uočiti i neke mračnije i tjeskobnije tonove. O zaigranom klincu tako isključivo skrbi majka, sinovoj brizi sasvim predana žena koja doslovce nema vremena ni popiti kavu ili zapaliti cigaretu, dok je otac veći dio dana odsutan, a u obiteljskom okružju vrijeme provodi spavajući. Dok se mališan igra s majkom, pri čemu je ona kapetan Kuka a on odvažni Petar Pan, uloga zlog gusarskog kapetana iz Nigdjezemske u stvarnom životu zapravo pripada ocu. U obiteljska četiri zida on je Kuka, mrzovoljni gusarski kapetan koji i u glasovitom romanu J. M. Barryja posredno simbolizira odsutnog, odnosno nepostojećeg oca. Kad dječak navečer zaspi, dok tate još uvijek nema kod kuće, umorna majka konačno ima malo vremena za sebe. No taj joj odmor kvare svijest o samoći i o tome da je sutra novi, možda još teži dan.

Film *Prljavi mali mjehurići* Ivana Livakovića gledateljsku pozornost privlači praktički tek u samoj završnici, kad redatelj poseže za zgodnom metafilmskom dosjetkom otkrivajući nam da je riječ o filmu u filmu. Naime, *Prljavi mali mjehurići* razmjerno su zbrkana, u prvom dijelu vrlo neuredno režirana i vizualno nerijetko iritantna priča o skupini mladića i djevojaka koji snimaju svoj čini se prvi film. Zaplet tog djela vezan je uz ljubavnu nevjeru i zategnute odnose u vezi mladog para, a cjelina postaje zanimljiva u posljednjoj trećini kad se potka iz snimanog filma prepozna i u odnosima onih koji ga stvaraju. Livakovićeva režija tada postaje znatno smirenija i sugestivnija, a njegovi protagonisti bivaju skicirani kao pozornosti vrijedni i potencijalno slojeviti likovi kojima nažalost nije ostavljeno dostatno vremena za podrobnije predstavljanje. U kontekstu navedenog, dodijeljena nagrada Jelena Rajković za najboljeg redatelja mlađeg od 30 godina ne čini se sasvim opravdanom.

Preporuke je vrijedan i naslov *Otpadnici* redatelja Petra Oreškovića, koji s Koraljkom Meštrović supotpisuje i njegov scenarij. Zlatnom uljanicom Glasa Koncila ovjenčana storija o mladom paru koji zbog neplaćanja stanarine biva izbačen iz svog zagrebačkog podstanarskog doma obiluje duhom, vedrinom i humorom, a realizirana je bez riječi i s dominantnim odmakom prema nadrealizmu i burleski. Dakako, ponajprije je riječ o posveti nijemom filmu i antologijskim ostvarenjima Charlieja Chaplina, a urbani duh djela i završnica u kojoj usnuli par odvozi kamion za prijevoz krupnog otpada asocira na solidnu socijalnu humornu dramu *Živi bili pa vidjeli* Milivoja Puhlovskog i Bruna Gamulina.

Filmovima *Kud puklo da puklo* i *Hotel Pariz* od prosjeka je znatno odskočio i David Kapac, student režije na ADU koji se spomenutim naslovima predstavio kao zasad ne sasvim artikuliran, no neosporno darovit autor sklon bizarnim temama, pomaknutim likovima i osebujnoj poetici Akija Kaurismäkija. U *Kud puklo da puklo* on tako kreira urbanu burlesku, komediju situacije i karaktera u čijem je središtu mladi par čiju će noćnu zabavu omesti iznenadno mladićevo krvarenje, s tim povezan dolazak hitne pomoći, ali i prerani povratak roditelja. U *Hotelu Pariz* Kapac, pak, nudi pomaknutu horor-priču zanimljiva ugođaja, čiji su najveći nedostaci antipatičan protagonist i umetanje nejasnih egzistencijalističkih motiva. Od ostatka igrane produkcije vrijedi izdvojiti i film *Krletka* Ivana Miladinova, crnim humorom i duhovitim životnim zapažanjima impregniranu izrazito komornu priču o otuđenim supružnicima, nesretnim ljudima zarobljenima u braku bez ljubavi i međusobnog poštovanja, koji se tješe i zavaravaju lažima o dobrom imovinskom stanju i javnom ugledu. Svojevrsna posveta Bergmanovim *Prizorima iz bračnog života* funkcionira i kao uspjela vježba na zadanu temu snimanja kompaktnog, zanimljivog i duhovitog kratkog filma ograničenog na tek dva lika i jednako toliki broj interijera.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228(497.5)"2009"(049.3)

Jurica Starešinčić

Nenadano dobra neparna godina

Uz program animiranih filmova na 18. Danima hrvatskog filma

59/2009

Slučajno ili ne, unatrag nekoliko godina očigledan je trend da najuspješniji domaći animatori svoje nove kratke filmove završavaju svake dvije godine, što se podudara s terminom Animafesta. Taj fenomen posebno se zanimljivo reflektira na program Dana hrvatskog filma, gdje, kao posljedicu, svake druge godine gledamo izvrstan, pa onda svega osrednji program. Pošto je 2009. *neparna* godina, što u prijevodu znači *sušna* za hrvatski animirani film, pribojavali smo se dosade.

I prevarili se.

Hrvatska produkcija umjetničkog animiranog filma više nije ovisna o nekoliko tvrdoglavih autora koji fanatičnom voljom ruše sve prepreke i bave se umjetničkim medijem koji vole. U Hrvatskoj se danas animirani film proizvodi sustavno, animacija se izučava na Akademiji likovnih umjetnosti, a vlada i sveopća decentralizacija proizvodnog procesa (zahvaljujući, naravno, novim tehnologijama koje prijete studijskom sustavu širom svijeta). Svega su tri godine prošle od ozloglašenog poteza tadašnjeg selektora animiranog programa Dana, Gorana Trbuljaka, da u program uvrsti sve pristigle filmove koji su zadovoljili osnovne tehničke zahtjeve, čime se ovaj festival, zamišljen kao svečanost nacionalne produkcije kratkog filma, na trenutak pretvorio u revijalnu projekciju svega i svačega (iako se radilo o *parnoj* godini). Nekoliko godina kasnije, činjenica da netko stvara animirani film u Hrvatskoj više nikome nije neobična i o nekakvim revijalnim programima gdje bi se dokazivalo kako, eto, *ima toga još uvijek i kod nas,* nema govora. Sa zadovoljstvom možemo ustvrditi da dovršiti vlastiti animirani film domaćim autorima više nije uspjeh sam po sebi. Nagrade na najeminentnijim svjetskim smotrama navikle su nas da očekujemo više.

Povratak doajena

Posebnu pažnju medija ove su godine privukli novi filmovi Borivoja Dovnikovića Borda i Nedeljka Dragića. Nimalo slučajno, naravno. Prvi se broji među pionire animacije, koji su danas svima znane tehnike iznova otkrivali (u prostorijama redakcije humorističkog tjednika *Kerempuh*) jer nisu mogli doći do strane literature iz koje bi dotad istraženo naučili (postupke koji i danas čini osnovu kako klasične, tako i računalne animacije), a drugi je jedna od najnagrađivanijih i najcjenjenijih *zvijezda* Zagrebačke škole crtanog filma – redatelj scenarist, crtač i animator čija karijera kulminira početkom 1970-ih, kad, uz neprebrojiva druga priznanja, zarađuje i nominaciju za Oscara.

Borivoj Dovniković predstavio se filmom *Tišina*, a Nedeljko Dragić dvama jednominutnim filmovima iz serije *Rudijev leksikon*, *Ljubav* i *Slava*. I u oba slučaja, prvo je što gledatelj primjećuje kako filmovi ni po čemu ne otkrivaju da su nastali u 21. stoljeću. Tehnički, cel-animacija snimljena na filmsku vrpcu vjerojatno istom trik-kamerom kojom su svoje filmove snimali 1960-ih i 70-ih, ostavlja dojam ispranosti, podsjeća na stare, nerestaurirane vrpce iz Zagreb filma s kojih se povremeno napravi poneka kopija za revijalno prikazivanje zagrebačkih klasika. I iako to može zvučati neprivlačno, supostavljeno uz kristalno čiste vektorske računalne modele na koje smo u zadnje vrijeme navikli, crtež u kojem se osjeća struktura materijala i nesavršenstvo rukom nacrtane linije djeluje paradoksalno svježe i zanimljivo.

Nažalost, zbog radikalno dužeg trajanja, kod Dovnikovićeve *Tišine* uočljiv je i određeni zamor staromodnošću animacije. Naime, proslavljena reducirana animacija Škole više nema dovoljno dinamike da repetitivne i dugotrajne cikluse hoda učini zanimljivima gledateljima čija je percepcija detalja nepovratno otupljena agresivnom montažom reklamnih spotova i suvremene industrije zabave. Simpatična karikatura koja se jednolično kreće po-

znatim krajolikom zagrebačkih ulica, garantira otprilike dvije sekunde pažnje prosječnog suvremenog gledatelja. U kinu Studentskog centra, za vrijeme projekcije, to je bilo bolno vidljivo po ponašanju publike.

Ipak, možda su veći problem sva tri filma motivi i problemi kojima se bave, a koji su izrazito vezani za predračunalnu eru. Koliko god *postmoderna* bio omražen pojam zbog nejasne i često besmislene upotrebe u člancima i razgovorima neupućenih, virtualno doba, doba u kojem je referentna točka srednjoškolaca *Facebook*, a ne subotnji izlazak[1], neminovno stvara sasvim nove probleme i sasvim nove simbole.

Dragić u filmu *Slava* pojam iz naslova simbolizira bistom glavnog junaka. Odnosno, njegov protagonist, željan slave, sanja svoj portret izveden u skulpturi i postavljen na nekom gradskom trgu. Taj nam se simbol 2009. u Hrvatskoj ne čini adekvatnim. Danas je *slava* nešto sasvim drugo. Danas slavu ne garantiraju književne nagrade, imena ulica, skulpture i biste. Ljudi prolaze pored skulptura zagledani u svoje iPhone, ni ne pitajući se koga predstavljaju i zašto. Previše su zauzeti čitanjem najnovijih vijesti iz svijeta *zaista slavnih*: poduzetnika[2] i njihovih tzv. *sponzoruša*.

Dovniković pak za središnji problem svoje *Tišine* bira nepodnošljivost života u buci industrijaliziranih gradova u kojima se stalno nešto radi, gdje auti buče, ljudi se dovikuju... Naravno, danas taj film ne samo da ne upozorava na budućnost, što je bila karakteristika ponajboljih filmova Zagrebačke škole, nego podsjeća na ono s čime se zapravo sve manje susrećemo: bili bismo sretni da industrijske buke ima više, jer bi to značilo da se nešto i proizvodi u našoj zemlji; automobili su, srećom, sve tiši, a ljudi odavno više ne dovikuju jedni drugima, nego se zovu mobitelima, čak i ako su svega nekoliko metara udaljeni.

Sve u svemu, siguran sam da su se svi koji vole animirani film razveselili novim filmovima dragih im autora, čak i ako su djelovali više kao da su prije 60 godina spremljeni u neku kutiju i tek sad ponovo otvoreni, nego kao da su upravo proizvedeni.

Vrhunci programa

I članovi ocjenjivačkog suda i publika više su simpatija poklonili nekolicini filmova koje nije bilo tako lako medijski eksponirati (ugledom i ranijim uspjesima autora). Nagradu stručnog suda tako je odnio Matija Pisačić svojom debitantskim filmom *Fantastična odiseja doktora Zodiaka*, koji smo već imali prilike vidjeti u natjecateljskom programu Animafesta, gdje je premijerno prikazan, a simpatije publike je, sudeći po pljesku, osvojio film za djecu *Banabana* Ivana Klepca i Brune Tolića, prvi duži i ambiciozniji rad ovog dvojca.

Što dakle u budućnosti možemo očekivati od ovih novih autora? Matija Pisačić impresionira likovnom zrelošću svojih crteža (radi se ipak o dosta iskusnom crtaču stripova i ilustratoru), te još više sposobnošću osmišljavanja zanimljivih metafora. *Fantastična odiseja dokrora Zodiaka* nastavlja se na tradiciju Priita Pärna i Igora Kovaljova: svojevrsnu istočnoeuropsku školu košmarnog simbolizma, gdje se isprepleću lokalna tradicija i citati iz popularne (mahom američke) kulture. Uz nešto dorađeniji pokret, možda bogatiju animaciju i manje oslanjanje na računalne efekte, njegova snažna (i, uzorima usprkos, originalna) vizija mogla bi polučiti i još snažnije i ujednačenije filmove od ovog.

Za razliku od Pisačića, nešto manje ambicije, ali i izvedbenih nedostataka, uočljivo je u *Banabani*. Klepac i Tolić formom dječje priče rukuju sigurno i s puno dinamike i duha. Zanimljivi vizuali, jednostavna animacija, sigurna režija... Uglavnom sve što se od takvog kratkog filma može očekivati. Zamišljen kao prva epizoda komercijalnog serijala za djecu, zainteresirao je i većinu odraslih u kinu, tako da ima realne šanse izboriti se za svoju publiku ukoliko financijska konstrukcija omogući realizaciju i ostalih epizoda. Atmosferom, šarenilom, naracijom iz *off*-a i nepostojanjem antagonista, *Banabana* podsjeća na kultnog *Baltazara*, a ako i nema šanse ponoviti njegov uspjeh, mogao bi barem biti dostojni nasljednik.

Što se tiče iskusnijih autora, Goran Trbuljak uspješno nasmijava, ali i provocira eksperimentalnom minijaturom *Revizija*, gdje se priprostim, ali u ovom slučaju izrazito

1 Slijedi objašnjenje koje nema puno veze s Danima hrvatskog filma: iz vlastitog iskustva mogu potvrditi da je kod generacija mladih, rođenih 1990-ih i kasnije, često važnije kako će se subotnji izlazak prepričati u virtualnom društvu *Facebooka* ili *Twittera* nego kako će se zaista proživjeti. Ako se nešto može opisati kao *postmoderno*, onda je to upravo virtualno društvo u kojem mladi danas žive paralelno sa svijetom izravnih iskustava.

2 U diskursu žute štampe najčešće sinonim za preprodavača ilegalnih psihotropnih supstanci.

dobro odabranim humorom izruguje političkoj i pravosudnoj impotenciji: animira muško spolovilo nacrtano na stotinama spisa sumnjivih slučajeva privatizacije koji nisu (i vjerojatno neće) dočekati reviziju. U tri minute trajanja, autor nas nekoliko puta uspije iznenaditi neočekivanim postupcima i poantiranjem na kraju, tako da se film u konačnici čini vrlo uspjelim.

Također pratiteljima domaće animacije već dobro znani autor, Davor Međurečan predstavio se filmom *Faust*, koji djeluje upravo paradigmatski u kontekstu njegova opusa. Još jednom monokromatska slika kombinira više tehnika i stilova animacije, vizije apokalipse i sloma tehnologije obiluju motivima iz starih znanstvenofantastičnih filmova, ljudi su prikazani kao depersonalizirani robovi, a asocijativna montaža na okupu drži tek naznačenu narativnu crtu. Fraze koje se mogu ponoviti za sve njegove filmove. Šteta možda što Međurečan nije slijedio čestog suradnika Marka Meštrovića u širenju interesa (u *Notama* iz 2008. Meštrović uspješno ulazi u polje narativnog filma), jer ovako sve češće imamo dojam da se koncentrira na sustavno recikliranje istih motiva. A voljeli bismo jednom vidjeti i barem malo više pažnje posvećene karakternoj animaciji kod obojice.

Što nam nedostaje?

Promatrajući u cjelini animirane filmove snimljene unatrag godinu dana u Hrvatskoj, osim nekoliko i ovdje istaknutih izuzetaka, kronično nedostaje kvalitetnih scenarija. Produkcijski većina filmova djeluje vrlo napredno, osim nekoliko rijetkih nezgrapnosti, tehnici animacije ne može se ništa prigovoriti, režija je često zanimljiva, pretežno solidna, ali dojam većine posjetitelja ovogodišnjih Dana bio je da *nešto* nedostaje.

Naravno, već u uvodu spomenuo sam da nedostaju filmovi naših trenutno najuspješnijih autora i uvjeren sam da će njihovi novi filmovi sljedeće godine popuniti dobar dio rupa koje ovdje spominjem, ali teško je naći opravdanje za neinovativnost, ponekad i pravi diletantizam, u pripremi animiranih filmova koji nisu ni jeftini niti se brzo naprave. Ako i jedan filmski rod mora krenuti od odličnog sinopsisa, onda je to animirani film. Teško je zato razumjeti zašto scenarije za domaće igrane filmove počesto pišu ugledni domaći spisatelji, dok je isti slučaj u animiranom filmu iznimno rijedak? Iako često čitamo o tome kako se u Hrvatskoj igrani filmovi snimaju po osrednjim scenarijima, u animiranom filmu situacija je dramatično lošija. Usudit ću se čak ustvrditi da su jedina tri filma kojima se ne može prigovoriti neadekvatni scenarij ove godine bili: *Revizija* (jer se radi o kratkom esejvicu i kao takav funkcionira), *Fantastična odiseja doktora Zodiaka* (jer je zanimljivim idejama uspješno sakrio nedostatak čvršće narativne osovine) i *Banabana* (čiji scenarij jedini nema nikakvih uočljivijih nedostataka – potpuno je funkcionalan u svom žanru i u skladu sa ambicijama autora). Nadajmo se da će, sad kad je uočen i definiran (a u razgovoru s kolegama uvjerio sam se da ga nisam jedino ja primijetio), i taj kronični nedostatak naše suvremene produkcije animacije uskoro biti izliječen. Odlični animatori koje imamo zaslužuju jednako odlične scenarije.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.1(497.5)"2009"(049.3)

Juraj Kukoč

Dobar, ali ne i impresivan prosjek

Uz program dokumentarnih filmova na 18. Danima hrvatskog filma

Radi preglednosti, dokumentarne filmove 18. Dana hrvatskog filma podijelit ću u improvizirane kategorije. Prva kategorija bili bi *povijesni dokumentarci*, koji se bave poviješću društva i pojedinca. Glavne povijesne teme ovih Dana bile su – kakvog li iznenađenja – partizani i ustaše. O tome je najzanimljivije prozborio, po mom mišljenju, jedan od najboljih filmova konkurencije, *Dvije sestre* Tomislava Žaje. U njemu dvije sestre pričaju svoje osobne priče s naglaskom na razdoblja Drugog svjetskog rata i poraća. Jedna od njih je Melita Andres Vukotić, poznata kao hrvatska filmska diva 1950-ih (umjetničkog imena Lila Andres) i kasnija supruga Dušana Vukotića. Druga je društvena anonimka Renata Peroš. Njihove različite osobne priče i izneseni stavovi pravo su zrcalo ideoloških i klasnih konflikata Jugoslavije u 20. stoljeću. Melita je prava aristokratska kćer, koju nije bilo briga za politiku i koja je voljela voditi udoban hedonistički život. Zato se i družila s ustašama, a nakon toga bila oduševljena Titom, "divnim čovjekom", radi njegove gospoštine i bonvivanstva. Renata je, iako iz bogataške obitelji, svoje srce dala proleterskoj i antifašističkoj borbi da bi se nakon rata razočarala u komuniste i Tita držala "običnim hohštaplerom". *Dvije sestre* površinski je izvedbeno skroman dokumentarac, koji se sastoji od izmjeničnih izjava dviju sestara (svake u svojem stanu) i rijetkih arhivskih snimki. No u ovom filmu manje je više. Žaja je, koncentrirajući se samo na sestre i vrhunski montažno izmjenjujući njihove oprečne stavove i priče, ispričao uzbudljivu i duhovitu priču o dvije osobe čije su razlike u karakteru uzrokovale to da su se našle na dvije suprotne društvene, pa i ideološke strane. Također, scenom pri kraju filma, u kojoj se obje sestre zabavljaju na obiteljskom druženju, prikazao je da ideološke razlike ne moraju uništiti ljubav i bliskost dvaju bića.

Sretna zemlja Gorana Devića nominalno je dokumentarac o sadašnjosti, a zapravo dokumentarac o prošlosti, odnosno, ljudima koji žive u prošlosti. On paralelno prati hrvatske nacionaliste koji odlaze u Bleiburg na godišnjicu pokolja i jugonostalgičare koji odlaze u Kumrovec proslaviti Titov rođendan. Za razliku od *Dvije sestre*, ovaj upečatljivi film prikazuje, nažalost, češću pojavu u našem društvu – ljude koje je ideologija posvađala i učinila ovisnicima o njoj. Opijeni "važnošću" svojih stavova, protagonisti filma plaču, viču i strastveno dokazuju svoju "istinu", a vrhunac filma je sekvenca u kojoj se izmjenjuju nacionalist koji priča da u Jasenovcu nije nitko poginuo i jugonostalgičar koji nas uvjerava da je na Bleiburgu poginulo nekoliko ljudi, "a i oni su se valjda sami ubili". *Sretna zemlja* znalački je napravljen i porukom važan film, jer ukazuje na pojavu koja ne postoji samo u Bleiburgu i Kumrovcu, već u cijelom našem društvu, a to je crno-bijelo gledanje na stvari po kojemu, na primjer, Tito može biti samo *najveći sin naših naroda* ili *najgori zločinac u povijesti*. Bilo što između ne dolazi u obzir. Devićev film mogao je biti napravljen i ranije, ali bolje ikad nego nikad.

Film koji je osvojio Oktavijana za najbolji dokumentarni film jest *Meštrović* Darija Lonjka, biografija poznatog hrvatskog kipara. Ovaj dokumentarac koncentrira se na Meštrovićevu osobnost i njegovo društveno i političko djelovanje. Vidljivi rezultat iscrpnog rada, film je bogat vrijednom građom, ali, nažalost, povremeno ulazi u sferu senzacionalistički-tračerskog (tako maltene ispada da je Meštrović zaslužan za spašavanje Dalmacije od pripojenja Italiji, a spominju se i marginalni tračevi poput neke minorne stvari koju je Tito navodno rekao Meštroviću). Također, umjesto da se bavi uvijek nesigurnim i manje važnim uvidom u Meštrovićevu psihu i karakter, dokumentarac se mogao baviti puno važnijom stvari – Meštrovićevim umjetničkim dijelom. To ne znači da bi izgubio na populističkoj atraktivnosti kojoj očito teži, jer upravo prijepori oko umjetničke vrijednosti Meštrovićeva kiparskog djela (kojeg neki smatraju kičem) vrlo

su atraktivna tema i mogli su se pretvoriti u uzbudljivu razmjenu mišljenja.

U kategoriju povijesnih dokumentaraca mogli bi utrpati i *Balkansku pitu* Željka Radivoja u kojoj Antonio G. Lauer 38 minuta u kameru priča možda točne, a možda izmišljene (vjerojatno jedno i drugo) pustolovine njega i Lazara Stojanovića nakon dovršetka cenzuriranog Stojanovićeva filma *Plastični Isus*. Stručni komentar filma: više performans nego dokumentarac. Osobni komentar: samo za one koji nikad nisu slušali Gotovca uživo.

Drugu kategoriju dokumentaraca nazvat ću *opservacijski dokumentarci*, jer se bave opažanjem. Tako Hana Jušić u korektnom filmu *Predstava* opaža margine jednog događaja: za vrijeme održavanja opere u zagrebačkom HNK-u ona, uz zvučnu podlogu opere, opaža što rade nezaposleni garderobijeri i hostese. Boris Poljak u *Splitskom akvarelu* opaža kupače na splitskoj plaži Žnjan očima eksperimentatora. Naime, on kupače prikazuje kroz izmaglicu stvorenu isparavanjem asfalta, ostvarivši time likovno-impresionistički pogled na kupače, koji izgledaju kao da rone u *zračnom* moru ili kao da vibriraju u zračnim strujanjima (efekt intenzivnog isparavanja koje snažno deformira sliku stvoren je, pretpostavljam, intervencijama u kameri ili naknadnom obradom). Zanimljivo, ali ne više od toga, jer se Poljakov vizualni efekt brzo iscrpi i nakon toga film ne nudi ništa novo.

Film *Stonoga* Rasima Karalića opservaciji pridružuje komentar. On prikazuje jedne od posljednjih furmana u Istočnoj Bosni – goniče stoke koja vuče debla kroz šumu (impresivniji film na ovu temu jest *Bič s dva kraja* Branka Lentića). Film postaje dramatičan u završnoj sceni u kojoj se volovi muče spustiti se nizbrdicom s deblima, dok ih furmani tjeraju bičem. S obzirom da film počinje izjavama furmana kojima oni izražavaju strah od dolaska stroja "stonoge", koji bi učinio njihov posao nepotrebnim, razvija se zanimljiva dilema: navijati za ljude da ne izgube posao ili navijati za životinje da prestane njihova muka (i da se unaprijedi posao). Tragova društvene kritičnosti, također, ima, ali vrlo zbunjujućih, u opservacijskom filmu *Domaće je najbolje* Slavena Žimbreka. Film počinje izjavom stručnjaka o većoj kvaliteti domaćeg nad industrijskim uzgojem stoke, da bi nastavio za mnoge šokantnim *cinéma vérité* prizorima *kolinja* uz taktove veselih zagorskih *popevki*. Moj zaključak jest u tom trenutku bio da je film ili kritika mesožderstva ili kritika licemjerja gledatelja poput mene koji se zgražavaju nad klanjem stoke i nakon toga opet jedu meso. Puštanje zagorskih *popevki* i isticanje kvalitete domaćeg mesa u takvoj su mi se interpretaciji činili kao ironijski elementi filma, ali nakon što je autor na kraju filma vrlo ozbiljno počeo dokazivati kako će ulazak u Europsku uniju uništiti obiteljsku proizvodnju mesa, izgubio sam se: da li je, dakle, film kritika nas (mesoždera) ili, ipak, kritika njih (EU-a)? Da nije neodređenosti koncepta, film je mogao biti dosta dobar.

Vrlo dobar je film *Lutka kao* Sonje Tarokić, studentice Akademije dramske umjetnosti, koji opservacijom zadire duboko ispod površine vidljivog. Prikazuje djecu uzrasta oko 6-7 godina koja improviziraju lutkarske igrokaze s temom odnosa roditelja i djece. Njihovi igrokazi imaju malo veze s veselim komadima, dapače, više su tmurne obiteljske drame. S obzirom da su zasigurno inspirirani njihovim iskustvom, u njima možemo uočiti ono što nam je već poznato – roditeljske nesuglasice, roditeljsko omalovažavanje djece, negativne utjecaje medija, dječju destruktivnu pobunu – ali djeluje jezivo kad se još jednom osvjedočimo koliko djeca upijaju i kopiraju okolne obrasce ponašanja. Film je sjajno snimila Eva Kraljević, uočavajući pokretima kamere i okrupnjavanjem kadra bitne stvari te pritom ne gubeći na preglednosti.

Treća kategorija su *intimistički, portretni dokumentarci*. *Na tronu vječnog čuda* Mladena Santrića portret je glumice Veronike Durbešić, ali zapravo manje glumice, a više osobe. Gledajući ovaj dokumentarac osjećao sam se prilično neugodno jer sam imao dojam da, nešto slično kao kad čitam časopise o životima slavnim, virim kroz ključanicu da bih vidio kako to slavni ljudi doživljavaju živčane slomove. Nakon niza neugodnih scena glumičinih ispada, na kraju se njena emocionalna i psihički labilnost romantizira kao primjer uzvišene emocionalnosti, slobode i beskompromisnosti, što izgleda više kao ismijavanje, a ne izraz poštovanja prema Durbešić. Najbolji intimistički dokumentarac Dana je *Srećko* Darija Lonjka, subverzivan kako u konceptu, tako u pojedinim kadrovima i izjavama protagonista Srećka Vučića, invalida Domovinskog rata. Konceptualno, film započinje kao tmurna priča o još jednom PTSP-ovcu, nastavlja se u veselijem tonu zahvaljujući berekinskom Srećkovu karakteru i pratećem zaigranom stilu filma, da bi nam pri kraju Srećko otkrio da je on zapravo lažni invalid koji je glumio mentalnu poremećenost da bi izvukao invalidsku mirovinu. Isto tako šeretski, kako Srećko priča o svojem varanju, on spominje ratne zločine koje je napravio te priča o srdačnom

druženju između hrvatskih vojnika i četnika za vrijeme ratnih primirja. Berekinski prilazeći osjetljivim temama hrvatskih ratnih zločina, lažnih invalida i ratne dvoličnosti, film se sprda s cijelom nacionalnom herojskom mitologijom, kojom se sakrivaju prava bijeda rata i učestalost ratnih zločina na svim stranama.

Određeni broj dokumentaraca s ovogodišnjih Dana, kao skoro svake godine, mogao bi slobodno konkurirati u kategoriji eksperimentalnih filmova. Među tim *eksperimentalnim dokumentarcima* ističe se dugometražni film *In Time* Nicole Hewitt koji analizira odnos stvarnosti i fikcije, prikazujući članove plesnih klubova kako pokušavaju rekonstruirati neke klupske anegdotalne događaje te prikazujući njihove šaljive pokušaje snimanja glazbenog spota. Konceptualno je zanimljiv i *100%* Zorana Margetića. To je film koji nam, prikazujući crni ekran i zvukove okoline, pokušava dočarati svijet sljepoće. Nažalost, kao u slučaju filma *Domaće je najbolje*, nefunkcionalno se sudaraju dva koncepta. Naime, ionako teško ostvariv cilj dočaravanja svijeta sljepoće još je više otežan inzistiranjem na varanju gledatelja (tek na kraju filma shvatimo poantu crnog ekrana), a, s druge strane, šaljivost same konceptualne varke ne funkcionira u ovako ozbiljnoj temi.

Da zaključim, ovogodišnji dokumentarni program Dana hrvatskog filma ponudio je nekoliko dobrih ostvarenja (*Dvije sestre*, *Lutka kao*, *Srećko*), ali i ne baš impresivan prosjek kvalitete.

UDK: 791.633-051Hewitt, N.(049.3)

Mima Simić

In Time Nicole Hewitt (2008)

Povodom prikazivanja na 18. Danima hrvatskog filma

59/2009

Kad su me prošle godine u sklopu ankete *Jutarnjeg lista* zaiskali da sastavim vlastitu top-listu najboljih hrvatskih (dugometražnih, igranih) filmova od osamostaljenja, moram priznati da me istom obuzela nelagoda, te snažan poriv da se ispričam smrću u obitelji ili kakvom rijetkom bolešću koja bi me spriječila da sudjelujem u projektu bez dodatnih objašnjenja. Ipak, prevladao je zdrav razum i besplatna reklama u vodećem hrvatskom kulturnom glasilu, pa sam si dala truda i iskopala desetak proizvoda od čistog domaćeg celuloida, koji možda i ne bi našli mjesto u osobnoj mi filmskoj kolekciji, ali, da kojim slučajem tamo i zalutaju, ne bih se crvenjela pred podrugljivim pogledima slučajnih posjetitelja. Je li problem u nedostatnoj upućenosti u hrvatsku poslijeratnu filmsku produkciju, općenitoj domoljubnoj slabokrvnosti, ili pak specifičnom mi gledateljskom senzibilitetu, ne znam, no činjenica je da u posljednjih petnaestak godina niti jedan domaći naslov nisam poželjela staviti na vidljivu policu u stanu. Sve, to jest, dok me jedne prosinačke večeri put nije nanio na tuškanačku premijeru cjelovečernjeg rada Nicole Hewitt, eksperimentalno-dokumentarno-igranog filma *In Time*... No, ne trčimo pred rudo – ta nismo u eksperimentalnom filmu! Budući da ovaj tip teksta traži tradicionalniju strukturu, valja otpočeti s nešto širim kontekstom.

Premda ukazivati na rupe u vlastitom znanju nije osobito popularan način da se zadrži pozicija autoriteta, ovdje ću ih rado razotkriti jer je upravo postupak de(kon)strukcije teksta, pa tako i autorskog autoriteta, od ključnoga značenja za ovu analizu. Lik i djelo Nicole Hewitt, dakle, do rečene sam projekcije poznavala isključivo preko suradnje na filmovima Ane Hušman, dok su mi njezini autorski radovi u potpunosti promakli. Premijeru sam stoga pohodila sa slabo definiranim horizontom očekivanja, a vrlo je vjerojatno da sam, uz dužno poštovanje, potiho i strepila od potencijalnih nuspojava cjelovečernjeg eksperimentalnog filma. No, sve predrasude spram dugometražnog eksperimentalnog filma (domaći da ne spominjem) pale su u vodu već nakon nekoliko uvodnih sekvenci iz kojih je postalo razvidno da će ovaj rad, pored rastezanja granica forme (što se, uostalom, i očekuje od eksperimentalnog filma), ponuditi i sjajnu zabavu, jednako stimulativnu ozbiljnim filmofilima koliko i ljubiteljima televizijskog spektakla *Ples sa zvijezdama*; skupinama koje se, uostalom, nerijetko s užitkom preklapaju. A upravo je proces proizvodnje užitka, odnosno filma kao ultimativnog skopofilnog užitka, istinska "radnja" ovoga filma uokvirenog labavom naracijom o dvogodišnjem boravku filmske ekipe u svijetu plesnih natjecanja u regiji.

U uvodu filma naratorica/redateljica opisuje sadržaj, ali i formu svojega projekta: "Krenuli smo na tečaj plesa u Plesni centar Zagreb. Centar je koristio prostorije u vojnom učilištu na Črnomercu. Većina polaznika bili su kadeti. Bili smo mi, kadeti i još nekoliko ljudi, kao Biba i gđa Darinka. Ideja je bila naučiti plesati i snimiti film. Rekli smo: 'Tko god želi napraviti scenu za film, neka se javi.' Javila se Andreja..." Na potku šturog, gotovo karikirano dokumentarističko-faktografskog izvještaja o mjestu radnje, likovima i osnovnoj ideji djela, veže se "f(r)iktivni" element – trenutak "pravljenja scena", odnosno glume; fikcija koja se ukršta s dokumentarnim okvirom, izaziva trenje, i ultimativno ga razara. Kako se to konkretno manifestira na filmu? Osoba koja je odlučila "napraviti scenu za film" odabire nedavnu epizodu iz "stvarnog života" (odnosno svijeta plesa koji protagonisti za potrebe filma dvije godine nastavaju), pa taj događaj odigrava/rekonstruira pred kamerom, zrcaleći prizor u mnoštvu varijanti, kao u kakvoj dvorani iskrivljenih ogledala. Iskrivljenost je pritom posljedica kako nemogućnosti potpune rekonstrukcije sjećanja, tako i činjenice da sudionici i sudionice u filmu nisu profesionalni glumci (kao što se, uostalom, i pristoji dokumentarnom žanru),

pa je ovo iskrivljavanje "stvarnih" iskustava, baš kao posjet dvorani ogledala, daleko zabavnije od formulaične glumačke mimikrije na koji smo kao (ekstradijegetička) publika navikli. "Loša" gluma tako, paradoksalno, postaje najefikasnije sredstvo posredovanja *nemogućnosti* istinske rekonstrukcije (dokumentarnog) događaja, pri čemu beskrajno ponavljanje istih prizora i pokušaja da ih se odglumi/rekonstruira dodatno učvršćuje tu neizgovorenu tezu.

Daljnji načini razotkrivanja filmske forme, odnosno kostura filma (koji na taj način opet postaje njegovo meso!) uključivanje je samog procesa nastajanja filma u filmsku radnju, pri čemu se neprestance apostrofiraju obično "nevidljivi" elementi filmskog jezika – funkcija kamere, montaža, zvuk itd. U jednom trenutku, primjerice, naratorica će komentirati kako je nastao neki vizualni efekt uporabom duge ekspozicije; drugdje će iz neke epizode rekonstrukcije izrezati i izmontirati samo smijeh (bez vizualne pratnje), ili pak samo poglede, bez zvuka; katkad će se u kadru gdje po logici "radnje" očekujemo ljudski subjekt naći sama kamera i sl. Na taj način film postaje dvostruko dokumentarno djelo – to je istovremeno film o događaju (dvogodišnja misija pohađanja plesnih natjecanja, upoznavanje natjecatelj(ic)a, prepletanje njihovih mikropovijesti itd.), ali je – jednako toliko – dokumentarac o procesu snimanja dokumentarnog filma, žanra koji se općenito smatra najbližim "stvarnosti", no ovdje se razotkriva kao ništa manje izrežiran i montiran koliko bi to bio igrani film.

No najveća kvaliteta ovoga filma ne leži u njegovu uspješno sprovedenom metatekstualnom momentu, ili ironijskom odmaku od žanra – štoviše, ono što film drži na okupu nije samo dobar ritam, tempo, ili "tajming", kao što sugerira naslov, nego kvaliteta iznenađujuće humanosti, *intime* (koju naslov također nudi), i koja – paradoksalno – preživljava svu formalnu de(kon)strukciju. Upravo zbog već spomenute histrioničke nevinosti protagonista, njihov glumački proces zapravo je proces otkrivanja njihove ranjivosti, njihove intime, koja postaje dokumentarizam u najčišćem obliku. U svim "promašenim", drveno odigranim scenama Hewittinih aktera – u njihovoj nelagodi pred kamerom, ili u otvorenom poziranju, Hewitt prikazuje prostor pretapanja subjekta i objekta pogleda, gdje je protagonist(ica) ujedno i objekt vlastitoga pogleda, pa mu/joj svijest o vlastitoj izloženosti oku kamere onemogućuje potpuno postojanje s ijedne strane dihotomije. Ovaj brisani prostor tjeskobe subjekta-objekta izloženog pogledu plodno je tlo za dijalog s vječno citiranim tekstom Laure Mulvey o vizualnom užitku i narativnom filmu, a sam *In Time* možemo shvatiti i kao Hewittin odgovor na Mulveyin poziv na destrukciju tradicionalne filmske strukture, kao strategiju oslobađanja (kod Mulvey se, istinabog, radi o oslobađanju žene, no funkciju "žene", tjeskobnog subjekta, kod Hewitt može preuzeti "tko god" to odluči!).

Sve to ima smisla, složit ćete se. Ali... nije riječ o narativnom filmu! – dodat ćete potiho u sebi. Ipak, je li baš u potpunosti tako? Premda formalni elementi filma, osobito njihovo razotkrivanje, sugeriraju eksperimentalnu i dokumentarnu vrstu, ovaj film kroči i na teritorij igranog filma upravo u činjenici da protagonisti u filmu *glume sami sebe*, pred kamerom izravno prevodeći svoj (ili tuđi) život u *fikciju*. Odupirete li se ovako proizvoljnom i arogantnom baratanju žanrovskim odrednicama, svejedno ćete se morati složiti da je *In Time*, u najmanju ruku, *metaigrani* film. A osim što je rečeno odigravanje/rekonstrukcija/glumljenje sjećanja nedvojbeno upečatljiv i relevantan komentar na strukturiranje/bilježenje same povijesti, za medij filma možda je značajnije upravo propitivanje žanrovskih kategorija, čije granice Hewitt neprestanim trenjem i očuđavanjem efektno testira. (Uzgred, na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma *In Time* možemo pronaći u kategoriji dokumentarnog filma, no ne bi bilo osobito teško iznaći argumenata da ga se smjesti u bilo koju od ponuđenih).

Citirajući na ovaj način *In Time* kao značajan doprinos među ostalim i raspravi o objektivizaciji pogledom/kamerom (u današnje doba vladavine *Big Brothera* s potpuno novim političkim implikacijama), svakako valja apostrofirati ključni moment oglušivanja Hewittina filma o borbene pokliče Laure Mulvey u njezinoj misiji destrukcije užitka. Ono na čemu Hewitt temelji svoj rad upravo je skopofilija – što najbolje potvrđuje sama okvirna tema, to jest provodni "narativni" motiv plesa, nijemog, deverbaliziranog pokreta, koji u kontekstu natjecanja jednostavno ne može postojati bez gledateljskog/skopofilnog angažmana. Skopofilni/voajerski užitak u filmu također je, međutim, raslojen i podvostručen. Na strožoj "pripovijednoj" razini koja se zanima plesnim natjecanjima i (relativnim) uspjehom protagonista na njima, promatranje (uvijek donekle seksualno konotiranog) plesa nudi jednu vrstu "tradicionalnijeg" gledateljskog užitka,

dok je druga razina skopofilije vezana upravo za promatranje procesa "glumačke" rekonstrukcije iz radionice protagonista-naturščika. U kliničkoj psihologiji, naime, voajerizam se opisuje kao seksualni interes ili praksa potajnog promatranja ljudi u intimnim situacijama, poput svlačenja, seksualnog odnosa, ili *drugih aktivnosti koje se smatraju privatnima, odnosno intimnima*. Ova definicija voajerizma nedvojbeno opisuje i užitak koji osjećamo promatrajući kako se pred svemoćnim okom kamere rasprostiru tuđe intime (nesigurnosti, smetenost, nervoza, trema, histeričan smijeh i sl.), u ovom slučaju *in time* protagonista istoimenog filma.

No, kad je riječ o užitku, Hewitt se ne zaustavlja na klinički objašnjivoj vrsti voajerskog sladostrašća. Kao što sam spomenula na početku teksta, u određenim segmentima film se zaigrano približava estetici (no nikad i etici!) planetarno popularnog *showa Ples sa zvijezdama*, gdje vrhunac zabave i gledateljske čulne radosti (s ironijskim odmakom, ali i bez njega!) predstavlja epizoda snimanja videospota za zabavljačku *wannabe* uspješnicu *Neizlječivo* mladog bosanskog plesača i pjevača Dženana Jahića Džene. Osim što humanitarnim redateljskim angažmanom doprinosi Dženanovoj karijeri, Hewitt gledatelje svoga filma zabavlja audiovizualnom fragmentacijom ovog miniprojekta, raščlambom svakog koraka u procesu. Od detaljne razrade "scenarija" u kojem se Dženo nad čašicom vode-koja-glumi-votku barmenu pjesničkim metrom žali na slomljeno srce, preko bezbroj puta na različite načine ponovljenog refrena (katkad s pozadinskom audiomatricom, katkad bez nje), sve do grupnih plesnih scena koje videospotove čine tako popularnim žanrom, Hewitt kao da svaki fragment koji čini ovaj videospot ima potrebu dobro promotriti (i snimiti!) sa svih strana, da bi ga napokon mogla pripojiti drugome s kojim će na kraju činiti cjelinu. Naravno, cjelinu kao takvu, odnosno sjajno upakiran proizvod spreman za konzumaciju na kraju nemamo prilike vidjeti. Baš poput samog filma *In Time*, ono što mu daje sjaj nije iluzija dovršenosti, cjelovitosti, već upravo fragmentarnost, oruđe koje najbolje opisuje stvaralački proces. A što je najvažnije, ovaj stvaralački proces nije privilegija uzvišenog redateljskog/umjetničkog autoriteta, već u njemu može, a ja bih dodala i treba, sudjelovati tko god želi.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2009"(049.3)

Jurica Starešinčić

Dugometražni animirani filmovi po treći put u Zagrebu

Animafest, 19. Svjetski festival animiranog filma, 2-7. lipnja 2009.

59/2009

Dugometražni animirani film od svojih je početaka[1] vezan za studijski sistem, relativno velike budžete (čak i u vrijeme procvata dugometražne televizijske animacije 1980-ih) i posljedično – komercijalne uspjehe. Za razliku od umjetničkog igranog filma, koji se mogao proizvoditi relativno jeftino i koji je ranije shvaćen kao kulturna vrijednost u koju vrijedi ulagati i kada ne donosi profit, umjetnička animacija je, zahvaljujući skupoći i stigmi "pokretnih slikovnica za djecu" (koju može, zajedno sa još puno dobra i zla, zahvaliti Disneyjevu studiju), ostala ograničena na kratkometražne forme. Iako se 1970-ih dogodila kratkotrajna eksplozija dugometražnih animiranih filmova za odrasle u Americi i malo kasnije u Japanu, ti filmovi[2] i dalje su se trudili zabaviti što je širi mogući krug gledatelja i ovisili su o financijskom povratu.

U tom kontekstu, 1972. u Zagrebu osnovan je Animafest, festival međunarodnog animiranog filma zamišljen kao prozor u svijet umjetničke animacije. Pošto, kako smo vidjeli, umjetničke animacije dugog metra nije ni bilo, činilo se logičnim da se festival ograniči na kratki metar. Međutim, kako je upravo pionir cjelovečernje animacije za odrasle, Ralph Bakshi, prošle godine objavio okupljenim "apostolima" na najvećem sajmu pop-kulture na svijetu, San Diego Comic Conu: "Kada danas sjednete za radnu stanicu, imate čitav svijet u rukama! Čitavi filmski studio u kutiji. Četiri čovjeka iz najrazličitijih dijelova svijeta mogu se okupiti putem interneta i napraviti vlastiti dugometražni film za godinu dana." Ta liberalizacija proizvodnog procesa omogućila je autorima koji imaju snažnu potrebu za umjetničkim izražavanjem da preskoče fazu zatvaranja financijske konstrukcije, u studijskom sustavu uvijek presudnu, i vlastitom upornošću realiziraju dugometražne animirane filmove u potpuno nezavisnoj produkciji.

Čak i kod nas je pred dvije ili tri godine realiziran jedan potpuno neprofesijski dugometražni animirani film *Control: The Relevation* Krešimira Perneka, a po medijima se spominjalo i da je Igor Lepčin pronašao privatne investitore za film *Inspektor Martin i banda puževa*, iako nije poznato u kojoj je fazi realizacije taj projekt. Pošto ni jedan od tih filmova još nije javno distribuiran, ne mogu suditi o njihovoj kvaliteti, ali kasnije u ovom tekstu susrest ćemo se sa vrlo dobrim (i po meni vrlo značajnim za povijest animiranog filma, ali i autorskih prava vezanih uz isti) američkim filmom *Sita pjeva blues* Nine Paley, koji je dirljivi dokaz Bakshijeve teze.

Dodajmo tome i pad cijene čak i animiranih filmova nastalih u okvirima studija, što je omogućilo bračnom paru Pärn realizaciju njihova remek-djela *Život bez Gabrielle Ferri* i postat će jasno zašto je Animafest prije nekoliko godina odlučio prigrliti i natjecateljski program dugometražnih animiranih filmova.

Nagrade

Natjecateljski karakter Animafesta potiče nas da prvo razmotrimo nagrađene filmove, čak i ako ih ne smatramo najboljima. Naime, čini mi se da tročlani žiri Velikog natjecanja ove godine naprosto nije u sebi imao dovoljno kompetencije[3] za ovako velik i važan festival. Grand Prix tako je završio u rukama provjerenog favorita mnogih ži-

1 *Snjeguljica i sedam patuljaka* Walta Disneyja iz 1937. nije prvi dugometražni animirani film, ali je svakako film koji je odredio kako će se dugometražna animacija razvijati sljedećih stotinu ili više godina, tako da ovdje mislim na 1937. kao početak dugometražne animacije.

2 Spomenimo samo najpoznatije: *Mačak Fritz* Ralpha Bakshija i *Heavy Metal* Geralda Pottertona u SAD i Kanadi, te *Akira* Katsuhira Otoma i *Kokaku kidotai* Mamorua Oshija u Japanu.

3 Uz iskusnu kinesku profesoricu Jia Duan, žiri su sačinjavali manje više neznana Lotta Geffenblad i poznati strip-crtač Dubravko Mataković čija je kompetencija za polje animacije prilično sumnjiva jer ne znam ništa

rija Arija Folmana i njegova *Valcera s Bashirom*, dok su malo hermetičniji i manje očigledno privlačni filmovi ostali slabo primijećeni.

Valcer s Bashirom zanimljiv je predstavnik trenutno izuzetno popularnog žanra, najčešće zvanog "animirani dokumentarac"[4]. I iako su ideja dokumentarnosti i animacija potpuno nespojivi, čini se da je popularnost dokumentarnih i pseudodokumentarnih formi (od "stvarnosne proze" i biografsko/autobiografskih trendova pa do *reality* televizije) natjerala animatore da iznađu načine kako svoj omiljeni medij za umjetničko izražavanje prilagoditi zahtjevima publike (i ne manje važno, festivalskih žirija). A u kojoj je mjeri Folman u tome uspio najbolje dokazuje činjenica da je film razmatran za nominaciju za Oscara i u kategoriji dokumentarnog i u kategoriji animiranog filma[5].

U filmu, autor provodi intervjue sa svojim ratnim kolegama iz vremena Prvog libanonskog rata kako bi ispunio neke rupe u pamćenju, sve se to snima kamerama,a Folman je taj materijal iskoristio kao zvučnu kulisu filma, te ga obogatio složenom i detaljnom, ali potpuno beživotnom animacijom (uglavnom tehnikom rotoskopije, koristeći ranije spomenute snimke iz studija). Vjerojatno je da su Folmana animaciji privukli animirani filmovi Richarda Linklatera *Waking Life* i *A Scanner Darkly*, jer poput njega animaciju koristi samo kao trik za privlačenje pažnje i jeftinije snimanje potencijalno skupih scena (u ovom slučaju – rekonstrukcija ratom uništenih gradova). Druge motive je teško pronaći. Dizajn koji podsjeća na zanatski solidne, ali neinspirirane stripove to sigurno nije. Potencijalna mogućnost ekspresivnije "glume" nacrtanih likova pogotovo ne, pošto su nacrtana lica potpuno mrtva i skoro nepokretna.

Iako čak ni da je snimljen kamerom ovaj film ne bi trebao biti smatran dokumentarnim (previše je artificijelnosti i očigledno napisanih monologa i dijaloga), čini se da bolje funkcionira kao svjedočanstvo o jednom ratu i ljudima koji su ga preživjeli nego kao animirani film. Neuvjerljivi pokreti, algoritamsko faziranje i nedovoljno promišljeno kombiniranje različitih tehnika računalne animacije oduzimaju mu svaki šarm koji smo od animiranog filma navikli očekivati. Nažalost, čini se da zanat kvalitetnog animiranja, zahvaljujući jednostavnijim i bržim postupcima poput rotoskopije ili *motion capturinga*, pomalo odumire, barem izvan najskupljih produkcija hitova "za sve generacije" i sve užih krugova u kojima se još uvijek cijeni stvaranje začudnog pokreta.

Nije nevažno primijetiti kako je Animafest ipak festival animiranog filma, te smatramo da bi žiri ipak trebao izdvojiti filmove koji osvajaju specifičnostima i mogućnostima animacije nasuprot ostalih filmskih rodova, a upravo to nedostaje ovom inače vrlo solidnom i dojmljivom filmu.

Osim *Valceru s Bashirom*, žiri je simpatije poklonio i *Tajni Kelsa* Tomma Moorea i Nore Twomey, crtiću za sve generacije koji je zaradio Posebno priznanje. Prilično neshvatljivo. Iako se radi o dinamičnom i dopadljivom djelu koje bi vjerojatno oduševilo najmlađe gledatelje u poslijepodnevnom televizijskom terminu, malo što se pronalazi ispod površine poučne priče o vrijednosti umjetnosti i estetske ljepote čak i u vremenu bespoštednog nasilja i nepotrebnog razaranja. Film je to koji, na razini izvornosti i ideje, djeluje skromno čak i za redovitu kinodistribuciju (nedostaje mu inspiracije i humora kako bi bio barem malo zanimljiv i ciničnim odraslima), a na jednom umjetničkom festivalu može proći samo kao podsjećanje da su najvjernija publika animiranih filmova ipak djeca, nipošto kao jedan od laureata.

Posebnim priznanjima istaknuta su još dva filma, ali u njihovom slučaju nema govora o nezasluženosti. Bez suzdržavanja istaknut ću *Život bez Gabrielle Ferri* Priita i Olge Pärn kao najuspjelije djelo ovogodišnjeg Animafesta, a ako njegovih 44 minute trajanja uopće mogu proći kao dugometražni film[6] – možda, po mojem mišljenju, i najuspjeliji dugometražni animirani film u povijesti svjetske kinematografije. Dojam da je Priit Pärn snimio još jedno remek djelo malo koga će iznenaditi. Radi se o doajenu čije je mjesto u povijesti animiranog filma odav-

o njegovu praktičnom (osim vrlo osrednje špice za prošlogodišnji Animafest – sve skupa ni pola minute) ili teorijskom djelovanju na tom polju.

4 Vrijedi se u ovom trenutku podsjetiti rada Hrvoja Turkovića "Može li animirani film biti – dokumentarističan?" iz *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, br. 44, 2005.

5 Prema *Hollywood Reporteru*, jedini razlog što nije nominiran za najbolji dokumentarni film je pravilo o prikazivanju u određenim američkim gradovima prije nominacije.

6 Evo, selekcijska komisija Animafesta uvrstila ga je među dugometražne.

no osigurano[7]. Ono što iznenađuje jest lakoća s kojom je Pärn pronašao nove ideje i motive za svoj film nakon što se raspao društveni okvir koji ga je kao umjetnika formirao.

Naime, Pärn je jedan od najistaknutijih kroničara ljudskog duha u istočnom bloku. Njegovi najčešći motivi od samih početaka bili su odnos Istoka i Zapada, pogotovo doživljaj zapadne pop-kulture u njegovoj Estoniji. Danas, kad Estonija više ne spada u nikakve blokove i sasvim se uklopila u depolarizirane europske trendove, u *Životu bez Gabrielle Ferri* Pärn jednako uspješno analizira malograđansko društvo Estonije, ovaj put postavljajući u središte pažnje kontrapunkt svijeta odraslih i djece, stvarnosti i simulacije, prihvaćanja zakona i kriminala... Dječak kojeg roditelji erotomani zaključavaju u sobu i dlanove mu zamotaju zavojem kako ne bi mogao tipkati na računalu i potajno se spajati na internet (dječak je također svojevrsni erotoman jer obožava erotiku u virtualnom svijetu, ali njegove pohotne roditelje ta virtualnost njegova doživljaja očigledno iritira), lopov koji je spreman ukrasti sve, pa čak i spolni čin, sumnjivi znanstvenici (koji kratkovidnost liječe iskapanjem očiju naočalama) i špijuni koji ih nadgledaju čine eklektički svijet moderne Estonije kako je Priit i Olga Pärn vide. *Život bez Gabrielle Ferri* zasigurno je jedan od najpromišljenijih, najsigurnije ispričanih i prije svega najduhovitijih Pärnovih djela do sad. Teško je reći u kojoj je mjeri za to zaslužna i njegova puno mlađa supruga, koja je potpisana kao koredateljica, ali zbog stila crteža, animacije i atmosfere, teško je taj film promatrati bilo kako osim u kontekstu Priitova stvaralaštva.

I treći istaknuti film, groteskna ljubavna priča *Mary i Max*, odgovara na zanimljivo pitanje glede autorovih sposobnosti. U ovom slučaju može li Adam Elliot svoju proslavljenu metodu pripovijedanja depresivnih intimnih priča kombinacijom duhovitih vizuala izvedenih tehnikom gline i sjetne naracije iz *off*-a uspješno razvući do trajanja dugometražnog filma?

Nakon nekoliko dirljivih (tehnički na poluamaterskoj razini) autobiografskih uradaka koji su ga proslavili u trenutku kad se internet počeo koristiti za distribuciju kratkih filmova[8], uslijedio je ambiciozniji, 22 minute dug *Harvie Krumpet* koji mu je donio vjerojatno najpriželjkivaniju nagradu u svijetu filma – Oscara. Prisjetivši se tog filma, koji se činio malo razvučenim iako je bio kratkometražan, nadao sam se da je Elliot za dugometražni film ipak odlučio modificirati svoj prepoznatljivi stil i postupak. Međutim, već u prvoj polovici *Mary i Maxa* bilo je očigledno da je odlučio ostati dosljedan u svom izrazu. Ali, srećom, pokazalo se i da sam potpuno promašio očekujući da će se Elliotova svježina i inspiracija pogubiti u dužem trajanju. Film ni u jednom trenutku u svojih 90-ak minuta ne djeluje repetitivno, a pogotovo ne dosadno. Brojne dosjetke, šale, inteligentna opažanja i dirljivi detalji ispunjavaju baš svaki kadar, a snažne emocije, što je oduvijek glavna Elliotova snaga, čitavo nas vrijeme tjeraju da brinemo za likove i želimo znati kako će se njihovi životi rasplesti. Vrijedi spomenuti i u dosadašnjoj Elliotovoj karijeri najinspiriraniji dizajn likova i okružja, kao i najdorađeniju animaciju, bez kojih bi taj izrazito naracijom nošeni film i dalje bio zanimljiv i emotivan, ali svakako manje duhovit. A bez pravog omjera humora i tuge, ostali bismo lišeni kompletnog doživljaja filma Adama Elliota, vjerojatno najosebujnijeg mlađeg animatora izvan avangardnih krugova. Nakon svih istaknutih vrlina, nije neobično da je upravo *Mary i Max* osvojio i srca posjetitelja Animafesta koji su ga nagradili Nagradom publike.

Nezavisni dugometražni filmovi

U uvodu sam spomenuo film Nine Paley *Sita pjeva blues* kao ilustraciju tvrdnje kako je danas moguće realizirati dugometražni animirani film izvan studija na kućnom računalu. I to vrlo kvalitetan film, dokazala nam je Paley. Razočarana raskidom ljubavne veze nakon što joj je suprug otišao raditi u Indiju, autorica nam paralelno pripovijeda svoju privatnu dramu i indijski ep *Ramajana* u kojem očigledno prepoznaje sebe, kao i kulturu koja joj je razorila brak. Narativne linije ilustrirane su suprotstavljenim stilovima animacije: privatni život nacrtan je valovitom i nepreciznom linijom[9], a indijski mit detaljnim i izglađenim vektorskim rasterima. Međutim, film

7 Što je i Animafest prepoznao dodijelivši mu nagradu za životno djelo prošle godine.

8 Filmovi *Uncle*, *Cousin* i *Brother* bili su veliki hitovi Atomfilmsa: http://www.atom.com.

9 Vjerojatno korištenjem tehnike (algoritma) *squigglevision*.

je to koji u prvom redu plijeni pažnju činjenicom da je pušten u slobodnu distribuciju pod Creative Commons licencom (http://www.sitasingstheblues.com/license.html): dopušteno ga je prikazivati, dijeliti, presnimavati, a autorica čak na službenoj internetskoj stranici http://www.sitasingstheblues.com/watch.html nudi da se *downloada* u visokoj rezoluciji (1080p HD). Zanimljivo, to nije bila izvorna zamisao u trenutku kad je rad na filmu započeo. Tek kroz pravnu borbu da joj uopće dozvole distribuciju[10] filma, autorica je shvatila koliko je intelektualno vlasništvo složena i često iracionalna pravna zavrzlama i odlučila plod svog šestogodišnjeg rada licencirati kao slobodno umjetničko djelo.

Ali puno prije nje, potpuno izvan svih tokova i centara moći, animirane (pa i dugometražne) filmove u kućnoj je radinosti proizvodio Bill Plympton. Legenda nezavisne scene i tipično američke *do it yourself* filozofije u Zagrebu se ove godine predstavio dosad najmračnijim filmom *Idioti i anđeli*. Metafora o isplativosti etičnosti u svakodnevnom životu, ispunjena je karakterističnim duhovitim karikaturama i malim brojem faza u animaciji, a ispričana pantomimom, bez dijaloga. Sve u svemu, vrlo solidan primjer Plymptonova rada.

Među uspjelije primjere nezavisne animacije svakako spada i *$9.99* Tatie Rosenthal, dok su potpuno podbacili loše animirani *Masni Boogie* (Gustavo Cova) i neduhoviti *Imigranti – L. A. Dolce Vita* (Gábor Csupó).

Pokušamo li donijeti neki konačni sud ovogodišnjeg "dugometražnog" Animafesta, ocjena mora biti vrlo visoka, jer svjetska produkcija cjelovečernje animacije zaista stasava i privilegija je imati u našoj zemlji festival koji taj razvoj prati. Sjetimo li se kako su teško organizatori popunili (u konačnici loš) program prije četiri godine, moramo im čestitati na pravovremenosti, jer nakon osrednjeg programa pred dvije godine, solidnog ove, vjerujemo da će vrlo uskoro natjecanje dugometražnih filmova konkurirati po kvaliteti natjecanju kratkometražnih.

10 Sporne su bile pjesme Annette Hanshaw koje su film i inspirirale, a za koje je autorica mislila da se nalaze pod *public domain* licencom, ali se uspostavilo da su prava na pojedine stihove ili notna pisma još uvijek aktualna i njihovi su vlasnici tražili nerealno visoke iznose.

UDK: 791.65.079(497.5 Pula):791-21(497.5)"2009"(049.3)

Tomislav Šakić

Deset filmova traži autora

56. Festival igranog filma u Puli, 18-25. srpnja 2009.

Kad snimaš jedan film, snimaj zaista samo jedan film!
(Zoran Tadić, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*)

Blizine i *Penelopa:* nezavisni film podriva sistem

Nacionalni filmski festival u Puli pripustio je 2009. u svoj redoviti, natjecateljski program dva filma na HD-u. *Blizine* Zdravka Mustaća i *Penelopa* Bena Ferrisa digitalni su prije svega zbog činjenice da radi distribucije nisu prebačeni na 35mm filmsku vrpcu, što bi do ove godine bila nepremostiva prepreka da ih pulski festival uopće pojmi kao "filmove"; 2006. je tako stradao i od Mustaća i od Ferrisa uspjeliji film Matije Klukovića *Ajde, dan... prođi...*, a 2005. *Ono sve što znaš o meni* Bobe Jelčića i Nataše Rajković. Istodobno, mnogi su "pravi" filmovi vidjeli pulsku arenu, zahvaljujući činjenici da si je Hrvatska televizija mogla priuštiti da ih prebaci na 35mm film, premda na njemu izvorno nisu i snimljeni. Razlika u retorici filma i televizije vrlo je mala (premda značajna), no mnogi su filmovi rađeni u televizijskoj produkciji s mišlju da se zapravo rade za kino (primjerice Brešanov *Kako je počeo rat na mom otoku*), a Hrvatska televizija makinalno je sudjelovala u koprodukcijama domaćih kinofilmova, kupujući naslijepo dramski program te sijekući – mahom bez neke dublje, strukturne logike – filmove u dva ili tri nastavka. Postoji li pak razlika između HD-a i filma (klasične filmske vrpce) i tako je dvojbena, barem na području igranoga filma – ne čini se, zasad, da tehnička i materijalna podloga (digitalni medij) utječu bitno na strukturu djela. Osim toga, dobar dio trenutnog svjetskog filma snima se digitalno (pogotovo hollywoodski filmovi), ili se u postprodukciji toliko obrađuje da ga je teško nazvati filmom u klasičnom smislu, čime ih čini projekcija s "analognog" aparata u kinodvoranama.

Kadu su u pitanju *Blizine* i *Penelopa*, digitalno podrijetlo bilo je vidljivo prilikom projekcije budući da je filmska slika zadržala vizualni izgled i kolorit karakteristične za digitalnu sliku na koju se, usprkos širenju LCD televizora, i dalje teško naviknuti kao na "prirodnu"; pitanje je kakav bi dojam ostavila slikovna kvaliteta da su filmovi prebačeni na 35mm. Međutim, ono što je najvažnije za *Blizine* i *Penelopu* je, kao i kod Klukovića, to što će institucionalno pripuštanje "nezavisnog" filma u krugove samozvanog "pravog" filma estetski i produkcijski uzdrmati hrvatsku kinematografiju. Ako su Jelčić-Rajković i Kluković bili spriječeni pri ulasku u ravnopravnu konkurenciju, ovogodišnja dva HD filma bacila su rukavicu u lice *mainstreama*; i, premda je logično što su digitalno prikazani u savršenom kinu Valli, a ne u areni pod otvorenim nebom, nerazjašnjena odluka da za ova dva filma publika ne može glasati zadnja je prepreka u tom izazovu. Činjenica da su oba zaobiđena u nagradama – premda primjerice fotografija Borisa Poljaka u *Blizinama* ravnopravno konkurira kameri Mirka Pivčevića u *Kenjcu* i Vedrana Šamanovića u *Ljubavnom životu domobrana* – manje je bitna i vjerojatno se može tumačiti kao zadnji otpor etabliranih ljudi od struke došljacima s produkcijske margine; bitno je da je sistem potkopan, a vrata ne samo odškrinuta, već sada širom otvorena.

Ključ (ne)razumijevanja i *Blizina* i *Penelope* leži upravo u odnosu prema *njihovim* publikama – pitanje je bi li ova dva filma prošla statistički najgore kod glasova publike, jer oba ciljaju na svoju izabranu publiku. Oni gledatelji koji bi dočekali svršetak filmova (ma koliko ih bilo malo), tim bi filmovima svakako davali mnogo više ocjene nego *Čovjeku ispod stola*, da uzmemo samo jedan ovogodišnji kriminalan primjer. Svaki film ima svoju ciljanu publiku, ma koliko veliku ili malu; svako umjetničko djelo ima svo-

jeg idealnog adresata, sugovornika. *Blizine* i *Penelopa* u tom su smislu svakako izazovniji filmovi nego dobar dio tzv. *mainstreama* komercijalne (što kod nas znači subvencionirane) kinematografije, makar se on u ovom slučaju pokušao odrediti tehničkom podlogom (vrpca a ne HD).

Penelopa australskoga redatelja Bena Ferrisa, prema radnoj biografiji izvorno kazališta, u tom je kontekstu karakterističan tzv. art-film, usto izrazite kazališne provenijencije, negdje u tragu filmskoteatarske estetike Petera Greenawaya. U tom smislu, činjenica da je film nastao u digitalnoj tehnici *jest* na određeni način povezana s njegovom umjetničkom strukturom, jer je digitalna produkcija svojom jeftinoćom najčešće utočište dugometražnim filmovima koji nastaju izvan tradicionalnijih narativnih i žanrovskih oblika – u zadnje vrijeme i etabliranim starijim autorima poput Agnes Varde ili Davida Lyncha. "Digitalni filmovi" – koji produkcijski jesu nezavisni, *underground* filmovi – stoga i estetski postaju "nezavisni" i "*underground*" filmovi, u smislu u kojemu su te produkcijske oznake postale osamostaljenom estetskom, pa i žanrovskom ladicom (kao što su, primjerice, *indie* glazba i *indie* filmovi, pa i kad odavno nisu "nezavisni", već dio megakorporacija).

I kod *Blizina* i kod *Penelopa* priklanjanje alternativnoj kinematografiji (ne samo u smislu modela financiranje, dakle) vidi se u opredjeljenju za narativne strukture koje nisu klasične, već izrazito modernističke, pa i eksperimentalne. Ferrisova se *Penelopa* tako otvara intermedijalno, dugačkom snimkom slike koja uprizoruje lov; u kasnijem toku filma intermedijalnost, karakteristika modernizma, ponajviše se očituje kao poprilično jaka ovisnost o kazalištu. Priča o Penelopi jest ženska revizija Homerove *Odiseje* (istu je temu obradila i Margaret Atwood u romanu *Penelopeja*), no ona je kod Ferrisa posredovana kao varijacija na antički teatar. Ono što je pred kamerama inscenirano nije, ipak, kazališna predstava, ali je postava filma svojevrsno konceptualno promišljanje obrednoga čina helenskoga tragičkoga teatra, čime je Penelopina priča o čekanju Odiseja i ubojstvu prosaca (koje ovdje ubija ona, a ne Odisej) prekodirana u obrazac klasične antičke tragedije. Glavni problem u toj "penelopeji" jest Ferrisovo shvaćanje starogrčkoga tragičkog performansa: u njegovu filmu sve je iznimno sporo, kadrovi vrlo dugački – što ponegdje proizlazi iz umjetničke motivacije i ima svoju funkcionalnost (primjerice, kadar u kojemu kamera iznimno lagano vozi kroz sobu uspavanih Družica, do Pe-

Blizine

nelopina krupnog plana u susjednoj sobi, dok se u *off-u* odvija njezina molitva Artemidi da je ujedini s Odisejem u smrti), dok je ponegdje sasvim bespredmetno (neprihvatljivo spora "pogrebna" povorka s obeznanjenom Penelopom, gdje se kamera na *steadicamu* potpuno nemotivirano gubi nad krošnjama, u predugom kadru nakon izlaska Družica iz okvira). Meni čini da "obredno" ipak ne znači "vrlo sporo", nego dapače, da je tragički performans furiozan (ipak, riječ je o furoru, gnjevu/bijesu), često doslovce bakhantski, premda i Pasolinijevi filmovi *Kraj Edip* i *Medeja* variraju između fatumske usporenosti i naglih provala furora.

Prigovarati glumi nema smisla u ovakvom filmu jer takav tip filma stavlja naglaske na neke druge stvari; ipak, premda film pati od sinkronizacije i iznimno loše dikcije glumaca, Frano Mašković je, premda napola razumljiv u monolozima, u pojavi pogođen kao Odisej iz Penelopinih snova i zamišljaja, a Natalie Finderle (premda joj hrvatski nahsinkronizirani glas, nažalost, nikako ne odgovara) prikladno drži pažnju u svojim kadrovima. Družice ili družbenice (u filmu zvane "Sluškinje") uspjele su kao kor, masa lijepih djevojaka (ma koliko im dikcija u sinkronizaciji bila očajna), a Prosci prikladno predstavljena amorfna masa prežderanih i oblokanih muških svinja. S vizualne strane, film je vrlo uspjelo snimljen (James Barahanos) u interijerima i eksterijerima dvorca Brezovica te u parku Maksimir, u jesenskoj atmosferi opala lišća. U ovakvo postavljenom konceptualnom filmu-teatru ne treba posebno hvaliti scenografiju i kostimografiju (ovdje uistinu izvanrednu u kontekstu filma), tako da se – ostavimo li problem sinkronizacije i glumačke dikcije postrani – kao glavni problem *Penelope* ipak postavlja redateljsko-autorski koncept u pristupu antičkoj građi. U režijskom se smislu to ponajviše očituje u često nemotivirano i nefunkcionalno vrlo dugim kadrovima, čega je eklatantni

Penelopa

primjer povremen dojam da je kamera tek postavljena na kazališnom setu i čeka da glumice uđu u kadar, odigraju svoje, te iz njega iziđu, dok kamera i dalje snima.[1] Ipak, s druge strane *Penelopa* daje i mnoštvo divnih slika-kadrova i vrlo uspjelih prizora, katkad hipnotičkih u svojoj ciljanoj sporosti i u estetiziranoj atmosferi Penelopina melankoličnog čekanja na povratak voljenoga, njezinih dugih noćnih šetnji dvorcem i drapanja mrtvačkog pokrova koji je istkala preko dana.

I dok je Ben Ferris australski autor koji se u hrvatskoj koprodukciji našao zahvaljujući međunarodnim kontaktima naše nezavisne scene (One Take Film Festival, producentica Irena Marković), Zdravko Mustać istaknuti je hrvatski autor eksperimentalnih filmova koji se posljednjih nekoliko godina okrenuo i kratkom igranom filmu. Ta ambicija autora koji je 1987. snimio eksperimentalni film *Zovem se film* narasla je ovdje do forme dugometražnoga igranog filma – za neke i dalje jedinoga "pravog" filma – i to je nažalost ostalo jedinom pravom manom *Blizina*. Naime, film prije svega ostavlja dojam nategnuto proširivanog kratkog igranog filma, kao nekoć Babajin rastegnuti prvijenac *Carevo novo ruho*, i šteta što Mustać nije u dugoj formi debitirao nečim što je kao duga forma otpočetka bilo i mišljeno. Sve što je Mustać bio konceptualno zamislio vjerojatno za trajanje od pola sata, u jednoiposatnoj verziji vidljivo je nadograđeno aditivnom metodom: film ima osam ili devet jasno odijeljenih sekvenci s istih dvoje likova u istom prostoru. Svaka iduća sekvenca zatječe dvoje sugovornika, zatočenih u zaglavljenom liftu, naizgled na jednakom početku njihova mučnog odnosa, no ispostavlja se da je svaka scena varijacija na zadanu temu, izvedena u izmjeni govornih dionica, provala agresije i poetskih zatišja. Likove zapravo zatječemo u svojevrsnoj parafrazi ranije scene, ali ipak s naslijeđenim iskustvima, s novim znanjem koje baca sasvim novo svjetlo na sve što je bilo razotkriveno u ranijoj sceni, na odnose među njima dvoma i na "pravu" priču. Ono što bi bilo upečatljivo u jednom tom segmentu, dodavanjem sličnih, a opet drugačijih sekvenci, nije čak ni toliko umjetno rastegnuto na sat i pol, koliko je u prvome redu izgubilo konciznost u seciranju emocionalnih i psihičkih stanja dvoje protagonista, budući da je opetovano u gradaciji koja je trebala biti suptilna, pa i možda napeta u razotkrivanju da je njihov odnos sasvim drugačiji, no u svojim je sitnim varijacijama izgubila fokusiranost.

Mustaćeva je režija koncizna i na zavidnoj razini za hrvatski režijski standard. Glavna vrlina filma vjerojatno se nalazi upravo u režiji; produkcijske vrijednosti filma općenito su – s obzirom da su tzv. gerilske – na zavidnoj razini, jer je riječ i o filmu s najboljim dizajnom produkcije od vizualnog izgleda pa do plakata, a treba istaknuti vrhunsku montažu zvuka (Dubravka Premar, čak uvjerljivija nego u *Crncima*) i, dakako, filmsku fotografiju Borisa Poljaka. Mustaćev film u režijskom konceptu može podsjetiti na *Sobu panike* Davida Finchera, jer je u oba filma posrijedi svojevrsna filmska vježba s dvoje glumaca u ograničenom, zatvorenom prostoru. Kod Mustaća je to zaglavljeni lift, i njegova režija superiorna je vježba retoričkih postupaka u tom zabranu – gornji rakurs, pri čemu vidimo četiri strane dizala, četiri varijacije sa zidom (pri čemu je četvrta strana lifta, gdje je pozicionirana perspektiva, uklonjena), plus poneka varijacija s uglom lifta, tj. dvama zidovima pod kutem od 90 stupnjeva; uza sve to, razni donji rakursi, s razine poda. Odatle, naravno, proizlazi dominacija užih, bližih planova, u varijacijama od srednjega plana do logički vrlo čestih krupnih planova i detalja. Mustać je tu skoro hitchcockovski precizan i školski uzoran. Što se retorike planova tiče, njihova brojnost i funkcionalnost u ograničenom prostoru mogli bi biti dobra škola mnogim domaćim filmašima, a lift kao

1 Treba reći da je snimatelj filma, James Barahanos, prema katalogu festivala posebno zainteresiran za "umjetnost snimanja dugih kadrova u kojima preispituje apstrakciju, psihologiju i emocije", tako da je moguć i njegov doprinos mizanscenskim rješenjima.

mjesto radnje trebalo bi možda zadavati i studentima na akademiji.

Suigra dvoje glumaca, o kojoj film ovisi i više nego o prostorno sputanoj, a vizualno razmahanoj režiji, u danom je kontekstu pod većim povećalom nego gluma u filmu inače, a Anica Kovačević i Damir Klemenić čine to suvislo, premda mjestimice ukočeno, makar su i ta skliska mjesta prouzročena tekstom koji im je dan. Kod Kovačević, lik i gluma više su ovisni o mikroglumi, odnosno o facijalnim suptilnostima i, režijski, krupnim planovima, što zahtijeva talent Monice Vitti ili barem Ivane Roščić (u *Pravom čudu*), a i jače režijsko vodstvo. Ona je – za debitanticu – svoj imaginarni lik predstavila korektno, premda se teže probila kroz neke pretencioznije monologe, i pogotovo kroz dijelove gdje postava njezina lika ovisi o njezinoj sljepoći. Klemenić je pak u film donio fizički teatar (član je Montažstroja), i njegovo lice ipak ponajprije nije lice koje bi privuklo interes u spektaklu krupnoga plana niti on to može; on glumi cijelim (tetoviranim) tijelom, verbalnost mu je na drugome mjestu, iza tjelesnosti i fizičke akcije (koja je već dugo trend u hrvatskom kazalištu mlađe generacije, u tragu Branka Brezovca), i kao takav se razmaše i vlada ekranom kada u skučenom prostoru lifta dobiva agresivne napadaje i obavlja fizičke akcije poput udaranja šakom, samoranjavanja, silovanja ili tjelesnih egzibicija između četiri zida, poda i stropa. U tom smislu, ovaj bi se film mogao zamisliti i kao predstava s dvoje glumaca, pri čemu bi lift bio postavljen na pozornici s četvrtim, nevidljivim zidom prema publici (ili čak kao stakleni lift, okružen publikom).

Naravno, pritom bi se izgubila specifično filma odlika *Blizina*, a to je ono audiovizualno i montažno; dakle, Mustaćeva režija, montažna struktura filma, pa i filmska slika Borisa Poljaka. Ipak, to ponajbolje govori o osloncu filma na druge suvremene umjetnosti, a ponajviše na nažalost pretipično pretpostavljanje što tzv. visoka (ili barem alternativna, neinstitucionalna) umjetnost danas jest. Temeljni problem *Blizina* nije rastezanje izvorne koncepcije, nego taj pad u tipične klišeje koji karakteriziraju "umjetničarenje". Poetizam u metaforičnom naslovu ostavivši postrani ("blizina" u nekorištenoj množini), kao i uspio oslonac na performans, ples i fizički teatar, *Blizine* – kao, uostalom, i "redovita" hrvatska dugometražna produkcija igranoga filma – pati ponajviše od scenarija. Ovdje to nije samo dijalog-lista, koja se u biti sastoji od dugačkih solilokvija, odnosno izmjene scena u kojima je jedan od dvoje likova, neizoštren u stražnjem planu, tek izlika i druker za autopsihoanalizu drugoga lika, izoštrena u prednjem, blizom planu, pri čemu su ti monolozi opterećeni teškim verbalnim materijalom koji zna otići do ruba pretencioznosti u samoispitivanju identiteta. Ti su identiteti pritom, što je za očekivati, egzibicionistički, rubne naravi, ekscesni – kriminalac / agresivac / autsajder i slijepa žena. Scenarij sam pati od banalnosti koje otkrivaju pogreške tipične za umjetničku scenu: tema otuđenja (*Blizine* možemo svesti na tu davnu opsesiju, izvan filmske umjetnosti stariju i od Antonionija, koji se bavio "smrću osjećaja" – "blizine" su pravo te relacije, blizine među ljudima koje pucaju ili se pretvaraju u "daljine") razvijena je u temu identiteta, omiljenu u suvremenim umjetnostima, to jest u takozvanim, kako same sebi govore, "umjetničkim praksama"; lik Nje (koji se može tumačiti kao projekcija iz podsvijesti Njega) slijep je, kao preproziran simbol slijepe Pravde koja ga sustiže; lift je soba iz koje nema izlaska, u skladu sa Sartreovim "Pakao, to su drugi". U takvom ograničenom prostoru, likovi da bi funkcionirali moraju biti granični – pa je Ona slijepa, a on psihički dosta labilan, a usto prestupnik čija se krivnja (bratoubojstvo) do kraja filma mora tek razotkriti. Priča *Blizina* i nije drugo nego varijacija na egzistencijalističke teme iz Sartrea i Camusa, koje su, uostalom, u film i ušle preko Antonionija, Fellinija, Bergmana i drugih modernističkih redatelja koncem 1950-ih. Pritom govoreni tekst tone u pretenciozne banalnosti ("Netko mora biti kriv."; "Sve je to jedno velika ništa."), kao i u jeftinu simboliku – Njegov brat se tako zove Svemir, što filmu omogućuje krupne planove Damira Klemenića iz gornjega rakursa dok viče, zovući svoga brata, "Svemire, čuješ li me!?" Poviše toga, kao simbol se može uzeti samo ono što je u nekoj kulturi opće prepoznatljivo kao simbol, znak za nešto. Puževi, koji u Mustaćevu filmu pužu, a povezani su s likom Nje/Pravde (koja je vjerojatno tek imaginacija Klemenićeva lika, njegova druga strana, Pravda iz noćne more, u svakom slučaju nekakav obračun sa samim sobom) i pužu po liftu samo u poetskim međuscenama koje povezuju sekvence-činove, koliko ja znam ne stoje kao znak za ništa i stoga, kao takvi, ostaju potpuno nepronični publici.

Blizine su, u tom smislu, filmsko djelo strukturirano, na papiru scenarija, kao predvidljivi kompozit ideja koje su, poput egzistencijalizma, u umjetničkim krugovima bile popularne u nekim razdobljima, kao i nešto novijih pita-

nja partikularnih identiteta. Ta je smjesa u izvedbenom smislu ostvarena i s osloncem na suvremene kazališne umjetničke prakse, a u filmskom smislu suvereno raskadrirano, snimljeno, režirano i montirano. Usprkos verbalnom sloju, najveća je vrijednost *Blizina* u tom "multimedijalnosti", sinergiji "umjetničkih praksi". Ovim je filmom hrvatski alternativni film pokazao je ono što on danas jest – ne samo doma, nego još više u svijetu – ali pokazao to u okviru profesionalnog cjelovečernjeg filma, spojivši svoju dvadesetogodišnju (od Mustaća ili Sanje Iveković ili Ivana Ladislava Galete 1980-ih) i tridesetogodišnju (od Toma Gotovca) tradiciju, ali i estetske i poetičke interese, sa srodnim područjima suvremene hrvatske umjetnosti.

Crnci: brak etike i estetike

Crnci Gorana Devića i Zvonimira Jurića kroče istim terenom kojim su već bili zakoračili *Svjedoci* Vinka Brešana, djelomice i *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, pa i – premda sa suprotnih ideoloških stajališta, ma koliko zapretenih pod prividnu krinku kritičkog stava, *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića. *Crnci* se od ta tri filma razlikuju naizgled nevažnom činjenicom da nisu adaptacija književnog predloška; međutim, upravo je izvornost scenarija utjecala na izvedbu filma. Ne odnosi se to samo na karakterizaciju likova i njihovu filmsku psihologizaciju. I bez za prikazani svijet filma nebitne činjenice da su prvo bili izabrani glumci, a onda za njih pisane uloge i prema njima, kao muškom ansamblu, razvijana priča filma, lako je uočiti da su svi likovi nositelji tipskih uloga iz tradicije "muških", a napose ratnih filmova, od vođe (figure oca) do figura sinova koji se u strukturi raspoređuju po krivulji odmaka od očeva grijeha i sudjelovanja u njemu, od razmetnoga sina do nevinoga sina, uz dodanu figuru brata i bratske mržnje/ljubavi. Izvornost scenarija najrazvidnija je i u najistaknutijoj kvaliteti ovoga filma, a ta je da je prvo bio koncept pa onda film – dakle ne literarni predložak prema kojem se onda film kao vizualizacija / adaptacija / prilagodba / polemika odnosio. A Devićev i Jurićev koncept je dokumentaran, tj. dokumentaristički – oni nisu zainteresirani za ratnu borbu, akciju, no njihov dokumentarizam nije ni dokumentarnost u smislu da su prikazali ratovanje kao realističke, dokumentarne snimke, naspram stilizacijama kakve su provodili "vijetnamski filmovi" poput Ciminova *Lovca na jelene* ili Coppoline *Apokalipse sada*. Posrijedi je dokumentaristički koncept koji bilježi banalnost, svakodnevicu rata, one silne sate kada se, osim u dušama, ništa ne zbiva, odnosno bilježi ogoljelost duše (muškaraca) u ratu, daleko od filozofske poetizacije kakvu je proveo, primjerice, Terrence Malick u *Tankoj crvenoj liniji*.

Egzistencijalni vakuum protagonista jasno se vidi kroz dva dijela filma. Prvi segment filma prati vod izgubljen u baranjskoj močvarnoj šumi, negdje iza srpskih položaja, u tjeskobnoj atmosferi koju majstorski stvara režija koja distancirano, s ulascima u krupne planove ratnika, prati izgubljeni vod, potpomognuta prikladno ispranom, dokumentarnom filmskom fotografijom (Branko Linta). Prateća kamera, tišina i ambijentalni zvuci, kiša i voda, sumrak kišnog dana i mračne šume, usplahireni likovi, uvođenje gledatelja *in medias res* neke ratne, očito diverzantske akcije nepoznate svrhe, cijeli kontekst sugerira egzistencijalnu ispražnjenost, strah, tjeskobu, slutnju katastrofe. *Crnci* se ovdje, svjesno ili nesvjesno, nastavljaju na mnoge tradicije i svjetskog i domaćeg filma, bio to klišeizirani vod iza neprijateljskih linija iz filmova *tough* redatelja o Drugome svjetskom ratu ili pak izgubljeni vod iz filmova o Vijetnamskom ratu, ili pak tjeskobna atmosfera prvoga filma Nikole Tanhofera *Nije bilo uzalud*, također snimljenoga u Kopačkom ritu. Močvarno-riječno sunce koje u tjeskobnom kadru označava ulazak voda u šumu isto je ono tjeskobno, zastrašujuće sunce s kraja Vrdoljakova filma *Kad čuješ zvona*; tjeskobna atmosfera sumračne, močvarne šume podsjeća na sličan film u kojemu slično mjesto radnje najavljuje jednaku egzistencijalnu katastrofu: *Događaj* Vatroslava Mimice (koji nema glazbu). A na modernističku opredijeljenost pristupa filmskoj priči kao da na neki, napola intencionalan način aludira i uvodni kadar mačke koja se upravo – kako se čini, u prostoriji koju ćemo kasnije identificirati kao "garažu" – omacila. Naime, treba li podsjećati, "lijevoj obali Seine", onoj Sartrea, Chrisa Markera, Agnes Varde, Alaina Resnaisa, za razliku od desne, politički konzervativnije obale Novoga vala (Truffauta, Godarda, Rohmera, Chabrola, Rivettea), pripisivala se i ljubav prema mačkama, koje da su (pre)često bile u njihovim kadrovima. Taj uvodni kadar, dakako, na neki način najavljuje i temu filma: odnos roditelja i potomstva, oca i sinova, koloplet očinske i sinovske krivnje i grijeha, i doziva predodžbu mačke koja čuva svoje mačiće... ili se možda (prvi) mačići bacaju u vodu.

Taj uvodni dio filma *Crnci*, drugi segment fabule, okončava se međusobnim obračunom protagonista, nadomak polja leševa svojih ranije izgubljenih suboraca. Ono što

slijedi, drugi segment, prvi je dio fabule, to jest analepsa u dan prije (ilegalne) akcije i pokušaj da se dopre do srži traume, da se razotkrije iskustvo koje je suborce odvelo u međusobno nepovjerenje i propast. I taj drugi dio možda se nastavlja na vijetnamske filmove, jer figura oca u tumačenju Ive Gregurevića, vođe koji u sebi nosi i tamnu i svijetlu stranu, svakako je odraz lika narednika Eliasa iz *Voda* Olivera Stonea; osim toga, i ovdje se likovi – a pogotovo Franjo Dijak (koji se uostalom nameće nad ostatkom ansambla kao fokalizator dobroga dijela fabule) – kao i Stoneov Chris Taylor u tumačenju Charlieja Sheena, moraju postaviti prema ocu-zapovjedniku, odlučiti hoće li ga slijediti u tamu ili svjetlost, u zlo ili dobro, a prije svega, da bi uopće mogli odabrati, moraju odrediti i prepoznati tanku liniju između dviju strana. Ono što slijedi pomalo je postavljeno kao policijska procedura, egzegeza, budući da se likovi kreću u praznim, tjeskobnim, asketskim prostorima neke napuštene škole ili ambulante koja služi kao štab na prvoj liniji fronte, između soba i po bijelo i hodnika obasjanih golim žaruljama, čekajući, rijetko govoreći (premda nešto češće nego u prvom, "šumskom" segmentu filma), kao da se međusobno ispituju, sjedeći po stolcima i vojničkim krevetima, pušeći, paleći i gaseći radio, u rastućoj nelagodi i tjeskobi pred početak akcije. Onako usput otkriva se i pretpriča, mogući izvor traume – jedna neosvijetljena prostorija u koju se rijetko ulazi, gdje se kote muhe, a po zidovima, u visini ljudskih glava, jasno su vidljivi tragovi egzekucija. (Ta se prostorija u telefonskom razgovoru imenuje "garažom", što u filmu nije vidljivo, i smatram da sam film nepotrebno odvodi u politikantske vode; čak bi bilo stravičnije da se na prostoriju jednostavno referiralo kao na "prostoriju".) Sam povod za akciju nestanak je ranije patrole iza srpskih položaja; krivnja koju zbog toga osjećaju protagonisti (bilo zbog toga da su suborcima dali krive mape; bilo jer im je poginuo brat; bilo zbog neprijateljskih provokacija zvucima pogibije snimljenima sa srpskog radija) ipak je tek površinska krivnja, dok ona prava krivnja vodi prema garaži.

U tom smislu, film se ne postavlja kritički, već moralizatorski, odvodeći svoje likove u smrt kao kaznu (ne iskupljenje! Iskupljenje je dano, i to svim generacijama, primjerice na svršetku *Živih i mrtvih*). Mnogo je toga u ovakvom konceptu izvanredno asketski režiranog filma ostalo nedorečeno i tek naslućeno – od toga da je izgubljeni vod paravojne naravi (pa je i činjenica da su oni

Crnci

"psi rata" još jedna poveznica na američke filmove vijetnamskog ciklusa), da funkcionira kao familija s likom oca (*pater familias*) i sinova, sa šogorom koji je veza sa središnjicom, neobičnim dovođenjem novog vojnika iz zatvora (taj lik popunjava mjesto *rookera*, guštera ili zelembaća, tj. novajlije) mimo svih procedura i sl. Međutim, treba ipak naglasiti da je film, čak i u za dugometražni film neuobičajeno kratkom trajanju od 70 minuta, dramaturški razvučen, pogotovo u drugom, duljem segmentu, dok su likovi ostali bez jače psihološke razrade mimo pozicija koje im je dodijelila dramaturgija i glumačka postava. Vjerojatno bi bilo bolje da je siže filma postavljen žanrovski klasičnije, primjerice kao fabula o vodu izgubljenome u akciji, a da su traumatična pretpriča i osobne priče pojedinih likova razotkrivane u flešbekovima i analepsama. Ipak, rigorozna provedba režijskog koncepta za Devića i Jurića uspjelo je spojila estetiku i etiku. Za razliku od većine svojih domaćih kolega, Dević i Jurić, premda dvojica ljudi u jednom redateljskom stolcu, snimali su cijelo vrijeme jedan jedinstveni film i – da parafraziram drugu misao Zorana Tadića, uz onu "Kad snimaš jedan film, snimaj zaista samo jedan film!" – "jasan moralni stav" prema onome što snimaju omogućio im je i "jasno estetičko viđenje" njihova filma.

Čovjek ispod stola: kobna pogreška

Gledajući ovaj film, na pamet su mi padale stare fraze kojima su domaći kritičari nekoć opisivali film kao "nesporazum", bilo s publikom bilo s kritikom ili – kao u slučaju Hitrecova filma – prije svega sa samim sobom. Nažalost,

Čovjek ispod stola

sve ono najgore iz hrvatske kinematografije 1990-ih vratilo se prilikom gledanja novoga uratka Nevena Hitreca: nevjerica, mučnina, nelagoda, fizička bol, želja da se vrišti ili – u najmanju ruku – u tim dugim, dugim trenucima bude barem nekoliko desetaka kilometara daleko od pulske arene.

Nekoć davno, u vrijeme njegova debitantskoga filma *Bogorodica*, za Nevena Hitreca govorilo se da je (tehnički, izvedbeno, prosedeom) dobar redatelj, a da je glavni (ideološki) problem scenarist, njegov otac Hrvoje Hitrec; pritom se zaboravilo da nema tako dobrog redatelja koji iza svojega filma mora stati i etički, a ne samo estetski, u skladu s mišlju Zorana Tadića da "jasan moralni stav" omogućuje i "jasno estetičko viđenje" filma. *Bogorodica* je bila dobar primjer toga kako rigidna ideologizacija ponajbolje radi u žanrovskim filmovima, čemu je vrhunski primjer bio i ostao socrealizam (u nas, primjerice, Golikov *Plavi 9*). Međutim, onda je uslijedio Hitrecov drugi cjelovečernji film, *Snivaj, zlato moje*, naglo okretanje od akcijskog filma i, čini se, otklon od po film ideološki opasne provincije (bila to "karlovačka" provincija iz *Svjedoka*, ili osječko-baranjska iz *Bogorodice* i *Crnaca*) u građanski Zagreb. *Snivaj, zlato moje* ipak je ponajviše patio zbog ridikuloznog žrtvovanja ženskog lika scenarističkim idejama o pesimizmu života (ubijen je objekt romantičnog interesa glavnog junaka koji da je "neostvariv" i idealiziran, a junak bačen u "tipičan" malograđanski brak); u manjoj je mjeri filmu odmoglo naizgled manje ideologizirano poniranje u malograđanski svijet Zagreba (ovjeren i karikaturalnom pojavom Andrije Maurovića u filmu).

Na sličnom je, još poraznijem tragu Hitrecov treći dugometražni igrani film, *Čovjek ispod stola*, za kojeg bi Hitrec htio da je "stripovski" karikaturalan, no karikirani i karikaturalni prikaz zagrebačke suburbije i njezinih živopisnih likova sve je prije nego stripovski karikaturalan. Pitanje je uopće postoji li nekakva zagrebačka suburbija, a da ona nije najvećem dijelu nacije potpuno nepoznata "romska Hrvatska", odnosno zagrebački Kozari bok viđen u *Reciklaži* i *Kanalu*, kratkim filmovima iz omnibus-filma *Zagrebačke priče*. Zagrebačka suburbija ne može biti Novi Zagreb – urbani, za socijalizma planski izgrađeni prostori Novoga Zagreba koje smo vidjeli u *Šamaru* i *Španско kontinent* u *Zagrebačkim pričama*; to ne može biti niti Dubrava (a izvanfilmska je činjenica da je *Čovjek ispod stola* snimljen na starom placu u Donjoj Dubravi, blizu tramvajskog terminala), jer to je Dubrava Željka Pervana i Prljavog kazališta. To dakle nije suburbija, i ne može biti – to je, prije, hrvatski *mainstream*, jer je ta Dubrava dio one ogromne Hrvatske koja je temelj suvremene velike priče o naciji, od *Ruže hrvatske* pa do Tuđmanova okretanja vola na ražnju, široko glasačko tijelo nacionalnih stranaka. Hitreci su, dakle, u tom smislu pobrkali sve moguće lončiće, kruške i jabuke, i to ne samo stoga jer Zagreb zapravo nema klasnu stratifikaciju kvartova (pa novopečenih bogataša ima itekako u Dubravi, i to doslovce od zapada, Konjščinske ulice, do istoga, Novog Brestja), premda neki mediji uporno pokušavaju predstaviti Pantovčak kao "kvart bogatih" ili Dubravu (u kojoj se, uostalom, nalazi i Jadran film, nekoć s "Big Brother kućom", a sada s Garden Mallom) kao suburbiju. Hitreci su tu napravili u biti potpuni ideološki i domoljubni *faux pas*: ta i takva Dubrava (i Hrvatska) možda sada, s Thompsonom (koji, čini se, svira, predstavljajući takvu Hrvatsku, u barem pola filmova na Puli 2009), usponom narodnjaka, "klubovima prijatelja A.G.", stadionskim povicima "Za dom spremni", spomenicima braniteljima koji su nikli u svakom kvartu kao nekoć spomen-ploče partizanima[2] (razbijane ranih 1990-ih) itd., u ovom političkom trenutku jest potisnuta iz medija, odnosno iz izmaštane, za Europu ušminkane medijske slike hrvatske nacije, a time naizgled i na marginu, no to ne znači da je ona postala suburbijom.

2 U Dubravi ispred nikad dovršena mastodontskog, pločicama i valovitim limom obloženog Centra za kulturu.

U tom smislu, film Hitrecā htio bi progovoriti o borbi "malih ljudi" protiv sistema, ovdje rušenja tržnice radi izgradnje šoping-centra. No, vidimo kakva je vizija tih "malih ljudi" u pristupu "nižim društvenim slojevima" kod autorā filma, u nekakvoj izvitoperenoj viziji dokumentarizma i s njime povezane prljave kostimografije i scenografije. *Čovjek ispod stola* nije stoga niti nekakav alibi za nečistu savjest – kao da će neuspjela obrana kvartovskog placa pred šopingizacijom Hrvatske išta značiti zna li se da je u pravoj Dubravi umjesto stare tržnice srušen Jadran film da bi se napravio Garden Mall – nego nebulozni konstrukt, svojevrsna paradoksalna uvreda upravo takvoj zapravo narodnoj, pučkoj, plebejskoj Hrvatskoj, ovdje u viziji scenarista i redatelja svedenoj na bizarne, prljave, cirkuske, neuvjerljive likove s neke izmaštane i nikad postojeće gradske margine i na kvartovski plac gdje iz birca noću odjekuje *Ustani, bane*, a danju se pije špricer iz čašice s hrvatskim grbom. Protiv tako shvaćenoga domoljublja, u trojstvu špricer-kobasice-grb, ustaje, primjerice, *Ljubavni život domobrana*, a tu je Hrvoje Hitrec, kao i Zlatko Vitez, svakako u tradiciji krležijanskog hrvatskog kokošinjca samo s pobrkanim ideološkim predznacima.

Naravno, možemo reći da je film fikcija, a ne stvarnost, no to je upravo glavni problem *Čovjeka ispod stola* (a i ne samo toga filma, nego i, primjerice, *Finih mrtvih djevojaka, U zemlji čudesa* itd.). Hitrec ml. u filmu ne zna što želi niti zašto svoj film uopće i snima: je li to socijalnokritički film (što možda hoće scenarij), pa se otvara tumačenju u društvenom kontekstu, ili je to stripovska karikatura (što bi on možda kao redatelj htio), groteska, komedija ili humorna drama (što nameće i ovdje, kao i u *Snivaj zlato moje*, nakalemljeni svršetak koji je uvreda za zdrav razum). *Čovjek ispod stola* u istoj je svjetonazorskoj brazdi kao i *Snivaj zlato moje*; od nejasnoga naslova (protagonist jedva da je spavao ispod stola na tržnici, a i to – možda – na početku filma), preko niza nemuštih peripetija (incest, pitanje očinstva...) nabacanih tijekom filma koje su naprosto nevjerojatne u svojoj ridikuloznosti, kao i lik Smrti (Vanje Dracha), pa do završnice koja je čak i nesuvislija od završnice u *Snivaj zlato moje*. Ovdje likovi naime odlaze u kičasti raj, sliku zagrobnog života iz kataloga Bauhausa ili Peveca, što je kap koja prelijeva čašu, ukoliko je to što ovaj film svojim likovima-oriđinalima daje: ruši im plac, daje šoping-centar, a njih šalje u zagrobni kič-katalog. Oba Hitrecova filma pronalaze svoju idealnu sliku nacije u prikazu urbane, malograđanske sredine, no dok se to u ranijem filmu događalo veličanjem urbaniziranoga zagrebačkoga predgrađa (nekoć ruralnoga Trnja) u golikovskom ključu (i usto smještenog u ustaški period, čime se s tog razdoblja – koje nikada u filmovima nije prikazano kao vrijeme u kojemu se moglo odrastati, ljubiti, "normalno" živjeti – skinula polustoljetna anatema), u *Čovjeku ispod stola* je, pri filmskome prikazu nekog drugog zagrebačkog predgrađa (nekoć ruralnoga), očito došlo do neke kobne pogreške u kojima se slika male, tople, svakodnevne Hrvatske pretvorila u potpunu grotesku.

Kenjac: škola bezličnosti

Film Antonija Nuića *Kenjac* karakterističan je izdanak suvremene hrvatske kinematografije koja je izišla iz kriznih godina. Sve je u njemu korektno: gluma, scenografija, kostimografija, glazba, montaža, režija; ponešto je izvanredno – obično je to filmska fotografija, pa tako i ovdje: kamera Mirka Pivčevića ide – sasvim suprotno od *Vjerujem u anđele* – kontra kiča, intencionalno ispirući inače bujan, zelen hercegovački krajolik u duhanske nijanse sepije. Scenarij, ta tradicionalna boljka hrvatskih igranih filmova, napokon je dramaturški logičan, razrađen i suvisao. Do pred koju godinu, naime, a bez konkurencije filmova kakvi su *Crnci* ili *Metastaze*, Nuićev *Kenjac* možda bi se u pustinji hrvatske kinematografije (i bez jednog Ognjena Sviličića kao scenarista) činio kao izniman film, no sada je tek – premda to možda i nije baš tako malo – ogledni primjerak jednog solidnog hrvatskog (i postjugoslavenskog) *mainstreama*.

Problem pritom jest što takav *mainstream* zapravo ne može imati uspjeha, jer širu publiku ne zanima melodramski film koji razrješuje obiteljske (i, u manjoj mjeri, nacionalne) traume; publika voli takvu transparentnu režiju, jasnu dramaturgiju i psihologizaciju, nevidljivu montažu, naravnu glumu, prikladnu glazbu i ušminkanu fotografiju, ali ih voli u komedijama i žanrovskim filmovima; ako baš želi razrješavati traume, onda će to raditi u nešto tjeskobnijim filmovima, bilo humorno-minimalističkim kakav je *Oprosti za kung fu*, bilo nepopulističkim i modernističkijim, kakvi su *Živi i mrtvi* ili *Crnci*. Niti na drugoj fronti *Kenjac* nikamo ne pristiže: ovakav film može se upisati u tradiciju i nišu "art-filma" samo u postjugoslavenskim zemljama i izvan njih teško da će imati odjeka na kakav mogu računati *Crnci* ili *Metastaze*, i to ne samo jer ta trauma nije ništa specifično, nego i jer tako ne izgleda

Kenjac

"art-film" u svijetu. Tako, naime, izgleda film nastao na fonu zadnjih triju desetljeća u filmu na područjima bivše Jugoslavije: *Kenjac* je po autorskom svjetonazoru, režijskom stilu ili vizualnom pristupu negdje između Praške škole i konca 1980-ih, između *Virdžine* i *Karaule*; bezlični umjetnički populizam, odnosno tip eksjugoslavenskog *mainstreama* koji nije lociran ni amo ni tamo, ni kod publike ni kod ozbiljne kritike.

Svakome filmu uspješnost se treba mjeriti pitanjem njegova smisla (što hoće, da li to postiže). Kod *Kenjca*, za razliku od mnogih hrvatskih filmova, forma i sadržaj idu ruku pod ruku; može se reći da filmska struktura ima jasnu fokusiranost. Ipak, to filmu ne pomaže da u svojoj srednjostrujaškoj kvaliteti ne postane bezličan, temelj čega je njegova scenaristička i dramaturška špranca. Radi se o otkrivanju jedne obiteljske tajne te posljedičnom razrješenju traume. U tom smislu Nuićev film, kao i njegov raniji, debitantski film *Sve džaba*, izdanak je naše "dramaturške" "autorske" kinematografije – "autorske" jer naši redatelji po tradiciji sami pišu svoje scenarije, a "dramaturške" jer se na Akademiji dramske umjetnosti nije predavao scenarij, već dramaturgija. *Kenjac* je, naime, u režijskom smislu tek korektna i funkcionalna vizualizacija redateljeva samostalnog scenarija, u kojemu sve ide kao po špagi (ili bi barem trebalo). Svakako, stoga film govori o obiteljskoj traumi (to je uvijek bilo popularno na ADU), narativni pogon priče radi jer je pokrenut povratkom izgubljenog sina (poput nekog Filipa Latinovicza ili Leonea Glembaya) u rodni kraj, a naracija teče glatko jer je osigurana postojanjem tajne. Naime, trauma je – kao što svaka trauma mora biti – potisnuta, zapretena, i tek kad je protagonist uspije verbalizirati, izbaciti, "autati", on će se isprazniti, obnoviti; kad se pomiri s time kakav je i što je, moći će dalje, kao novi čovjek, pomiren i sa svijetom, a ponajprije sa suprugom i sinčićem. Razrješenje tajne i iznošenje traume na danje svjetlo narativni je kostur filma; obitelj je temeljna jedinica društva u kojoj se to odvija, pa su primarne žrtve nerazriješenih trauma supruga i sin. Patrijarhalnost, koja je autorskom intencijom meta kritike, a neintencionalno se ipak prenijela, kao u Zvonimira Berkovića, na autorski svjetonazor, u smislu da ženskom liku (Nataša Janjić) nije baš dano previše prostora, očituje se i u ključu razrješenja traume. Baš kao u Krleže – ali ne u *Povratku Filipa Latinovicza*, gdje je mjesto oca upražnjeno, nego u drugom Krležinu velikom djelu o povratku sina razmetnoga u očinski dom, drami *Gospoda Glembajevi* – srž filma čini sukob oca i sina (ne odnos sina i njegove žene), dvaju tvrdoglavih kenjaca. (To je jedino tumačenje naslova filma, jer mi se tumačenje po kojem Nebojša Glogovac – u inače lošijoj sceni budući da mu bježi beogradska melodika u govoru – traumu verbalizira u noćnom razgovoru s tovarom čini dramaturški neverificirana.) Kad se izgubljeni sin vraća u zavičaj, ondje ga dočekuje jednako šutljivi i stameni Ignjat Glembay – i to doslovce, jer se Tonko Lonza upustio u (maestralnu) reprizu uloge iz Vrdoljakove klasične adaptacije *Glembajevih*. Ovdje treba istaknuti izvanrednu scenu razjašnjenja oca i sina, u kojoj Lonza šokantno direktno iznosi svu svoju traumu, ogoljelo i okrutno, rušeći svaku moguću patetiku ili sentimentalizam (što film na kraju ipak iznevjerava); ta scena odjek je moćne scene razgovora Mustafe Nadarevića (Leonea Glembaya) i istoga Lonze (ali kao Ignjata Glembaya) u Vrdoljakovu glembajevskom salonu dok vani bijesni oluja.

Istina, stamenost suprotstavljenih muškaraca-kenjaca aludira na kršni kraj u kojemu su nastali i gdje se radnja odvija, no to ne razjašnjava *faux pas* na liku Nataše Janjić, koja je dramaturški ostala mrtvo slovo na papiru scenarija (pa stoga niti nije uspjela razviti neku veću glumačku kreaciju). Naime, kompletan prizor u kojemu se mali sinčić izgubi noću u selu, a i njezin suprug i otac-djed ne reagiraju, iznimno je neugodan jer majku ni krivu ni dužnu predstavlja kao histeričnu žensku, dok je normalna reakcija publike da su njih dvojica ti koji nisu baš normalni (u svojoj nebrizi za nestalo dijete), te da obojica imaju probleme s izražavanjem emocija, budući da su samoživo opsjednuti svojim nerazriješenim traumama. Premda je cilj vjerojatno bio pokazati da muškarci s kamenjara teško izražavaju emocije, te da imaju distanciran, emocionalno hladan odnos prema svojoj djeci, kasniji tok filma,

Ljubavni život domobrana

u kojemu supruga olako prelazi preko muževa šamara (pripisujući ga, valjda, traumi) ipak baca drugo svjetlo. Ideja hereditarnosti – konzervativna logika "kakav otac, takav sin" – ono je u što priča (narativ) *Kenjca* vjeruje, premda bi to možda htjela podrovati. Međutim, priča se ponavlja – sin ponavlja sa svojom ženom jednaku pogrešku kao i otac mu, pa čak i diže ruku na ženu, pri čemu se obrazac vječnog ponavljanja istog, tj. patrijarhalnog kruga te kulture, ipak raspada – s jedne strane, muškarci nisu takvi od pamtivijeka, nego je trauma ipak lokalna (naime, otac nije volio majku: jednostavnije ne može biti), a sin razrješava tajnu distanciranog odnosa oca spram njega te nastavlja iznova, s onog mjesta gdje otac dalje nije mogao sa svojom suprugom. Odnos sina i njegove žene razrješava se nemušto postavljenom i raskadriranom scenom noćnog utapanja na jezeru, koja je tu dramaturški naprosto morala doći da bi donijela prijelomnu točku u razjašnjenju emocija u muža i žene. A razrješenje je sretno, no pritom plitko u svojoj simbolici: dok pri početku filma supruga nije dobro reagirala na muževo pretjecanje sporog kamiona na magistrali, u završnici ne da mu daje odriješene ruke, nego ga upravo potiče da pretekne kamion, kao u nekoj jeftinoj metafori njihova odnosa (gdje se žene, u tipičnim predodžbama, plaše kad muž pretječe na cesti) koji je od distanciranosti narastao do pristajanja uz mužev način života, opravdavši traumom njegovu distanciranost prema sinu, zanemarivanje, pa i nasilje u braku.

Na kraju balade, jedan naizgled manji problem filma je relacija privatnoga (osobne i obiteljske traume) i društvenoga – naime, postavljanje radnje u dane oslobađanja okupiranih područja, tijekom akcije Oluja, na samo nekoliko kilometara od ratnog područja, apsolutni je nonsens. Krajnje pojednostavljeno, u te dane nitko nije rješavao obiteljske traume (bit će prije da su nastajale nove), a pogotovo se u selu na hercegovačko-dalmatinskoj granici nisu igrala djeca i šetkali turisti. Scenaristično pravilo, Nuiću također namrijeto školničkom praksom pisanja scenarija, da se privatna priča događa na pozadini neke veće, društvene priče, ovdje je naprosto promašila.

Ljubavni život domobrana: zagrebačka simfonija

Film Pave Marinkovića *Ljubavni život domobrana* otvara se maestralnim slikama grada, vizurama zagrebačkih ulica, prometnica, parkova, tramvaja, automobila, krovova... snimljenih melankoličnim, jesenskim kolorima. Ljubav prema gradu vidljiva je ne samo iz slika, nego i iz popratnoga naratorskog teksta koji najavljuje priču koja će biti o gradu, o samačkom životu intelektualca u srednjoj dobi, o dezintegriranoj obitelji, o traženju nove (lažne ili prave) sreće, o ljubavi. *Ljubavni život domobrana* je što uvodni kadrovi obećavaju: gorko-slatka romansa, lagano ironijski kodirana, dobroćudna; svojevrsni domaći *feel-good movie* podržan – kao i ranija *Trešeta* Dražena Žarkovića i Pave Marinkovića – vrhunskom vizualnom i zvučnom stranom filma: likovno bogatom fotografijom Vedrana Šamanovića, vjerojatno zbog svojeg korištenja prigušene, jesenske palete ipak ponajboljom na ovogodišnjoj Puli, te izvanrednom glazbom Hrvoja Crnića (HC Boxera).

Ljubavni život domobrana tako je višestruka iznimka u trenutnoj hrvatskoj produkciji dugometražnoga igranog filma; dramski film u punom smislu riječi – film u kojemu sve počiva na scenariju izrazito dramatičarske provenijencije te na glumcima koji to mogu korektno odigrati. No, na Marinkovićevu sreću, ispred kamere našla su se dva potpuno svježa lica: malo korišteni Nenad Cvetko, koji se pojavljuje u svojoj prvoj velikoj glavnoj ulozi, i Dijana Cvitušin, također u prvoj glavnoj ulozi, koja je na kraju uspjela dobiti i Zlatnu arenu za glavnu žensku ulogu (nažalost, zbog uravnilovke Cvetku je nagrada izmakla u korist Renea Bitorajca za *Metastaze*). Cvetko je idealan utjelovitelj muškarca koji nije ni frajer ni šminker, ni oriđinal ni boem, ali je i luzer tek pomalo; uloga je to u kojoj je teško zamisliti ikoga od hrvatskih glumaca, već i pretpiziranih (Filip Šovagović, Rene Bitorajac, Franjo Dijak, Rakan Rushaidat, Slaven Knezović, Hrvoje Kečkeš, Krešimir Mikić, Luka Petrušić itd.), kako su pokazali njihovi filmovi i na ovogodišnjoj Puli. Cvetko je u ulozi Saše idealni urbani intelektualac, građanin tko-zna-kojeg ko-

ljena (u filmu se nakratko pojavljuje njegov otac, purgerski snob, kojega glumi Tonko Lonza u skraćenoj reprizi uloge čvrstog oca iz *Kenjca*), čovjek kojega je nemoguće zamisliti kao šutljivca s kamenjara koji skriva neku traumu (za što je Nuić doveo Nebojšu Glogovca), ironični pisac koji ismijava dotepence i pad kulturnoga standarda, ali to čini nemaliciozno, u dobroćudnoj ironiji s iskusnim daškom cinizma.

No, klopka u koju je Marinković ipak, nažalost, upao u završnici filma – i time izgubio šansu da ima vjerojatno najbolji hrvatski film 2009. godine – tu se negdje i krila. Cvetkov je lik ipak pomalo tipiziran – on je tipičan intelektualac-luzer, iza sebe ima dijete i brak koji se raspao, a iluzije o velikoj spisateljskoj karijeri zamijenio je gastronomskom rubrikom u nekoj varijanti *Globusa*. Dijana Vidušin kao Ines obična je žena iz puka za njegove standarde (i njegove obitelji), zgodna, jednostavna djevojka koja voli sport, umjesto Prousta čita Coelha, umjesto Tarkovskoga gleda romantične komedije (ili koje su već suprotstavljenosti intelektualnosti/svakodnevice sada u optjecaju) i sl. On nije princ na bijelom konju, niti ona Pepeljuga, ali za situiranog intelektualca i otvorenu maserku/sportašicu oni bi jedno drugome to mogli biti. I sve je u redu dok Marinković vodi svoj film kao romansu s dodirima komedije karaktera, ne upadajući u socijalnorealističke klišeje, tek usputno začinjavajući fabulu društvenim kontekstom kroz blagi, ironijski socijalni realizam, pružajući švejkovski prikaz borbe maloga čovjeka sa sistemom kojemu ništa zapravo ne može. Otuda i "domobran" u naslovu filma, koji je inače naslov romana koji Saša u filmu piše; no – kako naslov i kaže – trebala bi biti riječ o ljubavnom životu. Ironijski preljev domobranskog naslova boja film dok je on blaga, lagano uvrnuta dramska komedija s ljubavnim zavrzlamama i političkim parodijskim žalcima koji se ispaljuju u pravcu dotepenaca, nivelacije urbanog kojoj su uzrok došljaci iz godina nacionalnog buđenja (što se izvanredno ironijski prikazuje restoranskim tanjurima s hrvatskim grbovima, što je potonjima simbol domoljublja, a protagonistu baš suprotno, jer svodi te simbole na svojevrstan krležijanski krkanluk narodnog derneka gdje se nacija slavi isticanjem zastava, grbova, vinom, kobasicama, pečenim volovima i pucanjem u zrak te narodnom popijevkom), kao i s njome povezanog pada općeg ukusa u gastronomskoj kulturi.

Ljubav ide kroz želudac, kaže se, a izgleda da je za dotepence – kako ih vidi Marinkovićev film – ili barem za one koji su sa sobom donijeli svoj standard, niti se ne pokušavši prilagoditi standardima urbane sredine u koju su došli, tijekom nacionalnih 1990-ih i ljubav za domovinu najlakše išla kroz želudac. U filmu se prikazuje oboje – Ines Dijane Vidušin tako će, kao "žena od života", reći Saši da mu kolumni nedostaje mesa, štofa, žara, te će on napisati kolumnu protiv jednog takvog restorana, u koji zalaze generali i novopečeni tajkuni, i dirnuti tako u osinje gnijezdo. Ines će, međutim, također biti ona koja će spasiti i Sašin roman, potpuno istim savjetom; ona će, na kraju, tako spasiti i njegov na neki način uhodani, učmali život. *Ljubavni život domobrana* postavio se u načelu tako kao karakteristična, premda ironijska i melankolična inačica žanra romantične komedije u kojoj likovi moraju prijeći razne prepreke da bi postigli konačno ostvarenje svoje ljubavne veze. Saša je na kraju prisiljen da počisti svoj život, svoje pisanje, svoju novinarsku karijeru; da kaže caru carevo, a bogu božje, i uz pomoć Ines on to i postiže. Suočava se s vlastitim iluzijama po prvi puta, odbacuje one prave iluzije, a kao realne ciljeve ostvaruje one lažne, koje nisu bile iluzije nego neostvareni potencijali. Naučio je pisati istinu, i u novinskim kolumnama i u romanima; naučio je imati emocionalni odnos sa sinom; naučio je voljeti svoj grad, pogotovo u sjetnu jesen. U tom smislu *Ljubavni život domobrana* ostaje suvremenom romantičnom komedijom, jer je na neki način i priča iz suvremenosti – pronalaženje sebe sama, kroz neki oblik upoznavanja sebe i svojih mogućnosti, da bi se moglo upoznati i drugoga. Ovaj film na taj način jest neki oblik i takvoga *New Age* romantizma, jer Cvetkov Saša jest tražio sebe, definirao svoje ja, pronašao svoj put i sebe, i naučio kako uspostaviti odnos s drugima.

Međutim, standardna klopka hrvatskoga suvremenog filma bila je prevelika za Marinkovića. Nakon sredine filma socijalna strana priče počela je nadvladavati, a Marinković je nažalost odustao od romanse i od romantične komedije. Njoj je film ostao u okviru dokraja vjeran, ali dovoljno je reći da je kraj, što se romanse same tiče, nesretan. Lik Ines gubi na ravnopravnosti – i iz gore opisane priče jasno je da njoj nije dano da se "samorazvije", nego da ostaje iskonski element, "obična žena" u percepciji intelektualca-iznad-običnosti, kojoj očito i Marinković-scenarist dovoljno vjeruje, te ona, za razliku od Saše, ne mora naučiti kako živjeti, nego ona pouči Sašu. Film također počinje naglo brkati moduse, i iz ironijski obojane

romanse prelazi naglo u grotesku, okupljajući vlasnika restorana, glavnog kuhara, generale-rodjake, strane ulagače, eskort-djevojke i tome slično na tulumu na bazenu, gdje se oni svi nađu u nizu naglašeno grotesknih scena sasvim izvan tona s ranijim tijekom filma, premda komika i dalje nastoji biti benevolentna. Sašin emocionalni rasap ličnosti pak, uslijed prekida veze s Ines, i poriv za nekom velikom metaforičkom osvetom sipanjem purgativa u večeru potpuno je neplauzibilan, smušeno motiviran, dok Ines postaje – kako bi mizantropični "neshvaćeni, osamljeni intelektualac" ispočetka i očekivao – lažna ljubav, te se vraća svojem dečku sportašu, ponaša se odbojno prema Saši i, kao vrhunac, svega, čita neku ridikuloznu knjigu o Kristu, najgori kič *New Age* kršćanstva u tragu Zlatka Sudca, nešto sasvim zazorno intelektualcu Sašina habitusa.

Nažalost, to završnici filma i njegovu raspletu donosi kratki spoj, a redatelju-scenaristu velik prekršaj nad vlastitim likovima i filmom koji to nije zaslužio. Kad snimaš jedan film, snimaj zaista samo jedan film, rekao je Zoran Tadić, i Marinković kao da se predomislio i skrenuo iz ironije u grotesku, iz komike u tragediju, a ne znajući uspostaviti sklad, kao da je povjerovao da bi sretan svršetak bio manje umjetnost, ili da je neuvjerljiv u našoj stvarnosti. I dok se događala ta filmska peripetija, šansa mu je bila još uvijek otvorena, jer se sve moglo svesti na komediju zabuna i tipično postavljanje zadnjih, fatalnih prepreka na putu ostvarenja ljubavne sreće, no u samoj konačnici Marinković je pao u intelektualistički, knjiški klišej, žrtvovao ljubavnu sreću svojeg protagonista-pisca, vratio pučanku u puk i u zagrljaj njezina prikladnog izabranika, proglasivši sve iluzijom i snom koji ne može prevladati klasne ili intelektualne zapreke, ostavivši svojeg švejkovskog antijunaka da kontemplira nad gorko-slatkim okusom poraza i melankoličnom srećom u pronalaženju sebe sama – "bogatijeg za životno iskustvo", kako se kaže – a nas s gorko-slatkim osjećajem u ustima da se iz jednostavne, svakodnevne magije ovoga filma negdje pred kraj nešto izgubilo. Možda je to bila Ines.

Metastaze: precizna dijagnostička slika

Kako naslov kaže, ovo je film o uznapredovalom stadiju raka. Dakle, naslov je metaforički ključ za tumačenje filma (snimljenoga prema istoimenom romanu Alena Bovića / Ive Balenovića iz 2006. godine, u međuvremenu pretvorenom i u uspješnu kazališnu verziju Borisa Svrtana u Kerempuhu), socijalne drame koja prati zlosretne sudbine četvorice mladića iz nekog zagrebačkoga kvarta. Taj kvart nije baš suburbija (kao Dubrava ili Trnje, u očima nekih redatelja), ali nije niti centar, što sugerira izbor lokacija koji svojim socijalističkim blokom zgrada uvodnoj i završnoj sceni daju urbani, kvartovski štih. (Riječ je, čini mi se, o Borongaju, koji i nije tako daleko od najužega centra.) Takvi gradski kvartovi, okruženi zelenilom, danas su također na neki način metastazirali, postavši potonulim dobrom nekadašnje srednjoklasne gradske kulture socijalizma koja je implodirala – kako film prikazuje – u nacionalno i nogometno kodirano nasilje, dok stariji građani prijete da će pozvati policiju ili zalijevaju noćne bukače vodom, što je samo po sebi čak nekakav zadnji otpor stare kulture, jer se u kvartovima sagrađenima nakon 1990, sasvim drugačijima od vizure socijalističkih spavaonica-blokova Novoga Zagreba ili "limenki" Borongaja, policiju nikada nije usudilo zvati ni zbog automobila parkiranih na invalidskim mjestima ili galame iz kafića, a kamoli nekoga zalijevati vodom, dok je zelenilo oko zgrada-saća u novim kvartovima-košnicama tzv. Bandićevih ili također tzv. Čačićevih četverokatnica čista utopija, budući da im Bandićeva agramerska utopija nije osigurala niti kakvu-takvu infrastrukturu.

Stoga četvoricu likova Schmidtova filma, u iznimno konciznoj, filmski primjerenoj scenarističkoj i dramaturškoj obradi Ognjena Sviličića, nije moguće vidjeti kao pripadnike sveprisutne zagrebačke "zlatne mladeži" koja puni ušminkane klubove i kafiće petkom navečer, a danju tramvaje zvukom mobitela i pripadnih im melodija turbofolka ili bezličnoga najnovijeg *r'b*-a (a ta su dva popglazbena žanra kod domaćih tinejdžera odavno svjetonazorske istoznačnice), već kao predstavnike purgera, dečkiju iz "starih" zagrebačkih radničkih i građanskih kvartova (Borongaja, Trnja, Trešnjevke, Maksimira, kvartova Novog Zagreba...), tradicionalne navijače Dinama koji bi u nekom ranijem svijetu bili rokeri i novovalovci, a koji su pristali uz Thompsona (usprkos sugestiji filma da su Majke njihov *soundtrack*), prije nego kao pripadnike "novih", tranzicijskih i postsocijalističkih kvartova u kojima ravnopravno vlada i turbofolk, a nove generacije, rođene sredinom 1990-ih, za neku drugu stvarnost osim hrvatske ni ne znaju, kao uostalom ni za svijet bez interneta, mobitela, bloga, YouTubea, *mp3-playera* i fejsa. A da je hrvatsko društvo uistinu metastaziralo pokazuje i to da pod ruku s navedenim idu i antieuropski sentimenti,

razni nacionalni resentimani, predodžba ustaštva kao nečeg pozitivnijeg spram komunizma, "kurac-pička" spika kojom vehementno barataju i likovi ovoga filma, kao i prihvaćanje kao normalnoga stanja medija u kojemu je novinski diskurs sveden na SMS duljinu *24 sata* i *Jutarnjeg lista* i u kojemu nema kulturnih sadržaja, dok u multipleksima igra samo američka komercijalna produkcija, javna televizija emitira licencne kvizove i *reality* emisije, znanje je postalo roba, a opća kultura mjeri se na prijemnim ispitima testovima "opće informiranosti".

Schmidtove i Sviličićeve *Metastaze* u tom su smislu film koji pokazuje prstom u bolnu ranu. I dok se originalni Bovićev roman može svesti na model kvartovske, fakovske "stvarnosne" proze, koji su slijedili mnogi (npr. uspjelije Andrej Puplin), a Bović ga je, kao potpuni književni autsajder, s lakoćom skinuo, film je – premda također nastao prema jasnim, uzornim obrascima – mnogo koncizniji i precizniji. Primjerice, dok se roman otvara nategnutim književnim aluzijama na povratak jednog drugog Filipa, Krležina Latinovicza, te se time roman odmah gubi u pokušajima da bude i dio "visoke" književnosti, a istodobno i duhovito, ulično pisano dokumentarno djelo o društvenome dnu, film udara *in medias res* uličnoga divljaštva, neopterećen citatnošću ili autotematizacijom. To proizlazi, naravno, iz najveće razlike filma i književnosti, audiovizualnoga i pisanoga medija: Bovićev roman napisan je u prvome licu, tj. u prvim licima svojih naratora (najvećim dijelom Filipa i Krpe), opterećen simulacijom uličnoga govora i frajerskim stavom svojih pripovjedačkih glasova ("Onda do nas dođe onaj stari smrad od Jože i počne nekaj srat kak sad konačno jasno i glasno može reć da je Hrvat i slična sranja, a ja si mislim kurac bi ti i sad to govoril da ja nisam zel pušku i otišo u rat, al zapravo kužim da se stara pijandura samo došla ogrebat za cugu.", Krpa, str. 23). Film nadilazi ovaj problem: time što su odustali od naratora, Sviličić i Schmidt nadmašili su roman i na identifikacijskoj razini: kamera je ostala objektivna, distancirana od svojih protagonista, s vanjskom fokalizacijom; kako pokazuje Krpina rečenica iz romana, perspektiva u poglavljima romana koje on govori i vidi potpuno je njegova, subjektivna, i treba je čitati s osviještenim odmakom, kao njegovu distorziranu percepciju (svijeta, života, događaja, osoba, životnih stavova i stilova…). U pripovjednom pogledu, dakle, filmska verzija *Metastaza* mnogo je objektivnija, eksternaliziranija nego romaneskna, teža je za gledateljsku identifikaciju. Na tu se temu čulo polemičkih tonova, s mišljenjima da u liku Krpe film veliča nasilje; međutim, kako citat iz romana zorno pokazuje, u romanu treba Krpin diskurs čitati vrlo osviješteno, sa stajališta kompetentnog čitatelja, dok je u filmu Krpin govor esencijalno izvanjski element snimljen *objektivom* kamere. Stvari dakle nisu tako jednostavne. U romanu se narativna shema da svesti na dvojni obrazac Filip – Krpa (plus Mrtvi, u dvama poglavljima, kao neutralni, izvještajni pripovjedač – u filmu se spominje kao mrtav tek usput – te završni dodatak u kojemu Dejin otac saznaje za neuspjelu pljačku kladionice); u filmu je shema sljedeća: okvirna sekvenca – Filip – Krpa – Kizo – Dejo – okvirna sekvenca / "Metastaze". Film je dakle na neki način slijedio izvorni koncept romana idejom o više pripovjednih perspektiva, no u filmu kamera / filmski pripovjedač nije, kao u romanu, nijedan od likova (jednostavnom činjenicom da film nema naratora iz *off*-a), već je kamera osamostaljeni, objektivni i distancirani promatrač. Istina, ona ne moralizira (kao Devićev i Jurićev autorski stav u *Crncima*), i tu je vjerojatno izvor nesporazuma oko Schmidtova filma; ali pogled te kamere svakako nije amoralan. Dokumentarna metoda konceptualno je domišljena odabirom da se film snimi nošenom kamerom u dugim kadrovima-sekvencama; po izjavi montažera Hrvoja Mršića (u biltenu pulskoga festivala) film ima 83 kadra; tu su vjerojatno brojani i međunaslovi – ja sam izbrojao blizu 70 kadrova, s tim da su neki vrlo kratki kadrovi tek funkcionalne naravi, primjerice snimak ulice dok Filip hoda za ugao i sl. Ti vrlo kratki kadrovi u tom smislu ruše koncept filma kao strukture sastavljene od iznimno dugih, mizanscenski orkestriranih kadrova-sekvenci; no najvažniji segmenti filma ostvareni su majstorski tom metodom: primjerice Filipov dolazak u roditeljski stan i ručak koji slijedi, sniman kroz prozore i s balkona, nekoliko katova iznad tla, s plešućom, nemirnom kamerom; Krpino premlaćivanje supruge; Kizo u bolnici. Završna potjera razlomljena je u nekoliko kadrova, s kamerom koja dočekuje glumce na poziciji prema kojoj trče; čini mi se da bi u ovakvoj koncepciji režije i kamere bilo dosljednije da je cijela završna potjera bila snimljena nošenom kamerom koja trči s glumcima, kao jedan neprekinuti kadar.

Ipak, najveći prigovor je skučenost filmskog prostora: opća predominacija srednjih planova, premda mizanscenski izrežiranih u više planova, u svojevrsnom plesu kamere s likovima koji se neprestance miču, briše kon-

tekst, budući da ga bliži srednji plan koji Schmidt uporno režira nikako ne pruža. Uvodni kadar noćnog pohoda po ulici tako daje širi kontekst samo u naznakama: likovi su rezani iznad pasa ili u prsima, ulaze i izlaze iz krupnoga plana (što kamera Dragana Ruljančića prati ostvarujući suigru krupnog i bližeg plana, ovisno o kretanju glumaca prema objektivu); dno ulice i poneki automobil u dnu su skraćene perspektive; reciklažni kontejner i glomazni otpad na rubu kadra, na pločniku; žena koja s kata prijeti da će zvati policiju vidi se u dubini kadra, izvan fokusa; voda je na njih prolivena iz nepoznata izvora; a automobil na čiju haubu skače Krpa kao da se najednom našao pred likovima, ispod ruba kadra (kamera se i malko spušta da bi vrh haube – i ništa drugo – ušao u kadar). Slično je i s Filipovim i Dejinim prvim susretom – potrebno je da prođe cijeli kadar-sekvenca da bi se kamera odmakla od njihovih lica i otkrila da se nalazimo u karakteristično supkulturnom urbanom, uličnom prostoru – na nadvožnjaku. Total pogotovo nedostaje u sekvenci utakmice, na stadionu, gdje je kamera zauzeta navijačima, dok se stadion tek nazire negdje iza ili iznad kadra, a tek jedno brzo, kratko skretanje (sa zumom) prema nogometnom terenu (koji prati bacanje banane "majmunu") pruža nedostatan pregled za snalaženje u prostoru. A brisanje prostornoga konteksta u filmu vrlo lako može izbrisati i širi, društveni kontekst – bez totala nema konteksta.

Istina, takav režijski pristup može se vidjeti i kao dodatno sredstvo u gradnji psihološke tjeskobe, skučenosti životnoga prostora i perspektiva protagonista, kao i njihovih pogleda na svijet. *Metastaze* u tom smislu jesu, makar i izvanfilmskim učitavanjem konteksta, vrlo koncizna metaforička slika društvene stvarnosti Hrvatske. Prema *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku*, metastaza je "pojava bolesnog procesa na mjestu udaljenom od početnog žarišta; prenosi se krvnim ili limfnim putem, najviše kod zloćudnih tumora". Upravo ovdje film pogađa: žarište nije tu, među dečkima s ulice, navijačima, običnom ili zlatnom mladeži; "metastaze" nisu rak koji je nabujao, metastazirao, kako se misli u svakodnevnom govoru, već tkivo koje se razboljelo negdje izvan žarišta. Metastaze pogađaju one dolje: djecu osiromašenih pripadnika nekadašnje srednje ili radničke klase: Filipov otac slika je Hrvata jer sve što se govori na državnoj televiziji – nekoć floskule o ratu, sada o Europi – smatra vrlo važnim, a posao sinu traži tradicionalnom metodom poznanstava; i Filipova i Kizina majka su očito svakodnevne, zaposlene žene koje nemaju viška novaca za džeparce svojih sinova. No *Metastaze* ne kažu ništa o epicentru bolesti, mjestima odakle se trovanje širi društvenim organizmom. U tom smislu film ostvaruje ono što si je i zadao, jasne namjere i jasne teme: klinički zaderati u bolesno tkivo. *Metastaze* dokumentiraju, ali ne moraliziraju, niti liječe, niti čak nude dijagnozu, već samo konstataciju. Riječ je o "kriški života", filmu s jasnim uzorima u sličnoj kinematografiji narkomanske, nogometne ili rasističke supkulture (npr. *Trainspotting*; *American History X*) i uopće sličnih filmova, često prozivanih kao "tarantinovskih", kakvi nastaju i u drugim europskim kinematografijama (npr. *Rane* u Srbiji; *Kaos* i *Poljsko-ruski rat* Xaweryja Żuławskoga u Poljskoj itd.). Svršetak takvih pripovijesti logični su i uobičajeni: nema nade za liječenog ovisnika Filipa (koji odlazi u Amsterdam), novoga ovisnika Deju (koji ostaje bauljati zagrebačkim ulicama), alkoholičara Kizu (umire pred kraj) i nasilnika, agresivca i pljačkaša kladionica Krpu (hapsi ga policija).

Stoga se nikako ne može reći da je Krpa prikazan kao pozitivac ili previše duhovit lik; to je, smatram, učitavanje karakternih crta Bitorajčevih uloga u televizijskim sitkomima, no rekao bih da je Bitorajac i tamo inherentno zazoran lik, sa svojom pseudokulerskom, mačo-spikom. Učitavanje pozitivnih crta u lik Krpe samo je dobar pokazatelj medijski i javno potpuno iskrivljenih društvenih vrijednosti koje u liku "fakina" ili navijača, koji psuju i navodno su duhoviti, prepoznaje neke imaginarne "naše dečke", kvartovske momke i sl.[3] Krpin lik nastao je u tradiciji sličnih nasilničkih likova iz novijih britanskih socijalnorealističkih filmova, a problem upisivanja nekakve navodne duhovitosti ili pak simpatičnosti specifičan je hrvatski problem koji ukazuje na to da su metastaze možda dublje nego što mnogi misle, i da je možda stanje

3 Eklatantan je primjer ovoga televizijska reklama nastala u tragu uspjeha *Metastaza*: u njoj Rene Bitorajac, u liku koji bi mogao biti Krpa, viče s tribina prema nogometnom terenu "Hoćeš da ti ja dođem? Hoćeš da ti ja dođem?" Ovaj evidentno agresivan, zazoran ispad očito dobar dio javnosti smatra normalnim navijačkim iskazom, kada ga je moguće emitirati u javnom eteru u reklami za pivo, koje se tradicionalno povezuje s navijačkom (sup)kulturom, ali i nekorektnim nacionalizmom, kako svjedoči druga pivska reklama, s refrenom "Budi ponosan" (na kvart, tim, domovinu... pivo).

Metastaze

toliko terminalno da izlječenja društvu nema. Jedini olakotni moment u Krpinu karakteru moguća je dijagnoza PTSP-om, na što ukazuje mučna scena tučnjave s jednako izgubljenim kronerima na tuđem terenu, dečkima iz drugoga kvarta, ali i iz druge ratne brigade, u njihovu kafiću; umjesto da se uspostavi drugarstvo na temelju ratnog iskustva i zajedničke poslijeratne besperspektivnosti, popraćeno Thompsonovom pjesmom, Krpa odmah agresivno eksplodira, proizvodeći dojam da je njegova ratna epizoda preuveličana do egomanije. Scena na teniskom terenu pak jedina je "pozitivna", ako se tako može reći: moguće simpatije gledatelja ondje su na strani Krpe i Kize jer im je suprotstavljen tipičan pripadnik zlatne mladeži, i tu klasna narav sukoba i *Metastaza* dolazi jasno do izražaja, budući da Krpin napad na tenisača-šminkera ovdje, u filmu kao djelu socijalnoga realizma, služi kao ispušni ventil za frustraciju prouzročenu klasnim razlikama. Ali ipak, ukoliko je ikome vikanje "kurac-pička-Dinamo" šaljiv, a "Za dom spremni" na stadionu prihvatljiv oblik ponašanja, jasno je da su moralne vrijednosti u društvu poremećene, baš kako ovaj film i tvrdi, ostajući pritom ipak dovoljno distanciran u postavljanju dijagnoze.

Metastaze su u tom pogledu jasne, nisu uz Krpu, niti uz ikoga, pa čak niti uz Filipa, koji otvara Bovićev roman svojim povratkom s liječenja. Kako sam rekao, u romanu je Filip, uz Krpu, tek jedan od dvojice glavnih fokalizatora, a kraj romana ne pripada ni Krpinu ni Filipovu glasu, već glasu Dejina oca od kojega saznajemo za neuspješnu pljačku. U četiri segmenta, imenovana imenima likova, prikazuju se događaji koji se djelomice i preklapaju budući da je uvijek jedan od četvorice prijatelja u središtu pripovijesti. No ta su središnja četiri poglavlja filma uokvirena "Metastazama", sekvencom koja je tim četirima umetnutim segmentima prekinuta napola, u trenutku kada Krpa skače po haubi automobila u noćnome pijančevanju, te završnom, finalnom sekvencom koja uključuje parodično klanjanje Oltaru domovine, Krpino dosad najbrutalnije premlaćivanje supruge, propast Dejina i Filipova šverca droge iz Bosne, Kizinu smrt u bolnici, dogovor Deje i Filipa oko pljačke, Filipov odlazak u Amsterdam, te neuspjelu pljačku kladionice. Dakle, film se otvara sekvencom koja ravnopravno uvodi četvoricu prijatelja; Filip je već tu, cijelo vrijeme u kadru, i u krupni plan ulazi na samom kraju sekvence, kada film prelazi u njegovo poglavlje, u kojemu tek vidimo (raniji) povratak. U završnoj sekvenci pljačke, Kizo je mrtav u bolnici, Filip se ne pojavljuje i vidimo ga u vlaku (iz kolodvorske najave saznajemo da je za Amsterdam), Dejo je ušlagiran te Krpina pljačka kladionice stoga ne uspijeva. Film završava kadrom u kojemu Krpa dolazi u krupni plan: misli da je pobjegao policiji, naslanja se uza zid (kukasti križ mu je pokraj glave), stavlja cigaretu u usta, okreće nam se desnim profilom, i tada, umjesto škljocaja upaljača, zdesna iz *off*-a začujemo škljocaj pištolja. Naratološki, sve je vrlo jasno: Krpa je, kako nam njegov izraz govori, dolijao, kao jedini pravi filmski negativac, tempirana bomba jedva suspregnute agresije, nasilništva i psovačkoga govora, agresivac koji sumanuto mlati suprugu (u drugome mlaćenju, pred pljačku, na susjedove pritužbe iskače kroz prozor i trči za njim u gaćama, što s obzirom na količinu nabijene fizičke agresije i popratnoga teksta nije nimalo komično; jednako komično nije bilo niti kada je nakon ranijega premlaćivanja, u svojoj "epizodi", spuštenih gaća ispao iz WC-a te pokazao spolni organ prolaznicama; nisu komične ni popratne izjave: "Ti buš meni travu kosil" u prvome slučaju, niti "Kao da nikad kurca niste vidjele" u drugome). Dakle, čak je suprotno od toga da zadnji kadar filma ne bi trebao pripasti Krpi: činjenica da mu pripada, i to baš u trenutku kad je njegova nasilnička karijera završena, mogući je moralni komentar što ga film izriče u zadnji tren. No, naravno, velika doza populizma filmu se ne može poreći; kulerski urbani štih kojemu film teži, kao i završna, dinamično režirana i muzikom popraćena scena potjere prikazanim likovima i događajima daje svojevrstan ulični kredibilitet, no samo će nekompetentan gledatelj empatijski doživjeti prikazani svijet, i to teže ovdje, u filmskom diskursu,

nego u književnom diskursu.

Naravno, ostaje otvoreno pitanje konkretnoga liječenja društvenoga organizma, na samim izvorištima bolesti (korupciji, privatizacijskog pljački, nemoralnom bogaćenju, nedostatku ikakve političke volje, strančarenju, nepotizmu, mentalitetu itd.). Pojava metastaza – a one su ne samo droga, alkohol, sitni kriminal, nego i, izravno kaže ovaj film, nasilništvo, nogometni huliganstvo, agresivnost, psovački govor, govor mržnje itd. – negdje ima svoj uzrok, izvorno zaraženo tkivo. To nije nacionalizam, rat, ili s time povezani govor mržnje i nacionalna isključivost – jer ovaj film daje naslutiti, u izvanrednoj parodiji nacionalizma u sceni na medvedgradskom Oltaru domovine, da su i to tek oblici metastaza. No, *Metastaze* su filmski profesionalno i suvereno dana dijagnoza, a ne recept za izvanfilmski svijet.

U zemlji čudesa: ni ironija ni tragedija

Ironijski naslov osmoga cjelovečernjeg igranog filma Dejana Šorka funkcionira otprilike kao i naslov Wendersova filma (imenovanoga prema pjesmi Leonarda Cohena) *In the Landy of Plenty*. Cohenova gorko-ironijska pjesma, kao i Wendersov film, aludiraju dakako na Ameriku (SAD), mitsku utopijsku projekciju u desecima generacija europskih seljaka i proletera, "zemlju obilja", meda i mlijeka, spojenu u svijesti kršćanske Europe s biblijskim slikama "obećane zemlje", Kanaana. Carrollova Alisa doslovce je bila propala u zemlju čudesa (*Wonderland*), u naopaki svijet, no kod Šorka zemlja u koju dolazi njegova Alica nije zaigrano naopaki svijet, nego ipak ozbiljna, mračna hrvatska zbilja, usprkos ironijskoj referenci, i u naslovu, ali još više i u imenu junakinje. To je "zemlja čudesa" u kojoj na neki način sve jest postavljeno naopako: u podtekstu filmske priče i ovdje se (kao i u *Metastazama*) nalazi ideja da je nešto trulo u državi hrvatskoj, da je društveno tkivo zahvaćeno rakom. Naopake su moralne vrednote, etički habitus duboko je izvan ravnoteže. Šorkov način da se na to referira golikovska je perspektiva "maloga Perice" (Hitrecova je bila "idiot", sveta luda *à la* Dostojevski), odnosno perspektiva maloga djeteta. Takva je perspektiva inače – kao kod Golika, a što je slučaj i kod Šorka – vrlo lako podložna populističkom podilaženju sentimentima publike. Ovdje to ponajbolje otkriva temeljna rečenica filma, koju izgovara mala junakinja, telegrafski prepričavajući film: "Tata mi je poginuo. Striko umro. Majka je u Njemačkoj. Ja imam rak." Treba samo dodati da se majka u Njemačkoj prostituira, da je Alica sama u Zagrebu, a da je u njezinim putešestvijima nastoje opljačkati korumpirani liječnici, prostituirati, tući, uvući u kriminal, pedofiliju, prosjačenje itd.

Ovaj svojevrsni neorealizam, prekodiran u neku endemičnu vrstu hrvatskoga crnog realizma koji, namjerno ili nenamjerno, prelazi u grotesku (kao i *Čovjek ispod stola*, *Kino Lika* i *Fine mrtve djevojke*) – pati prije svega od boljke tipične za hrvatski film novijeg vremena. Te su se boljke – da se ne zna što se filmom točno želi – u zadnje vrijeme otresli *Sto minuta Slave*, *Živi i mrtvi*, *Metastaze*, *Crnci*, no film *U zemlji čudesa* pad je hrvatske kinematografije nazad u mračne devedesete, kada je hrvatska publika (a i kritika) u najširem mogućem luku zaobilazila hrvatski film. Istina, taj pad nije tako gromoglasan i dubok kao Hitrecov sa *Čovjekom ispod stola*, ali svakako jest za Šorka, nakon dobro prihvaćenog filma *Dva igrača s klupe*. Nefokusiranost filma nije toliko vidljiva u priči – ona je jasna, pa i prejasna, napose u svojem padu u sentimentalizam u drugoj polovici, s prikazom odnosa te djevojčice iz bajke (Alice, djevojčice sa žigicama) i saksofonista-skitnice, koji je nekoć vidio "Ameriku, zemlju obećanu", ali ju je odbacio radi integriteta vlastite umjetnosti ("nije se prodao") – koliko u miješanju tonaliteta i modusa. *Ne* u zbrci žanrova – taj postmodernistički postupak miš-maša i pastiša uobičajen je u svjetskom filmu već 25 godina, a u Šorkovim filmovima, pa i u ovom, funkcionira čak i bolje nego u Matanića ili Hribara – nego u zbrci modusa: je li to ironijski ili pak bajkoviti diskurs, a oba su smjera omogućena naslovom; komički ili tragički modus; je li to socijalni realizam, komedija, groteska... Sve veći problem niza hrvatskih filmova, a na Puli 2009. eklatantni problem u Šorka i pogotovo u Hitreca, bila je upravo ta neodlučnost pri odluci da se, pa makar filmovi bili žanrovski nečisti, odluče za dosljedan ton, za ironiju, tragiku ili komiku, što je uzrok da hrvatski filmovi padaju u grotesku – ne samo grotesku koja se lijepi na dramsku priču kad joj tu nije mjesto, kao u Šorka i u Hitreca, a što onda izaziva tradicionalnu odbojnost u domaćih gledatelja, nego u grotesku svoje vlastite izvedbe (a što neki kritičari sve češće nazivaju "nenamjernim domaćim *trashom*"). "Kad snimaš jedan film, snimaj zaista samo jedan film!", uzviknuo je Zoran Tadić; na melankoliju, koju povremeno postiže Šorkova kamera, ne može biti kalemljena, kako se njemu dogodilo, groteska, a sve umotano u sloj socijalne crne zbilje za koju nije jasno prikazuje

U zemlji čudesa

li se u modusu bajke, ironije, romanse ili tragedije; kao što se na modus romanse ne može lijepiti, kao u *Karauli* primjerice, tragičan kraj koji ispada groteskno jer u svojoj patetičnoj tragici izgleda kao odjek nekog pradavnog socrealizma. Nije problem filma u suočenju s kritikom i publikom to da publika želi komediju, ili kritika učitava u film društveni kontekst (kao ja ovdje), nego taj da se film kao takav mora odlučiti u kojem žanru, tonu i modusu nastaje. Iz toga jaza pristigao je zazor od hrvatskih filmova; i ovdje moj, načelno zazoran pokušaj čitanja filma kao svojevrsne društvene slike proizlazi iz toga da Šorak u svoj filmski diskurs u pretežnoj mjeri unosi signale koji u tom smjeru upućuju, da bi onda nabacivao ironijske signale, a onda upadao u groteskne epizode, pa onda u populistički sentimentalizam.

Usprkos vizualnoj rafiniranosti filma i uspjeloj nokturalnoj atmosferi, kameri Vjekoslava Vrdoljaka, lagano stiliziranoj kostimografiji i scenografiji (što je kod Šorka daleko od Hitrecova pada u karikaturu), Šorkov film vraća se dakle na stari problem hrvatske kinematografije – scenarij, iz čega onda proizlaze i konceptualno nefokusirana režija, neodlučna kojem pristupu da se prikloni, kao i mjestimice karikirana gluma, pogotovo u padu u groteskne epizode koje su tu da privuku publiku (epizoda u Strikinoj kući, s djecom i babom; lik Marije Škaričić). Sreća je da je u takvim padovima u nenamjernu grotesku Šorak, za razliku od Hitreca, ipak zadržao neko dostojanstvo, te da je njegovo filmsko fabuliranje – što je razvidno u njegovim recentnim romanima koji su, izgleda, u biti filmovi koje u hrvatskim uvjetima nije mogao snimiti – sebi dosljedno u svojoj kombinaciji "stvarnosnih" motiva, socijalnog podteksta, trivijalnih žanrovskih motiva, ironije i groteske. Još samo da se odluči za jasan i dosljedan modus pripovijedanja, kao što je to bilo u *Maloj pljački vlaka* (ironijski), *Oficiru s ružom* (melodramski), *Vremenu ratnika* (tragički), pa i u *Dva igrača s klupe*.

Vjerujem u anđele: Mediteran kakav nije bio

Debitantski film Nikše Sviličića na znakovit je način otvorio ovogodišnji nacionalni Festival igranog filma u Puli. Kao prvo, njegov redatelj-debitant, Nikša Sviličić, ravnatelj je Hrvatskog audiovizualnog centra – dakle, svojevrsni super-producent hrvatske kinematografije – čime se Sviličić našao u nezavidnom sukobu interesa. Drugo, riječ je o populističkoj komediji, pa je svakako bila riječ o festivalskom podilaženju publici. Pritom Sviličićev film kao da od zahtjevnijega gledatelja cijelo vrijeme kao traži da u sebi ponavlja mantru "Nikša a ne Ognjen" – da ne bi došlo do kobne zamjene. Jer *Vjerujem u anđele* plitka je, ali manje pitka komedija koja podilazi gledateljima zahtijevajući od njih vrlo nisku gledateljsku kompetenciju, ako uopće ikakvu. Dovoljno je znati pratiti audiovizualne snimke, biti medijski kompetentan (što svaka osoba zapadne civilizacije danas valja jest, u smislu da dva uzastopna kadra sa pridodanim zvukom može percipirati kao logičan slijed) – no ne i više od toga, jer je nešto što se zove vođenjem fabule, naracijom, izlaganjem, ovome filmu nepoznanica. Riječ je tek o slijedu kič-razglednica i kratkih reklamnih skečeva s Mediterana "kakav je nekoć bio", a kakve bi za svoje televizijske reklame snimili Hrvatska turistička zajednica, T-Com ili Hrvatska pošta. U narativnom smislu, to je niz anegdotalnih scena stavljenih u slijed i povezanih pričom koja međutim nije i fabularno provedena. Na stranu činjenica da se neželjena i skrivana trudnoća protagonistice, koju kolutanjem očima i s hrpom šminke koja sugerira njezin razvoj od nepoznate i očito psihički izmučene žene do procvale zaljubljene ljepotice u maniri telenovela pokušava tumačiti preplanula Dolores Lambaša, tijekom "radnje" filma (doživljajnog vremena, kojega se u okvirnoj naraciji prisjeća protagonist – Vedran Mlikota) ne primjećuje, premda su na otoku protekli mjeseci. To je manji propust kada u filmu nema nikakve narativne organizacije, nego film životari kao slijed anegdota iz "našega maloga mista". Ne samo da je pripovjedač poštar, nego se fraza "naše malo misto" u filmu više puta verbalno eksplicira, a iz iste se tradicije preuzimaju i likovi gradonačelnika, popa, lokalne ocvale

ljepotice-kurve... Narativni impulsi dolaze tek na oštrim zavojima gdje izgleda da će se film raspasti, kada "naracija" posustaje u nizanju scena u kojima poštar susretne neki drugi lik, nešto smiješno kaže, pa nakon što se anegdota – bila ona u načinu govora, u poštapalicama iz kategorije "skuvala sam ti pašta-šutu" (ovdje: "Idem ja, sad će mi serija" ili Mlikotino neprestano "a lude žene"), ili pak u lokalnim karakterima i oriđinalima, ili u seoskim tračevima – iscrpi, susret okonča standardnim "E pa idem ti ja sad", dok filmski prizor možda dosnimi još nekoliko suvišnih i nefunkcionalnih kadrova (npr. zamišljen pogled lika za drugim likom). To naravno nije Antonionijevo oslobađanje oka kamere od ljudskog pogleda, svijeta ljudi ili funkcionalne, klasične naracije, to je jednostavno nefokusiranost: ni ovaj hrvatski film ne zna što snima niti o čemu govori. Kad se film tako umrtvi, Sviličić filmsko tkivo s vremena na vrijeme prodrma prizorom koji ima preočitu narativnu funkciju, da bi mogao dalje i da bi verificirao situacije: otok je tako izvan dosega signala za mobilnu mrežu, pa slanje pisama još ima smisla; trajekt ide jednom tjedno,[4] pa poštar stigne sve pročitati (čak i vremensku prognozu), a vijesti stižu sporo; no poštara se može zaobići a pismo ubrzati ako ga prenese netko s trajekta, pa se poštaru mogu nabiti rogovi ili uopće učiniti nešto njemu iza leđa, pri čemu on baš te, za tzv. zaplet bitne stvari neće primijetiti kroz svoj dalekozor. Kad fabuli i dramaturgiji zagusti, možete otići i na kopno – tu je stoga prizor sa svjetionika, koji izgleda kao ubačena korporacijska reklama (poštar na biciklu dolazi do svjetionika), da nam priopći da svjetioničar ima gliser kojim stigne do kopna u par sati, što će nam kasnije trebati, kao, valjda, ona Čehovljeva puška. A televizija naravno ne donosi nikakve vijesti, a kamoli televizijsku prognozu koju naš poštar čita dan ranije, na temelju čega gradi ugled među ribarima u mjestu, no na televiziji se zato gledaju telenovele. Sviličićevo malo misto živi tako izvan vremena, čak i turisti tu zalutaju slučajno, ali i ti idu nerviraju lokalne, jer im svako jutro (?!) u šest treba ići kupovati marmeladice i margarinčiće.

Malo otočko misto po Sviličiću (Nikši) idila je hrvatstva, kao iz reklame o Mare i Crnom Roku. Ne diraj naše samozadovoljno malo misto, samodostatno, samodovoljno

Vjerujem u anđele

malomišćansko, malogradsko (i malograđansko) hrvatstvo. Najzanimljivija stvar događa se upravo tu, u okvirnoj naraciji. Ta malena, katolička kičasta idila zapravo je lažna slika svijeta; u središtu idealne slike svijeta nalazi se kukavičje jaje, podmetnuto dijete. Temeljna ćelija društva (ne samo po ovom filmu na Puli 2009), obitelj, potpuna je i sveta, budući posvećena u okvirnoj sceni procesije gdje svi malomišćani nose svakodnevne maske iza kojih se skrivaju tajne i poroke. Međutim, otac je rogonja, majka zapravo zmija u (mediteranskom) raju, a dijete podmetnuto. Najzanimljivije pritom jest što "otac" oprašta i prihvaća dijete kao svoje, a u prikazu majke-supruge nema ni traga negativnim konotacijama. Kao što su i "poroci" mještana (bračni preljub, pronevjere...) prikazane benevolentno, kao sitni poroci, i podvala tuđeg djeteta u posvećeni brak, na temelju kojega nastaje temeljna jedinica hrvatskoga društva, katolička obitelj, shvaćena je kao dobra šala, anegdota. U tome je valjda taj mediteranizam iz reklamne kampanje filma, mediteranski duh koji se, navodno, očituje u lakom i humornom prihvaćanju ideje da je slika katoličkog svijeta zapravo utemeljena u prihvaćanju igre pretvaranja, o čemu je ponajviše rekao Fellini. Katoličko mediteransko društvo temelji se na licemjerju i laži, ali u Sviličića ne da nema moraliziranja – što bi iz takvih svjetonazorskih pozicija bilo još razumljivo, pa makar to ne bila kritika katoličkog mediteranskog spektakla kakvu u *Slatkom životu* (u

4 Zanimljivo je primijetiti kako se isti ili slični motivi potpuno suverenije koriste u filmu *Trešeta* Dražena Žarkovića (i koredatelja-scenarista Pave Marinkovića).

sekvenci ukazanja Djevice Marije) daje Fellini – već on svoju katoličko-malomišćansku pričicu paradoksalno zaokreće, u medijskom spinu tipičnom za suvremeno hrvatsko društvo, i pretvara u uzornu kič-romansu o pronalaženju ljubavi uz pomoć anđela i o "sitnopoduzetničkom duhu" trudne žene bez djetetova oca.

Šteta što Nikša Sviličić svoju filmsku priču nije razvio u smjeru u kojem bi nešto rekao o laži što se nalazi u središtu hrvatskog sna, primjerice u tragu razaranja malograđanske/provincijske licemjerne iluzije kakvu se može pronaći u Chabrola iza Potemkinovih sela samozadovoljnih francuskih malomještana, ili barem naglasio jače tek blago prisutni ironijski ton, ili pak progovorio o kulturalnom prihvaćanju Drugoga – kao u Sviličića Ognjena (kod Ognjena u *Oprosti za kung fu* djed ne može prihvatiti biološkog unuka jer je bez oca i Kinez, a kod Nikše otac prihvaća dijete koje biološki nije njegovo, ali barem nije žuto ili crno) – nego se zadovoljio da film ostane u tom samozadovoljstvu, umjesto da se izdigne iznad prikazane građe. Pritom Sviličić nažalost, kao što u početničkoj nesigurnosti nije znao voditi klasičnu fabulu, nije vjerovao ni u moć filma, ostavivši svojega naratora da na koncu filma onim gledateljima koji ni dotad nisu shvatili o čemu je riječ i tko je kome zapravo nabio rogove eksplicitno kaže da se u blagdanskoj procesiji svi pretvaraju, a da je slika idealne hrvatske obitelji lažna. Filmska slika te obitelji, uostalom, u zadnjim kadrovima treperi, snimljena kroz vrući zrak i treperavi dim procesijskih kresova. Pritom osmijeh Dolores Lambaše nije – kako bi možda Sviličić i htio – osmijeh ljubavne sreće, nego osmijeh žene koja je ostvarila svoje planove da udomi i sebe i dijete u svetom, zakonitom braku, pa makar gledatelje film izvještava na kraju da je muž toga itekako svjestan.

Zagrebačke priče: devet filmova izvan cjeline

Omnibus-film *Zagrebačke priče*, nastao u produkciji Borisa T. Matića, ogledni je primjer kako bi trebalo decentralizirati filmsku proizvodnju u Hrvatskoj, i to ne samo u financijskom smislu, nego i u tematskom i, prije svega, u prostornom. Istina, ogroman broj hrvatskih filmova smješten je u Zagreb, a Split je u nedavnije vrijeme dobio *Tu divnu splitsku noć* (*Svjedoci* ili *Crnci*, premda sugeriraju Karlovac odnosno Osijek, ipak su smješteni u neodređeni grad, u strahu od upiranja prstom). No ovdje je posrijedi ideja da je filmska priča određena mjestom radnje. Taj natječajni karakter filmova u ovome je omnibusu vrlo očit; film izgleda manje kao suvisao film ili omnibus zadan okvirom da se radnja zbiva u nekom od zagrebačkih kvartova, a više kao niz kratkih igranih filmova, u rasponu od kratkih remek-djela do amaterskih igrarija, s nekog filmskog festivala – najbolje je zapravo film opisati kao u komadu prikazan program kratkih igranih filmova, bez pauze, na Danima hrvatskog filma, jedino što se svi, igrom slučaja, zbivaju u Zagrebu. Pritom je nažalost propuštena šansa da Zagreb dobije omnibus kakve su primjerice dobivali Pariz ili New York. Čini se da je devet filmova bilo naprosto previše i da se trebalo usmjeriti na strukturu od tri ili četiri dvostruko dulja, u nadcjelinu tematski, režijski i vizualno čvršće povezana filma, pogotovo stoga jer je omnibus intrigantna forma, odnedavna opet u modi, a pogotovo je zahvalna za mlade redatelje, kako su nedavno i kod nas pokazali *24 sata* i *Seks, piće i krvoproliće*. Ovako, ukupan je dojam da se u niz povezalo devet filmova koji su nastali u samostalnim produkcijama, u raznorodnim uvjetima, različitih koncepcija, pristupa, stilova, talenta, svjetonazora.

Šamar Nebojše Slijepčevića u punom je smislu prava kvartovska priča, režirana na ambiciozan način mladih redatelja koji svakim pokretom kamere žele osvjedočiti svoju urbanost, nabrijanost, suvremenost, angažiranost; međutim fabulom i temom nije više od angažiranoga filma o nasilju među djecom koji ostavlja dojam da je snimljen po narudžbi nekog vladina ureda ili pripremljen za natječaj na temu sprečavanja nasilja među djecom, a ne zagrebačkog kvarta. Ono što mu je omogućilo da se uklopi u Matićev omnibus upravo je ta purgerska, navodno kulerska urbana "spika", autorski stav blizak fakovcima i kvartovskoj prozi. U istom je tragu i šesti segment, film *Španско kontinent* Ivana Sikavice, u kojemu veličanje kvarta i kvartovska spika (navijačkih supkulturnih skupina) ulazi i u verbalni sloj filma, a režijski pristup još je "nabrijaniji" nego u *Šamaru*. Jedini je problem da je sve skupa potpuni nonsens, jer Zagreb ipak nije New York, a Španско (niti Dubrava, kad smo već kod toga) nije Bronx. Treći pak kvartovski film, *Najpametnije naselje u državi* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja, nije fikcijski film, i usprkos duhovitosti i dosjetljivosti, ostaje tek bizarnom dosjetkom na račun (ili uime) kvartovskog domoljublja (kvartoljublja?). Narativni postupak – po kojemu je priča zapravo tek vic koji je razrađen te predstavljen kao televizijska reportaža u tradiciji HTV-ove *Žive istine* ili Roberta Knjaza – također ostavlja ovaj film u području neprofesijske

produkcije, ma koliko kvalitetne i zabavne. Autorima, proizišlima iz krugova oko Močvare, Revije amaterskog filma (RAF), a inače i suradnicima u filmskim uradcima Bore Leeja, vrijeme je da se okrenu pokušajima da svoje ideje i talente ostvare kroz kroz profesionalnije filmske forme. *Game Over* Darija Pleića, inače sedmi segment u omnibusu, kratka je igrana dosjetka u tragu urbanih kvartovskih priča *Šamara* i *Španско kontinent*, u čijem se režijskom postupku nameću dva snažna elementa: nagli i snažni zumovi (uspjelo) i inserti videoigrica (neuspjelo). Premda su u filmu prisutne dvije možda najveće glumačke dive mlade generacije, Ivana Roščić i Zrinka Cvitešić, riječ je o ogromnoj propuštenoj šansi da se s njima nešto i napravi, budući da se filmska priča raspala, bez pravog fokusa i smjera, sa slabim pokušajem poante. Osmi film, *Inkasator* Igora Mirkovića, idealna je starozagrebačka priča o starom bračnom paru – tumače ih nenadmašni nestori domaće glume, Marija Kohn i Pero Kvrgić – čiji se stan nalazi iza reklamnih panoa što su trajno omotali fasade donjogradskih zgrada (rekao bih, u Zvonimirovoj). Premda je ishod priče o čangrizavim i prema strancima nesusretljivim penzionerima predvidljiv, iako dramaturški logičan, režija, scenarij, gluma, kamera, montaža, kostimografija i scenografija susrele su se u skladnom kratkom igranom filmu.

Recikliranje, četvrti segment, i završni, deveti segment, *Kanal*, ulaze u najrubniji i najegzotičniji zagrebački kvart, romsku suburbiju Kozarog boka, inscenirajući filmski Zagreb sasvim nepoznat u nacionalnom imaginariju Hrvata, bliži orijentalističkim predrasudama o balkanskim filmovima kakve gaji prosječni posjetitelj filmskih festivala na Zapadu. *Recikliranje* Branka Ištvančića ulazi u svijet – kako naslov kaže – nove zagrebačke (i hrvatske) ekonomske supkulture, one skupljača plastičnih boca, ovdje romske obitelji koja u odijelima, poput neke mafije, dolazi na gradski deponij, dok je prikazani obred inicijacije sina u svijet odraslih ne svadba, kako bi se dalo pomisliti, nego zapravo prvi odlazak na posao – u reciklažni pogon. Posrijedi je kvalitetno napisan film, standardno solidna produkcija kratkometražnog igranog filma, koja kao da je igrom slučaja umetnuta u ovaj omnibus. Balkansko-ciganski *touch* groteske i crnog humora u tragu Emira Kusturice samo pridodaje dopadljivosti. *Kanal* Zorana Sudara predvidljiviji je u svojoj dramaturškoj strukturi, sličan recentnijim tipiziranim iranskim filmovima poput *Djece raja*, s citatima primjerice Truffautova filma *400 udaraca*

Zagrebačke priče: Žuti mjesec

(kadar dječaka koji se drži za rešetke-ogradu), s kojim ga djelomice veže i tema dječaka koji trči/bježi, kao u klasičnom filmu potjere, samo u ovome slučaju *prema* školi, instituciji koja je prema njemu kao prema stranom, romskom elementu (čija egzistencija također ovisi o kulturi reciklaže) u načelu zatvorena. Premda ova završna storija, kao i uvodna *Šamar*, može izgledati kao realizacija scenarija napisanoga po narudžbi nekog vladina ureda (ovoga puta za ravnopravnost djece ili nacionalnih manjina), zabavnom je čini zaigran i dinamičan, mladenački vehementan stil: u filmić nas uvodi doslovna *fly-on-the-wall* metoda, odnosno *steadicam* vožnja koja sugerira da se kamera nalazi pričvršćena na leđa muhe (snimateljica je Bojana Burnać).

U tjeskobnu, pa i mučnu atmosferu stanova smještena su dva apartnija, minimalistički ostvarena filma, oba usredotočena na suigru dviju glumica. Drugi segment, *Film Gorana Odvorčića i Matije Klukovića za Asju Jovanović i Andreu Rumenjak*, samim svojim naslovom najavljuje ne samo autorsku, već "autorističku" pretencioznost. Snimka razgovora majke i kćeri u nekom stanu (možda u nekom zagrebačkom kvartu), glumljena, snimljena i režirana improvizacijski, u modernističkoj i dokumentarističkoj tradiciji Radićeve *Žive istine* i *Cinéma véritéa*, s metafikcijskim elementima (npr. obraćanje glumice kameri), kao da je u koncept ovog omnibusa zalutao s drugog planeta, no najveći problem ovoga *underground* filma u tragu Klukovićeva ranijega *Ajde, dan... prođi...* jest nefokusiranost, odnosno činjenica da autori zapravo ne znaju što točno žele. (Treba napomenuti da postoji i druga, samostalna verzija filma, Gorana Odvorčića.) Čista je suprotnost peti

film, *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića, vjerojatno najuspjeliji film ovogodišnjega pulskog festivala, upravo zbog svoje iznimne fokusiranosti, u skladu s Tadićevom egidom, kao i minimalizma (inače viđenoga u Jurićevu slabijem filmu *Onaj koji će ostati neprimijećen*, ali ondje više u tragu Akija Kaurismäkija, što je kasnije mnogo uspješnije ostvario Ognjen Sviličić) koji je, zbog svoje funkcionalnosti, plauzibilniji nego Klukovićev i Odvorčićev. Jurić, za razliku od njih, nema slijepih ulica ili praznog hoda, što kod nas često imaju i kratki filmovi, niti netransparentnih montažnih prijelaza. Naime, i modernistički film (i tzv. art-film) ima svoje karakteristične metode, kao i klasični fabularni film, pa je muljanje u montaži ili karakterizaciji zapravo kao kad loš pjesnik piše slobodnim stihom jer ne može sonetom, ili – kako je Babaja pamtljivo rekao – student montira neuspjeli igrani ili dokumentarni film u eksperimentalni. Uostalom, kod Antonionija, prvooptuženika za hermetičnost i nejasnost pri psihologizaciji postupaka svojih likova, sve je vrlo precizno, rigidno i matematički jasno. Jurićev *Žuti mjesec* zna što želi, a kao šlag na tortu – upravo suprotno Nikši Sviličiću u *Vjerujem u anđele* – Jurić vjeruje u moć filma i svojim gledateljima ništa ne eksplicira, nego tajnu ostavlja onakvom kakva ona i treba biti – tajnom.[5]

5 Htio bih zahvaliti svojim (često polemičkim) sugovornicima tijekom pisanja ovoga članka: Hani Jušić i Brunu Kragiću.

Nagrade 56. Festivala igranog filma u Puli

Ocjenjivački sud Nacionalnog natjecateljskog programa u sastavu: Zrinko Ogresta, predsjednik, Vlasta Knezović, članica, Bruno Kragić, član, Vlatko Perković, član, Josip Podvorac, član, dodijelio je, uz obrazloženja, sljedeće nagrade igranim filmovima Nacionalnog programa:

Velika Zlatna Arena za najbolji film: Stanislav Babić, producent filma METASTAZE redatelja Branka Schmidta

Zlatna Arena za režiju: Zvonimir Jurić i Goran Dević za film CRNCI

Zlatna Arena za scenarij: Antonio Nuić za film KENJAC

Zlatna Arena za najbolju glavnu žensku ulogu: Dijana Vidušin za ulogu Ines u filmu LJUBAVNI ŽIVOT DOMOBRANA redatelja Pave Marinkovića

Zlatna Arena za najbolju glavnu mušku ulogu: Rene Bitorajac za ulogu Krpe u filmu METASTAZE redatelja Branka Schmidta

Zlatna Arena za najbolju sporednu žensku ulogu: Lena Politeo za ulogu Babe u filmu U ZEMLJI ČUDESA redatelja Dejana Šorka

Zlatna Arena za najbolju sporednu mušku ulogu: Nikša Butijer za ulogu Šarana u filmu CRNCI redatelja Zvonimira Jurića i Gorana Devića

Zlatna Arena za kameru: Mirko Pivčević za film KENJAC redatelja Antonia Nuića

Zlatna Arena za montažu: Dubravko Slunjski za film LJUBAVNI ŽIVOT DOMOBRANA redatelja Pave Marinkovića

Zlatna Arena za glazbu: Srđanu Gulić-Gul za film KENJAC redatelja Antonia Nuića

Zlatna Arena za scenografiju: Velimir Domitrović za film LJUBAVNI ŽIVOT DOMOBRANA redatelja Pave Marinkovića

Zlatna Arena za kostimografiju: Doris Kristić za film U ZEMLJI ČUDESA redatelja Dejana Šorka

Posebna Zlatna Arena za masku: Jasna Rosini za film METASTAZE Branka Schmidta

Posebna Zlatna Arena za ton: Dubravka Premar za montažu zvuka u filmu CRNCI redatelja Zvonimira Jurića i Gorana Devića

Vjesnikova nagrada Breza za najboljeg debitanta: Lana Barić za glavnu žensku ulogu u epizodi *Žuti mjesec* redatelja Zvonimira Jurića u omnibusu ZAGREBAČKE PRIČE

Nagrada OKTAVIJAN

Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji hrvatski dugometražni igrani film: KENJAC redatelja Antonia Nuića s prosječnom ocjenom 4,11

1. KENJAC Antonija Nuića – 4,11

2. METASTAZE Branka Schmidta – 4,0

3. CRNCI Zvonimira Jurića i Gorana Devića – 3,59

4. ZAGREBAČKE PRIČE,omnibus Nebojše Slijepčevića, Matije Klukovića i Gorana Odvorčića, Ivana Sikavice, Branka Ištvančića, Zvonimira Jurića, Ivana Ramljaka i Marka Škobalja, Darija Pleića, Igora Mirkovića, Zorana Sudara – 3,0

5. BLIZINE Zdravka Mustaća – 2,53

6. LJUBAVNI ŽIVOT DOMOBRANA Pava Marinkovića – 2,41

7. U ZEMLJI ČUDESA Dejana Šorka – 2,33

8. VJERUJEM U ANĐELE Nikše Sviličića – 2,31

9. ČOVJEK ISPOD STOLA Nevena Hitreca – 2,0

10. PENELOPA Bena Ferrisa – 1,75

Nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji igrani film u Međunarodnom programu: LJUBAVNICI (*Two Lovers*) Jamesa Graya, s prosječnom ocjenom 4,50.

Nagrada publike

Zlatna vrata Pule: VJERUJEM U ANĐELE Nikše Sviličića, s ocjenom 4,57.

Poredak: 1. VJERUJEM U ANĐELE Nikše Sviličića, 4,57; 2. U ZEMLJI ČUDESA Dejana Šorka 4,41; 3. KENJAC Antonia Nuića 4,31; 4. METASTAZE Branka Schmidta 4,03; 5. ZAGREBAČKE PRIČE 3,77; 6. ČOVJEK ISPOD STOLA Nevena Hitreca 3,77; 7. LJUBAVNI ŽIVOT DOMOBRANA Pava Marinkovića 3,43; 8. CRNCI Zvonimira Jurića i Gorana Devića 3,20. (Za *Blizine* i *Penelopu* publika nije glasovala.)

UDK: 791.65.079(497.5 Motovun):791-21/22"2009(049.3)

Igor Bezinović

Brendiranje recesije

11. Motovun film festival, 27-31. srpnja 2009.

Manifestacija zvana Motovun Film Festival mnogo je više od filmskog festivala. Jedanaesti put zaredom Motovun je posjetio ogroman broj osoba, a glavni povod tome je sedamdesetak projekcija najraznolikijih filmova raspoređenih u pet dana. Vjerujem da rijetko tko u Hrvatskoj i svijetu, uključujući i mene, planira dolazak u Motovun krajem srpnja kako bi u stanju jutarnjeg mamurluka pogledao kanadski film o Inuitima, kako bi u gužvi u malom, klimatiziranom kinu pogledao kratki igrani film koji mu je dostupan putem interneta, kako bi nakon hodanja strmim uličicama znojan pogledao finski dokumentarac o košarkašima ili kako bi usred noći pogledao partizanski film iz šezdesetih. Međutim, motovunski festival posjetiteljima pruža mogućnost da u pet dana upijaju poseban motovunski festivalski ugođaj, da gledaju filmove u neobičnom okruženju, na atipično intenzivan način, u opuštenoj ljetnoj atmosferi, što sadržaj i kvalitetu filmova često čini manje bitnim motivom za sudjelovanje u motovunskom doživljaju. Iskustvo i sposobnost organizatora ovoga festivala u vođenju kulturnih politika, u izvedbi medijskih istupa i u stvaranju specifične atmosfere toliko je visoka da sam uvjeren da niti sedamdesetak projekcija posve prosječnih filmova anonimnih autora, uz zadržavanje postojeće *PR* strategije, ne bi bitno utjecalo na smanjenje broja kupljenih ulaznica, a pogotovo ne bi utjecalo na promjenu broja osoba koje iz raznih razloga posjećuju Motovun u danima festivala. Sudeći prema uzorku filmova koje sam ove godine pogledao na festivalu, u glavni program i popratne programe bio je uvršten raspon filmova od provjerenih, već nagrađivanih naslova do nekoliko filmova uvrštenih po kriterijima koji nemaju veze s onime što se događalo ispred, već s onime što se događa iza kamere.

S obzirom na aktualni medijski diskurs o recesiji, na stvarne ekonomske probleme u Hrvatskoj i na povlačenje korporacije Vip kao generalnog sponzora festivala, u brendiranju ovogodišnjeg izdanja Motovuna marketinški je iskorišten pojam "recesije". U promotivnim materijalima tako susrećemo fraze kao što su "uz malo para može biti dosta muzike" ili "samo pravi frajeri znaju zapartijati kad je u džepu propuh". Ekonomski problemi spominjani su u mnogo prilika: "pohlepa i siromaštvo" bili su tema zasebnog jutarnjeg filmskog programa, recesija je bila motiv festivalskih biltena, "chaplinovska" tenisica na tanjuru bila je motiv na plakatima, na otvorenju festivala su Boris Dežulović i Predrag Lucić održali misu za spas filma i festivalskih budžeta, od gledatelja se tražilo da za potrebe kolektivne fotografije pokazuju novac iz svojih novčanika, održao se domjenak "s tanko namazanom paštetom", za nagrade za plesače na plesnome maratonu skupljani su milodari i donacije, na glavnome trgu je bio izložen "recesijski oglasnik", a noću se rakija prodavala po "recesijskim cijenama". Cijela priča o recesiji je dijelom, naravno, korištena kao parodija, ali dijelom je odražavala i svijest organizatora o tome da je Motovun specifičan festivalski proizvod koji zahtijeva podeblji budžet i logistiku. U izjavi u *Jutarnjem listu* umjetnički direktor festivala Rajko Grlić tako uoči festivala pomirljivo izjavljuje kako će se festivali uskoro dijeliti "na Vip-ove, T-com-ove i na one kojih nema". Motovun Film Festival danas je skupi proizvod čija je proizvodnja na postojećoj razini otežana bez financiranja od strane bogatih korporacija. Paradoksalno, festival je istovremeno i proizvod čiji se identitet i popularnost uvelike temelji na ideji svojevrsne utopije neovisne o sistemu u kojemu smo osuđeni živjeti. Uzgred rečeno, ove je godine, recesiji unatoč, prodano 10% više ulaznica nego lani, ali je pritom sveukupni broj posjetitelja gradića Motovuna bio nešto manji.

U kontekstu "recesije" kao ovogodišnjeg motiva u više navrata je javno istican i problem financiranja festivala, problem koji je vjerojatno nastao i uslijed vrtoglavog povećanja broja filmskih festivala u Hrvatskoj od osnutka

motovunskog festivala 1999. do danas. Međutim, Motovun kao sinonim za petodnevnu filmsku oazu prejak je brend da bi ga recesija ili konkurencija drugih festivala financijski mogla osjetno uzdrmati. Tijekom godina imidž alternative (simbolički rečeno, otpora *red carpetu*) uspješno je održavan, tako da u raznim medijima svake godine pronalazimo slične sintagme kojima se opisuje karakter Motovun Film Festivala: "festival koji ne pati od glamura", "festival bez *celebrityja*", "paralelni svijet", "festival na 277 metara iznad realnosti", "neformalni i ležerni festival", "festival usporenog tempa", "festival izvan struje", "pet veselih dana festivala" (kao i u recenziji prošlogodišnjeg izdanja festivala, istaknut ću da imidžu neformalnog festivala i dalje šteti antipatična zabrana prisustvovanja "press drinkovima" zainteresiranim neakreditiranim posjetiteljima i nelegitimna zabrana unošenja vlastitog alkohola u centar grada u večernjim satima).

Od samoga osnutka festivala ideja organizatora bila je na filmskom planu gledateljima omogućiti alternativu hollywoodskoj filmskoj industriji, prikazivanjem filmova nastalih "na svim stranama svijeta". Ove je godine jedan od pokrovitelja festivala bio i program Europske Unije MEDIA 2007, namijenjen razvoju europske audiovizualne industrije. Stoga je razumljivo da je selektorski naglasak bio na europskoj kinematografiji: MEDIA 2007 svoje pokroviteljstvo pruža festivalima čiji program sadrži 70% europskih filmova koji dolaze iz barem deset zemalja članica programa MEDIA (i ovogodišnja zemlja partner Finska je, razumljivo, članica tog programa). Naravno, prikazivani su i filmovi nastali u zemljama koje nisu članice toga programa, i to filmovi iz Argentine, Bosne i Hercegovine, Brazila, Izraela, Kanade, Perua, SAD-a, Srbije, Turske i Urugvaja. Program MEDIA definira Francusku, Italiju, Njemačku, Španjolsku i Veliku Britaniju kao zemlje s visokim produkcijskim kapacitetom, ali ta se činjenica, vjerojatno namjerno, nije osjetila u festivalskom programu. U sklopu Motovun Film School održana je i tribina o programu MEDIA, koja je na plakatima bila najavljivana kao rasprava o "rastućem broju filmskih festivala", ali toj aktualnoj temi, nažalost, na tribini nije pridana veća pažnja.

Kao što nalaže nepisana selektorska politika većine festivala, i ove godine program nalikuje klasifikaciji životinja u Borgesovoj fiktivnoj kineskoj enciklopediji ("one koje pripadaju caru, balzamirane, pitome, odojci, sirene, božanstvene, psi lutalice..."). Tako u "recesijsko izdanje Motovuna" spadaju 22 filma u glavnom programu (filmovi u glavnom programu nemaju posebne veze s temom recesije), pet novih finskih dugometražnih igranih filmova i šest finskih dokumentaraca, program od 18 kratkih igranih filmova Motovun Online, jutarnji program od šest klasika posvećenih recesiji (točnije "pohlepi i siromaštvu"), pet filmova u programu Partizanski akcijski film, projekcija animiranih filmova veselog genijalca Nedeljka Dragića povodom dodjele nagrade 50 godina te još niz posebnih i dodatnih projekcija. S obzirom da davanje jasnog selektorskog pečata, barem u ovome izdanju Motovuna, nije bio presudan kriterij pri uvrštavanju filmova u program, gotovo je svatko mogao naći nešto po svojemu ukusu. Unatoč uvriježenoj šarolikosti programa, u medijskim prikazima festivala redovito se rutinski pokušava pronaći zajednički nazivnik odabranim filmovima; tako susrećemo opise kao što su "filmovi nastali u malim kinematografijama i nezavisnim produkcijama", "filmovi koji teško pronalaze put do publike", "filmovi koje nećemo vidjeti u kinima", "mali-veliki filmovi", "tople priče koje diraju publiku", "filmovi koji potiču na djelovanje"... Međutim, navedeni su opisi primjenjivi na filmske selekcije svih filmskih festivala u Hrvatskoj, a ne nešto specifično za Motovun. Valjda naglasiti da nijednom ozbiljnom organizatoru filmskoga festivala u Hrvatskoj ne pada na pamet stvarati program sastavljen od hollywoodskih filmova ili filmova koji će biti rasprodani u komercijalnim kinima. Nije pogrešno zaključiti da je osobina kako Motovuna, tako i ostalih hrvatskih festivala, prikazivanje filmova koji nemaju široku distribuciju u Hrvatskoj: prema riječima organizatora Motovun Film Festivala, oko 80% ove godine prikazanih filmova neće imati kino ili DVD distribuciju. Međutim, pritom treba iskreno priznati da se među tih 20% filmova koji otprije imaju osiguranu kino ili DVD distribuciju nalaze upravo najrazvikaniji naslovi prikazani na ovogodišnjem Motovunu: Continental film odgovoran je za distribuciju filmova *Akvarij* (nagrada žirija u Cannesu), *Bijela vrpca* (Zlatna palma u Cannesu), *Gigante* (Srebrni medvjed u Berlinu), *Mlijeko tuge* (Zlatni medvjed u Berlinu), *Pusti me da uđem* (dobitnik 56 nagrada na raznim festivalima), *Revanš* (nominacija za Oscara), *Svi ostali* (dva Srebrna medvjeda u Berlinu), a Discovery distribuirat će filmove *O'Horten* i *Doba glupih*.

S obzirom na golem broj filmova prikazanih u posljednjih jedanaest izdanja festivala, teško je odrediti što bi to bio film koji bi se tematski ili stilski mogao nazvati filmom

karakterističnim za Motovun Film Festival (unatoč tome, putem festivalske knjižice saznajemo da je "pravi film za prvu motovunsku noć" upravo film *O'Horten*). Još od 2000. godine festival dodjeljuje nagradu Propeler Motovuna, a kroz godine organiziranja festivala Propeleru je dodano još nekoliko nagrada. Pretpostavimo li da organizatori festivala iz godine u godinu biraju članove žirija koji su upoznati sa stilom i vrijednostima koje se gaje na Motovunu, možda je ispravno upravo među nagrađivanim filmovima prepoznati filmove koje možemo nazvati karakterističnima za Motovun Film Festival. Nagrada 50 godina povodom 50 godina rada u filmskome svijetu dodijeljena je Nedeljku Dragiću čiji prepoznatljivi vizualni stil i antiautoritarne teme filmova doista predstavljaju ideje koje su bile ključne pri osmišljavanju Motovun Film Festivala kao prvog hrvatskog nezavisnog festivala. Uz ideju Motovuna kao mjesta socijalnog angažmana vezuje se i nagrada Amnesty International Human Rights Award, koja se dodjeljuje filmu koji najviše promiče ljudska prava. Nagrada je dodijeljena filmu *Promatrači ptica* koji se, u konkurenciji od tek nekoliko filmova koji se u užem smislu bave ljudskim pravima, ističe aktivističkom porukom o životu brazilskih Indiosa u rezervatima. Iako se navedena nagrada dodjeljuje kako bi se promovirale ideje koje spadaju u sferu etike, a ne estetike, u navedenom filmu je želja za izražavanjem aktivističke poruke nezgrapno prevladala nad željom da se stvori filmski originalno djelo. Što se nagrade za kratki igrani film Motovun Online tiče, ona je, pak, dodijeljena filmu ljubavne tematike, švedskom filmu *Sađenje poljubaca* Ivice Zubaka, što svjedoči o raznorodnosti nagrađivanih filmova.

Prema ocjenama glavnoga i FIPRESCI-jeva žirija, u konkurenciji od 22 filma, od kojih su mnogi već bili dobili nagrade na A-festivalima, najbolji je film bio *Akvarij* britanske redateljice Andreje Arnold. Psihološka drama žanr je koji je izrazito popularan upravo na filmskim festivalima: jedan od razloga njegove popularnosti jest taj što omogućuje autoru filma da slobodno koristi vlastiti umjetnički rukopis, a da istovremeno razvija emotivnu priču, bez ovisnosti o nekim strožim žanrovskim pravilima, prisutnim u drugim žanrovima. Od šest filmova redateljica koji se nalaze u glavnome programu, čak su četiri filma psihološke drame u užem smislu (*Akvarij*, *Mala vojnikinja*, *Stella*, *Svi ostali*). Specifičnost *Akvarija* jest ta što u njemu autorica koristi mnoge adute karakteristične za filmove Mikea Leigha, ali za razliku od većine Leighovih filmova, njezina priča ima jasan početak i kraj, jasne ključne fabularne točke i jasnu podjelu likova na glavne i sporedne. *Akvarij*, naime, započinje kao svojevrsni film atmosfere: predstavljen je glavni lik, devijantna i ratoborna petnaestogodišnjakinja Mia (glumi je amaterska glumica Katie Jarvis), predstavljeno je tmurno predgrađe i stan koji Mia dijeli s majkom i mlađom sestrom kao ambijent koji je okružuje, a predstavljeno je i njezino lutanje ulicama te ples kao način na koji ona provodi vrijeme. Kao i kod Leigha, realizam pri prikazivanju atmosfere i dijaloga zamjetljiviji je od samog pričanja priče. U trenutku kada se u filmu javi klasični zaplet (Mia spava s ljubavnikom svoje majke), film ipak "traži" klasični rasplet. Drugim riječima, prva polovica filma nudi situaciju koja sama po sebi ne iziskuje posebno razrješenje i ne naznačuje poseban fabularni smjer, ali u drugoj polovici postaje jasno da su zamršeni ljubavni odnosi glavni pokretač radnje filma. S obzirom da filmski stil Mikea Leigha daje čvrst pečat suvremenom britanskom filmu, *Akvarij* je moguće promatrati kao zanimljivu varijaciju na leighovsko naslijeđe. Radi se o varijaciji koja se bavi motivima, atmosferom, miljeom i dijalozima toliko karakterističnima za Leigha, ali koji su strukturirani u priču s jasnijom fabularnom linijom, što film čini iznimno zanimljivim. Glavna nagrada je, dakle, dodijeljena filmu koji je zanimljiv na više razina, a istovremeno je itekako gledljiv.

Valja istaknuti da ove godine nije dodijeljena nagrada publike, za što su vjerojatno bila bitna dva razloga. Prvo, kao što je već istaknuto, korporacija Vip ove godine više nije bila generalni sponzor, a nagrada publike se do sada dodjeljivala putem Vip sms glasova, dakle, postojanje te nagrade je bio oblik reklamiranja sponzora. Drugo, nagrade publike su zanimljivom igrom slučaja bile dodjeljivane samo filmovima hrvatskih redatelja čiji su filmovi bili u glavnom programu (2006. godine Dukićeva *Pizzeria Kamikaze*, 2007. Kulenovićev *Pjevajte nešto ljubavno*, 2008. Ogrestin *Iza stakla*), tako da ove godine eventualno dodjeljivanje nagrade publike dokumentarcu *Hrabro i na rezultat* Dejana Aćimovića ne bi bio iznenađujući ishod. Da osebujna podrška hrvatskome filmu ipak ove godine ne bi izostala pobrinuli su se organizatori Motovuna koji redovito, izvan glavnog programa, prikazuju i odabrane filmove s Festivala igranog filma u Puli. Prikazani su *Crnci* za koje su Dević i Jurić u Puli dobili nagradu za najbolju režiju, ali ne i *Metastaze*, film koji je dobio Veliku Zlatnu Arenu (riječima selektora, film nije prikazan "jer su ga

ionako već svi imali priliku vidjeti"), niti je prikazan *Kenjac*, koji je dobio Oktavijana, nagradu Hrvatskog društva filmskih kritičara. Uz *Crnce* je zato u Motovunu prikazan film *Vjerujem u anđele* koji su u Puli filmski kritičari ocijenili prosječnom ocjenom 2,31, ali su mu na istom festivalu gledatelji donijeli nagradu publike s prosječnom ocjenom 4,57.

O filmu *Vjerujem u anđele* ne treba trošiti previše riječi, radi se o populističkoj pričici svjesno stvorenoj za jednokratnu zabavu širokih masa, radi se, dakle, upravo o tipu filma koje organizatori Motovuna u teoriji zaobilaze u širokom luku. Praksa je, nažalost, poprilično drugačija od teorije, tako da svakako treba raspraviti o pojavi tog filma u motovunskom kinu Bauer, kao i o načinu promocije tog filma na Motovunu. Kao što je svatko tko prati hrvatske medije mogao primijetiti, film *Vjerujem u anđele* ima jednu od ambicioznije zamišljenih promotivnih kampanja u povijesti hrvatske kinematografije; reklame filma bile su prisutne u svim medijima, pri čemu sigurno nije odmagala činjenica da je redatelj filma ujedno i ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra, zaduženog za financiranje filmskih projekata. Reklamiranje filma nastavljeno je i u Motovunu postavljanjem reklamnih *roll-up* plakata filma na glavnome trgu te objavljivanjem goleme fotografije glavne glumice filma u srebrnom kompletiću i festivalskim "starkama" u biltenu. Prostituiranje festivala dobilo je punu potvrdu činjenicom da se od osoba koje su volontirale na festivalu tražilo da budu nazočne na projekciji filma *Vjerujem u anđele* kako kino Bauer ne bi izgledalo poluprazno. Volonteri, nažalost, nisu morali biti nazočni i na projekciji filma *Buick Riviera* Gorana Rušinovića, kojem je dodijeljena nagrada OdAdoA, iako bi se gledanje tog filma mnogim volonterima vjerojatno više svidjelo. Žiri nagradu dodjeljuje najboljem filmu u regiji od Albanije do Austrije nastalom od prošlogodišnjeg do ovogodišnjeg izdanja Motovuna. Vjerujem da je nagrada zaslužena, ali valja također naglasiti i činjenicu da su od pet članova žirija za dodjelu te nagrade čak dva člana (Mirković i Pavičić) ujedno i selektori programa Motovun Film Festivala. Iako taj film na Motovunu prošle godine nije bio uvršten u glavni program, činjenica da su organizatori festivala ujedno i članovi jednoga žirija i nije najbolje rješenje.

Kao što je već naglašeno, Motovun nije samo mjesto na kojem se prikazuju i gledaju filmovi, već i mjesto na kojem se gaje određene vrijednosti i, barem u načelu, preferiraju određeni filmski pristupi. Time se posredno odgajaju i uglavnom mladi filmski gledatelji, pa bi pomna selekcija prikazivanih filmova trebala postati festivalskim prioritetom. Motovun je sigurno odigrao presudnu ulogu i u nastanku hrvatske festivalomanije, ali pitanje je što u kontekstu brojnih filmskih festivala Motovun danas predstavlja? Danas je Motovun manifestacija koja i dalje nije vezana za državu, ali koja je itekako ovisna o korporacijama, a niz kompromisa, nastalih u kontinuiranom (svjesnom i nesvjesnom) utapanju u *mainstream*, alternativnost Motovuna čine pukim brendom.

UDK: 791.65.079(497.6 Sarajevo):791-21/-22"2009"(049.3)

Damir Radić

Filmovi, zvijezde, muzika, *partyji*

15. Sarajevo Film Festival, 15-20. kolovoza 2009.

Najznačajniji festival u tzv. regiji, to jest na prostoru bivše Jugoslavije i njezinih nekadašnjih susjeda (s izuzetkom Italije i Austrije te dodatkom Turske), dočekao je svoje petnaesto izdanje u raskošnom ruhu, s programom bogatijim nego ikad i najvećim brojem većih i manjih gostujućih zvijezda. Sarajevo Film Festival (SFF) pomalo je neobičan, a svakako vrlo uspješan spoj glamura i arta, što samo po sebi ne bi bilo čudno jer istim se odlikuju valjda svi prestižniji svjetski festivali, međutim jedno je glamur pretapati artom u Cannesu ili Veneciji, a sasvim drugo u zemlji s 40% nezaposlenih (po službenim statistikama), jednom od siromašnijih u "regiji". U ugodni dio glamura spadaju moderni mladi ljudi kojima su ulice centra grada, gdje se odvijala velika većina festivalskih zbivanja, doslovno bile preplavljene, pri čemu je posebno godio pogled na (bez)brojne atraktivne djevojke u dominirajućim minigarderobama, dok se inzistiranje na *red carpetu* ispred Narodnog pozorišta (glavna festivalska lokacija), na koji su se dovodile zvijezde i uglednici, u nemaloj mjeri doimalo izrazom provincijskog snobizma, osobito kad se zna da je većina među onima koji su euforično klicali hodačima po tepihu bila angažirana od strane organizatora, a navodno i plaćena za taj svoj namješteni entuzijazam. Koliko takva situacija može postati ridikuloznom, svjedoči i prolazak članova FIPRESCI-jeva žirija crvenim tepihom (naime tog rituala nitko od gostiju festivala, pa tako ni članovi raznih žirija, nije bio pošteđen), kad je potpisnik ovih redaka (kao član dotičnog žirija) dobio podjednake ovacije kao, recimo, predsjednica glavnog žirija i neosporna eksjugoslavenska zvijezda Mirjana Karanović, iako nije sporno da za moje ime nitko od onih koji su mi klicali nikad nije čuo. To je taj balkanski i općeprovincijski tzv. teatar apsurda, međutim nepravedno bi bilo inzistirati na tom aspektu festivala koji je u cjelini ponudio mnogo više dobrog. Možemo početi s dominantno osvajajućom atmosferom, nastalom stapanjem interesantne (habsburško-otomanske iliti srednjoeuropsko-islamske) arhitekture te svježih i gostoljubivih ljudi; atmosfera je to sugestivnih prizora i neprestanog *movinga*, s toplim, ugodno ljepljivim osjećajem u zraku, *feelingom* da ste stalno u nekom središtu zbivanja samim tim što ste tu. A (konkretnih) zbivanja ima napretek – od filmskih projekcija preko pres-konferencija do raznih prijema, koktela i *partyja*, i doista se čini pravim podvigom stvoriti takvu zgusnutost sadržaja i ugođaja u, za naše pojmove, većem gradu. Sa svojih današnjih oko 300 tisuća stanovnika, Sarajevo je iza Beograda, Zagreba i Skop(l)ja četvrti najveći grad eksjugoslavenskih prostora, i jasno je da je u takvim proporcijama daleko teže doći do zarazno "zgusnute" atmosfere negoli recimo u opjevanom mikrogradiću Motovunu. Svakako da veliku ulogu u tome igra spomenuta činjenica kako je gro lokacija i zbivanja koncentriran na malom prostoru u samom (najstrožem) središtu grada (za razliku od npr. Zagreb Film Festivala), ali i to što, kako je uobičajeno reći, cijeli grad živi za festival. A živi za nj jer, za razliku od Zagreba ili čak Pule, tokom cijele godine drugih (međunarodnih) kulturnih zbivanja na barem približno istom nivou nema, pa je, po riječima mnogih, filmski festival glavni vremenski orijentir, gotovo da se sve u kronološkom smislu razaznaje po tome je li se dogodilo prije ili poslije festivala. Takvo fokusiranje u gradovima s bogatijom i raznovrsnijom kulturnom ponudom teško je ostvarivo, pa se čini da Zagreb ne treba pretjerano zavidjeti Sarajevu na njegovom znatno prestižnijem filmskom festivalu, taj žal eventualno bi mogla osjećati Pula, iako klasičnoglazbeni, operni, baletni i pop/*rock* spektakli u Areni svjedoče o tome kako je najveći istarski grad u kulturnom smislu puno više od filmskog festivala, za razliku od Sarajeva gdje i respektabilni jesenski međunarodni *jazz*-festival ostaje u dugoj i dubokoj sjeni vrućeg filmskog ljeta. Pa ipak, mnogi u Hrvatskoj ne mogu prežaliti što Pula nije

postala središnji regionalni festival i "prirodno" nastavila svoje jugoslavensko razdoblje sa svim njegovim prestižem i glamurom, što je Sarajevo "otelo" ono što je Puli "pripadalo", odnosno što je uopće, zahvaljujući rigidnoj (nacionalističkoj) HDZ-ovoj politici 1990-ih, pružena prilika da netko uskoči na oslobođeno mjesto. Jedan od tih vječnih žalitelja nedavno je ustvrdio da su glavni krivci za to što Pula nije postala ono što je danas Sarajevo Antun Vrdoljak i Ivan Starčević, ljudi koji su odbacili Škrabalov projekt Pule kao regionalnog festivala (pri čemu treba reći da ondašnja Škrabalova regija ne odgovara regiji kako ju je kasnije formulirao SFF), tj. da je glavni uzrok današnje "nereprezentativne" Pule u korijenskom razdoblju s početka 90-ih. Meni se, međutim, čini da ako za tim treba žaliti, da glavne odgovorne treba potražiti drugdje. Na stranu činjenica kako je Pula u međuvremenu izrasla u solidan nacionalni festival s međunarodnim dodatkom koji nema nikakve potrebe uspoređivati sa suštinski različitim sarajevskim festivalom, priliku da nešto bitno promijeni s pulskom filmskom smotrom imao je jedan drugi Antun: SDP-ov ministar kulture Vujić, zajedno sa svojim "gremijem", početkom nultih godina. Naime, zaboravlja se da je SFF počeo izrastati u ono što je danas – najznačajniji filmski festival kinematografija jugoistočne Evrope i uz Solun uopće najznačajniji međunarodni filmski festival tog područja – tek u zadnjih sedam ili osam godina. A tek 2003. prvi je put ustanovljen regionalni program kao glavni, čijem pobjedniku pripada nagrada Srce Sarajeva (prije toga pobjednički filmovi bili su iz Danske, Belgije, Francuske, Njemačke i Argentine, s izuzetkom *Ničije zemlje* kao praktički bosanskog filma), što će reći da je tek od 2003. SFF postao pretendent na vodećeg promotora kinematografija jugoistočne Evrope. Sjetimo se, Antun Vujić je kao ministar kulture preuzeo brigu o Pulskom festivalu 2001, no ni on ni njegov glavni suradnik za film Branko Čegec, kao ni ljudi iz filmske branše s kojima je Vujić kontaktirao, nisu imali "viziju". Jedini vizionar u tom društvu bio je Boris T. Matić, no on se radije, nakon što je stavio točku na i svojeg aktivnog bavljenja Motovunom, prihvatio pokretanja vlastitog (privatnog) međunarodnog festivala u glavnom gradu nego krajnje riskantne (državne) Pule (ako mu je Pulu i njezin "spas" uopće itko i ponudio). Uglavnom, poprilično je besmisleno krivce za ograničeno poimanje Pule tražiti u Vrdoljaku ili Starčeviću, jer "kriv" je bio duh vremena koji je njih mogao ponuditi kao "gospodare" kulture ondašnje Hrvatske; poštenije je odgovornost, ako se ona još poteže, potražiti u vremenu promjene koje u znatnoj mjeri nije ispunilo svoja obećanja, u ljudima koji su bili jaki na riječima, ali ne i na djelima.

Konkurencija – cjelovečernji igrani filmovi

Ovogodišnji natjecateljski igrani program SFF-a, kao što su se gotovo svi složili, bio je vjerojatno bolji nego ikad. Sadržavao je deset filmova iz tzv. regije, a čak sedam od njih zaslužuju respekt, što prijašnjih godina nije bio čest slučaj. Vidjeli smo tri filma visoke kvalitete: *Očnjak* Yorgosa Lanthimosa (Grčka), *Crnci* suautora Zvonimira Jurića i Gorana Devića (Hrvatska), te *Ordinary People* Vladimira Perišića (Srbija). Nedaleko od tih naslova kvalitetom su se našli *Prije svega, Felicia* rumunjsko-nizozemskog autorskog i intimnog para Răzvan Rădulescu – Melissa de Raaf, *Ljudi na mostu* turske redateljice Asli Özge te *Prijenos* Rolanda Varnika iz Mađarske.

Dobro znani *Očnjak* (*Kynodontas*), pobjednik uglednog programa Izvjestan pogled ovogodišnjeg canneskog festivala, jedan je od onih provokativnih i bizarnih filmova, hrabrih i drskih, te na neki način podsjeća na krasan slikopis Lucile Hadzihalilovic *Nevinost*. Priča se bavi ocem i majkom te njihovom djecom – dvije kćeri i sinom. Obitelj živi u luksuznoj kući na rubu grada, s bazenom u dvorištu okruženom visokom ogradom. Djeca, koja su u svojim dvadesetima, nikad nisu napustila dom, jer otac ih nije želio izložiti utjecajima vanjskog svijeta. Ali očeva zaposlenica Christina, koju je angažirao da zadovolji seksualne potrebe svog sina, donosi promjene u život djece, te otac gubi kontrolu nad njima. Čudna situacija s odraslom no nezrelom djecom, zajedno sa seksualno eksplicitnim scenama i trenucima brutalnog nasilja, kreira vrlo neobičnu atmosferu koja je snažno oružje u rukama režisera Lanthimosa. Neki kritičari prigovarali su mu korištenje strategije šoka radi šoka, ali čak da to i jest slučaj, učinjeno je efektno, sa stilom koji ne može biti ignoriran.

Crnci i *Ordinary People* dva su filma slične teme – oba se bave učincima ratnih zločina na psihu izvršitelja koji su ubijali zarobljenike. Dok se Dević i Jurić bave skupinom specijalaca u opasnoj šumskoj akciji, s ratnim zločinima u pozadini zbivanja (nikad ne vidimo žrtve, samo posljedice), Perišić se koncentrira na sam zločin, odnosno na mladog vojnika koji prvo odbija ubijati zarobljene civile, ali kako dan odmiče postaje hladnokrvni egzekutor. Juri-

ćev i Devićev film ima vrlo sugestivnu atmosferu napetosti i tjeskobe, a scene u šumi osobito dobro su izvedene (naročito ostranjen poetičan prizor s divljom svinjom koja se iznenada pojavljuje među drvećem ispred vojnika). Snažni postupci na koje se pak Perišić oslanja dugi su kadrovi i hladna, distancirana autorska perspektiva, što mu donosi izvrsne rezultate u prikazivanju granične psihološke situacije i uznemirujuće individualne transformacije, znakovite za stanje društva u duboko nemoralno doba.

Suautor filma *Prije svega, Felicia* (*Felicia, inainte de toate*) prominentni je scenarist Răzvan Rădulescu, koscenarist prvog i najsnažnijeg ostvarenja rumunjskog novog vala, *Smrti gospodina Lazarescua* Cristija Puiua. U njegovom i suatorice Melisse de Raaf redateljskom debiju pratimo dan u životu Felicije, razvedene Rumunjke mlađe srednje dobi, koja se u bukureštanskom domu svojih roditelja pakira za avionski let za Amsterdam, gdje živi zadnjih 20 godina i odgaja sina. Prva polovica filma, smještena u roditeljski stan, izvanredna je u svom hiperrealističkom prikazu obiteljskih odnosa kroz podrobne duge kadrove. Nažalost, drugi dio filma, na aerodromu, gubi tu sugestivnost – sve vrijeme svjedočimo jednom jedinom ponavljajućem motivu (komunikacijski problemi na svim razinama, osobito privatnoj, podcrtani dugim i manje dugim mobitelskim razgovorima), koji naposljetku postaje naprosto dosadan. Ili, drugim riječima rečeno, ostavljeni smo nasamo s konceptom koji smo već dobro upoznali, a čiji sadržaj ostaje bez ikakvog razvoja. Pri kraju autori pokušavaju polučiti snažan efekt kroz Felicijin emocionalno intenzivan monolog, svojevrsni jednosmjerni obračun s majkom, ali taj pokušaj djeluje nategnuto. Šteta, jer prva polovica filma doista je majstorski izvedena.

Kenjac Antonija Nuića priča je o složenim i traumatičnim obiteljskim odnosima smještena u hercegovačku provinciju, s ratnim zbivanjima u pozadini radnje. Poruka je jasna – za individualne ljude privatni su problemi mnogo važniji nego opći, emocionalni angažman daleko je veći, a intimni emotivni ratovi mogu biti mnogo opasniji nego oni doslovni. *Kenjac* je film narativne zrelosti, zanimljive fotografije i suverene glumačke izvedbe, ali neuvjerljiv na temeljnoj razini – nije naime plauzibilno da tako kompleksne emocionalne situacije, tako kompleksni problemi koje likovi dijele između sebe zajedno sa svojim unutarnjih konfliktima, budu riješene u svega tjedan dana. No s druge strane, to je pravilo svojevrsnog žanra – žanra filmova smještenih u idiličnu ili neidiličnu provinciju, gdje likovi, obično članovi obitelji ili skupina prijatelja, u nekoliko dana uspijevaju riješiti svoje vrlo ozbiljne probleme. U tom smislu *Kenjac* ostaje u žanrovskim okvirima iz kojih ambiciozni filmovi, kakvim sam želi biti, obično nastoje iskoračiti.

U ostvarenju *Ljudi na mostu* (*Köprüdekiler*) Turkinja Asli Özge stapa dokumentarnost i fikciju – neprofesionalni glumci utjelovljuju sami sebe u fikcionalnim, no autentičnim situacijama na izvornim lokacijama. Pratimo tri narativne linije s četvero protagonista (ove se narativne linije nikad se presijecaju); zajednička točka tih likova je Bosporski most u Istanbulu, a svi oni dijele problem (emocionalne) komunikacije. Iako je riječ o redateljskom debiju, *Ljudi na mostu* zreo je rad bez slabosti i fin primjerak dokumentarističkog pristupa u bazično igranom filmu.

Naposljetku, zadnji naslov natjecateljskog programa spomenut među filmovima bolje kvalitete, *Prijenos* (*Adás*) Rolanda Varnika, svojevrsna je postapokaliptična priča. Riječ je o meditaciji o tri brata nakon propasti telekomunikacija (kompjuteri, televizori, mobilni telefoni i ostale telekomunikacijske naprave više ne rade), priči koja uključuje ubojstvo iz nehata i ljubavni odnos, i pokušava se baviti moralnim pitanjima. Film je pretenciozan, ali ne do stupnja iritacije, a neki od njegovih prizora majstorski su izvedeni. Vizualno dojmljiv i sa stanovitim tarkovskijanskim dodirom u stilu i moralnoj upitanosti, *Prijenos* je svakako zanimljiv rad.

Na kraju, kratak pregled natjecateljskog programa zaključuju tri kvalitativno neuvjerljiva filma. *Slovenka* iskusnog slovenskog autora Damjana Kozolea kakvosno je korektna – ali ništa više od toga – priča o hladnoj studentici slatka lica koja se bavi prostitucijom, te o njezinom odnosu s dobrim i naivnim ocem prilično izgubljenim u vremenu. Jedna dobro izvedena poetična scena, ali izvan stilskog konteksta filma, i efektan otvoren kraj s pametnom uporabom kultne pjesme Franka Zappe *Bobby Brown*, premalo je za nešto više od prosječnog uratka. Cjelovečernji debi bugarskog autora Kamena Kaleva *Eastern Plays* dobro je režiran i glumljen, no drastično stereotipan film o dva problematična brata (jedan je bivši narkoman, drugi novopečeni *skinhead*), koji sadržava gotovo svaki mogući klišej o ljudima i društvu u tranziciji, te je pun eksplicitnih ili čak didaktičnih poruka. Drugim riječima, mediokritetski rad s dobrim glumcima i korek-

tnom režijom, te je doista pravo pitanje kako je film ove vrste pronašao svoje mjesto na canneskom festivalu, makar i u sporednom programu, a mnogi (daleko) bolji istočnoeuropski filmovi o tako nečem mogu samo sanjati. I naposljetku, riječ-dvije o možda najslabijem naslovu ovogodišnje sarajevske konkurencije, srpskom filmu *Jesen u mojoj ulici* vojvođanskog autora Miloša Pušića. To je djelce s ponešto stila (dinamična montaža sa skokovitim rezovima, *slow motionom*, kamerom iz ruke itd.), ali i s nezrelim sadržajem. Priča prati dvojicu mladića, jedan je dobar a drugi ne toliko loš koliko glup, i naravno – glupavi će nehotično skriviti smrt dobrog, jer autor ne zna kako bi drugačije završio priču o dvojici više ili manje nezanimljivih protagonista.

Filmovi izvan konkurencije

Obilna ponuda dugometražnih i kratkih, igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih filmova sa svih strana svijeta bila je posložena u nekoliko sekcija, čiji izbornici, pored selektorice glavnog natjecateljskog programa Elme Tataragić koja je odabrala i naslove u programu naslovljenom U fokusu, bijahu Philippe Bober i Vanja Kaluđerčić (Novi tokovi), te Howard Feinstein (Panorama), koji je priredio i iscrpnu retrospektivu uglednog kineskog sineasta Jiae Zhang-Kea (taj *tribute* Jiau uključivao je i znameniti melodramski klasik *Proljeće u malom gradu* Feia Mua iz 1948. koji je na Jiaa bitno utjecao, inače ranije ove godine viđen na zagrebačkom Subversive Film Festivalu). Uz navedene programe za tzv. zahtjevnije sinefile, garnirane s još ponešto različito motiviranih specijalnih projekcija, ponuđeni su i filmovi prihvatljiviji širem gledateljskom krugu, no ništa manje kreativno ambiciozni, prikazivani na otvorenom (Oper Air sekcija), a mislilo se i na djecu i mlade, pa su se na meniju našli i Dječji program te Teenarena. Naposljetku, kao pridruženo zbivanje, organiziran je i Četvrti nacionalni filmski festival Bosne i Hercegovine, gdje su se prikazivali radovi matične kinematografije nastali u zadnje dvije godine, no nažalost, tko zna iz kojih razloga, samo s DVD-a.

Kratak pregled ove filmske gozbe nije loše početi s ostvarenjima prominentnih autora. *Slomljeni zagrljaji* (*Los abrazos rotos*) donijeli su još jedno suvereno izdanje Pedra Almodóvara u složenoj priči o likovima i filmovima nepostojana identiteta, uz rabljenje postupaka (prošlosne) priče u (ovovremenoj) priči i filma u filmu, te s motivima strastvene romantične ljubavi, erotske i umjetničke manipulacije i obmane, odnosa kreativnog i poslovnog u stvaranju filma, istinske ljubavi i seksualne podatnosti iz materijalno-statusnog interesa, prigušene i neostvarene (platonske) ljubavi kompenzirane majčinskom brigom za objekt erotske čežnje, sve uz završno slavljenje umjetničkog entuzijazma i digniteta. Ponešto prenagao kraj, koji je mogao biti elaboriraniji, priječi da *Slomljene zagrljaje* proglasimo vrhunskim djelom, no svakako je riječ o osvježenju u Almodóvarovu opusu nakon poprilično suhog i precijenjenog *Volvera*, iako ne doseže do onog najboljeg što ovaj postojani klasik suvremenog filma može ostvariti.

Mamut (*Mammoth*) predstavlja nekadašnju veliku švedsku nadu Lukasa Moodyssona prvi put na anglofonom tlu. Film je nastao u švedsko-dansko-njemačkoj koprodukciji, no noseće likove tumače meksička (Gael García Bernal) i američka (Michelle Williams) zvijezda u ulogama bogatog bračnog para koji se i dalje svim srcem predaje svojim zanimanjima (on je superuspješni kreator kompjutorskih igrica, ona ugledna liječnica), te Filipinka Marife Necesito kao idealna dadilja njihova djeteta, darovite djevojčice koju utjelovljuje mala Amerikanka Sophie Nyweide; dadilja radi u dalekom svijetu kako bi vlastitu djecu izbavila iz filipinske bijede, a djevojčica joj je privrženija nego vlastitim roditeljima. Film je predvidljiv, mjestimično i didaktičan u svojim porukama o opreci Zapada i Trećeg svijeta, međutim Moodyssonova režijska izvedba na širokom platnu izvanredno je sigurna, atmosfera dojmljiva, glumci na nivou, čime se kompenzira veći dio idejno-značenjske nadobudnosti, pa iako *Mamut* nije film koji može odjeknuti kao rani Moodyssonovi radovi, od *Pokaži mi ljubav* preko *Zajedno* do *Lilje zauvijek*, ipak predstavlja dobar korak naprijed za autora koji je proteklih sedam godina ostavljao dojam kreativne dezorijentiranosti.

Duologijom *Brat* i *Brat 2* te zadnjim svojim ostvarenjem *Teret 200*, Aleksej Balabanov nametnuo se kao novi ruski "ludi genij" kojeg nije pretjerano dovesti ni u vezu s velikim Dostojevskim, osobito nakon jednog od najfascinantnije pomaknutih filmova proteklih godina, spomenutog *Tereta 200*. Novi njegov rad *Morfij* priča je o mladom liječniku (sjajni Leonid Bičevin) koji 1917. dolazi u izolirani provincijski dispanzer, gdje postaje ovisnik o morfiju i sa sobom povlači privlačnu i savjesnu medicinsku sestru (Ingeborga Dapkunaite, nezaboravna gracilna *femme fatale* iz Mihalkovljevih *Sprženih suncem*) koja mu postaje ljubavnicom. Sve se događa na pozadini boljševičke revo-

lucije što polako doseže i mjesto zbivanja radnje, ubrzavši mladićev put u propast. Nakon što je još 1994. adaptirao Kafkin *Zamak* iliti *Dvorac*, Balabanov je sad posegnuo za Bulgakovljevom autobiografski intoniranom knjigom *Morfij*, objavljenom 1926., u kojoj je budući autor *Majstora i Margarite* opisao vlastitu ovisnost tijekom liječničke prakse u provincijskim mjestašcima. Tragikomedija, da ga tako pojednostavljeno nazovemo, kontekst je u kojem se Balabanov savršeno snalazi, pa je i u *Morfiju* na djelu spoj naturalističkih prizora i ostranjeno luckastog humora (s povremenim sočnim erotskim začinima), a sve vizualno aranžirano na način "starinskog", pomalo i goblenskog žanr-slikarstva koji filmu, nekad više, nekad manje, daje i bajkovit ugođaj, s tim da je ova "bajka" itekako krvava. Završnica u opskurnom kinu donosi izvanredno lucidno korištenje postupka filma u filmu, gdje je godardovska metatekstualnost dodirnuta opet godardovskom općom ravnodušnošću prema individualnoj smrti. Iako *Morfij* nije na najvišoj razini *Tereta 200*, svakako potvrđuje velik dar Alekseja Balabanova, čija bi iscrpna retrospektiva na nekom od naših brojnih filmskih festivala bila prvorazredan događaj.

Nakon svršetka novog ultrakontroverznog uratka Larsa von Triera, *Antikrist* (*Antichrist*), doslovno nisam znao što o njemu misliti. Riječ je o filmu za samo dvoje glumaca, Willema Dafoea i Charlotte Gainsbourg, koji tumače bezimene supružnike čije je djetešce tragično stradalo dok su oni strastveno vodili ljubav. Nju to baca u tešku depresiju, a on, inače psihijatar, nakon neobećavajućeg bolničkog tretmana kojem je bila podvrgnuta, odluči je sam liječiti u izoliranoj brvnari u prirodi. Priroda je, međutim, njen teren, gdje će napasti njegovu dobronamjernost, staloženost, racionalnost, zapravo sve (pozitivne) sastojke njegova bića, tvrdeći otprilike kako su maska iza koje se krije egoizam, samozadovoljstvo, želja za supremacijom i slično. Njezine su promjene raspoloženja drastične, a u kulminaciji agresije psihički bijes povezuje s fizičkim te ga, sumnjajući da je on želi napustiti, izlaže neviđenom fizičkom nasilju i patnjama, što von Trier dakako prikazuje s maksimalnom eksplicitnošću. Znakovito je njezino istraživanje opsjednutih žena iz prošlosti, spoznaja da ako su ljudi zli, da su onda nužno, kao dio ljudskog roda, i žene zle, na što se nadovezuje genitalno samosakaćenje, a ta doista razorna studija (ženske) destruktivnosti i autodestruktivnosti, s naglaskom na samoobrani (muškog) protagonista koji je očito izložen represiji krajnje opasnog iracionalnog (ženskog) bića, kao da je von Trierova radikalna provokacija onih rigidnih feministica koje su ga kao mizogina sadista napadale kad je u *Lomeći valove*, *Idiotima* i *Plesačici u tami* beskrajno afirmativno slavio dobrotu ženskog odnosno ženskih srca. Kao da je kriknuo – evo vam sad konačno jedan zaista dobar razlog da me napadnete kao sadističkog ženomrsca! Jer usprkos svom naturalističkom ultrarealizmu, *Antikrist* ostavlja dojam vrlo stiliziranog filma kojim von Trier prvi put (ono za što su ga ranije nepravedno optuživali) muškarca i ženu postavlja kao općeg muškarca i opću ženu (ili se tako barem čini), što bi značilo da je žena kao takva, sa svojom "prirodnom iracionalnošću" i iz nje proizlazećom (auto)destruktivnošću usmjerenom na ono dobro i plemenito (muškarca), ni više ni manje nego – Antikrist. Je li pritom završno uništenje tog antikrista nužno, ili je u nemilosrdnosti tog uništenja sadržana kritika muškarca, ostaje otvoreno. No ključ cijelog filma, čini mi se, leži u njegovoj otvarajućoj crno-bijeloj sekvenci seksualnog općenja supružnika i djetetova stradanja, rađenoj u maniri ultrastilizirane pseudopoetične TV-reklame, kojom von Trier kao da je želio poručiti – ova pseudopoetičnost signal je da sve što ćete dalje gledati ne treba shvatiti preozbiljno, jer kao što je ova sekvenca zapravo jasno zamaskirani kič, tako će i ostatak filma biti zapravo kič, samo puno bolje, tj. nezamjetnije maskiran. Kako god bilo, *Antikrist* ostavlja neuobičajeno hladan dojam unutar von Trierova opusa, a njegovo inzistiranje na "ultrarealističkom naturalizmu" manje je sugestivno nego u također naturalizmom nabijenom *Lomeći valove*. Čak i Charlotte Gainsbourg, usprkos silnom trudu i potpunoj posvećenosti, a njezin talent i iznimna tjelesna ekspresivnost nikad nisu bili upitni, ne doseže do *impacta* koji je ostvarila Emily Watson u *Lomeći valove*, no to zacijelo nije njezina krivica, nego posljedica opće koncepcije filma.

SFF je predstavio najnoviji film još jednog kontroverznog autora. Riječ je o Mađaru Györgyju Pálfiju, autoru znamenite "gadljivo groteskne" *Taxidermije*. Njegov je prvi rad nakon ostvarenja koje ga je proslavilo izrazito realistički intonirani *Nisam ti prijatelj* (*Nem vagyok a barátod*). Film, poput prologa, otvara zadivljujuće autentičan trinaestominutni dokumentarac koji je Pálfi snimio u dječjem vrtiću, i u kojem se jasno pokazuje kako su ljudi od malih nogu, ako im je to urođeno, a mnogima očito jest, sposobni za psihološke okrutnosti u kreiranju međusobnih

odnosa. Na ovo dokumentarno remek-djelo nadovezuje se manje dojmljiva, ali još dovoljno sugestivna improvizirana igrana priča o nizu mlađih muškaraca i žena te njihovim međusobno isprepletenim odnosima punim obmana i svakojakih manipulacija, s pregršt potencijala za emotivno ranjavanje, gdje Pálfi iznova ne bježi od "poetike ružnoće", ali ovog puta tu ružnoću primarno smješta u psihu, tek sporedno u tijelo koje ga je toliko fasciniralo u *Taxidermiji*. Pálfijev gotovo vršnjak, godinu dana mlađi 34-godišnji Corneliu Porumboiu, proslavio se debitantskim cjelovečernjim filmom *12:08 istočno od Bukurešta*, satirom na "revolucionarne zasluge" prilikom rušenja Ceaușescua. Ta solidna izvedba dobro poznatih ideja, s previše utabanim, simbolički postuliranim svršetkom, donijela je svom autoru Zlatnu kameru u Cannesu za najbolji prvijenac i mnoštvo izvrsnih kritika, međutim upućenije filmofile nije oduševila. Solidnost bez naznaka invencije baš i nije preporuka za velika očekivanja, no Porumboiu je svojim drugim ostvarenjem, ponovo "šifrirana" naslova – *Policijski, pridjev* (*Politist, adj.*), itekako oduševio, i to baš inventivnošću. Pobjednik prestižnog canneskog programa Izvjestan pogled i dobitnik nagrade FIPRESCI-ja, taj se film najbolje može opisati kao dekonstrukcija policijsko-detektivskog krimića ultrarealističkom metodom i esejiziranjem. Porumboiu izrazito dugim kadrovima sa statičnom kamerom i minimumom zbivanja, nerijetko čak i bez doslovnog fizičkog pomaka u kadru (možda bi se moglo govoriti i o "nultoj točki" mizanscene shvaćene kao kretanje kroz kadar), prati mladog policijskog inspektora i njegovu istragu benignog slučaja školskog uživanja hašiša. Usporedno, svjedočimo njegovu odbijanju šefovih sugestija da uhapsi mladića dilera, jer smatra da bi bilo nemoralno poslati dečka na višegodišnji zatvor zbog rigidnog zakona (očito sličnog hrvatskom) koji drakonski sankcionira raspačavanje lakih droga. Treća, vrlo uvjetno rečeno, linija "priče" jest inspektorova kućna komunikacija sa suprugom koja sadrži raspravu o značenju tekstova pjevanih pjesama što sviraju na radiju. Ta jezično-značenjska problematika vrhunac će dosegnuti u završnici, kad šef mladog inspektora, kako bi slomio njegova čvrsta moralna stajališta, inicira elaboriranu raspravu o savjesti i moralu, uz intenzivnu uporabu rječnika. Uglavnom, *Policijski, pridjev*, slijedeći tzv. diskurzivnu (raspravljačku) tradiciju umjetničke naracije i povezujući je sa žanrom (policijsko-) detektivskog krimića i poetikom ultrarealizma, osvaja nova područja za umjetnost filma; dakako, ne nova u apsolutnom smislu (gledajući ga na pamet vam mogu pasti Antonionijev *Blow up* i Hitchcockov *Frenzy*, no samo kao načelne asocijacije, kao i neki alternativni eksperimentalni slikopisi), međutim unutar suvremenih profesionalnih svjetskih kinematografija, unutar najšire shvaćenog *mainstreama* (koji isključuje tek alternativne i *underground* kinematografije), *Policijski, pridjev* je doista iznimno originalan rad koji s maestralnom svježinom koristi u tako shvaćenom *mainstreamu* posve marginaliziranu i zaboravljenu umjetničku praksu, baš kao nekad Tarantino s *Pulp Fictionom*. S tom razlikom da je Tarantino polagao na jednu vrst igre, a Porumboiu na drugu (mada bi se neke paralele mogle povući), a i Porumboiuov film bolji je od (vrlo dobrog) Tarantinova.

I dok je *Policijski, pridjev* vjerojatno jedan od dva najbolja filma koja smo vidjeli na ovogodišnjem Sarajevu (o drugom uskoro), *Priče iz zlatnog doba* (*Amintiri din epoca de aur*) – nastale pod okriljem drugog glasovitog imena nove rumunjske kinematografije Cristiana Mungiua, tvorca dojmljivog, ali ipak prerazvikanog canneskog pobjednika *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* – nisu toliko impresivne. Mungiu je uz koproducenta i snimatelja tog svog slavnog ostvarenja, Olega Mutua, producirao te samostalno napisao svih pet priča omnibusa iz završnih petnaest godina rumunjskog socijalizma, koje su pored njega režirali manje znani Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Constantin Popescu i Ioana Maria Uricaru. Neke od priča intonirane su dominantno humorno, druge dramski, a u oba slučaja apsurd društvenih odnosa i situacija koje iz njih proizlaze provodna je nit. Sve su priče scenaristički solidno razrađene i sigurno režirane, s odgovarajućom atmosferom i glumačkom kompetentnošću, no problem je u tome što je njihov poetički ključ i predobro poznat, osobito na ekssocijalističkim prostorima. A smeta u svemu još jedna stvar – rumunjski socijalizam bio je vjerojatno najsiromašniji od svih istočnoeuropskih socijalizama, a upravo taj ekstremno siromašni socijalizam danas se predstavlja kao slika socijalizma *en general*. Na neki način riječ je o podmetanju za koje rumunjski sineasti nisu krivi ako vjerno svjedoče prošlu zbilju svoje zemlje, no opet su na stanovit način suodgovorni, spremno se priklanjajući vladajućoj kapitalističkoj matrici i njezinim očekivanjima u prikazima socijalističke svakodnevice. Barem smo u Jugoslaviji živjeli u materijalno neusporedivo bogatijem i politički liberalnijem socijalizmu da bi mogli progutati podrazumijevajuću bijedu i posvemašnju apsurdnost tog

društvenog sustava, što kao implicitno opće stanje plasiraju *Priče iz zlatnog doba*, i što podjednako lako u svojoj neobaviještenosti i naivnosti, odnosno predrasudnosti, može prihvatiti kao jedinu istinu o socijalizmu i opća populacija kapitalističkih zemalja i mladi naraštaj ekssocijalističkih zemalja, čak i onaj bivše Jugoslavije.

S europskih produkcijskih prostora i domene renomiranih te pokojeg legendarnog autora, selimo s one strane Atlantika, na uvijek uzbudljivu geografiju Amerike, i na upoznavanje s četvoricom debitanata. S latinskog juga, preciznije iz Meksika, stigli su *Daniel & Ana* Michela Franca te *Parque Vía* Enriqea Rivera. U prvom filmu radi se o odnosu dvoje (odnosno troje) mladih – brata i sestre (odnosno njezinog dečka/zaručnika), u drugom o odnosu dvoje odnosno troje stari(ji)h – sluge i njegove poslodavke (odnosno njegove ljubavnice). Oba filma režirana su autorski distancirano i s uporabom dugih kadrova, oba sadržavaju nasilje i seks, u oba protok vremena i svojevrsno čekanje imaju velik dramaturški značaj, jedino što u prvom ima nešto više, uvjetno rečeno, akcije i tenzije u uobičajenijem smislu riječi. *Parque Vía* dojmljiviji je od dva filma, u izabranom poetičkom modelu ima apsolutno suverenu izvedbu, no njegov je velik problem u *timingu* – da se s istim prosedeom te snažnom i uznemirujućem egzistencijalnom upitanošću i junakom koji se doima kao inačica Kosinskijeva odnosno Ashbyjeva Mr. Chancea (iz romana i filma *Being There*, u nas različito prevedenih kao *Prisutnost* i *Dobrodošli, Mr. Chance*) u srazu s Reygadasovim vozačem-otmičarom-ljubavnikom-ubojicom Marcosom iz njegova najmoćnijeg filma *Bitka na nebu* pojavio prije samo pet, a kamoli sedam do deset godina, imao bi iznimno snažan *impact*, no danas, nakon što je princip minimalističke nedogađajnosti, detaljizma "nevažnih stvari" i silovitog nasilja koje iznenada izbija uhvatio već jako korijenje, doima se ponajprije kao solidna izvedba predobro poznata modela. *Daniel & Ana*, nasuprot, donosi svježinu mladih lica (i tijela) te potencijalno iznimno intrigantnu priču o bratu čini se isprva platonski zaljubljenom u sestru koju i tjelesno, i to opsesivno, želi posjedovati nakon što su ih pripadnici pornografskog podzemlja oteli i prisilili na incest pred kamerama, međutim iznimno distancirana autorska perspektiva umjesto naturalističke sugestivnosti u "fotografskom bilježenju zbilje" donosi sterilnost, pri čemu ne pomaže ni didaktičan završni natpis što upućuje na otmičarske djelatnosti porno-podzemlja i zapravo poručuje kako je film dio akcije protiv takvog kriminala. Ukratko, *Daniel & Ana* kvalitativno je pristojan rad na temu koja zaslužuje daleko snažniji uradak.

Naposljetku, dva filma sa sjevera, dvojice najmlađih autora u ovom pregledu – iz kanadskog frankofonog Québeca pristigao je *Ubio sam svoju majku* (*Jai tué ma mère*) 22-godišnjeg Xaviera Dolana, a s nezavisne scene Sjedinjenih Država *Afterschool* nešto starijeg, 29-godišnjeg Antonija Camposa. *Ubio sam svoju majku* posve se oslanja na lakoigralačko krilo modernističkih 60-ih, rabeći iznimno dinamičnu montažu koja hitro skakuće gdje god se autoru prohtije, u što se skladno uklapa slobodarski duh koji vedro spaja eros i humor (thanatos na koji upućuje naslov samo je bezazleno simbolički prisutan), doista uspjelo rekreirajući atmosferu filmskih šezdesetih u priči o mladom *gayu* (utjelovljuje ga sam Dolan) i njegovu problematičnom odnosu s majkom nesvjesnom sinove seksualnosti. Riječ je o dopadljivom, ali i površnom djelcu koje ispod razigrane površine dublje ne zadire, za razliku od ostvarenja Antonija Camposa, američkog studenta brazilsko-talijanskog podrijetla koji se u svom prvijencu pokazao i zrelim i silno darovitim sineastom. *Afterschool* je taj drugi spomenuti, a neimenovani, uz *Policijski, pridjev* Cornelija Porumboiua, najbolji film festivala, a odlikuje se meditativno distanciranom kubrickovskom atmosferom ostvarenom kroz duge, uglavnom horizontalno komponirane kadrove, te tinejdžerskom tematikom s bitnim prinosima erotskog i violentnog, nastavljajući se u tom smislu na interese Larryja Clarka i Harmonyja Korinea. Glavni lik introvertirani je srednjoškolski dječak koji svijet oko sebe u znatnoj mjeri spoznaje putem interneta, gdje uglavnom konzumira pornografsko-nasilne sadržaje, a igrom slučaja svojom kamerom svjedoči umiranju dviju učenica. Tjeskoban suodnos medijskog i zbilje u samoj završnici svakako duguje Hanekeovom *Skrivenom* (Haneke je uostalom autor kojem Campos otvoreno iskazuje naklonost), međutim *Afterschool* i pored spomenutih imena kojima zahvaljuje velik dio svoje kreativne orijentacije ostaje neprikosnoveno samosvojno ostvarenje, jer Campos je uspio u onom najvažnijem – vrijednom individualnom oplemenjenju dragocjenih orijentira. Manje daroviti autori u takvom će se procesu pretvoriti u više ili manje vješte epigone, on je, oslanjajući se u većoj mjeri na klasike (Kubrick, Haneke) i manjoj na "divlje talente" (Clark, Korine), pronašao vlastiti put.

Hrvatska kinematografija na SFF-u

Ove se godine puno očekivalo od "hrvatske reprezentacije", jer oba su filma u cjelovečernjoj igranoj konkurenciji – *Crnci* i *Kenjac*, bolja od prošlogodišnjeg (hrvatskog) pobjednika Sarajeva *Buick Riviere*. Međutim, ni glavni, ni ostali (brojni) žiriji prisutni na festivalu, uključujući na žalost i onaj "moj", FIPRESCI-jev, u filmovima Jurića i Devića, odnosno Nuića, nije vidio iznadprosječnu vrijednost (ali zato jest u ultramediokritetskom bugarskom *Eastern Plays*, dobitniku Nagrade CICAE, Međunarodne konfederacije art-kina). Za utjehu, nagradu publike odnio je dokumentarac *Sevdah* zagrebačke Sarajke Marine Andree, dominantno realiziran u hrvatskoj produkciji, a odmah do njega bio je plasiran *Kenjac*. Ipak, Hrvati se ni ove godine iz bosanskohercegovačke prijestolnice nisu vratili bez Srca Sarajeva – osvojio ga je Dalibor Matanić u kratkometražnoj konkurenciji filmom *Tulum*.

(Iznuđene) kontroverze

Dodjela glavne nagrade Srca Sarajeva za najbolji cjelovečernji igrani film ostvarenju *Ordinary People* Vladimira Perišića izazvala je stanovito nezadovoljstvo u malom krugu pratitelja festivalskih zbivanja, pri čemu je to nezadovoljstvo bilo, čini se, isključivo politički motivirano. Jer većina prigovarača nije dovodila u pitanje vrsnoću Perišićeva filma, nego mu je predbacivala nedostatak "građanske odvažnosti" i "političku bojažljivost". Naime, 33-godišnji srpski debitant izabrao je univerzalistički pristup masovnim ratnim zločinima te odbio konkretizirati kojoj vojsci pripadaju njihovi počinitelji (čija su, ako se ne varam, jedina dva zabilježena imena Džoni i Ivan), koje su nacionalnosti žrtve (samo jednoj se saznaje ime – Mišo) i na kojem se tlu sve to zbiva. Prigovori za apstrahiranje od konkretnog, relativno nedavnog rata na ovim prostorima, dakle, stoje, ali samo formalno. Kad se gleda film jasno je, naravno, kako je riječ o zločinima koje je mogla počiniti bilo koja vojska, odnosno bilo koja strana u ratu, što se u zadnjim eksjugoslavenskim oružanim sukobima i događalo, ali isto je tako jasno da, makar i s preljevom univerzalizma i apstrakcije, film primarno aludira na srpske zločine – ipak ti vojnici govore srpskim jezikom (a mogli su recimo nekadašnjim srpsko-hrvatskim u bosanskoj varijanti), a u "atmosferi" njihova habitusa lako je prepoznatljiva specifična srbijanska, ponajprije beogradska nota (dakako, to će daleko razabirljivije biti eksjugoslavenskom nego svjetskom gledateljstvu, ali upravo za njega film i može biti izrazitije kontroverzan). Važnije je, međutim, da je u srži stvari *Ordinary People* potpuno konkretan i istinit film, koncipiran kao isječak vremena, hladan pogled na iznenada predočenu graničnu situaciju u kojoj se malo govori, puno ubija i pokušava potrošiti bezdogađajno vrijeme prije, između i poslije likvidacija, s nekom potisnutom tjeskobom u pozadini svega. I naposljetku, užasno važno kad se govori o građanskoj odvažnosti i političkoj hrabrosti, film *prikazuje* zločine nad civilima, prikazuje ih podrobno, vjerno slijedeći distanciranu sistematičnost masovnih likvidacija u serijama, s užasavajućom izravnošću slikajući pomak u potpuno ohlađeno stanje svijesti koje omogućuje ravnodušnost spram temeljnog morala i drastično djelovanje protiv njega. Jurićevi i Devićevi *Crnci*, za nijansu bolji film od *Ordinary People*, koncipirani su tako da ne prikazuju zločin(e), a sjetimo se samo Brešanovih *Svjedoka*, koji se tobože bave hrvatskim ratnim zločinima kojih, međutim, u tom filmu zapravo i nema – jer srpski civil ubijen je naoružan, *de facto* u samoobrani, a oteta srpska djevojčica na kraju je spašena te zajedno sa svojim plemenitim hrvatskim izbaviteljima gleda u zoru novog dana što donosi nadu. Kad se zna da je taj film nadahnut likvidacijom većeg dijela zagrebačke srpske obitelji Zec, oca, majke i kćerkice, da je stvarni otac ubijen goloruk i u pidžami nasred ulice, a onaj filmski normalno odjeven i s puškom u ruci, da je poslije likvidirana i zbiljska majka koje u filmu nema te da je u stvarnosti ubijena djevojčica u filmu preživjela, onda postaju jasni razmjeri neukusa koje je ispoljio koscenarist filma i autor romana po kojem je snimljen, Jurica Pavičić, kad je u *Jutarnjem listu* istupio kao glasnogovornik i istomišljenik onih koji Perišiću predbacuju "političku bojažljivost". Narodna poslovica rekla bi: *rugala se sova sjenici da veliku glavu ima*, no ridikuloznost Pavičićeva istupa tolika je da je nijedna poslovica ne može opisati.

Na kraju

I malo trivije za kraj. Svi oni koji, u nas obično baveći se Pulom, sanjaju o uglednim sineastima i velikim filmskim zvijezdama u svom gradu ili kraju, zaista mogu zavidjeti Sarajevu. Defile prominentnih imena doista je bio dojmljiv, pa nije naodmet nabrojati dio njih: Darren Aronofsky, Lukas Moodysson, Jia Zhang-Ke, Kerry Fox, Stellan Skarsgård, Oliver Hirschbiegel, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Anamaria Marinca, György Pálfi... i naravno

najglamuroznijі među njima – Mickey Rourke i Gillian Anderson. Recimo da nekadašnja megazvijezda *Dosjea X* sada ima krasnu valovitu kosu boje svijetlog meda, savršeno oblikovanu minijaturnu figuru te izgleda bolje nego ikad, posve kratko ošišana Anamaria Marinca svježa je, sočna i neusporedivo privlačnija nego u *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana*, a Mirjana Karanović, u Sarajevu kao predsjednica glavnog žirija, doima se kao da je u novoj mladosti – izvrsno raspoložena, štoviše obasjana srećom, sjajno se provodila, osobito na *partyju* HAVC-a i Sofijskih susreta u osebujnom zdanju znamenite Gradske vijećnice u obnovi, gdje joj je društvo pravila i njezin visok tempo pratila Jasmila Žbanić, dok su upućeni kuloari šaputali kako je jedna od najvećih južnoslavenskih glumica pomalo i razmažena, te zahtijeva posebnu prehranu i na festivalski račun koristi sve moguće *wellness*-sadržaje hotela Europe s pet zvjezdica. Na samom kraju, spomen zaslužuje i najbolje izvanfilmsko festivalsko događanje – koncert kultne francuske *cover* skupine Nouvelle Vague koji je kao ekskluzivan *event* u Festivalskom centru u Domu armije organizirala zagrebačka Atlantic grupa (hrvatske kompanije sponzorski su dominirale festivalom) prometnuo se u savršen provod kroz rijetko viđenu interakciju benda predvođenog dvjema sjajnim pjevačicama-performericama i razgaljene publike koju su osebujne akustične izvedbe *This Is Not a Love Song*, *Love Will Tear Us Apart*, *Master and Servent*, *Road to Nowhere* i drugih klasičnih pjesama šire shvaćenog novog vala bacile u ekstazu. Filmovi, zvijezde, muzika, *partyji* – u Sarajevu doista znaju kako se to radi.

KINOREPERTOAR

Buick Riviera

(Goran Rušinović, 2008)

Film i kino još su jednom prešli granice hrvatske svakodnevne netrpeljivosti, resantimana, teorija urota i zavjera. Nakon dugih godina tavorenja u sjeni iznimne eksperimentalne i animirane produkcije, hrvatski film se posljednjih godina konačno počeo uspješno nositi sa svojim prirodnim kontekstom i "svakodnevicom". Ako pogledamo tu svakodnevicu, Hrvatska je okružena "zlobnicima i neprijateljima" sve uokolo negdašnje joj "tamnice naroda". Srbi, Bosanci, posebice u posljednje vrijeme Slovenci... Svi se oni pojavljuju kao prepreka ostvarenju najnavlastitije "hrvatske samobiti i arhenomičnosti", kao i kulturne prezentnosti na karti "zapadnoeuropske uljudbe". Jer oduvijek smo to... naime, uljuđeni i Europejci (vjerojatno smo to bili i prije tih nazovi "Europćana", reći će J. Bozanić)!

No ostavimo "šalu nastranu" na stranu! Upravo prelaskom granice postaje se Europljanom, pače i "svjetskim". U posljednjih nekoliko godina upravo su filmaši tomu ponajviše pridonijeli. Umjetnost ruši barijere i granice. Postaje europskom. Kako? Crpeći na izvoru balkanskoga! *Note bene*: Hrvatska nije samo srednjoeuropska i mediteranska negoli i *balkanska zemlja*. U najpozitivnijem značenju te riječi.

Hrvatsku i Bosnu i Hercegovinu vežu duboke povijesne i kulturne sveze. Identiteti su im međuprožeti. Povijest slična. Sudbine bliske. Glede, pak, hrvatskog kina, ono je to spoznalo još prije nekoliko godina. Ponajveći uspjesi "domovinske nam kinematografije" povezani su s jugoistočnim susjedom. *Armin, Sve džaba, Grbavica,* pa sve do oscarovske *Ničije zemlje* izrasli su iz ove plodne veze. (Opet, *nota bene* iz "Herceg-Bosne" ničeg takvog proizišlo nije, sve je to proizvod /barem simbolički suverene!/, Bosne i Herecegovine). A *Buick Riviera*? Gdje tu stoji najnoviji dugometražni film Gorana Rušinovića? Ima li nje-

gov uradak u sebi ovo "balkansko", ali i ono "svjetsko"? Nasreću, ima!

Surađujući zadnjih nekoliko godina s rođenim Dobojlijom, a u ovdašnjem kontekstu "dušom Zagreb film festivala", Borisom T. Matićem, Rušinović je na neki način postao Bosancem. Naravno, on je hrvatski redatelj i ne bih ga želio oteti korpusu nacionalne mu kinematografije. No, preko osebujnog dokumentarca *Bosnavision* (2000) na neki je način iniciran i u drugu, umjetničku domovinu. Ove se tajne veze između BiH i Hrvatske nastavljaju i preko proze. Miljenko Jergović – štogod mislili o njegovoj medijskoj pojavi i aktivizmu – dobar je pisac. Ili, barem, priznat... čitan, prevođen, prisutan. Piscu ovih redaka, međutim, najbliži svojim ranim *Sarajevskim Marlborom*. Poduhvativši se Jergovićeva literarnog predloška, kratkog romana *Buick Rivera*, i sam je Rušinović dobio drukčiju dramaturšku potku negoli ju je imao u prva dva svoja dugometražna ostvarenja. I dok je "nemilice hvaljeni" *Mondo Bobo* imao tek kulturnu važnost u vrijeme "tuđmanizma", *Svjetsko čudovište* bizarna je travestija, na polu tek žanrovskog ekscesa. *Buick Riviera* nagrađivan je na mnogim festivalima. No, to nije neki argument za male kinematografije, u kojima se zapravo sve što se snimi pošalje na neku filmsku smotru, uglavnom, B-, C- ili D-kategorije.

Ono što je posebice dragocjeno u Rušinovićevu trećem filmu njegova je dramska tenzija. Naime, malo kome je od hrvatskih autora pošlo za rukom upravo to – *ostvariti dramsku tenziju*. U sredini u kojoj su sve donedavno pokušavale izbjeći ozbiljn(ij)e studije karaktera, *Buick Riviera* ima gotovo endemski karakter. Ovaj je, pak, sadržan u pomno psihološki pripremljenoj studiji svojih protagonista. U svemu tome izbjegava šablone i la(h)ko zapadanje u patetiku. (Tomu se, prema autoru ovih redaka, skloni vrlo cijenjeni igrani opusi ovdašnjih autora. Nalazim primjer prehvaljenih ostvarenja Arsena Ostojića: *Ta divna splitska noć* i, pogotovu, *Ničiji sin*). *Buick Riviera* je u tom smislu vrlo ozbiljan film. Njegove se narativne koordinate uklapaju u koherentni sustav cjelokupnog ostvarenja. Film ima svijest o mediju, kako o onome navlastitome, vizualnom, tako i o literarnoj pregnantnosti predloška. Promijenivši sam kraj filma u odnosu na razrješenje u književnom mediju, film je stekao svoju samostalnost i može ga se smatrati samosvojnim redateljskim ostvarenjem.

Ono što je izbjegnuto jest i stereotipno ponavljanje sheme Muslimana kao žrtava i bosanskih Srba kao isključivih negativaca. Naravno, *cum grano salis*. To što Srbin u filmu može preuzeti ulogu "životnijeg" i ljudskijeg lika, u odnosu na sumornog Bošnjaka, tek je dokaz tomu. Ipak, poneka bi se zamjerka mogla odnositi na pretjerano "umjetničarenje" i simboličku prenapregnutost u nosivim *flashbackovima.* Lik u uniformi JNA previše je eksplicitna metafora za cjelokupnu bosansku tragediju. Međutim, u postavi cjeline filma to se može i zanemariti, uzimajući u obzir kompletni "vizualni identitet filma". A isti je doista osviješten! Upravo se kroz vizualno samo osjeća potpuno ozračje tjeskobe i stalnog nemira.

Buick Riviera, kako već rekoh, prvi je Rušinovićev "ozbiljan film". Njegovo "odrastanje" kao autora. Što mislim pod ovime "ozbiljan" i "odrastanje"? Jednostavno na to da je po prvi put pokušao uhvatiti emociju svojih protagonista. Učiniti ih opipljivima... Od krvi i mesa... jednostavno, učiniti ih "dramskim karakterima". Hasan (Slavko Štimac) Sarajlija je koji je iz rodnoga grada pobjegao nakon što su mu ubijeni najbliži. Vuko (Leon Lučev), pak, Dobojlija je koji je napustio bijedu "Republike Srpske" iz egzistencijalno-avanturističkih razloga. Njih se dvojica nalaze na praznoj cesti negdje u gudurama Sjeverne Dakote. Svijet je malen! Nakon što Hasan sleti s ceste, mučen svojim morama i *flashbackovima*, pokupi ga Vuko, netom pobjegao iz "sretnog braka". Počinje priča koja je svojom postavom mnogo bliža teatarskom postavu. S tek tri lika (Hasanovu suprugu Angelu tumači Aimee Klein) film ima komorno ozračje. Po tome je, kako rekosmo, bliskiji kazališnoj inscenaciji, primjerice, jednog Sama Sheparda ili Davida Mameta. U tom je smislu *Buick Riviera* ne samo bosansko-hrvatski, nego i američki film. Podžanrovski, to je *road-movie*. Hasanova je Amerika utjelovljena u naslovnom toponimu, "*old-timer* automobilu" nikakve materijalne, ali neizmjerne simboličke vrijednosti. Vukin je, pak, snažni terenac invazivni uljez u alegorijskoj postavi dramskog predloška i filma.

Ovdje nalazimo mogući moment "stereotipizacije" psihološke drame. Vuko, "Srbin jedan kroz jedan", kako će se sam okarakterizirati, ekstrovertan je tip koji mentalno muči prošlošću predodređenog Hasana. On je uljez, kako u doslovnom tako i u metaforičkom smislu. Sekvenca u kojoj Vuko zastaje pored napuštenog Hasanova buicka, da bi zatim u njega ušao i vozio "u prazno", alegorija je današnje Bosne u kojoj Republika Srpska drži Bosnu "u leru"! Kasniji Vukin dolazak u Hasanovu kuću, kao i

verbalno zavođenje njegove supruge, bit će indikator tragičnog kraja filmske pripovijesti. Ponižavanje na vjersko-nacionalnoj osnovi uzrokovat će trilerski *suspense*.

Rušinović je uspio i na eminentno filmskoj razini realizirati dramsku katarzu. Neke su reference dramske situacije iščitljive iz hollywoodske tradicije, primjerice motiv iz Wylerova filma *Očajnički sati* (*Desperate Hours*, 1955), dok je ambijent američke provincije u snježnom okružju blizak remek-djelu braće Coen *Fargo* (1995). Ovdje Sjeverna Dakota igru ulogu njihove Minnesote, a čak je i preuzet i lik žene policajke (koju u *Fargu* igra Frances McDormand)!

Vizualno sjajno osmišljen, pomalo mutan i prošaran *flashbackovima*, *Buick Riviera* donio je i dvije kontrapunktno postavljene glumačke kreacije. Lučev, svojom nametljivom pričljivošću, uvjerljivo portretira lik hohštaplera i provokatora (pri čem je nevažno bio on Srbin ili tko drugi!). Štimac je u svojoj fizionomiji mračan, a njegovo lice odaje staturu nikad prevladane boli i gorkog resantimana. Iako teatarski postavljen, dijalog između njih dvojice ima i filmsku uvjerljivost koja vodi trilerskom završetku. Unatoč stanovitim prenaglašenim crno-bijelim *flashback*-slikama, u cjelini filma patetika je umjerena. Film nije predug, a prenosi dramsku tenziju. Njegova je alegorika suvislo ukomponirana u cjelinu ostvarenja. Sam je, pak, Jergović naglasio da je zadovoljan Rušinovićevom transkripcijom svog literarnog predloška.

Nema nekih prevelikih razloga, da onda ne budemo i mi!

Marijan Krivak

Gangsteri

(Public Enemies, Michael Mann, 2009)

Film *Gangsteri* redatelja Michaela Manna, autora koji i ovom prigodom sudjeluje u oblikovanju scenarističkog predloška, kao i u produkciji; zasigurno možemo smatrati djelom koje istodobno odražava bitne sastavnice njegova opusa, ali i nadograđuje žanrovski sustav gangsterskog filma.

No prije svega, moramo napomenuti da je povijesna je vrijednost osobe gangstera Johna Dillingera i predstavnika zakona Melvina Purvisa kroz prizmu medijske pozornosti još u vrijeme njihova djelovanja nepobitno dosegla status *legendarnog*. I bez poteškoća možemo ustanoviti da je Dillingerovo *odmetništvo* od odrednica zakonskog u žrvnju razdoblja Depresije doseglo znatniji odaziv pučanstva negoli Purvisova djelotvornost u provedbi zakona u okviru tek stasalog FBI-a. Status *legendarnog* zamalo je nalik ulozi koju u američkoj društvenoj mitologiji 19. stoljeća zauzimaju odmetnik Jesse James i njegova banda. Međutim, američkom su filmu ti glasoviti *odmetnici Zapada* ipak priskrbili veći niz naslova, negoli znameniti gangster razdoblja Depresije. Ovlašni pregled filmskog predočavanja Dillingerova djelovanja, te uspostava poveznica s filmom Michaela Manna, obuhvaća tri naslova uprizorena u različitim filmskim razdobljima. *Dillinger* (1945) redatelja Maxa Nossecka tipičan je B-film klasičnog Hollywooda koji poneki teoretičari određuju *film noirom*, premda je sljedbenik *gangsterskog filma*. Upravo zbog toga društveni i vremenski kontekst razdoblja umanjio je njegov značaj u okvirima žanra, pa je taj uradak tek referencijalnom točkom u razradi zadate teme. Film *Dillinger* (1973), redateljski prvijenac novohollywoodskog filmskog autora Johna Miliusa, žanrovski je i društveno sukladniji razdoblju nastanka. Uvjetovan nesigurnom društvenom klimom kasnih 1960-ih i prve polovice 70-ih, Miliusov *Dillinger* naznačio je percepciju prijestupnika kao *antijunaka*, percepciju koju je u novohollywoodskim strujanjima gangsterskog filma započeo Arthur Penn filmom *Bonnie i Clyde* (1967). Istodobno se barem oslanjao o stilske postupke Sama Peckinpaha, zrcaleći i vlastite autorske preokupacije. *Legendarni* status glasovitog prijestupnika očito je takav da ni televizijski film *Dillinger* (1991) redatelja Ruperta Wainwrighta naslovom nije odmakao od njegova prezimena. Nastao u razdoblju kad su televizijske produkcije s djelomičnom nostalgijom i s blagim utjecajem revizionizma posegnule u povijest američkog društva, razabirući i njegove znamenite osobnosti, to je djelo ipak pomalo romanti-

ziralo stav spram djelovanja prijestupnika i zbivanjima. Nepobitno je da navedeni naslovi, uz uvjetovanost razdoblja i stvaralačkih postupaka, s različitih stanovišta u filmskom vremenu sažimaju djelovanje toga gangstera i napredak djelotvornosti predstavnika zakonskih institucija. Nasuprot njima, Michael Mann u sustavnom prezentiranju recentnih odrednica filmskog jezika ostavlja više prostora razradi zapleta i razvoju priče, što nas ne mora čuditi s obzirom da trajanje filma nadilazi dvosatno. U slučaju ovoga teksta sagledavanje sociološke uvjetovanosti razdoblja nastanka filma nećemo percipirati zbog nedostatka vremenskog odmaka, ali ćemo svakako napomenuti da se Mannova *percepcija* suprotnosti odmetničkog i zakonskog zasigurno nadovezuje na stvaralački svjetonazor tog filmskog autora, u potpunom suglasju s predočavanjem stanja američkog društvenog mita i rekonstrukcije njegovih temeljnih obrazaca, u čemu su se najdjelotvornijim iskazala njegova ostvarenja iz 1990-ih: *Posljednji Mohikanac* (1992), *Vrućina* (1995) i *Probuđena savjest* (1999).

Tako bez poteškoća možemo ustanoviti da je recentno stanje stvaralaštva Michaela Manna, visoka kvalitativna razina postignuća temeljnim predtekstom stanovišta s kojeg možemo sagledati film *Gangsteri*. U izravnom osvrtu spram nefikcijskog, publicističkog izvornika, knjige Bryana Burrougha *Public Enemies: America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI, 1933-34*, objelodanjenoj 2004. godine, Mannov pristup je nužno *objektivan*, koliko je to god moguće u dvojakosti *povijesnog* i *filmskog*, njihovoj prožetosti, ali i razmeđi. Posvema razabirljivo, *filmsko* nadvladava *povijesno*, jer već je dramaturgija *Gangstera* sustavna interpretacija povijesnih podataka i izvornika, u njihovoj rekonstrukciji posve sukladna obilježjima filmskog jezika. Ne mora nam se pritom začudnom doimati da je povijesna vjerodostojnost mjestimice podčinjena u odnosu na filmsku uvjerljivost. Zbog toga, i scenaristički predložak i redateljska izvedba *povijesno* ne samo rekonstruiraju, već i doslovce mitologiziraju. Ne bi li se, primjerice, naglasio djelotvoran status središnjega prijestupnika, njegov značaj i društvena uloga, autori opstojnost glasovitih odmetnika poput Pretty Boy Floyda ili Baby Face Nelsona ukidaju tijekom filmskog vremena, premda su u povijesnom sagledavanju nekoliko godina nadživjeli Dillingera.

Uočljivo je da Mann i u povijesnom i u filmskom stanovištu više referira o zbivanjima i likovima, no što ih ko-

mentira, tako da postaje više *kroničarem* koji od tijekom filmskog vremena svrhovito slijedi radnju, ipak prečesto to čineći na razini opsežnog novinskog članka, nego na razini epske razrade kakva je potrebna željenom statusu filmske cjeline. Upravo zbog takvoga pristupa, većina, čak i središnjih likova, ne uspijeva u gledateljevoj recepciji izazvati nužnu empatičnost, bitan emocionalni angažman, o kojem uglavnom svjedočimo u zamjetnom nizu ostvarenja Michaela Manna. Tek u primjeru prijestupnika Johna Dillingera i njegove družbenice Billie Frechette barem površno svjedočimo o *prošlosti likova*. Šturost prijefilmskog vremenskog konteksta, kao i šturost očitovanja obiteljskog zaleđa zamalo bilo kojega lika, oduzima im višedimenzionalnost, pa ni predstavnik zakonskih institucija Purvis, ni prijestupnik Dillinger ne mogu segnuti do dimenzija junaštva ili tragičnosti, premda uočavamo ovlašne naznake njihova gubitništva u žrvnju društvenog napretka.

Film svjedoči o otuđenju središnjih junaka, potpunoj predanosti izvršavanju zadanog cilja, ali njihovoj izolaciji, dapače o njihovoj iskorijenjenosti od društvenog okružja čiji su "narodni junaci" ili djelima opravdani predstavnici zakona. Takav motiv društvene iskorijenjenosti možemo podcrtati i čitavim nizom predočavanja *tranzicijskih* prostora, kaznionica, banaka, restorana, kinodvorana, hotelskih soba ili iznajmljenih stanova, dakle, prostora bez naznaka i obilježja duljeg vremenskog zadržavanja i obitavanja na razini rijetko višoj od puke opstojnosti. Prikaz navedenih prostora, njihovo stupnjevanje u okviru razvoja dramaturgije, postaje znatnim dijelom strukture filmske cjeline, strukture zamalo arhitektonskih obilježja. Tako, primjerice, zamjećujemo da učinak skupine prijestupnika prigodom pljački banaka seže od izrazito uspješnog, uz naznake *narodnog junaštva* samog Dillingera, pa sve do neuspjeha koji takvu površno povezanu zajednicu dovodi na sam rub opstojnosti. Zakonsko je, ipak, snažnije, prije svega uslijed snažnije društvene organizacije, pa prijelomnim u gubitništvu prijestupnika sagledavamo filmski segment od njihova uhićenja, preko pritvora, neuspjelog suđenja sve do promišljenog bijega. Upravo zbog žrvnja medija koji dosljedno prate status odmetnika zakonske se institucije odlučuju na sveobuhvatniju i dosljedniju potjeru, opće državni rat protiv kriminala, pa time središnja skupina gangstera posljedično postaje i "trn u oku" organiziranom kriminalu u provedbi njihovih namjera. Doslovna kolektivizacija, dakle, potire individualizam središnjih likova, a ujedno je riječ i o nedostatku zaleđa djelovanja glasovitoga odmetnika Dillingera, kao i o stožernom nametanju postupaka u slučaju predstavnika zakona Purvisa.

U slučaju Mannova ovogodišnjeg ostvarenja, nećemo nimalo pogriješiti ustvrdimo li da glazbeno zaleđe predstavlja i četvrtu dimenziju filmskog iskustva. Podjednako i u prizornoj uporabi glazbe, kao i u izvanprizornoj, taj filmski autor uz suradnju skladatelja Elliota Goldenthala, odabire glazbene žanrove koji uvjerljivo prelaze vremenski jaz od razdoblja zbivanja do razdoblja uprizorenja, no podjednako ugođajem ili tempom i usmjeravaju ritam filma.

Slikovnost je *Gangstera* iznimna. Pritom ne samo da se Mann, u suradnji s glasovitim snimateljem Dante Spinottijem, odlučio za primjenu digitalne fotografije umjesto uobičajene 35-milimetarske filmske vrpce, već je svakom prikazanom segmentu uskladio izražajnost u prožimanju ugođaja i evokativnosti. Uporaba digitalne tehnologije pridonijela je laganoj zrnatosti slike, odnosno promišljenim je postupkom naznačila i *patinu* vremenskog odmaka od turbulentnih razdoblja gangsterskih djelovanja.

Raspon uporabe boja i njihovih vrijednosti uistinu je dojmljiv. Jarki *plein air* u prostorima Srednjeg Zapada SAD-a ili *chiaroscuro* u noćnim ili gradskim prostora tek su krajnosti u kojima Spinotti i Mann rastvaraju čitavu paletu sugestivne primjene boja. Gledatelj tako može razabrati i *subjektivnost* autora, barem površnu naklonost spram djelovanja glasovitog odmetnika ili predstavnika zakonske institucije. Jer, u gotovo čitavoj prvoj polovici filma, predstavnici zakona, njihovo djelovanje, kao i institucije oslikani su bojama koje označavamo *hladnim*, u gotovo monokromatskim vrijednostima, a niska zasićenost doprinosi izrazitoj ogoljelosti i šturosti prostornog zaleđa, ali i konteksta. U zamalo potpunoj suprotnosti, središnji je odmetnik uglavnom oslikan bojama koje obilježavamo *toplim*, u raskošnom iskazu njihovih vrijednosti i ocrtavanju primjerenih ugođaja. Ne smijemo pritom zaboraviti ni promišljenu izmjenu dinamičnih i statičnih stanja kamere, kao i raspon uporabe objektiva, dakle primjenu snimateljskih postupaka koji obogaćuju slikovnost ovoga filma u upotpunjavanju strukture filmske cjeline.

Širina je redateljskih postupaka Michaela Manna zamjetna, a temeljne postavke samosvojnog autorskog *slikopisa* bez imalo zazora vidljive su i u filmu *Gangsteri*. Svrhovita uporaba montažerske izvedbe Paula Rubella i Jeffreyja

Forda uspostavlja strukturalnu jezgrovitost filmske cjeline trajanja duljeg od dva sata, no mjestimice sugestivno naglašava i društveni nesklad vremena ili opasnost međuljudskim odnosima, primjerice emotivnom zajedništvu Dillingera i Billie Frechette. Neizravno svjedočanstvo kulturnog okružja razdoblja Mann je obilježio razmjerno čestom uporabom filmskih žurnala, medijskog prozora u svijet prije popularizacije televizije. Uloga filmskih žurnala je, dakako, dramaturški opravdana, njihovo je očitovanje raznoliko, te u filmskoj građi *Gangstera* zauzimaju dojmljivo mjesto, odražavajući istodobno i Mannovo samosvjesno promišljanje mogućnosti filmskog jezika. Međutim, zasebno mjesto u sagledavanju odnosa prema kulturnom i društvenom kontekstu razdoblja, ali i spram "legendarnog" statusa Johna Dillingera, zauzima citatna primjena filma *Manhattan Melodrama* (1934) W. S Van Dykea, upravo filma nakon čijeg je gledanja u kinu glasoviti gangster ustrijeljen. Prožetost *povijesnog* u suglasju društvenog okrilja i *filmskog* u razmjerima kulturnih smjernica vrhunac doseže u završetku *Gangstera*. U tom segmentu *legendarno* postaje *mitsko*, a znameniti odmetnik doista prerasta status "narodnog junaka" i postaje "većim od života".

Usprkos navedenoj šturosti u karakterizaciji i kontekstu većine središnjih likova, glumačke izvedbe glavne glumačke postave učinkovite su i zbog redateljskog nadzora, ali i zbog osobnosti koju su glumci različitih filmskih statusa očitovali u oslikavanju filmske građe. Christian Bale tako uglavnom nadoknađuje nedostatak višedimenzionalnosti lika Melvina Purvisa, Johnny Depp dosljedno je ambivalentan u iskazu Dillingerova statusa i djelotvornosti. Nužno je napomenuti i postignuća Billyja Crudupa u liku FBI-jeva utemeljitelja Edgara J. Hoovera, te Marion Cotillard kao Billie Frechette, dakle profesionalnu protutežu središnjega predstavnika zakona i emotivnu protutežu odmetnika.

Naposljetku bismo mogli ustvrditi da u stvaralaštvu Michaela Manna *Gangsteri* djelomice sadržajem, strukturom, kao i povremenim motivacijskim sličnostima mogu nalikovati poput *retrospektivne odslike* filma *Vrućina*. Jer, recentno ostvarenje predstavlja vremenski pomak spram razdoblja Depresije, dok je vremenski okvir *Vrućine* suvremen, ali i razmatra posljedice američkog mita o osvajanju Zapada. Iako zamjećujemo da je mitski i obiteljski kontekst zasigurno snažniji u prethodniku, *Gangstere* svakako odlikuje prožetost društvenog, kulturnog i medijskog, čimbenici koji su temeljem *legendarnog statusa* znamenitog gangstera i zbivanja što su ga okruživala.

Tomislav Čegir

Gran Torino

(Clint Eastwood, 2008)

Gran Torino počinje sekvencom svećenikova oproštaja od preminule supruge glavnog junaka Walta Kowalskog i nastavlja se u protagonistovoj kući u kojoj se okupio čitav niz uvjetno rečeno najbližih. Iako su tu njegovi sinovi sa ženama i djecom, lik kojeg tumači Clint Eastwood s njima gotovo ne komunicira i to ne zbog tuge i potresenosti nego zato što nema gotovo ničeg zajedničkog sa svojim nasljednicima koji su tipični, potpuno konzumeristički orijentirani malograđani. Njihovoj djeci djed ide na živce i trpe ga zbog prisile ili želje da nešto dobiju, pa bi najantipatičnija unuka sve učinila kako bi naslijedila Gran Torino, kultni Fordov automobil iz 1972.

Glumačka kreacija šutljivog Kowalskog odiše iznimnom unutarnjom snagom, potencirana režijom koja postavljanjem protagonista u dominantnu poziciju svakog pojedinog kadra asocira na Čovjeka bez imena iz kultnih špageti vesterna Sergia Leonea u kojima je Eastwood 1960-ih ostvario status zvijezde. Takvog protagonista njegovi rođaci i znanci (očito je, naime, da on nema prijatelja) neopisivo nerviraju, jer za volju ostvarivanja materijalnih dobara ne brinu više za američke ideale za koje se je on borio (i bio odlikovan) prije više od pola stoljeća u Korejskom ratu. Umirovljeni radnik tvornice automobila *macho* je i sada spreman upotrijebiti oružje ako netko pokuša ući na njegov teritorij, pa će odmah zapucati prema dječaku koji je pokušao ukrasti Gran Torino koji on održava s iznimnom pažnjom kao simbol one Amerike kojoj je dokraja posvećen. Po toj spremnosti da oružjem bra-

ni ugrožene američke vrijednosti Walt je blizak drugom liku koji je bitno odredio Eastwooda – Prljavom Harryju koji se pojavio u filmu Dona Siegela 1971. i u još četiri nastavka, od kojih je jednog režirao sam Eastwood.

Četvrt u kojoj Kowalski živi prošla je promjenu čestu u SAD-u. Nekoć respektabilno obitavalište srednjeg staleža pomalo se ofucalo i nekadašnji uglavnom bijeli stanari iselili su se, a došli su siromašni obojeni, u ovom slučaju žute rase. Kowalski ih doživljava kao potomke onih protiv kojih se borio u Koreji i tako u početku filma može djelovati još grublje od Prljavog Harryja kojemu su mnogi predbacivali fašistoidnost. No, vrlo brzo postaje jasno da Eastwood zapravo obrće značenja koja su bitno odredila njegov lik tijekom duge i plodne karijere i često pokazuje kako taj prvi pogled vara i prikriva svoju potpunu suprotnost. Tako su njegovi susjedi pripadnici naroda (ili etničke skupine) Hmong koji je prije nekoliko stoljeća iselio iz Kine u planinske krajeve Laosa; 1975. nakon pobjede komunista u građanskom ratu u toj zemlji omogućeno im je da se kao saveznici Amerikanaca nasele u SAD-u. Iako stariji među njima još čuvaju vlastitu posebnu kulturu (a neki čak niti ne govore engleski), mlada generacija živi načinom vrlo sličnim getoiziranim Afroamerikancima koji najčešće naseljavaju takve kvartove u kojima ulicama vladaju maloljetničke bande. Tako Eastwood neizravno pokazuje kako takve zastrašujuće situacije nisu proizvod rasnih nego prvenstveno socijalnih odrednica.

No, ako autor možda i ima razumijevanja za mlade delinkvente, njegov će im se protagonist suprotstaviti. Kowalski prihvaća ispriku svoje mlade susjede Sue zbog toga što je njen mlađi brat Thao pokušao ukrasti Gran Torino da bi bio primljen u lokalnu maloljetničku bandu, ali ga je mnogo teže uvjeriti da Thao kao naknadu za pokušaj krađe radi besplatno za njega tjedan dana. No, kada ga Sue konačno uvjeri da je to nešto što Thao mora napraviti prema tradiciji Hmonga, Kowalski pristaje i postupno se između mladog tinejdžera i starog mizantropa stvara određena naklonost i prijateljstvo koje će ih obojicu emocionalno obogatiti. Čovjeku koji se želio odalečiti ne samo od svojih azijatskih susjeda nego od ljudske rase općenito i samo u miru i tišini piti pivo i brinuti se za svog starog psa život bogatijim i zanimljivijim čini i briga Sue koja ga upoznaje s cijelom obitelji i poziva ga na proslave i vrlo ukusnu kuhinju. Tu je izuzetno zrelu i toplu mladu ženu (u vrlo uvjerljivom i izvanredno nijansiranom tumačenju Ahney Her) koja želi sačuvati i tradiciju svog naroda, ali i živjeti na dostojan način uklopljena u društvo zemlje u kojoj se nalazi, Kowalski spasio kada su

je na ulici zaskočili pripadnici tamnopute maloljetničke bande.

Ta sekvenca pokazuje neka bitna svojstva Eastwoodova prosedea u ovom filmu. Sue s nekim bijelim mladićem usred dana ide ulicom. Okruže ih trojica mladih crnaca i bijeli mladić se prestrašeno povlači, a Sue vjerojatno prijeti silovanje. Kowalski slučajno tuda prolazi s kamionom, zaustavlja se i prijeteći traži crnce da puste Sue. Međutim kada izvuče ruku iz jakne u njoj nema ništa, ali on prstima oponaša pucanje iz pištolja. Mladići su u prvi mah zapanjeni, a kada krenu otjerati staru budalu on izvlači impresivan pištolj i oslobađa Sue. U trenutku kada prvi put zaprijeti Eastwood je maksimalno nalik na Prljavog Harryja, ali ukupni je dojam komičan, jer nema oružja. Iako je *Gran Torino* ozbiljan, kompleksan i dramatičan film, u njemu na zadovoljstvo gledatelja ima znatan broj komičnih scena koje su (kao i u ovom slučaju) utemeljene na nekom elementu koji ne odgovara cjelini i obrće njen smisao. Autor to najčešće koristi u prikazu suprotnosti različitih civilizacijskih ili pak generacijskih svojstava, ali i u karakterizaciji likova kojima baš humor daje životnu uvjerljivost u situacijama u kojima se lome njihove predrasude i tako bitno mijenjaju životni stavovi i način ponašanja.

Doduše te uvjerljivosti ne bi bilo bez briljantnih glumačkih interpretacija i suptilnog gradacije protagonista od komičnih detalja do potpune svijesti o pravoj ozbiljnosti situacije. A i tu, kao i u cjelini filma, redatelj čuva neočekivana i povremeno zapanjujuća rješenja. Tako i pored snage koju emanira Eastwood kao Kowalski, čvrsta točka usred turbulencija koje su zahvatile mikrokozmos predgrađa u kojem on živi nije njegov lik nego Sue u tumačenju sjajne Ahney Her. Ona je tiha snaga koja će svojom običnom egzistencijom temeljenom na vrijednostima koje spajaju ono najbolje iz tradicije njezina naroda i Amerike u koju je došla zapravo pokrenuti Kowalskog na put heroizma potpuno drugačijeg od onog kakvim ga taj lik u početku shvaća, a isto tako navesti i prilično naivnog brata Thaoa (mladi Bee Vang uspijeva ravnopravno parirati sjajnom Clintu) da sagleda vrijednosti suprotne onima koje nameće maloljetnička banda. Ipak nakon napada njenih agresivnih članova na Sue i Thaoa, Kowalskom je potpuno jasno da sve to neće biti dovoljno za normalan život i tu će se on nasuprot junacima kakve je Eastwood najčešće igrao konačno odlučiti za heroizam utemeljen na žrtvi, a ne na eliminaciji zlikovaca.

Time se onda ponire u još dublje značenjske slojeve, otkrivanjem da Kowalski definitivno nije rasist, nego da je njegovo izbjegavanje Azijata izazvano mržnjom prema samom sebi, a ne neprijateljima iz Korejskog rata, jer je on u jednom trenutku, zahvaćen ratnim strahotama, ubijao i kada mu nije bilo naređeno, a nije bilo ni potrebno. Zato je mogućnost da se žrtvuje za Sue i Thaoa za njega prilika da se konačno pomiri sa svojom prošlošću i svom životu dade neki smisao. Tek tada je Kowalski koji se najveći dio života držao daleko od crkve spreman izvršiti želju svoje preminule supruge da se konačno ispovijedi, te tako i film od dojmljive slike društvenih i rasnih odnosa u predgrađu i prijateljstva i uvažavanja kao puteva prema dostojnom življenju kreće i dalje prema pitanjima grijeha i kajanja, mogućnosti otpora pojedinca zlu koje nadilazi njegove snage, te konačno i o smislu života.

U tekstovima o ovom posljednjem, i opet izvanrednom filmu možda i najvećeg živućeg američkog filmaša koji se približava osamdesetoj, nerijetko se (posebice u nas) govori kao o testamentu, što mi se čini poprilično dvojbenim, iako lik Walta Kowalskog u *Gran Torinu* priziva u sjećanje dvojicu filmskih junaka, Čovjeka bez imena i Prljavog Harryja, koji su Eastwooda odredili kao veliku glumačku zvijezdu, a svojim su karakterom i odnosom prema društvu utjecali i na njegov redateljski opus. Naime, iako protagonist *Gran Torina* pogiba na kraju, to ipak nije konačan smiraj i tumačenje cjeline Eastwoodova opusa. Konačno već se i ranije (doduše nešto manje) govorilo o njegovim filmskim testamentima – još od *Nepomirljivih* (1992) do *Djevojke od milijun dolara* (2004), ali kao što je svaki novi film bacao drugačije svjetlo na najčešće teme i karakteristična svojstva likova njegova filmskog svijeta, i kao što se konačno u *Gran Torinu* neprekidno pojavljuju novi elementi koji taj njegov filmski svijet kao i poimanje društva u kojem živi stalno prikazuju kao niz suprotstavljenih viđenja koja tim nizanjem otkrivaju bogatstvo i kompleksnost života, za očekivati je da će Eastwood još iznenađivati originalnim obratima koji ruše općeprihvaćena tumačenja njegova opusa.

Tomislav Kurelec

Koralina i tajna ogledala

(Coraline, Henry Selick, 2009)

Da li vam se ikad u vašem djetinjstvu i mladenaštvu dogodilo da ste, nakon dana provedenog kod svojeg prijatelja, zaključili da su njegovi roditelji sušta suprotnost vašim roditeljima? Dok su vaši roditelji natmureni, živčani i svadljivi, roditelji vašeg prijatelji jednostavno su savršeni – primjer skladnog braka i roditeljske ljubavi. Siguran sam da se većini to dogodilo i više puta, dapače, vjerojatno su mnogi zaključili da baš svaki prijatelj ima bolje roditelje. Jedino ste vi totalni pehist koji ima takve grozne roditelje. S godinama većina shvati da trava nije zelenija u tuđem vrtu, a uz malo truda možda dođete i do zaključka da trava u vašem vrtu ima potencijala.

Koralina i tajna ogledala, novi lutkarski animirani film Henryja Selicka, redatelja filmova *Predbožićna noćna mora* (mahom poistovjećivanoga s Timom Buronom, autorom priče i producentom) i *James i divovska kruška* (koji je Burton također producirao), kroz bajkovitu priču s elementima horora (prema knjizi Neila Gaimana) poigrava se sa spomenutim iskrivljenim slikama svojih i tuđih roditelja. Koralinini roditelji na početku filma doista odaju dojam grozomornih roditelja. Cijelo su vrijeme okupirani svojim poslom i na Koralinine molbe za malo pažnje reagiraju s ljutnjom (majka) ili ignoriranjem (otac). Prema kćerki se ponašaju kao da je smetalo za koje bi bilo bolje da ne postoji. Majka je stalno mrgodna i otresita prema Koralini, a čak joj ne daje da se sama zabavlja, zabranivši joj odlazak u vrt radi blata. Otac je prema njoj ljubazan i veseo, ali samo kad nađe malo vremena za nju, a tada je tretira kao malo dijete, a ne djevojku na pragu adolescencije. Koralinu roditelji hrane splačinama koje kuha otac, a majka jedva nađe vremena za kupovinu. Drugi roditelji, koje Koralina upozna nakon prolaska kroz čarobna vrata, savršene su kopije njenih pravih roditelja. Doslovno se zovu Drugi roditelji i izgledaju isto kao pravi te žive u istoj kući, ali su, za razliku od Koralininih pravih roditelja, savršeno brižni, ljubazni, predivno kuhaju te imaju prekrasnu kuću i raskošni vrt. Dijete nezadovoljno svojim roditeljima u tuđe "savršene" roditelje učitava sve karakteristike za koje bi željelo da ih imaju njegovi roditelji. Oni su njihovi idealni roditelji koje nikad neće

imati, već samo sanjati da ih imaju. Koralini se san, izgleda, ispunio. Naime, tuđi nedostižni "savršeni" roditelji postali su doista njeni roditelji, koji čak i fizički izgledaju identično njenim pravim roditeljima. Koralina i dalje zna da su to Drugi roditelji (što joj i napominje Druga majka), ali u tome je i čar – ovo su neki drugi, savršeni, roditelji, a ne njeni grozni starci.

Jedini problem jest da je njihovo savršenstvo, poput "savršenstva" tuđih roditelja, zapravo nepostojeće, tek izmaštana projekcija želje nesretnog djeteta. Naime, Druga majka zapravo je vještica koja, proniknuvši u Koralinin um, projicira sve njene želje u nepostojeći idealni obiteljski svijet. Jedini vidljivi signal da nešto nije u redu s Drugim roditeljima jest prišivena dugmad koju oni imaju umjesto očiju. Druga majka od Koraline zatraži da, ako želi zauvijek uživati u projiciranom idealnom svijetu, treba i sama imati dugmad umjesto očiju, odnosno, treba zatvoriti oči pred realnošću i pristati da zauvijek živi u mašti. Ono što Koralina ne zna jest da, u slučaju da pristane živjeti u mašti, vještica će joj, uzevši joj oči, uzeti dušu. "Uzimanje duše" cijena jest koju plaćaju svi ljudi koji, nespremni suočiti se sa stvarnošću, odlučuju pobjeći u svijet mašte ("oslijepiti"). Bježeći od stvarnosti bježe od sebe ("gube dušu") i upadaju u depresije, ovisnosti, mentalna oboljenja, samoubojstva. U filmu, djeca kojima je vještica uzela dušu vječno su zarobljena u malenoj sobici, alegoriji pakla, odnosno, alegoriji oboljelog vlastitog uma, a jedino što ih može spasiti vječnih muka jest povratak vida, odnosno osvješćivanje vlastitih tlapnji. Za razliku od te umrle djece, Koralina na vrijeme shvati iluzornost života u mašti. Nakon što odbije zašiti si dugmad na oči, ona krene u borbu s vješticom (vlastitom maštom) da bi pronašla oči djece i spasila njihove duše. Vještica, ljubiteljica igara skrivača, uputi je da oči traži u "čudesima koje je za nju napravila" (svijet mašte), a Koralina će ih pronaći gledajući kroz čaroban kamen koji svijet mašte pretvara u crno-bijeli svijet, čime se simbolizira Koralinin uvid u iluzornost šarenog svijeta mašte.

Razotkrivši lažnost Drugih roditelja, Koralina je naučila da savršeno zelena susjedova trava ne postoji, a sada joj samo preostaje redefinirati pogled na travu iz vlastitog dvorišta. Nakon njezina povratka u svijet stvarnosti, Koralinini roditelji uspješno završe svoj poslovni projekt, zbog rada na kojem su bili živčani i neskloni druženju s kćerkom. Sada su puno ljubazniji i druželjubiviji, a čak su pristali s Koralinom urediti vrt ispred kuće. Doslovno, trava u vlastitom dvorištu sada je Koralini postala zelenija i ona je shvatila da nisu njeni roditelji toliko loši. Daleko su od savršenih ("Ja još uvijek ne volim blato", kaže Koralinina majka), ali zasigurno nisu grozomorni.

Ovakvim završetkom filma autori nisu željeli osvijestiti samo Koralinu, već i gledatelje. Zato su se na početku trudili prikazati roditelje kao vrlo antipatična stvorenja i prisiliti gledatelja da se identificira s Koralinom te čak podrži njenu želju za bijegom. Zapravo, probudili su nezadovoljno dijete u nama. Dok smo gledali film, nismo upali u zamku savršenih Drugih roditelja, jer smo dovoljno svjesni da je savršenstvo u tuđem dvorištu iluzija, ali se većina nas lako uhvatila u zamku bijesnog osuđivanja Koralininih roditelja, jer još uvijek nismo svjesni da je i grozomornost naših roditelja iluzija. Kraj filma, koji nam otkriva da su Koralinini zločesti roditelji zapravo ljudi kao i mi, koji često griješimo suočeni sa životnim iskušenjima (pogotovo kad nas poslovna, ljubavna i obiteljska iskušenja pritisnu u isto vrijeme), može nam pomoći da osvijestimo i tu iluziju te prihvatimo svoje roditelje i oprostimo im. Opraštanje čovjek radi prvenstveno radi sebe.

Da bi stvarni roditelji izgledali stvarno nasuprot izmaštanih savršenih Drugih roditelja, njihove mane potrebno je bilo prikazati metodom psihološkog realizma, a ne jednodimenzionalnom karakterizacijom tipičnom za crtiće za djecu. Autori su to uspjeli napraviti prikazavši likove roditelja kroz tipske psihološke kategorije dominantnog roditelja – ovaj put majke koja sve odlučuje i drži muža na uzdi – i tzv. zabavnog oca koji bježi od odgovornosti, djetinjasto se igrajući s djetetom čak i kad ono odraste. Osobe koje glume Druge roditelje da bi prevarile Koralinu, iako pripadaju svijetu fantazije, također su simbol realnosti nasuprot iluzornosti Drugih roditelja, pa su onda oni prikazani kao karikirane verzije pravih roditelja – dominantna majka je vještica, a "zabavni otac" blesava vještičina sluga.

Brojni sporedni likovi simboličke su preslike Koralininih pravih i Drugih roditelja, odnosno Koralinina lažnog crno-bijelog svijeta idealnih drugih i grozomornih vlastitih roditelja. Preslike lažno savršenih drugih roditelja su Koralinini susjedi – pijani, propali cirkusant i zaboravljene penzionirane glumice koji su u izmaštanom svijetu talentirani cirkusant i virtuozne zvijezde varijetea. Nije slučajno da ti likovi pripadaju svijetu glume i predstavljanja – svijetu iluzije. Preslike Koralininih pravih roditelja su

dječak Wybie i crni mačak. Oboje su početku vrlo antipatični – Wybie jer je gnjavator i čudak, a crni mačak jer je u folklornom imaginariju znak zla, da bi na kraju iskazali svoje pozitivne strane, pomažući Koralini.

Prikazom lažnog vještičina svijeta *Koralina i tajna ogledala*, kao što sam ranije ustvrdio, upozorava na štetnost iluzija koje stvaramo u našoj psihi, ali da li smo mi ljudi kao individue jedini odgovorni za stvaranje lažnih crnobijelih slika u našim glavama? Glavni odgovorni, naravno, jesmo, ali Selickov film sugerira da nam solidnu pomoć u tome daje medijska okolina obasipajući nas lažnim slikama savršenstva. Lažni svijet Drugih roditelja iz *Koraline i tajne ogledala* zapravo je tipična efikasno napravljena reklama, koja nam nudi izmaštani svijet savršenog obiteljskog života da bi nas nagovorila da kupimo određeni proizvod. Vještica kaže: "Sve što trebaš napraviti da bi uživala u ovom svijetu jest prišiti si kao mi gumbe na oči", kao što reklama za neki proizvod kaže: Sve što trebaš napraviti da bi se pridružio sretnoj obitelji u ovoj reklami, jest oslijepiti, odnosno, vjerovati da će ti kupovina materijalnih dobara dati sreću. Upijajući "savršene obiteljske svjetove" televizijskih reklama, hollywoodskih filmova, članaka o životima slavnih i političarskih obećanja, počinjemo vjerovati da savršeni svijet Drugih roditelja doista postoji i da se u njemu nalazi sreća te krećemo u Sizifovu trku ostvarivanja tog savršenog svijeta.

Koralina i tajna ogledala, dakle, film je koji prokazuje one koji nam nude iluziju da bi nas iskoristili, ali prokazuje i nas same, koji rado prihvaćamo i sami stvaramo tu iluziju da bi ostvarili "sreću", pa makar i pod cijenu uništenja vlastite duše.

Juraj Kukoč

Ljubavnici

(Two Lovers, James Gray, 2008)

James Gray prvi se put pojavio 1994, kad je sa samo 25 godina snimio svoj prvi dugometražni film *Mala Odessa*, zbog kojeg su ga kritičari proglasili čudom od djeteta, a među publikom je stekao gotovo kultni status. Tome je pridonijela i činjenica da se na njegov sljedeći film *The Yards* (u nas prilično neprepoznatljivo preveden kao *U ime pravde*) čekalo šest godina, i koji je, doduše, kad se pojavio prihvaćen mlako i s razočaranjem (po mom mišljenju prilično neopravdano). Sedam godina nakon njega, 2007, došao je isto tako željno iščekivani *Braća po krvi* (originalni je naslov *We Own The Night* – još jedna neshvatljiva prevoditeljska akrobacija naših distributera), koji je podijelio kritiku – navodno je u Cannesu dočekan ovacijama, dok su ga mnogi kritičari proglašavali banalnim i neuvjerljivim. Sva tri njegova filma, iako snimljena u razdoblju od trinaest godina, tvore snažno povezanu cjelinu, u kojoj se Gray pokazao kao redatelj jasno profiliranih motivskih preokupacija i prepoznatljivog rukopisa.

Grayev najnoviji film *Ljubavnici* dolazi nam tako kao dvostruka iznimka u njegovu opusu: snimljen je samo godinu dana nakon *Braće po krvi*, i radi se, barem naizgled, o konvencionalnoj melodrami.

Melodramatske odrednice iznimka su jer Gray u svojoj, nazovimo je tako, trilogiji primarno operira u okvirima kriminalističkog, odnosno gangsterskog trilera. Ipak, u sva tri filma, uz kriminalističku potku, koja više služi kao svjetotvorna pozadina, važnijim se čini tematiziranje dinamike obiteljskih odnosa u zajednici snažno vezanoj za tradiciju, u kojoj dolazi do neke vrste moralnog rasapa. U dva od tri filma mjesto zbivanja je Brighton Beach u Brooklynu (koji se često naziva i "malom Odessom"), snažnom uporištu ruskih i ukrajinskih imigranata, gdje vladaju snažni autoritativni očevi, majke s patosom iz starog svijeta, doživotni sukobi i izdaje među braćom, veliki moralni izbori i prekretnice, nevine žrtve zle krvi (kao na primjer Charlize Theron u *U ime pravde*, čija je to, po mojem mišljenju, najbolja uloga). Ako ćemo u terminima tradicionalne poetike i retorike, moglo bi se reći kako je stil tih filmova, odnosno registar emocija i dramaturških motiva, vrlo visok, i kao da je preuzet iz klasične tragedije – muški likovi funkcioniraju kao ratnici koji operiraju u ekstremima dobra ili zla, njihovi sukobi završavaju kobno, pitanja o kojima odlučuju pitanja su života i smrti (Grayeve filmove neki su uspoređivali s Coppolinom trilogijom o obitelji Corleone).

Ljubavnici (i naslov – izvorno *Two Lovers* – ukazuje na pro-

mjenu u Grayevu žanrovskom obrascu), međutim, počinju scenom poprilično neuglednog, "šmokljanskog" tipa (iako ga glumi Grayev omiljeni mračnjak Joaquin Phoenix) koji nespretno skače s mosta u pokušaju samoubojstva, a potom se očajnički pokušava izvući na obalu. I nije baš slika tragedije u klasičnom smislu.

Leonard (Joaquin Phoenix) radi u očevoj kemijskoj čistionici, amaterski se bavi fotografijom i živi s roditeljima u Brighton Beachu (nekih preokupacija Gray se očito ne odriče). Pati od bipolarnog poremećaja ličnosti, i nakon što ga je ostavila zaručnica, više se puta pokušao ubiti. Roditelji, posebno majka (u interpretaciji patetične Isabelle Rossellini, krajnje osrednje glumice koja je 80-ih očito plutala na slavi svojih roditelja i kultnosti *Plavog baršuna*) ponašaju se prema njemu pretjerano zaštitnički i pokušavaju ga spojiti sa sramežljivom kćeri svojih poslovnih partnera, Sandrom. Leonard se zaljubi u susjedu preko puta, Michelle, koja njime manipulira, a u vezi je s oženjenim muškarcem. Ulazi u vezu sa Sandrom, ali postaje patološki zaljubljen u Michelle. Nakon što ga ona nepovratno izda i vrati se svom ljubavniku, Leonard kontemplira samoubojstvo, potom se odluči zaručiti sa Sandrom i pomiriti se sa životom koji su mu namijenili roditelji.

I ovdje je, dakle riječ o sukobu s tradicijom i čvrstim obiteljskim vezama, ali registar je spušten; ovaj put to su problemi komorne građanske drame, obitelj više nije poprište krvnih delikata i izdaja, već psihijatrijskih dijagnoza i gotovo adolescentskih sukoba s benignim roditeljima. U odrednicama svjetotvorne teorije žanra, ovdje nam se unutar istog tog Brighton Beacha i njegovih stanovnika nudi sasvim jedan novi svijet, svijet u kojem pištolje zamjenjuje fotoaparat, noćni klub slastičarnica, a kokain maslac od kikirikija. Ipak, kao i drugi Grayevi filmovi, i ovaj je žanrovska mješavina, u obiteljsku melodramu (je li to zaista melodrama upitat ćemo se nešto kasnije) gotovo neprimjetno upleću se natruhe nečeg potpuno disparatnog. Krenimo od početka.

Unutar početne scene pokušaja samoubojstva gledamo Leonardovu viziju njegove zaručnice koja ga je ostavila, i tako pokrenula val njegovih suicidalnih tendencija. U toj viziji ona mu govori: "Volim te, ali te moram napustiti." – što automatski zasmeta gledatelja zbog određenog stupnja doslovnosti – da ga je zaručnica napustila moglo se prikazati i naznakom. Kad nakon toga dođe doma, majka i otac ispred njegovih vrata neprirodno glasno pričaju "Tko zna je li jutros uzeo lijekove?", kao da za gledatelje govore da Leonard ima nekih problema, da ne bi bilo zabune. Isto tako, kad Leonard sazna da je Michelle zauzeta, kaže naglas, sebi u bradu: "Jebi ga, ona ima dečka." – također naizgled da gledatelj ne bi propustio da se ona Leonardu sviđa. Ovakva objašnjenja kao da su iz TV

sapunice ili nekog početničkog filma (u svakom scenarističkom priručniku naići ćete na zgražanje nad ovakvim objašnjavalačkim greškama). Teško je povjerovati da Gray nije svjestan tih zakonitosti.

Naime, takvim se "greškama" od samog početka gradi atmosfera nelagode i neobične artificijelnosti. Tome pridonosi i način na koji Joaquin Pheonix glumački kreira lik Leonarda – pomalo kao dijete u čijem je svijetu sve donekle simplificirano, a opet neprirodno i neprijateljsko. Sve skupa tako daje dojam kao da je čitavo izlaganje na neki način prelomljeno kroz njegovu svijest, jer on i jest jedini i vrlo čvrsto određen fokalizator filma, koji kao da svemu daje svoju prizmu i obojenje. To je, naravno, najjače izraženo u njegovu odnosu s likom Michelle. Sam njezin lik i sve njihove interakcije u filmu na čudan su način nepronični. Dijalozi su banalni (Michelle: "Razmijenimo brojeve mobitela pa se možemo dopisivati."; Leonard: "Stavit ću ti posebnu muziku da znam kad me zoveš.") Retroaktivno uviđamo da je to zato što je Michelle manipulatorica, nesretna u odnosu sa svojim ljubavnikom, kojoj je trebala bezuvjetna Leonardova predanost, pa se prilagođavala njemu – no tijekom filma njen lik i njihov odnos obavijeni su misterijem. Na neki način, njen lik kao da se pomalo oslanja na lik Kim Novak iz *Vrtoglavice* – dok je Sandra djevojka iz susjedstva, ova funkcionira kao fantazija misteriozne žene kojom pomalo izgubljen lik s psihičkom traumom postaje opsjednut. U prikazu njihova odnosa koriste se neki obrasci trilera ili kriminalističkog filma – samo to što je Leonard špijunira kroz prozor, tajnovitost i fragmentarnost njegova uvida u njen život – najčešće vidimo samo njenu plavu kosu kroz prozorski okvir (ponovno jeftino prizivam Hitchcocka), ili primjerice kad ona teatralno raspušta tu kosu i u laganom *slow motionu* ulazi u misterioznu limuzinu, ili kad nestaje pred diskom, zatim također u najmanju ruku bizarna večera s njenim ljubavnikom koji Leonardu zapovijeda da pazi na nju, te na kraju dogovoreni bijeg koji od početka zvuči lažno – sva ova mjesta oko njezina lika polako grade misterij i gledatelj, kao ni Leonard, ne može proniknuti tko je ustvari ona. Također, na prvi pogled ponovno scenaristička nemuštost, a na drugi još jedan element gradnje napetosti, jest neobična koincidencija da svaki dogovor i susret s Michelle koincidira s dogovorenim susretom sa Sandrom i njenim roditeljima (propušta ručkove, večere, Michelle ga zove usred bar micve Sandrina brata s koje potom odlazi) – sve kulminira kad Leonard bježi s Michelle u San Francisco, a na stepenicama se susreće sa Sandrinom obitelji, pa se skriva – što je također režirano trilerski. Ponovo, kad razmislimo, bizarne koincidencije ponovo podcrtavaju i s jedne strane filtar Leonardove svijesti (ja sam osobno na trenutak pomislila kako je sve to s Michelle možda samo plod Leonardove mašte), s druge pomalo zlokobnu snovitu atmosferu.

Pomno stvorena napetost na kraju ne rezultira ničim – Michelle jest ono za što se predstavlja, izgubljena bivša ovisnica koja ima ljubavnu aferu sa svojim šefom, a gledatelj se osjeća pomalo prevarenim, jer mu je film ugođajem i referencama na Hitchcocka davao krive signale, unosio mu strepnju da će se Leonardu možda dogoditi nešto teže od slomljena srca. Nešto što bismo očekivali od Graya.

Na trenutke se čini i da film pati od ponešto jeftinih simbola i sinegdoha, što je posebno očito na samom kraju. Tijekom čitavog filma Leonardov prozor kroz koji promatra Michelle postaje na neki način obilježen predmet koji simbolizira njihov odnos, budući da je to jedino mjesto gdje Leonard može na trenutke bar pokušati proniknuti u njen tajnoviti lik. Kad on prvi put ima seksualni odnos sa Sandrom, kamera kreće od prozora i panoramom prelazi na Sandru i Leonarda u krevetu (uz to, glazbenu pozadinu njihova seksa čini opera koju je Leonard počeo slušati zbog Michelle). Isto tako kad Sandra nakon seksa izlazi iz Leonardove sobe, kamera sa Leonarda ponovno panoramira prema prozoru koji gleda na Michellin.

Također, pomalo kičast i doslovan može se činiti trenutak na samom kraju, kad Leonard, nakon što ga je Michelle trajno napustila, kontemplira samoubojstvo na obali oceana. U jednom trenu iz džepa mu na pijesak ispada rukavica koju mu je prethodno poklonila Sandra (trenutak primopredaje poklona bio je naglašen u filmu, i gledatelj se pitao zašto mu se pridaje tolika važnost), kao i prsten koji je kupio za Michelle – dakle dva predmeta koji dobivaju jaku simbolički naboj dviju žena iz originalnog naslova (ovdje valja dodati kako originalni naslov također zbunjuje – nije jasno na koga se odnosi to *Two Lovers*). Slijede kadrovi detalja rukavice i prstena koje njišu valovi na obali. Leonard donosi odluku, kupi s poda oba predmeta, i odlučuje započeti novi život sa Sandrom.

Ovakvi se postupci, ako bolje razmislimo, također ne bi trebali uzimati zdravo za gotovo. Oni se naslanjanju na tradiciju klasičnog hitchcockovskog trilera, gdje često nailazimo na takve obilježene pokrete kamere koji

nam ukazuju na narativnu važnost nekog detalja, kao i na simbolizaciju pojedinih predmeta koji počinju predstavljati pojedine osobe ili narativne rukavce (prsten u *Sjeni sumnje*, upaljač u *Strancima u vlaku*, igla za kravatu u *Mahnitosti*).

Na kraju, mogli bismo zaključiti kako su tri dosadašnja Grayeva filma bili trileri s jakom primjesom obiteljske melodrame, dok je ovaj film samo nominalno melodrama, budući da u njemu nema pravog ljubavnog odnosa. Jedna od ljubavnica funkcionira kao produžetak sukoba s obiteljskom tradicijom, dok je druga pokušaj bijega, na neki način jezgra prelaska u drugi žanr, žanr trilera, koja se nikad ne uspije aktivirati (također, Michelle mu obećava odlazak u Kaliforniju, koja u američkom filmu tako često funkcionira kao mjesto spasa i, najčešće nerealnog, novog početka). Iznimno je zanimljivo promatrati kako se gradi napetost oko te jezgre koja ostaje prazna – do samog kraja – u predzadnjem kadru Leonard grli Sandru i dok je ona nama i Leonardu okrenuta leđima u njegovu zagrljaju, on fiksira jedno svoje oko u kameru i obraća se direktno gledatelju. Trenutak je posebno snažan jer takav postupak odskače od dotadašnje izrazito klasične naracije. Taj pogled vrlo uspješno dočarava njegov očaj naspram budućnosti bez ljubavi, ali ta konvencija bljeska tajnog izraza lica koji gledatelj hvata u trenutku navodnog *happy enda*, također je preuzeta iz tradicije trilera, gdje ambivalentan lik gledatelju otkriva svoju pravu narav – dok Sandra, žrtva i prototip dobre djevojke iz susjedstva, ništa ne sumnja.

Na kraju, možemo zaključiti da najnoviji Grayev film nije ono za što se izdaje, i da ćemo, ako ga iščitavamo kao nesretnu ljubavnu priču, izgubiti puno od njegovih začkoljica i interpretativnih potencijala.

Hana Jušić

Metastaze

(Branko Schmidt, 2009)

Prije koju godinu na ekranima hrvatskih kinodvorana, pa tako niti Cinestara, ne bismo gledali *Metastaze*. Zasigurno i definitivno! Moralne snage hrvatskog društva, izraslog u Domovinskom ratu i petrificirane u državotvornoj ideji o neupitno pravednoj "stvari za koju smo se borili" – a ovjerovljene i od svete Katoličke crkve – zdušno bi se usprotivile bogohulnoj poruci koja stoji iza romana, predstave, a sada i filma pod nazivom *Metastaze.* Naime, Hrvat, barem u tadašnjoj oficijelnoj percepciji, ne psuje, ne tuče žene i slabije, ne krade, stoga i ne ubija... Maltene da i ne vodi ljubav sa svojom ženom, već se mladi Hrvati rađaju bezgrešnim začećem!

No, vremena se mijenjaju. Glavni lik filma *Metastaze* ne samo da radi sve spomenute stvari, nego pored toga nema niti jednu karakteristiku koja bi ga učinila barem donekle ljudski(ji)m. Na samom će kraju filma počiniti krađu kladionice, u kojoj će u posljednjem kadru biti zatečen zvukom klika pištolja pred svojim profilom. (Usput, "kladionica" jest današnji presudni financijski moment i mjesto socijalizacije mnogobrojne braniteljske populacije!)

Dakle, epizodična, fragmentarna i posve formulaična struktura filma progovara o donedavno nezamislivim, tabuiziranim temama hrvatskog društva kao takvima. Ono čime smo, *htjeli ne htjeli*, bili okruženi u svom svakidašnjem obitavanju u sredini punoj razočaranja neostvarenim nacionalnim blagostanjem, doživjelo je svoje "umjetničko" uprizorenje. Točnije, manje-više "umjetničko". Možda više, *kulturološko*. Jer, sposobnost postmoderne kulture da u sebe apsorbira sve, pa i najsubverzivnije sadržaje, dijelom je i ovdašnje javne i medijske scene.

Dakle, što su *Metastaze*? Radi se o bujanju raka. Rastu kanceroznog tkiva. Dakle, o bolesti. Bolesno tkivo razara organizam. Truje ga, ozljeđuje i na kraju, uništava. Bolest raste, širi se... metastazira. I metastaze su posvuda oko nas. Metastaze na tijelu pojedinca, metastaze na tijelu društva; dok smo se snašli, bujanje kanceroznih tijela dovodi do agonije – do smrti.

I dobro je da se pojavio film s naslovom *Metastaze*. Prije negoli je u Hrvatskoj posve metastazirala "kultura laži" (D. Ugrešić). Dok još ima vremena ukloniti bolesno tkivo. Ili je već prekasno?

Žanrovski profiliran i sasvim sigurno neobičan film u opusu Branka Schmidta, kao da je ovome autoru pomogao

da unekoliko prebriše niz beznačajnih i slabašnih ostvarenja tijekom "olovnih devedesetih". Iako su nostalgična *Kraljica noći* (2001) i sumorni *Put lubenica* (2006) udahnuli dah života u Schmidtovu filmografiju, čini se da će tek s *Metastazama* polučiti neki opipljiviji trag u oporavljenoj HR-kinematografiji u novom mileniju.

Roman Ive Balenovića isprva se pojavio pod pseudonimom. Indikativno, ali i sretno! Zbog čega? Upravo stoga što je jedino na taj način u danom povijesnom trenutku i mogao pred "hrvatsku nam javnost". Motivski sasvim nemilosrdan, na zaobilazna je vrata ušao u hrvatsku književnu zbiljnost. Njegovi su *timing* i *kairos* idelno pogođeni. Nedugo nakon otkrivanja pravog imena svog autora, tekst je doživio i svoje kazališno uprizorenje. Konačno – *u godini bez svjetskog prvenstva, bez europskog prvenstva i bez Olimpijade!* – *Metastaze* su uprizorene u sebi najprimjerenijem mediju. Tamo gdje će najviše bujati u svoj svojoj kancerogenoj *subverziji*. Za ovdašnju je sredinu ovaj film doista – *cum grano salis* – subverzivniji čak i od, primjerice, svih filmova prikazanih na dva izdanja *Subversive film festivala*!

Pripovijest o četiri prijatelja – Krpi, Kizi, Filipu i Deji – priča je o supstanciji degeneriranog nacionalnog tkiva. O njegovoj bolesti koja, nažalost, znači i stvarno postojeće stanje ... ili, o bolnom otrežnjenju.

Sudbina jednog od likova iz filma, Kize (Robert Ugrina) koji okončava u bolesničkoj postelji bit će od životnog značenja za katarzu osvješćivanja. Ili? Hoće li to, ipak, biti metastazirani Krpa (sjajni Rene Bitorajac) koji u sebi nosi zrno autodestrukcije u tom smislu da to znači "dodirivanje samoga dna" u odskoku prema spoznaji posvemašnjih mentalnih zabluda nacionalne zajednice. Krpa je, naime, toliko stvaran lik da je u toj svojoj odredbi istovremeno i "nestvaran"! Sukus nacionalističkog nasilja posve je ogoljen... Krpa svoje vrijeme provodi u iživljavanju frustracije koja ga iluzorno drži na površini ustajale "kaljuže hrvatstva". Njezin je talog sastavljen od žabokrečine "podgrijanog domovinskog populističkog nacionalizma". Sve je tu... Mržnja prema Srbima, "komunjarama", Ciganima, pederima, ženama, svemu drukčijem... toliko je pandemski stereotipna, da je i "istinita". I to, ponavljam, unatoč svoj stereotipnosti postava!

Povremeno stereotipiziranje i karikiranje – Bosanci i Srbi su filmu sve prije negoli ljudi od krvi i mesa! – vjerujem, u službi je onih trećih, najzainteresiranijih... baš Hrvata! Posebice mi se u tom smislu sretno pogođenim čini jedan moment. Kada Hrvat Filip (Franjo Dijak) i Srbin (Rakan Rushaidat) potegnu put Bosne, sjetit ćemo se ovdje stalno spominjanih stereotipa. No, oni su, u svoj toj stereotipnosti – "zbiljskiji" od stvarnog. Naime, susjed Reuf (Emir Hadžihafizbegović) reći će, a na spomen "hrvatske prijestolnice", nešto poput: "Zagreb, to ti je Europa, kultura – Velesajam, tramvaji, Zoološki vrt, Dinamo." I doista, to je "hegelijanski zbiljska slika" (samo)

percepcije Zagrepčana koji čine sukus *Metastaza.* Posve depolitizirani grad koji u sebi čuva fantazmu o vlastitom kulturnom poslanju. Sačuvaj nas Bože srpskog junaštva i hrvatske kulture!

Pakao alkohola, mržnje, droge i sveg nasilja zapravo je znak Balenovićeve spretno prikrivene ljubavi prema Hrvatskoj. Da, da! *Metastaze* odaju autora punog boli i razočaranja. Takva eksternalizacija svojih osjećaja priziva "žal za Hrvatskom kakva je mogla biti", ali i kakva će (valjda) jednom biti nakon katarze nacionalnog otrežnjenja od mitomanije. Autorovo je naizgledno "antihrvatstvo" jedino u prikazu njegove ikonografije, no to je i latentni, bolni priziv onog *istinski hrvatskog*. Šahovnice, križevi, "navijači", nacistički pozdravi i pjesme – "Spremnost za dom" – svoju ekstatičku ispraznost i transparentnost iskazuje u slikama koje su, tek naoko, jednoznačno postavljene. *I makar je nemilosrdna korporacija poput Zagrebačke pivovare pokušala iskoristiti trenutak prikazivanja filma za pokretanje još jedne svoje sezonske kampanje*, poruka će se filma ipak polagano probiti ispod naslage vizualne i verbalne zavodljivosti nasilja svojih protagonista.

Žargon ulice, prepun psovki, pruža onima koji uspiju sastrugati njihove naslage, doista jedan nadasve punokrvni žanrovski film. To je i jedina realna "opasnost" ovoga filma. Naime, to da ostane žanrovski... da ostane zabavna travestija... da ostane tek "kulturni artefakt". Jer, vjerujem da su autori i uprizoritelji *Metastaza* imali ozbiljnije namjere u svojem pothvatu. Čini se da su takvi, primjerice, bili i svojevremena ukazanja "tarantinoidne poetike" nasilja jednog *Pulp Fictiona* i ogoljena transparentnost šokantne *teenage* seksualnosti Clarkovih *Kids*! Kamera iz ruke, sumorna fotografija, no prije svega sjajna glumačka improvizacija učinili su od *Metastaza* film koji bi trebao biti više od plakatno transponirane kritike populističkog nacionalizma.

Film je na pulskome festivalu osvojio Veliku Zlatnu Arenu. Značenje filma prepoznali su kako struka, tako i gledatelji. No njegova tumačenja i percepcija svakako će se razlikovati između gledateljskih slojeva. Pa gotovo i klasnih! Tzv. niža srednja klasa u Hrvata prihvatit će ga kao *slice of life*, koji socijalnoj problematici pristupa na zabavan način. Oni ni u reklami za Ožujsko pivo neće prepoznati *latentni fašizam*! Obrazovanija i zahtjevnija publika naći će u njemu "umjetnički" prikaz društvenog taloga, koji je zapravo sukus hrvatske državotvornosti.

Iako su klinci u *Cinestaru* otvoreno iskazivali svoju "navijačku sklonost" prema liku što ga tumači Bitorajac, svaka nova projekcija ovoga filma bit će dragocjena. Ponajprije za političke čelnike, njihove kulturtregere, a nadasve za Katoličku Crkvu – kako klerikalnu tako i onu svjetovnu! – u Hrvata. Jer, što su, prema njezinu navijanju za našu Stvar, sasvim nedužni *Bad Blue Boysi?* Kome se moli Bitorajac, pardon Krpa, pred Oltarom Domovine? Dragome Bogu, za vašu dušu hrvatski nam katolički dušebrižnici! Pili nam Vi svoju Ožujsku u miru. *De vo(bi)s fabula narratur*!

Marijan Krivak

Nemilosrdni gadovi

(Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009)

Film koji je u Tarantinovu likvoru plutao gotovo čitavo desetljeće prije negoli je pljusnuo na kinoplatna uzburkao je dio kritičke javnosti besramnim prekrajanjem povijesti; u spektakularnoj završnici Hitler i naci-društvance sprženi su u kino-požaru, simboličkoj inverziji onoga koji im je katalizirao dolazak na vlast. Premda postmodernistička (pop) kulturalna produkcija već odavno iskazuje poriv za propitivanjem povijesti, razotkrivajući ovo znanstveno područje kao (i) prostor pripovijedanja, dakle – prostor fikcije, Tarantino se sa svojim *Nemilosrdnim gadovima* otiskuje u fikcionalnu krajnost u kojoj nedvojbene i relativno svježe povijesne činjenice drsko okreće naglavce u službi vlastitog spektakla. Većina gledateljstva, navikla na Tarantinove *circenses* bez granica, spremno je prihvatila i ovu, dok su se – kako je u konsterniranom fejsbuškom statusu prokomentirao filozof i kolega filmofil Petar Milat – "dežurni marksisti i filosemiti" nad filmom složno zgražali. Ne želeći *a priori* diskreditirati ijedan od navedenih kritičkih rakursa sam po sebi, valja priznati da su isti u slučaju kritičke analize *Nemilosrdnih*

gadova u najmanju ruku plitki i površni, ako već ne i u potpunosti promašeni. Naime, čak i oni koji su na tragu Althusserovih, a ponekad i vlastitih promišljanja bolno svjesni ideologiziranosti svih interpeliranih subjekata, pa slijedom toga i proizvoda njihova uma, u slučaju *Nemilosrdnih gadova* problematičnost Tarantinove interpretacije povijesti teško da će iščitavati iz njegova prikaza Židova, nacista, žena, crnaca i/ili ostalog stanovništva precizno nam isparceliziranog sociopolitičkog univerzuma. Budući da Tarantinov autorski interes (što je dokazao svojim cjelokupnim dosadašnjim opusom) u velikoj mjeri leži u samom filmskom *mediju* – u parafraziranju, citiranju, preslagivanju, homagiranju, ali i parodiranju (voljenih) predložaka – prigovarati mu zbog karikaturalnog ili neprilično tretmana određenih tema ili likova znači zanemariti Tarantinovu umješnost destiliranja umjetnosti (kao artificijelnosti) iz umjetnosti (kao stvaralaštva) i podastiranja je u svoj njezinoj veličanstvenoj *dvodimenzionalnosti*. Drugim riječima, karikaturalne/dvodimenzionalne likove ne valja shvaćati kao manjkavost filma; uostalom, u dugačkoj uvodnoj sekvenci Tarantino majstorski demonstrira da je u dvadesetak minuta savršeno sposoban oblikovati i na noge osoviti slojevit i plastičan lik Francuza koji ispod kuće skriva židovsku obitelj. I upravo Tarantinova *eliminacija* ovoga/takvoga lika iz radnje odmah nakon prologa simbolički označava jasno i voljno skretanje u vode "stripovske" karakterizacije koja, kako sam već sugerirala, obilježava Tarantinov opus – i univerzum. Tarantinova hipersvijest o mediju u tom smislu neprestano zahtijeva da se film prepoznaje kao *umjetno/st*, nipošto kao "kriška stvarnosti", pa je stoga logična i plošna karakterizacija i stereotipizacija. Kao (hiper)osviješteni citat, kod Tarantina je stereotip, paradoksalno, lišen ideologije.

Tarantinova opsjednutost filmskim medijem odražava se kako kroz intertekstualnost, tj. bezbrojne citate i multimedijalne referencije na druge filmove (kroz dijaloge, glazbu ili vizualne materijale *Nemilosrdni gadovi* premrežavaju se s pedesetak filmskih djela), rasprave o filmu unutar filma, lik britanskog poručnika koji je uzgred i filmski kritičar i, dakako, kroz samu glavnu narativnu liniju filma – gdje se pobjeda nad ultimativnim zlom – Hitlerom i nacističkom Njemačkom – izvojeva na poprištu kinodvorane i uz pomoć filmskoga medija i umjetnosti/propagande. Također, svakako valja primijetiti i Tarantinove žanrovske diverzije; premda sam autor film opisuje kao špageti vestern smješten u Drugi svjetski rat, ovu de-

finiciju nipošto ne treba shvatiti preozbiljno – žanrovski definirati *Nemilosrdne gadove* ima smisla koliko i već spomenuta ideološka interpretacija. Uostalom, na pukotine u žanru, to jest na Tarantinovu zaigranost i sklonost podrivanju žanrovskih kategorija, ukazuje već sama uvodna špica u kojoj se uspijevaju izmijeniti četiri različita oblika i dizajna slova, a na auditivnom planu ovaj stilski postupak ilustrira bastardizacija "klasika", gdje se, primjerice, Beethoven najprirodnije sparuje s Morriconeom. No možda je najbolji signal za Tarantinovu (svjesnu) neukalupljivost izvorni naslov filma – *Inglourious Basterds* – gdje se nijedna od riječi iz naslova načinom pisanja ne uklapa u postojeći katalogizirani vokabular engleskog jezika.

I baš kad sam pomislila da sam uspjela na zadovoljavajući način riješiti pitanje ideo-logike Tarantinova filma, Petru vrag ne dade mira te se nadoveže na započetu raspravu, nazivajući *Nemilosrdne gadove* "bezobrazno uspješnim odgovorom na Godardov *Prezir*". "Avaj!", zajauknuh. "Uvrstimo li u jednadžbu Godarda, u nju ćemo svakako morati vratiti i ono što smo inicijalno s najviše gađenja odbacili... Ideologiju!" Ipak, budući da vjerujem da od izazova, ponajmanje onih intelektualne prirode, ne valja bježati jer nas prije ili poslije dočekaju u kakvom mračnom sokačetu s bejzbolskom palicom u medvjeđim šapama, latih se Godardova *Prezira* s Milatovom primjedbom na umu: "Godard da uprizori vezu između kinematografije i nacizma koristi dupe od Bardot i Homera, a Tarantino skalpirajuće *rednecke* i Bären Juden, ali rezultat je sličan – epohalan."

Prije no pristupim vještom žongliranju s rolama ovih filmova, htjela bih podsjetiti čitateljicu da ovo nipošto nije prvi put da se Quentin Tarantino i Jean-Luc Godard nalaze u istoj interpretativnoj ravni. Tarantino je, naposljetku, nebrojeno puta naglašavao utjecaj koji je Godard izvršio na njega, no i bez autorova priznanja mogli bismo ga iščitati iz mnogih mu stilskih postupaka, ponajprije u već citiranoj sklonosti intertekstualnosti, odnosno dijalogiziranju s medijem filma – konkretnim filmovima, žanrovima ili osobama/likovima (paradigmatski primjer kod Godarda svakako bi bio *Do posljednjeg daha* u kojem se protagonist modelira po *imageu* (!) Humphreyja Bogarta-Bogieja, ili se pak u filmsku priču uzgrednom referencijom upleće drugi fiktivni lik, kockar Bob iz istoimenog Melvilleova filma), a svakako i u antilinearnom pristupu naraciji, sklonosti dugim kadrovima itd. Usprkos svemu navedenom, ostaje upitno u kojoj mjeri Tarantino uistinu podr(a)žava Godarda – pri čemu ponajprije mislim na (sad već možemo reći): *ideološki* efekt respektivnih im filmova. *Prezira* i *Nemilosrdnih gadova*, recimo.

S jedne strane, *Prezir* i *Nemilosrdni gadovi* uistinu imaju štošta zajedničko. I Godardov rad je autoreferencijalni metafilm – u kojemu je priča o raspadu braka/ljubavne veze izgovor za pripovijedanje one daleko važnije, priče o procesu stvaranja filma – o smrtonosnoj dihotomiji autor/producent, o ograničenju autorskih sloboda i manipulaciji vizija koji su posljedica kapitalističkog sistema proizvodnje umjetnosti, koja sama postaje propaganda kapitalizma itd. Brigitte Bardot i njezino tijelo/dupe pritom su inkarnacija kapitalističke žudnje: ona napušta protagonista i supruga, pisca Paula Javala, zbog prebogatog producenta (no, valja napomenuti, s piščevom prešutnom privolom). Njezino tijelo tako istodobno funkcionira kao objekt *kapitalističke* eksploatacije (dugi kadrovi glumičina gola tijela kao preočit, pa i autoironičan mamac *mainstream* publici), i kao sredstvo kojim *umjetnik* (Javal/Godard) dobiva medijski prostor, zbog kojeg i pristaje na ovakvu razmjenu "dobara".

"Kad čujem riječ kultura, mašim se za čekovnu knjižicu", veli Godardov producent, u opsceno-smiješnoj *doggie style* pozi ispisujući ček za Javala na leđima svoje prevoditeljice/ljubavnice. Parafraza popularne nacističke poskočice ovdje se izravno dovodi u vezu s kapitalističkim režimom u svijetu filmske umjetnosti. S njim se Godard, nažalost, može obračunati samo unutar fikcije, pa tako u završnici automobilskom nesrećom elegantno (a opet krvavo) uklanja B. Bardot i njezina bahatog ljubavnika-producenta – omogućujući beskompromisnom, no starom i umornom umjetniku Fritzu Langu (koji utjelovljuje samoga sebe) da nastavi snimati svoj *art*/nekomercijalni film.

Međutim, dok je kod Godarda prikaz filmske produkcije kao fašistoidne mašinerije prilično jasan, kod Tarantina ni u jednom trenutku ne postoji izričit ili dovoljno jasan odmak od (kapitalističkog) univerzuma u kojemu participira. Efekt začudnosti/očuđenja, koji je kod Godarda najubojitije oružje – bilo da ga postiže montažnim skokovima, obraćanjem likova kameri/gledatelju ili tek dijalozima koji na svojevrstan način "remete" priču i onemogućuju ozbiljniju identifikaciju – kod Tarantina se uvijek nekako pretvori u – spektakl. Čak i kad u radnju uvodi najiščašenije zaplete, likove gura u bizarne i digresivne dijaloge, efekt je u pravilu *zabava* – nipošto disrupcija,

subverzija ili osjećaj nelagode kod gledatelja, koji je kod Godarda sveta misija.

Upravo u toj točki valja ozbiljno propitati Milatovu sugestiju "sličnosti rezultata" ovih dvaju filmova, jer u njoj se otvara nepremostiv jaz između Godarda i Tarantina, ma koliko im tema i/ili tehnike bile slične; ma koliko obojica (?) naličje filma i filmske industrije doživljavali kao totalitarističku strukturu koja zahtijeva katarzu – uništenje, smrt. Dok i Tarantinovi *Nemilosrdni gadovi* i Godardov *Prezir* iskazuju nedvojbeno obožavanje spram (hollywoodskog) filma, Godard nikad nije bio spreman za potpuni prijelaz na (su)mračnu stranu Hollywoodskog bulevara; čak i kad s njim simbolički koketira, takva vrsta ideološkog preobraćenja nije mu prihvatljiva. S druge strane, Tarantino je iznašao način da svoju filmofiliju, čak i kad/ako sadrži kritiku sistema, tako dobro upakira da uspijeva zadovoljiti zahtjeve kako filmofila koji žele (i) svoju dozu G. W. Pabsta i Leni Riefenstahl (makar tek u citatima), tako i onih koji su u kino došli samo na tri sata krvave akcije. Ideološki problem *Nemilosrdnih gadova*, dakle, nipošto ne leži u samoj priči, prikazu likova ili povijesnih/ratnih zbivanja i sl., budući da Tarantinov film u svojoj srži ionako nema veze ni s čim od navedenog. Ideološka kritika *Basterdsa* upravo je ona praznina koju ispunjava Godard svojim *Prezirom*. Tarantino se "protiv" industrije zabave bori zabavom, a to je – što bi rekao David Bowie – gašenje vatre benzinom. Nažalost, Godardov *Prezir* spram kapitalističke potke filmske industrije jednako je učinkovit (i utoliko sličnog rezultata) – no ponajviše zato što kao antikapitalistička kritika prostor za izlaganje vlastitih ideja u *mainstreamu* jednostavno *neće dobiti*.

Naposljetku, kao dražestan ukras na tezi poslužit će anegdota otprije nekoliko godina. Kad je Tarantino svoju produkcijsku kuću u čast omiljenom mu Godardovu filmu nazvao A Band Apart, Godard nije bio osobito polaskan. "Bolje bi mu bilo da mi to ime i plati", navodno je izjavio drug Jean-Luc. Reklo bi se da je i njemu kristalno jasna esencijalna (i egzistencijalna) razlika između *Prezira* – i *Nemilosrdnih gadova*.

Mima Simić

Palermo Shooting

(Wim Wenders, 2008)

Prisutnost filma *Snimanje u Palermu* njemačkog redatelja Wima Wendersa na prošlogodišnjem festivalu u Cannesu svjedočila je o ruiniranju statusa ne tako davno prestižnog autora. Nema sumnje da Wenders već najmanje desetak godina nije objelodanio istinski relevantno ostvarenje, pa nažalost možemo ustvrditi da ni *Snimanje u Palermu* ne pomaže oporavku kvalitativne razine njegova djelovanja. Dapače, u sagledavanju čitavoga opusa seže do najnižih stvaralačkih dosega. Premda slijedi neke od bitnih sastavnica stila i svjetonazora, film očitava i nedostatak njihove društvene i vremenske uvjetovanosti u recentnom razdoblju.

Središnji lik *Snimanja u Palermu* je fotograf u dvojbi oko vrednovanja učinka vlastita stvaralaštva i profesionalnosti, dvojbi između umjetničkog i tržišno-modnog koje mu je priskrbilo znatan imovinski i društveni položaj. Fotograf Finn većinom je tipičan Wendersov junak, muškarac bez određenog osjećaja pripadnosti, nagrižen egzistencijalnim sumnjama i u nemogućnosti potpunog dosezanja osobnog ili profesionalnog samoostvarenja. Statičnost egzistencije toga središnjeg lika promijenit će izbjegnuta prometna nesreća čiji je ishod po njegovu opstojnost mogao biti tragičan. Teritorijalni pomak od njemačkog Düsseldorfa prema talijanskom Palermu, usmjeravanje prema promjeni okoliša, postaje i odlazak iz zabrana sigurnosti. Ako je düsseldorfsko okružje fotografova djelovanja, uz nužni individualizam, ipak institucionalna zaštita modnog predznaka, u Palermu fotograf se mora usredotočiti spram drugačijih načina djelotvornosti.

Odnose središnjega lika s drugim presudnim likovima možemo razmotriti na nekoliko razina dramaturškog razvoja. Tako uspjeh fotografova modnog profesionalizma očitujemo u statusu djelotvornosti u kojem filmske zvijezde poput Mille Jovovich postaju svojevrsnim objektom tržišnog interesa. No, kako pritom profesionalni odnosi ne sežu do dublje emotivnosti, naznaku unutarnjeg fotografova nesklada i traumatičnog iskustva prošlosti raščlanjujemo u susretu s povremenim pastirom čija je

uloga zamalo *mentorska* u osvještavanju prvotne osobnosti i usmjeravanju prema daljim postupcima. Kako u emotivnom segmentu njemačkog podneblja središnji lik još sputavaju spone ranijeg zajedništva, postajući mu čak i utegom kojeg se ne uspijeva riješiti, tako u podneblju talijanskog juga poznanstvo, a zatim i sve razvijenija duhovna i emotivna povezanost s restauratoricom Flavijom postaju predtekstom osobnog pomaka.

Metafizička opreka konteksta fotografova neispunjena življenja i doslovne personifikacije Smrti pomiče filmske sadržaje izvan dosega puke realnosti. Odnos fotografa i Smrti razmatra se u nekoliko bitnih koraka razvoja, sve do izravnog susreta, ali se ipak razmatra kroz tzv. *junakovo pročišćenje*, a ne posvemašnje gubitništvo. Jer, središnji lik doseže neku vrst razrješenja emotivnih i duševnih trauma zbog ranijeg gubitka majke, kao i razmjerno svrhovitu uspostavu emotivnog zajedništva s navedenim središnjim ženskim likom restauratorice, koja se također pokušava suočiti s bremenom prošlosti. I u tom smislu razgovor sa likom Smrti je odslikom ranijeg razgovora s pastirom, upravo zbog njihove egzistencijalne nadgradnje.

Snimanje u Palermu djelomice se kontekstualno oslanja o film *Priča iz Lisabona* (1995). Ta dva filma povezuje promišljanje o mogućnostima vizualnih medija, fotografije ili filma, povremenim nemogućnostima dosezanja njihove pune vrijednosti u neskladu s tržišnim predznakom. No, nema dvojbi da se ta ostvarenja usuglašavaju i u odnosu spram ranog Wendersova filma *Alisa u gradovima* (1974), čija ih kvalitativna razina poprilično nadmašuje. Povezuje ih, međutim, i naglašen odnos njemačkog okružja s okružjima kulturno različitih gradova koji su i sastavnicom naslova.

Ako fotografija i film u nizu djela Wima Wendersa predstavljaju ostvarenje umjetničkih okvira vizualnih medija, slikarstvo je doista i njihovim prethodnikom. Tako središnji likovi fotografa i restauratorice u zamjetno naglašenoj sceni pred freskom čiji proces obnavljanja je u tijeku, razmatraju prioritetne motive čitavog filma, ali i njihovih osobnih svjetonazora.

Vizualni sastojak filmske građe *Snimanja u Palermu*, u snimateljskoj izvedbi Franza Lustiga, je nedvojbeno i najdomljiviji segment ovog ostvarenja, čiji su nedostaci prečesto i naglašeno razvidni. Već od početnog filmskog kadra, filmska se fotografija razabire u nizu stanovišta slikovnosti. Od statičnih stanja kamere düsseldorfskog zaleđa do često dinamičnih položaja palermskog okrilja, Lustig i Wenders dosljedno podcrtavaju središnje tematske sklopove filmske cjeline. Samosvjesno, a ponekad i

sasvim slučajno, posegnut će i za uporabom raznovrsnih postupaka jezika vizualnih medija. Kad pritom govorimo o filmu, samosvjestan je postupak oslikavanja snova središnjega lika u kojem ne samo da se sadržajno zadire za naslijeđem psihoanalize, već se i prerađuje tradicija nijemog filma. Sasvim slučajno, upravo zbog nedostatka smislenije sadržajne građe, dojmljiva gradska ili prirodna podneblja Sicilije postaju odslikom *turističkog* filma, filma u kojem prirodne ili umjetničke ljepote zakrivaju nedostatke prikazane priče.

Oslonac o vizualne medije je bitna sastavnica većine naslova opusa Wima Wendersa, a to je podjednako i primjena dojmljivih glazbenih tema. Ni *Snimanje u Palermu* ne pomiče se daleko od već zadatih postulata primjene glazbe u filmovima toga njemačkog autora, pa dok u Düsseldorfu niz glazbenih brojeva, uglavnom *rock* glazbe otklona, ocrtava i kulturni ili društveni milje, originalna filmska glazba postaje sukladnim dijelom segmenta Palerma i okoline. Ne mora nam se pritom učiniti ni začudnim da ulogu središnjega lika tumači pjevač, svojedobno znamenitog njemačkog *rock* sastava Die Toten Hosen, Campino, kao ni da je Wim Wenders posegnuo za glumačkim sudjelovanjem glasovitog Loa Reeda, sudjelovanjem koje pak nema neku svrhovitu dramaturšku osnovu. Teško da bismo Campinovu izvedbu mogli ocijeniti iznimnom, zacijelo zbog nedostatka glumačkog zaleđa, ali možda i više zbog nedostatno učinkovite karakterizacije lika koji tumači i sadržajnim kontekstom čija provedba ne veže gledatelja pozornom praćenju. Nešto je uspješnija glumica Giovanna Mezzogiorno kao restauratorica Flavija, iako je egzistencijalnost njezina lika u nerazmjeru sa smjernicama razdoblja. Nazočnost prokušanog Dennisa Hoppera u personificiranju Smrti je tek kontrapunkt središnjem liku fotografa i nenaglašena motivacijska poveznica s ulogom u Wendersovu filmu *Američki prijatelj*.

Film Wima Wendersa *Snimanje u Palermu* odražava stvaralački sunovrat toga znamenitog njemačkog redatelja. Posve je uočljivo da njegovom tematskom sklopu nedostaje društvene uvjetovanosti razdoblja, pa se u dosljednom predočavanju već obrađenih motiva iskazuje gotovo zastarjelim. Potpisnik se ovih redova ne može oteti dojmu nedorađenosti filmske građe, pa njegova cjelina doslovno "puca po šavovima". I pritom je dostatan tek površan osvrt ranijim ostvarenjima u prisjećanju značaja i kvalitete tog znamenitog filmskog autora.

Tomislav Čegir

Sinegdoha, New York

(Synecdoche, New York, Charlie Kaufman, 2008)

Charlie Kaufman svoju je karijeru započeo kao pisac TV serija, da bi se scenarijem za izvanredni *Biti John Malkovich* pokazao jednim od najinventivnijih scenarista današnjice, s posebnom slabošću za postmodernističke postupke. Ova je poetika dobrim dijelom gonila i njegova kasnija scenaristička ostvarenja: *Ispovijedi opasnog uma* problematizirali su difuzne granice produkcije televizijskog spektakla i tajnovitosti špijunskog života, *Vječni sjaj nepobjedivog uma* zaronio je u zakučastosti proizvodnje osobnih sjećanja i proživljavanja uspomena nanovo. Iako oba vrsna ostvarenja, vrhunac postmodernističkog izričaja Kaufman je ostvario u *Adaptaciji*, remek-djelu metatekstualnosti čija je srž propitivanje proizvodnje umjetničkog djela i odnosa te proizvodnje spram života umjetnika. Kaufmanov režiserski prvijenac, *Sinegdoha, New York*, još je ambiciozniji projekt od *Adaptacije*. Dok je *Adaptacija*, kao i ostali filmovi koje sam ovdje naveo, u pravilu još uvijek lokalizirana na spregu jednog života i njemu pripadajuće umjetničke proizvodnje, *Sinegdoha, New York* pretendira na sveobuhvatnost ne jednog, već praktičkih svih ljudskih života, uprizorujući megalomanski projekt režije grada od trinaest milijuna ljudi. Ključno je pitanje: do koje je mjere Kaufman uspio u svojoj ambiciji?

Ako je suditi prema kritičkoj recepciji, posebice u usporedbi s recepcijom njegovih prijašnjih filmova, tada je jasno da Kaufmanov režiserski debi nije primljen s jednoglasnim entuzijazmom koje je u pravilu pratilo njegova prethodna ostvarenja. Kritike su u ovom slučaju varirale od nesputanog oduševljenja do krajnjeg razočaranja, a sam broj nagrada dobrano je zaostao za brojem priznanja koja su redom osvajali svi njegovi prethodni filmovi.

I američka i britanska akademija redovito su nagrađivale Kaufmanove scenarije, no ovoga puta Kaufman u njihovim očima nije zavrijedio niti nominaciju. Ništa više sretan Kaufman ne bi trebao biti ni odazivom publike. Čak je i *Adaptacija*, usprkos kompleksnoj metanarativnoj formi, uspjela privući dovoljno publike da dobrano nadmaši budžet produkcije. Što dakle kazati o Kaufmanovu prvijencu; vrhunsko ostvarenje koje je trenutno ipak predaleko od ukusa publike i žirija ključnih filmskih nagrada, preambiciozan pokušaj koji se guši u režiserskoj prepotentnosti ili uradak bez pravih novina koji je doveo zasićenju Kaufmanovom poetikom?

Caden Cotard (glumi ga Philip Seymour Hoffman) i Adele Lack (Catherine Keener), kazališni režiser i slikarica minijatura, u problematičnom su braku. Ubrzo nakon premijere Cadenove adaptacije *Smrti trgovačkog putnika* Arthura Millera, Adele napušta muža i s njihovom kćerkom Olive odlazi u Berlin gdje postaje svjetski poznata. Caden postaje stipendist MacArthur fondacije, što mu omogućava financijsku slobodu da, kao što stoji u pismu fondacije, "stvori nešto beskompromisno istinito, duboke ljepote i od trajne vrijednosti za svoju zajednicu i svijet." Caden se prihvaća ove floskule i bez prave zamisli, osim vizije grandioznosti, započinje rad na nedefiniranom kazališnom komadu. Isprva, komad se bavi tek ljudima najbližima Cadenu; njegovom dugogodišnjom ljubavlju Hazel (Samantha Morton) i njegovom novom družicom Claire (Michelle Williams). Kako predstava napreduje, raste i broj likova čime se komad praktički pretvara u uprizorenje života svih stanovnika New Yorka. Kada Caden napokon pronađe glumca da glumi njega, već ionako difuzne granice života i predstave postaju još propusnije. Likovi u predstavi počinju odlučivati umjesto ljudi koje uprizoruju, a režiser sve više prepušta niti predstave drugima, upuštajući se sam u drugu ulogu.

Da Kaufmanov postmodernistički postupak ne zadire dalje od ovih metatekstualnih procedura koje dominiraju, da je tako nazovemo, makrorazinom filma, analiza ne bi bila nimalo jednostavna. Tada bi trebalo razriješiti odnos umjetničke proizvodnje i narcisoidnosti. No, kako njima usporedno sve vrvi od postupaka koji nisu ključna sastavnica Cadenova grandioznog uprizorenja života, tehnike poput prostornog zgušnjavanja vremenski udaljenih događaja, fiksacije na iskustvo bolesti i inzistiranje na čitavom nizu detalja, iskustvo gledanja je preplavljujuće. Kako bismo se snašli u ovoj paukovoj mreži, koji su

mnogi, ne bez razloga, prozvali nekoherentnom zbrkom, prvo ću analizirati ono što sam nazvao makrorazinom filma. Zatim ću se nakratko posvetiti svakom od netom navedenih perifernih, ili da ne prejudiciram, usporednih postupaka i pokušati utvrditi postoji li konkretna i koherentna poveznica s figurom koja je jasno istaknuta kao okosnica na makrorazini – sinegdohom. Ukoliko u tome uspijem, pokazat ću da ti usporedni postupci nisu tek postmodernističke igrarije koje su sebi samima svrha, već da su ondje s razlogom i bitno doprinose makrorazini filma.

Caden je kroz dobar dio produkcije svojega tobože sveobuhvatnog remek-djela utjelovljenje narcisoidnosti. Ono što pod krinkom univerzalnosti smrti, kako to izlaže za prve probe glumcima, želi istražiti, zapravo je vlastita tjeskoba koja je prisutna od samog početka filma. Od trenutka kada ga pošalju na medicinske pretrage, Caden je preplavljen brigom za vlastito umiranje. Čak i crtići koji Olive gleda postaju mjesta u koje Caden projicira svoj animirani lik i strahove. Kada je njegov projekt još u povojima, kada glumci još uvijek stanu u jednu prostoriju, svi oni igraju tek ljude u njegovu životu. Claire tako igra nikada neprežaljenu Hazel. Jednom kada komad poprimi megalomanske okvire, iako opsegom nastoji obuhvatiti čitavu metropolu, on se u biti još uvijek vrti oko njega. I Claire i njihova kćer Ariel, čije ime Caden nerijetko zamijeni za Olive, sada su angažirani da igraju sami sebe iako ih je Caden napustio. Kada naposljetku unajmi glumca da glumi njega – režisera Cadena – kako navodno ne bi bio ni u što povlaštenijem položaju od drugih, to je tek krinka da se čitavi grad i svi njegovi stanovnici svedu na gomila statista, tek pozadinu na kojoj će Caden moći pratiti razvoj sebe samoga, onako kako se nada da bi ga netko mogao uprizoriti. Ovo je ujedno i trenutak u kojemu je Caden u smislu režijske moći najsnažniji. Dovoljno moćan da na jednoj od motivacijskoj kartica za glumce napiše "izgubila si posao" i da tom redateljskom akcijom izazove bitan događaj u svom životu. Već sljedeći kadar zove ga Hazel jadajući se da je otpuštena i moleći za stari posao asistentice. No nakon toga, odnosi moći se preusmjeravaju i glumci počinju preuzimati niti predstave pa tako i života.

Preuzimanje moći pak ide ruku pod ruku s priznavanjem narcisoidnosti projekta, s jedne strane inzistiranjem na floskuli imperativa istine, a s druge sa spremnošću prihvaćanja sporedne uloge. Sammy već na samoj audiciji za Cadenov lik pred Hazel govori ono što Caden misli i tako zasluži ulogu. Sammy je i taj koji preuzima režiju, dajući Cadenu Adelinu adresu u New Yorku. On je ujedno taj koji Claire otkriva Cadenovo tajno posjećivanje Adelina stana, zbog čega ga Claire i ostavlja. Napušten, uskraćen prostornog pristupa Claire, što u konačnici odražava isto tako posredni kontakt s Adel kroz čišćenje njezina stana dok nje nema, Caden uviđa da je jedini dostup koji ima drugima prisluškujući priljubljen uza zid, prislanjajući uho na ulazna vrata ili čitajući poruke ostavljene na papirićima. Uzdrman u režiserskoj ulozi, shvaća da direktan pristup ima isključivo sebi, da je i onaj koji je imao prema bližnjima prokockao, da se zavaravao da ima ikakav povlašteni uvid u svijet svih ostalih te da je u usredotočenosti na sebe od njih učinio tek statiste. Priznanje ovoga, vidljivo u odluci da zazida otvorenu scenu, još uvijek je prešutno, ali na tragu konačnog raspleta.

Sammy je taj koji Cadenu u konačnici pokazuje, provevši do kraja ono u čemu Caden sam nije uspio, da ne može čekati vječno tuđe upute za vlastiti život. On demonstrira da lik može dalje od uputa režisera. Da je to način na koji Caden treba voditi vlastiti život, ne tek replicirati nepoduzetnu svakodnevicu u tobože istinitom uprizorenju života, i da tako drugi, usprkos tome što ih je do sada sam pokušavao režirati ili, kako je vrijeme odmicalo, Sammyju prepuštao da ih režira, vode živote. Tako osokoljen, spreman je napokon bez zadrška i samosažaljevanjem zatrovanih mučeničkih lamentacija provesti noć s osobom koju je sve ovo vrijeme volio. Štoviše, spreman je u potpunosti prepustiti redateljsku palicu drugome i uroniti u lik Ellen, Adeline čistačice, i tako pod stalnom paskom i uputama nove redateljice, upravo glumice koja je dosada glumila Ellen, dočekati smrt. Ovim činom Caden uistinu utjelovljuje definiciju sinegdohe na makrorazini filma. Vrsta stoji umjesto roda, dio umjesto cjeline, bilo koji ljudski život stoji umjesto bilo kojeg drugog ljudskog života, a upravo u tome narcistički moment je zatrt, jer naposljetku bilo tko, pa tako i Ellen, može stajati za Cadenovu sudbinu. Bitno je imati na umu i da metonimijski pomaci karakternih značajki s lika na lika nisu obilježje samo Cadenove predstave. Oni se javljaju i prije nego što postane MacArthur stipendist. Caden tako odbija pušiti marihuanu s Hazel kako ne bi riskirao nevjeru, da bi na povratku kući zatekao napušene Adele i njenu prijateljicu Mariju koje očigledno eksperimentiraju s homoseksualnošću za koju naposljetku Olive optužuje

svoga oca. Ili, Caden napušta Claire i Ariel, upravo ono što opet Olive tvrdi da je učinio njoj i njenoj majci. U tom smislu sinegdoha nije obilježje tek ugniježđene strukture već i čitavog okvira.

Na makrorazini, dakle, Caden se iskupljuje za samoživost megalomanskog projekta uvidjevši univerzalnu vrijednost sinegdohe, svačije reprezentativnosti i ničije primarnosti. No, kao što je već spomenuto, film vrvi sekundarnim procedurama koje nisu metatekstualne u uskom smislu Cadenova uprizorenja. Najuočljiviji postupak zasigurno je prostorno zgušnjavanje vremenski udaljenih događaja. Početna kadar sekvenca u kojoj Caden ustaje, odlazi po novine, doručkuje, priča sa ženom i kćerkom, sekvenca koja na prvi pogled izgleda tek kao svakodnevica lokalizirana na jedno jutro u domu Cotardovih, na što i upućuju kratki kadrovi kazaljki sata koji sugeriraju vremenski kontinuitet, zapravo će se pokazati, ukoliko se obrati pozornost na datume novina i televizijskih vijesti koje se svako malo mogu čuti, da obuhvaća raspon od 22. rujna do 17. listopada. Kako film i uvježbavanje predstave napreduju, vremenski diskontinuiteti postaju sve iznenađujući. Kadrovi preskaču godine praktički simulirajući životno iskustvo koje izražavamo sintagmama nalik "je li moguće da je već toliko prošlo? A činilo se kao prošli tjedan."

Postupak blizak ovome, a koji također možemo voditi pod terminom zgušnjavanja, iako se od prethodnoga razlikuje po tome što ovaj u jednom prostoru uistinu ostvaruje dva vremena, sadašnjost i kraj života, dok onaj ritualizacijom jutarnje svakodnevice sakriva budućnost koja je upisana u njemu, vezan je uz Hazel. Ona kupuje kuću u kojoj već plamti požar koji će ju tek godinama kasnije stajati života. Nakon njezine smrti, Caden napokon shvaća kako će uprizoriti predstavu koju uvježbava desetljećima. Odvijat će se kroz jedan dan, dan prije njene smrti koji su njih dvoje napokon proveli zajedno i to kako bi vječno mogao proživljavati najljepše trenutka svoga života. No ovo nipošto nije narcisoidni moment. Sammy je već počinio samoubojstvo i Caden je shvatio da drugi nisu ništa manje važniji od njega. Odgovor na Hazelinu smrt zapravo je uspostavljanje univerzalnosti sinegdohe na vremenskoj ravni. Slično kao što bilo koji ljudski život može stajati umjesto bilo kojeg drugoga tako i bilo koji dan može stajati umjesto bilo kojeg drugoga, ali i umjesto čitavog života. Jednom kada se prisjetimo da su i početak i kraj filma označeni istim vremenom (i kadar sata i glas nove redateljice navode 7:44) lako je zaključiti da je moguće još snažnije zgušnjavanje. Da je već i nekoliko trenutaka reprezentativno. Ono što je započelo ritualizacijom jutra i neuočljivim vremenskim diskontinuitetima, a što se nastavilo sakupljanjem distinktnih vremena u jednom prostoru da bi našlo izražaja u konačnoj Cadenovoj odluci kako uprizoriti predstavu, radikalizira se sabijanjem cjeline u najmanji mogući reprezentativni djelić vremena.

Utvrdili smo dakle da sinegdoha ne djeluje samo na razini likova, već i na vremenskoj razini (uključujući i ugniježđenu i okvirnu strukturu čije su granice, dakako, iznimno propusne) i da je upravo ova druga razina najvećim dijelom ostvarena onim što smo nazvali sekundarnim procedurama. Čini se stoga, da iako ove procedure nisu metatekstualne po sebi, nipošto nisu periferne projektu univerzalnosti sinegdohe.

Što se daljnjih sekundarnih postupaka tiče, pretjerana briga za vlastitu bolest ulazi već sama po sebi u okvir narcisoidnosti koja se problematizira na makrorazini. Zanimljivo je da Caden fiksacijama na bolesti staje upravo kada je spreman ponovno se približiti Hazel i preuzeti drugi oblik narcisoidnosti upošljavajući Sammyja. Puni doseg brige za vlastitu bolest pak vidljiv je tek kada Caden čita specifičan odlomak Oliveina dnevnika (još jednog dokumenta koji na nemogući način obuhvaća različita vremena i prostore). U prvom navratu, šetnja Olive i Cadena svodi se na očevu priču o svojoj trenutnoj boljci, dok kada o tom događaju čita iz njezina dnevnika, spominje se tek igra o vilama koju su njih dvoje igrali. Ovo je još jedna pouka čiju će misao Caden usvojiti tek kada mu je Sammy, tik prije samoubojstva, jasno i glasno iznese: "Nikada nisi uistinu gledao nikoga osim sebe." No, narcisoidnost brige za sebe ujedno otvara vrata raspravi teatralnosti pa time i metatekstualnosti.

U kontekstu teatralnosti, Cadenova bolest djeluje kao izravan komentar na neautentičnost teatra. Caden pati od nedefinirane kronične bolesti zbog koje postupno gubi mogućnost salivacije i plakanja, tako da je primoran koristiti različite metode kako bi potaknuo te inače prirodne procese. Svoju šablonsku raspravu o kazalištu za večere s Hazel Caden prekida kako bi se potaknuo na salivaciju da lakše prione jelu. Neautentičnost vanjskog okvira, a time i međuzamjenjivi odnosi teatra i života, sugerirani su kada Caden nailazi na kutiju koju je poslao Olive, ali nesposoban za plakanje mora ubaciti nešto kapi

u oko da bi započeo ridati.

Vidjeli smo dakle kako je mnoštvo sekundarnih postupaka ipak dobrim dijelom barem konkretno povezano s idejom sinegdohe. Utoliko, zaključak se nameće da je Kaufmanov ambiciozni projekt barem što se gore navedenih dominantnih postupaka tiče poprilično uspješan. Ipak, niz drugih detalja koje ovdje naprosto nisam imao mjesta spomenuti (pojavljivanje Cadenova oca nakon njegove smrti, priča o četverogodišnjem romanopiscu Horace Azpiazu, Hazel i Olive kao imena boja na ovaj ili onaj način asociranih uz te likove, naziv filma, *Synecdoche, New York* koji se pojavljuje uz vremensku oznaku i to na način da sugerira da označava mjesto zbivanja koje mu je pismom blisko – *Scenechtady, New York*, itd.), ali i drugih bitnih narativnih i metatekstualnih momenata čija se motivacija teško može objasniti sinegdohom (Sammy punih 20 godina zapravo prati Cadena, Claire je zapravo jedini lik koji glumi samu sebe) sugerira da je Kaufman u film htio staviti više nego što se može probaviti, ali i više nego što se dade koherentno objasniti. Ukratko, Kaufman nam je priredio majstorski napad na opasnost od narcisoidnosti u umjetničkoj proizvodnji, ali ipak previše zbijen i bogat za 124 minute.

Mario Slugan

Sljepoća

(Blindness, Fernando Meirelles, 2008)

Godine 1995. José Saramago napisao je *Ogled o sljepoći*, alegoričnu priču o svijetu pogođenom iznenadnom epidemijom sljepoće. Miješajući kritiku, ironiju i empatiju, Saramago je fantastičnu premisu iskoristio kako bi ukazao na krhkost društvenih institucija i duhovnu ispraznost modernog čovjeka, pokušavajući kroz nastale pukotine na površinu iznijeti ljudsku prirodu u svoj njezinoj složenosti. *Ogledu o sljepoći* nije nedostajalo ni brutalnih prizora koji su sugestivno dočarali duhovnu deprivaciju zajednice prisilno oslobođene sprega svakodnevnog morala, ali Saramago je čak i u najodbojnijim situacijama našao mjesta za empatiju. Upravo je taj spoj cinizma, ironije i optimizma ublažio moralnu prodiku u koju se roman lako mogao pretvoriti da se priče dohvatio neki nevještiji pisac.

Tri godine nakon objavljivanja, švedska Akademija nagrađuje Saramaga Nobelovom nagradom za književnost. Potpuno očekivano, uslijedilo je nekoliko pokušaja filmaša da dobiju prava na adaptaciju *Ogleda o sljepoći*, iako ih je Saramago uredno odbijao, plašeći se da idejna pozadina romana ne postane kolateralna žrtva neke preskupe žanrovske produkcije. No, producent Niv Fichman i scenarist Don McKellar uspjeli su ga uvjeriti u suprotno, a redateljsko su mjesto rezervirali za Fernanda Meirellesa, brazilskog redatelja kojem ekranizacije književnih djela nisu nimalo strane. Međunarodno priznanje stekao je *Božjim gradom* (2002), adaptacijom poluautobiografskog bestselera Paula Linsa o životima trojice mladića u faveli Rio de Janeira iz naslova, dok je status darovitog žanrovskog redatelja potvrdio *Brižnim vrtlarom* (2005), spretnom kombinacijom političkog trilera i ljubavne drame nastale prema istoimenom romanu Johna LeCarréa (u nas prevedenom kao *Gorki lijek*) o malverzacijama farmaceutskih mastodonata u zemljama trećeg svijeta.

Sljepoća se nastavlja na njegova istraživanja načina na koji pojedinci funkcioniraju unutar različitih sustava. No, za razliku od ranijih filmova u kojima je sustave smjestio u točno određen društveni, ekonomski i politički milje, ovdje je bio vjeran duhu romana ostavivši odnose apstraktnima. Doduše, situacija u kojoj vlada oboljele smješta u karantenu i stavlja pod vojni nadzor može se protumačiti kao alegorija na različite opresivne političke sustave, no država, vojska, znanost i medicina ovdje imaju istu funkciju: da bi svojim kolapsom naglasili nemoć u zaustavljanju epidemije sljepoće. Krah društvenih institucija samo je uvod u još veću katastrofu: slom onih načina ophođenja koje je *homo sapiens* pokušao pounutriti tijekom nekoliko tisuća godina izgrađivanja civilizacije. Na površinu zato izlazi mračna strana ljudskog bića: volja za besmislenim iskazivanjem moći kroz pljačku i ponižavanje, pohlepa i sebičnost, ali i nejednakost skrivena u svakodnevnim hijerarhijskim odnosima za koje se pravimo da ne postoje. Primjer koji je u filmu najdojmljivije obrađen je rodna nejednakost koja kulminira kada slijepci pobunjenog bloka

nakon prisvajanja hrane i ostalih "vrijednosti" (koje su u svijetu bez institucija odavno izgubile značaj) od ostalih blokova traže da im ustupe svoje žene u zamjenu za hranu. Rasprava koja slijedi i konačno žensko pokoravanje sistemu koji ih doslovno pretvara u sredstva robne razmjene ilustracija su dvostrukih mjerila i patrijarhalnih stereotipa u "društvu jednakih" koje, čini se, samo čekaju povoljnu situaciju da izađu svjetlost dana.

Ipak, poput književnoga predloška, ni *Sljepoća* ne inzistira isključivo na negativnim stranama ljudske prirode. Tako će za razliku od tirana iz pobunjenog bloka doktorova supruga biti pozitivan primjer preuzimanja vodstva. Kao jedina koja je zadržala sposobnost vida, svoju prednost nije iskoristila za daljnje izazivanje nereda u ionako kaotičnom društvu, nego kako bi spasila sebe, ali i novostvorenu zajednicu, svojevrsnu proširenu obitelj koja će postati klica društvene obnove kada se prvom oslijepljelom čovjeku vrati vid. Vjera u ljudsku sposobnost da na ruševinama postavi temelje novog društva predstavlja optimistični dio svjetonazora koji se krije iza fabule, iako završetak ne nudi katarzu. Bijelo nebo koje se nadvilo nad gradom zlokobna je slutnja koja gledatelja ostavlja u neizvjesnosti, napominjući da je samo pitanje vremena kada će se epidemija sljepoće ponoviti.

Motiv bijele sljepoće koja se ne može detektirati nikakvim medicinskim i znanstvenim nalazima, a ostavlja posljedice, poručuje da postoji nešto trulo u samim temeljima ljudskog društva, nešto što se manifestira u svakodnevnim nepravdama, dvostrukim kriterijima i sebičnostima, tj. u onim oblicima ponašanja za koje znamo da postoje i u kojima možda i sami sudjelujemo, iako se na njihov spomen ponašamo poput slijepaca i pravimo da ih nema. Nije nimalo slučajno da se na početku filma u razgovoru između doktora i njegove supruge spominje agnozija, neurološka bolest zbog koje oboljeli ne prepoznaju predmete iz svoje okoline, iako ih vide. Ogoljavanje društvenih odnosa na njihove osnovne komponente služi za uspostavljanje dijagnoze barem dijela gledateljstva koje će se odbiti prepoznati u slici svijeta kakvu su nam ponudili Saramago i Meirelles. A što je neprepoznavanje odnosa u kojima sudjeluju ako ne agnozija?

Upravo je Meirellesov odnos prema gledatelju ono u čemu *Sljepoća* zaista briljira. Alegoričnost fabule više je zasluga predloška nego filmske adaptacije, iako je Meirelles zaista impresivno pretočio Saramagov specifičan stil u filmski jezik. U *Ogledu o sljepoći* Saramago se osviješteno koristi jezičnom sintaksom, pišući duge, zarezima odvojene rečenice bez vlastitih imenica i odvajanja upravnog od neupravnog govora. Čitatelj je zato primoran pažljivije čitati roman, a zbog izbjegavanja klasične sintakse barem je donekle postavljen u sličnu poziciju slijepca pred tekstom.

Kao što se Saramago poigrao jezičnom sintaksom, Meirelles se poigrao filmskom, posegnuvši za gotovo svim elementima filmskoga zapisa kako bi unio nemir u gledateljev osjećaj sigurnosti s ove strane platna, što je razlog zašto njegova verzija *Sljepoće* funkcionira neovisno od romana prema kojem je napisana. Od samog početka film nas uznemiruje netipičnom kompozicijom kadra i njegovom neizoštrenošću, naglim montažnim rezovima i dezorijentirajućim, glasnim zvukovima. Neizoštrene snimke jurećih automobila isprepleću se sa snimkom svjetala na semaforu, što stvara osjećaj iščekivanja. I zaista, kada kroz nekoliko panoramskih kadrova napokon dobijemo informacije o mjestu radnje, pali se zeleno svjetlo na semaforu, ali automobil iz jedne trake naglo staje jer njegov je vlasnik upravo oslijepio! Kroz sljedećih nekoliko epizoda redatelj nas upoznaje s protagonistima priče koja slijedi, zadajući pritom temelje stilu kojem će do samoga kraja ostati dosljedan.

Meirelles je sve oblike filmskog zapisa spojio u cjelinu u kojoj se uzajamno nadopunjuju. Važnu je ulogu odigrala kamera Césara Charlonea koji se sustavno poigrava gledateljskom percepcijom, prijeteći da će ih dovesti do stanja sljepoće od koje pate likovi u filmu. Uz povremeno netipičnu kompoziciju te začudne rakurse, ističu se i brojni neizoštreni kadrovi koji likove pretvaraju u govoreće siluete, obrise bez pravoga oblika. Još su dojmljiviji prizori gdje bjelina prijeti da će ih progutati te da će se cijela slika pretvoriti u zasljepljujuću bijelu plohu.

A da bi se postigao taj dojam bjeline, majstorski je posao napravio i Meirellesov scenograf Tulé Peak. On je prostore obložio prostranim bijelim plohama, zrcalima i ostalim reflektirajućim površinama koje umnogostručuju i miješaju odraze likova, te staklenim prozorima koji prostor ispunjavaju bujicama bijele svjetlosti. Montaža slike i zvuka također su od velike važnosti u stvaranju napetosti. Montažna pretapanja Daniela Rezendea često traju duže nego bismo očekivali, a umjesto zatamnjenja za spajane pojedinih prizora koristi zabijeljenja. Isto tako, ponekad su kadrovi kratki i oštro odsječeni što dodatno potencira osjećaj nemira. Slično djeluju i zvukovi, jednako oštri, neočekivani i glasni, a sve kako bi se i fonetski zapis okrenuo protiv impliciranog gledatelja – jer umjesto da informira, ovdje zvuk dezorijentira i zastrašuje. Za uspostavljanje atmosfere zaslužna je i minimalistička, gotovo eksperimentalna glazba grupe Uakti, u rasponu od izoliranih, visokofrekventnih zvukova metalnoga okusa, pa sve do toplih, drvenih melodija odsviranih žičanim instrumentima i udaraljkama. Njezin minimalistički izraz s tonovima koji se povremeno spajaju u ugodne melodije prati i napredak filmskih protagonista, koji iz otuđenih, izoliranih pojedinaca stvaraju jezgru nove zajednice.

No, spomenuti elementi filmskog zapisa ne iscrpljuju se samo u stvaranju napetosti, nego i značenjski uvelike obogaćuju priču. Peakova scenografija višestruko nadograđuje simboličnost cjeline. Brojni zrcalni odrazi iz prvoga dijela metafora su samodopadnosti i narcisoidnosti suvremenog čovjeka, a njihova obrnutost naratološki funkcionira kao najava onoga što slijedi – istraživanja naličja tog odraza i nazadnog kretanja ljudskog društva. Prostor okupirane psihijatrijske bolnice simbol je ljudskoga stanja u kojem je duh zarobljen unutar vlastitih zabluda (jedna od njih je da su institucije dovoljno snažne da društvo spase od kolapsa), dok je postapokaliptični vanjski svijet alegorija pustoši duha, gdje su i crkvenim ikonama zavezane oči, a na ulicama gladni psi jedu ljudske leševe.

Inzistiranje na neizoštravanju kamere i dugim pretapanjima dodatno podcrtavaju ideju ljudskosti koja nestaje, a nestabilnost onoga što vidimo signalizira nedostatak čvrstog duhovnog, moralnog, ali i vizualnog uporišta – kako za likove, tako i za gledatelja. Čak i dojam sterilnosti koji proizlazi iz vizualne cjeline filma sugerira da je svijet koji gledamo lišen duhovne obojanosti, te da širenje epidemije nije posljedica virusa, tjelesnih izlučevina ili međuljudskih kontakata, nego da se radi o općenitom stanju svijeta i duha.

Meirelles se i u ovome filmu pokazao kao izvrstan pripovjedač, jedan od najboljih u okvirima modernoga narativnog filma, koji samosvjesno i funkcionalno barata elementima filmskog zapisa i ne boji se posegnuti za eksperimentalnijim stilizacijama kako bi što sugestivnije dočarao atmosferu i poslao poruku. Stoga je teško ne zapitati se o razlozima mlake recepcije filma. Jedan od njih možda proizlazi iz Meirellesove i McKellarove odluke da sukladno predlošku likove prikažu kao stereotipe definirane društvenom funkcijom koju su obavljali (doktor, doktorova supruga, kurva, lopov, starac, dijete) i čvrstoćom (ili češće slabosti) njihova karaktera, gotovo u potpunosti odbacivši njihovu prošlost i psihologiju. Dodamo li tome i specifičan vizualni izričaj koji je različitim snimateljskim i montažnim eksperimentima provocirao gledateljevu percepciju i zahtijevao distanciranost od ono-

ga što vidi, publika se možda našla šokirana brutalnošću nekih prizora koji su (samo naizgled) prikazani hladno i s odmakom, ne uspijevajući prepoznati njihov suptilni moralni stav. Druga je prepreka rezultat Meirellesova pokušaja da srednjostrujaški žanrovski uradak obogati rješenjima iz art i eksperimentalnog filma. Propagandna ga je mašinerija u *trailerima* predstavila kao još jedan naslov namijenjen ljubiteljima apokaliptičnih filmova o epidemijama virusa i podivljalim zombijima, no žanrovske je *freakove* vjerojatno iznenadio nedostatak ekspresivne dramatičnosti, montažne i zvučne agresije u stilu *28 dana kasnije* te nedostatak eksplicitnog nasilja i galona krvi. S druge strane, *arty* publika s otvorenja festivala u Cannesu možda se iznenadila da je unatoč utjecajima arta i eksperimentalizma još uvijek riječ o punokrvnom žanrovskom filmu koji vjerno slijedi konvencije (post)apokaliptične fantastike i otvoreno se poigrava njezinom ikonografijom.

Mario Kozina

Strah(ovi) od tame

(Peur(s) du noir, Blutch, Charles Burns, Marie Caillou, Pierre Di Sciullo, Lorenzo Mattotti i Richard McGuire, 2007)

Iako je među ljudskim čulima vidu posvećen daleko najveći postotak mozga (više od pola cerebralnog korteksa), u zapadnim kulturama vizualni jezik nije pronašao dostojno mjesto u panteonu umjetnosti. Strip i karikatura, njegove najpopularnije inkarnacije, u većini zemalja europskog kulturnog kruga na margini su kako akademskog proučavanja, tako i zaslužene recepcije intelektualne elite. Osim, naravno, u Francuskoj.

Stoga ne čudi da je baš u Francuskoj niknula ideja o eksperimentalnom udruživanju kultnih euroameričkih autora strip, ilustracija i karikatura na projektu zajedničkog animiranog filma: omnibusa o strahovima. Ideja koliko zanimljiva (autori istovremeno vični vizualnom izražavanju i pripovijedanju idealni su animatori), toliko i naizgled unaprijed osuđena na propast (previše snažnih autorskih ličnosti na istom projektu rijetko urodi koherentnim i gledljivim djelom). Međutim, pažljiv odabir autora, zajedničko promišljanje i vješto montiranje materijala, uspjeli

su učiniti film, iako raznolikim – što je za jedan omnibus više vrlina nego nedostatak – dovoljno konzistentnim i odmjerenim. Pravila igre svela su se na temu: strah od tame, a svaki je autor bio slobodan, štoviše pozvan, da ponudi prepoznatljivo osobnu i osobitu viziju. Odabrani autori upravo su poznati po prepoznatljivim i osebujnim stilovima, ali i sličnim tematskim preokupacijama (strah, podsvijest, paranoja i slično). Naravno, neki od autora su se u mediju animacije snašli bolje, neki lošije. Kao što su i prijašnji radovi nekih puno "pokretniji" (primjerice, crteži u Blutchovim stripovima puno su dinamičniji od najčešće zamrznutih figura u stripovima Charlesa Burnsa) i time se uspješnije preselili na filmsku vrpcu.

Odabir tehnika animacije zasigurno je bio najteži dio, a dogovor da će se koristiti samo monokromatsko toniranje objasnili su producenti sami: "Produkcija crnobijelog filma san je svih animatora. To je izazov čistoće linije, grafizma..." Međutim, eklektični likovni materijali koje su autori (likovno vrlo različiti, kako smo već napomenuli) donijeli zahtijevali su različite pristupe. Tako se u ovom filmu našlo više zanimljivih tehnika animacije, sa samo jednom zajedničkom osobinom: svi su animacija crteža.

Poveznica svih priča su Blutchova parabola o mržnji koja izjeda i onoga koji mrzi i one koje mrzi, te Di Sciullova meditacija o strahovima. Dok ostale priče teku bez prekida od početka do kraja, ove dvije se nastavljaju između njih. Blutchov bogati crtež olovkom impresivno su oživjeli klasični animatori. Krvoločni psi koje jednog po jednog vlasnik pušta na nevine žrtve, da bi zadnji proždro i njega samog, životni su i zaista zastrašujuće realistički nacrtani, dok su ljudski likovi karikirani po uzoru na grafike iz 19. stoljeća. Ovaj dio omnibusa vjerojatno je bio za animatore najzahtjevniji segment cijelog filma, zbog detaljnosti crteža i odabrane (moram naglasiti: savršeno prigodne) tehnike. Nažalost, dok je vizualno i animacijski ovaj segment daleko najuspješniji, pripovjedna snaga ne čini se na razini ostalih.

Scenaristički svakako najcjelovitije priče su ona Charlesa Burnsa i Marie Caillou. Burns se je, nakon dugogodišnje reputacije teškog alternativca, nedavno proslavio u najširim umjetničkim krugovima crtanim romanom *Crna rupa* (*Black Hole*), a u ovom je filmu odabrao nastaviti s preispitivanjem istih motiva u novoj priči i u novom mediju. Čak i vizualno, ožiljak kakav se u *Crnoj rupi* pojavljivao na nekolicini neizlječivom bolešću zaraženih tinejdžera, identičan je ožiljku kroz koji junaku ovog mračnog animiranog filma ulaze pod kožu ličinke tajanstvenih kukaca. Naime, u oba slučaja ožiljak oblikom nalikuje na vaginu, pošto su i stravični kukci i nepoznata bolest simboli adolescentskog straha od seksualnosti. Burnsovi karakteristični neobični i opsesivno uredni crteži bili bi vrlo teški za animiranje klasičnom animacijom, a Burns bi vjerojatno bio nezadovoljan ako svaka linija ne bi bila savršeno čista. Stoga je odabrana računalna animacije trodimenzionalnih modela renderirana tako da nalikuje na konturni crtež na dvodimenzionalnoj plohi. Poznati Burnsov stil sjenčanja imitiran je teksturama na računalnim modelima, a pokreti su zahvaljujući tehnici postali mehanički i neprirodno glatki. Nažalost, čini se da Burnsov crtež naprosto nije pogodan za animiranje, iako je ovaj segment, bez obzira na to, jedan od najuspješnijih u filmu.

S druge strane, crtež Marie Caillou ne samo da je pogodan za animaciju, nego je uvelike i inspiriran istom. Njezin dizajn inspiriran je japanskom grafikom i *anime* filmovima. Sama autorica često radi za japanske izdavače i očigledno je ljubiteljica te nama još uvijek egzotične kulture. Ne čudi stoga da je i njezina priča u *Strah(ovima) od tame* inspirirana japanskim pričama strave i užasa. Kao i Burns, i ona je strah prepoznala u djetinjstvu i svoju mladu protagonisticu suočila sa (sudeći po njihovoj popkulturi) najčešćim strahovima Japanaca: duhovima i snom bez kraja. Računalna animacija vektorskih crteža savršeno je oživjela viziju blijedog i nejasnog svijeta u kojem se likovi kreću. Kao da je nedostatak konturnih linija, detalja i kontrasta likovni izraz nepostojanja jasne linije razgraničenja kontrastnih svjetova: sna i jave. Posebno impresionira sposobnost jedne ilustratorice da stvori atmosferu, napetost, pa čak i poneki šok izrazito filmskim postupcima: kombinacijom slike i zvuka, montažom, pokretima "kamere"... Doduše, njezina biografija bilježi i da se već susrela s animacijom prije nekoliko godina (*Marika and the Wolf*, 2003), tako da je u njezinom radu vjerojatno stalno prisutno promišljanje "okom kamere".

Podjednako plodan za animiranje je i rad poznatog ilustratora Richarda McGuirea, koji je također ostvario kratku karijeru kao strip-crtač, ali je slavu stekao radom za ugledni *New Yorker*, magazin koji možda i najsustavnije na svijetu objavljuje uvijek kvalitetnu i aktualnu ilustraciju i karikaturu. Njegov film animiran je tehnikom kolaža, doduše, kao što je danas gotovo pravilo, također potpomo-

gnutom računalnim efektima. Iako je stilom crteža blizak animaciji, McGuire to načinom razmišljanja kroz kadrove i pripovijedanje nije, tako da se ovaj segment ipak sveo na banalno nizanje efektnih pokretnih ilustracija.

Malo bolje napisan, ali malo lošije animiran i sve u svemu podjednako zanimljiv (što znači – ni dobar ni loš) je i dio filma o neobičnom odnosu dva prijatelja u neobičnom selu gdje čudovište noću terorizira stanovnike. Njegov autor, Lorenzo Mattotti, talijanski je crtač stripova svjetskog glasa, a za ovu priču (kao i za njegov najpoznatiji strip *Dr Jekyll & Mr Hyde* koji je 2003. ovjenčan i Eisnerovom nagradom, najpoznatijom, ako ne i najuglednijom američkom nagradom za strip) scenarij je napisao Jerry Kramsky. I ovdje, kao i kod Blutcha, animacija je provedena klasičnim crtanjem na papiru, ali je impresivniji rezultat izostao. U nekoliko kadrova primjetan je autorov trud da ostvari atmosferu i napetost, ali mu to baš i ne polazi za rukom.

Sve u svemu, iako ne potpuno ujednačeni kvalitetom, svi segmenti zajedno stvaraju impresivni mozaik strahova od nepoznatog. Stoga se citirana izjava producenta kako je razlog što u filmu nije korištena boja zato što se svi animatori žele okušati u čistoj liniji, čini pomalo naivno. Jer nije slučajno većina ovih majstora zastrašujućih slika svoja najbolja ostvarenja u ilustraciji i stripu ostvarila u tehnici crnog tuša na bijelom papiru. Osobina ljudskog oka da se prilagodi tami popraćena je i činjenicom da u mraku razlikovanje boja nije kvalitetno. Štoviše, što mračnije okružje, to sličnije će ono što vidimo biti monokromatskoj slici. Producenti su izabrali autore sličnih svjetonazora, sklone ilustriranju svjetova lišenih svjetlosti, time i boja, nesvjesni da iza njihova izbora stoji iskustveni razlog: ako ilustriraju "strahove od tame", logično je da ih ilustriraju bojama tame (zapravo ne-bojama): crnom i bijelom.

Jurica Starešinčić

Tri majmuna

(Üç maymun, Nuri Bilge Ceylan, 2008)

Kad se govori o suvremenoj turskoj kinematografiji, uvijek se kao nepobitne iznose dvije teze: ona da potentniji i međunarodno relevantniji turski film sve do sredine 1990-ih godina praktički nije ni postojao, te s njom povezana teza da se do tog razdoblja kao jedino prepoznatljivo autorsko ime turske sedme umjetnosti izdvajalo ono Yilmaza Güneya, otvorenog protivnika i proganjanog kritičara režima, inače Kurda, koji se nakon bijega iz zatvora sklonio u Francusku, gdje je kao koredatelj i koscenarist angažirane drame *Put* sa Şerifom Görenom godine 1982. podijelio cannesku Zlatnu palmu s (pre)cijenjenim filmom *Nestali* Coste-Gavrasa. Međutim, pri iznošenju ovako pojednostavljenih i reduciranih stavova uvijek se zaboravljaju važni detalji i datumi iz povijesti turskog filma, odnosno neke godine i filmski naslovi zbog kojih je djedovina Fatiha Akina i domovina glasovitog književnika Orhana Pamuka i mnogo ranije bila važna točka na zemljovidu europskog filma. Jer, politički, kulturno i u svakom drugom pogledu složena zemlja puna suprotnosti, koja već dugi niz godina antišambrira pred vratima Europske Unije, a u kojoj je još 1896. godine Rumunj Sigmund Weinberg u istanbulskoj palači Yildiz održao prvu javnu filmsku projekciju, već je tijekom 1920-ih imala donekle uhodanu filmsku proizvodnju. Kao Weinbergovi učenici isticali su se Fuat Uzkinay, Sedat Simavi i Ahmet Fehim, a njihova su ostvarenja obrađivala ponajviše važne povijesne teme i herojske (propagandne) ratne priče, što ne treba čuditi zna li se da su produkciju nadzirale udruge ratnih veterana i poluvojna organizacija pod nazivom Central Cinema Directorate. Kroz 1930-e i 40-e filmovi su se isključivo snimali u okrilju moćnih kompanija İpek Films braće İpekci i Kemal Film, uvozničkih tvrtki čiji su vlasnici i kao posjednici kinodvorana čitav posao držali u krugu obitelji. U to je vrijeme kao jedini filmski redatelj u Turskoj figurirao Muhsin Ertugrul, koji je do kraja 30-ih režirao čak 29 naslova, uglavnom celuloidnih adaptacija popularnih kazališnih komada i opereta te prepravaka inozemnih hitova. Od 1939. do 1950. za tursku je kinematografiju bilo razdoblje tranzicije, u kojem su razumljivo opet prevladavale ratne teme, ali se i film u nacionalnim okvirima razvio kao zasebna umjetnost.

Napokon, zahvaljujući sustavnijem razvoju produkcije

te početku tretiranja filma i kao industrije, tijekom sljedeća dva desetljeća turska kinematografija doživljava pravi procvat. To je tzv. Yeşilçam era, pri čemu je Yeşilçam sinonim za nacionalnu filmsku industriju usporediv s američkim Hollywoodom, indijskim Bollywoodom ili onodobnim britanskim studijem Pinewood. Štoviše, pojam koji u prijevodu znači "zeleni bor" asocira upravo na britanski Pinewood, a to je i naziv ulice u istanbulskoj četvrti Beyoğlu u kojoj su živjeli najpopularniji glumci i redatelji te bili smješteni vodeći filmski studiji. Tijekom Yeşilçam ere u kojoj se snima od 250 do 350 filmova godišnje, u Turskoj se afirmira čak pedesetak filmaša, a pored ostvarenja utjecajnog Ömera Lütfija Akada te zapaženih Osmana Fahira Sedena, Memduha Üna i Atifa Yilmaza, osobito vrijedi izdvojiti darovitog Metina Erksana, potpisnika sjajne drame *Sušno ljeto* (*Susuz Yaz*) za režiju koje je 1964. osvojio berlinskog Zlatnog medvjeda. Od sredine 70-ih i tijekom 80-ih zanimanje za kinofilmove u Turskoj drastično opada, najprije ekspanzijom televizije, a potom i pojavom te širenjem videa. Stoga su se mladi filmaši bili prisiljeni orijentirati na video i TV projekte.

Koncem 1980-ih i na prijelazu desetljeća sazrijeva i u umjetničkom se smislu formira i Nuri Bilge Ceylan, diplomirani elektrotehničar koji je još kao tinejdžer pokazao izrazitu sklonost najprije prema fotografiji, a potom i prema filmu. Zapažen već svojim kratkim filmom *Čahura*, prikazanim u Cannesu 1995, Ceylan se tri godine kasnije afirmirao impresivnim i nagrađivanim debitantskim dugometražnim filmom *Gradić* (*Kasaba*), poetičnom, dojmljivo atmosferičnom i vizualno iznimno promišljenom crno-bijelom ruralnom dramom, ujedno i prvim dijelom njegove tada buduće i dobrano autobiografske trilogije koju će nastaviti stilski i tematski praktički identičnim naslovom *Svibanjski oblaci* (*Mayis sikintisi*), a zaključiti sjajnom egzistencijalno-socijalnom urbanom psihološkom dramom *Dalek* (*Uzak*). U Berlinu 1998. ovjenčana nagradom Caligari, snimljena u ograničenim realizacijskim uvjetima i uz suradnju članova njegove obitelji (što će biti slučaj i u drugim dvama dijelovima trilogije), drama *Gradić* razinom izvedbe, bogatstvom značenja i superiornošću autorova umjetničkog izraza u doslovce svakom kadru nadilazi ograničenja vlastite produkcije. Štoviše, stječe se dojam da je film ostvaren u mnogo profesionalnijim uvjetima, a razlozi tomu kriju se u činjenicama da je Ceylan imao vrlo jasnu zamisao o tome što želi postići, ali i kako to na točno određeni način redateljski i oblikovno izvesti. Kroz životne priče odnosno sudbine, planove i (ne)realizirane ambicije svojih protagonista, članova pretpostavljivo tipične obitelji iz provincijskog turskoga gradića (gotovo i sela, jer se veći dio filma zbiva u okolnoj prirodi i šumi), autor gledateljima približava što to znači odrastati u malom mjestu, željeti otići iz tog malog mjesta, silom (ne)prilika vratiti se u taj gradić, ili pak u njemu proživjeti čitav svoj život. Vješto oslikava-

jući sukob nada i ambicija s jedne, odnosno frustracija i očaja s druge strane, pri čemu neke likove obilježava i više spomenutih stanja i osjećaja istodobno, Ceylan uspijeva predočiti i dublje teme kao i suptilno ocrtati karakterne osobine ljudi (ne)uklopivih u idilični okoliš koji se k tome na različite načine odnose prema obiteljskoj tradiciji, nacionalnoj svijesti i povijesti. Pritom on na svega dvije (posredno tri) lokacije i kroz niz dugih statičnih i atmosferom prezasićenih scena uspijeva fascinantnom poetičnošću dočarati čitav mikrosvijet obrađivane porodice, stilom i redateljskim bravurama otvoreno se naslanjajući na brojne slavne predšasnike, od Andreja Tarkovskog preko Roberta Bressona do Victora Ericea. Primjerice, u uvodnoj sekvenci u razredu, koja se zbiva jednog hladnog zimskog dana dok vani pada gust snijeg, redatelj sporim ritmom, prirodnim zvukovima (tišinom i šumovima) i sugeriranjem stvarnog vremena zbivanja na začudan lirski ericeovski način hvata ugođaj prostornosti i trenut(a)ka, mjesta u kojem se svaki učenik zasebno profilira, uz istovremeno definiranje njegova mjesta u razrednoj zajednici. Kad zimu zamjeni proljeće, a dvoje djece iz promatrane obitelji zađe u šumu, te ondje počne otkrivati i upoznavati opasnosti i okrutnosti koje vrebaju na šumske životinje ali i njih same, neizbježne su jasne asocijacije na Tarkovskog. Kontrast dječjeg svijeta i njihove percepcije prirode i odnosa u društvu iznimno je učinkovito predstavljen različitim vizurama i (pseudo)filozofskim razgovorima njih i odraslih. Dok djevojčica mlađeg brata podučava što se ne smije raditi u igri s kornjačom (da bi klinac ubrzo namjerno životinju okrenuo na leđa i tako je osudio na smrt), odrasli razgovaraju o smislu života, o tome što su od njega očekivali i o gubljenu iluzija, o prihvaćanju sudbine i (ne)mirenju s njom. Pritom se manje ili više upućeno, uz primjetan ironijski odmak, razglaba o nacionalnoj povijesti i historiji čovječanstva, da bi se pokušalo shvatiti svrhu života i makar naslutiti što nas čeka poslije smrti. Uz neopisivu autorovu zrelost i promišljenost u obradi odabrane teme, ono što najviše zadivljuje u njegovu dugometražnom prvijencu jest odvažnost u pokušaju da se čitav život, sa svom njegovom neuhvatljivošću, nepredvidljivošću i iracionalnošću, obuhvati i opiše u jednom koncepcijski jednostavnom filmu. Dakako, složene se priča u pravilu najbolje i pripovijedaju na jednostavne načine, a Ceylan u tome maestralno uspijeva, savršeno održavajući ravnotežu između tjelesnog i duhovnog, odnosno između stvarnog, prirodnog i zaigranog te snolikog, intimnog i tjeskobnog.

U žanrovski srodnom ostvarenju *Svibanjski oblaci*, godine 2000. prikazanom u konkurenciji berlinskog festivala i ovjenčanom nizom festivalskih nagrada i priznanja, autor metafilmski inventivno na određeni način nadograđuje prethodni film. Naime, riječ je o djelu u kojem redatelj gotovo opisuje stvaranje i okolnosti nastanka *Gradića*, a u kojem se zbog angažmana neprofesionalnih glumaca iz njegove vlastite obitelji, zbog pronalaženja tema u obiteljskoj povijesti te shodno tome zbog domaće atmosfere koja na snimanju vlada granica između stvarnosti i fikcije praktički potpuno briše. Dobrim dijelom uslijed navedenog, Ceylan u ovom filmu demonstrira i neke poveznice s glasovitim iranskim filmašem Abbasom Kiarostamijem. Kao sineast kojeg su filmski kritičari i teoretičari zbog jedinstvenog stila i autorskog svjetonazora uspoređivali s velikanima sedme umjetnosti poput Vittorija de Sice, Érica Rohmera ili Jacquesa Tatija, Kiarostami je izraziti individualist, redatelj sklon minimalističkom, pseudodokumentarnom redateljskom prosedeu, uporabi dugih panoramskih kadrova, iznimno sugestivnom i efektnom tematiziranju odnosa života i smrti, poigravanju stvarnošću i fikcijom, te začudnoj poetizaciji svakodnevice. Ceylan u priličnoj mjeri baštini većinu njegovih umjetničkih osobina, te spomenutu nemogućnost razlikovanja filma od zbilje poput Kiarostamija koristi za stvaranje novih, dubljih i kompleksnijih slojeva djela. Kad se nađe u starom kraju u posjeti svojoj obitelji, istambulski redatelj Muzaffer tu situaciju odluči iskoristiti za realizaciju dokumentarca u kojem bi zabilježio ponašanja, razmišljanja i razgovore svojih slikovitih i tradiciji odanih roditelja. Namjera mu je i neke druge mještane uporabiti kao autentične filmske likove, a tu je i njegov rođak Saffet kojemu je obećao sudjelovanje i kakvu-takvu zaradu od rada na filmu. No Saffet je već tko zna koji put pao na prijemnom ispitu za fakultet, pa se nada da bi mu glumački nastup mogao omogućiti odlazak sa sela u grad. Za razliku od prethodnog filma, Ceylan se u središnjem dijelu trilogije ponajviše usredotočuje na jednostavne svakodnevne životne stvari, male obiteljske rituale i sitne brige, dakako opet na vrlo poetičan i promišljen način. Teme koje autora zanimaju su život običnih (malih) ljudi u provinciji, odrastanje uz (prividne) sitnice koje različitim generacijama živote znače, želja za napretkom i odlaskom, nezrelo neshvaćanje vrijednosti onoga što se ima naspram onome čemu se teži, pokušaji prevladava-

nja vlastitih ograničenja i nadmudrivanja sudbine i sreće koje im nisu sklone. Za dječaka Alija, tako, smisao svega je kao poklon dobiti glazbeni sat, a da bi to ostvario spreman je 40 dana u džepu nositi kokošje jaje koje se ne smije razbiti. Saffet, pak, žarko želi živjeti i raditi u Istambulu, makar je duboko u sebi svjestan da za takvo što nije sposoban. Na trećoj je strani Muzafferov otac koji očajnički i pod svaku cijenu želi od vladine "otimačine" (nacionalizacije) spasiti zemlju i šumu koje čitavog života obrađuje i održava. Napokon, njega i suprugu prilično brine što im sin živi nesređenim životom umjetnika, odnosno što snima dokumentarce kojima nikad neće ništa zaraditi. Očekivano, svi će oni tijekom filma prisilno postati svjesni stvarnosti i svojih mana, te im se početi postupno prilagođavati i korak po korak odustajati od zacrtanih maksimuma. A Muzaffer će, snimajući svog oca i majku, kroz njihove odraze na filmskoj vrpci početi razumijevati prirodne i životne tokove te ostvarivati skladniji i puniji odnos s roditeljima. Opet, kao i u *Gradiću*, Ceylan polazeći od jednostavnih i gdjekad banalnih premisa izvodi složene i značenjski više zaključke o smislu i svrsi postojanja. Njegova zapažanja su vrlo pronicljiva, inteligentna i zrela, a unošenje metafilmskih i autobiografskih elemenata dodatno podcrtava dojam stvarnosti i familijarnosti. Bez obzira na sličnosti s Kiarostamijem, i možda razmjernu inferiornost u odnosu na naslove iz njegove "trilogije o potresu", Ceylanovi *Svibanjski oblaci* zasebno su i nerijetko fascinantno djelo u čijim kadrovima pulsira život i ljubav prema njemu.

Kao što središnje poglavlje trilogije proizlazi iz njezina prvog dijela, tako se i zaključni segment, urbana psihološka egzistencijalna drama *Dalek*, na određeni način nastavlja na *Svibanjske oblake*. Ako se poslije prvih dvaju Ceylanovih filmova to moglo tek naslutiti, nakon gledanja filma *Dalek* postaje razvidno da je on predstavnik filmskog romantizma koji prilično otvoreno, ali i dosta plakatno zagovara jednostavniji, pošteniji, plemenitiji i humaniji život u provinciji, naspram otuđenog, osamljeničkog, hladnog i nehumanog gradskog života. Osvajač Grand Prixa u Cannesu 2003, gdje se okitio i nagradom za najbolje glumačke nastupe Muzaffera Özdemira i Mehmuta Emina Topraka, *Dalek* je priča koja se dobrim dijelom naslanja na redateljev osobni život, i u kojoj Ceylan ponovo figurira kao producent, montažer, scenarist i redatelj. Zemlja je u recesiji, i među tisućama radnika koji su dobili otkaze u provincijskim tvornicama je i mladi Yusuf, momak koji u potrazi za poslom stiže u Istambul, nadajući se što skorijem ukrcaju na neki brod koji isplovljava iz gradske luke. No ni brodarske kompanije ne trebaju nove mornare, pa Yusuf privremeni smještaj pronalazi kod rođaka Mahmuta, čini se uspješnog fotografa kod kojeg namjerava ostati samo nekoliko dana dok ne pronađe neko zaposlenje. Međutim, kad se dani protegnu na tjedne, a besposleni i u osnovi lijeni Yusuf počne vrijeme ubijati lutanjem gradom, na vidjelo će izbiti prava narav naizgled srdačnog Mahmuta, kao i njegova netrpeljivost prema rođaku. Elegantno razvijajući priču i usložnjavajući karaktere obojice protagonista, Ceylan nam polagano otkriva detalje o Mahmutovu životu i njegovoj svakodnevici, ispunjenoj površnom skrbi za bolesnu majku, gubitkom zanimanja za posao i sazrijevanjem svijesti o još uvijek tinjajućoj ljubavi prema bivšoj supruzi koja se upravo s novim mužem seli u Kanadu. S vremenom postaje jasno da je Mahmut nezreli egoist koji noći provodi gledajući erotske filmove, koji je svjesno autodestruktivno porušio mostove prema drugim ljudima i koji se začahurio u prividnu sigurnost emotivne distanciranosti. Dok se Mahmut sasvim povukao iz života, u sebi i oko sebe pronalazeći isključivo prazninu i samoću, Yusuf se pokušava vratiti u svijet koji ga se izbacivanjem s posla odrekao. U dugim statičnim kadrovima ispunjenima tišinom, beskrajnim pogledima u daljinu i škrtim dijalozima najčešće svedenima na puku kurtoaznu funkciju primjećuju se utjecaji već spomenutog Tarkovskog (razvidni i u nekoliko kratkih sekvenci sna), ali i Béle Tarra, a Ceylanu se ponajviše može prigovoriti zbog povremenog otkliznuća u doslovnost i banalnost. Primjerice, Yusuf lutajući dokovima nailazi na zahrđalu olupinu golemog prevrnutog broda, čime se odveć očito i donekle trivijalno sugerira njegova vlastita sudbina. Također, čitav se film odvija u netipično snijegom prekrivenom Istambulu, što dodatno ilustrira hladnoću i otuđenost njegovih stanovnika. Yusuf je mladić koji nezrelo i djetinje infantilno nekoliko puta gradom skrivećki slijedi djevojke koje ga privuku, no kad pokuša poštedjeti život i ublažiti smrt kućnom mišu uhvaćenom u zamku upravo će ga ta infantilnost i neiskorijenjena humanost razlikovati od Mehmeta. Kao što rekoh, poruka je jasna i kaže da su ljudi iz provincije ili sa sela "bolji" od onih u gradu, da su skromniji, jednostavniji i altruističniji, odnosno da su za razliku od građana uspjeli sačuvati toplinu i djetinju naivnost. Nažalost, Ceylan i takve tezične stavove elaborira na način da

gledateljima ne dopušta dublji i empatičniji uvid u intimu svojih protagonista, odnosno na način da gledatelja drži na distanci prema likovima, na po prilici istoj udaljenosti koju ti likovi imaju prema svom okruženju. Kad Mahmut dokono okrećući TV-programe u jednom trenutku naleti na Tarkovskijev film *Stalker*, redateljeva posveta je sasvim izravna, ali unekoliko govori i o inferiornosti Ceylanova filma u odnosu na glasoviti uzor.

Dramu *Klime*, u Cannesu 2006. ovjenčanu nagradom FIPRESCI nisam gledao, pa nisam ni mjerodavan suditi o, čini se, još jednoj varijaciji posve autobiografske priče o otuđenosti i egzistencijalnoj ispraznosti. Očekivano sofisticirana vizualna stiliziranost i iznimno dojmljiva likovnost kojom dominiraju tamni tonovi, najveći su aduti zapletom dobrano konvencionalno no elegantno režirane i naglašeno atmosferične obiteljske drame *Tri majmuna*. I zasad posljednje redateljevo ostvarenje film je stanja a ne zbivanja, 2008. godine nagrađen Zlatnom palmom za najbolju režiju. Dakako, i ovdje su sasvim razvidna obilježja Ceylanova superiornog autorskog rukopisa. Uz bavljenje intrigantnim egzistencijalističkim motivima, seksualnom, političkom, duhovnom i inim opresijama, te pojedinčevim otuđenjem u jednoličnoj no detaljno predočenoj svakodnevici, tu su i primjereno spora naracija, efektni dugi statični kadrovi, često minimalistička režija, sugeriranje bogatih i burnih intimnih svjetova protagonista te neprimjetno izvedeni vremenski skokovi.

U odnosu na prethodno opisana tri Ceylanova filma koja sam imao prilike vidjeti, njegovo recentno djelo je svakako znatno formulaičnije i žanrovski usmjerenije ostvarenje. Ovaj put posrijedi je drama trilerskog zapleta, u kojoj redatelj, izbjegavajući melankolične pasaže i otvorene posvete Tarkovskom, Antonioniju i Kiarostamiju, ipak ne odustaje od svojih omiljenih tema i autorskih preokupacija. Tek površno skicirajući moralistički i subverzivno kritički intoniran okvir priče o raspadu obitelji uzrokovanom supruginim preljubom s političarom zbog čijih grijeha nedužan muž služi zatvorsku kaznu, a što naposljetku dovede do tragedije, Ceylan se primarno fokusira na intimne ljudske drame koje iz obiteljskog rasapa izrastaju. Dramaturgija, naracija i režijska izvedba njegova djela su ekonomične i precizne, no ono ipak zadržava određenu poetičnu notu, ponajviše uočljivu u učinkovitoj uporabi svjetla i zvuka. Od samog početka, u kojem munje i gromovi dramatično prate automobilsku nesreću ambicioznog, arogantnog i beskrupuloznog političara Serveta, navodnog favorita skorih izbora koji jedne kišne noći na prigradskoj cesti automobilom ubije čovjeka, autor u svakom trenutku zna što želi reći i kako to učiniti. Da bi si spasio političku karijeru, Servet uspije privoljeti svog vozača Eyüpa da preuzme krivnju i umjesto njega odsluži devetomjesečnu zatvorsku kaznu, uz obećanje o bogatoj novčanoj naknadi i skrbi za njegovu suprugu Hacer i sina, tinejdžera Ismaila. No dok je Eyüp iza rešetaka, a Hacer ni ne pokušava obuzdati očito problematičnog Ismaila, Servet će neplanirano izgubiti izbore, a njegov poraz Ceylan iskoristiti za suptilno ironiziranje i umetanje natruha prikrivenog mraka, da ne kažem crnila. Kada, naime, Hacer dođe u njegov ured zahtijevajući isplatu obećanog novca, Servet glumi samopouzdanje i sigurnost te traži nekoga na kome će potvrditi poljuljani položaj i moć, posredno snagu i muškost. Predvidljivo, izbor će pasti na emotivnu Hacer, koju će Servet (jednokratno?) seksualno iskoristiti te se vratiti rutini obiteljske svakodnevice. Međutim, ona će sve shvatiti mnogo ozbiljnije, a njeno iracionalno posesivno ponašanje isprva nema čvrstog uporišta u temeljnoj karakterizaciji. No kad ubrzo kroz nekoliko nadrealnih scena pojave "dječaka iz vode" naslutimo obrise svojedobne obiteljske tragedije i pogibije Ismailova mlađeg brata, motivi Hacerina ponašanja postat će jasniji, makar ne i dostatni. Oni su davnom tragedijom pogođena disfunkcionalna obitelj, a u tom je ključu moguće dešifrirati i uzroke Ismailova upadanja u loše društvo, kao i mjestimice naglašeno grubog i agresivnog Eyüpova odnosa prema supruzi. Šteta je što taj kontekst Ceylan nije detaljnije razradio, jer se ovako u određenoj mjeri doima šablonskim i trivijalnim.

Iako za razliku od svojih prethodnih filmova redatelj u *Tri majmuna* naglašava dramatiku zbivanja, on u cjelinu ipak umeće i mirnije i neobično lirske trenutke, u kojima ponašanja i sudbine protagonista navješćuje krajolicima, promjenama vremena i olujnim oblacima koji se nadvijaju nad njihovu izduženu zgradu pored mora. Ceylanova je režija očekivano sugestivna i dojmljiva, fotografija Gokhana Tiryakija impresivno oslikava intimna stanja likova i nadopisuje njihove osobnosti, a autor i ovim filmom potvrđuje majstorstvo u funkcionalnoj uporabi zvukova, boja i svjetla. Ako se već ponešto odmiče od Tarkovskog, autor se u svom zasad posljednjem filmu, prvom realiziranom s profesionalnim glumcima, stilom i odabirom tema primiče Andreju Zvjagincevu. Teme su dakako opet tipično ceylanovske, a svode se na bavljenje manje ili više

senzibilnim dušama zarobljenima u egzistencijalnim slijepim ulicama, i na analizu obitelji koja se pokušava održati na okupu, obitelji čiji opstanak podjednako ugrožavaju vanjski svijet koliko i vlastiti autodestruktivni nagoni njezinih članova. Dakako, tri majmuna iz naslova odnose se na tri člana obitelji nevoljne Hacer, na osobe koje zlo (nesreću) ne vide, ne čuju i o njemu ne žele (ne mogu, ne smiju) govoriti. Svatko od njih radi ono što misli da je potrebno i neizbježno (nepoželjni su jedino Hacerini osjećaji prema Servetu), a tu spada čak i ubojstvo prijetvornog političara koje će počiniti izgubljeni Ismail. No posljedica svega, dijelom u skladu s izrekom da je i put u pakao popločan najboljim namjerama, nepodnošljiva je završna situacija koja rezultira potpunom nesrećom i navještenjem konačnog i nezaustavljivog raspada obitelji.

Zreli, mudri, tradicijom oplemenjeni, autorski izuzetno osviješteni, vizualno neopisivo rafinirani, smireni i ambiciozni Nuri Bilge Ceylan zasigurno je najznačajniji predstavnik suvremenog turskog filma kojem u svijetu tepaju kao "mladom", a kojeg uz njega čine i Kazim Öz (*Oluja*), Mehmet Bahadir Er i Maryna Gorbach (*Crni psi laju*), Semih Kaplanoglu i Yesim Ustaoglu. No dok je u ostvarenjima njegovih suvremenika zamjetno bavljenje religijskim temama, poput pretencioznog i zamornog naslova *Takva, čovjekov strah od Boga* Özera Kiziltana ili recimo filmova *Vremena i vjetrovi* Reha Erdema i *Sudbina* Zekija Demirkubuza, Ceylana znatno manje zanima čovjekov odnos prema Bogu i vjeri, a mnogo više onaj prema samom sebi, prema vlastitoj duši i intimi, te prema drugim ljudima. Međutim, sve suvremene turske filmaše povezuje bavljenje temama sukoba tradicionalnog i modernog, ruralnog i urbanog, konzervativnog i suvremenog, odnosno Europe i Istoka. Ako posljednji Ceylanov film i pokazuje određene naznake pretencioznosti, nesklada forme i sadržaja te larpurlartizma odnosno ispraznog umjetničarenja, siguran sam da je riječ tek o prolaznoj boljetici nakon koje će se autor vratiti u još efektnijem i dojmljivijem izdanju. Svojim prethodnim ostvarenjima, a dobrim dijelom i s *Tri majmuna* koji je tek za nekoliko nijansi slabiji od ostatka njegova dosadašnjeg opusa, Ceylan za to daje više no uvjerljive argumente.

Josip Grozdanić

Valcer s Bashirom

(Vals Im Bashir, Ari Folman, 2008)

Prije nešto više od 27 godina, točnije 14. rujna 1982, ubijen je Bashir Gemayel, tri tjedna ranije izabrani libanonski predsjednik i bivši vođa Libanonskih Snaga (FL), kršćanske desničarske milicije. Za predsjednika izabran dominantno pod pritiscima Izraela, koji je u lipnju kao i dijelom Sirija okupirao Libanon, Gemayel je s još 26 osoba ubijen u eksploziji bombe u sjedištu svoje falangističke milicije, u atentatu za koji je odgovornost preuzela prosirijska stranka Socijalna nacionalistička partija. Bashirovu smrt izraelska je vojska iskoristila kao izgovor za ulazak u Zapadni Bejrut, opravdavajući se činjenicom da su s tog područja godinama bombardirani gradovi na sjeveru Izraela. Kao alibi za svoj ulazak izraelske su snage po naputku Ariela Sharona, tadašnjeg izraelskog ministra obrane, navele želju za sprječavanjem osvete i prolijevanja krvi, kao i potrebu rješavanja problema dvije tisuće terorista koji su se navodno skrivali u izbjegličkim logorima Sabra i Shatila. Tako je tijekom večeri 16. rujna proizraelska milicija kršćanskih falangista uz potporu izraelske vojske koja im je ispaljivanjem svjetlećih raketa olakšavala izvršenje akcije ušla u Sabru i Shatilu, dva od tri palestinska izbjeglička logora koja su se mjesecima nalazila u okruženju Izraelskih obrambenih snaga (IDF). Masakr civilnog stanovništva trajao je puna tri dana, procjene govore o približno dvije tisuće ubijenih, a pripadnici IDF-a nisu ni u jednom trenutku pokušali spriječiti ili ublažiti tragediju. Kad su 19. rujna svijet obišle zastrašujuće fotografije unakaženih tijela, a među žrtvama je bilo dosta djece i žena, svjetska je javnost bila šokirana. Dok su brojni očevici naknadno svjedočili da su tijekom masakra u logoru viđeni i pripadnici Vojske slobodnog Libanona, milicije koju je u južnom Libanonu također osnovao Izrael, službena izraelska istraga najodgovornijima za tragediju proglasila je Ariela Sharona i Eliu Hobeika, šefa obavještajne službe FL-a.

Kao pripadnik IDF-a u "osiguravanju" pokolja u Sabri i

Shatili bez svog je znanja sudjelovao i Ari Folman, tada devetnaestogodišnji mladić koji će se tijekom 1990-ih uz Orija Sivana afirmirati kao suautor zapaženog dokumentarca *Sha'anan si* i koredatelj fantastične drame *Saint Clara*, adaptacije romana *The Ideas of Saint Clara* Pavela Kohouta. Traumatična sjećanja o viđenim posljedicama masakra u Sabri i Shatili Folman je potisnuo vrlo duboko, toliko da se četvrt stoljeća kasnije više uopće nije sjećao nikakvih vojnih operacija ni svog ulaska u izbjegličke logore. Na prekapanje vlastite memorije i mučnu potragu za duboko zakopanim i u nesvjesnom cilju očuvanja njegova mentalnog zdravlja "zaboravljenim" užasavajućim slikama iznakaženih ljudskih tijela, Folmana je potaknuo razgovor sa starim znancem i suborcem Mikijem Leonom (filmski pseudonim Boaza Reina-Buskila), ratnim veteranom koji je patio od vrlo tjeskobnih noćnih mora. Leonova priča o snu u kojem ga iz noći u noć progoni 26 pasa, životinja koje je kao prethodnica i vojnik zadužen za pripremu upada u izbjegličke logore pobio da ne bi lavežom upropastili planirano iznenađenje te njega i druge vojnike doveli u opasnost, Folmana je nagnalo na čeprkanje i dublju analizu svog vlastitog sna koji se također često ponavljao, sna koji se svodio na niz zagonetnih slika o noćnom kupanju u moru pred Bejrutom, dok grad obasjavaju svjetleće rakete. Odlučivši kroz razgovore s nekadašnjim suborcima obnoviti svoja sjećanja, ma koliko ona mračna i užasavajuća bila, Folman je dug i mukotrpan proces rekonstrukcije vlastite memorije i katarzičnog preispitivanja savjesti odlučio i zabilježiti na filmskoj vrpci, uz pomoć darovitog animatora Yonija Goodmana, koji je svježim pristupom i inovativnom tehnikom animacije čak četiri godine kreirao konačan izgled filma. Napokon, kad se 2008. godine konačno pojavio *Valcer s Bashirom*, postalo je jasno da je riječ o uistinu impresivnom i jedinstvenom biografskom animiranom dokumentarcu, djelu koje osvaja podjednako hrabrim izborom intrigantne teme, redateljevim iskupiteljskim i bolnim osobnim angažmanom, kontrapunktiranjem zavodljivih i koloristički bogatih slika s očajem koji se svakog trenutka osjeća u naratorovu glasu, kontrastiranjem nezrelosti i mačizma mladih vojnika s rezignacijom i uzaludnim pokušajima bijega od samih sebe tih istih osoba dvadesetak godina kasnije, te napokon suptilnim prikazom načina na koje prikriveni posttraumatski stresni poremećaj definira osobnosti, razara intimne živote i oblikuje sudbine ljudi koji su se spletom okolnosti zatekli u vihoru ratnog užasa. Dok razgovara s nekadašnjim suborcima i trajnim životnim supatnicima, Folman shvaća da se sve u njima miješa, i bol, i bijes, i osjećaj krivnje, i kaos u vlastitim mislima, i zbunjenost u djelovanju, i grizodušje zbog onoga što su vidjeli i(li) učinili, odnosno propustili učiniti. Folmanovo je ostvarenje neosporno jedinstveno filmsko svjedočanstvo o antiherojskom stoicizmu emotivnog pojedinca u žrvnju ratnog ludila, iznimno promi-

šljen i elokventno sročen testament o nadrealnom ugođaju i nadrealnom iskustvu sudjelovanja u ratu, prema redateljevim riječima pod utjecajem glasovite *Kvake 22* i s tendencioznim ironijskim i crnohumornim odmakom realizirano upozorenje o apsurdnosti ratovanja te općim i osobnim tragedijama koje iz njega proizlaze. Vjerno slijedeći kronologiju zbivanja, Folman neprekidno radi jasnu distinkciju između viših časnika odnosno onih koji znaju što se sprema, i običnih vojnika koji bespogovorno i bez razmišljanja izvršavaju zapovijedi, znajući da su tek topovsko meso koje u svakom trenutku može biti žrtvovano.

Ipak, autora tijekom svih proteklih godina, pa tako i za vrijeme rada na filmu i poslije njegova zgotovljavanja, muči i osjećaj osobne krivnje i odgovornosti, osjećaj koji ga je presudno motivirao da se u vidu svojevrsne filmske psihoterapije upusti u borbu s vlastitim demonima. Isprva vjerujući da će čitav samoanalitički umjetnički proces nalikovati svojevrsnoj filmskoj psihoterapiji, odnosno sjedenju u psihijatrijskoj ordinaciji i razgovoru s terapeutom, redatelj je ubrzo shvatio da bi to bio prejeftin i prejednostavan način dodatnog samozavaravanja. Jer, za njegovo duboko potiskivanje užasnih slika i sjećanja nisu odgovorni samo blagotvorni samozaštitni mehanizmi uma, već je on dobrim dijelom zaborav svjesno i sam odabrao. Nakon otpuštanja iz vojne službe Folman je namjerno prekinuo sve kontakte sa suborcima i ratnim drugovima, te je tako, dijelom zahvaljujući i vladajućim politikama i društvenoj klimi u kojoj pokolj u Sabri i Shatili nikad nije dublje problematiziran, na određeni način svjesno potaknuo amneziju. Štoviše, on sam priznaje da je licemjerni i u osnovi po čitavo društvo uništavajući opći zaborav prihvatio kao svoj vlastiti, sve dok nije postao otac, odnosno dok nije osjetio odgovornost prema vlastitoj djeci i njihovoj budućnosti. U prizivanju i upotpunjavanju njegovih sjećanja protagonista pored psihologinje Zahave Solomon, cijenjene znanstvenice na polju istraživanja psiholoških trauma, vodi i njegov prijatelj Carmi Cna'an (također filmski pseudonim Folmanova identično traumatizirana suborca Yehezkela Lazarova), smiren i prizemljen čovjek koji je duševni mir i obiteljsko zadovoljstvo pronašao u Nizozemskoj, a koji terapeutski blagim glasom i razumljivim objašnjenjima funkcionira kao nekovrsni orijentir i etički kompas filma.

Na prvi pogled nekog može iznenaditi detalj da u filmu koji tematizira stravičan zločin Izraelaca nad Palestincima ovih potonjih zapravo i nema, sve do samog kraja kad se pojavljuju kao (bezlične) nijeme žrtve i oni koji te žrtve oplakuju. Već na drugi pogled postaje jasno da je to proračunata Folmanova odluka i koncepcijska strategija, jer njegova je temeljna nakana pokazati da su žrtve (i) Izraelci, izgubljeni, nesigurni, zbrkani i bolećivi mladi vojnici kojima će i samo *post festum* promatranje posljedica zvjerskog zločina zauvijek obilježiti živote i odrediti sudbine. Na određeni način Palestinci nikad u filmu nisu prikazani kao samo ljudi, upravo s ciljem da se naglasi kako (i) Izraelci to jesu. Ipak, u sceni u kojoj skupina uplakanih palestinskih žena hoda ulicom i u tišini oplakuje svoje ubijene, i žrtvama je posredno no iznimno učinkovito dano pravo glasa. Dok im se niz obraze slijevaju suze palestinske žene šute, a na zbog tragedije ogrubjelim i otvrdnulim licima čitaju se neizreciv očaj i užas. U njihova je lica zagledan i Folman, a u trenucima dok ih promatra njegovo disanje postaje brže i plićе, te ono tako biva svojevrsnim emotivnim sidrom scene koja time dobiva zasebnu izražajnu dimenziju. Napokon, kad u završnici animacija ustupi mjesto dokumentarnim snimcima žrtava pokolja u Sabri i Shatili, gledatelj shvaća da su jedini stvarni odnosno ne-animirani ljudi koji su u filmu prikazani Palestinci, da su isključivo oni predočeni kao bića doslovce od krvi i mesa. Točnije, oni su stvarni upravo onoliko koliko je stvarna i njihova neopisiva tragedija, koja se uistinu ne može i ne smije izraziti ničim osim okom kamere zabilježenim dokumentarnim snimcima.

Žanrovska definicija "animirani dokumentarac" sasvim ne odgovara izvedbenim detaljima, jer je riječ o neobično poetičnom, vrlo efektno koloriranom i začudno animiranom djelu koje uključuje i pseudofikcijske sekvence prisjećanja autorovih sugovornika, njegovih nekadašnjih suboraca i psihologa uz čiju pomoć Folman u sjećanje priziva neopisivo traumatične i duboko potisnute slike ratnih užasa. On kao i njegovi istovjetno čitavog života prizorima stravičnih zločina progonjeni suborci bezuspješno pokušava pobjeći od prošlosti, no ona se stalno javlja u repetitivnim uznemirujućim snovima, u nemogućnosti življenja normalne svakodnevice ili u pogledima suznih očiju vlastite djece. Tradicionalnu animaciju spretno nadograđujući suvremenim oblikovnim sredstvima, rotoskopski animirane prizore križajući s digitalnima, inventivno miješajući stvarnost i fikciju (odnosno stvarnost u određenoj mjeri nadopisujući fikcijom), te u glazbenoj podlozi posežući za klasičnim suzvučjima, ali i *rockom* 80-

ih, Folman kreira potresno djelo iznimne emotivne snage. Kad u završnim kadrovima, nakon što se autor konačno svega sjeti, animacija ustupi mjesto dokumentarnim snimcima posljedica pokolja, redateljevo djelo i njegova možda životna umjetnička misija je zaključena.

Valcer s Bashirom autorova je celuloidna potraga za vlastitom dušom, njegovo duboko, dojmljivo iskreno i samim tim uznemirujuće suočavanje s razdirućim osjećajima osobne krivnje i odgovornosti. U širem društveno-političkom kontekstu podjednako se licemjernom, paradoksalnom, ali i vrlo znakovitom doima i činjenica da je ovaj naglašeno antiratni film naišao na praktično unisono odobravanje, u samom Izraelu jednako kao i u svijetu. Osobito se neugodnim doima podatak da se za Oscara nominirano te Zlatnim globusom i Europskom filmskom nagradom u kategoriji najbolje glazbe ovjenčano ostvarenje okitilo i sa šest nagrada Izraelske filmske akademije, te da su ga s podjednakim aklamacijama dočekale sve izraelske političke stranke, od ekstremne desnice do krajnje ljevice (koja je *nota bene* prigovarala da je Folman morao biti izravniji i beskompromisniji). Imajući na umu trajnu izraelsku okupaciju Zapadne obale i pojasa Gaze, gdje se svakodnevno krše međunarodni zakoni, a nasiljem i rasizmom brutalno gaze ljudska i izbjeglička prava, recepcija *Valcera...* postaje dodatno zanimljivom i indikativnom.

Josip Grozdanić

Žena kojoj sam čitao

(The Reader, Stephen Daldry, 2008)

"Ono što se čini iz ljubavi, zbiva se uvijek s one strane dobra i zla."

Nietzsche, S onu strana dobra i zla, fragment 153.

Ljubav spram nekog za koga znamo da je kriv, a unatoč tome ga i dalje volimo, nedavno je na radikalan način propitao film *Žena kojoj sam čitao*. Radnja počinje naizgled banalno i nevino. Petnaestogodišnjak Michael (David Kross) nakon škole luta ulicama njemačkog grada Neustadta godine 1958. Odjednom mu pozli i skloni se u neki haustor. Tamo ga primjećuje Hanna Schmitz (Kate Winslet), inače kondukterka u tramvaju, pomaže mu i otprati ga kući. Ispostavi se da Michael ima žuticu i da sljedeća tri mjeseca mora provesti kod kuće. Kada se oporavi, on posjećuje Hannu kako bi joj zahvalio, a među njima se – unatoč golemoj razlici u godinama (Hanna ima 36) – razvija strastvena afera. Michael koristi svaki trenutak kako bi je posjetio, te odmah poslije škole trči k njoj, gdje joj u pauzi između seksa čita klasike svjetske književnosti, od *Odiseje* do *Pustolovina Huckleberryja Finna*.

Naravno, svatko tko čuje za ovakvu romansu naprosto zna da joj kad-tad mora doći kraj. Radi se o maloj njemačkoj sredini, a razlike u godinama su prevelike. I doista, jednoga dana, taman kada je Hanna saznala za promaknuće u poslu, Michael dolazi u njen stan i zaprepašten je kada sazna da Hanni nema ni traga: naprosto je spakirala stvari i otišla. No ubrzo će se ispostaviti kako razlog za Hannin bijeg nije bio uvjetovan očekivanim razlogom (razlikom u godinama). Osam godina kasnije, 1966, Michaela nalazimo na Sveučilištu u Heidelbergu. On je, po svemu sudeći, prebolio Hannu, i sada je student prava, a na fakultetskim satovima često se raspravlja o nacističkim zločinima, pa između ostalog i slavnom Jaspersovu spisu *Pitanje krivnje*. Profesor Rohl (Bruno Ganz) svoje studente jednoga dana – kao dio praktične nastave – odvodi na suđenje čuvaricama iz koncentracijskog logora Auschwitz.

I ovdje dolazimo do preokreta filma: ne samo da Michael uviđa da je upravo Hanna bila jedna od čuvarica, nego ubrzo saznaje i mučne detaljne opise o tome kako su čuvarice, osim "standardnih poslova" u logoru, ostavile 300 židovskih žena da izgore u crkvi. Ostale čuvarice ubrzo optuže upravo Hannu da je sastavila pismeno opravdanje tog čina, a ona umjesto da opovrgne, prizna da je kriva. Zašto? Michael to uspije sagledati u kontekstu njihovih seansi čitanja, te uvidi da je Hannu nadvladao strah jer je nepismena (zapravo Hanna je i ušla u SS samo zato da bi izbjegla promaknuće na poslu koje bi pokazalo da je nepismena – zato je kasnije i bila kondukterka, a otuda i njezin kasniji bijeg od novog promaknuća). No, umjesto

da svjedoči pred sudom, Michael – vjerojatno razočaran samom spoznajom da je ljubav njegova života zapravo ratni zločinac – tu činjenicu zadrži za sebe, a Hanna, za razliku od drugih čuvarica koje su prebacile odgovornost na nju i izvukle se sa samo nekoliko godina zatvora, bude osuđena na doživotnu kaznu. Michael se u međuvremenu oženi i rastane, a pri jednom povratku u Neustadt otkrije svoje stare knjige i odluči ih sve – kao nekad – pročitati i snimiti na kazete. Potom ih šalje Hanni. Ona postupno nauči čitati te mu piše pisma. No Michael joj ne odgovara, niti je ne posjećuje, sve dok ga jednog dana, 1988. godine, ne nazovu iz zatvora sa zamolbom da pomogne Hanni da se ponovno uključi u društvo jer je dobila prijevremenu slobodu. On je posjećuje, pronalazi joj stan i posao. Međutim, noć prije oslobođenja, Hanna se objesi.

Što nam ta zamršena priča o pitanju krivnje i odgovornosti otkriva o ljubavi? Hanna je na početku u Michaelovim očima idealna žena – sve ono o čemu nije ni sanjao da može sanjati. Ostvarenje svih onih snova za koje nije znao da ih ima. Jer ipak je to njegovo prvo seksualno iskustvo, ipak je to njegova prva ljubav. Kada ga Hanna ostavlja, njemu najprije nije jasno zašto je to učinila. I, kao svaki put kada je u nekoj vezi netko ostavljen, on je bio povrijeđen i vjerojatno je svu krivnju prebacivao na nju. Potom je, kao što to već biva kod prekida, krivnju polako počeo prebacivati na sebe ("Ipak sam imao samo 15 godina", "Ipak sam bio klinac, nezreo za ljubav", itd.). Nakon nekog vremena on je Hannu već prebolio, no kada je pronalazi na sudu, pitanje krivnje se ponovno rađa. I na njegovu nesreću, Michaelu se dešava ono najgore što se može dogoditi – on otkriva da je Hanna doista kriva, da nije on taj koji je doveo do prekida…

Njezin nacistički zločin ujedno može biti iščitan i kao metafora za "zločin ljubavi": dok u drugim prekidima, rekli bismo "običnim" (premda mogu izazvati jednake emocionalne tegobe), glavni razlog za rastanak može biti prijevara, laž, ili naprosto činjenica da se druga osoba otrijeznila od ljubavi, u ovom slučaju je stvar dovedena do krajnjeg ekstrema: Hanna je participirala u Holokaustu. Tu čak ni nepismenost zbog koje je uopće završila kao čuvarica logora nije dovoljna isprika. Ako je osjetila sram zbog toga, kako to da nije osjetila sram kada je "samo radila svoj posao", tj. gledala kako se pred njom ubija jedan čitav narod? Michael to zna, i to je vjerojatno i razlog zašto nije svjedočio u njenu korist. On to zna, i to je razlog zašto je toliko suzdržan i zašto mu je trebalo toliko vremena da joj oprosti i počne slati kazete u zatvor.

Dok u "običnim" prekidima prijevara, laž ili činjenica da se druga osoba otrijeznila od ljubavi kod "oštećene strane" gotovo uvijek proizvodi spoznaju, ili barem pomisao, da ta druga osoba očito nije "dobra osoba" ("Pa kako mi je mogla to učiniti?", "Zar je onda sve bila laž?"), u ovom slučaju više nema kolebanja. Druga osoba naprosto jest loša osoba. Pa ipak… Michael se s pravom može pitati: "Da li to znači da je naša ljubav bila laž?" I, naravno, da nije. Upravo je to najveća monstruoznost ljubavi kao takve. Mi možemo doći do spoznaje da je druga osoba loša, ali ćemo uvijek kod nje pronaći tračak dobrote koji

će je opravdati u našim očima. Čak i ako nam je lagala, čak i ako nas je prevarila… Čak i ako je pasivno promatrala genocid Židova. Monstruoznost ljubavi je upravo u tome da sve te činjenice mogu biti istinite, ali da one na jedan hegelovski način (sjetimo se njegove čuvene izjave "Tim gore po činjenice!") ne moraju govoriti ništa o istini ljubavi. Ona je onkraj dobra i zla, na jednoj drugoj moralnoj razini – na razini na kojoj klasična pravila morala očito više ne važe. Pitanje krivnje postaje relativno.

Uzmimo opis iz knjige Bernharda Schlinka po kojoj je i snimljen film, a koji najbolje opisuje to ambivalentno stanje:

> *Vidim Hannu kako hoda ulicama logora, kako ulazi u kažnjeničke barake ili nadgleda građevinske radove. Sve to radi s istim grubim izrazom na licu, hladnih očiju i tankih usana, a logorašice se povlače u sebe, sagibaju nad poslom, stišću se uza zid, u zid, žele u njemu nestati. Ponekad se radi o velikom broju logorašica, trče na sve strane ili stoje u redovima i stupaju, a Hanna stoji među njima i izvikuje zapovijedi, lice joj se pretvara u ružnu grimasu, a udarci bičem pomažu glasu. Vidim crkveni toranj kako se obrušava na krov i iskre koje vrcaju, i čujem užasnute glasove žena. Vidim zgarište crkve sutradan ujutro.*
>
> *Pored ovih slika vidio sam i one druge. Hannu, kako u kuhinji oblači čarape, kako ispred kade drži ručnik, kako vozi bicikl, dok joj suknja vijori na vjetru, kako stoji u radnoj sobi mog oca, kako pleše pred ogledalom, kako na bazenu gleda prema meni, Hannu kako me sluša, kako mi govori, kako mi se osmjehuje, kako me voli. Najgore je bilo kad bi se slike ispreplele. Hanna, kako me ljubi hladnih očiju i tankih usana, koja bez riječi sluša dok joj čitam i na kraju rukom udara o zid, kako mi govori, a lice joj se pretvara u grimasu. Najgori su bili snovi u kojima me snažna, zapovjednička, strašna Hanna seksualno uzbuđuje i zbog kojih se budim ispunjen žudnjom, stidom i ljutnjo. I ispunjen strahom zbog pitanja to sam ja zapravo.* (Bernhard Schlink, *Žena kojoj sam čitao*, s njemačkog prevela Renata Farkaš, Algoritam, Zagreb 2009, str. 119)

Ukoliko na tren reflektiramo poziciju nas kao gledatelja *Žene kojoj sam čitao*, kao sudionika priče, onda ćemo upravo u njoj otkriti što točno znači gore opisana relativnost krivnje i moralna dvojba o tome tko smo zapravo mi. Naime, *Žena kojoj sam čitao* uspjela je u nečemu što je prije nje uspio Michael Haneke u svom filmu *Skriveno* (2005). Kao što u taj film o buržujskom paru koji počinje dobivati prijeteće videosnimke zapravo ulazimo ni manje ni više nego kroz jednu od tih videosnimki, te htjeli mi to ili ne, već odmah na početku zauzimamo poziciju vojajera (sukrivaca), tako se u prvoj polovici *Žene kojoj sam čitao* poistovjećujemo s ljubavnim parom. Mi znamo da se Hanna čudno ponaša, ali s druge strane, ona pokazuje neizmjernu ljubav prema Michaelu. Njihova je veza doista jedinstvena. A onda, čak i kada saznajemo tko i što je zapravo Hanna, mi i dalje na neki način suosjećamo s njom, mi smo na "njenoj strani", premda znamo da je bila čuvarica u Auschwitzu.

Žena kojoj sam čitao u tom je smislu proizvela sukrivnju, što će najbolje objasniti sam Michael u književnom predlošku Bernharda Schlinka: "Želio sam Hannin zločin istovremeno i razumjeti i osuditi. Ali to je bilo previše strašno. Kad sam pokušavao razumjeti što se dogodilo, imao sam osjećaj da više ne osuđujem taj događaj na način na koji bi ga trebalo osuđivati. Kad sam to osuđivao, na način na koji je trebalo osuditi, nije mi preostajalo mjesta za razumijevanje. A istovremeno sam uistinu želio razumjeti Hannu; kad je ne bih razumio, to bi značilo da je ponovo izdajem" (str. 127). Ako se odmaknemo od grozote Holokausta, ne bi li se ista rečenica mogla primijeniti i na benignije ljubavne "prijestupe"? Kada me voljena osoba prevari, ja je najprije osuđujem ("Kako je to mogla učiniti?"), no potom je pokušavam razumjeti ("Jesam li je ja stjerao u tjesnac, pa je bila prisiljena"?). No kada pokušamo razumjeti taj "zločin", onda ga prestajemo osuđivati, a kada ga osuđujemo, onda ga prestajemo razumijevati – uvijek ta oscilacija između dva suprotna i neodjeljiva pola.

Pitanje koje postavlja *Žena kojoj sam čitao* ujedno je i participacija. Dakle, ako razumijevanje neizbježno znači odmak od osuđivanja zločina, znači li to da ti već na neki način opraštam? A ako opraštam, znači li to da i ja neizravno sudjelujem u tvom zločinu? Jedan radikalan odgovor na ovu dvojbu iznova imamo u povijesti Holokausta i zastrašujućem svjedočanstvu Prima Levija o jednom zaista neobičnom događaju u Auschwitzu. Radi se o nogometnoj utakmici koja se 1944. godine odigrala između SS-a i *Sonderkommando*, specijalne postrojbe logoraša koji su bili zaduženi za vođenje plinskih komora i krematorija. Primjećujući da se taj događaj nikada ne bi

mogao odviti s bilo kojom drugom klasom logoraša, Levi ustvrđuje da je upravo s tom posebnom grupom SS mogao "stupiti na polje jednakog stajališta, ili gotovo. Iza tog primirja čuje se sotonski smijeh: dovršeno je, uspjeli smo, vi više niste druga rasta, anti-rasa, glavni neprijatelj milenijskog Reicha; vi više niste ljudi koji odbacuju idole. Osramotili smo vas, korumpirali vas, povukli na dno zajedno s nama. Vi ste poput nas, ponosni ljudi: zamrljani vlastitom krvlju, kao i mi. I vi ste, poput nas i poput Kaina, ubili brata. Dođite, sada se možemo igrati zajedno".[1] Agamben će tu scenu nazvati paradigmatskim primjerom "sive zone", to je nova *terra ethica* u kojoj se slamaju temeljne moralne kategorije i razlike koje su dotad važile. U toj zoni "zlostavljani postaje zlostavljač i sam se krvnik pojavljuje na svoj način kao žrtva".[2]

Još jedan pogled na *Sonderkommando* daje nam pripovijest o *Krivotvoriteljima* (Stefan Ruzowitzky, 2006), austrijski film koji se temelji na sjećanjima Adolfa Burgera, krivotvoritelja koji je sudjelovao u tzv. akciji Bernhard tijekom Drugog svjetskog rata. Glavni lik filma je Salomon Sorowitsch, vodeći krivotvoritelj novca koji živi u predratnom Berlinu sve dok ga jednom ne uhite i prebace u koncentracijski logor Mauthausen. Kako bi preživio u tim nehumanim uvjetima, Sorowitsch polako počinje koristiti svoje umjetničke vještine (npr. slika portrete nacista), a nadređeni ga potom prebacuju u Sachsenhausen, gdje će se odviti najveća operacija krivotvorenja u povijesti. Naime, nacisti su Židove opskrbili najsofisticiranijom opremom kako bi krivotvorili britansku funtu i dolar. Sorowitsch se odmah lati posla, no tu se pojavljuje Burger koji je pred velikom moralnom dilemom: ukoliko nastave krivotvoriti novac, oni tako izravno pomažu u ratnim osvajanjima Nijemaca i daljnjem pokolju Židova – međutim, ako ne nastave krivotvoriti novac, onda u pitanje dovode vlastite živote. Krivotvoritelji su – za nagradu – čitavo vrijeme bili izolirani od ostalih logoraša: imali su mekše krevete s posteljinom, hranu, sapun, a čak su igrali i stolni tenis. Kao i u nogometnoj utakmici koju spominje Levi, i ovdje se zapravo radi o "sivoj zoni" morala u kojoj žrtva postaje počinitelj.

Jedan od ponajboljih prikaza tog zamršenog odnosa, koji ujedno propituje svu zamršenost ljubavi, zasigurno je *Noćni portir* (Liliana Cavani, 1974). Trinaest godina nakon Drugog svjetskog rata ponovno se susreću Lucia (Charlotte Rampling) i Max (Dirk Bogarde). Ona je preživjela koncentracijski logor, a on je bio nacist i njezin mučitelj koji sada radi kao noćni portir u jednom bečkom hotelu. U logoru, on ju je na neki način poštedio smrti, tako što ju je izvukao iz gomile: njihov seksualni odnos počinje kada jedan nacistički čuvar siluje muškog zatvorenika u njegovu krevetu, a ostali logoraši naprosto gledaju i stoje sa strane. U tom trenu Max odjeven u liječničku kutu izvlači Luciju, odvodi je u sobu, te je prisiljava na oralni seks. Na njoj se ne vide tragovi patnje, niti izgleda da joj to "silovanje" pričinjava ikakve osjećaje nelagode. I upravo je zbog toga ta scena toliko uznemirujuća, jer mi, kao gledatelji, naprosto ne znamo da li je to njezin slobodni čin ili ne, da li je i ona, poput *Krivotvoritelja*, pristala na tu "simboličku razmjenu" kako bi zauzvrat dobila život... Cavani je svojim filmom izazvala popriličnu kontroverzu, jer se po prvi puta na filmskom platnu propitala mogućnost seksualnog užitka između nacista i logorašice. To se najbolje vidi kada iz sjećanja na logor dođemo u sadašnjost filma. Naime, Max i Lucia obnavljaju svoj sadomazohistički odnos; on ubrzo daje otkaz i napušta svoje konspirativne drugove-naciste, a ona napušta svog supruga, kako bi se posve posvetili jedan drugome. Međutim, stjerani u kut upravo od drugih nacista koji žele zatrti svaki trag na zločine Holokausta, oni su osuđeni na sami sebe, na puko preživljavanje. I upravo se u tom trenu briše granica između zločinca i žrtve, zlostavljani postaje zlostavljač i sam se krvnik pojavljuje na svoj način kao žrtva. Zadnja scena filma nas ne bi smjela zavarati. To što Max i Lucia na kraju ponovno igraju svoje uloge, on u staroj nacističkoj uniformi, a ona kao logorašica (sve dok ih ne ubiju na mostu), još uvijek ne znači da je Max ponovno postao zlostavljač. Upravo suprotno, i on je, jednako kao i Lucia, na kraju života – kao zatvorenik u vlastitom stanu – doslovce bio sveden na "goli život" (život bez hrane, pića, osuđen na golu egzistenciju) i, naizgled paradoksalno, upravo je Lucia ta koja mu je omogućila da sa sebe zbriše krivnju kroz čin proživljavanja onog stanja na kakvo je on svodio druge. Monstruoznost te situacije je u tom smislu najljepša ljubavna gesta koju

1 Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, Vintage, New York, 1989, str. 55.

2 Giorgio Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitza*, s talijanskog preveo Mario Kopić, Antibarbarus, Zagreb, 2008, str. 15.

je Lucia mogla izvršiti.

To je ono što nas iznova dovodi na *Ženu kojoj sam čitao*. I u toj priči je Michael, tako što je čitao knjige i snimke slao na kazetama, omogućio da Hanna nauči čitati, te u tom smislu pokazao velikodušnost ljubavi. No za razliku od filma, knjiga Bernharda Schlinka daje nam uvjerljivo objašnjenje zašto se Hanna ubila. Ona se nije ubila, kao što bismo to mogli zaključiti iz filmskog prikaza, jer se bojala ponovnog povratka u društvo ili zato jer je ostala razočarana neuzvraćenom ljubavlju Michaela. Ona se ubila jer je naučila – čitati. Naime, Michael u njenoj ćeliji pronalazi brojne knjige od Prima Levija, Tadeusza Borowskog i drugih koji su preživjeli Holokaust. Hanna se, dakle, upravo zahvaljujući Michaelu, uspjela upoznati s poviješću onih koje je odvela u smrt. U neku ruku, tek tako što je on nju, čitanjem, sada odveo u smrt – on je pokazao pravu mjeru ljubavi.

U svim tim primjerima radikalnih ljubavi (Max i Lucia, Michael i Hanna) koje graniče s osebujnom vrstom sadomazohizma valja zamijetiti jedan detalj. To je *igra*. Svako je zaljubljivanje uvlačenje u nečiji diskurs ("diskurs Gospodara"). Igranje prema pravilima koja – naizgled paradoksalno – saznajemo tek u procesu igre. Veza između Hanne i Michaela i ne počinje nikako drugačije nego kao igra. "I kad bismo vodili ljubav, uzimala me na način razumljiv sam po sebi. Njene su usne uzimale moje, njen se jezik poigravao mojim, govorila mi je gdje i kako da je dodirujem, a kad bi me jahala, sve do svog vrhunca, bio sam za nju tu samo zato što je uživala sa mnom, na meni. To nikako ne znači da nije bila nježna prema meni i da mi nije pričinjala užitak. Činila je to da bi udovoljila svojoj želji za igrom, sve dok i ja nisam naučio uzimati nju" (Schlink, 30-31). Drugim riječima, sve dok i Michael nije naučio igrati.

I tu dolazimo do pitanja zašto možemo voljeti samo u znakovima. Zato jer je svaka igra određena znakovima. Igre bez znakova nema. Jednako tako, nema niti refleksije o ljubavi bez znakova. Uvijek kada razmišljam o ljubavi koju smo imali ja o njoj ne mogu razmišljati doli u znakovima. I nerijetko tek *post festum* nešto što je na početku tek bio označitelj bez označenog, znak bez značenja, nešto što mi se u tom trenu svidjelo naprosto zato jer je to bio "znak" naše ljubavi, jedinstveno obilježje koje pripada samo nama i nikome drugom, počinje dobivati drugačije obrise: obrise čudovišne stvari koja je samo čekala da bude otkrivena, da ispliva na površinu. Uzmimo nelagodno otkriće Michaela, kada zapravo saznaje kakvu težinu je imao prepoznatljivi znak njihove veze, ono zbog čega je njihova veza bila toliko posebna – čitanje. Radi se o opisu jedne od preživjelih iz logora: "Imala je svoje štićenice, uvijek jednu od mladih, slabih i nježnih djevojaka, uzimala bi ih pod svoje okrilje i uvijek je pazila da ne moraju raditi, skrbila je za njih, bolje ih oblačila i hranila, a uvečer bi ih uzimala k sebi. A djevojke nisu smjele reći što to ona s njima uvečer radi i mi smo mislile da ona s njima... To smo ponajviše mislili zbog toga što su poslije sve odlazile transportom, kao da su poslužile njenoj zabavi i ona ih se s vremenom zasitila Ali uopće nije bilo tako, jednog je dana jedna djevojka priznala pa smo saznali da su joj te djevojke čitale naglas, iz večeri u večer." (Schlink, 95).

Kako se Michael mogao ne prepoznati u tom opisu? Baš poput tih jadnih djevojaka iz logora, i on je bio slab i nježan kad ga je Hanna otkrila onako bolesnog u haustoru, a potom joj je on, baš kao što su to činile te djevojke, čitao, za što bi zauzvrat dobivao njezinu pažnju i ljubav. *Žena kojoj sam čitao* u tom smislu – ma koliko da tema Holokausta tvorila prevladavajuću sjenu – nije tek priča o moralu, već priča o ljubavi. Holokaust je na neki način ujedno i metafora ljubavi, a svi zločini koje je Hanna učinila mogu se upisati u registar "zločina ljubavi". Michaelova spoznaja nakon ovog nelagodnog saznanja ne razlikuje se mnogo od spoznaje svih drugih razočaranih ljubavnika. Radi se o spoznaji da su znakovi koje smo smatrali posebnima odjednom razotkriveni, ogoljeni od svoje mistike, prepoznati kao laž. Uzmimo recimo slučaj da sam u vezi imao nadimak "mucica", a onda, slučajno, kasnije, saznajem da je taj nadimak imao i bivši moje djevojke. Uzmimo, primjerice, da sam mislio da je neki restoran baš "naš" restoran, "naše mjesto", nešto smo mi otkrili i što samo za nas ima neko posebno značenje, a onda, kasnije, saznajem da je to prije bio i "njihov" restoran. I to nije kraj ljubavnih razočaranja. Do najveće diskrepancije između znaka i njegova značenja dolazimo na najosobnijoj razini: što ako su i njeni pogledi, njeni osmijesi, njeni pokreti, njeno glasuckanje i njeno njuškanje već viđeni prije? Što ako to nije jedinstveni i prepoznatljivi znak samo – i jedino – naše ljubavi? I sva se ta pitanja sažimaju u jedno: što ako onda naša ljubav nije originalna?

Srećko Horvat

Juraj Kukoč

KRONIKA

3. 3. Zagreb
U kinu Europa održana je premijera filma *Buick Riviera* Gorana Rušinovića.

4. 3. Zagreb
U dvorani Matice hrvatske Nikica Gilić održao je predavanje *Adaptacije hrvatskih književnih djela: Ante Babaja*.

5. 3. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je projekcija kanadskog filma snimljenog u Hrvatskoj *The Olive Girls* Nikole Čurčina.

6-9. 3. Vinkovci, Županja
U dvorani Gradskog kazališta Joza Ivakić i u galeriji Slavko Kopač u Vinkovcima te u Multikulturalnom centru grada Županje održan je 3. Festival dokumentarnog rock filma DORF. Najboljim filmom proglašen je *Kike Turmix* Rogera Sommersetha. Održana je i izložba *Arsen – Kino Sloboda*.

6-12. 3. Varšava
U Poljskom povijesnom muzeju održan je program najboljih europskih filmova koji opisuju rušenje komunističkih režima *Koga pokreće povijesni film*, u koji je uvršten film *Maršal* Vinka Brešana.

6-27. 3. Rijeka
U Art-kinu Croatia, u organizaciji Grada Rijeke i Hrvatskog filmskog saveza, održan je osnovnoškolski obrazovni program Škola u kinu, koji je pokrenut 27. u Zagrebu.

7. 3. Juričani
U 61. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Zoran Pokupec-Pinky.

1. 3. Zagreb
U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija filmova Damira Čučića i Borisa Poljaka rađenih u okviru nezavršenog projekta apstraktnih filmova *Grozd*.

1. 3. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Bakar 4 godišnja doba* Igora Modrića.

17. 3. Zagreb
U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Film s invaliditetom* Marija Kovača prilagođenog slijepoj i gluhoj publici.

17-21. 3. Zagreb
U kinodvorani Studentskog centra, kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a i u klubu SC-a održani su 18. Dani hrvatskog filma. Veliku nagradu dobio je igrani film Irene Škorić *Rastanak*. Nagradu za režiju dobio je Dalibor Matanić za igrani film *Tulum*, nagradu za najbolji scenarij Irena Škorić za film *Rastanak*, nagradu za najbolju montažu Hrvoje Mršić za igrani film *Super mi je*, nagradu za najbolju glazbu Jura Ferina i Pavao Miholjević za film *Tulum*, nagradu za najbolju kameru Željko Sarić za igrani film *Jedan dan u zemaljskom zavodu za slijepu djecu*, nagradu za najboljeg debitanta Antonio Gabelić za režiju igranog filma *Reciklus*, nagradu za najboljeg producenta Akademija dramskih umjetnosti i posebnu nagradu eksperimentalni film *Clash* Branka Pašića. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Meštrović* Danka Volarića (dokumentarni film), *Loš dan za kapetana Kuku* Hane Veček i Marina Juranića (igrani film), *Fantastična odiseja doktora Zodiaka* Matije Pisačića (animirani film), *Novembar* Borisa Greinera (eksperimentalni film) i *Adris Galeria – Edo Murtić* Zorana Happa (namjenski film). Oktavijana za životno djelo dobio je redatelj Zvonimir Berković. Nagradu Zlatna uljanica dobio je igrani film *Otpadnici* Petra Oreškovića, nagradu Jelena Rajković igrani film *Prljavi mali mjehurići* Ivana Livakovića, a nagradu Salona odbijenih igrani film *Interijer, stan, noć* Saše Bana. U popratnom programu, između ostalog, prikazan je program *Hrvatski antologijski dokumentarni filmovi*, program u spomen preminulih Tomislava Pintera i Mate Kukuljice te okrugli stol o filmskom radu Zvonimira Berkovića.

18. 3. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Živuće fotografije III – hrvatske slike iz prošlosti mediteranskog filma* Mladena Jurana i projekcija filma *Tribute to America – (Vanka)* istog autora.

19. 3. Zagreb
U prostorima Društva arhitekata Zagreba Hrvoje Turković održao je predavanje *Jesu li "filmske vrste" tek "ladice" zatucanih umova?* iz ciklusa predavanja *Sve o filmu*.

19. 3. Prag
Na 11. filmskom festivalu ljudskih prava One World dokumentarni film *Tri* Gorana Devića osvojio je nagradu za najbolji kratki film.

19. 3. Gent
Na festivalu jednominutnih filmova The One Minutes Belgian Open film *I Fought the Law* Ivana Klepca i Slave Lukarova osvojio je prvu nagradu u kategoriji narativnog filma.

2. 3. Solun
Na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma godišnja nagrada za izuzetan doprinos razvijanju europske dokumentarističke kulture, koju dodjeljuje udruga European Documentary Network, uručena je festivalu ZagrebDox i Nenadu Puhovskom.

24-28. 3. Zagreb
U kinu Europa održan je 6. Human Rights Film Festival s temom političkih sustava i ratnih zločina.

24. 3. – 7. 4. Zagreb
U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazana je recentna produkcija hrvatskog eksperimentalnog filma i videa.

27. 3. Beograd
U 66. godini života umro je filmolog, filmski kritičar i scenarist animiranih filmova Ranko Munitić.

29. 3. - 4. 4. Zagreb
U kinu Grič održana je 8. Revija amaterskog filma (RAF). Između ostalog, u popratnom programu prikazan je izbor filmova kultnog festivala antifilma Genre Film Festival (GEFF).

3. 3. Zagreb
U dvorani multipleksa Cinestar Novi Zagreb održana je repertoarna premijera filma *Metastaze* Branka Schmidta.

3. 3. - 5. 4. Pazin
U Etnografskom muzeju Istre održana je manifestacija Etnofil(m) – Dani etnografskog filma.

31. 3. Velika Gorica
U izložbenom prostoru Pučkog otvorenog učilišta otvorena je izložba plakata filmskih klasika.

3. 4. Zagreb
U dvorani Multimedijalnog centra SC-a održana je premijera filma *Opsesija* Matije Debeljuha.

3-5. 4. Zagreb
U dvorani Akademije dramske umjetnosti održana je 8. filmska revija kazališne akademije F.R.K.A. Glavnu nagradu osvojio je film *Welcome to Igrane* Kristine Kumrić, a nagrade su osvojili i Martin Semenčić za najbolju montažu, Eva Kraljević za najbolju kameru, Saša Ban za najbolji scenarij, Marija Škaričić za najbolju glumicu, Filip Križan za najboljeg glumca, Hana Jušić za najbolju režiju i Ivan Kelava za najbolju produkciju.

5. 4. Lecce
Na 10. festivalu europskog filma film *Kino Lika* Dalibora Matanića osvojio je glavnu nagradu.

5. 4. Aspen
Na 19. Aspen Shortsfestu film *Ona koja mjeri* autora Veljka Popovića osvojio je nagradu za najbolji animirani film.

6-11. 4. Zagreb
U kinu Tuškanac održane su 4. mediteranske igre, posvećene filmu mediteranskih zemalja.

14-21. 4. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je program hrvatskih filmova posvećenih sjećanju na filmologa i filmskog arhivistu Mata Kukuljicu.

15. 4. Bjelovar
Projekcijom filma *Buick Riviera* Gorana Rušinovića u Domu kulture započet je redovni Filmski program u organizaciji Udruge za promicanje kulture DOKUart i grada Bjelovara te u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom.

16. 4. Zagreb
Novim ravnateljem Hrvatskog audiovizualnog centra imenovan je Nikša Sviličić.

21. 4. Zagreb
U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazana je retrospektiva filmova Zdravka Mustaća.

23. 4. Ljubljana
Na Međunarodnom filmskom festivalu Togetherness jednominutni film *Slikaj me* Krune Heidlera osvojio je glavnu nagradu.

24-3. 4. Zagreb
U multipleksu Movieplex održan je 15. tjedan češkog filma, posvećen čehoslovačkim i češkim dobitnicima Oscara.

26. 4. Houston
Na 42. međunarodnom festivalu nezavisnog filma WorldFest film *Rastanak* Irene Škorić dobio je srebrnu nagradu za režiju.

28. 4. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Odavde do Tralala* Borisa Veličana.

28. 4. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Vlado Gotovac, moj slučaj* Bogdana Žižića.

4. 5. Klanjec
U Galeriji Antuna Augustinčića, povodom tridesete godišnjice smrti kipara, prikazani su dokumentarni filmovi u kojima se Antun Augustinčić pojavljuje kao protagonist ili tema filma.

7. 5. Split
U Pučkom otvorenom učilištu održano je svečano otvorenje preuređene dvorane kinoteke Zlatna vrata.

7. 5. Karlovac
Projekcijom filma *Film o Tobotu*, nastalim u sklopu filmske radionice, s radom je počela kino dvorana Naše malo kino u organizaciji Kinokluba Karlovac.

7, 14. i 24. 5. Pula
U kinu Valli održani su programi filmova Pulske filmske tvornice i Filmskog kluba Jelen.

7-14. 5. Zagreb
U sklopu 7. Queer Zagreb Festivala održan je filmski program festivala.

8. 5. Zagreb
U Kulturno informativnom centru održana je tribina Ženska strana hrvatskog filma na kojoj su sudjelovali Antonia Dubravka Carnerud, Biljana Čakić Veselič i Irena Škorić.

9-10. 5. Sisak
U dvorani Doma kulture Kristalna kocka vedrine održan je 1. hrvatski festival filma o zaštiti okoliša Sisak Eco Film Festival (SEFF). Najbolji film, prema ocjeni publike, jest *The Fridge* Lucie Štamfestove.

13. 5. Zagreb
U Maloj dvorani kina Tuškanac održano je predstavljanje knjige Hrvoja Turkovića *Retoričke regulacije*.

13. 5. Zagreb
U multipleksu Movieplex premijerno su prikazani animirani filmovi Zagreb filma *Zeko i potočić* Milana Blažekovića, *Tišina* Borivoja Dovnikovića, *Revizija* Gorana Trbuljaka, *Format* Darka Bakliže, *Trk* Nevia Marasovića, *Zvijer u kući* i *Čamac života* Nevena Petričića te pet naslova iz serije filmova Nedjeljka Dragića *Rudijev leksikon*.

13-24. 5. Cannes
Na 62. canneskom međunarodnom filmskom festivalu, u sklopu službenog natjecateljskog programa kratkometražnog filma prikazan je film *Ciao mama* Gorana Odvorčića, a u natjecateljskom programu Tjedan kritike prikazan je kratkometražni film *Tulum* Dalibora Matanića. U okviru programa Short Film Corner prikazana je selekcija najnovijih hrvatskih kratkometražnih igranih i animiranih filmova. Na filmskom sajmu u sklopu festivala Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju, a održane su projekcije filma *Metastaze* Branka Schmidta.

14. 5. Zagreb
U prostorima Društva arhitekata Zagreba Eva Kraljević i Goran Trbuljak održali su predavanje o filmskom snimanju iz ciklusa predavanja *Sve o filmu*.

14. 5. Pariz
Započela je francuska kinodistribucija filma *Metastaze* Branka Schmidta.

15. 5. Meknes
Na 9. međunarodnom festivalu animiranog filma film *Note* Marka Meštrovića osvojio je glavnu nagradu.

15-23. 5. Zagreb
U kinu Europa održan je 2. Subversive Film Festival, posvećen temi *Kina 1949-29*. Uz filmove i performanse održana su predavanja Slavoja Žižeka, Wang Huia, Minq Lia i drugih.

15-25. 5. Rijeka
U Galeriji Državnog arhiva Rijeka održana je multimedijalna izložba *Pola stoljeća Liburnija-filma* u sklopu koje se održala retrospektiva filmova Kino video klub Liburnija-film.

24-28. 5. Zagreb
U kinu Europa održan je 3. Jewish Film Festival, posvećen djeci žrtvama Holokausta.

25-30. 5. Split
U dvorani kinoteke Zlatna vrata i u ljetnom kinu Bačvice održan je 2. festival mediteranskog filma. Najboljim dugometražnim filmom proglašen je film *Agnesine plaže* Agnes Varde, a najboljim kratkometražnim filmom *Pet dana u rujnu* Frana Arauja i Manuela Burquea. U konkurenciji festivala bio je i hrvatski dokumentarni film *Solo* Tomislava Žaje i Davora Švaića. U sklopu popratnog programa održani su program *Splitsko stanje uma* posvećen filmovima vezanim za Split, retrospektiva filmova Kinokluba Split te projekcija filmova Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

26. 5. Zagreb
U 78. godini života umro je televizijski i filmski redatelj Danijel Marušić.

28. 5. Zagreb
U prostorima Društva arhitekata Zagreba Bruno Kragić je održao predavanje *Postoji li filmski romantizam?* iz ciklusa predavanja *Sve o filmu*.

29. 5. Ljubljana
Na Festivalu kratkometražnih filmova FF6 film *Krupni otpad* Igora Mirkovića osvojio je prvu nagradu u kategoriji igranih filmova.

29-30. 5. Požega
Održan je 17. hrvatski festival jednominutnih filmova. Glavnu nagradu osvojio je film *Support* Borkura Sigthorssona. Prvu nagradu osvojio je film *Campeao* Ria Alevansa, drugu nagradu film *Bientot set ecran* Luisa Roche Antunesa, a treću nagradu film *Otompotom brani Požegu* Ivana Klepca i Slave Lukanova, koji je osvojio i nagradu publike te nagradu Plavi film za najbolji hrvatski film festivala. Nagradu udruženja UNICA osvojio je film *Viša sila* Zorana Mudronje.

30. 5. Zagreb
U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Pobjednici* Tomislava Žaje.

1. 6. Zagreb
U 70. godini života umro je autor eksperimentalnih filmova Zlatko Heidler.

2-7. 6. Zagreb
U kinu Europa i multipleksu Movieplex održano je dugometražno izdanje 19. svjetskog festivala animiranog filma Animafest. Veliku nagradu osvojio je film *Valcer s Bashirom* Aria Folmana, koji je osvojio i nagradu žirija ASIFA Hrvatske. Posebna priznanja osvojili su filmovi *Tajna Kellsa* Tomma Moorea, *Život bez Gabrielle Ferri* Priita Parna i Olge Parn te *Mary i Max* Adama Elliota, koji je osvojio i nagradu publike. Održana je i retrospektiva filmova Michela Ocelota.

3. 6. Los Angeles
Na otvorenju 24. Israel Film Festivala producentu Branku Lustigu uručena je Nagrada za životno djelo festivala.

3. 6. Križevci
U dvorani Hrvatskog doma održana je premijera dokumentarnog filma *Ljudi s mliječnog puta* Miroslava Mikuljana.

6. 6. Poreč
U Pučkom otvorenom učilištu Poreč održan je 2. festival filmića snimljenih mobilnim telefonom Filmmob. Prvu nagradu osvojio je film *Far play* Branka Ištvančića, drugu nagradu film *Frula* Darka Žikovića, a treću nagradu film *Vale prozor* Eme Prodan.

8-24. 6. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je ciklus *Mladi hrvatski film 1990-ih*, u sklopu kojeg je 16. 6. održana tribina s redateljima Hrvojem Hribarom, Lukasom Nolom, Daliborom Matanićem i Goranom Rušinovićem.

10. 6. Zagreb
U 81. godini života umro je filmski redatelj, scenarist i publicist Zvonimir Berković.

11-14. 6. Zagreb
U Autonomnom kulturnom centru Medika održan je 1. maraton kratkog filma, tokom kojeg su učesnici stvarali i prikazali napravljene filmove.

12. 6. Rijeka
Nakon Zagreba i Dubrovnik, na Korzu je održan projekt *Sjećanje grada*, koji se sastojao od višestrukih projekcija arhivskih snimaka Rijeke na gradskim fasadama i simultanog *web-streaming* prijenosa u sklopu međunarodnog projekta Cybercinematography.

14. 6. Avignon
Na 3. festivalu mediteranskog kratkog filma Corto del Med film *Rastanak* Irene Škorić dobio je glavnu nagradu za najbolji igrani film.

16. 6. Zagreb
U prostorima Društva arhitekata Zagreba Sandro Đukić je predstavio svoja tri projekta pod nazivom *arch_1_15_29 / pokretna slika kao metoda bilježenja stvarnosti*, u sklopu ciklusa predavanja *Sve o filmu*.

16. 6. Zagreb
Projekcijom filma *Plati i ženi* Atanasa Georgieva s radom je započelo kino posvećeno prikazivanju dokumentarnih filmova Dokukino Croatia.

19. 6. Zagreb
U sklopu dodjele državnih Nagrada Vladimir Nazor na području filma nagradu za životno djelo dobio je redatelj Bogdan Žižić, a godišnju nagradu redatelj Arsen Anton Ostojić za igrani film *Ničiji sin*.

19.-20. 6. Kastav
Održan je 1. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima snimljenim na svim mogućim medijima.

21-28. 6. Čakovec
U organizaciji Škole animiranog filma Čakovec održana je 16. internacionalna filmska radionica.

22-26. 6. Melbourne
U sklopu 9. međunarodnog festivala animiranog filma prikazani su programi posvećeni animiranim klasicima Zagreb filma i novijoj hrvatskoj animaciji.

26-29. 6. Rijeka
U Art kinu Croatia održan je program posvećen filmskom snimatelju, fotografu i redatelju Vedranu Šamanoviću, koji se sastojao od projekcija filmova, izložbe fotografija i Šamanovićeva predavanja.

26-30. 6. Dubrovnik

U kinu Jadran, kinima na otvorenom Antena kino i Plaža Banje te u palači Sponza održan je 5. Libertas film festival. Glavne nagrade su osvojili filmovi *Drvo limuna* Erana Iklina (igrani film), *Truba* Taka Kuroha (kratki film) i *Nemirna voda* Erika Poppea (nagrada publike). U konkurenciji kratkih filmova bili su hrvatski filmovi *Prljavi mali mjehurići* Ivana Livakovića i *Pod nadzorom* Irene Škorić. Nagradu za doprinos filmskoj umjetnosti dobio je redatelj Jim Sheridan.

1. 7. Motovun

U sklopu 16. ljetne škole unapređenja zdravlja održan je 3. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva, u sklopu kojeg su prikazani odabrani filmovi, održana radionica za izradu dokumentarnog filma i predstavljena knjiga *Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva*.

1. 7. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja i Hrvatska udruga producenata poslali su priopćenje Hrvatskoj televiziji žaleći se na ignoriranje hrvatskog filma u filmskom programu HTV-a za vrijeme državnih praznika.

1-3. 7. Motovun

U organizaciji Društva Naša djeca iz Motovuna i Hrvatskoga filmskog saveza održan je 1. motovunski dječji filmski kamp, koji se sastojao od filmskih radionica.

1-5. 7. Zabok

U Zaboku i okolici održan je 7. Tabor Film Festival. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu osvojio je film *Prljavi mali mjehurići* Ivana Livakovića, a u konkurenciji stranog filma film *Crvena zora* Jeffa Desoma. Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Motorna pila* Dennisa Tupicoffa (animirani film), *Home. Movie* Martina Brucha (dokumentarni film), *Muto* Blua (eksperimentalni film) i *Uočavanje* Dana Keidara (igrani film). Nagradu publike osvojio je film *Nožni prsti* Laurenta Denisa.

2-4. 7. Vrsar

U sklopu filmskog programa 1. hrvatskog festivala ljubavi i erotike Casanovafest prikazani su filmovi Zvonimira Maycuga.

3-11. 7. Karlovy Vary

Na 44. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma film *Nije kraj* Vinka Brešana, prikazan u glavnoj konkurenciji, dobio je nagradu udruženja FIPRESCI. U konkurenciji programa Istočno od zapada bio je film *Ničiji sin* Arsena Ostojića, a u selekciji filmskih kritičara magazina Variety prikazan je film *Buick Riviera* Gorana Rušinovića.

7.7. Zagreb

Leksikografski zavod Miroslav Krleža predstavio je *online*-izdanja svojih odabranih novijih izdanja na internetskoj adresi http://enciklopedija.lzmk.hr, među kojima i dopunjeno, internetsko izdanje *Filmskog leksikona* urednika Bruna Kragića i Nikice Gilića, koje je za javno korištenje bez naplate dostupno na *web*-adresi http://film.lzmk.hr.

9-12. 7. Supetar

U otvorenom kinu održan je 1. Supetar Super Film Festival, posvećen međunarodnom dokumentarnom filmu.

18-25. 7. Pula

U Vespazijanovoj areni, kinu Valli, Istarskom narodnom kazalištu, dvorani Zajednice Talijana Circolo, na utvrdi Kaštel i u Multimedijalnom centru Luka održan je 56. festival igranog filma u Puli. Film *Metastaze* osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne Arene za glavnu mušku ulogu (Rene Bitorajac) i masku (Jasna Rosini) te nagradu Žirija mladih filmofila. Film *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića osvojio je Zlatne arene za režiju, sporednu mušku ulogu (Nikša Butijer) i ton (Dubravka Premar). Film *Kenjac* Antonia Nuića osvojio je Zlatne Arene za scenarij, kameru (Mirko Pivčević) i glazbu (Srđan Gulić Gula) te nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara. Film *Ljubavni život domobrana* Pave Marinkovića osvojio je Zlatne arene za glavnu žensku ulogu (Dijana Vidušin), montažu (Dubravko Slunjski) i scenografiju (Velimir Domitrović). Film *U zemlji čudesa* Dejana Šorka osvojio je Zlatne Arene za sporednu žensku ulogu (Lena Politeo) i kostimografiju (Doris Kristić). Epizoda *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića u omnibusu *Zagrebačke priče* osvojila je Vjesnikovu nagrada Breza za najboljeg debitanta (Lana Barić za glavnu žensku ulogu). Film *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića osvojio je nagradu publike Zlatna vrata Pule. U Međunarodnom natjecateljskom programu nagradu Hrvatskog društva filmskih kritičara osvojio je film *Ljubavnici* Jamesa Graya, a nagradu Žirija mladih filmofila film *Raj je zapadno* Costa-Gavrasa. Održan je 1. hrvatski filmski fokus koji je omogućio stranim i hrvatskim kritičarima, novinarima te selektorima i ravnateljima festivala da u nekoliko dana vide izabranu recentnu hrvatsku filmsku produkciju. U sklopu popratnih programa prikazani su nagrađeni filmovi Dana hrvatskog filma te program hrvatskih kratkih igranih i animiranih filmova. U programu Filmovi u nastanku predstavljeni su budući hrvatski filmovi. Održan je i okrugli stol *Suzbijanje rodnih stereotipa u hrvatskoj kinematografiji* na kojem su sudjelovale Helena Štimac Radin, Diana Nenadić, Anamaria Bokor i Rada Borić. Također, prigodnim filmovima obilježene su dodjele posebnih priznanja – Vjesnikove nagrade Krešo Golik za životni doprinos filmskoj umjetnosti i nagrade Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja za posebni glumački prinos hrvatskoj kinematografiji glumcu Relji Bašiću, nagrade Vladimir Nazor za životno djelo na području filmske umjetnosti Bogdanu Žižiću, te nagrade Marijan Rotar za spajanje Pule i filma Miroslavu Tatiću.

25. 7. Osijek

U organizaciji umjetničke udruge A Wall is a Screen održane su projekcije kratkih filmova na raznim gradskim fasadama i spomenicima.

26. 7. Zagreb

U 62. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Vladimir Puhalo.

27-31. 7. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbacan, Još manje kino Atman i na terasi hotela Kaštel održan je 11. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu Propeler Motovuna osvojio je film *Akvarij* Andree Arnold, koji je osvojio i nagradu udruženja FIPRESCI. Nagrada odAdoA (od Austrije do Albanije) pripala je filmu *Buick Riviera* Gorana Rušinovića, nagrada Amnesty International Human Rights Award filmu *Promatrači ptica* Marca Bechisa, a nagrada Motovun Online filmu *Sađenje poljubaca* Ivice Zubaka. Nagradu za životno djelo 5 godina osvojio je Nedjeljko Dragić. Između ostalog, prikazan je program partizanskog akcijskog filma Das ist Walter.

1-6. 8. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je revija filmova Motovun u Zagrebu.

4-14. 8. Šipanska luka

Održan je 6. Mali filmski festival i Ljetna škola filma Šipan.

7. 8. Herceg Novi

Na 23. Međunarodnom filmskom festivalu film *Nije kraj* Vinka Brešana proglašen je najboljim filmom.

1. 8. Aleksandrija

Na 25. filmskom festivalu *Kino Lika* Dalibora Matanića osvojio je nagradu za najbolju režiju.

18.-22. 8. Pula

U Multimedijalnom centru Luka održan je 1. festival zabranjenih i zaboravljenih filmova Bunker. Nakon prikazanih filmova održani su razgovori na temu *Indeksiranje umjetnika i njihovih djela*.

2. 8. Sarajevo

Na 15. Sarajevo Film Festivalu nagrade su osvojili slijedeći hrvatski filmovi: igrani film *Tulum* Dalibora Matanića (Srce Sarajeva za najbolji kratki film), dokumentarni film *Sevdah* Marine Andree (nagrada publike), kratkometražni igrani film *Ciao Mama* Gorana Odvorčića (Specijalna plaketa žirija) i kratkometražni igrani film *Oslobođenje u 26 slika* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja (Atlantic grupa nagrada).

21-22. 8. Dubrovnik

Održan je 4. Dubrovnik Film Meeting, čiji su gosti bili redatelj Darren Aronofsky i glumac Mickey Rourke.

22-31. 8. Varaždinske toplice

Održana je 11. škola medijske kulture Ante Peterlić, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova.

26-30. 8. Vukovar

U otvorenom kinu na riječnom šlepu i dvorani Ružičkine kuće održan je 3. Vukovar Film Festival, posvećen filmovima podunavskih zemalja. Najboljim dugometražnim igranim filmom proglašen je *Policijski, pridjev* Cornelia Porumboiua, najboljim kratkim igranim filmom *Tulum* Dalibora Matanića, a najboljim dokumentarnim filmom *Uzmimo lovu* Erwina Wagenhofera. U konkurenciji su bili hrvatski igrani filmovi *Metastaze* Branka Schmidta i *Kenjac* Antonia Nuića te dokumentarni filmovi *Marija hoda tiho* Marka Stanića i *Sevdah* Marine Andreje.

27-30. 8. Ičići

U otvorenom kinu održan je 7. Liburnia Film festival, posvećen dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Splitski akvarel* Borisa Poljaka, a posebna priznanja filmovi *Duhovi Zagreba* Jadrana Bobana i *Plati i ženi* Atanasa Georgieva, koji je osvojio i nagradu publike.

28. 8. Zagreb

U 81. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Emil Glad.

Krešimir Košutić

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 19. 3. do 9. 9. 2009.

Anđeli i demoni (Angels & Demons)

SAD, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment i John Calley Productions; pr. John Calley, Brian Grazer i Ron Howard; izvr. pr. Dan Brown, Todd Hallowell i Marco Valerio Pugini – sc. David Koepp i Akiva Goldsman (prema istoimenome romanu Dana Browna); r. RON HOWARD; snim. Salvatore Totino; mt. Daniel P. Hanley i Mike Hill; gl. Hans Zimmer; sgf. Alex Cameron, Keith P. Cunningham, Luke Freeborn, Marc Homes, Giles Masters i Dawn Swiderski; kgf. Daniel Orlandi – ul. Tom Hanks (Robert Langdon), Ewan McGregor (Camerlengo), Ayelet Zurer (Vittoria Vetra), Stellan Skarsgard (zapovjednik Richter), Pierfrancesco Favino (inspektor Olivetti), Nikolaj Lie Kaas (plaćeni ubojica), Armin Mueller-Stahl (kardinal Strauss), Thure Lindhardt (Chartrand), David Pasquesi (Claudio Vincenzi), Cosimo Fusco (otac Simeon), Victor Alfieri (poručnikValenti), Franklin Amobi (kardinal Lamasse), Curt Lowens (kardinal Ebner), Bob Yerkes (kardinal Guidera), Marco Fiorini (kardinal Baggia), Carmen Argenziano (Silvano Bentivoglio) – 138 min – distr. Continental Film

Anonimna – jedna žena u Berlinu (Anonyma - Eine Frau in Berlin)

Njemačka, Poljska, 2009 – pr. tvrt. Constantin Film Produktion GmbH i Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) i Tempus; pr. Gunter Rohrbach; izvr. pr. Martin Moszowicz – sc. Max Färberböck i Catharina Schuchmann (prema dnevničkim zapisima neotkrivene autorice); r. MAX FÄRBERBÖCK; snim. Benedict Neuenfels; mt. Ewa J. Lind; gl. Zbigniew Preisner; sgf. Andrzej Halinski i Uli Hanisch; kgf. Lucia Faust ul. Nina Hoss (Nepoznata), Jevgenij Sidikhin (Andrej), Irm Hermann (udovica), Rudiger Vogler (Eckhart), Ulrike Krumbiegel (Ilse Hoch), Rolf Kanies (Friedrich Hoch), Joerdis Triebel (Baerbel Maltaus), Roman Gribkov (Anatol), Juliane Koehler (Elke), Samvel Muzhikyan (Andropov), Viktor Žalsanov (Mongol), Aleksandra Kulkonova (Maša), August Diehl (Gerd), Sandra Hueller (Steffi), Isabell Gerschke (Lisbeth), Aleksandar Samojlenko (Petka) – 131 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Babylon A. D.

SAD, Francuska i V. Britanija, 2008 – stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. M6 Films, StudioCanal, Légende Films, MNP Entreprise, Okko Productions i Babylon Films; pr. Ilan Goldman; izvr. pr. David Valdes i Avram 'Butch' Kaplan – sc. Mathieu Kassovitz, Eric Besnard i Joseph Simas (prema istoimenome romanu Mauricea G. Danteca); r. MATHIEU KASSOVITZ; snim. Thierry Arbogast; mt. Benjamin Weill; gl. Atli Örvarsson; sgf. Claudio Campana, Robert Cowper, Ora Ito, Peter James, John King, Jindrich Kocí, Milena Koubkova, Olivier Raoux, Karen Wakefield, Tony Rimmington, Peter Francis, Laure Lepelley, Frederic Glon, Anne Sophie Potier i Stephen Wong; kgf. Chattoune i Fab – ul. Vin Diesel (Thoorop), Michelle Yeoh (sestra Rebeka), Mélanie Thierry (Aurora), Gérard Depardieu (Gorsky), Charlotte Rampling (glavna svećenica), Mark Strong (Finn), Lambert Wilson (Darquandier), Jerome LeBanner (Killa), Joel Kirby (dr. Newton), Radek Bruna (Karl) – 90 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Brak je mrak (Why Did I Get Married?)

SAD, 2007 – stud. Lionsgate, pr. tvrt. The Tyler Perry Company, Capital Arts Entertainment i Reuben Cannon Productions; pr. Tyler Perry i Reuben Cannon; izvr. pr. Michael Paseornek – sc. Tyler Perry; r. TYLER PERRY; snim. Toyomichi Kurita; mt. Maysie Hoy; gl. Aaron Zigman; sgf. Lauren Fitzsimmons i Eric Norlin; kgf. Keith G. Lewis – ul. Tyler Perry (Terry), Janet Jackson (Patricia), Sharon Leal (Dianne), Jill Scott (Shelia), Denise Boutte (Trina), Tasha Smith (Angela), Malik Yoba (Gavin), Richard T Jones (Mike), Michael Jai White (Marcus), Lamman Rucker (Troy), Keesha Sharp (Pam), Sheri Mann Stewart (profesor), Kaira Whitehead (Keisha), Brian Bremer (Jay), Jamie Moore (Walter) – 113 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Brüno

SAD, 2009 – IGRANO-DOKUMENTARNI – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Everyman Pictures, Four by Two, Media Rights Capital; pr. Sacha Baron Cohen, Monica Levinson, Jay Roach i Dan Mazer; izvr. pr. Anthony Hines, Asif Satchu i Modi Wiczyk – sc. Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Dan Mazer i Jeff Schaffer (prema ideji Sache Barona Cohena, Petera Baynhama, Anthonyja Hinesa i Dana Mazera/naslovni je lik preuzet iz humorne serije *Ali G Show* Sache Barona Cohena); r. LARRY CHARLES; snim. Anthony Hardwick i Wolfgang Held; mt. Scott M. Davids i James Thomas; gl. Erran Baron Cohen; sgf. Denise Hudson, David Saenz De Maturana, Kate Bunch i Lisa Marinaccio; kgf. Jason Alper – ul. Sacha Baron Cohen (Brüno), Gustaf Hammarsten (Lutz), Clifford Bañagale (Diesel), Chibundu Orukwowu (O.J.), Chigozie Orukwowu (O.J.), Josh Meyers (Kookus) – 83 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Brzi i žestoki: Povratak (Fast & Furious)

SAD, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Neal H. Moritz Productions, One Race Productions, Original Film i Relativity Media; pr. Vin Diesel, Michael Fottrell i Neal H. Moritz; izvr. pr. Samantha Vincent i Amanda Lewis – sc. Chris Morgan (naslovni je lik smislio Gary Scott Thompson u filmu *The Fast and the Furious* iz 2001. g); r. JUSTIN LIN; snim. Amir M. Mokri; mt. Fred Raskin i Christian Wagner; gl. Brian Tyler; sgf. Tristan Parks Bourne, Richard Mahon i Candi Guterres; kgf. Sanja Milković Hays – ul. Vin Diesel (Dominic Toretto), Paul Walker (Brian O'Conner), Jordana Brewster (Mia), Michelle Rodriguez (Letty), John Ortiz (Campos),

Laz Alonso (Fenix), Gal Gadot (Gisele), Jack Conley (Penning), Shea Whigham (Stasiak), Liza LaPira (Trinh), Sung Kang (Han), Tego Calderon (Tego), Don Omar (Don Omar), Greg Cipes (Dwight), Ron Yuan (David Park), Alejandro Patino (Gas Truck Driver), Joe Hursley (Virgil), Cesar Garcia (Juvenal) – 107 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Coco Chanel (Coco avant Chanel)

Francuska, 2009 – stud. Warner Bros. France; pr. tvrt. Haut et Court, Ciné@, Warner Bros, France 2 Cinéma, Canal Plus, CinéCinéma, France 2 (FR2), Films Distribution, Cofinova 5, Banque Populaire Images 9, Scope Pictures; pr. Caroline Benjo, Philippe Carcassonne, Carole Scotta i Simon Arnal – sc. Anne i Camille Fontaine (prema istoimenoj knjizi Edmonde Charles-Roux); r. ANNE FONTAINE; mt. Luc Barnier; snim. Christophe Beaucarne; gl. Alexandre Desplat; sgf. Olivier Radot; kgf. Catherine Leterrier – ul. Audrey Tautou, (Gabrielle 'Coco' Chanel), Benoît Poelvoorde (Étienne Balsan), Alessandro Nivola, (Arthur 'Boy' Capel), Marie Gillain (Adrienne Chanel), Emmanuelle Devos (Emilienne d'Alençon), Régis Royer (Alec), Etienne Bartholomeus (vlasnik hotela Balsan), Yan Duffas (Maurice de Nexon), Fabien Béhar (vlasnik trgovine odjeće), Roch Leibovici (mladoženja Jean), Pierre Diot (glumac u kazalištu), Vincent Nemeth (debeljko iz kazališta), Bruno Abraham-Kremer (Tailleur Deauville), Lisa Cohen (mlada Gabrielle Chanel), Inès Bessalem (mlada Adrienne Chanel), Marie Gillain (Adrienne Chanel) – 105 min – distr. Continental Film

Čovječe, volim te (I Love You, Man)

SAD, 2009 – stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. De Line Pictures, The Montecito Picture Company i Bernard Gayle Productions; pr. Donald De Line i John Hamburg; izvr. pr. Jeffrey Clifford, Andrew Haas, Bill Johnson, Tom Pollock i Ivan Reitman – sc. John Hamburg i Larry Levin (prema ideji potonjega); r. JOHN HAMBURG; snim. Lawrence Sher; mt. William Kerr; gl. Theodore Shapiro; sgf. Eric Sundahl; kgf. Leesa Evans – ul. Paul Rudd (Peter Klaven), Jason Segel (Sydney Fife), Rashida Jones (Zooey Rice), Jaime Pressly (Denise), Rob Huebel (Tevin Downey), Thomas Lennon (Doug), Brandon Molale (igrač ragbija), Andy Samberg (Robbie Klaven), J. K. Simmons (Oswald Klaven), Jane Curtin (Joyce Klaven), Jon Favreau (Barry), Sarah Burns (Hailey), Lou Ferrigno (Lou Ferrigno), Greg Levine (Haileyjev udvarač), Jean Villepique (Leanne) – 108 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Čuvari (Watchmen)

SAD, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures i Paramount Pictures; pr. tvrt. Lawrence Gordon Company, Legendary Pictures, Inc i DC Comics; pr. Lloyd Levin, Lawrence Gordon, Eric Watson i Deborah Snyder; izvr. pr. Herbert W. Gains i Thomas Tull – sc. David Hayter i Alex Tse (prema istoimenome stripu Davea Gibbonsa i Alana Moorea); r. ZACK SNYDER; snim. Larry Fong; mt. William Hoy; gl. Tyler Bates; sgf. François Audouy, Helen Jarvis i James Steuart; kgf. Michael Wilkinson – ul. Malin Akerman (Laurie Jupiter/Silk Spectre II), Billy Crudup (Jon Osterman/Dr. Manhattan), Matthew Goode (Adrian Veidt/Ozymandias), Jackie Earle Haley (Walter Kovacs/Rorschach), Jeffrey Dean Morgan (Edward Blake/Comedian), Patrick Wilson (Dan Dreiberg/Nite-Owl), Carla Gugino (Sally Jupiter/Silk Spectre), Matt Frewer (Moloch), Stephen McHattie (Hollis Mason), Laura Mennell (Janey Slater), Rob LaBelle (Wally Weaver), Gary Houston (John McLaughlin), James Michael Connor (Pat Buchanan), Mary Ann Burger (Eleanor Clift), John Shaw (Doug Roth), Jerry Wasserman (Detective Fine), Don Thompson (Detective Gallagher) – 165 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Dječak u prugastoj pidžami (The Boy in the Striped Pyjamas)

V. Britanija, SAD, 2008 – stud. Miramax Films; pr. tvrt. BBC Films i Heyday Films; pr. David Heyman; izvr. pr. Mark Herman i Christine Langan – sc. Mark Herman (prema istoimenome romanu Johna Boynea); r. MARK HERMAN; snim. Benoît Delhomme; mt. Michael Ellis; gl. James Horner; sgf. Rod McLean, Razvan Radu, Szilvia Ritter, Mónika Esztán; kgf. Natalie Ward – ul. Asa Butterfield (Bruno), Zac Mattoon O'Brien (Leon), Domonkos Németh (Martin), Henry Kingsmill (Karl), Vera Farmiga (majka), Cara Horgan (Maria), Zsuzsa Holl (kuhar), Amber Beattie (Gretel), László Áron (Lars), David Thewlis (otac), Richard Johnson (djed), Sheila Hancock (baka), Charlie Baker (pjevač), Iván Verebély (Meinberg), Béla Fesztbaum (Schultz), Attila Egyed (Heinz), Rupert Friend (poručnik Kotler) – 94 min – distr. Continental Film

Djevojka s jezera (La ragazza del lago)

Italija, 2007 – pr. tvrt. Indigo Film i Medusa Film uz potporu Ministarstva za baštinu i kulturne zadaće, Furlanijsko-venecijansko-julijanske filmske komisije i programa MEDIA Europske zajednice; pr. Francesca Cima i Nicola Giuliano – sc. Sandro Petraglia i Andrea Molaioli (prema istoimenome romanu Karina Fossuma); r. ANDREA MOLAIOLI; snim. Ramiro Civita; mt. Giogiò Franchini; gl. Teho Teardo; sgf. Alessandra Mura; kgf. Jessica Zambelli – ul. Valeria Golino (Chiara Canali), Omero Antonutti (Marijev otac), Fabrizio Gifuni (Corrado Canali), Toni Servillo (povjerenik Sanzio), Anna Bonaiuto (Sanzijeva supruga), Fausto Maria Sciarappa (inspektor Lorenzo Siboldi), Nello Mascia (Alfredo), Giulia Michelini (Francesca), Heidi Caldart (Silvia Nadal), Alessia Piovan (Anna Nadal), Nicole Perrone (Marta), Franco Ravera (Mario), Marco Baliani (Davide Nadal), Denis Fasolo (Roberto) – 95 min – distr. Zagreb Film Festival (ograničena distribucija)

Dobrodošli u Ch'tis (Bienvenue chez les Ch'tis)

Francuska, 2008 – pr. tvrt. Pathé Renn Productions, Hirsch, Les Productions du Chicon, TF1 Films Production, Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC), Centre Régional des Ressources Audiovisuelles, CinéCinéma i Région Nord-Pas-de-Calais; pr. Claude Berri i Jérôme Seydoux; izvr. pr. Eric Hubert – sc. Dany Boon, Alexandre Charlot i Franck Magnier; r. DANY BOON; snim. Pierre Aïm; mt. Luc Barnier i Julie Delord; gl. Philippe Rombi; sgf. Elise Leire; kgf. Florence Sadaune – ul. Kad Merad (Philippe Abrams), Dany Boon (Antoine Bailleul), Zoé Félix (Julie Abrams), Lorenzo Ausilia-Foret (Raphaël Abrams), Anne Marivin (Annabelle Deconninck), Philippe Duquesne (Fabrice Canoli), Guy Lecluyse (Yann Vandernoout), Line Renaud (La maman d'Antoine), Michel Galabru (Julien ujak), Stéphane Freiss (Jean Sabrier), Patrick Bosso (policajac), Jérôme Commandeur (inspektor Lebic), Alexandre Carrière (Tony, Isabellein ljubavnik), Fred Personne (M. Vasseur), Frank Andrieux (M. Leborgne kao Franck Andrieux), Jean-Christophe Herbeth (M. Mahieux), Jean-François Picotin (M. Tizaute) – 106 min – distr. distr. Blitz Film & Video Distribution

Dođi i vidi (Horsemen)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Mandate Pictures, Platinum Dunes i Radar Pictures; pr. Michael Bay, Andrew Form i Bradley Fuller; izvr. pr. Joseph Drake, Ted Field, Nathan Kahane i Joe Rosenberg – sc. Dave Callaham; r. JONAS ÅKERLUND; snim. Eric Broms; mt. Jim May i Todd E. Miller; gl. Jan A.P. Kaczmarek; sgf. Peter Emmink; kgf. B – ul. Dennis Quaid (Aidan Breslin), Ziyi Zhang (Kristin Spitz), Clifton Collins Jr. (Stingray), Barry Shabaka Henley (Tuck), Peter Stormare (David Spitz), Lou Taylor Pucci (Alex Breslin), Liam James (Sean Breslin), Deborah Odell (gđa Bradshaw), Patrick Fugit (Corey), John Callander (policajac), Paul Dooley (otac Whiteleather), Eric Balfour (Taylor), Chelcie Ross (policijski načelnik Krupa), Thomas Mitchell (Thug), Manfred Maretzki (Bob), Arne MacPherson (Navratil), David Dastmalchin (Terrence) – 90 min – distr. MG Film Distribution

Državni neprijatelj br. 1: drugi dio (L'ennemi public n° 1)

Francuska, Kanada, 2008 – pr. tvrt. Pathé, La Petite Reine, M6 Films, Remstar Productions, Canal Plus, TPS Star, 120 Films, Uni Etoile 4, Uni Étoile 5, Cinémage 2, Banque Populaire Images 8 uz potporu Natixis Coficiné i Région Haute-Normandie i u suradnji s Državnim kinematografskim centrom (Centre National de la Cinématographie); pr. Thomas Langmann, Maxime Rémillard i André Rouleau; izvr. pr. Daniel Delume – sc. Abdel Raouf Dafri i Jean-François Richet; r. JEAN-FRANÇIS RICHET; snim. Robert Gantz; mt. Bill Pankow i Hervé Schneid; gl. Marco Beltrami i Marcus Trumpp; sgf. Jean-Andre Carriere; kgf. Virginie Montel – ul. Vincent Cassel (Jacques Mesrine), Ludivine Saigner (Sylvie Jeanjacquot), Michel Duchaussoy (Mesrineov otac), Myriam Boyer (Mesrineova majka), Mathieu Amalric (Francois Besse), Gerard Lanvin (Charlie Bauer), Samuel Le Bihan (Michel Ardouin), Olivier Gourmet (povjerenik Broussard), Georges Wilson (Henri Lelievre), Anne Consigny (Mesrineova odvjetnica), Nicolas Abraham (Grangier), Joseph Malerba (Robert), Pascal Liger (boksač), Fanny Sidney (Sabrina) – 133 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Duhovi Cité Soleila (Ghosts of Cité Soleil)

Danska, SAD, 2006 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Independent Pictures (II), Nordisk Film, Sak Pasé Films i Sunset Productions; pr. Seth Kanegis, Tomas Radoor i Mikael Rieks; izvr. pr. Jerry 'Wonder' Duplessis, George Hickenlooper, Wyclef Jean, Seth Kanegis, Jørgen Leth, Kim Magnusson i Cary Woods – sc. Asger Leth; r. ASGER LETH i MILOŠ LONČAREVIĆ; snim. Frederik Jacobi, Asger Leth i Miloš Lončarević; mt. Adam Nielsen; gl. Jerry 'Wonder' Duplessis i Wyclef Jean; sgf. Asger Leth – 88 min – distr. Restart Label

Duhovi Zagreba

Hrvatska, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Brojka Production; pr. Kristijan Kaurić – sc. Edin Tuzlak i Jadran Boban; r. JADRAN BOBAN; snim. Jadran Boban; mt. Jasmina Špiček – 52 min – distr. Brojka Produkcija (ograničena distribucija)

Engleski kirurg (The English Surgeon)

V. Britanija, 2007 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Bungalow Town Productions i Eyeline Productions; pr. Geoffrey Smith i Rachel Wexler; r. Geoffrey Smith; snim. Graham Day; mt. Kathy O'Shea; gl. Nick Cave i Warren Ellis – 94 min – distr. Restart Label

Gangsteri (Public Enemies)

SAD, 2009 – stud. Universal; pr. tvrt. Relativity Media, Forward Pass, Misher Films, Tribeca Productions i Appian Way; pr. Michael Mann i Kevin Misher; izvr. pr. G. Mac Brown, Robert De Niro i Jane Rosenthal – sc. Ronan Bennett, Michael Mann i Ann Biderman (prema knjizi *Public Enemies: America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI, 1933-34* Bryana Burrougha); r. MICHAEL MANN; snim. Dante Spinotti; mt. Jeffrey Ford i Paul Rubell; gl. Elliot Goldenthal; sgf. Patrick Lumb, William Ladd Skinner i Craig Jackson; kgf. Colleen Atwood – ul. Johnny Depp (John Dillinger), Christian Bale (Melvin Purvis), Marion Cotillard (Billie Frechette), Channing Tatum (Pretty Boy Floyd), David Wenham (Harry "Pete" Pierpont), Stephen Graham ("Baby Face" Nelson), Giovanni Ribisi (Alvin Karpis), Stephen Dorff (Homer Van Meter), Rory Cochrane (agent Carter Baum), John Ortiz (Phil D'Andrea), Jason Clarke ("Red" Hamilton), Billy Crudup (J. Edgar Hoover), Stephen Lang (Charles Winstead), Emilie De Ravin (Barbara Patzke), Leelee Sobieski (Polly Hamilton), James Russo (Walter Dietrich), Christian Stolte (Charles Makley), John Judd (Turnkey), Mike Vieau (Ed Shouse), Wesley Walker (Jim Leslie), John Scherp (Earl Adams), Elena Kenney (Viola Norris), Len Bajenski (šef policije Fultz) – 139 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

G. I. Joe: Kobrin uzlet (G.I. Joe: The Rise of Cobra)

SAD, 2009 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Hasbro Studios, Di Bonaventura Pictures, Sommers Company i Spyglass Entertainment; pr. Lorenzo di Bonaventura, Bob Ducsay i Stephen Sommers; izvr. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Brian Goldner, Erik Howsam i David Womark – sc. Stuart Beattie, David Elliot i Paul Lovett (prema ideji Michaela Gordona, Stuarta Beattiea i Stephena Sommersa nadahnutoj animiranim tv-serijalima; likove i osnovnu je ideju smislio Larry Hama); r. STEPHEN SOMMERS; snim. Mitchell Amundsen; mt. Bob Ducsay i Jim May; gl. Alan Silvestri; sgf. Chad S. Frey, Kevin Ishioka, Randy Moore, Greg Papalia, Brad Ricker, Anne Seibel, Jiri Sternwald i Alp Altiner; kgf. Ellen Mirojnick – ul. Adewale Akinnuoye-Agbaje (Heavy Duty), Christopher Eccleston (James McCullen/Destro), Gregory Fitoussi (Baron De Cobray), Joseph Gordon-Levitt (Doktor/Rex Lewis), Leo Howard (mladi Snake Eyes), Karolina Kurkova (Courtney A. Kreiger/Cover Girl), Sienna Miller (Anastasia 'Ana' DeCobray/Baroness), David Murray (James McCullen – 1641), Rachel Nichols (Scarlett), Kevin J. O'Connor (Dr. Mindbender), Gerald Okamura (Hard Master), Ray Park (Snake Eyes), Jonathan Pryce (američki predsjednik), Dennis Quaid (General Hawk), Brandon Soo Hoo (Storm Shadow), Said Taghmaoui (Breaker), Channing Tatum (Duke), Arnold Vosloo (Zartan), Marlon Wayans (Ripcord) – 118 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Glad (Hunger)

V. Britanija, Irska, 2008 – pr. tvrt. Blast! Films, Broadcasting Commission of Ireland, Film4, Northern Ireland Screen, Wales Creative IP Fund i Channel Four; pr. Robin Gutch i Laura Hastings-Smith; izvr. pr. Iain Canning, Peter Carlton, Edmund Coulthard, Linda James i Jan Younghusband – sc. Steve McQueen i Enda Walsh;

r. STEVE MCQUEEN; snim. Sean Bobbitt; mt. Joe Walker; gl. Leo Abrahams i David Holmes; sgf. Brendan Rankin; kgf. Anushia Nieradzik – ul. Michael Fassbender (Bobby Sands), Liam Cunningham (otac Dominic Moran), Stuart Graham (Raymond Lohan), Liam McMahon (Gerry Campbell), Laine Megaw (Raymondova žena), Lalor Roddy (William), Brian Milligan (Davey Gillen), Karen Hassan (Gerryjeva djevojka), Frank McCusker (upravitelj zatvora), Helen Madden (gđa Sands), Des McAleer (gosp. Sands) – 96 min – distr. Continental Film

Gran Torino

SAD, Njemačka, Australija, 2008 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Matten Productions, Double Nickel Entertainment, Gerber Pictures, Malpaso Productions, Media Magik Entertainment, Village Roadshow Pictures i WV Films IV; pr. Clint Eastwood, Bill Gerber i Robert Lorenz; izvr. pr. Bruce Berman, Jenette Kahn, Tim Moore i Adam Richman – sc. Nick Schenk (prema ideji vlastitoj i Davea Johannsona); r. CLINT EASTWOOD; snim. Tom Stern; mt. Joel Cox i Gary Roach; gl. Kyle Eastwood i Michael Stevens; sgf. John Warnke; kgf. Deborah Hopper – ul. Clint Eastwood (Walt Kowalski), Brian Haley (Mitch Kowalski), Austin Douglas Smith (Daniel Kowalski), Conor Liam Callaghan (David Kowalski), Michael Kurowski (Josh Kowalski), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), Dreama Walker (Ashley Kowalski), Brian Howe (Steve Kowalski), Christopher Carley (otac Janovich), Bee Vang (Thao Lor), Ahney Her (Sue Lor), John Carroll Lynch (brijač Martin), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Chee Thao (baka), Choa Kue (Youa), Scott Eastwood (Trey), Xia Soua Chang (Kor Khue), Sonny Vue (Smokie), Doua Moua (Spider) – 116 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Hannah Montana (Hannah Montana: The Movie)

SAD, 2009 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. It's a Laugh Productions i Millar Gough Ink; pr. Billy Ray Cyrus, Alfred Gough i Miles Millar; izvr. pr. Steven Peterman, Michael Poryes i David Blocker – sc. Daniel Berendsen (prema likovima koje su smislili Michael Poryes, Richard Correll i Barry O'Brien); r. PETER CHELSOM; snim. David Hennings, mt. Virginia Katz i David Moritz; gl. John Debney; sgf. Elliott Glick i Susan K Chan; kgf. Christopher Lawrence – ul. Miley Cyrus (Hannah Montana/Miley Stewart), Billy Ray Cyrus (Robby Ray), Emily Osment (Lilly Truscott/Lola), Jason Earles (Jackson Stewart), Mitchel Tate Musso (Oliver Oken), Moises Arias (Rico), Lucas Till (Travis Brody), Vanessa Williams (Vita), Margo Martindale (Ruby), Peter Gunn (Oswald Granger), Melora Hardin (Lorelai), Jared Carter (Derrick), Barry Bostwick (gosp. Bradley), Beau Billingslea (gradonačelnik), Katrina Hagger Smith (gradonačelnikova žena), Emily Grace Reaves (Cindy Lou), Jane Carr (Lucinda) – 102 min – distr. Continental Film

Harry Potter i princ miješane krvi (Harry Potter and the Half-Blood Prince)

SAD, V. Britanija, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. 1492 Pictures i Heyday Films; pr. David Barron i David Heyman; izvr. pr. Lionel Wigram – sc. Steve Kloves (prema istoimenome romanu J.K. Rowling); r. DAVID YATES; snim. Bruno Delbonnel; mt. Mark Day; gl. Nicholas Hooper; sgf. Andrew Ackland-Snow, Alastair Bullock, Molly Hughes, Tino Schaedler, Hattie Storey, Gary Tomkins, Sloane U'Ren; kgf. Jany Temime – ul. Daniel Radcliffe (Harry Potter), Emma Watson (Hermione Granger), Rupert Grint (Ron Weasley), Tom Felton (Draco Malfoy), Helena Bonham Carter (Bellatrix Lestrange), David Bradley (Argus Filch), Robbie Coltrane (Rubeus Hagrid), Warwick Davis (profesor Filius Flitwick), Alan Rickman (profesor Severus Snape), Maggie Smith (profesor Minerva McGonagall), Natalia Tena (Nymphadora Tonks), David Thewlis (Remus Lupin), Bonnie Wright (Ginny Weasley), Jim Broadbent (profesor Horace Slughorn), Michael Gambon (professor Albus Dumbledore), Helen McCrory (Narcissa Malfoy), Matthew Lewis (Neville Longbottom), Jessie Cave (Lavender Brown) – 153 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

I to je Amerika! Opaka i bez smisla (An American Carol)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Mpower Pictures; pr. Stephen McEveety, John Shepherd i David Zucker; izvr. pr. Diane Hendricks i Myrna Sokoloff – sc. David Zucker, Myrna Sokoloff i Lewis Friedman; r. DAVID ZUCKER; snim. Brian Baugh; mt. Vashi Nedomansky; gl. James L. Venable; sgf. Aaron Haye; kgf. Rachel Good – ul. Trace Adkins (anđeo smrti/Trace Adkins), Kelsey Grammer (Patton), Jon Voight (George Washington), Leslie Nielsen (Osama bin Nielsen/Grandpa), Dennis Hopper (sudac), Kevin Farley (Michael Malone), Travis Schuldt (Josh), Jillian Murray (Heather), Anna Osceola (Molly Duncan), Oliver Muirhead (Neville Chamberlain), Atticus Shaffer (Timmy/Atticus), Benton Jennings (Adolf Hitler), Fred Travalena (Jimmy Carter), Chriss Anglin (John F. Kennedy) – 83 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Izgubljena duša (The Unborn)

SAD, 2009 – stud. Rogue Pictures (Focus); pr. tvrt. Platinum Dunes, Phantom Four i Relativity Media; pr. Michael Bay, Andrew Form i Bradley Fuller; izvr. pr. William S. Beasley i Jessika Borsiczky Goyer – sc. David S. Goyer; r. DAVID S. GOYER; snim. James Hawkinson; mt. Jeff Betancourt; gl. Ramin Djawadi; sgf. Gary Baugh; kgf. Christine Wada – ul. Gary Oldman (Rabbi Sendak), Odette Yustman (Casey Beldon), Cam Gigandet (Mark Hardigan), Jane Alexander (Sofi Kozma), Meagan Good (Romy), Carla Gugino (Janet Beldon), Idris Elba (Arthur Wyndham), Rhys Coiro (Mr.Shields), James Remar (Gordon Beldon), Atticus Shaffer (Matty Newton), C. S. Lee (dr. Lester Caldwell), Michael Sassone (Eli Walker), Ethan Cutkosky (Barto), Craig J. Harris (Rick Hesse), Rachel Brosnahan (Lisa), Kymberly Mellen (Gail Newton), Brian Boland (Roger Newton) – 87 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

J. C. V. D.

Francuska, Belgija, Luksemburg, 2008 – pr. tvrt. Samsa Film, Artémis Productions, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Gaumont i Bankable Films; pr. Sidonie Dumas; izvr. pr. Fiszman Marc, Patrick Quinet, Jean-Claude Van Damme i Arlette Zylberberg – sc. Mabrouk El Mechri, Frédéric Benudis i Christophe Turpin (prema ideji Frédérica Taddeïa i Vincenta Ravaleca); r. MABROUK EL MECHRI; snim. Pierre-Yves Bastard; mt. Kako Kelber; gl. Gast Waltzing; sgf. André Fonsny; kgf. Uli Simon – ul. Jean-Claude van Damme (Jean-Claude van Damme), François Damiens (Bruges), Zinedine Soualem (čovjek s kapom), Karim Belkhadra (Vigile), Anne Paulicevich (blagajnica), Hervé Sogne (poručnik Smith), Rock Chen (azijski redatelj), Huifang Wang (azijski prevoditelj),

John Flanders (odvjetnica bivše žene), Renata Kamara (sutkinja) – 97 min – distr. Continental Film

Koralina i tajna ogledala (Coraline)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Laika Entertainmenti i Pandemonium; pr. Claire Jennings i Mary Sandell; izvr. pr. Bill Mechanic, Henry Selick i Michael Zoumas – sc. Henry Selick (prema istoimenome romanu Neila Gaimana); r. HENRY SELICK; snim. Pete Kozachik; mt. Christopher Murrie i Ronald Sanders; gl. Bruno Coulais; sgf. Phil Brotherton, Lee Bo Henry, Tom Proost, Matt Sanders, Robb Kramer i Dawn Swiderski; kgf. Margaret Meyer i Deborah Cook – glas. Dakota Fanning (Coraline Jones), Keith David (mačka), John Hodgman (Coralinein otac), Teri Hatcher (Coralineina majka), Jennifer Saunders (gđa Spink), Robert Bailey Jr. (Wybie Lovat), Aankha Neal (djevojčica duh), Dawn French (gđa Forcible), Ian McShane (gosp. Bobinsky), George Selick (dječak duh), Hannah Kaiser (druga djevojčica duh), Carrie Genzel (Debbie), Malcolm Foster Smith (Phil)/hrv. sinkr. Pero Juričić, Lena Politeo, Dražen Bratulić, Krunoslav Belko, Jasna Palić Picukarić, Alen Šalinović, Nataša Dangubić-Jelčić – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ledeno doba 3: Dinosauri dolaze (Ice Age: Dawn of the Dinosaurs)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. 20th Century Fox Animation; pr. tvrt. Blue Sky Studios; pr. John C. Donkin i Lori Forte; izvr. pr. Chris Wedge – sc. Peter Ackerman, Michael Berg, Yoni Brenner i Mike Reiss (prema ideji Jasona Cartera Eatona); r. CARLOS SALDANHA i MIKE THURMEIER; gl. John Powell; sgf. Mike Knapp – glas. Simon Pegg (Buck), Ray Romano (Manfred 'Manny' the Mammoth), John Leguizamo (Sid), Seann William Scott (Crash), Josh Peck (Eddie), Denis Leary (Diego), Queen Latifah (Ellie), Chris Wedge (Scrat), Karen Disher (Scratte)/hrv. sinkr. Edo Maajka, Ljubomir Kerekeš, Tarik Filipović – 95 min – distr. Continental Film

Lorinina šutnja (Le silence de Lorna)

Belgija, Francuska, Italija, Njemačka, 2008 – pr. tvrt. Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red, Gemini Film, Mogador Film; pr. Denis Freyd, Jean-Pierre i Luc Dardenne – sc. Jean-Pierre i Luc Dardenne; r. JEAN-PIERRE i LUC DARDENNE; snim. Alain Marcoen; mt. Marie-Hélène Dozo; sgf. Igor Gabriel; kgf. Monic Parelle – ul. Arta Dobroshi (Lorna), Jeremie Renier (Claudy Moreau), Fabrizio Rongione (Fabio), Alban Ukaj (Sokol), Morgan Marinne (Spirou), Anton Yakovlev (Andrej), Grigori Manoukov (Kostja), Mireille Bailly (Monique Sobel), Laurent Caron (detektiv), Claudy Delfosse (Micky) – 105 min – distr. Continental Film

Ljubavnici (Two Lovers)

SAD, 2008 – pr. tvrt. 2929 Productions i Tempesta Films; pr. Donna Gigliotti, James Gray i Anthony Katagas; izvr. pr. Marc Butan, Mark Cuban, Agnès Mentre i Todd Wagner – sc. James Gray i Ric Menello; r. JAMES GRAY; snim. Joaquín Baca-Asay; mt. John Axelrad; gl. Christopher Spelman; sgf. Marc Bernacerraf i Pete Zumba; kgf. Michael Clancy – ul. Joaquin Phoenix (Leonard Kraditor), Gwyneth Paltrow (Michelle Rausch), Vinessa Shaw (Sandra Cohen), Isabella Rossellini (Ruth Kraditor), Elias Koteas (Ronald Blatt), Moni Monoshov (euben Kraditor), John Ortiz (Jose Cordero), Bob Ari (Michael Cohen), Julie Budd (Carol Cohen), Samantha Ivers (Stephanie), Iain J. Bopp (David Cohen) – 110 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Mamurluk (The Hangover)

SAD, Njemačka, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Green Hat Films, IFP Westcoast Erste i IFP Westcoast; pr. Daniel Goldberg i Todd Phillips; izvr. pr. Chris Bender, Scott Budnick, William Fay, Jon Jashni, J.C. Spink i Thomas Tull – sc. Jon Lucas i Scott Moore; r. TODD PHILLIPS; snim. Lawrence Sher; mt. Debra Neil-Fisher; gl. Christophe Beck; sgf. Andrew Max Cahn i A. Todd Holland; kgf. Louise Mingenbach – ul. Bradley Cooper (Phil), Ed Helms (Stu), Zach Galifianakis (Alan), Heather Graham (Jade), Justin Bartha (Doug), Ken Jeong (gosp. Chow), Sasha Barrese (Tracy), Bryan Callen (Eddie), Rachael Harris (Melissa), Jeffrey Tambor (Sid), Mike Tyson (Mike Tyson), Mike Epps (Black Doug), Jernard Burks (Leonard), Sondra Currie (Linda), Gillian Vigman (Stephanie), Nathalie Fay (Lisa) – 100 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Maradona by Kusturica

Španjolska, Francuska, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Estudios Picasso, Exception Wild Bunch i Pentagrama Films; pr. José Ibáñez; izvr. pr. Belén Atienza, Olivier Delbosc, José Ibáñez, Marc Missonnier i Gael Nouaille – sc. Emir Kusturica; r. EMIR KUSTURICA; snim. Rolo Pulpeiro; mt. Svetolik Zajc – 90 min – distr. Continental Film

Marley i ja (Marley and Me)

SAD, 2008 – stud. Regency Enterprises; pr. tvrt. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Sunswept Entertainment, Gil Netter Productions i Dune Entertainment; pr. Gil Netter i Karen Rosenfelt; izvr. pr. Joseph M. Caracciolo Jr. i Arnon Milchan – sc. Scott Frank i Don Roos (prema istoimenoj knjizi Johna Grogana); r. DAVID FRANKEL; snim. Florian Ballhaus; mt. Mark Livolsi; gl. Theodore Shapiro; sgf. W. Steven Graham; kgf. Cindy Evans – ul. Owen Wilson (John Grogan), Jennifer Aniston (Jenny Grogan), Alan Arkin (Arnie Klein), Eric Dane (Sebastian Tunney), Haley Bennett (Lisa), Bryce Robinson (sedmogodišnji Patrick), Nathan Gamble (desetogodišnji Patrick), Ann Dowd (dr. Platt), Clarke Peters (urednik), Kathleen Turner (gđa Kornblut), Ben Hyland (petogodišnji Conor), Finley Jacobsen (osmogodišnji Conor), Lucy Merriam (petogodišnja Colleen), Ben Hyland (petogodišnji Conor), Haley Hudson (Debby), Tom Irwin (dr. Sherman), Alec Mapa (Jorge), Sandy Martin (Lori), Haley Higgins (Shannon), Ana Ayora (Viviana), Matthew J. Walters (Billy) – 120 min – distr. Continental Film

Metastaze

Hrvatska, Srbija, BiH, 2009 – pr. tvrt. Telefilm; pr. Stanislav Babić – sc. Ognjen Sviličić (prema istoimenome romanu Alena Bovića (Ive Balenovića); r. BRANKO SCHMIDT; snim. Dragan Ruljančić; mt. Hrvoje Mršić; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Željka Franulović – ul. Rene Bitorajac (Krpa), Franjo Dijak (Filip), Rakan Rushaidat (Dejo), Robert Ugrina (Kizo), Jadranka Đokić (Krpina žena), Ivo Gregurević (Filipov otac), Ljiljana Bogojević (Filipova majka), Daria Lorenci (konobarica Milica), Predrag Vušović (Dejin otac), Ksenija Marinković (Kizina majka), Vera Zima (tetka Zorka), Ivan Brkić (tetak

Brane), Emir Hadžihafizbegović (Reuf) – 84 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Moja grčka avantura (My Life in Ruins)

SAD, Španjolska, 2009 – pr. tvrt. 26 Films, Kanzaman, Playtone Productions; pr. Michelle Chydzik Sowa i Nathalie Marciano; izvr. pr. Gary Goetzman, Tom Hanks, Peter Safran i Rita Wilson – sc. Mike Reiss; r. DONALD PETRIE; snim. José Luis Alcaine; mt. Patrick J. Don Vito; gl. David Newman; sgf. Jonathan McKinstry i Dimitris Ziakas; kgf. Lala Huete i Lena Mossum – ul. Nia Vardalos (Georgia), Richard Dreyfuss (Irv), Harland Williams (Big Al), Rachel Dratch (Kim), Caroline Goodall (gđa Tullen), Alistair McGowan (Nico), Ian Ogilvy (gosp. Tullen), Jareb Dauplaise (Gator), Brian Palermo (Marc), Maria Adanez (Lena), Sophie Stuckey (Caitlin), María Botto (Lala), Natalie O'Donnell (Sue), Simon Gleeson (Ken), Sheila Bernette (Dorcas), Serenella Magriny (Svetlana), Marta Schwizer (Olga), Maria Ripalda (Lenka), Nacho Perez (Doudi) – 98 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Moje ime je Henry Poole (Henry Poole Is Here)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Lakeshore Entertainment i Camelot Pictures; pr. Tom Lassally, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Richard S. Wright i Gary Gilbert; izvr. pr. Michael Aguilar, Eric Reid i Norman Reiss – sc. Albert Torres; r. MARK PELLINGTON; snim. Eric Schmidt; mt. Lisa Zeno Churgin; gl. John Frizzell; sgf. Karen Steward; kgf. Wendy Chuck – ul. Luke Wilson (Henry Poole), Adriana Barraza (Esperanza Martinez), Radha Mitchell (Dawn Stupek), Cheryl Hines (Meg Wyatt), George Lopez (otac Salazar), Morgan Lily (Millie Stupek), Richard Benjamin (dr. Fancher), Beth Grant (Josie), Earl Carroll (gosp. Lawrence) – 100 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Nadzor (Surveillance)

SAD, Njemačka, 2008 – pr. tvrt. Lago Film GmbH, Film
Film Star Pictures, Saskatchewan Employment Tax Credit Program i Stephen Onda Productions; pr. Marco Mehlitz, Kent Harper i David Michaels; izvr. pr. David Lynch – sc. Kent Harper i Jennifer Chambers Lynch; r. JENNIFER CHAMBERS LYNCH; snim. Peter Wunstorf; mt. Daryl K. Davis; gl. Todd Bryanton; sgf. Sara McCudden; kgf. Cathy McComb – ul. Bill Pullman (Sam Hallaway), Julia Ormond (Elizabeth Anderson), Pell James (Bobbi), Ryan Simpkins (Stephanie), French Stewart (policajac Jim Conrad), Cheri Oteri (majka), Hugh Dillon (Steven), Gill Gayle (policajac Degrasso), Kent Harper (policajac Jack Bennett), Charlie Newmark (policajac Wright), Kent Wolkowski (David), Michael Ironside (kapetan Billings), Caroline Aaron (Janet), Mac Miller (Johnny) – 97 min – distr. Continental Film

Nebesa (Up)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures i Pixar Animation Studios; pr. Jonas Rivera; izvr. pr. John Lasseter i Andrew Stanton – sc. Bob Peterson i Pete Docter (prema ideji svojoj i Thomasa McCarthya); r. BOB PETERSON i PETE DOCTER; mt. Kevin Nolting; gl. Michael Giacchino; sgf. Ralph Eggleston, Bryn Imagire, Harley Jessup, Daniel Lopez Munoz i Don Shank – glas. Ed Asner (Carl Fredricksen), Christopher Plummer (Charles Muntz), John Ratzenberger (Foreman Tom), Jordan Nagai (Russell), Delroy Lindo (Beta), Bob Peterson (Dug/Alpha), Jerome Ranft (Gamma), Elie Docter (Ellie), Jeremy Leary (mladi Carl), Mickie T. McGowan (policajac Edith), Danny Mann (Steve), Don Fullilove (George), Jess Harnell (A. J), Josh Cooley (Omega)/hrv. sinkr. Pero Jurčić, Ivica Vidović, Ronald Žlabur, Robert Ugrina – 96 min – distr. Continental Film

Nemilosrdni gadovi (Inglourious Basterds)

SAD, Njemačka, 2009 – stud. The Weinstein Company i Universal Pictures; pr. tvrt. A Band Apart, Zehnte Babelsberg Film i Visiona Romantica; pr. Lawrence Bender; izvr. pr. Lloyd Phillips, Erica Steinberg, Bob i Harvey Weinstein – sc. Quentin Tarantino; r. QUENTIN TARANTINO; snim. Robert Richardson; mt. Sally Menke; gl. Mary Ramos; sgf. Marco Bittner Rosser, Stephan O. Gessler, Sebastian T. Krawinkel, Andreas Olshausen, David Scheunemann, Steve Summersgill i Bettina von den Steinen; kgf. Anna B. Sheppard – ul. Brad Pitt (poručnik Aldo Raine), Eli Roth (narednik Donnie Donowitz), B. J. Novak (Smithson Utivich), Mike Myers (genaral Ed Fenech), Michael Fassbender (poručnik Archie Hicox), Samm Levine (Hirschberg), Diane Kruger (Bridget Von Hammersmark), Til Schweiger (narednik Hugo Stiglitz), Christoph Waltz (pukovnik Hans Landa), Daniel Brühl (Frederick Zoller), Mélanie Laurent (Shosanna Dreyfus), Julie Dreyfus (Francesca Mondino), Gedeon Burkhard (kaplarWilhelm Wicki), Jacky Ido (Marcel), Omar Doom (Omar Ulmer), August Diehl (bojnik Hellstrom), Denis Menochet (Perrier LaPadite), Sylvester Groth (Joseph Goebbels), Martin Wuttke (Adolf Hitler), Richard Sammel (narednik Rachtman) – 153 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Noć u muzeju 2 (Night at the Museum: Battle of the Smithsonian)

SAD, Kanada, 2009 – stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. 1492 Pictures, 21 Laps Entertainment i Museum Canada Production; pr. Michael Barnathan, Chris Columbus, Shawn Levy i Mark Radcliffe; izvr. pr. Thomas M. Hammel i Josh McLaglen – sc. Robert Ben Garant i Thomas Lennon (prema osnovnoj ideji i likovima iz dječje slikovnice Milana Trenca *Night at the Museum*); r. SHAWN LEVY; snim. John Schwartzman; mt. Dean i Don Zimmerman; gl. Alan Silvestri; sgf. Michael Diner, Anthony Dunne, Helen Jarvis i Grant Van Der Slagt; kgf. Marlene Stewart – ul. Ben Stiller (Larry Daley), Amy Adams (Amelia Earhart), Owen Wilson (Jedediah), Hank Azaria (egipatski faraon Kahmunrah te glas Abea Lincolna i Rodenova Mislioca), Robin Williams (Teddy Roosevelt), Christopher Guest (Ivan Grozni), Alain Chabat (Napoleon), Steve Coogan (Octavius), Ricky Gervais (dr. McPhee), Bill Hader (general Custer), Jon Bernthal (Al Capone), Patrick Gallagher (Atila), Jake Cherry (Nicky), Rami Malek (Ahkmenrah), Mizuo Peck (Sacajawea) – 105 min – distr. Continental Film

Odrasli (Les grandes personnes)

Francuska, Švedska, 2008 – pr. tvrt. Moteur S'il Vous Plaît, dfm Fiktion i Film i Väst; uz sudjelovanje Državnoga kinematografskoga centra (Centre National de la Cinématographie – CNC), TPS Stara i CinéCinéma te podršku Eurimagesa – filmskoga fonda Vijeća Europe) i Švedskoga filmskoga instituta (Swedish Film Institute); pr. Christie Molia – sc. Béatrice Colombier, Anne Novion i

Mathieu Robin; r. ANNE NOVION; snim. Pierre Novion; mt. Anne Souriau; gl. Pascal Bideau; sgf. Gert Wibe; kgf. Fabio Perrone – ul. Jean-Pierre Darroussin (Albert), Anaïs Demoustier (Jeanne), Judith Henry (Christine), Lia Boysen (Anika), Jakob Eklund (Per), Anastasios Soulis (Magnus), Björn Gustafsson (Johan) – 84 min – distr. Continental Film

Odvuci me u pakao (Drag Me to Hell)

SAD, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Buckaroo Entertainment, Ghost House Pictures, Mandate Pictures i Tippett Studio; pr. Grant Curtis, Sam Raimi i Robert G. Tapert; izvr. pr. Joshua Donen, Joseph Drake i Nathan Kahane – sc. Sam i Ivan Raimi; r. SAM RAIMI; snim. Peter Deming; mt. Bob Murawski; gl. Christopher Young; sgf. Grant Nellessen, Ben von Zastrow i James F. Truesdale; kgf. Isis Mussenden – ul. Alison Lohman (Christine Brown), Justin Long (Clay Dalton), Dileep Rao (Rham Jas), Lorna Raver (gđa Ganush), David Paymer (gosp. Jacks), Reggie Lee (Stu Rubin), Bojana Novaković (Ilenka Ganush), Adriana Barraza (Shaun San Dena), Chelcie Ross (Leonard Dalton), Molly Cheek (Trudy Dalton), Kevin Foster (Miloš) – 99 min – distr. Pa-Dora

Opsjednuti (The Haunting in Connecticut)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Integrated Films & Management i Gold Circle Films; pr. Paul Brooks, Daniel Farrands, Wendy Rhoads i Andrew Trapani; izvr. pr. Scott Niemeyer, Norm Waitt i Steve Whitney – sc. Adam Simon i Tim Metcalfe; r. PETER CORNWELL; snim. Adam Swica; mt. Tom Elkins; gl. Robert J. Kral; sgf. Edward Bonutto; kgf. Meg McMillan – ul. Virginia Madsen (Sara Campbell), Kyle Gallner (Matt Campbell), Elias Koteas (Reverend Popescu), Amanda Crew (Wendy), Martin Donovan (Peter Campbell), Sophi Knight (Mary), Ty Wood (Billy Campbell), Erik Berg (Jonah), John Bluethner (Ramsey Aickman), D. W. Brown (dr. Brooks), John B. Lowe (gosp. Sinclair) – 102 min – distr. Pa-Dora

Otmica Metroa 123 (The Taking of Pelham 123)

SAD, V. Britanija, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Escape Artists, Scott Free Productions i Relativity Media; pr. Todd Black, Jason Blumenthal, Tony Scott i Steve Tisch; izvr. pr. Michael Costigan i Barry H. Waldman – sc. Brian Helgeland (prema istoimenome romanu Johna Godeya); r. TONY SCOTT; snim. Tobias A. Schliessler; mt. Chris Lebenzon; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. David Swayze i Miguel Lopez-Castillo; kgf. Renee Ehrlich Kalfus – ul. Denzel Washington (Walter Garber), John Travolta (Ryder), James Gandolfini (gradonačelnik), John Turturro (Camonetti), Frank Wood (policijski službenik Sterman), John Benjamin Hickey (gradonačelnikov pomoćnik LaSalle), Michael Rispoli (John Johnson), Gary Basaraba (Jerry Pollard), Ramon Rodriguez (Delgado), Gbenga Akinnagbe (Wallace), Alex Kaluzhsky (George), J. Bernard Calloway (policajac Moran), Paul Thornton (Mason Rosenthal), Jason Butler Harner (gosp. Thomas), Luis Guzman (Phil Ramos), Victor Gojcaj (Bashkin), Robert Vataj (Emri) – 121 min – distr. Continental Film

Palermo Shooting

Njemačka, Francuska, Italija, 2008 – pr. tvrt. Filmstiftung Nordhein-Westfalen, Neue Road Movies, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ARTE, German Federal Film Board, Deutscher Filmforderfonds, P.O.R. Sicilia - Regione Siciliana, Province of Palermo, Arte France Cinéma, Pictorian Pictures, Rectangle Productions, Reverse Angle, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH; pr. Gian-Piero Ringel i Wim Wenders; izvr. pr. Peter Schwartzkopff i Jeremy Thomas – sc. Wim Wenders, Norman Ohler i Bernd Lange; r. WIM WENDERS; snim. Franz Lustig; mt. Peter Przygodda i Oli Weiss; gl. Irmin Schmidt; sgf. Sebastian Soukup; kgf. Sabina Maglia – ul. Campino (Finn), Inga Busch (Karla), Axel Sichrovsky (Hans), Gerhard Gutberlet (Gerhard), Harry Blain (Harry), Sebastian Blomberg (Julian), Jana Pallaske (student), Melika Foroutan (Anke), Anna Orso (majka), Lou Reed (Lou Reed), Giovanna Mezzogiorno (Flavia), Letizia Battaglia (fotografkinja), Alessandro Dieli (liječnik), Dennis Hopper (Frank), Wolfgang Michael (Erwin) – 124 min – distr. Continental Film

Pariz (Paris)

Francuska, 2008 – pr. tvrt. Ce Qui Me Meut, StudioCanal, StudioCanal Image, France 2 Cinéma u suradnji sa Uni Etoile 4 i uz sudjelovanje Canala Plus i TPS Star; pr. Bruno Levy; izvr. pr. Jean-David Lefebvre – sc. Cédric Klapisch; r. CÉDRIC KLAPISCH; snim. Christophe Beaucarne; mt. Francine Sandberg; gl. Robert Burke, Loïc Dury i Christophe Minck; sgf. Hind Ghazali i Saint Père Abiassi; kgf. Anne Schotte – ul. Juliette Binoche (Élise), Romain Duris (Pierre), Fabrice Luchini (Roland Verneuil), Albert Dupontel (Jean), François Cluzet (Philippe Verneuil), Karin Viard (pekar), Gilles Lellouche (Franky), Mélanie Laurent (Laetitia), Zinedine Soualem (Mourad), Julie Ferrier (Caroline), Olivia Bonamy (Diane), Annelise Hesme (Victoire), Audrey Marnay (Marjolaine) – 130 min – distr. Continental Film

Plati i ženi (Cash and Marry)

Makedonija, Hrvatska, Austrija, SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Nukleus, Mischief Films, Trice Films, ITVS International; pr. Siniša Juričić, Ralph Wieser, Atanas Georgiev, Sally Jo Fifer – sc. Marjan Alčevski i Atanas Georgiev; r. ATANAS GEORGIEV; snim. Dimo Popov; mt. Vladimir Gojun; gl. Foltin – 75 min – distr. Restart Label

Ponovno 17 (17 Again)

SAD, 2009 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Offspring Entertainment; pr. Jennifer Gibgot i Adam Shankman; izvr. pr. Jason Barrett, Keith Goldberg i Mark Kaufman – sc. Jason Filardi; r. BURR STEERS; snim. Tim Suhrstedt; mt. Padraic McKinley; gl. Rolfe Kent; sgf. Tom Reta; kgf. Pamela Withers-Chilton – ul. Zac Efron (Mike O'Donnell kao momak), Matthew Perry (Mike O'Donnell kao muškarac srednjih godina), Allison Miller (Scarlett kao mlada djevojka), Leslie Mann (Scarlett kao žena srednjih godina), Tyler Steelman (Ned Gold kao momak), Thomas Lennon (Ned Gold kao muškarac srednjih godina), Sterling Knight (Alex O'Donnell), Michelle Trachtenberg (Maggie O'Donnell), Adam Gregory (Dom), Hunter Parrish (Stan), Mario Cassem (Samir), Katerina Graham (Jaime), Tiya Sircar (Samantha), Melissa Ordway (Lauren), Collette Wolfe (Wendy), Tommy Dewey (Roger) – 102 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Prisila na brak (The Proposal)

SAD, 2009 – stud. Touchstone Pictures; pr. tvrt. Kurtzman/Orci i Mandeville Films; pr. David Hoberman, Todd Lieberman i Vitaliy Versace; izvr. pr. Sandra Bullock, Alex Kurtzman, Mary McLaglen i Roberto Orci – sc. Pete Chiarelli; r. ANNE FLETCHER; snim. Oliver Stapleton; mt. Priscilla Nedd-Friendly; gl. Aaron Zigman; sgf. Scott Meehan; kgf. Catherine Marie Thomas – ul. Sandra Bullock (Margaret Tate), Ryan Reynolds (Andrew Paxton), Mary Steenburgen (Grace Paxton), Craig T. Nelson (Joe Paxton), Betty White (baka Annie), Denis O'Hare (gosp. Gilbertson), Malin Akerman (Gertrude), Oscar Nuñez (Ramone), Aasif Mandvi (Bob Spaulding), Michael Mosley (Chuck), Dale Place (Jim McKittrick) – 108 min – distr. Continental Film

Prkos (Defiance)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Paramount Vantage, Grosvenor Park Productions, Bedford Falls Company, Defiance Productions i Pistachio Pictures; pr. Pieter Jan Brugge i Edward Zwick; izvr. pr. Marshall Herskovitz – sc. Clayton Frohman i Edward Zwick (prema knjizi *Defiance: the Bielski Partisans* Nechama Teca); r. EDWARD ZWICK; snim. Eduardo Serra; mt. Steven Rosenblum; gl. James Newton Howard; sgf. Daran Fulham, Yann Biquand i Shira Hockman; kgf. Jenny Beavan – ul. Daniel Craig (Tuvia Bielski), Liev Schreiber (Zus Bielski), Jamie Bell (Asael Bielski), Alexa Davalos (Lilka Ticktin), Allan Corduner (Shamon Haretz), Mark Feuerstein (Isaac Malbin), Tomas Arana (Ben Zion Gulkowitz), Jodhi May (Tamara Skidelsky), Kate Fahy (Riva Reich), Iddo Goldberg (Yitzchak Shulman), Iben Hjejle (Bella), Martin Hancock (Peretz Shorshaty), Ravil Isyanov (Viktor Panchenko), Jacek Koman (Konstanty 'Koscik' Kozlowski), George MacKay (Aron Bielski) – 137 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Proročanstva (Knowing)

SAD, V. Britanija, 2009 – stud. Summit Entertainment, LLC; pr. tvrt. Escape Artists, Mystery Clock Cinema, Goldcrest Pictures, Kaplan/Perrone Entertainment i Wintergreen Productions; pr. Todd Black, Jason Blumenthal, Alex Proyas i Steve Tisch; izvr. pr. David Alper, David J. Bloomfield, Topher Dow, Norman Golightly i Stephen Jones – sc. Ryne Douglas Pearson, Juliet Snowden i Stiles White (prema ideji Rynea Douglasa Pearsona); r. ALEX PROYAS; snim. Simon Duggan; mt. Richard Learoyd; gl. Marco Beltrami; sgf. Michelle McGahey i Andy Walpole; kgf. Terry Ryan – ul. Nicolas Cage (John Koestler), Chandler Canterbury (Caleb Koestler), Rose Byrne (Diana), Lara Robinson (Abby/Lucinda), Nadia Townsend (Grace), Alan Hopgood (Reverend Koestler), Adrienne Pickering (Allison), Ben Mendelsohn (Phil Beckman), Gareth Yuen (Donald), Liam Hemsworth (Spencer), Tamara Donnellan (Lucindina mater), Travis Waite (Lucindin otac) – 122 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Push

SAD, Kanada, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Infinity Media, Inc, Icon Productions i Infinity Features Entertainment; pr. Bruce Davey, William Vince i Glenn Williamson; izvr. pr. David Bourla, Amy Gilliam, Michael Ohoven, Gretchen Somerfeld, David Valleau i Stan Wlodkowski – sc. David Bourla; r. PAUL MCGUIGAN; snim. Peter Sova; mt. Nicolas Trembasiewicz; gl. Neil Davidge; sgf. Second i Kerry Chan, Samantha Lam, Zoe Leei i Michael N. Wong; kgf. Laura Goldsmith i Nina Proctor – ul. Colin Ford (mladi Nick), Joel Gretsch (Nickov otac), Djimon Hounsou (Henry Carver), Dakota Fanning (Cassie Holmes), Camilla Belle (Kira Hudson), Neil Jackson (Victor Budarin), Chris Evans (Nick Gant), Ming-Na (Emily Hu), Nate Mooney (Pinky Stein) – 111 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Rock'n'roll brod (The Boat That Rocked)

V. Britanija, SAD, Njemačka, Francuska, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Working Title Films, Medienproduktion Prometheus Filmgesellschaft, Portobello Studios i Tightrope Pictures; pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Hilary Bevan Jones; izvr. pr. Richard Curtis, Liza Chasin i Debra Hayward – sc. Richard Curtis; r. RICHARD CURTIS; snim. Danny Cohen; mt. Emma E. Hickox; sgf. Thomas Brown i Rod McLean; kgf. Joanna Johnston – ul. Bill Nighy (Quentin), Kenneth Branagh (Sir Alistair Dormandy), Philip Seymour Hoffman (grof), Nick Frost ("doktor" Dave), Tom Sturridge (mladi Carl), Rhys Ifans (Gavin Cavanagh), Rhys Darby (Angus Nutsford), Tom Brooke (Thick Kevin), Gemma Arterton (Desiree), Ike Hamilton (Harold), Chris O'Dowd (Simon Swafford), Talulah Riley (Marianne), Kirsty Mather (Hettie), Katherine Parkinson (Felicity), Laurence Richardson (Nathan) – 135 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Rumba

Francuska, Belgija, 2008 – pr. tvrt. MK2 Productions, Courage Mon Amour, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Centre National de la Cinématographie (CNC), Canal Plus, TPS Star, BeTV i Pôle Image Haute-Normandie uz potporu Région Haute-Normandie, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Conseil Général de la Manche, Conseil Régional du Calvados, Aide à l'Ecriture de la Région Basse-Normandie, Bureaux d' Accueil des Tournages de Basse-Normandie et Haute-Normandie, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique i Tax Shelter ING Invest de Tax Shelter Productions – pr. Dominique Abel, Charles Gillibert, Fiona Gordon, Marin i Nathanaël Karmitz; izvr. pr. Dominique Abel, Claire Dornoy i Fiona Gordon – sc. Fiona Gordon, Dominique Abel i Bruno Romy; r. FIONA GORDON, DOMINIQUE ABEL i BRUNO ROMY; snim. Claire Childeric; mt. Sandrine Deegen; sgf. Nicolas Girault; kgf. Claire Dubien – ul. Dominique Abel (Dom), Fiona Gordon (Fiona), Philippe Martz (Gérard) – 77 min – distr. Continental Film

Sinegdoha, New York (Synecdoche, New York)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Likely Story, Projective Testing Service, Russia, Inc i Sidney Kimmel Entertainment; pr. Anthony Bregman, Spike Jonze, Charlie Kaufman i Sidney Kimmel; izvr. pr. Ray Angelic, William Horberg i Bruce Toll – sc. Charlie Kaufman; r. CHARLIE KAUFMAN; snim. Frederick Elmes; mt. Robert Frazen; gl. Jon Brion; sgf. Adam Stockhausen, Deborah Jensen, Mark Pollard i Luke Cantarella; kgf. Melissa Toth – ul. Philip Seymour Hoffman (Caden Cotard), Catherine Keener (Adele Lack), Sadie Goldstein (četverogodišnja Olive), Robin Weigert (odrasla Olive), Tom Noonan (Sammy Barnathan), Daniel London (Tom), Robert Seay (David), Michelle Williams (Claire Keen), Stephen Adly Guirgis (Davis), Samantha

Morton (Hazel), Hope Davis (Madeleine Gravis), Jennifer Jason Leigh (Maria), Jerry Adler (Cadenov otac), Lynn Cohen (Cadenova mater), Deirdre O'Connell (Ellenina mater), Kat Peters (desetogodišnja Ellen) – 124 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Siroče (Orphan)

SAD, Kanada, Njemačka, Francuska, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. ark Castle Entertainment, Appian Way, Studio Babelsberg Motion Pictures i Studio Canal; pr. Leonardo DiCaprio, Susan Downey, Jennifer Davisson Killoran i Joel Silver; izvr. pr. Don Carmody, Michael Ireland i Steve Richards – sc. David Johnson (prema ideji Alexa Macea); r. JAUME COLLET-SERRA; snim. Jeff Cutter; mt. Timothy Alverson; gl. John Ottman; sgf. Patrick Banister, Pierre Perrault i Michele Laliberte; kgf. Antoinette Messam – ul. Vera Farmiga (Kate Coleman), Peter Sarsgaard (John Coleman), Isabelle Fuhrman (Esther), CCH Pounder (sestra Abigail), Jimmy Bennett (Daniel Coleman), Margo Martindale (dr. Browning), Karel Roden (dr. Värava), Aryana Engineer (Max Coleman), Rosemary Dunsmore (baka Barbara), Jamie Young (Brenda), Lorry Ayers (Joyce), Brendan Wall (detektiv), Genelle Williams (sestra Judith), Gemma James Smith (učiteljica) – 123 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Sljepoća (Blindness)

Kanda, Brazil, Japan, 2008 – stud. Focus Features; pr. tvrt. Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures, Alliance Films, Ancine, Asmik Ace Entertainment, BNDES, Corus Entertainment, Fox Filmes do Brasil, GAGA, IFF/CINV, Movie Central Network, Téléfilm Canada; pr. Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman i Sonoko Sakai; izvr. pr. Simon Channing Williams, Gail Egan, Akira Ishii, Victor Loewy i Tom Yoda – sc. Don McKellar (prema romanu *Ensaio Sobre a Cegueira* Joséa Saramaga); r. FERNANDO MEIRELLES; snim. César Charlone; mt. Daniel Rezende; gl. Marco Antônio Guimarães; sgf. Joshu De Cartier i Tiago Marques Teixeira; kgf. Renée April – ul. Yusuke Iseya, Jason Bermingham, Eduardo Semerjian, Don McKellar, Antônio Fragoso, Lilian Blanc, Douglas Silva, Daniel Zettel, Yoshino Kimura, Joe Pingue, Susan Coyne, Danny Glover, Fabiana Guglielmetti, Mitchell Nye, Alice Braga – 121 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Smrtonosni hitac (Killshot)

SAD, 2008 – stud. Miramax Records i The Weinstein Company; pr. tvrt. Bender Brown Productions, Film Colony i Road Rebel; pr. Lawrence Bender, Richard N. Gladstein i Quentin Tarantino; izvr. pr. Elmore Leonard, John Madden, Erica Steinberg, Bob i Harvey Weinstein – sc. Hossein Amini (prema istoimenome romanu Elmorea Leonarda); r. JOHN MADDEN; snim. Caleb Deschanel; mt. Mick Audsley i Lisa Gunning; gl. Klaus Badelt; sgf. Brandt Gordon i Colin Woods; kgf. Beth Pasternak – ul. Diane Lane (Carmen Colson), Mickey Rourke (Armand "the Blackbird" Degas), Brandon McGibbon (Armandov mali brat), Peter Kelly Gaudreault (Armandov brat), Richard Zeppieri (šef mafije), Thomas Jane (Wayne Colson), Joseph Gordon-Levitt (Richie Nix), Lynne Deragon (gđa Palino), Rosario Dawson (Donna), Hazel Desjarlais (starica), Aldred Montoya (Lionel), Don McManus (Nelson Davies) – 84 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Srce od tinte (Inkheart)

SAD, V. Britanija, Njemačka, 2008 – stud. New Line Records; pr. tvrt. Internationale Filmproduktion Blackbird Dritte i Chicken House Publishing Ltd; pr. Cornelia Funke, Ileen Maisel, Diana Pokorny i Iain Softley; izvr. pr. Toby Emmerich, Andrew Licht, Ileen Maisel i Mark Ordesky – sc. David Lindsay-Abaire (prema istoimenome romanu Cornelia Funkea); r. IAN SOFTLEY; snim. Roger Pratt; mt. Martin Walsh; gl. Javier Navarrete; sgf. Rod McLean, Stuart Rose, Tom Still, Andrea Faini i Dimitri Capuani; kgf. Verity Hawkes – ul. Brendan Fraser (Mo 'Silvertongue' Folchart), Sienna Guillory (Resa), Eliza Bennett (Meggie Folchart), Paul Bettany (Dustfinger), Helen Mirren (Elinor Loredan), Rafi Gavron (Farid), Matt King (Cockerell), Steve Speirs (Flatnose), Jamie Foreman (Basta), Stephen Graham (Fulvio), Mirabel O'Keefe (mlada Meggie), Andy Serkis (Capricorn), John Thomsonn (Darius), Lesley Sharp (Mortola), Tereza Srbova (Rapunzel), Jennifer Connelly (Roxanne), Jim Broadbent (Fenoglio) – 106 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Strah(ovi) od tame (Peur(s) du noir)

Francuska, 2007 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Prima Linéa Productions, La Parti Productions i SCOPE Invest; pr. Christophe Janković i Valérie Schermann; izvr. pr. Genevieve Lemal i Alexandre Lippens – sc. Blutch, Charles Burns, Pierre Di Sciullo, Jerry Kramski, Richard McGuire, Michel Pirus i Romain Slocombe; r. BLUTCH, CHARLES BURNS, MARIE CAILLOU, PIERRE DI SCIULLO, LORENZO MATTOTTI, RICHARD MCGUIRE; mt. Céline Kélépikis; gl. Laurent Perez; sgf. Etienne Robial – glas. Gil Alma, Aure Atika (Laura), François Creton (učitelj), Guillaume Depardieu (Eric), Sarah-Laure Estragnat, Nicolas Feroumont, Nicole Garcia (pripovjedač), Arthur H (pripovjedač), Christian Hecq (liječni, samuraj), Christian Hincker, Lino Hincker, Melaura Honnay, Amélie Lerma, Florence Maury, Adriana Piasek-Wanski, Louisa Pili (Sumako) – 85 min – distr. Hulahop

Stranac (Outlander)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. The Weinstein Company; pr. tvrt. Ascendant Pictures, Outlander Productions i Film & Entertainment VIP Medienfonds 4 GmbH & Co; pr. Chris Roberts, Andreas Schmid i John Schimmel; izvr. pr. Kia Jam, Christopher Eberts, Karen Loop, Dirk Blackman, Andreas Grosch, Barrie M Osborne, Don Carmody, Marcus Schoefer, Vincent Maraval i Philip Elway – sc. Dirk Blackman i Howard McCain; r. HOWARD MCCAIN; snim. Pierre Gill; mt. David Dodson; gl. Geoff Zanelli; sgf. Anthony A. Ianni, Anshuman Prasad i Gene Warren III; kgf. Debra Hanson – ul. James Caviezel (Kainan), Sophia Myles (Freya), Jack Huston (Wulfric), John Hurt (Rothgar), Cliff Saunders (Boromir), Patrick Stevenson (Unferth), Aidan Devine (Einar), Ron Perlman (Gunnar), Bailey Maughan (Erick), John Nelles (Donal), James Preston Rogers (Bjorn), Scott Owen (Aethril), Petra Prazak (Mara), Owen Pattison (Galen, sin Kainenov), Matt Cooke (kapetan), Katie Bergin (Sonja), Todd Godin (Lars), Mauralea Austin (Jona), Matthew Amyotte (Arn), John Beale (Edmund), Ted Ludzik (Olaf), James Binkley (vođa), Liam McNamara (Finn) – 115 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Stranci (The Strangers)

SAD, 2008 – stud. Rogue Pictures (Focus); pr. tvrt. Intrepid Pictures, Vertigo Entertainment i Mandate Pictures; pr. Doug Davison, Nathan Kahane i Roy Lee; izvr. pr. Joseph Drake, Marc D. Evans, Kelli Konop, Trevor Macy i Sonny Mallhi – sc. Bryan Bertino; r. BRYAN BERTINO; snim. Peter Sova; mt. Kevin Greutert; gl. Tomandandy; sgf. Linwood Taylor; kgf. Susan Kaufmann – ul. Liv Tyler (Kristen McKay), Scott Speedman (James Hoyt), Glenn Howerton (Mike), Gemma Ward ("lutkica"), Kip Weeks (čovjek s krinkom), Laura Margolis (Pin-Up djevojka), Alex Fisher (mormon 1), Peter Clayton-Luce (mormon 2) – 85 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Sve moje bivše (Ghosts of Girlfriends Past)

SAD, 2009 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Jon Shestack Productions i Panther Films; pr. Jon Shestack i Brad Epstein; izvr. pr. Mark Waters, Marcus Viscidi, Jessica Tuchinsky, Toby Emmerich, Samuel J Brown i Cale Boyter – sc. Jon Lucas i Scott Moore; r. MARK WATERS; snim. Daryn Okada; mt. Bruce Green; gl. Rolfe Kent; sgf. Maria Baker; kgf. Denise Wingate – ul. Matthew McConaughey (Connor Mead), Devin Brochu (Connor kao dijete), Logan Miller (Connor kao momak), Jennifer Garner (Jenny Perotti), Kasey Russell (Jenny kao dijete), Christa B. Allen (Jenny kao mlada djevojka), Michael Douglas (ujak Wayne), Emma Stone (Allison Vandermeersh), Breckin Meyer (Paul), Lacey Chabert (Sandra), Robert Forster (narednik Volkom), Anne Archer (Vonda Volkom), Daniel Sunjata (Brad), Noureen DeWulf (Melanie) – 100 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Svjedočanstvo (Świadectwo)

Poljska, Italija, Njemačka, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Liberia Editrice Vaticana; pr. Przemysław Häuser; sc. Paweł Pitera, Gian Franco Swidercoschi i Paweł Ptasznik; r. PAWEL PITERA; snim. Janusz Tatarkiewich; mt. Cezary Grzesiuk, gl. Vangelis i Robert Janson – 102 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Taxi 4

Francuska, 2007 – pr. tvrt. Apipoulaï, ARP Sélection, Canal Plus, CinéCinéma, Digital Factory, Europa Corp, Sofica Europacorp, TF1 Films Production; pr. Luc Besson, Laurent i Michele Petin; izvr. pr. Didier Hoarau – sc. Luc Besson (prema svojoj ideji i izvornoj zamisli); r.GERARD KRAWCZYK; snim. Pierre Morel; mt. Christine Lucas Navarro; gl. Tefa, Doudou Masta i Weallstar-Da Octopusss; sgf. Hugues Tissandier; kgf. Fabienne Josserand – ul. Frederic Diefenthal (Emilien Coutant-Kerbalec), Samy Naceri (Daniel Morales), Jean-Christophe Bouvet (general Edmond Bertineau), Bernard Farcy (policijski načelnik Gilbert), Edouard Montoute (Alain), Emma Sjoberg-Wyklund (Petra), Jean-Luc Couchard (Belgijanac), François Damiens (Serge), Mourade Zeguendi (Sukk) – 91 min – distr. Continental Film

Terminator: Spasenje (Terminator: Salvation)

SAD, Njemačka, V. Britanija, Italija, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. The Halcyon Company, Wonderland Sound and Vision, Intermedia Films i Lin Pictures; pr. Derek Anderson, Moritz Borman, Victor Kubicek i Jeffrey Silver; izvr. pr. Jeanne Allgood, Peter D. Graves, Mario Kassar, Dan Lin, Joel B. Michaels i Andrew G. Vajna – sc. John D. Brancato i Michael Ferris (prema osnovnoj ideji filma *Terminator* iz 1984. čiji su scenaristi James Cameron, Gale Anne Hurd i William Wisher Jr); r. MCG; snim. Shane Hurlbut; mt. Conrad Buff IV; gl. Danny Elfman; sgf. Troy Sizemore i Joe Ceballos; kgf. Michael Wilkinson – ul. Christian Bale (John Connor), Sam Worthington (Marcus Wright), Anton Yelchin (Kyle Reese), Moon Bloodgood (Blair Williams), Bryce Dallas Howard (Kate Connor), Helena Bonham Carter (dr. Serena Kogan), Jane Alexander (Virginia), Jadagrace Berry (Star), Michael Ironside (general Ashdown), Ivan Gvera (general Losenko), Chris Browning (Morrison), Dorian Nkono (David), Victor Ho (Mark), Buster Reeves (Tunney), Kevin Wiggins (general Olsen), Greg Serano (Hideki), Po Chan (Naima), Babak Tafti (Malik) – 116 min – distr. Continental Film

Ti mi lažeš najbolje (Duplicity)

SAD, Njemačka, 2009 – stud. Universal; pr. tvrt. Relativity Media, Laura Bickford Productions i Medienproduktion Poseidon Filmgesellschaft; pr. Laura Bickford, Jennifer Fox i Kerry Orent; izvr. pr. Ryan Kavanaugh – sc. Tony Gilroy; r. TONY GILROY; snim. Robert Elswit; mt. John Gilroy; gl. James Newton Howard
; sgf. Stephen Carter i Tamara Marini; kgf. Albert Wolsky – ul. Julia Roberts (Claire Stenwick), Clive Owen (Ray Koval), Tom Wilkinson (Howard Tully), Paul Giamatti (Richard Garsik), Rick Worthy (Dale Raimes), Wayne Duvall (Ned Guston), Christopher Denham (Ronny Partiz), Oleg Stefan (Boris Fetyov), Denis O'Hare (Duke Monahan), Khan Baykal (Dinesh Patel), Tom McCarthy (Jeff Bauer) – 125 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Transformers: Osveta poraženih (Transformers: Revenge of the Fallen)

SAD, 2009 – stud. DreamWorks SKG i Paramount Pictures; pr. tvrt. Hasbro i Di Bonaventura Pictures; pr. Tom De Santo, Don Murphy, Lorenzo Di Bonaventura i Ian Bryce; izvr. pr. Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner i Mark Vahradian – sc. Ehren Kruger, Alex Kurtzman i Roberto Orci (nadahnuto animiranom tv-serijom *Transformers*, 1984-1987, te nastavak na film *Transformers* iz 2007); r. MICHAEL BAY; snim. Ben Seresin; mt. Roger Barton, Tom Muldoon, Joel Negron i Paul Rubell; gl. Steve Jablonsky; sgf. Julian Ashby, Jon Billington, Sean Haworth, Naaman Marshall i Ben Procter; kgf. Deborah Lynn Scott – ul. Shia LaBeouf (Sam Witwicky), Megan Fox (Mikaela Banes), Josh Duhamel (bojnik Lennox), John Turturro (agent Simmons), Ramon Rodriguez (Leo Spitz), Kevin Dunn (Ron Witwicky), Julie White (Judy Witwicky), Isabel Lucas (Alice), John Benjamin Hickey (Galloway), Matthew Marsden (Graham); glas. Peter Cullen (Optimus Prime), Mark Ryan (Jetfire), Reno Wilson (Mudflap), Jess Harnell (Ironhide), Robert Foxworth (Ratchet), André Sogliuzzo (Sideswipe), Grey DeLisle (Arcee), Hugo Weaving (Megatron), Tony Todd (The Fallen), Charles Adler (Starscream), Calvin Wimmer (Wheelbot) – 150 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Trka do uklete planine (Race to Witch Mountain)

SAD, 2009 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Gunn Films; pr. Andrew Gunn; izvr. pr. Mario Iscovich i Ann Marie Sanderlin – sc. Matt Lopez i Mark Bomback (prema istoimenome romanu Alexandera Keya); r. ANDY FICKMAN; snim. Greg Gardiner; mt. David Re-

nnie; gl. Trevor Rabin; sgf. John R. Jensen; kgf. Genevieve Tyrrell – ul. Dwayne Johnson (Jack Bruno),Ciarán Hinds (Burke), Anna-Sophia Robb (Sara), Alexander Ludwig (Seth), Carla Gugino (dr. Alex Friedman), Garry Marshall (dr. Donald Harlan), Kim Richards (Tina), Iake Eissinmann (šeirf Antony), Tom Everett Scott (Matheson), Chris Marquette (Pope), Billy Brown (Carson), Cheech Marin (Eddie), Tom Woodruff Jr. (Siphon), Dennis Hayden (Ray), John Duff (Frank), Bob Koherr (Marty), Kevin Christy (Matt), Bob Clendenin (Lloyd), Robert Torti (Dominick), John Kassir (Chuck), Beth Kennedy (Stenftenagel), Jonathan Slavin (Gallagher), Ted Hartley (general V. Lewton), Jack Eastland (general E. Albert), Meredith Salenger (Natalie Gann), Andrew Shaifer (Casey Taylor), Suzanne Krull (Gail Ross), Steve Rosenbaum (Oren Bergman), Christine Lakin (Sunday), Joseph Leo Bwarie (Frankie Valet), Paul Nygro (Teddy Tentaclesa) – 98 min – distr. Continental Film

Ubrzanje 2: Visoki napon (Crank: High Voltage)

SAD, 2009 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Lakeshore Entertainment i Radical Media; pr. Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Skip Williamson, Richard S. Wright i Richard Wright; izvr. pr. Peter Block, Michael Davis, James McQuaide, Michael Paseornek i Eric Reid – sc. Mark Neveldine i Brian Taylor; r. MARK NEVELDINE i BRIAN TAYLOR; snim. Brandon Trost; mt. Marc Jakubowicz i Fernando Villena; gl. Mike Patton; sgf. Sebastian Schroder; kgf. Dayna Pink – ul. Jason Statham (Chev Chelios), Amy Smart (Eve Lydon), Dwight Yoakam (Doc Miles), Efren Ramirez (Venus), Julanne Chidi Hill (Dark Chocolate), Reno Wilson (Orlando), Keone Young (Don Kim), Art Hsu (Johnny Vang), Joseph Julian Soria (Chico), Ling Bai (Ria), Clifton Collins Jr. (El Huron), David Carradine (Poon Dong), Corey Haim (Randy), Geri Halliwell (Karen Chelios) – 96 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ubojice lezbijskih vampira (Lesbian Vampire Killers)

V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. AV Pictures, Velvet Bite i Alliance Films; pr. Steve Clark-Hall; izvr. pr. Charles Layton, Xavier Marchand, Steffen Aumueller, Claus Clausen, Vic Bateman, Sam Nichols i Peter Kostense – sc. Paul Hupfield i Stewart Williams; r. PHIL CLAYDON; snim. David Higgs; mt. James Herbert; gl. Debbie Wiseman; sgf. Sam Stokes i Rosanna Westwood; kgf. Diana Moseley – ul. James Corden (Fletch), Mathew Horne (Jimmy), MyAnna Buring (Lotte), Vera Filatova (Eva), Paul McGann (Vicar), Silvia Colloca (Carmilla), Lucy Gaskell (Judy), Louise Dylan (Anke), Ashley Mulheron (Trudi), Tiffany Mulheron (Heidi), Emer Kenny (Rebecca), John Pierce Jones (Landlord), Emma Clifford (gđa Rossi), Travis Oliver (Steve), Susie Amy (Blonde) – 88 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ulične borbe (Fighting)

SAD, 2009 – stud. Rogue Pictures; pr. tvrt. Misher Films, Relativity Media, Scion Films i Twins Financing; pr. Kevin Misher; izvr. pr. Lisa Bruce i Andrew Rona – sc. Robert Munic i Dito Montiel; r. DITO MONTIEL; snim. Stefan Czapsky; mt. Saar Klein i Jake Pushinsky; gl. Jonathan Elias i David Wittman; sgf. Randall Richards; kgf. Bart Mueller – ul. Channing Tatum (Shawn MacArthur), Terrence Howard (Harvey Boarden), Zulay Henao (Zulay Velez), Michael Rivera (Ajax), Flaco Navaja (Ray Ray), Peter Anthony Tambakis (Z), Luis Guzmán (Martinez), Anthony DeSando (Christopher Anthony), Roger Guenveur Smith (Jack Dancing), Brian J. White (Evan Hailey), Ivan Martin (burzovni mešetar Jerry), Danny Mastrogiorgio (prodavač Jim), Altagracia Guzman (Alba Guzmán), Gabrielle Pelucco (Lila), Dante Nero (Kimo), Angelic Zambrana (Kimova djevojka) – 105 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

U vrtlogu igre (State of Play)

SAD, V. Britanija, Francuska, 2009 – stud. Universal; pr. tvrt. Andell Entertainment, Bevan-Fellner, Relativity Media, Studio Canal i Working Title Films; pr. Andrew Hauptman, Eric Fellner i Tim Bevan; izvr. pr. Paul Abbott, Liza Chasin, Debra Hayward i Bennett Walsh – sc. Matthew Michael Carnahan, Tony Gilroy i Billy Ray (nadahnuto istoimenom tv-serijom iz 2003. g); r. KEVIN MACDONALD; snim. Rodrigo Prieto; mt. Justine Wright; gl. Alex Heffes; sgf. Richard L. Johnson i Adam Stockhausen; kgf. Jacqueline West – ul. Russell Crowe (Cal McAffrey), Ben Affleck (Stephen Collins), Rachel McAdams (Della Frye), Helen Mirren (Cameron Lynne), Robin Wright Penn (Anne Collins), Jason Bateman (Dominic Foy), Jeff Daniels (George Fergus), Michael Berresse (Robert Bingham), Harry Lennix (detektiv Donald Bell), Josh Mostel (Pete), Michael Weston (Hank), Barry Shabaka Henley (Gene Stavitz), Viola Davis (dr. Judith Franklin), Maria Thayer (Sonia Baker), Wendy Makkena (Greer Thornton), Zoe Lister Jones (Jessy), Katy Mixon (Rhonda Silver) – 127 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Valentino: Posljednji car (Valentino: The Last Emperor)

SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Acolyte Films; pr. Matt Kapp; izvr. pr. Carter Burden – r. MATT TYRNAUER; snim. Tom Hurwitz; mt. Bob Eisenhardt i Frédéric Tcheng; gl. Joel Goodman – 96 min – distr. Zagreb Film Festival (ograničena distribucija)

X-Men početak: Wolverine (X-Men Origins: Wolverine)

SAD, 2009 – stud. Fox Films, Ltd; pr. tvrt. Marvel Entertainment, Donners' Company, Seed Productions, Ingenious Film Partners, Big Screen Productions, Dune Entertainment i Lauren Shuler-Donner Productions; pr. Hugh Jackman, John Palermo i Lauren Shuler Donner; izvr. pr. Richard Donner i Stan Lee – sc. David Benioff, Skip Woods, David Ayer, James Vanderbilt i Scott Silver (glavni su likovi preuzeti iz stripovskoga serijala *X-Men*); r. GAVIN HOOD; snim. Donald McAlpine; mt. Nicolas De Toth i Megan Gill; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Michael Diner, Brian Edmonds, Ian Gracie, Helen Jarvis, Karen Murphy i Mark Robins; kgf. Louise Mingenbach – ul. Hugh Jackman (Logan/Wolverine), Liev Schreiber (Victor Creed/Sabretooth), Danny Huston (William Stryker), Taylor Kitsch (Remy LeBeau), Will.i.am (John Wraith), Lynn Collins (Kayla Silverfox), Ryan Reynolds (Wade Wilson), Dominic Monaghan (Bradley), Daniel Henney (agent Zero), Kevin Durand (Fred Dukes), Tim Pocock (Scott Summers), Julia Blake (Heather Hudson), Max Cullen (Travis Hudson), Troye Sivan (James), Michael James Olsen (Dog/mladi Creed), Peter O'Brien (John Howlett), Aaron Jeffrey (Thomas Logan), Alice Parkinson (Elizabeth Howlett) – 107 min – distr. Continental Film

Zack i Miri snimaju pornić (Zack and Miri Make a Porno)

SAD, 2008 – stud. Dimension Films i The Weinstein Company; pr. tvrt. Blue Askew i View Askew Productions; pr. Scott Mosier; izvr. pr. Carla Gardini i Harvey i Bob Weinstein – sc. Kevin Smith;

r. KEVIN SMITH; snim. David Klein; mt. Kevin Smith; gl. James L. Venable; sgf. Elise G. Viola; kgf. Salvador Pérez Jr – ul. Elizabeth Banks (Miri), Seth Rogen (Zack), Craig Robinson (Delaney), Gerry Bednob (gosp. Surya), Jason Mewes (Lester), Brandon Routh (Bobby Long), Anne Wade (Roxanne), Justin Long (Brandon), Tom Savini (Jenkins), Jeff Anderson (Deacon), Ricky Mabe (Barry), Katie Morgan (Stacey), Traci Lords (Bubbles) – 101 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Zvjezdane staze (Star Trek)

SAD, 2009 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Bad Robot, Kurtzman/Orci i Spyglass Entertainment; pr. J.J. Abrams i Damon Lindelof; izvr. pr. Bryan Burk, Jeffrey Chernov, Alex Kurtzman i Roberto Orci – sc. Roberto Orci i Alex Kurtzman (nadahnuto izvornom tv-serijom *Star Trek*, 1966-1969, koju je smislio Gene Roddenberry); r. J. J. ABRAMS; snim. Daniel Mindel; mt. Maryann Brandon i Mary Jo Markey; gl. Michael Giacchino; sgf. Curt Beech, Keith Cunningham, Dennis Bradford, Luke Freeborn, Beat Frutiger i Gary Kosko; kgf. Michael Kaplan – ul. Chris Pine (James T. Kirk), Jimmy Bennett (James T. Kirk kao dječak), Zachary Quinto (Spock), Jacob Kogan (Spock kao dječak), Leonard Nimoy (stari Spock), Eric Bana (Nero), Bruce Greenwood (kapetan Christopher Pike), Karl Urban (Bones), Zoë Saldana (Nyota Uhura), Simon Pegg (Montgomery Scott), John Cho (poručnik Hikaru Sulu), Anton Yelchin (Pavel Chekov), Ben Cross (Sarek), Winona Ryder (Amanda Grayson), Chris Hemsworth (George Kirk), Jennifer Morrison (Winona Kirk), Rachel Nichols (Gaila), Faran Tahir (kapetan Robau), Clifton Collins Jr. (Ayel), Antonio Elias (časnik Pitts), Tyler Perry (admiral Richard Barnett), Ben Binswagner (admiral James Komack) – 127 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Žena kojoj sam čitao (The Reader)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. The Weinstein Company; pr. tvrt. Mirage Enterprises i Neunte Babelsberg Film GmbH; pr. Donna Gigliotti, Anthony Minghella, Redmond Morris i Sydney Pollack; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein – sc. David Hare (prema romanu *Der Vorleser* Bernharda Schlinka); r. STEPHEN DALDRY; snim. Roger Deakins i Chris Menges; mt. Claire Simpson; gl. Nico Muhly; sgf. Christian M. Goldbeck, Erwin Prib, Yesim Zolan, Stefan Hauck i Anu Schwartz; kgf. Donna Maloney i Ann Roth – ul. Ralph Fiennes (Michael Berg), David Kross (mladi Michael Berg), Jeanette Hain (Brigitte), Kate Winslet (Hanna Schmitz), Susanne Lothar (Carla Berg), Alissa Wilms (Emily Berg), Florian Bartholomäi (Thomas Berg), Friederike Becht (Angela Berg), Matthias Habich (Peter Berg), Rainer Sellien (učitelj), Moritz Grove (Holger), Jürgen Tarrach (Gerhard Bade), Vijessna Ferkic (Sophie), Hannah Herzsprung (Julia), Karoline Herfurth (Marthe), Max Mauff (Rudolf) – 124 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Marijan Krivak

Film… Politika… Subverzija? / Nakladnik: Hrvatski filmski savez Croatian Film Clubs' Association Zagreb, Tuškanac 1 / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Rakurs br. 2 / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 191 stranica, fotografije, Zagreb, svibanj 2009.

ISBN 978-953-7033-25-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 702587

Sadržaj: Predgovor / I POLITIKA / TEMELJI / Marco Bellochio i struja političkog filma / Zlatna vrata komunizma – O filmskoj poetici Aleksandra Dovženka / Leni Riefenstahl – Ideologija u čistoj formi / Jean-Luc Godard – Filmske priče o povijesti(ma) filma / II POLITIKA / REVOLUCIJA / Permanentna revolucija u filmovima Chrisa Markera / Ken Loach – Film za drukčiji svijet / III POLITIČKI FILM NA TALIJANSKI NAČIN / Misliti filmove Elija Petrija – De te fabula narratur / Bernardo Bertolucci – Filmska opera u struji političkog filma / IV / DRUKČIJE I DRUGE / AUTORSKE POETIKE / Joseph Losey – Dobri Sluga medija filmske umjetnosti / Michael Haneke – Eseji o nasilju ili/i poziv na otpor? / Michael Haneke – *Caché*, Francuska i Europa, *Funny Games US*… / Mediteran – kinostrasti Ameura i Chahinea / Ken Loach – Ponovno o IRA-i… politici, poniženima i uvrijeđenima / *Noć i magla* – Resnaisov memento za našu stvarnost / V DODATAK / Viscontijeva negativna dijalektika (opća mjesta) / Charlie Chaplin – Mali (Veliki diktator) / Costa-Gavras In memoriam političkog filma / Naša glazba – Godardov umjetnički testament? / VI EPILOG / Subverzija? Baader-Meinhof kompleks / Subverzija! Prvi Subversive Film Festival / Kazalo imena i naslova

KATALOZI

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi proljeće/ljeto 2009. / travanj-lipanj 2009. / Godina 9, broj 24, stranica 76 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevodi Tamara Tomić s engleskog jezika, Vedrana Držanić Misita sa španjolskog jezika / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Nenad Polimac,Jutarnji list : sjećanje na Matu Kukuljicu / Hrvatska / Odlazak marljiva čuvara hrvatske filmske baštine / Krešimir Mikić : Kukuljica – dobri duh obnavljanja / biografije redatelja / filmografija / ciklus indijskog filma / Rada Šešić: Vječne kontroverze indijskog filma / biografije redatelja / filmografija /

ciklus novog brazilskog filma / Alemka Lisinski: Bossa nova bez kraja i konca / Haroldo Teixeira Valladão Filho: Proslov veleposlanika Brazila / biografije redatelja / filmografija / ciklus španjolskih filmova / Dragan Rubeša: Bardem i Berlanga – filmaši na barikadama / biografije redatelja / filmografija / zapisi: Luis Garcia Berlanga: Komedija, Ciclos y Temas, 2005/2006, ediciones Polifemo, 2a edición, Madrid 2005 / ciklus filmova Erica Rohmera / Francuska / Tomislav Kurelec: Eric Rohmer – najtiši "novovalovac" / biografija redatelja / filmografija / zapisi: Ante Peterlić: Tko je Rohmer?, *Vijenac* br. 252, 30. listopada 2003. / sjećanje na Roberta Mulligana / USA / Petar Krelja: Mulligan – svestrani radoholičar / biografija redatelja / filmografija / zapisi: Peter Tonguette: Filmovi Roberta Mulligana / sjećanje na Eliju Kazana / USA / Ante Peterlić: Sto godina od rođenja – Američki poslijeratni film – Elia Kazan, *Prisutnost*, revija za kulturu i umjetnost, br. 1, Zagreb, 1957. / Elia Kazan : Na dokovima New Yorka / biografija redatelja / filmografija / sjećanje na Josepha L. Mankiewicza / USA / R. Barton Palmer, "501 Movie Directors", 2007, Quintessence: Sto godina od rođenja – Joseph L. Mankiewicz – producent, scenarist i redatelj / biografija redatelja / filmografija / mladi hrvatski film 1990-ih / Juraj Kukoč, izbornik ciklusa: Generacija ispunjenih obećanja / biografije redatelja / filmografija / zapisi o mladom hrvatskom filmu / Ivo Škrabalo: Nije više lako utvrditi kada se zapravo pojavila sintagma "mladi hrvatski film" i tko ju je prvi upotrijebio, "Mladi hrvatski film", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17. 1999, Zagreb, Hrvoje Turković: Generacijska "obnova" cjelovečernjeg igranog filma, "Hrvatski film s kraja tisućljeća", *Hollywood*, br. 51, siječanj 2000, Zagreb / program filmskih projekcija od 14. travnja do 29. lipnja 2009.

ČASOPISI

UP&UNDERGROUND / ART DOSSIER: KINA 1949-2009 / br. 15-16 / Nakladnik/Publisher: Bijeli Val / Sunakladnik/Co-publisher: Community Art / Za nakladnika/For the Publisher: Nikola Devčić / Glavni i odgovorni urednik/Chief editor: Nikola Devčić / Urednici ovog izdanja/Special issue editors: Dora Baras, Srećko Horvat / Uredništvo/Editorial Board: Velimir Grgić, Silva Kalčić, Ivana Keser, Dejan Kršić, Suzana Marjanić, Maroje Mrduljaš, Mima Simić / Suradnici u ovom broju/Contributors to this issue: Giovanni Arrighi, Alain Badiou, Jonathan Beller, Igor Bezinović, Irena Boban, David Bordwell, Rey Chow, Shuqin Cui, Vladimir Dimić, Ivana Fištrek, Snježan Hasnaš, Wang Hui, Hana Jušić, Lovorka Kozole, Marijan Krivak, Neil Leach, Minqi Li, Ana Lovreković, Sheldon Lu, Rastko Močnik, Diana Nenadić, Milena Ostojić, Srećko Pulig, Ozren Pupovac, Tea Raše, Alessandro Russo, Kristina Saywell, Saša Šuštar Kezele, David Tarandek, Alberto Toscano, Tonči Valentić, Mia Vrbanac, Slavoj Žižek / Fotografija/Photo: Jasen Boko, Dag Oršić / Izbor citata Mao Ce Tunga: Srečko Horvat / Prijevod citata Mao Ce Tunga: Ivana Fištrek / Kronologija NR Kine: Krešimir Jurak / Lektura/Proof-reading: Jelena Topčić, Tonči Valentić / Grafički urednik/Graphics: Ruta (ovaj časopis je prelomljen na računalu MacBook Pro koje je dizajnirano u Kaliforniji i sklopljeno u Kini) / Subversive Film Festival: Kina 1949-2009, 15-23. 5. 2009, kino Europa, Zagreb
ISSN 1322-5124
Sadržaj: Giovanni Arrighi: Države, tržišta i kapitalizam, istočni i zapadni / Alain Badiou: Kulturna revolucija – posljednja revolucija? / Jonathan Beller: Borilačka vještina zvana "kinematografija" / David Bordwell: Transkulturalni prostori: prilozi poetici kineskog filma / Rey Chow: "Žena", fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom / Rey Chow: Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu / Shuqin Cui: Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini / Neil Leach: Kako bi razumio Kinu, moraš postati Kina / Minqi Li: Uspon Kine i slom svjetske kapitalističke ekonomije: Može li svjetska kapitalistička ekonomija preživjeti uspon Kine? / Sheldon H. Lu: Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija / Rastko Močnik: Promjene u načinu proizvodnje: "globalizacija" / Alessandro Russo: Kako prevesti "Kulturnu revoluciju"? / Alberto Toscano: Zapad je crven / Politika i estetika u Godardovim "Maovim godinama" (Années Mao) / Mao Ce Tung: Kineska revolucija i Kineska komunistička partija / Hui Wang: Depolitizirana politika, različite komponente hegemonije i sumrak šezdesetih / Slavoj Žižek: Mao Ce Tung: Marksistički gospodar bezakonja / Pismo Alaina Badioua Slavoju Žižeku u pogledu djela Mao Ce Tunga / Odgovor Slavoja Žižeka na pismo Alaina Badioua

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 64-65, proljeće 2008/09. – *Anja Šošić: Film i rat u Hrvatskoj – refleksija jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu: diplomski rad* / Nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, urednice: Diana Nenadić (glavna urednica) Vera Robić-Škarica, prijevod: Vesna Vuković, prijevod kazala: Mirela Škarica, lektorica: Saša Vagner-Perić, tehničko 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: Umjesto predgovora / I) Uvod / O odabiru filmova i o izboru teme / O strukturi ovog rada / Napomene uz intervju / Balkanski film ili hrvatski film? / Napomene uz jugoslavenske ratove / Objašnjenje pojmova / Prije ratova / Tijekom ratova / II) Film kao instrument politike / *Vrijeme za...* Oje Kodar / Reakcije na film / Kulturno-politički kontekst i pitanje propagande / Portret ratne generacije / *Vidimo se* Ivana Salaja / Mladi hrvatski film / Rat, komedija, karneval / *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana / Humor kao oslobađanje / Težak položaj hrvatskog filma u publike / Umjetnička sloboda filma / *Nebo, sateliti* Lukasa Nole / Zahtjevi za potporu filmu / Hrvatska ratna krivnja / *Svjedoci* Vinka Brešana / Prema istinitom događaju / Brešanov osjećaj za dobar timing / Kaleidoskop ratnih posljedica / *Tu* Zrinka Ogreste / Portret (poslijeratnog) društva / Obilježeno ratom / *Put lubenica* Branka Schmidta / Ratne traume / Rat u pozadini / *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića / Ognjena Sviličića / Borba protiv klišeja / Žanr (anti)ratnog filma / *Živi i mrtvi* Kristijana Milića / Posveta klasicima (anti)ratnog filma / III) / Pogled unatrag / Sažetak: filmska politika / Rat u zrcalu filma / Film kao zrcalo psihičke obrade rata / Distanca / Perspektiva / IV) Intervjui / Filmolozi / Nikica Gilić / Ivo Škrabalo / Hrvoje Turković / Redatelji / Vinko Brešan / Lukas Nola / Zrinko Ogresta / Branko Schmidt / Ognjen Sviličić / Kristijan Milić / Filmografija / Hrvatski film / Svjetski film / Izvori / Literatura / Internetske stranice / Zahvale / Bilješka o autorici

SUMMARIES FOR ISSUE 57-58

Spring/Summer 2009

CINEMA AND IDEOLOGY

Tomislav Šakić

The world of Veljko Bulajić's films: the meeting place of the individual and the collective

During the fifty years of his work, from his first feature film *Vlak bez voznog reda*, to *Libertas*, his last one, Veljko Bulajić's films received contrary reception - from the unquestionably positive to the unquestionably negative one. Both of these contrary positions were conditioned by ideology: also when Bulajić's work was marked positively, it was done because of political and ideological beliefs so these reviews did not survive the passage of time. On the other hand, when he was denied, it was done a priori and without any wish to identify specific aesthetic values. However, there have never been any neutral judgments in terms of ideology. On the contrary, even in some recent reviews (Škrabalo, 2008) Bulajić is defined as a state director who filmed *The Battle of Neretva* (1969) as a contribution to Tito's cult of personality and who, in opposition to the Serbian "black wave", founded and headed the state-backed "red wave". Bulajić's first film *Vlak bez voznog reda* (1959) appeared at the end of the fifties of the Croatian cinema as a logical continuation of aesthetic and realistic tendencies of the earlier period but at the same time as the herald of a new aesthetics. The principal thesis of this essay is that the work of Veljko Bulajić is the adequate place for the study of the work of ideology in film in the Yugoslav socialistic context. It is considered that the relation of the film discourse towards ideology is one of the crucial moments for film in Yugoslavia in general, i.e. that Yugoslav film appeared in the context of the tension between an artistic position and social demands. That this is true of the entire Eastern European film of former communist countries was established also by Antonín and Mira Liehm (1977) who claim that "the problem of the form itself has become political and all the attempts to express new formal approaches have become political attempts". Of all Croatian directors, who all worked in ideological circumstances without exception, Bulajić can best serve for ideological reading and cultural critique since through his films and through the changes in his work through decades in which the system itself changed, the relationship between film and context, film texts and ideological discourse can be explored. From Bulajić's consistent belief that the out-of-film world must be perceived as a socio-political one (revolution, war, state systems) and that it can be represented in the illusion of the film world, arise Bulajić's constant themes and light motifs, as well as repeated narrative structures, or rather, the auteurship of Bulajić's work. His work, comprising thirteen films, is classified in four triptychs in this essay: the first three films being heterogeneous in terms of style, a partisan trilogy with its *Kozara* that fits the very top of the then Eastern European trends, a sort of a socio-political trilogy from the 1980s and a group of films comprising costume historic films with political themes.

Nemanja Zvijer

Ideology and values in Yugoslav war movies: sociological analysis of Veljko Bulajić's *The Battle of Neretva*

The text gives a sociological analysis of film on the example of Veljko Bulajić's *The Battle of Neretva* (1969) by analyzing state ideology and values advocated by this film, or rather, a Yugoslav partisan war spectacle of which this film is the most prominent representative. The idea that the ideology of a society works through film is in this case not understood only theoretically or in general sense, as an indirect relationship between the context and film production, but rather as a direct influence since we are talking about a historic film, or rather, a film that reconstructs historic events, i.e. represents a society in which the film was created in a planned and organized fashion by way of presenting its history and historic events. *The Battle of Neretva* can rightly be considered a striking example of a war spectacle practice in socialist Yugoslavia. The analysis of war spectacle is divided in two units: ideological apology of the socialist idea and representation (imposition) of the desired values system. In the first part it is examined how films created and staged basic ideological aspects of socialism in a specific manner. A so called ideological analysis is used with a goal of examining ways in which the text (in this case, film text) is coded. Both types of analysis are used – the denotative one, focused on the description of the things heard and seen, and the connotative one, focused on their interpretation. In addition, "non-film factors" of ideological and political nature that caused such a conception of images are examined as well. Furthermore, the function of war spectacles from a foreign policy perception is explored. In the second part the focus is on basic values systems and their reconstruction through film.

Senadin Musabegović

Totalitarianism and Yugoslav socialist experience: Stipe Delić's *Sutjeska*

A part of Senadin Musabegović's text published in the book *War: Constitution of Totalitarian Body* (Sarajevo: Svjetlost, 2008) examines basic ideological constructions of Yugoslav socialist experience through film, through partisan films as an important factor of ideological integration (Stipe Delić's *Sutjeska*, Veljko Bulajić's *The Battle of Neretva*, Hajrudin Krvavac's movies). The author explains the ideological logic of a totalitarian society, specificities of Yugoslav socialism, importance of Bosnia and Herzegovina for historic narrations on partisan struggle, basic characteristics of socialist realism and modifications of that (pro-Soviet at the core) model in Yugoslav partisan films. Tackling geographic specificities of Bosnia and Herzego

vina, nationality of partisan films' protagonists, their uniforms and touches, relationship between men and women, presentation of Josip Broz Tito and other commanders, the importance of the wounded, the symbolism of death scenes, the author recognizes mechanisms by which partisan suffering and death (very often naturalistic) serve to underline their basic commitment to a grand idea of unity that justifies any suffering and even death. The analysis focuses on Stipe Delić's *Sutjeska* in particular. However, other partisan films also serve to explain strategies used by film to formulate and express the Yugoslav socialist experience.

Sanjin Petković

Is there anyone beneath us?

The text analyzes symbols and metaphors very often repeated and used in all types of discourse on the break-up of the former Yugoslavia, from the journalistic to the academic one. In wars and sieges in the former Yugoslavia in the 1990s, tunnels and underground passages represented roads to possible freedom; we can thank connections with labyrinths, bridges, tunnels and "natural catastrophes" for oversimplifications as well as nuanced discussions. This partly explains why underground passages are a repeated metaphor in films on the break-up of the former Yugoslavia in the 1990s. This text focuses on a critical and ideological analysis of two films in which the underground or a cave (or a tomb) can be interpreted as an image of an imagined community (nation): *Underground* (Emir Kusturica, 1995) and *Pretty Village, Pretty Flame* (Srđan Dragojević, 1996).

FILM STUDIES

Krunoslav Lučić

Metafilmic structures and forms of (self)consciousness in Croatian and world cinema

In a historic presentation of the problem of self-reference, by way of theoretical formulations of the problem and analytical and critical presentations of different ways of crossing the framework of the fictional film structure and experimentalist discussions on metafilmic mechanisms, the problem of self-denotation, frameworks and metafilmic structures can be realized in different ways and the phenomenon can be explained in at least the same number of ways. However, the presence of (increased) self-reference does not necessarily proportionally increase the presence (of increased), or simply, the presence of film's aesthetic values. Likewise, a lack of self-reference does not decrease film's aesthetic values: self-denotation is not even an indicator for belonging to a specific style since it can be realized (and it is realized in different manners in terms of type although there is no explicit proof of this in this essay) in both typologically distinctive film presentation modes, both in classic and in modernist style, and also in genealogically different ways of organizing the material of the world in an acceptable form of documentary, feature or experimental film. Nonetheless, different types of self-reference themes are presented in this essay: the first type refers to the theme of a proper fiction framework *within* the explicit film content. This is achieved either by tackling the diegesis/hypodiegesis relationship or by matching the levels of the implicit author's extradiegetic manipulation and the character-narrator's intradiegetic manipulation. The second type refers to the implicit thematization of a proper framework which is destroyed when we talk about the viewer perspective. The viewer either can not attach ontological values of diegesis or hypodiegesis to different narrative levels in the film or the construction and the contents of the film story match mental conditions of viewers which is achieved by film's organization in terms of form and content. The question is can there be established a *single* systematic taxonomy of *all* metafilmic structures that would be subject to *same* criteria in different types and genres of film media and cinematic art and that would not be reduced to existing genealogical or general typological classifications. However, this is the subject-matter for a separate study that would definitely be more difficult to realize.

Feđa Vukić

A possibility of the impossible: *Blade Runner* as a didactic narrative on design

Ridley Scott's Blade Runner, based on the Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep*, is a designed adaptation of a kind. Adaptation within the framework of design is always understood as appropriation, or rather as a psychological and social interface between the user and the used, i.e. between the individual and the collective. And precisely as the interface between Dick's novel and the audience, works Scott's adaptation. As a Royal College of Arts student, Scott is aware of philosophical and methodological meanings of design. The film is thus a deeply and precisely shaped visual narrative. Scott's mission was to design a new work of art rich in maniristic technological inventions, odd hybrid spaces and freely-interpreted characters, in a struggle of his and Dick's identity, the novel and the film. The film's dystopia, from technological mechanization and interpretative methodology to the relationship between the human and the artificial, the individual and the collective, is an inseparable part not only of *Blade Runner* but of design as a discipline in general as well. Scott's film is thus in a way a narrative on design itself.

Midhat Ajanović

Animated cartoon as a genre

The author offers his contribution to theoretical writings on film genre which have become frequent in Croatia as well (Gilić, Turković). The author draws our attention to an indefinite status

of animation, or rather, a frequent tendency to either ignore animated film (Alman) or treat it as a separate film genre. The fact that animation is treated marginally and incidentally undoubtedly lies at the bottom of a misunderstanding according to which an entire film form is reduced to genre. Furthermore, there are also some inherited classification problems within animation: the traditional one, according to which animated film is classified as the short and the long one, to latest attempts at classifying animated films according to animation or production types (Johnston and Thomas). On the other hand, Wells offers a different classification which arises from film animation development itself. He came up with seven basic genres categorized in relation to formal and stylistic parameters, motif and theme areas, iconic traditions, narrative structure and aesthetic ideology. This text advocates a materialistic and technical an approach to the problem of genre in animated film which is based on conditions and criteria that appeared in practical production, the one implemented by Frierson and Jouvance for example. According to this approach, animated films are directly dependant on technological and technical preconditions and the selection of the technique presumes an aesthetic result. On the basis of this approach, two central animation categories can be discerned: the animated image and the animated object. Both of them understand a number of genres, subgenres and types.

Irena Paulus

New music guidelines – Kubrick after *2001 A Space Odyssey* (IV): *Full Metal Jacket*

After developing an ever growing lack of trust in classic Hollywood composers with his earlier films (reaching a peak with the film *2001: A Space Odyssey*) and after ever more frequently and creatively using existing music, in the 1987 film *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick fully uses music as a counterpoint, commentary, irony and emotional support. Shooting a multi-layered film on Vietnamese war trauma, that is both symbolic and realistic, with the help of his wife Vivian Kubrick, Stanley Kubrick creates a complex sound dialogue of very different songs (mostly very popular and even cheerful) with which American soldiers actually lived (and went to war with). It is important to note that in the film *Full Metal Jacket* (the term denotes an encased bullet) the word Vietnam is mentioned surprisingly rarely so it is clear that, despite numerous references to popular culture from the period of the Vietnam war (and immediately before the war), we are talking about an anti-war film in the broadest sense, a film tackling atrocities of war in general.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Enes Midžić

Zadar in *Port of Šibenik* or how to know the known and find the found

After having established in an essay from 2006 that the film fragment *Šibenska luka* is part of the film *Coronation of King Peter I Karadjordjevic and Journey Through Serbia, Novi Pazar, Montenegro and Dalmatia*, the author analyzes and compares the Zadar shots (three frames) from the film *Coronation of King Peter I Karadjordjevic...* in detail. Furthermore, he criticizes the fact that the shots of Zadar in the film have so far not been recognized in Croatia and urges that the original materials be examined and that film archive administration be promoted.

Slaven Zečević

A way to *Opsada* – Branko Marjanović's feature films

Amongst Croatian film directors of the 1940s and 1950s, many have been unjustly neglected (i.e. Šime Šimatović). A special place amongst them belongs to Branko Marjanović, one of the founders of institutionalized cinema in Croatia, an influential educational scientist and a close collaborator of Oktavijan Miletić, Nikola Tanhofer, Tea Brunšmid and Radojka Ivančević, today best known as a prominent film documentarist. The author analyzes his contribution to Croatian feature film – from cooperating with Miletić on the film *Lisinski* to independent directorial works on the films *Zastava* (1949), *Ciguli Miguli* (1952) and *Opsada* (1956), the film that best evidenced Marjanović's directorial potential. Working on feature film at times when the state and governing ideology put pressure on film, Marjanović tried to explore the possibilities of film and film narration so his films are definitely worth repeated watching and analysis.

Silvana Dunat

Ivan Martinac – a monologue with film

The author explains the specificities of Ivan Martinac's auteur poetics. Martinac is the central figure of the Split amateur film circle (gathered in the Split cinema club), a director who has influenced other authors (Ante Verzzoti, Lordan Zafranović, etc.) and who tried his hand at professional cinema (some film critics compare his only feature film The House on the Sand to Stanley Kubrick's works). In the amateur film context, Martinac stands out as a strong individualist who, using his architectural background, sees film as a visual (or rather, audio-visual) structure, completely independent from narration and other dominant cinematic categories. This is quite obvious in films such as *Monologue on Split, Rondo, All or Nothing* and *Armageddon*

or the End. Explaining the value of Martinac's work, his precise editing, complexity of associations and richness of film form, the author points out that Croatian film studies have not dealt with Martinac sufficiently although quite a number of texts have been written following the Martinac's death. Although he started directing during his stay in Belgrade, Martinac linked most of his films to the Split film community and the City of Split, its cultural traditions and visual (for example, architectural) structures. From this perspective, Martinac's work seems like an interesting segment of Croatian film history.

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Krešimir Mikić

Portrait of a Cinematographer (II) – Raoul Coutard

In the second part of the Portrait of a Cinematographer series, the author writes about Raoul Coutard, a famous cinematographer of the French new wave. He claims Coutard is the founder of the visual aesthetics of modern cinema. Cooperating with Godard, Truffaut (their different approaches to film creation are pointed out), Demy and others, Coutard developed a specific approach to film image characterized by shooting with existing light, dynamic camera, desire to achieve maximum reality on film. His photography marks a break with the up to then sterile aesthetics of the 1950s. It is focused on the everyday life, documentarism and authenticity. The author puts special focus on Coutard's cooperation with Godard while mentioning work with other directors incidentally. The emphasis is on the films *Breathless* and *Contempt*, masterpieces of the new aesthetics. The author criticizes modernist and impressionist terms which are often present in discussions on Coutard's work. Coutard followed some tendencies in film and brought them to perfection thanks to his collaboration with Godard.

Also: Obituary – Mato Kukuljica, Festivals, New films, New books

SUMMARIES FOR ISSUE 59

Fall 2009

FILM AND TRAUMA

Karla Lončar

A Lacanian interpretation of Kieślowski 's films

Krzysztof Kieślowski is an influential director whose work is usually divided into the early and late stage. The beginning of the late stage is marked by *La double vie de Véronique* (1991) and his later work is characterized by metaphysical themes and visual appeal. Frequent concern with life's second chances, characters' persistency in the pursuit of their plans and desires and the repeated use of leitmotifs made Kieœlowski's movies and life an inspiring basis for Slavoj Žižek's psychoanalytic interpretation. The theoretical work of Slavoj Žižek is strongly influenced by the psychoanalysis of Jacques Lacan. This essay provides a detailed account of the psychoanalytic work of both authors, applied to Kieślowski's early and late films, especially to the film cycle *Dekalog* (1988), *La double vie de Véronique* and the *Trois Couleurs* trilogy: *Bleu, Blanc, and Rouge* (1993/1994). Psychoanalytic concepts such as "the ethics of desire", "multiple realities", "the Real" and "sinthomes" can be applied to the content of Kieślowski's movies, while the concepts of suture and interface are reflected in their formal aspects, such as movie frames. For a better understanding of the psychoanalytic framework, other examples are quoted from the films of highly respected directors, such as Alfred Hitchcock, Andrei Tarkovski and Jean-Pierre Jeunet. The research is an attempt at introducing readers to the work of Krzysztof Kieślowski in the light of Lacanian and Žižek's interpretation, and the director's personal reflections on his own films, along with the socio-political context during the shooting of his early movies, as described in the works of Marek Haltof and Joseph G. Kickasola.

Marija Sruk

***Shoah* – film testimony of a trauma**

There is almost no discussion on the Holocaust in art which misses to include *Shoah*, a film directed by French director Claude Lanzmann. The film unifies a large number of persons, different in terms of their origin and function, in their inability to testify. According to Jacques Lacan, the characters are determined in relation to a signifier that circles, but is not seen. Since the seeing community was not realized, Shoshana Felman dubs the Holocaust an event without witnesses – not in an empirical sense, but cognitively and perceptively. Faced with the non-language of trauma, the survivals are caught in a paradoxical trap which at the same time unites the obligation to keep the secret (and silence provides a safety haven) but also the ne

cessity to testify, or rather express condolences. The ghost, as Jacgues Derrida perceives it, keeps coming back and showing through in the distance. Does Freudian supervised recollection lead to art? Gertrud Koch finds the comeback of absence in an aesthetic form. The unconscious is thus staged – materializing subjectivity, *Shoah* produces its own fictitious reality.

Mario Vrbančić

Dogville in Brechtville

Despite the attempts by Jean-Luc Godard in the 1960s to materialize Brecht's ideas on epic theatre and the *V-effect* in film, the film that finally achieved that in the early 21st century is definitely Lars von Trier's *Dogville* (2003). Although seemingly a postmodernist product, by way of the methods (literally by way of making strange, *ostranenie*) it uses to point to the fact that ethic problems do not always need to be presented through narration, or rather contents, but that this can be done through the method of presentation itself, *Dogville* puts us in the middle of ethic dilemmas on the issue of a victim, sacrificing and forgiveness. The text seeks to approach this dilemmas and issues, or rather possible solutions to them, through a Lacanian prism. Furthermore, *Dogville* is interpreted as Brechtville of a sort, or rather Von Trier's political parable supported by Brecht's dramas, whereas Grace is perceived as a sacrificial lamb, the *pharmakos*.

FILM STUDIES

Saša Vojković

More than transsexual identification: female subjectivity in westerns

In more recent texts on Westerns one can frequently find theses that women have a longer and more meaningful role in this genre. Historical research is even stronger in confirming the fact that women had an important share in conquering the Wild West. Nevertheless, as feminist film criticism pointed out, the Western is perceived as a predominantly or even exclusively male genre. That means, among other things, that female characters were not theorised as heroines but as functional stereotypes. Initial reactions of the feminist film theory were directed at Westerns dealing with a predominantly male set of problems while critic interpretations (that mainly dealt with male Oedipus trajectories) played a secondary role. Hence, when it comes to female characters in Westerns the problem is not only that Westerns very often provide a simplified image of femininity. Discussions on Westerns that do not take into consideration the complexity of female roles are equally problematic. Though reactions of feminist criticism were more than necessary, it is clear that they couldn't be comprehensive at first. Female characters representing a substantial deviation from the usual pattern were left out – the sexually active/morally problematic woman from the West as opposed to the sexually passive/morally exemplary/ideal wife from the East. Here I'm mainly thinking of the analysis of *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), the film that motivated film theorist Laura Mulvey to new thoughts on the visual pleasure in narrative films articulated in the essay *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Mulvey's discussion about transsexual identification as the basis of visual pleasure is immensely encouraging for further thoughts on the possibility of including a female audience in 'male' genres. Nevertheless, the key question I would like to pose in this essay is the following: Is transsexual identification the only possibility that is being offered to spectators when it comes to Westerns? Or is the following question equally pertinent: Is the Freudian active/passive dichotomy within its real sense something that goes for Westerns, that is, can the difference between male and female characters be defined this way? Though in the meantime feminist criticism has opened additional ways of studying the Western, a whole series of female characters have still not been mentioned or at least not sufficiently mentioned, characters whose status has not yet been explored. These are characters that put pressure on exclusiveness, on theses of the Western being a genre of male desire or theses that female spectators of the Western (as a possible subgenre of the action film) can enjoy it only if they identify themselves with male characters who, as opposed to the female characters, were considered to be active. In other words, if they identify themselves as transsexual. The basic thesis is that women of action that are being discussed in this essay successfully combine "masculinity" and "femininity" and that gender performativity works perfectly clear in these examples from the period of classical Hollywood. Within the plots of the Wild West where all the laws that will come with "the boons of civilization" are being questioned one finally needs to consider heroines who are stronger than the law of patriarchy.

Ivana Keser

Gauthier's theory of film essay

In his documentary film recapitulation, Guy Gauthier deals with typizations in the spirit of Plantinga's non-fictional film characterization that needs to be "suggestive and enlightening, rather than artificial and controlling". In his work, Gauthier does not directly refer to the existing critical definitions of the documentary but resorts to the freedom of interdisciplinary interpretation of the phenomenon and the existence of the fictive and the factual, which makes him close to film essay interpretation. Films classified by Gauthier as historic editing films, analyzing them within the typology *View and Reflection*, as well as films presented as documentary *reflection* films (contrary to *direct view* films) share common characteristics with film essay, which understand films in which the project organizes the film and draws accessible material without the previous shooting precondition. According to Gauthier, such a documentary strives towards the vision of unity which, depending on the case, results in poetic intuition, analytical procedure, presentation of synthesis or demonstration of a method, or that which lies on the boundary of

the factual and the fictive, the improvised and the non-improvised, which we shortly call a film essay.

Irena Paulus

New music guidelines – Kubrick after *2001: A Space Odyssey* (V): *Eyes Wide Shut*

In the final part of the series on music in Stanley Kubrick's films after *2001: A Space Odyssey*, the author analyzes music in Kubrick's final film *Eyes Wide Shut*. The author recognizes the importance of Shostakovich's waltz which gives a frame to the film but also analyzes other classical music melodies (Mozart, Liszt, Ligeti), popular melodies of the twentieth century and music composed specifically for the film by Jocelyn Pook. In *Eyes Wide Shut*, Kubrick gave in to the tradition accepting the leitmotif idea and using specific melodies as signifiers. Compared to his previous films, the effect of music is extremely direct. *Eyes Wide Shut* have really marked an appropriate ending of a glorious career, offering an "old man's" and a "tired man's" but at the same time a "wise man's" appealing piece of work – such that can be compared to the final Richard Wagner's opera, *Parsifal*.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović

The Belgrade films by Oktavijan Miletić

During the thirties, up to the beginning of WW2, despite the unorganized film industry, there were professional, well-organized private companies in the Kingdom of Yugoslavia, especially in Zagreb. After considerable success in the domain of amateur film where he perfected his knowledge as cinematographer as well as director and acquired not only the highest amateur but also professional reputation, Oktavijan Miletić gradually got involved in professional film work; he worked, mainly as a complete author (screen-writer, director, cinematographer, editor), for Pan film, Maar film and Zora film as well as for the so called Cooperative for Economic Films from Belgrade (Zadruga za privredni film) which is the subject-matter of this text. The text gives poorly examined details about the Belgrade films by Oktavijan Miletić that, according to his filmographies up to now, were not preserved. So far no documentation has been found on the basis of which one could get more details on when and how Miletić was hired by the Cooperative for Economic Films. Therefore the findings presented in this article are limited to his filmographies as well as the credits of his preserved films and only a few documents. This article gives an analysis of eight films that are completely or partly preserved – *Željeznički most u Zagrebu* (1938), *Motorni voz* (1938), *Od austrijske ovce do jugoslovenskog štofa* (1938), *Drvna industrija* (1938) and *Jugoslavija zove* (1939) – and presents known details on three unpreserved films – *Jugoslavija gradi svoje lokomotive* (1938), *Most* (1939) and *Zašto betonski put* (1939).

Hrvoje Turković

Film modernism in ideological and populist context

Although populist effectiveness of film was highly esteemed and classical style of presentation favourized, romantic and elitist ideas were also present in the socialist and populist context. Under the influence of western establishment of modernism in different art forms, and with liberalist "indulgencies" in the socialist system, in late fifties and particularly in the sixties, a radical "artistic" programme was self-confidently introduced – in the Zagreb School of Animation, in the cinema club environment and its experimentalist (anti-film) movement, and finally in the idea of the "author film" in the dominant film industry. Personal and programmatic modernist elitism emerged as a resistance to dominant populism and all that supported it.

Silvestar Mileta

Krešo Golik's *One Song a Day Takes Mischief Away* – critical reception and quality

The critical reception of Krešo Golik's *One Song a Day Takes Mischief Away* is widespread in terms of time, level and key aspects of interest but mainly at one when it comes to the eternal qualities of this work that has often been said to be the best Croatian film. As such qualifications, especially when they are part of the argumentation of high-level criticism, always invite to questioning, new confrontations with the film and its reflective written review are possible and necessary. This review notes the continuous existence of high-level criticism that, in opposition to the readings of the film as being basically accepted by the masses, lightsome and professionally made, doesn't break through as dominant but articulates itself through the reconcilable thesis that the film is on the border between the high-level and the popular. Thus giving the possibility to equally note what the wider audience appreciates and what provokes the eye of the critic. In most cases authors playfully deal with the subject-matter of the film and the question to which extent the petty bourgeoisie is credibly depicted and to which extent it is criticized in a completely stylized form. Questioning the relation between film and history points to the fact that the film is creating and simultaneously conveying mentalities, playing with the limitations of the media, emphasizing its artificiality but at the same time opening up to the trend of writing "little histories". The quality of the film as well as its reception are of a dual nature. Therefore the dimensions that impose themselves upon the focal points of critic focus are being widely covered: characters, focalization, music, humour, degree of authenticity of the mentality and milieu, use of the film medium – especially modernist processes in an apparently simple and genre-defined work. The film invites to new reviews with its insufficiently read components such as the function of some details or hints to postmodernism.

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Krešimir Mikić

Portrait of a Cinematographer (III) – Sławomir Idziak

The third part of the Portrait of a Cinematographer series tackles Sławomir Idziak, a famous Polish cinematographer with an international career. To this date, he has been linking directing and cinematography, technique and aesthetics, documentary and feature characteristics. Cooperating with Kieślowski, Zanussi, Wajda and others in Poland, and later with directors in Europe, Hollywood (Duigan, Sayles, Niccol, Hackford, Scott, Fuqua, Yates), Thailand, Mexico, Australia, Ireland, Island and other countries, Idziak has always stood up for the position of cinematographers, for the respect of the vocation and cinematographers' contribution to the overall appearance and value of specific films. What the author is specifically concerned with is Idziak's exploration of colour that begins with Krzysztof Kieślowski's *Decalogue V* and the position of European cinematographers – authors in American film industry (*Black Hawk Down*). He also writes in more detail about Kieślowski's *La double vie de Véronique*.

Rajko Petković

Life is sad and beautiful: Jim Jarmusch films as an example of American independent cinema

The text that follows provides a comprehensive review on feature-length films by Jim Jarmusch shoot in the 1980s and 1990s, or rather all his feature-length films with the exception of *Broken Flowers* (2005) – *Permanent Vacation* (1980), *Stranger Than Paradise* (1984), *Down by Law* (1986), *Mystery Train* (1989), *Night on Earth* (1991), *Dead Man* (1995) and *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). The principal thesis is that Jarmusch's films are an example of American independent film of the time and the author comments on them in the context of Jarmusch's European and, broader, non-American, influences, pop-culture citations and Jarmusch's stylistic selections, as a step away from the American film classical pattern as established by Bordwell.

Marijan Krivak

Romantic and intellectual games by Éric Rohmer

Written on the occasion of the film cycle selected for Film Programmes, the essay tackles four films by French New Wave director Eric Rohmer – two from his early Moral Tales cycle (or Six Moral Tales; Contes moraux), *Ma nuit chez Maud* (1969) and *La genou de Claire* (1970), and two from the Comedies and Proverbs series (Comédies et proverbes), *Les nuits de la pleine lune* (1984) and *Pauline à la plage* (1983) – with a thesis that, by way of a non-filmic approach of a sort, Rohmer builds an extreme film suspense combining ethic, emotional and philosophical issues, in line with Pascal, Kierkegaard and French literary tradition (Marmontel, Alfred de Musset, De Troyes etc.).

Tomislav Kurelec

Authenticity versus intellectualism

An essay on five Brazilian new production films presented as part of the Zagreb Film Programmes: Walter Lima Jr.'s *Os desafinados* (2008), Marcos Jorge's *Estômago* (*Estomago*, 2007), Jorge Durán's *Proibido proibir* (2007), Eliane Caffé's *Narradores de Javé* (2003) and Walter Salles' *Central do Brasil* (1998). Presenting different genres and authors from different generations, the cycle has little to do with latest Brazilian hits such as Fernando Meirelles's *City of God* (2002) and Jose Padilha's *Elite Squad* (2007) but it points to recognizable tendencies in Brazilian film in terms of themes and style that have been existent from the Cinema Novo movement.

Also: Obituary – Zvonimir Berković, An Interview with Zrinko Ogresta, Festivals, New films

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je apsolvent komparativne književnosti; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Čemu*, *Re*, *Gordoganu*, *Zarezu*, *Reviji za sociologiju* i dr.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Srećko Horvat (Osijek, 1983), objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibaha, i natrag* (2007), *Znakovi postmodernog grada* (2007), *Diskurs terorizma* (2008), *Totalitarizam danas* (2008) i *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma* (2008); priredio zbornik *Društvena odgovornost kapitala* (2007) i knjigu Slavoja Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2008). Član uredništva *Zareza*, *Europskog glasnika* i *H-altera*. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2007.

Hana Jušić (Šibenik, 1983), diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Novakinja je na znanstvenom projektu *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža. Studira filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti; autorica je filma *Danijel* (2009), nagrađenog na FRCI.

Ivana Keser (Zagreb, 1967), diplomirala slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1992). Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirala iz područja filmologije s temom *Film kao esej* (2009). Bavi se multimedijalnom umjetnošću. Godine 2001. s A. B. Ilićem inicirala Umjetnost zajednice / Community art, Stalni javni forum za umjetnost u zajednici, kao i Školu za umjetnosti zajednice.

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.

Krešimir Košutić (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU. Scenaristica, koscenaristica i dramaturgija televizijskih serija (*Naši i vaši*; *Zlatni vrč*; *Zabranjena ljubav*; *Dobre namjere*). Piše filmske studije i radiodrame.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao tekstove na Filmski.net i na Vip.movies stranicama.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, trenutno kao ravnatelj; s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Predaje povijest filma na Akademiji dramske umjetnosti. Glavni urednik u ovom časopisu.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Filmski suradnik Hrvatskog radija.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je recenzije na internetskoj stranici Filmski.net.

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).

Silvestar Mileta (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i povijesti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jedan od urednika studentskog zbornika radova *Ogledalo konfinija: hrvatska povijest i »Drugi« (1500-1800)* (2008). 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).

Rajko Petković, diplomirao je anglistiku, sociologiju i filozofiju, a magistrirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2002). Predavač je na Odsjeku za učiteljski studij u Gospiću Učiteljskog fakulteta u Rijeci.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, filmski kolumnist *Nacionala* i književni kritičar. Objavio je dvije knjige poezije (*Lov na risove*; *Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokleti*.

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.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Objavljivao u *Zarezu*.

Marija Sruk (Zagreb, 1984), diplomirala germanistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Leksikografski je suradnik u LZ Miroslav Krleža (*Hrvatska književna enciklopedija*). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu.

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. predaje 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), *Narav televizije* (2008) te *Retoričke regulacije* (2009). Odgovorni urednik u ovom časopisu.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsjeku kulturalnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavila je knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa,Azija* (2008) i *Yuen Woo Ping's Wing Chun* (2009).

Mario Vrbančić, 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.

Ante Peterlić

POVIJEST FILMA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Tko god se primi čitanja Peterlićeve *Povijesti filma* s predrasudom da je ipak riječ o djelomičnoj i tek jednoj od mnogih filmskih povijesti, shvatit će koliko se Peterlićev pristup razlikuje od ostalih pristupa. Peterlićev je zahvat neusporedivo širok: seže do kinematografskih prapočetaka ili pretposvijesti, 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 Peterlićeva 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 dosegnula sadašnji filmski trenutak, obrađena razdoblja i nagovještaji daljeg razvoja – u tipično peterlićevskom sveobuhvatnom, a opet razumljivom načinu izlaganja – knjiga će pružiti velik čitateljski užitak 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

Saša Vojković

FILMSKI MEDIJ KAO (TRANS)KULTURALNI SPEKTAKL: HOLLYWOOD, EUROPA, AZIJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008

Saša Vojković posvećuje se filmu, posebno igranome filmu, ali specifično filmu kao poprištu personalno-psiholoških, tehnološko-civilizacijskih i kulturoloških silnica. Riječ je o pristupu koji nadasve odlikuje tzv. kulturalne studije, osobito njihovo naratološko krilo. Iako je takav pristup snažno razvijen u svijetu i uživa široku popularnost u sveučilišnim studijima, a posebice u filmološki orijentiranim studijima, u nas je primjenjivan rijetko, uglavnom u novije vrijeme, u člancima objavljivanim po časopisima, a tek je odnedavna formalno uveden na sveučilišne studije na različitim sveučilištima i fakultetima.

Ova je knjiga u cijelosti posvećena tomu da ocrta ključne teme toga kulturalno-studijskog pristupa: uloga "subjektivnosti" u kritičko-naratološkom pristupu filmu uopće; ideološki učinci tehnološkoga kompleksa (onoga tradicionalno filmskog, kao i novih tehnologija, tzv. novih medija), pitanja roda, rase, manjinskih grupa, etniciteta i teritorijalnosti u suvremenim narativnim filmovima... Sve to promotreno je iz kombinirane psihoanalitičke, postkolonijalne i postmodernističke perspektive. Autorica pritom potanko analizira prikladne primjere iz različitih filmova, a uzima podjednako u obzir klasična svjetska, ali i suvremena hrvatska, holivudska i azijska djela.

Riječ je dakle o pionirskom djelu, prvoj knjizi koja daje obuhvatan pregled dominantnog tematskog i metodološkog pristupa suvremenih kulturalnih studija, na temeljima interpretacije pojedinih filmskih primjera.

Cijena 150,00 kuna

Srećko Horvat

BUDUĆNOST JE OVDJE

Svijet distopijskog filma

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008

Distopijski film je žanr koji se može svrstati u znanstvenu fantastiku, ali unatoč tome dijeli neke karakteristike s "realizmom". To se prije svega odnosi na njegov potencijal društvene kritike, budući da svi distopijski filmovi zapravo ne projiciraju neku daleku budućnost, nego se u većini slučajeva izravno ili neizravno referiraju na sadašnji svijet.
Srećko Horvat se u svojem dosadašnjem spisateljskom radu uvelike bavio fenomenom distopije, a ponudio je i mogući pristup distopijskom filmu. Kao što pokazuje knjiga *Protiv političke korektnosti*, ili pak poglavlje u njegovoj knjizi *Znakovi postmodernog grada* usredotočeno upravo na odnos distopijskoga filma i arhitekture, ovdje nije riječ o tradicionalnom filmološkom pristupu, nego prije o semiološkoj i filozofskoj analizi koja nerijetko ide "iza" filmova samih.
Na hrvatskom području filmologije i srodnih znanstvenih disciplina dosad još uvijek ne postoji obuhvatni pogled na žanr distopijskog filma. Štoviše, takve studije ne postoje ni u inozemstvu, pa je u tom smislu Horvatova knjiga prvi korak ka bavljenju filmovima koji, osim o artističkim, mogu progovoriti i o nekim temeljnim pitanjima društva u kojem živimo.

Cijena knjige: 100,00 kuna

Marijan Krivak

FILM...POLITIKA...SUBVERZIJA?

Bilješke o autorskim politikama/poetikama

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009

Od šezdesetih godina prošloga stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s ljevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.
Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija usustavljivanja. Prije bi se moglo reći da je njezin značaj *problemski*. Tekstovi su raznovrsne naravi, pisani različitim povodima. Tematizirani su autori iz različitih razdoblja filmske povijesti – od sovjetskog revolucionarnog (Dovženko) i propagandnog (Riefenstahl), preko poslijeratnog autorskog (Resnais, Godard, Marker, Losey) i političkog filma (Belocchio, Bertolucci, Petri) do suvremenih autora poput Loacha i Hanekea. No, među njima je prepoznatljiva poveznica. Riječ je o *politici*, *politici i/u filmu*, često i o *subverziji*.
Osim toga, tekstovi pokušavaju obuhvatiti i osebujne autorske *poetike*. U tom su smislu ovo bilješke i o poetici. Vođene su svojevrsnom *poetikom kao autorskom politikom*.

Cijena knjige: 100,00 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