

**hrvatski filmski ljetopis** 

**god. 17 (2011)  
broj 68, zima 2011.**

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, Web of  
Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

**Uredništvo / Editorial Board:**

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)  
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)  
Bruno Kragić  
Jurica Starešinčić  
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)  
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

---

**Suradnici/Contributors:**

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)  
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)  
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)  
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)  
Anka Ranić (UDK)  
**Dizajn i priprema za tisk / Design and pre-press:** Barbara Blasin

---

**Ovitak / Cover:** Dubravko Mataković (*Kill Bill - Krv do koljena*, 2003 i *Spiderman*, 2004)

---

**Nakladnik/Publisher:** Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association  
**Za nakladnika / Publishing Manager:** Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)  
**Tisk / Printed By:** Tiskara C.B. Print, Samobor

---

**Adresa/Contact:** Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),  
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1  
**Tajnica redakcije:** Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)  
**telefon/phone:** (385) 01 / 4848771  
**telefaks/fax:** (385) 01 / 4848764  
**e-mail uredništva:** tomsakic@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr,  
ngilic@yahoo.com  
**www.hfs.hr/ljetopis**

---

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 Association

**Subscription abroad:** 60 € / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

---

Godište 17. (2011) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradske uprave za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 1. prosinca 2011.



SADRŽAJ 68, zima 2011.

<b>UVODNIK</b>	<b>5</b>	Dobrodošlica stripu
<b>STRIP, ANIMACIJA, FILM (priredio Jurica Starešinić)</b>	<b>6</b>	Dubravko Mataković / Stripovi o filmovima
	<b>22</b>	Dijana Robaš / Mataković i Hollywood
	<b>25</b>	Midhat Ajanović Ajan / Živa linija: strip i animacija kao kontekst za razumijevanje djela Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića
	<b>51</b>	Vjeran Kovljanić / Akira Katsuhira Otoma: nekoliko bilješki o adaptaciji, arhitekturi i politici
	<b>60</b>	Borivoj Dovniković Bordo / Surogat filmske baštine / Povodom izložbe i kataloga <i>Surogat stvarnosti</i> – Pola stoljeća hrvatske animacije Marte Kiš i Karle Pudar, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 9. lipnja – 9. srpnja 2011.
	<b>70</b>	Josip Grozdanić / Magija nepokretnih slika / Povodom objavljivanja knjige <i>Strip</i> , deveta umjetnost Ranka Munitića
<b>IVO ŠKRABALO (1934–2011) (priredio Hrvoje Turković)</b>	<b>74</b>	Ivo Škrabalo / Ogled iz kinonostalgije (zapis i prisjećanja kinogledatelja sa 65 godina staža)
	<b>80</b>	Janko Heidl / Povijest hrvatske kinematografije kao romansirana biografija
	<b>84</b>	Juraj Kukoč / Lagana podbadanja Ive Škrabala (kratkometražni filmovi)
	<b>89</b>	Nenad Polimac / Nakupac filmova – Ivo Škrabalo, savjetnik za repertoar
	<b>99</b>	Bibliografija Ive Škrabala (Hrvoje Turković)
	<b>102</b>	Filmografija Ive Škrabala (Juraj Kukoč)
<b>STUDIJE</b>	<b>104</b>	Hrvoje Turković / Film kao znak i sudionik modernizacije
<b>LICA HRVATSKOGA FILMA</b>	<b>119</b>	Tomislav Čegir / Odslik vesterna u hrvatskom filmu: <i>Osuđeni</i> Zorana Tadića
<b>SNIMATELJSKI PRILOZI</b>	<b>127</b>	Krešimir Mikić / Portreti snimatelja (VII) – Charles Rosher i Karl Strauss
<b>FESTIVALI I REVIE</b>	<b>136</b>	18. Tjedan češkog filma / Najdugovečnija međunarodna filmska smotra u Hrvatskoj, Vladimir Šeput
	<b>140</b>	9. Zagreb Film Festival / Između trauma dana i mora noći, Stipe Radić
<b>NOVI FILMOVI</b>	<b>144</b>	Kinoreportar: <i>Avanture Tintina</i> , Toma Šimundža / <i>Besa</i> , Valentina Lisak / <i>Elitna postrojba 2</i> , Dragan Rubeša / <i>Jane Eyre</i> , Monika Bregović / <i>Josef</i> , Daniel Rafaelić / <i>Koko i duhovi</i> , Boško Picula / <i>Kotlovina</i> , Dragan Jurak / <i>Le Havre</i> , Tomislav Kurelec / <i>Melankolija</i> , Mima Simić / <i>Pina</i> , Maja Gregorović / <i>Ponoć u Parizu</i> , Višnja Pentić / <i>Posljednji cirkus</i> , Mario Slugan / <i>The Show Must Go On</i> , Tomislav Šakić / <i>Troje</i> , Petra Vukelić / <i>U zaklon</i> , Karla Lončar / <i>Vožnja</i> , Siniša Paić / <i>Zaraza</i> , Marijan Krivak / DVD: <i>Život poslije života</i> , Nikola Strašek
<b>NOVE KNJIGE</b>	<b>194</b>	Tomislav Čegir / Zasluzeni hvalospjev / Ante Peterlić, <i>Filmska čitanka</i> , Zagreb 2010.
	<b>196</b>	Janko Heidl / Antologiski opus u fokusu / Branko Ištvančić, <i>Poetski dokumentarizam Zorana Tadića</i> , Osijek 2011.
	<b>198</b>	Janko Heidl / Snimanje filma kao život / Michael Ventura, Cassavetes, s engleskog preveo Igor Miošić, Zagreb 2011.
<b>DODACI</b>	<b>201</b>	Kronika / Filmografija kinoreportara / Bibliografija filmskih publikacija / English summaries / O suradnicima / Upute suradnicima



## CONTENTS

68, Winter 2011

<b>EDITORIAL</b>	<b>5</b>	<b>Comics are welcome</b>
<b>COMICS, ANIMATION, FILM</b>		
	<b>6</b>	Dubravko Matačović / Comics on films
	<b>22</b>	Dijana Robaš / Dubravko Matačović and Hollywood
	<b>25</b>	Midhat Ajanović Ajan / A vivid connection: comics and animation as a context for understanding the work of Nedeljko Dragić and Krešimir Žimonić
	<b>51</b>	Vjeran Kovljanić / <i>Akira</i> by Katsuhiro Otomo: a few notes on adaptation, architecture and policy
	<b>60</b>	Borivoj Dovniković Bordo / Film heritage surrogate / On the occasion of the exhibition and the exhibition catalogue <i>Surrogate of Reality – A Half Century of Croatian Animation</i> by Marta Kiš and Karla Pudar, HDLU, June 9 – July 9, 2011
	<b>70</b>	Josip Grozdanić / The magic of non-moving images: on the occasion of the publication of the book <i>Comic Books, Ninth Art</i> by Ranko Munitić
<b>IVO ŠKRABALO (1934–2011)</b>		
	<b>74</b>	Ivo Škrabalo / A note from cinema nostalgia (notes and recollections of cinema goers with 65 years' experience)
	<b>80</b>	Janko Heidl / The history of Croatian cinema as a romanced biography
	<b>84</b>	Juraj Kukoč / Ivo Škrabalo's light goading (his short films)
	<b>89</b>	Nenad Polimac / Film buyer – Ivo Škrabalo, cinema programme adviser
	<b>99</b>	Ivo Škrabalo's bibliography (Hrvoje Turković)
	<b>102</b>	Ivo Škrabalo's filmography (Juraj Kukoč)
<b>FILM STUDIES</b>	<b>104</b>	Hrvoje Turković / Film as a sign and partner to modernisation
<b>FACES OF CROATIAN CINEMA</b>		
	<b>119</b>	Tomislav Čegir / Traces of western in Croatian cinema: <i>Osuđeni</i> by Zoran Tadić
<b>STUDIES IN CINEMATOGRAPHY</b>		
	<b>127</b>	Krešimir Mikić / Portrait of a cinematographer (VII) – Charles Rosher and Karl Struss
<b>FESTIVALS</b>		
	<b>136</b>	18th Czech Film Festival / The longest-lived international film showcase in Croatia, Vladimir Šeput
	<b>140</b>	9th Zagreb Film Festival / Between traumas experienced during the day and nightmares, Stipe Radić
<b>NEW FILMS</b>	<b>144</b>	Theatres: <i>The Adventures of Tintin</i> , Toma Šimundža / Besa, Valentina Lisak / <i>Tropa de elite 2</i> , Dragan Rubeša / <i>Jane Eyre</i> , Monika Bregović / Josef, Daniel Rafaelić / <i>Koko i duhovi</i> , Boško Picula / <i>Kotlovina</i> , Dragan Jurak / <i>Le Havre</i> , Tomislav Kurelec / <i>Melancholia</i> , Mima Šimić / <i>Pina</i> , Maja Gregorović / <i>Midnight in Paris</i> , Višnja Pentić / <i>Balada triste de trompeta</i> , Mario Slugan / <i>The Show Must Go On</i> , Tomislav Šakić / <i>Drei</i> , Petra Vukelić / <i>Take Shelter</i> , Karla Lončar / <i>Contagion</i> , Marijan Krivak / <i>Drive</i> , Siniša Paić / DVD: <i>Hereafter</i> , Nikola Strašek
<b>NEW BOOKS</b>	<b>194</b>	Tomislav Čegir / A deserved praise / Ante Peterlić, <i>Filmska čitanka</i> , Zagreb 2010
	<b>196</b>	Janko Heidl / Anthological opus in focus / Branko Ištvančić, <i>Poetski dokumentarizam Zora-na Tadića</i> , Osijek 2011
	<b>198</b>	Janko Heidl / Film shooting as a form of life / Michael Ventura, <i>Cassavetes</i> , Zagreb 2011
<b>APPENDICES</b>	<b>201</b>	Chronicle / Films at theatres / English summaries / Contributors to this issue / Instructions for contributors

## Dobrodošlica stripu

Pred Vama je novi, 68. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, posljednji u 2011. godini koju svakako nećemo pamtitи по добру što se financija i redovitosti izlaženja tiče, budуći да smo bili prisiljeni objaviti jedan dvobroj. Nisu nas dotukle ni poratne godine, ali krizna godina i rezanje proračuna za kulturu umalo jest. No stoga je filmska hrvatska 2011. vidjela tiskanu pojavu još jednog časopisa, *Filmonauta*, koji stvaraju skoro isključivo kritičari najmlađe generacije (riječ je već o naraštaju rođenom u drugoj polovici 1980-ih), a i na našim stranicama pojavio se niz novih, mladih imena, pa tako i u ovome broju.

Osim redovitih rubrika, noseći tematski blok 68. broja posvećujemo odnosu stripa i filma, s posebnim naglaskom, dakako, na animaciju koja se kao medij nalazi na križištu stripa i filma. Povod za detaljniji pogled na međuvisnost ovih dvaju ili triju medija bio je sve veći broj adaptacija stripova na kinoplatformama, a posebnost ovoga broja svakako su cjeloviti stripovi Dubravka Matakovića u kojima taj kulturni strip-autor nudi svoj karakteristično groteskni pogled na hitove iz hrvatskih kina, dok je popratnu bilješku napisala mlada suradnica Diana Robaš. Još jedan novi suradnik, Vjeran Kovljanić, na primjeru kulturnog stripa i animiranog filma *Akira* analizira sličnosti i razlike umjetničkog efekta koji ista priča polučuje kao film i kao strip, dok doajen hrvatske animacije, Borivoj Dovniković Bordo, kao svjedok razvoja umjetničkog animiranog filma u Zagrebu od početaka do danas, polemički ispravlja mnoge pogreške koje su okruživale izložbu *Surogat stvarnosti – Pola stoljeća hrvatske animacije*; ako ništa drugo, ovaj tekst – poslan u našu redakciju kao pismo – podsjeća koliko je važno pri svakom pisanju o estetskom fenomenu, bio to film ili što drugo, uvijek poznavati i proučavati kontekst, izvorne tekstove, gledati i gledati filmove... Midhat Ajanović nastavlja svoju seriju tekstova o hrvatskim animatorima, ovoga puta prigodno promišljajući opuse dvojice autora podjednako uspješnih na području stripa i animacije, Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića. Temat kompletira prikaz nedavno tiskane knjige lani preminuloga doajena domaće teorije stripa i animacije Ranka Munitića *Strip, deveta umjetnost*.

U nastavku časopisa također većim tematskim prilogom odajemo dužnu poštu našem utemeljitelju Ivi Škrabalu, a zatim slijede već uobičajeni akordi – studije, povijest hrvatskog filma, opsežni eseji o novim filmovima i knjigama... I tako 400 autorskih kartica, četiri puta godišnje. I dogodine.

*Jurica Starešinčić*

Dubravko Mataković

## Stripovi o filmovima

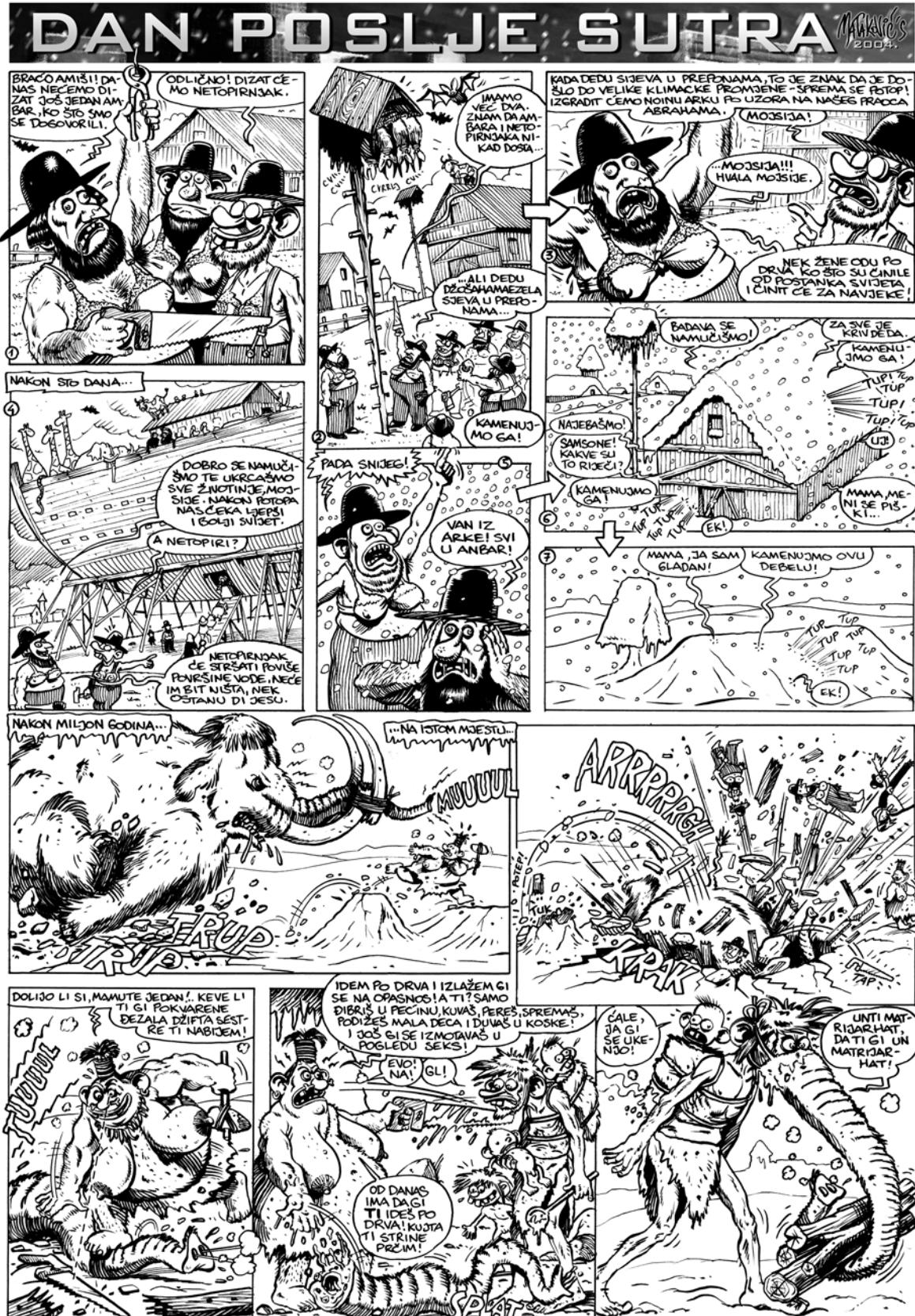


MASONSKI  
AVANTURISTIČKI  
TRILER  
S KLJUČOM

# DA VINCIJEV KOD

MATAKOVIĆ  
2006.









# KILL BILL - KRV DO KOLJENA

Mataković's

2003







# KAJOJSKI ROMAN : PLANINA BROKEBACK

MATAČOVIĆ  
2006.





# POVRATAK TONB RAJDERA 8

BY *Mataković's* 2003.





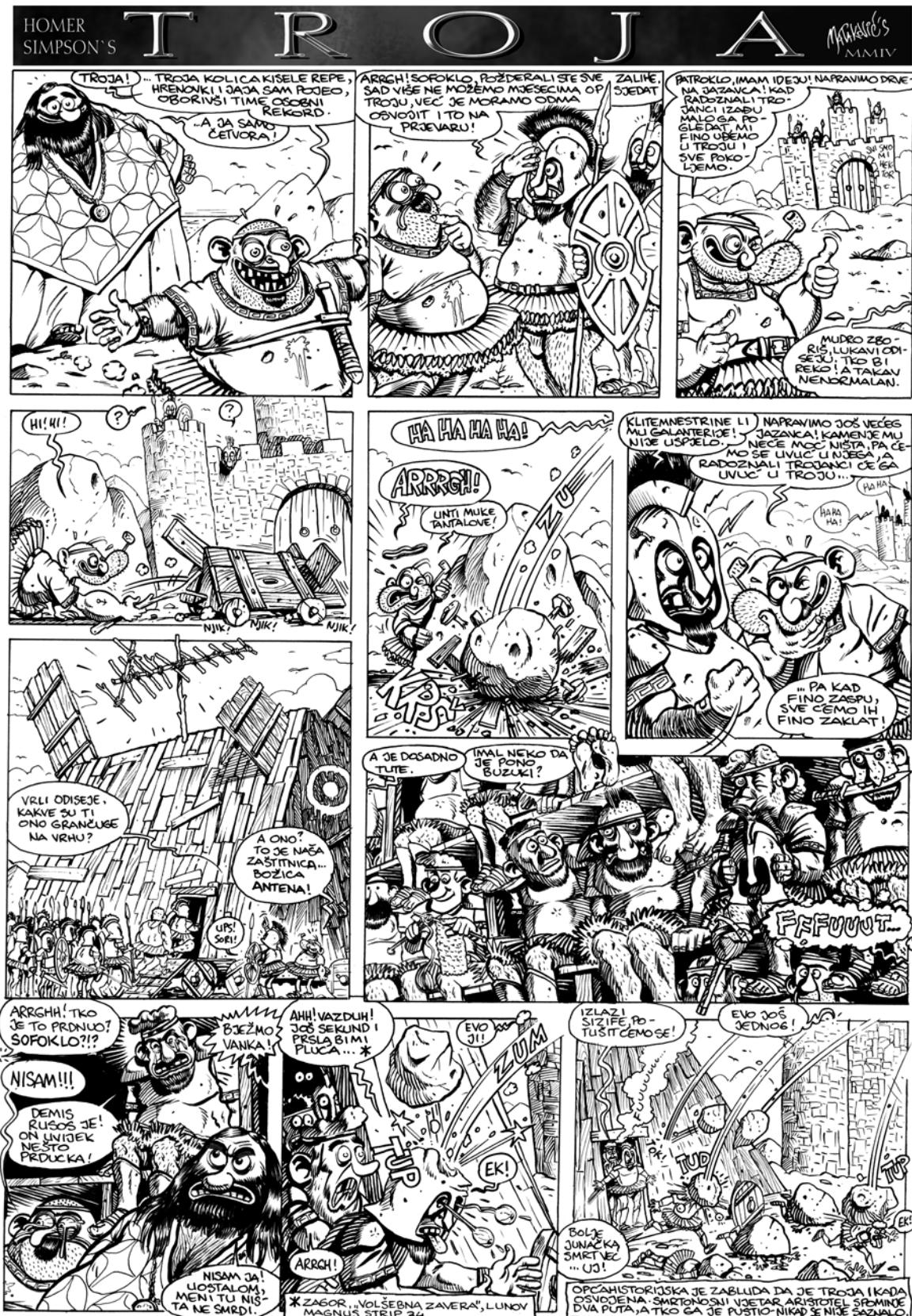
NIKAD  
GROBOM:

# SUPERMENOV POVRATAK

Matakovic's  
2006.









**Dijana Robaš**

## Mataković i Hollywood

Vinkovački endem Dubravko Mataković (r. 1959) jedinstveni je fenomen na domaćoj stripovskoj i kulturnoj sceni, a i šire. Plodan autor i u svakom pogledu unikatna pojava, zasluženo je stekao kulturnu sljedbu koja već četvrt stoljeća pomno prati njegov rad, u posljednje vrijeme proširen i na područje glazbe kroz *crossover metal* bend Septica, koji bi se dao opisati kao logični produžetak njegove stripovske poetike drugim sredstvima. Kroz Matakovićev se opus konceptualno provlači niz istih prepoznatljivih motiva, tvoreći zajedno nešto što bismo ukratko mogli opisati kao poplavu degulantnosti. Stoga bi mnogima lako moglo promaknuti da je riječ o izrazito inteligentnom i razigranom autoru širokih interesa i površnom čitatelju možebitno na prvi pogled neuočljivih intelektualnih kapaciteta. Samo naoko primitivan i neozbiljan, Mataković je sa svojom bogatom i razrađenom estetikom ekstremne ružnoće jedan od onih autora koji su, usudili bismo se ustvrditi, mnogo promišljeniji od većine vlastitih obožavatelja.

Matakovićeva filmofilija i općekulturna potkovanost vidljive su i u šesnaest kratkih stripova od po jedne table koji uprizoruju njegove (karakteristično nakaradne i degenerirane) vizije recentnih hollywoodskih hitova. Prva pomisao koja se nameće nakon površnog pogleda na iste očekivano je – posvemašnja destrukcija. Premda su među obrađenim filmovima nesumnjivo i kvalitativno vrijedna ostvarenja, svima im je zajedničko da se, što po željenim i/ili ostvarenim komercijalnim rezultatima što po zastupljenosti na dodjelama Oscara, mogu svrstati u kategoriju *mainstreama*. Pomozni i uvjereni u vlastitu važnost, hollywoodski filmaši skloni su vrlo ozbiljno shvaćati navodne poruke koje prenose širokoj publici, praveći se da ne prepozna konfekcijsku šprancu po kojoj stvaraju. Mataković taj balon s uživanjem ispuhuje, sabijajući vrijeme i mjesto radnje preko granica klaustrofobije, režući epski zamah, što kirurškim što mesarskim metodama, te potpuno negirajući "uzvišene" pouke.

Još jedna zajednička osobina šesnaest tabli stripova o filmovima koje ovdje predstavljamo jest da vrve referencama, ne iscrpljujući se samo u parodiranju naslovnih hitova, već se u njima mogu naći i poveznice s mnogim drugim djelima filmske umjetnosti, kao i aluzije na širok spektar pojмova pop-kulture i opće kulture. Bilo bi zanimljivo znati je li Mataković prethodno pogledao sve navedene filmove (on sam na jednom mjestu tvrdi da nije), no to u konačnici i nije ključno, jer je riječ mahom o medijski prenapuhanim slikopisnim tvorevinama o kojima, zahvaljujući marketingu, svi *a priori* barem ponešto znaju, a negdje na području "općih znanja" o tim filmovima Mataković i gradi svoje parodijske adaptacije (ili parodije adaptacije). Paradoksalno, iz dekonstrukcije u konačnici proizlazi konstrukcija – dok sa zadovoljstvom promatramo kako Mataković daje nekima od filmova zasluženi tretman, druge ćemo zahvaljujući njemu početi promatrati iz posve nove perspektive. Ili, kako je već davno rečeno, neke je stvari potrebno uništiti kao bismo ih ponovno zavoljeli.

Adaptacija istoimenog "kontroverznog" filmskog hita (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006) po još "kontroverznijem" bestseleru Dana Browna *Da Vincijev kod*, primjerice, primjenjuje Matakovićev znani princip svođenja kvazisublimirane i do krajnosti mistificirane premise na banalnu, svakodnevnu potrošnu robu. Zvjezdama filma Tomu Hanksu i Audrey Tautou kod Matakovića nema ni traga,

a famozna šifra, najčuvanija svjetska tajna velike moći, ovdje je SMS-kod za nagradnu igru, kakvima nas svakodnevno zasipaju mediji. Razotkrivanje Brownove "najveće zavjere u povijesti čovječanstva" ne donosi, dakle, ništa do trenutačnog uništenja dugo izgubljenog i jedva pronađenog Da Vinciјeva (eksplicitno pornografskog) remek-djela te impersonalnog, automatiziranog "otkantavanja" ("hvala na sudjelovanju, više sreće drugi put").

Jacksonova ekranizacija *Gospodara prstenova* J. R. R. Tolkiena (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001–03) dobila je pravedan tretman i u *Trgovcima 2* Kevina Smitha (*Clerks II*, 2006), koji su učinkovito sveli desetak sati dugu trilogiju na jednu jedinu urnebesnu dijalošku scenu. Strip utemeljen na prvome filmu iz serijala reprezentira vrhunac Matakovićeva nihilizma: Frodova vodena glava, Gandalf s amputiranim nogama, patuljci koji eksplodiraju i "Golamovo" (Tolkienov Gollum i mitski Golem iz židovskog folklora u jednoj spodobi?) ronjenje u septičkoj jami, u kojem ovaj čak neizmjerno uživa. Epska širina Jacksonova perfekcionističkog djela s gomilom karaktera, skupim efektima i bajnim novozelandskim lokacijama svedena je na tri lika i jedan poljski zahod, a ključni element filma, prsten, ovdje je zagubljen od prvoga kadra. Također, pomisao na postojanje okolnog svijeta u koji bi se moglo pobjeći iz Matakovićeve opresivne kloake ovdje ne pruža nikakvu utjehu budući da je isti posut raspadnutim ostacima mrtvih patuljaka, za života vizualno nalik nečemu između Snjeguljičine pratnje i minijaturnih Djedova Božićnjaka.

Lara Croft Dubravka Matakovića za Angelinu Jolie je njezina osobna slika Doriana Graya. Hollywoodska diva koja nije toliko nadljudska koliko neljudska, čiji je zvjezdani status odavno nadjačao status glumice, kod Matakovića se pretvara u odvratnu gubavu karikaturu koja se raspada poput zlosretne ovisnice o plastičnoj kirurgiji u *Brazili* Terryja Gilliama (1985). Sam film s kojim se obraćunava inferioran je nastavak ionako mediokritetske adaptacije videoigre o prsatoj arheologini. Nacisti iz stripa u filmu se ne pojavljuju (umjesto njih tu je kineska zločinačka organizacija), ali predstavljaju referencu na superiorniji filmski serial Stevena Spielberga o Indiani Jonesu, baš kao i bić kojim Matakovićeva junakinja (?) bespoštедno vitla. U središtu "Tonb Rajdera" leži metafilmsko-metastripovski obrat – sve gnusne scene zapravo su dio seta *snuff* filma iz pakla, posve prikladno s obzirom na status Angeline Jolie u kojem se privatno miješa s javnim i neodvojivost njezine *celebrity* persone od likova koje glumi. Pošalica o probijanju budžeta, pak, očita je poruga na račun basnoslovnih iznosa koji se bacaju na ovakve projekte i honorare precijenjenih zvijezda, dok svjesno priglupa igra riječima na kraju (Djibril Cissé) daje naslutiti da Mataković ili nije znao kako završiti strip ili se naprsto nije mogao suzdržati.

Sentimentalno, manipulativno i površno djeleće koje usto i licemjerno slavi tobožnju američku suosjećajnost i otvorenost prema stranim kulturama, *Terminal* (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004) je u Matakovićevoj obradi mogao ispasti samo bolji. Ime glavnoga lika je zadržano, kao i njegova ljubav prema (nevidljivoj, no vrlo glasno, jasno i neugodno čujnoj) stjuardesi, no umjesto jednog lika, terminalu opsjeda cijela galerija obespravljenih egzotičnih tuđinaca čekajući dopuštenje da zaposjedu zemlju slobode i blagostanja. Mračni i tragični potencijal cijele priče Mataković je pogodio likom islamskičkog bombaša samoubojice koji stanuje na aerodromu – on nije osobito iskorišten, ali već sama njegova pojava daje stripu težinu koju Spielberg vrlo pažljivo izbjegava. Romantična se premla, pak, kroz zaokret u liku Kupida dokida u korijenu, dajući jasno do znanja da Viktor i njegovi "kompići" iz Trećega svijeta ostaju zaglavljeni u (budimo dvosmisleni) terminalnom limbu, na animalnoj "u se, na se i poda se" razini egzistencije.

Redatelj i scenarist Stephen Sommers s je *Van Helsingom* (2004) zajahao na kratkotrajnom i ne osobito uspješnom valu akcijskih fantazija u kojima kao glavni likovi figuriraju kombinacije slavnih literarnih i kulturnih ikona. Trend je započeo 2003. filmom *Družba pravih džentlmena* (*The League of Extraordinary Gentlemen*), adaptacijom stripa Alana Moorea i Kevina O'Neilla u režiji Stephena

Norringtona koja se pokazala kritičarskim i komercijalnim fijaskom, ali ipak, iz neshvatljivih razloga, polučila nekoliko epigona. U *Van Helsingu*, kvalitetom podjednako konfuznom kao i *Liga*, Sommers je pomiješao Drakulu, Frankensteinia te dr. Jekylla i g. Hydea u prilično neprobavlјiv metež koji je Mataković zdušno nadopunio na najlogičniji mogući način, pretvorivši naslovnog lovca na vampire u *ninju!* Ime doktora u stripu ("Doktor Sin Povratka Frankenštajnove Babe Dva") zgodna je posveta dobrim starim B-hororima, a Matakovićev nindža Van Helsing čak je i brži i učinkovitiji lovac na čudovišta od Hugh-a Jackmana, premda su njegovi trijumfi, kao i obično kad je Mataković u pitanju, gotovo uvijek rezultat slučajnosti, baš kao što je jamačno slučajnost i neobična duhovna sličnost Matakovićeva vampir-pirea s krumpir-vampirom njegova kolege, strip-crtača također sklonog ironijskom promišljanju drevnih japanskih plaćenih ubojica Filipa Kelave.

Na kraju, za pojačano uživanje u Matakovićevu viđenju Tarantinove postmodernističke osvetničke "krvavice" *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003. i 2004), ali i preostalih (ne)djela koja nismo spomenuli u ovom tekstu, predložimo mnogo prikladniji soundtrack od melankolične "Bang Bang (My Baby Shot Me Down)" Sonnyja Bona i Nancy Sinatre u vidu Septicina hita "Odo u pedere".

## Midhat Ajanović Ajanc

University West, Trollhättan, Švedska

# Živa linija: strip i animacija kao kontekst za razumijevanje djela Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića

68 / 2021

**Sažetak:** Neki od najuglednijih autora Zagrebačke škole crtanog filma podjednako su bili (ili još jesu) aktivni na polju animacije kao i karikature i stripa. Na primjeru Nedeljka Dragića i Krešimira Zimonića, promatra se međuvisnost estetskog, svjetonazorskog i semiotičkog međuodnosa ovih dviju djelatnosti. Povjesni razvoj strip crteža i karikature dovodi se u vezu s crtnim filmom i posebno s pojavom modernističke animacije, kao što se poseban naglasak stavlja i na utjecaj prodora pojedinih estetskih smjera, znanih i kao škole stripa, na područje hrvatske strip scene.

**Ključne riječi:** strip, animirani film, karikatura, Nedeljko Dragić, Krešimir Zimonić, Zagrebačka škola crtanog filma

### 1. Stoljeće dugo ignoriranje

Među brojnim posljedicama stoljetnog monopolja akademske povijesti umjetnosti na proučavanje vizualnoga nalazi se zapanjujuće zanemarivanje i marginaliziranje cijelog jednog literarno-vizualnog medija – stripa. Usprkos činjenici da su zahvaljujući stripu konstantno pomicane i proširivane granice ljudskih izražajnih mogućnosti, sposobnost komunikacije i raznolikost imaginacijske misli, enormne duhovne zalihe nastale kroz povjesni razvoj tog medija još i danas su većinom nepoznate i neistražene. Zbog njegova tako dugotrajnog ignoriranja, strip i dalje predstavlja fenomen čiji značaj stoji u obrnutoj proporciji sa statusom koji mu se daje u većem dijelu svijeta. Strip je, naime, u tolikoj mjeri izmijenio vizualni jezik našeg svijeta da mu se, bez imalo pretjerivanja, može priznati uloga onog medija koji predstavlja sponu između dviju civilizacijskih epoha – doba u kojem je dominirao tisk i onog koji se obično naziva civilizacija slike, dakle film, televizija, multimedija... Uz to, ljudi najčešće uopće nisu svjesni koliko se zahvaljujući stripu izmijenilo naše shvaćanje likovnosti i unaprijedila naša sposobnost čitanja vizualnih simbola.

Stoga se nakon 1970-ih i definitivnog etabliranja semiotike kao znanstvene discipline, a osobito nakon 1990-ih i proliferacije medija posredovanih slikom, "slikovnog obrata" i barem stoljeće zakašnjelog utemeljenja vizualnih studija, strip višekratno "otkriva" za znanstvenu javnost.

Sličnu, mada manje drastičnu, sudbinu dijelio je i medij kojemu je strip bio direktno ishodište i uporište – crtni film, podvrsta animirane slike koja je bila dominantna animacijska forma tijekom perioda dugog više desetljeća (usp. Turković, 2010: 88–89; 109–111). Naime, parafrazirajući misao Ante Peterlića, za kojeg je crtni film bio granično područje filma i slikarstva na način kako je "opera područje susreta drame i muzike", može se konstatirati da je animacijsko "granično područje" ustvari povezivalo film i strip (usp. Peterlić, 2010).

Tehnologija presudno utječe na formu pa se tako pokretna slika od kraja 19. stoljeća razvila u dva rukavca, pokretnu fotografiju ili film na jednoj strani i na drugoj pokretni crtež, sliku i predmet, to jest kinematografsku animaciju. Negdje od 1960-ih ka 1990-ima primjetan je proces sve većeg rasta i prisutnosti morfologije animirane slike koja teži većoj trodimenzionalnosti i realističkom predočavanju, što će svoj puni smisao dobiti u novom stoljeću kada digitalna 2D i 3D animacija počinju sasvim

istiskivati filmsku tehnologiju. No, u filmskom periodu historije animacije strip i karikatura bili su dominantno ishodište na čiju se estetiku, grafizam, komunikacijske konvencije i kodove animacija direktno naslanjala.

O izražavanju i predočavanju pokreta putem modernog vizualnog jezika čiji se razvoj prelijevao iz medija u medij, primjerice od karikature do stripa prema crtanom filmu i drugim formama kinematoografske animacije pa sve do digitalne animirane slike, diskutirao sam već na drugim mjestima (usp. Ajanović, 2008). Cijelih nekoliko golemih i bogatih poglavlja u historiji razvoja ljudskog duha odvijali su se unutar grafičko-vizualnih medija karikature, stripa i crtanog filma, ali ništa od toga se ne može naći u "službenim" udžbenicima povijesti umjetnosti baš kao da su se slijepi ljudi bavili slikom većim dijelom 20. stoljeća.

Takvo stanje će se, kako rekosmo, početi mijenjati tek prema kraju stoljeća, da bi danas proučavanje animacije ili stripa kao akademskih disciplina postalo gotovo uobičajena pojавa, makar samo u najrazvijenijim zemljama svijeta. Paul Wells, jedan iz plejade proučavatelja animirane slike koja je internacionalnu afirmaciju počela graditi negdje od 1990-ih, ima običaj reći da je bavljenje animacijom slično arheologiji u medijskom dobu, s obzirom na to da doslovce cijelokupne epohalne oblasti, dugi historijski periodi, golemi autorski opus i brojna značajna djela i dalje stoje nerasvijetljena ili sasvim zaboravljena pa i zauvijek izgubljena za čovječanstvo. Tragični primjeri su između ostalih slučajevi prvog dugometražnog animiranog filma u povijesti (*El Apostol*, Quirino Christiani, 1917), prvog zvučnog animiranog filma (*Peludopolis*, Quirino Christiani, 1931) koji su uništeni u požaru, kao i radovi Helene Smith Dayton, umjetnice i dramske spisateljice iz New Yorka, koja je 1917. režirala svoju verziju *Romea i Julije* u formi model-animacije gdje su plastelinske lutke odjevene i ukrašene prirodnom ljudskom kosom. Nakon uspješnog prikazivanja tog filma, Smith Dayton realizirala je još nekoliko kratkih filmova u istoj tehnici, ali ni jedan od njih više ne postoji. No, čak i oni filmovi koji se nalaze sačuvani u nekom arhivu, nepoznati su zbog kulturocentrizma, spominjane marginalizacije animiranog filma, običnog nemara i drugih razloga. Takav je slučaj s recimo majstorijama kineske animacije iz studija u Šangaju, fenomen koji je još uvijek slijepa mrlja čak i među ekspertima.

Velik broj takvih "arheoloških iskopina" naći ćemo makar se ograničili samo na hrvatsku animaciju. Takva bi recimo bila životna i umjetnička biografija Bogoslava Patanjeka, pa nekoliko neshvatljivo zanemarenih autora iz prve generacije Zagrebačke škole čija djela nikad nisu verificirana ni pristojnim esejima, a kamoli monografskim studijama kakvu barem desetak briljantnih majstora hrvatske animacije zasluzuje, ili recimo cijelo jedno modernističko poglavje vizualne kulture koje je nastalo, razvilo se i razlistalo u hrvatskom stripu, a onda se rascvjetalo i punim sjajem zasjalo u mediju crtanog filma. Primjeri: Maurović, Bjelski i drugi utjecali su na hrvatsku animaciju, ali i Petanjekov animacijski stil se razvio pod utjecajem Christianijevih stripova tiskanih u milijunskim tiražama na španjolskom, pa primjer Waltera Neugebauer, koji je više godina paralelno djelovao u mediju stripa i animacije baš kao i Dovniković, Delač, Reisinger, koji su se razvijali unutra generacije autora prepoznatljive po vezanosti za *Plavi vjesnik*, značajnim, ali internacionalno još uvijek slabo poznatim rukavcem europskog stripa koji se u poslijeratnom periodu polako oslobođao konvencije dominantnog američkog novinskog stripa i tražio vlastiti izraz, stil i formu. Ta će nastojanja europskih strip-autora kulminirati u takozvanoj "francusko-belgijskoj školi" sedamdesetih, zlatnom dobu europskog stripa koje će imati svoju hrvatsku repliku u djelovanju autora okupljenih u kulturnu strip-grupu Novi kvadrat, ali ne samo njima.

Posebno mjesto u tom cijelokupnom procesu interakcije hrvatskog stripa i animiranog filma pripada Nedeljku Dragiću koji je naizgled samonikla pojавa, jer nije bio djelom niti pod utjecajem *Plavog vjesnika* kao što generacijski nije mogao pripadati Novom kvadratu, već se njegov autorski prinos sporadično primjećuje pod egidom nečega što je iz nekakvog razloga nazivano "metastripom" (što je netočno) ili "antistripom" (što ne znači ništa). Taj bi se podžanr prije mogao nazvati *prostripom* jer parodijska ili

satirična dekonstrukcija estetskih konvencija ovdje nije usmjerenja rušenju nego obogaćivanju medija.

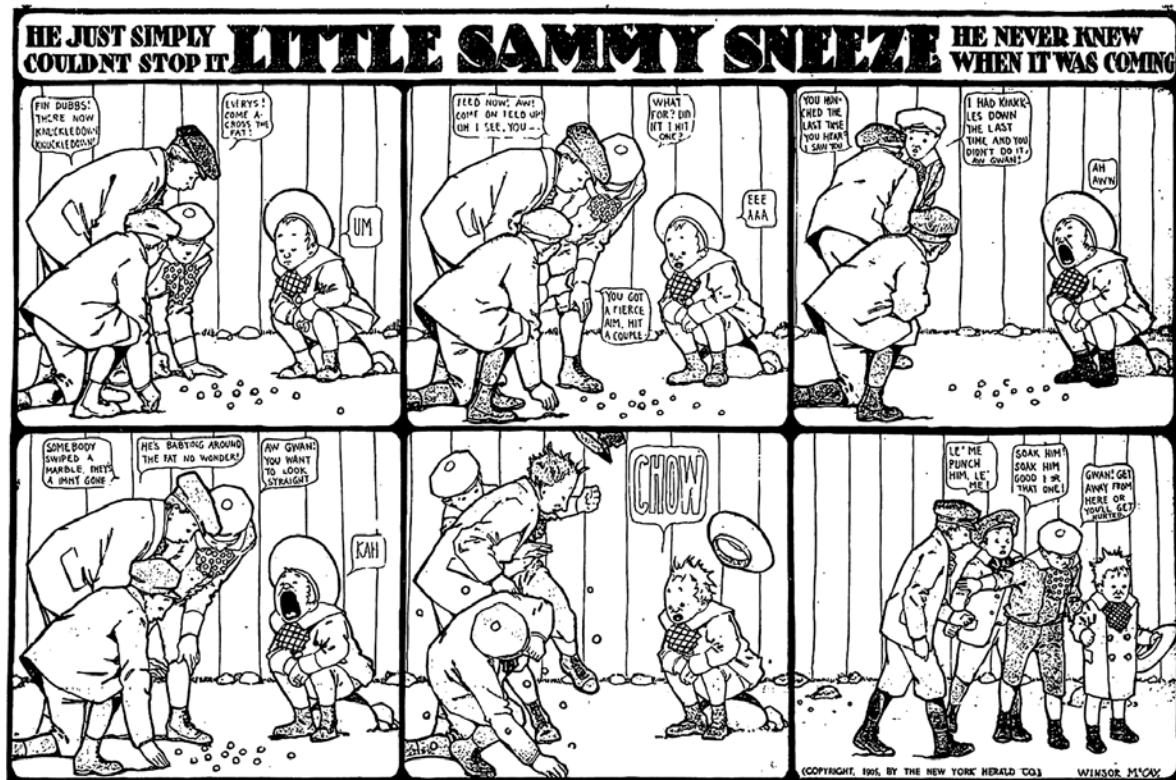
Riječ je dakako o eksperimentiranju sa formom strip-a, njezinim izražajnim sredstvima, kodovima i cjelokupnom semiotikom, valu u kojem je, usuđujem se reći, uz nekoliko američkih autora – primjerice Jerry Dumas – Dragić prije svega svojim stripom *Tupko*, ali i nekim drugim radovima dosegnuo sam vrh. Njegov utjecaj na Novi kvadrat pa tako neposredno i na Krešimira Zimonića, koji je najmarkantniji i najdosljednije ujedinjavao animaciju i strip u generaciji nakon Dragićeve, stoga je nedvojben koliko god ne bio uočljiv na prvi pogled. Veza Dragića i novokvadratovaca sadržana je naime u pristupu i shvaćanju strip-a, što će se u djelu ova dva autora iz dviju različitih generacija postupno prenijeti i na teren animiranog filma.

## 2. Strip i film: narativna slika

Jedna od rijetkih iznimaka među povjesničarima umjetnosti 20. stoljeća, pisac koji nije ignorirao strip, već je dapače napisao kanonska djela historije tog medija u zapadnoj civilizaciji, bio je David Kunzle, čije su minuciozne studije željno čekana alternativa raznim diletačkim "povijestima strip-a" prepunih potpunih besmislića i "činjenica" poput one koja kaže da je "prvi strip" nastao u SAD-u 1896. Svojim pristupom stripu, koji se oslanja na dosljednu primjenu znanstvenih metoda povijesti umjetnosti, Kunzle je osvijetlio duboke korijene stripa u kulturnoj historiji Europe i Amerike. Analizirajući među ostalima djelo velikog britanskog karikaturista i grafičara iz 17. stoljeća Williama Hogartha, Kunzle piše o pokretu prije filma (što na engleskom jeziku zvuči kao zgodna igra riječi: *movement before movies*) nastalom, kako on to kaže, u periodu "zlatnog doba karikature", 19. stoljeću. Kunzle pripisuje Hogarthu među zasluge sintetiziranje bazičnih komponenti karikaturalnog izraza koji su ranije bili odvojeni, a to su: (1) humoristički predočeni likovi varirani katkad prema društvenim stereotipima, a katkada kao autonomno oblikovani groteski prikazi čovjeka kao takvog i (2) izražajnost tjelesnog pokreta (usp. Kunzle, 1990: 348).

Kunzle tu zapravo govori o narativnoj slici koja se u biti razlikuje od prikazivačke slike po tome što važnije naglašava pokret (vrijeme) unutar kompozicijskog (prostornog). Da se poslužim komparacijom s tehnološkog jezika animacije, prikazivačka slika bi predstavljala dovršene, ključne faze pokreta, takozvane "ekstreme" ili "poze", dok bi pripovjedačka slika bila ona koja se zanima za "međufaze", stanje kada je pokret uhvaćen usred procesa mijenjanja i metamorfoze. slika dakle iz koje istodobno iščitavamo ono što joj je prethodilo i nagovještaj onoga što slijedi. Pritom se, s obzirom na njihovu funkciju unutar narativnog diskursa, mogu izdvojiti dvije vrste predočenog pokreta: (1) kontinuirani ritmički pokret koji prenosi i povezuje vizualnu doživljajnost između dva kvadrata u stripu ili dva kadra u filmu, čime vodi pripovijest u skladu s generalnom narativnom i kronološkom konstrukcijom i (2) vizualizacija pokreta u okviru svake pojedinačne slike, kvadrata odnosno kadra. Posebno mjesto pripada slikovnoj metamorfozi, osobito često prisutnoj u animiranom filmu, kojom se gradi imaginarna transformacija jednog oblika u drugi ostvarenog u više konsekutivnih faza, takozvani *morphing*, gdje se u početku prepoznatljivi oblik A pretopio u seriju poluapstraktnih formi iz kojih nastaje oblik B.

Pa i ako je narativna slika u početku primarno primijenjena unutar humorističkog ili satiričkog diskursa, ubrzo će, već u radovima autora kakvi su Doré ili Cham, asimilirati dramsku, historijsku, psihološku i propagandnu domenu čime su udareni temelji za daljnji razvoj i grananje pripovijedanja slikom u raznim medijima, a osobito u stripu i filmu. Usprkos ključnoj razlici sadržanoj u činjenici da je film dominantno temporalan dok je strip u temelju materijalan, narativna slika ostaje ono što ta dva medija povezuje na najdirektniji način. Može još jedno neslaganje s klasikom naše filmološke znanosti Peterlićem vezano je za njegovu definiciju filma kao "audiovizualnog zapisa izvanjskog svijeta". Film nije i ne može biti samo zapis već je to uvijek, kako god da se njegov stvaralac bavio nekim od brojnih "realizama", slikovna i tonska *vizija* vanjskog svijeta. Vizualno je uvijek dominantno. Izbacimo li ton-



Winsor McCay

ski zapis ono što ostane još uvijek ćemo smatrati filmom. Izbacimo li sliku to sigurno nećemo činiti, već ćemo taj preostatak zvati – radio. Ili, recimo to krajnje jednostavno, film je pripovjedanje kroz (dominantno) sliku, a to je i strip koji, kao što znamo. postoji kao slika bez riječi, ali riječi bez slike su – literatura. Narativne slike su u temelju i jednog i drugog medija i njihovo međusobno prožimanje i srastanje kroz animirani crtež, grafiku ili skulpturu dobiva sve veći značaj u našem dobu obilježenom dominacijom digitalno producirane i distribuirane slike.

Iako, kako smo to vidjeli, treba biti oprezan oko definicija, nećemo se izložiti prevelikom riziku ako strip definiramo kao statičnu, a film kao pokretnu narativnu sliku. Time smo riješili ključne pojmovne nejasnoće nastale medijskim tumačenjima filma koja imaju uporište u tehnologiji, pa film vide kao fotografiski zapis na celuloidnoj vrpci koji je projiciran na kinoplatnu. Primjerice, Reynaudovi radovi jesu filmovi u semantičkom smislu, iako nisu uključivali ni jednu formu fotografskog procesa. Isto vrijedi za golemu produkciju nastalu digitalnim putem koja je kvantitetom vjerojatno već dostigla onu filmsko-fotografsku.

Veza stripa i filma više je nego očita, prirodna i logična, što je osobito razvidno u djelima brojnih važnih autora koji su paralelno djelovali u oba medija. Tako čak i Donald Crafton, jedan drugi veliki filmolog s kojim se teško složiti kada je u pitanje njegovo odbijanje da vidi vezu između stripa i animacije, u nekim slučajevima, kakvo je djelo Winsora McCaya, priznaje da "iako se riječ 'kinematografija' često neoprezno koristi pri opisivanju stripa, ovdje imamo slučaj kada to izgleda sasvim opravданo" (Crafton, 1982: 93).

Scot McCloud je vrlo konkretnan u svojoj studiji o vizualnoj naraciji i vidi srodnost između stripa i filma u pet ključnih elemenata pripovjedne tehnike koji su prisutni u oba medija: (1) izbor momenata koji su uključeni, a koji izbačeni iz priče, (2) izbor okvira, distance i kuta promatranja, (3) izbor vizualne stilizacije likova, objekata i pozadine, (4) izbor riječi, dijaloga i popratnog teksta koji se pridodaje

slici i (5) izbor narativnog tijeka koji će voditi gledateljevu pažnju i povezivati različite kvadrate na stranici ili različite kadrove na ekranu (usp. McCloud, 2006: 10).

Naravno, ne treba smetnuti s uma da su i film i strip otpočetka bili podređeni komercijalno-konsumacijskom kodu, što će reći u službi dvaju primarnih ciljeva: (1) zabaviti što širi krug publike i time zaradi što je više moguće novca svojim producentima, trgovcima, te (2) odigrati svoju ulogu u očuvanju društvenog statusa *quo*. Ali baš kao što je to slučaj s nekim drugim formama izražavanja, upravo u otporu prema komercijalnom kodu, odstupanju od zadanih konvencija i ciljeva, na području stripa i karikature kao i filma i animacije nastali su neki od uopće najvažnijih pomaka u razvoju narativne slike.

### 3. Simplifikacijski rukavac

Definirajući animaciju kao immanentno modernistički medij, Norman M. Klein izdvaja njena četiri ključna elementa koji to potvrđuju: (1) apstrakcija, (2) refleksivnost, (3) očuđenje te (4) modernitet u grafičkom izrazu i dizajnu (Klein, 1993: 162). Vratimo li se unatrag, vidjet ćemo da su sva ta četiri elementa zapravo asimilirani u animaciju kroz preljevanje iz medija u medij i svi dolaze iz stripa te još ranije iz karikature. Uistinu, i ovlašnjim pregledom povijesnog razvoja karikature i stripa lako će se uočiti da je modernizam mnogo puta otkrivan pa onda opet zaboravljan.

Linija je jedan od najfascinantnijih čovjekovih izuma koji postoji jednako dugo koliko i čovjekova inteligencija i duh. To je istodobno i jedan od temeljnih fenomena naše egzistencije na koji uglavnom ne obraćamo pažnju stoga što nam se taj savršeni nadomjestak za slabosti čovjekova percepcijskog mehanizma, predočavanje prirode nečim što u prirodi ne postoji, čini kao nešto apsolutno samozumljivo. Otrilike kao i recimo geometrija, taj najvidljiviji signal prisutnosti civilizacije na nekom prostoru bez koje ne bi bilo tehnologije, znanosti i umjetnosti, a koja, kao ni mnoge druge stvari, ne bi bila moguća bez linije.

U briljantnoj knjizi ilustriranih eseja *Dok crtam konje* (*När man ritar hästar*), švedski umjetnik i intelektualac Claes Jurander piše o "čudu linije" koje je produkt čovjekova čistog duha i intelekta. Juranderだlje razvija teoriju norveškog komunikologa Tora Nörretranderu o tome da temeljna osobina ljudskog inteligencije nije u sposobnosti konzumiranja informacija već u njihovu odbacivanju – Nörretrander to naziva "eksformacija". Naš mozak procesira svega 75 bita na sekundu od otrilike milijun bita koje nas stalno bombardiraju iz našeg okružja. Selekcija, Jurander kaže "prosijavanje", onoga na što ćemo obratiti pažnju i odbacivanje silne količine nepotrebnoj jest zapravo ono što nazivamo percepcijom, drugim riječima nalaženje smisla u svijetu koji nas okružuje i u koji gledamo. Linija je izraz eksformacije u vizualnoj, dakle materijalnoj formi koji nam omogućuje da zabilježimo i prenesemo drugima ono što smo vidjeli i kako smo to doživjeli i razumjeli. Za Jurandera je linija primarno jezik, čija je "svrha u jasnoći, da u materijalnoj formi prenese ono što čovjek misli i osjeća" (Jurander, 2010: 66).

Ne postoje dva crtača s istim stilom. Linija je uz sve ostalo materijalni izraz ljudske unikatnosti koja se nalazi u temelju svake umjetničke individualnosti. Smirena, egzaktna i ravnomjerna linija u grafičkim akrobacijama Saula Steinberga razlikuje se od linijskih varijacija Andréa Françoisa. Fluidna linija koja ostavlja dojam trodimenzionalnosti Ronalda Searlsa ili Ewarta Karlssona, suzdržanost Chavala ili Bosca i pantomimički pokret njihovih figura, ili radovi zagrebačkih majstora, gdje Nedeljko Dragić zauzima posebno mjesto, neki su od bezbrojnih primjera koji to dokazuju.

Još se, kako se to kolokvijalno kaže, "otac" modernog stripa Rodolphe Töpffer teorijski i praktično bavio jezikom linije tragajući i nalazeći grafički ekonomične načine putem kojih bi uspješno integrirao tekstualno u slikovno. U svojim *Esejima o fiziognomiji* (*Essai de physiognomonie*, 1845) Töpffer je rezonirao o gestikulaciji i mimici kao vrstama kodiranog vizualnog jezika putem predočavanja pokreta te pokušao izraditi ikonički sustav koji klasificira temeljne ljudske afekte grafički predočene putem pojednostavljenog prikaza ljudskog lica. Töpfferova nastojanja afirmirana su tijekom 1900-ih kroz pri-

mjenu i etabriranje u masovnoj produkciji stripa: karikaturalni crtački stil, uzajamnost i ravnopravnost slike i teksta te, najvažnije, vizualno-sekvencijalno pripovijedanje. No, iako su već neki od njegovih suvremenika, poput Goethea, o Töpfferu pisali kao o geniju, proći će bezmalo stoljeće i pol pa da se njegovo djelo ne samo valorizira nego uopće shvati. Kunzle je objavio monografsku knjigu posvećenu tom velikom vizionaru vizualnog, dok je E. H. Gombrich predložio da se postupak antropomorfizacije linije, to jest činjenicu da, u istom momentu kada u liniji prepoznamo ljudsko lice, mi je obdarimo životom, nazove "Töpfferov zakon" (Gombrich, 1996: 38).

Svoju doktorsku disertaciju *Pripovjedne slike (Berättande bilder)* Švedanka Helena Magnusson dobrim dijelom zasniva na Töpfferovim radovima, ističući njegov doprinos u otkrivanju različitih načina linjskog predočavanja pokreta, brzine, maglovitosti, ubličavanja fotoefekta te simultane sukcesivnosti (pokret predočen tako što se jedna te ista figura prikaže više puta unutar jedne slike). Pritom se po-rijeklo stripa u karikaturi ne smije zanemariti, budući će se ono što je preuzeto iz karikature, poput deformiranja, pojašnjavanja, naglašavanja ili stilizacije, dalje razviti u stripu i biti asimilirano u film "kao već definirane pripovjedačke norme i konvencije" (Magnusson, 2005: 53).

Kunzle će osobito istaknuti ulogu još jednog ranog stvaraoca karikature i stripa, Nijemca Wilhelma Buscha (Kunzle, 1990: 349, 361–370). Njemu u zaslugu ide kreiranje nekih od bazičnih konvencija za grafičko predočavanje pokreta i emocija koje danas smatramo samorazumljivima, kakve su razne vrste pomoćnih linija koje sugeriraju kretnju ili oscilaciju (engl. *air currents, impact lines, speed lines, patterns of oscillation...*), vizualizaciju topline (engl. *melting*) i hladnoće (engl. *freezing*), najrazličitije fizikalne transfor-macije ljudskog tijela, pretjerivanja i deformacije kojima se izražava određena emocija, grafički kod za ljudski govor (oblačić), grafičke konvencije za prikazivanje glazbe, razne vrste kodova vezane za postavljanje figure u okvir (engl. *framing*) itd. Na tragu Töpfferovih traganja za narativnom slikom nalazio se primjerice i veliki karikaturist Grandville, koji 1844. piše manifest u kojem traži "slobodu za sliku" i njeno oslobađanje od "tiranije riječi" to jest popratnog teksta koji je bio obvezan u prvim karikaturističkim časopisima *La Silhouette* (osnovan 1829) i *La Caricature* (osnovan 1830) (usp. Kunzle, 1990: 374).

Težnje kakve je izrazio Grandville i njegovi istomišljenici rezultirat će negdje od kraja 1880-ih procesom razvoja karikature kao samostalne izražajne forme koja se sve manje oslanja na "galerijsku" likovnost i verbalni/pisani humor. Prvo u Europi, a potom i u SAD-u, javlja se nova, moderno shvaćena karikatura bez riječi i prepoznatljivih figura, kao jedna vrsta grafičkog aforizma koji se oslanja na inkongruentne kombinacije u sadržaju slike, sve veće poopćavanje na tematskoj ravni i simplifikacijsku stilizaciju grafičkog izraza. Na planu vizualizacije osobito je značajan otklon od klasičnih zakona perspektive koji su se dugo primjenjivali i u karikaturi, dok se u modernističkoj karikaturi crtež shvaća kao dvodimenzionalno tumačenje određene ideje, čime uloga linije postaje sve naglašenija (usp. Hillier, 1970: 111–155). Kada su na taj način otkrili narativnu sliku, karikaturistima riječi više nisu trebale te se na prijelazu stoljeća definitivno etabrirala situacijska karikatura bez riječi, što je vjerojatno kulminacijska faza razvoja te izražajne forme (usp. Ajanović, 2008: 41–113).

Taj važan rukavac u razvoju karikature odlikuje se snažnim značajnskim nabojem, izraženim grafičkim minimalizmom i općom grafičkom jednostavnošću zasnovanom na načelu "manje je više", gdje promatrač treba uložiti napor kako bi identificirao cjelinu na osnovu fragmenata predočenih krajnje stiliziranim linijskim crtežom. Cijelo promatranje crteža i vizualni užitak sada podrazumijeva dešifriranje kodova, tumačenje indikacija i popunjavanje praznina u nečemu što je tek nagoviješteno u nekoliko poteza. Utjecaj moderne situacijske karikature na animaciju osobito će se osjetiti u filmovima nastalim nakon sredine 1940-ih u SAD-u i nakon 1950-ih u Jugoslaviji (usp. Amidi, 2006: 21, 22).

Postoji više faktora koji su doprinijeli pojavi minimalističkog trenda, od kojih su najvažniji stilski pravci i shvaćanje likovne forme koji su se javili u umjetnosti generalno, kakav je kubizam, ranije sece-



Jerry Dumas

sija ili utjecaj japanske srednjovjekovne umjetnosti koju je europska javnost otkrila krajem 19. stoljeća (usp. Ajanović, 2004: 247–255).

U cijelom tom procesu važnu ulogu igrao je časopis *Simplicissimus*, možda uopće najveći doprinos karikaturi s njemačkoga govornog područja, koji je 1896. osnovao karikaturist Thomas Theodor Heine uz pomoć izdavača Alberta Langena. Heine, koji je bio i jedan od glavnih suradnika časopisa ističući se uspјelim karikaturalnim portretima Al Caponea ili mladog Hitlera, zalagao se za visoki intelektualni stil i osvjetljavanje važnih društvenih pitanja kroz ironijsku perspektivu pa se stoga među angažiranim suradnicima *Simplicissimusa* mogu naći i pisci kakvi su bili August Strindberg i Anatole France. Čak i kad je tijekom Prvog svjetskog rata časopis aktivno sudjelovao u propagandnom ratu protiv Francuske i Britanije, pretežita publika kojoj se obraćao bio je obrazovani srednji sloj. Pod svojim slavnim logotipom *Die bissige Bulldogge*, čiji je autor bio Heine, časopis je usmjerio satirički žalac prije svega prema militarističkoj kasti, ali ni sami car nije bio pošteđen. Tijekom kasnog 19. stoljeća München je naime postao metropola kojom su dominirali buržoaski liberali koji su u javnom i kulturnom životu funkcionalirali kao protuteža "militantnoj, nadmenoj figuri imperatora Williama II. u Berlinu", kako to povjesničar karikature Fritz Arnold opisuje u katalogu retrospektivne izložbe karikatura iz *Simplicissimusa*. Osobito važnom činjenicom Arnold drži tolerantnu atmosferu i kozmopolitizam u tadašnjem Münchenu koji je objeručke i sa zahvalnošću prihvaćao umjetnike iz drugih sredina, uključujući i one došle izvan prostora njemačkog jezika (usp. Arnold, 1982).

Pored Heinea koji je na neki način bio blizak kubizmu, najveće zvijezda časopisa ostaje George Grosz (1893–1959), bivši dadaist koji se direktno i bez rezerve suprotstavio fašizmu, da bi se kao treća centralna figura u časopisu nametnuo Norvežanin Olaf Gulbransson (1873–1958), čiji minimalistički stil Hillier opisuje kao "hladnu odlučnost i kompletну sigurnost" (1970: 113). Njegov crtački stil očito je nastao pod utjecajem secesije, japanskog srednjovjekovnog drvoreza i ekspresionističke dinamike Edvarda Muncha. Gulbranssonovi crteži izvedeni linijom koju odlikuje opušteni potez i elegantna čistoća razvijat će se vremenom ka maksimalnom minimalizmu gdje su svi detalji, osim onih najnužnijih, izostavljeni, tako da su završeni crteži ostavljali dojam trenutačne kreacije koja u promatrača priziva njegov vlastitu zalihu ideja i slika iz sjećanja koje projicira u prazne površine slike i time je zapravo dovršava. Ljepota jednostavne linije najprimjetnija je u Gulbransonovim uvjerljivim minimalističkim portretnim karikaturama gdje on u svega nekoliko poteza predočava prepoznatljive fisionomije, od Ibsenove do Hitlerove.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> U knjizi *Olaf G.* koja opisuje Gulbranssonov život i djelo, pisci i crtači Lars Fiske i Steffen Kverneland rakonstruiraju šalu Gulbranssonovih redakcijskih kolega. Ako bi se na stolu našao prazan papir neki od surdanika bi u šali upozorio: "Nemojte bacati, ovo je možda novi Gulbransson!" (usp. Fiske, 2007: 85)

Ima neke dubinske simbolike u tome što se Nedeljko Dragić, u jesen svog života i karijere, našao u rodnom mjestu *Simplicissimus* Münchenu i zaljubio u njega. Razumijevanje konteksta simplifikacijske, intelektualne karikature kakva je njegovana u *Simplicissimus* zapravo je nužan preduvjet da bi se u potpunosti doživjela Dragićeva estetika i poetika. U najšire shvaćenom procesu razvoja narativne slike, u dinamici s kojom su se prenosile ideje iz jednog medija u drugi jednako kao i unutar svakog ponaosob, treba tražiti ključ za razumijevanje (i) hrvatske karikature, stripa i animacije.

#### **4. The New Yorker i animirani film**

Nakon što su nacisti uzrokovali strahovitu eroziju njemačke kulture, cijenu čega je, jasno, platio i *Simplicissimus* čiji veliki dio suradnika emigrira ili jednostavno prestaje publicirati, centralni napori na daljem moderniziranju narativnog crteža nastajat će u SAD-u. Američka karikatura je u velikom zamahu od 1920-ih zahvaljujući, između ostalog, distribuciji putem takozvanih "sindikata" koji su prethodno osobito pomogli procvatu stripa da bi počeli distribuirati i karikature omogućivši prodaju jednog crteža u više novina, čime su karikaturisti dobili milijunsку publiku i mogućnost da se profesionaliziraju. Minimalističku karikaturu priglili su primjerice suradnici časopisa *Vanity Fair* kao Meksikanac Miguel Covarrubias ili Al Hirschfeld koji se proslavio predočavajući poznate hollywoodske profile u jednostavnoj, kaligrafskoj liniji.

Najznačajniji događaj za američku i za svjetsku karikaturu bio je osnutak magazina *The New Yorker*, koji je 1925. utemeljio Harold Ross u novoj kozmopolitskoj metropoli, New Yorku, profilirajući ga kao pomalo snobovski tjednik koji u sadržaju kombinira satiričnu literaturu i sofisticiranu karikaturu čija su svjetonazorska stajališta podudarna onima lijevih liberala.<sup>2</sup> U Europi su vodeći elitisti među vizualnim umjetnicima zagovarali i prakticirali ideju o animaciji kao o "obojenom ritmu" koja kao takva predstavlja dobrodošlu pritoku unutar širih avangardnih umjetničkih tokova. Za razliku od europskog kontinenta, u Americi su se animacijom počeli baviti poluobrazovani ljudi (ni Disney ni Lwerks nisu završili ni gimnaziju) kojima su novinski crtež, osobito karikatura i strip, bili jedini dostupni referentni materijal na koji su se mogli osloniti. Stoga je samo ishodište američkog filma bila ona narativna slika koja se oblikovala u stripu i karikaturi, a na čiju će moderniju profilaciju časopis *The New Yorker* izvršiti radikalani utjecaj.

*New Yorker* će brzo nakon osnutka razviti vlastiti stil i stav koji će se značajno razlikovati od ostalih američkih humorističkih listova. U početku su suradnici *New Yorkera* poput Billa Groppera još uvijek bili pod utjecajem klasičnih karikaturista kakvi su Daumier i Steinlen ili američke crtačke zvijezde Thomas Nasta, ali već tijekom prvog godišta nastupaju crtači poput primjerice Gluyasa Williamsa koji svoju inspiraciju očito nalaze u sabranim godišnjacima *Simplicissimus* na čijim će zasadama stvoriti *New Yorker* tip karikature koji odlikuje sofisticirani i pomalo apstraktni humor što se uglavnom bavi mukama prosječnog čovjeka da se probije egzistencijalnim labirintom pred koji ga postavlja moderni način življena.

*New Yorkerovi* karikaturisti su dakle forsirali viceve na temu ljudske nesavršenosti, izbjegavajući direktnu političku satiru; oslikavajući prozaičnu svakodnevnicu i trivijalne situacije kroz humor suptilne zajedljivosti. Njihov ironijski pogled premjeravao je uzduž i poprijeko kapitalističku kulturu i američki apolitični način življena, vrijednosni sustav potrošačkog društva i čovjekovu sve veću ovisnost o stroju. Krajnje komplikirani kontekst predočavan je jednostavnim i lako čitljivim crtežom katkad naoružanim kratkom replikom logički konfrontiranom s porukom crteža, a katkad karikaturama bez riječi čija je komična poanta nastajala putem premetaljki u kompoziciji slike, laganom pretjerivanju i deformacijama, inkongruencijom i neracionalnim strukturiranjem sadržajnih elemenata.

<sup>2</sup> Neki od vodećih američkih književnika 20. stoljeća (John Updike, Vladimir Nabokov, Richard Ford itd.)



Charles Addams

Rad mnogih suradnika časopisa ubrzo će postati vrelo inspiracije autorima igranih i animiranih filmova. Jedan od najistaknutijih među njima bio je Charles "Chas" Addams, prepoznatljiv po svojoj sklonosti humoru strave, osobito u seriji crnouhumornih crteža o dijaboličnoj obitelji kojoj je posudio svoje prezime i koja je više puta adaptirana za film i televiziju.<sup>3</sup> Osim crnoumorne kronike iz života vampira, vještice, vukodlaka u obitelji Addams, njegova specijalnost bila je kreiranje humoristične situacije putem inkongruentnog oblikovanja prostora, ili kako je R. C. Harveys formulirao, "karikatura inkongruentne komedije" (2007: 178). Njegova možda najpoznatija karikatura, prvi put objavljena 1950., prikazuje skijaša koji se uspinje uz stazu dok zbumjeno promatra jednog drugog skijaša koji se skija niz padinu: između tragova koje su njegove skije ostavile u snijegu nalazi se visoko drvo.

Ranije jazz pijanist, Peter Arno, iako dosta klasičan u likovnom stilu, unio je u karikaturu atmosferu noćnih klubova i glamurozne pin-up djevojke u društvu starijih milijunaša.<sup>4</sup> U materijalističkoj kulturi dolarske imperije SAD-a, život je zapravo stalna trka za novcem, moći i seksom. Ljubavne relacije postale su vrsta biznisa, zaključuje u svojoj analizi Rössel, autor jedne od prvih europskih knjiga o karikaturama iz *New Yorkera* (Rossel, 1953: 25). Arnoov erotizirani prostor i njegov način ironiziranja puritanskih normi funkcioniра kao očiti referentni okvir za Texa Averyja i njegovu seriju filmova o Crvenkapici i Snjeguljici rađenih za MGM tijekom 1940-ih.

Među karikaturistima časopisa *The New Yorker* koji su na najdirektniji način utjecali na animirani film svog vremena nalazi se James Thurber. Unatoč svojim vrlo ograničenim crtačkim mogućnostima,

<sup>3</sup> Npr. John Halas Studio producirao je 1972. animiranu seriju *The Addams Family*.

<sup>4</sup> Zanimljivo je da su mnogi tadašnji animatori, npr. Gene Deitch, Ward Kimball ili George Bruns, karijeru počeli pa često i paralelno nastavili kao jazz glazbenici, što je imalo utjecaja na njihov način crtanja, animiranja i montaže filmova.

Thurber je bio u stanju kreirati izrazito kompleksne narativne slike. Jedna od njegovih slikovnica bila je temelj za jedan od najoriginalnijih animiranih filmova iz 1950-ih, *Jednorog u vrtu* (*A Unicorn in the Garden*, John Hubley i Bill Hurtz, 1953), produciran u modernističkom studiju UPA. Jedan drugi New Yorkerov karikaturist, Sam Cobean, koji je počeo karijeru kao animator u Disneyju, inspirirao je Chucka Jonesa, koji je u svom slavnem film *Jedna žabljva večer* (*One Froggy Evening*, 1955), produciranim kod Warner Brothersa, posudio Cobeanov grafički stil i figuraciju.

Posebno zanimljiv slučaj bio je Otto Soglow, suradnik časopisa koji se odlikovao izrazito reduciranim stilizacijom i izvanrednim osjećajem za crtani govor tijela izražen katkad u pojedinačnoj karikaturi, a katkad u stranici stripa bez riječi. Njegov najveći uspjeh bio je strip-serijal *Mali kralj* (*The Little King*) čiji je život počeo 1934. kao povremeni prilog u časopisu da bi ga ubrzo otkupio King Features Syndicate, najveći strip-sindikat koji je osnovao slavni novinski magnat William Randolph Hearst, i distribuirao ga u brojne dnevne listove u SAD-u i Europi. Mnogi proučavatelji stripa, primjerice Goulart ili Horn, ističu kako je s vremenom Soglowov crtež u strip-serijalu o djetinjastom kralju postao toliko sveden i shematski da ga se ne može opisati drugačije nego kao pantomimsku liniju (usp. Goulart, 1990: 233; Horn, 1976: 627).

Soglowov strip postat će osnova za seriju crtanih filmova u produkciji Van Beurenova studija tijekom 1930-ih. Kreirati animirani film na osnovu tog stripa nije bila jednostavna zadaća zbog toga što je, kako to naglašava i Maltin, "glavni lik filma, lik niskog ključa koji se izražava sofisticiranom pantomimom – što nije baš najpoželjnija osobina za zvijezdu animiranog filma" (Maltin, 1987: 203). Animatori koji su radili na seriji, među njima i Vernon Stallings, uložili su ogromne napore kako bi sačuvali Soglowov minimalistički stil i glavne karakteristike Malog kralja. Filmovi su, baš kao i stripovi, bili bez riječi, a humor se zasnivao na istoj premisi o kralju koji se svojim infantilnim ponašanjem nalazi u totalnom neskladu sa svojom pompoznom okolinom. Jedna vrsta umekšanog *slapstick*-humora i vizualnih gegova baziranih na optičkim inkongruencijama jedina su primjetna odstupanja u mediju animacije u odnosu na ono što se već nalazi u stripu. To što animirana serija o Malom Kralju ni izbliza nije ponovila uspjeh tog lika na novinskim stranicama leži vjerojatno u činjenici da su se filmovi doimali doslovce kao strip na ekranu, usprkos elegantno izvedenoj animaciji koja je katkada uključivala i pokretanje ne samo drugog plana, već i pozadine.

Ipak, i neovisno o svim pobrojanim i nespomenutim snažnim autorskim profilima među suradnicima časopisa *The New Yorker*, Saul Steinberg je umjetnik koji izvršio najveći utjecaj na razvoj ne samo karikature, stripa i animacije već uopće vizualnih medija i kulture. Njegovi crteži iz zrele faze karijere odlikovali su se rafiniranom i nemametljivim stilom čija je glavna karakteristika bila linija jednake debljine kojom su suptilne filozofske misli i ideje izražavane u jasnoj i jednostavnoj formi. Steinberg je radio za *The New Yorker* punih 60 godina, ostavivši časopisu u naslijede fascinantnog opus u rasponu od karikatura i ilustracija, dizajna naslovnih stranica pa do crtanih putopisa. Zahvaljujući snažnoj svijesti o formi Steinberg je obnovio umjetnost crteža kao takvu i u jednoj takvoj mjeri da ga neki od historičara umjetnosti smatraju jednim od tvoraca moderne likovne doživljajnosti. E. H. Gombrich u eseju "The Wit of Saul Steinberg" osobito slavi Steinbergovu sposobnost u stvaranju "vizualnih proturječja" i "konfliktu između nepodudarnih misli", a sve to predočeno manirom koju odlikuje "krajnja jednostavnost". Iz svoje analize Gombrich izvodi logičan zaključak: "Danas ne postoji ni jedan drugi živi umjetnik koji toliko zna o filozofiji predočavanja kao Saul Steinberg" (Gombrich, 1996: 539–545).

Ljepota linije i jednostavnost forme za Steinberga su bili način oblikovanja vizualnih ideja u kojem je destilirao ono najvažnije i najtipičnije iz stvarnosti. U pravilu on je svoje crteže komponirao služeći se suptilnim grafičkim disonancama kojima je ironizirao na logici zasnovan poredak stvari te inkongruentnim umecima ili gestama koje pokreću dugački lanac asocijacija i aluzija na egzistencijalne okolnosti suvremenog čovjeka i društva.

O Steinbergovu utjecaju na animirani film uopće i osobito na rad Nedeljka Dragića već sam ranije detaljno pisao (usp. Ajanović, 2004: 131–134; Ajanović, 2008: 261–264). Da je taj utjecaj teško precijeniti dokazao je i svojedobni specijalni program na festivalu animiranog filma u Ottawi 2007. pod nazivom "Animation influenced by the *The New Yorker Magazine* illustrator Saul Steinberg (1914–1999)". Sastavljač programa George Griffin uvrstio je sljedeće filmove koje po njegovu mišljenju najjasnije oslikavaju primjenu steinbergovske estetike u mediju animiranog filma: *Bratstvo čovjeka* (*Brotherhood of Man*, Robert "Bob" Cannon, 1945), *Avanture u glazbi: melodija* (*Adventures in Music: Melody*, Ward Kimball, 1953), *Ispunjeni dan* (*Busy Day*, Gene Deitch i Saul Steinberg, 1955), *Dijagram* (*Wykres*, Daniel Szczechura, 1966), *Sve je broj* (*Wszystko jest liczbą*, Stefan Schabenbeck, 1967), *Likovi* (*De Karakters*, Evert de Beijer, 1986), *Dnevnik* (Nedeljko Dragić, 1974), *Crtkari* (*The Doodlers*, Kathy Rose, 1975), *Curriculum Vitae* (Pavel Koutsky, 1986), *Još jedan loš dan za Philipa Jenkinsa* (*Another Bad Day for Philip Jenkins*, Mo Willems, 1994), *Feeling My Way* (Jonathan Hodgson, 1997), *Fazirana Amerika* (*In Betweening America*, Candy Kugel, 2001).

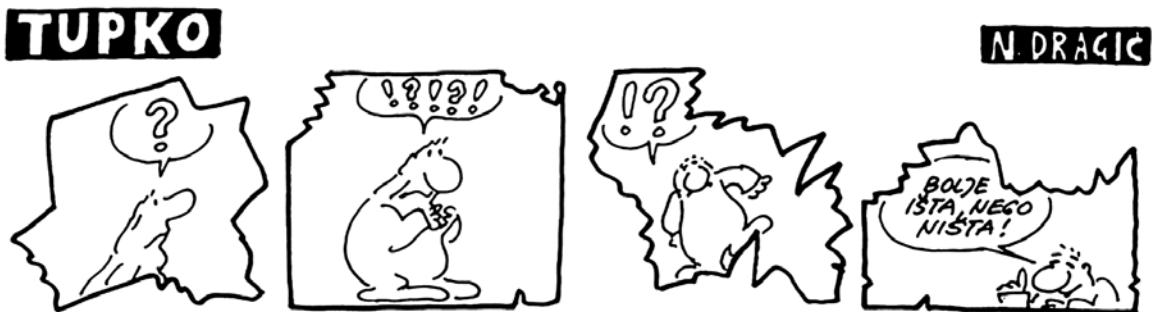
Međutim, uz dužno poštovanje prema svim izabranim filmovima, među njima ne postoji ni jedno djelo koje bi se ekspresivnom snagom i uvjerljivošću u adaptiranju i oplemenjivanju pokretom steinbergovske minimalističke narativne slike moglo usporediti s remek-djelom Nedeljka Dragića. Kao da je put koji je rumunjski emigrant započeo 1930-ih na stranicama slavnog časopisa svoj puni smisao i konačnu formu dobio 1974. usred balkansko-srednjoeuropskog ambijenta iz kojeg je i sam Steinberg potekao (usp. Ajanović, 2008: 265–269).

## 5. Refleksivni strip

Da bi kontekst za razumijevanje autorske osobnosti Nedeljka Dragića bio potpun, u obzir se mora uzeti i refleksivnost, još jedan vizualno-narativni postupak preuzet iz stripa. Centralno načelo refleksivnosti, izlaganje samog sebe, preispitivanje vlastitih odluka, centralni su postupak u nekim Dragićevim filmovima, osobito *Dnevniku* (1974) i *Slikama iz sjecanja* (1978), a prakticirao ga je i u svom dnevnom stripu *Tupko*. Refleksivnost shvaćena kao pokušaj otpora pretpostavci o univerzalnosti akademskog znanja inzistiranjem na stavu da je ono, kao i svako drugo znanje, statično i parcijalno, jedan je od ključnih aspekata takozvanog "vizualnog obrata". Refleksivnost je, dakle, svjesno odabran koncept koji polazi od pretpostavke da je univerzalno znanje nemoguće jer je središnji dio naše subjektivnosti – nesvesno – nije dostupno svijesti. Stoga se autor istodobno postavlja u položaj jednako tvorca i kritičara vlastitog djela, takvog koji cijelo vrijeme preispituje svoje mentalno stanje i njegove učinke na vlastitu kreaciju, kao i njezin povratni utjecaj na samog tvorca. Upravo refleksivnost čini da se Dragića i njegovo djelo osjeća tako modernima. Sve prethodne estetike prihvaćale su naime univerzalnost "istine", "stvarnosti" ili "Boga". Modernizam je prvi put razbio "univerzalnost" na komadiće inzistirajući na jedinstvenosti svakog čina doživljaja slike.

U studijima stripa refleksivnost se najčešće konkretizira isticanjem primjera humorističkog časopisa *Mad* koji je osobito obilježio američku kulturu tijekom 1950-ih i 60-ih. Ta kulturna tiskovina čiji je pretežiti sadržaj od osnutka bio parodijski strip koji je najčešće varirao refleksivnost u postupku i sadržaju. Analizirajući radove jednog od vodećih *Madovih* autora Harveyja Kurtzmana, Maria Reidelbach u njegovoj metodi i pristupu nalazi kombiniranje divljeg i nesputanog, ali ipak artificijelnog i bezopasnog nasilja animatora Texa Averyja kao i polietnički dijalog i pojigravanje logikom iz stripa *Krazy Kat* Georgea Herrimana (usp. Reidelbach, 1991: 21).

Sadržaj *Mad-a* iz njegova velikog perioda inspirirao je animatore, što je primjetno u primjerice animacijskoj produkciji Warner Brosa, osobito u remek-djelu refleksivnog animiranog filma *Pačje ludosti* (*Duck Amuck*, 1953) Chucka Jonesa, i omogućio pojavu refleksivnog novinskog stripa *Sam's Strip* autora Jerryja Dumasa, potpisivanog kao zajedničko djelo njega i Morta Walkera. Taj moguće sam vrhunac



Nedeljko Dragić

STRIP, ANIMACIJA, FILM

68 / 2011

ove vrste stripa objavljuje u američkom tisku između 1961. i 1963. u distribuciji King Features Syndicate, sa ukupnom produkcijom od 504 pasice s po četiri slike, što se u američkim prilikama računa kao tržišno neuspis projekt. Kao asistent Walkeru na velikim komercijalnim stripovima kao što su *Redov Billy* (*Beetle Bailey*, od 1950) i *Hi and Lois* (od 1954, glavni crtač Dick Browne), Dumas je zajedno sa svojim poslodavcem kreirao *Sam's Strip* u trenucima opuštanja, kao interni vic u njihovom malom ateljeu. Sam je "svjestan" da je crtani lik i da je "zaposlen" kao junak stripa, pri čemu razgovara s publikom, žali se na crtača, komentira aktualne događaje i, što je osobito efektno, preispituje estetiku i semiotiku stripa. Strip je prepun viceva o pomoćnim linijama koje simuliraju pokret, oblačićima, okvirima sličica i drugim kodovima stripa. Tako Sam primjerice ima ormari pun rabljenih oblačića, uskličnika, upitnika koje prodaje u pola cijene, usisava oblačiće prašine koji se javljaju iza njega dok trči, pojavljuje se u krupnom planu kako bi "ostvario malo bliži kontakt s čitateljima" dok se u jednoj pasici žali kako "danas nema ideja", a žarulja u oblačiću iznad njegove glave je tamna. Pomoćni lik u stripu poentira objašnjavajući Samu da ovog mjeseca nije platio račun za struju. Sam se obraća čitateljima izgovarajući frazu da se iza svake slike nalazi neki skriveni mehanizam i onda na posljednjoj slici vidimo malko zavrnuti kadar iza kojeg se otkrivaju kotačići mehanizma. U drugoj pasici vidimo sve tri prve sličice prazne da bismo na posljednjoj zatekli naslov "zatvoreno zbog renoviranja".

Baš kao u Jonesovoj animacijskoj majstoriji ili mnogo ranije u Fleischerovu ostvarenju *Out of the Inkwell* (1918–29), i strip o Samu vrvi od gegova zasnovanih na direktnom kontaktu između crtanog lika i njegova autora, pa tako u jednom kadru vidimo realistično nacrtani avion, da bi nam u sljedećoj slici Sam objasnio kako se spremi na put pa je unajmio jednog inženjera jer crtač Dumas ne bi znao nacrtati avion. Kada se Samova figura pojavi unutra kadra predočena u drugom planu, njegov je zaključak da "škrti Dumas štedi tuš tako što ga crta manjeg". U nekim pasicama pojavljuje se i karikirani lik crtača kojeg primjerice Sam nezadovoljan svojim izgledom pita "Zašto me crtaš ovakvog?" "Zar ti misliš da sam ja Michelangelo?", glasi odgovor.

Drugi frekventno rabljen postupak je interaktivnost. Četiri sličice stripa su Samovo vlasništvo koje on za nevolju može "iznajmljivati" drugim strip-likovima, tražiti od njih autogram (Blondie) ili ih pitati od kakvog je tuša njihovo odijelo (Dick Tracy). Konačno, važna dimenzija stripa predstavlja dnevno-aktualno ažuriranje putem Samovih komentara važnih političkih događaja u direktnom obraćanju publici, dok se među epizodnim likovima u stripu pojavljuju John F. Kennedy, Nikita Hruščov koji uvijek drži spremnu cipelu u ruci, general De Gaulle, što Sam komentira time da je crtač lijep i ne da mu se crtati pozadine pa stoga general koristi strip kao kraticu do naslovne stranice.

Reakcije čitateljstva su bile ili oduševljenje (manji broj) ili bijesna, agresivna i prijeteća pisma i pozivi redakcijama (ogromna većina). Naprosto je neshvatljivo da mala pasica strip u novinama može živcirati ljudi u tolikoj mjeri da je oni nisu u stanju jednostavno ignorirati, što možda na svoj način



Nedeljko Dragić

potvrđuje da je strip u svojoj osnovnoj namjeri uspio. Netko koga ne zanima križaljka nikada neće pisati redakciji pismo u kome zahtjeva uklanjanje tog sadržaja. Kako su novinama hrpmice stizali prosvjedi zbog objavlјivanja *Sam's Stripa*, jedna za drugom otkazuju preplatu te King Features prvog lipnja 1963. odlučuje ukinuti produkciju i distribuciju tog stripa. No, utjecaj *Sam's Stripa* na generaciju autora koji su došli poslije bio je enorman i može ga se identificirati u djelima autora u rasponu od Hurta do Crumba. Strip će vremenom zadobiti takav kulturni status da su 80-e, prilikom provale u newyorški ured King Featuresa, ukradeni samo originali *Sam's Stripa*.

Historija će se na neki način ponoviti desetak godina kasnije u Zagrebu oko Dragićeva stripa *Tupko*.

### 6. Tupko: karikatura stripa

Kao u rijetko kojeg drugog autora, Dragićevi filmovi organski su vezani s njegovim vlastitim radom izvan filma i animacije. Stoga je njegovo bavljenje karikaturom i stripom logičan, sastavni dio cjeline ukupnog fascinantnog autorskog opusa što ga je potpisao. Dragićev rad na kojem se temelji njegovo kasnije cijelokupno animacijsko djelo je knjiga karikatura *Leksikon za nepismene* (1965) i općenito, kako on sam to formulira, njegova "težnja da nacrta slovo". Prema njegovim riječima, ideju za knjigu dobio je vidjevši leksikon humora od A do Ž srpskog novinara Serafima. Knjigu koja će sabrati njegove intelektualne karikature bez riječi u kojima je jasno naglašeno preuzimanje steinbergovske poetike, ali i nagoniješteno njeno unapređenje i nadgradnja, objavio je zagrebački nakladnik "Panorama", da bi se drugo izdanje pojavilo u bivšoj Istočnoj Njemačkoj u nakladi slavnog satiričnog lista *Eulenspigel*.

Usto, kao neka vrsta međufaze između karikature i stripa, nalaze se Dragićeve ilustracije za udžbenike matematike, kemije i fizike što ih je uglavnom radio za Školsku knjigu tijekom 1970-ih. Tu spadaju primjerice dijaloški napisani udžbenici matematike (*Uh ta matematika*, tekst Zlatko Šporer), fizike (*Što se zbiva u atomskoj jezgri*, tekst Vladimira Paara) i geometrije (*Brbljanje o geometriji*, Zlatko Šporer). Ova potonja knjiga bila je u cijelosti nacrtana rukom i pretvorna doslovce u strip tako da je urednik i autor teksta Šporer u završnoj redakciji odlučio izmijeniti Dragićevu funkciju te ga od ilustratora prometnuti u, sasvim opravданo, koautora knjige. O Dragićevim nastojanjima na planu narativne slike svjedoče i nerealizirani projekti kao udžbenik o historiji svijeta predložen u karikaturi, ali naravno još više oni realizirani, kakvi su filmovi *Elegija* (1966) koji je direktno izrastao iz jedne karikature objavljene u knjizi, ili *Idu dani* (1969) koji je nastao narativnim i animacijskim povezivanjem i stapanjem serije autorovih karikatura u novu cjelinu. U londonskom časopisu *Continental Film Review*, u broju 206, istaknut je autorov "kolosalni smisao za tajming i inventivnost", sposobnost da humor derivira iz "bazično tragičnih situacija", što zapravo nije ništa drugo do primjena Dragićevih iskustava kao karikaturista.

Zanimljivo je da se naknadnom analizom Dragićevih knjiga otkriva još jedna njegova ambicija pored već spomenute da "nacrtava slovo". Naime, njega veoma zanima spiritualna blizina pojmovima "glas" i "misao" tako da on konstantno nastoji "nacrtati i zvuk", što će također imati kardinalnog utjecaja na njegove filmove. Dragića kao da uopće ne privlači izražavanje kroz verbalni jezik, ali to nikako ne znači da je svijet koji on stvara lišen zvukova i glasova. Zvuk postaje vidljiv pomoću različitih grafičkih postupaka poput kaligrafske onomatopeje i imitacije, tipografije, antropomorfizacije slova i brojki, grafičke prezentacije vibracija i zvučnih efekata, kodova i konvencija preuzetih iz stripa i na druge načine.

Da Dragić očito voli grafički predloženu čujnost vidljivo je iz nekih njegovih filmova kakav je prije svega *Tup-tup* (1971) koji je u cijelosti inspiriran njegovom onomatopejskom karikaturom, a takva tendencija vidljiva je (i čujna) u njegovu filmu *Dan kad sam prestao pušiti* (1982). I u Dragićevu centralnom stripu, koji također ima onomatopejski naslov *Tupko*, primjetna je tendencija da se uz grafički predloženo vrijeme i prostor narativna slika "ozvuči" raznim postupcima od kojih je osobito efektno direktno obraćanje čitateljskoj publici glavnog lika.

Taj takozvani "antistrip" (pojam, rekli smo, lišen svakog smisla), kako je *Tupko* označen, prvi put je objavljen 3. siječnja 1970. u *Večernjem listu* gdje je uz prekide izlazio godinu i pol dana. Najveće zasluge za taj uistinu odvažan uređivački potez pripadaju uredniku Danijelu Jeliniću koji je inicirao cijeli projekt i podržavao Dragića čak i u periodima kada je njegov strip bio izložen najžešćoj kritici kolega u uredništvu i čitateljstva. Zanimljivo je, o čemu piše i Horvat-Pintarić, a što svjedoči i sam autor, da su mišljenja o *Tupku* bila veoma podijeljena. Baš kao i u slučaju njegova američkog prethodnika *Samova stripa*, i *Tupko* je potvrđio da je čovjek biće (ili rob) navika i konvencija. Stoga tako dramatično reagiramo na izmjenu, semantički otklon, prekid norme, nepravilnost ili u ovim slučajevima radikalno opstruiranje kodova strip-izraza. Broj agresivnih čitatelja Večernjaka koji su prijetili otkazivanjem preplate uvećavao se sa svakom novom objavljenom pasicom tako da su se nerijetko na redakcijskim sastancima vodile polemike oko tog stripa. Naravno, za najmlađu generaciju poklonika stripa *Tupko* je postao kult i najveći uzor na planu nesputanog i slobodoumnog shvaćanja medija.

Nekoliko neočekivanih uspjeha produljili su *Tupkov* život. Tako je *Večernji list* u broju od 22. srpnja 1971. imao čast izvijestiti svoje čitatelje da je "popularni strip Nedeljka Dragića" što ga taj list dnevno objavljuje na svojim stranicama "odnio prvu nagradu na uglednom međunarodnom festivalu u kanadskom gradu Montrealu. Priznanje je to značajnije što se festival održava na američkom kontinentu, domovini stripova". Riječ je bila o uistinu golemom priznanju budući je Salon karikature u Montrealu u to vrijeme bio najuglednija svjetska manifestacija tog tipa. *Tupko* je pored toga doživio da bude izložen u elitnom galerijskom prostoru na izložbi vizualno-likovnih istraživanja "Identitet, zadati identitet i alternativni identitet" održanom u Grazu 1975, a na prijedlog ugledne kunsthistoričarke Vere Horvat-Pintarić. Dragić je postavio duhoviti eksperiment koji se sastojao od tri velike slike koje vise na zidu u visini prosječne ljudske figure. Na prvoj slici vidimo Tupka kako ulazi u kadar, u drugoj i trećoj se bezbrižno šeće da bi četvrta slika bila zrcalo iste veličine na kojem je zalijepljen ljutiti Tupko i oblačić u kojem piše "Marš iz mog stripa". Bilo je to jedan od uopće prvih proba autora stripa i crtanog filma u galerijski prostor. Internacionallim uspjesima stripa treba pridružiti i objavlivanje odabranih pasica u talijanskom elitističkom časopisu *Comics* uz predgovor Horvat-Pintarić za koju *Tupko* predstavlja "animiranje pravokutnih listova" opisujući Dragićevu metodu sljedećim riječima:

*U svim trakama "Tupka" Dragić razvija takav vlastiti stripovni metajezik u kom će samo pomoći izmjene i preobrazbe okvira ili mijenjanjem odnosa veličina unutar četiri kvadratna polja, ispričati 'priču', tj. jasno saopćiti nov značenjski kontekst bilo kojeg trenutka svakidašnjice. Tako npr. samo promjenom konturne linije kvadratnog polja "Tupko" opisuje svoja vlastita stanja (pijanstvo, vrtoglavica, gubitak memorije, strah od zatvorenog prostora, od zatvora ili od smrti).*

Srpski kritičar Bogdan Tirkanić bio je na tragu takvih razmišljanja zaključivši u tekstu "Tupko u ogledalu", izdanom 1982. u beogradskom NiN-u, da je *Tupko* primjer "animacije stripa".

*Nema sumnje da je ovde na delu Dragićev pozitivno iskustvo iz oblasti crtanog filma, koje ga je naučilo da se u svetu crteža "priča" stvara akcijom elemenata slike, to jest da svaka "poruka" direktno zavisi od prirode medija koji tu priču uslovljava i stvara.*

Otkud tako moderan pristup kod Dragića koji sebe uporno želi predstaviti kao samoukog stvaraoca i nekog tko se prije svega oslanja o vlastiti instinkt? Prepostavke za tumačenje autorskih osobnosti jedne takve naizgled samonikle pojave mogu se protumačiti kao rezultat interakcije triju okolnosti: (1) sredina u kojoj se zadesio, Zagrebačka škola crtanog filma u punom naponu kreativne potencije koja je Dragić stalno gurala naprijed, (2) njegov grozničavi interes za karikaturu i strip, (3) etabirana generacija hrvatskih autora tradicionalnog stripa koju je naslijedio<sup>5</sup> te naravno (4) talent.

Stoga Dragić bez obzira na svoju navodnu neobrazovanost nastupa kao autor koji pokazuje zapanjujuću upućenost u centralna načela semiotike. On se ležerno poigrava konvencijom čitanja slijeva nadesno, za njega prostor kvadrata stripa nije nikakva čvrsta pozornica već iracionalna scena čija je osnovna osobina promjenjivost i prilagodljivost. On recimo savršeno dobro zna da nema slike bez okvira. Definicija kompozicije kao raspoređivanja elemenata slike unutar okvira puni smisao dobiva jednakost u stripu, ali i na filmu. Okvir se u stripu razvio kao specifičan kod, pa tako imamo pravilan četverokutni oblik kada se opisuje realnost, a obli, jajoliki, oblakasti kad se opisuju snovi ili introspekcija, četiri jednaka kvadrata bez promjene u sadržaju slike sugeriraju neminovnost zvanu protok vremena jer, kako to još Mitry primjećuje, kvadrati nisu jednaki čak ni kada prikazuju jednak statični objekt osvijetljen jednakom rasvjetom (usp. 1997: 89). Ponekad je raspored kvadrata ujednačen i uravnotežen u linearnom nizu, ali su točke motrenja u prikazu sadržaja slike različite, što je postupak koji Dragić osobito često koristi u *Tupku*. Dragić je inače već u *Elegiji* razdvojio okvir ekrana i okvir koji omeđuju svijet filma, a okvir slike kao ulazna vrata u svijet umjetničkog djela bio je izazov brojnim crtačima i animatorima što je područje na kojem je posebno ustrajno eksperimentirao nizozemski animator Paul Driessen.

I sa svim ostalim temeljnim pravilima akademski shvaćene kompozicije slike, Dragić se, ovisno o potrebi, katkad ponaša znalački, a katkad ignorantski kako bi se ostvario određeni efekt. On se ne obzire na perspektivna načela i suvereno razara pravilo o postavljanju težišnih točki unutar kompozicije koje kaže da se stvari postavljene na desnu stranu plohe doživljavaju kao teže od onih na lijevoj strani ili načelo izbjegavanja pokreta s desna na lijevo jer je figura tada prinuđena savladati otpor, kao i načelo označavanja figure putem izolacije ili kreiranja kompaktnosti i ravnoteže u konstelaciji slike koncentriranjem na kompozicijsko središte.

Sve te konvencije i pravila su se tako duboko usjekle u našu svijest, način mišljenja i gledanja da kada se Dragić poigrava s njima, mi slike u njegovim stripovima doživljavamo poput prostora nakon zemljotresa ("slikotresa"). Sve je neuravnoteženo, pomaknuto, poremećeno, a prostorna dubina i proporcije u odnosu između stvari i bića ukazuju nam se odjednom kao iluzije što nas naglo budi iz pasivne i ravnodušne naviknutosti. Otuda ona uzrujana gomila koja u svom omiljenom dnevnom listu ne želi vidjeti takav "remetilački" strip. Dragić je svoje vizualne ideje jednakom primjenjivao u svim medijima kojima se bavio i veliki ih je dio već bile testiran u njegovu prvom ambicioznom filmskom

<sup>5</sup> Autori okupljeni oko tjednika *Plavi vjesnik* čiju su jezgru pored starijih i od ranije etabiranih Andrije Maurovića i braće Neugebauer činili Jules Radilović, Žarko Beker, Borivoj Dovniković, Zdenko Svirčić, Vladimir Delač i Oto Reisinger.

projektu *Možda Diogen* (1967) uz dodatak iluzijskog pokreta, ali su razjarene reakcije izostale zbog tadašnje elitističke pozicije animiranog filma. Dragić i tu pokazuje da je umjetnik djelatan na području pokretne slike koji savršeno vlada kondenzacijom, odnosno nastojanjem da se izrazi što više sa što manje elemenata, stoga on skoro nonšalantno vlada kondenziranim dramaturgijom i kondenziranim montažom, što sve dolazi iz njegovih karikatura gdje se efektno služio montažom dovodeći u vezu dvije ili više snimki u jednoj jedinstvenoj slici.

I druga važna osobina stripa *Tupko*, refleksivnost, rezultat je Dragićeva shvaćanja da karikaturu, strip i animaciju promatra kao tri formalne varijacije unutar jednog cjelovitog koncepta. U primjerice posljednjoj sceni filma *Idu dani* suočavamo se s jednim od emotivno uopće najsnažnijih trenutaka u hrvatskoj animaciji i šire: onda kad se pogled glavnog lika susretne s našim i kad trenutno nastupi "razgovor" bez riječi o besmislu postojanja ljudskog života. Inače, taj film je rađen tzv. animacijskim metodom *straight ahead* što čini da se izgled glavnog lika mijenja tijekom filma kao rezultat stalne potrebe da se popravi i dotjera crtež, ali se time pred nas u kondenziranom i vidljivom obličju ukaže bazično svojstvo života: sveopća prolaznost kao posljedica neumitnog protoka vremena.

Upravo to animacijsko remek-djelo rezultat je onih nastojanja kojima se već bavio u svojim karikaturama i stripovima, o pokrenutom crtežu kao umjetnost asocijacija i sugestije koje vode vizualizaciji i prepoznavanju osjećaja, ideja i pojmove vezanih za stvarnost ljudskog života i njegova mentalnog svijeta. ("To see is to recognize!", usp. Mitry, 1997: 102). Kamera registrira mehanički, oči u našu memoriju upisuju stiliziranu verziju stvarnosti. Stoga nema nikakvog razloga da se pojmovi "realno" i "egzaktno" međusobno miješaju. Animacija generalno, a napose crtani film, jest film u kojem je "primarna slika" prelomljena kroz prizmu subjektivne, više mentalne aktivnosti te kao takva traži gledateljevu punu koncentraciju. Kako to i Mitry konstatira: "gledanje je zapravo reorganiziranje prethodnih iskustava, kada ponovno strukturiramo seriju dojmova potaknuti određenim objektom; konkretno evocira apstraktno, objektivnost potiče subjektivnost" (1997: 31).

Prepoznajući crtež mi ga prevodimo na objektivno da bismo ga poslije projicirali na našu vlastitu subjektivnost. Upravo tu se nalazi suštinska razdjelnica između karikature i groteske. Dok je kontekst groteske fantastično i snolikou, karikatura se bavi morom zvanom budno stanje.

Mitryja je filmskoj slici kao objektivno prisutnoj suprotstavlja pojam mentalne slike koja predočava prošlost ili "odsutnu stvarnost" od koje je ostala samo vizualna uspomena. Za razliku od filmske slike koju teorijski i praktično možemo iznova vidjeti u jednakom obličju za Mitryja i zagovornike asocijacijske teorije, mentalna slika je fiksirana unutar memorije i može je se rekonstituirati u našoj svijesti uz pomoć asocijacije (usp. 1997: 83). U analogiji s Mitryjevim stanovištem mogli bismo animaciju, barem onu vrstu kakvu stvara Dragić, označiti kao materijalizaciju "mentalne slike" koja je objektivno prisutna i koja se ne samo promatra već i čita. Dok je dokumentarni ili igrani film netko za nas video i snimio/registrirao/udvojio, sliku u animaciji nitko nije video prije projekcije.

Animacija je čarolija koju je stvorila znanost. Celuloidne vrpe na kojima su utisnuti Dragićevi filmovi materijalizirana su memorija, cijeli jedan kompleksni idejni svijet koji je nastajao paralelnim i naizmjeničnim izletima u medijima animacije, stripa, ranije i karikature, što se u ovoga umjetnika osjeća kao nešto jednostavno i prirodno poput udisanja zraka.

## 7. Belgijско-francuski strip: budućnost koja je prošla

Svojim izletom u strip, Dragić se s današnje historijske distance zapravo čini kao netko tko je stvorio jednu vrstu intermeca, pauze i poveznice koja spaja dvije velike generacije hrvatskog stripa, onu iz *Plavog vjesnika* te generacije strip-grupe Novi kvadrat, koja je nastupila u drugoj polovici 1970-ih i aktivno djelovala nekih desetak godina. On je to na simboličkoj, ali i na sasvim konkretnoj razini, kroz spomenuti utjecaj koji je njegov rad izvršio na mlađe kolege poput Ninoslava Kunca, čiji se

projekt *Sjena* direktno nadovezuje na *Tupka*, ali i putem neposredne suradnje i mentorstva u slučaju nekih od njih kao što su Joško Marušić ili Radovan Devlić, inače najdosljedniji sljedbenik francusko-belgijske škole u hrvatskoj tradiciji stripa, koji je bio suradnik na Dragičevu filmu *Dnevnik*.

Zanimljivo da su obje grupe sačinjavali autori koji su ne samo pratili, već i aktivno sudjelovali u suvremenim evropskim tokovima ne obazirući se previše na američki strip. Kraj 1970-ih i početak 80-ih općenito se može označiti kao veliko doba evropskog stripa. Vodeći pravac evropskog stripa iz tog perioda, tzv. belgijsko-francuska škola, iz mnogo razloga se uzima kao revolucionarna pojавa u povijesti medija. Ovo naravno ne samo stoga što se evropski strip primakao tržišnim uspjesima japanske mange i različitim tradicijama stripa nastalima u SAD-u, već i, što je osobito važno, zbog činjenice da se strip po prvi put u zapadnoj kulturi počinje shvaćati kao seriozna izražajna forma. Sve to koïncidira s rastom značaja semiotike kao prve znanstvene discipline koja strip ne samo da tretira ravnopravno ostalim vizualnim medijima, već on štoviše postaje važan dio istraživanja budući da vodeći semiolozи poput Umberta Eca brzo shvaćaju da je strip pravi "švedski stol" na kojem su izložena temeljna semiotička pitanja.

Centralna figura belgijsko-francuske škole bio je Moebius ili Giraud (ovisno od toga kako se pod koji rad potpisivao), umjetnik koji je utemeljio tzv. "teškometalni" (po časopisu *Metal Hurlant*, engl. *Heavy Metal*) grafički stil u crtežu i kompleksnu intelektualnu montažu svake stranice i za koga je između ostalih Federico Fellini napisao da je "Svemogući Bog", stavljajući ga u istu ravan s Piccasom i Matisseom. Naravno, školu su stvorili ne samo brojni francusko-belgijski sjajni autori već i cijeli niz drugih strip-umjetnika osobne poetike i vizije uključujući i one izvan tog zemljopisnog okvira (Pratt, Toppi, Bataglia, Hernandez-Palacios, Weinberg, De la Fuente...). Posebna zanimljivost je da su značajan trag u cijelom tom fenomenu ostavili ljudi vezani za prostor Hrvatske i bivše Jugoslavije, primjerice Enki Bilal, Bosanac rođen u Beogradu, Sarajlija Ervin Rustemagić koji je bio agent slavnom belgijskom strip-crtaču Hermannu, ali prije svega dakako zagrebačka strip-grupa Novi kvadrat čiji su neki pripadnici postali globalno prepoznati po svom grafičkom ekshibicionizmu, sklonosti oporoj satiri i crnom humoru, ali i činjenici da su dolazili iz, kako se to tada zvalo, jedne "komunističke" zemlje.

Francusko-belgijski strip odlikovao se izuzetno realističkim tretmanom prostora i figura u pokretu, slobodnim predočavanjem erotike, a sve to obogaćeno jednom vrstom grafičke pirotehnike u načinu sjenčanja. Bogate mogućnosti strip-izraza oslobođene su konvencija tradicionalnog novinskog stripa: strip-kvadrat tretiran je kao sekvenca koja predočava segment šireg razvoja ili događaj, ono što nije prikazano na sličicama postaje jednakovo važno kao i ono što jest, slijed sličica i tabli nije više sveden na kronologiju već prati logiku razvoja likova, prostorni, vremenski, psihološki ili plastički elementi kombinirani su kompleksnim montažnim postupcima izvedenim na cijeloj stranici i stoga su ti stripovi uglavnom objavljivani u albumima umjesto u tradicionalnim strip-trakama.

Osim inovativnim pristupom montaži kadra i stranice, ti su se stripovi isticali riskantnim pripovjeđačkim tehnikama i najčešće su bili prožeti inteligentnom i surovom satironom kojom su izražavane i nijansirane ljevičarske ideje i egzistencijalni pesimizam njihovih autora. Žanrovske i tematske dominirala je distopija, dok su uz klasike znanstvene fantastike poput Dicka ili Lema, obavezna literatura većine francusko-belgijskih autora stripa bili neomarksistički filozofi kakvi su Marcuse i Lefebvre. Neomarksisti su svoju kritiku društva zasnivali na stanovištu da se "čovjek više ne identificira s onim što proizvodi već s onim što konzumira". U svojim radovima raskrinkavali su visoko organizirane skupine koje rade preko države i/ili korporativne države i koji, za razliku od ranijih vladajućih klasa, svoju moć vide manje u vlasti nad proizvodnjom, već svoj utjecaj vrše putem kontrole potrošnje. Tako je Lefebvre pisao da je reklama postala dominantna snaga u suvremenom svijetu, takva koja uništava sve što joj stoji na putu. Reklamom se vrši preoblikovanje kulture (uključujući i umjetnost), stvara se sistem vrijednosti i kreira ideologiju običnih ljudi – ideologiju koja stimulira osobno konzumacijsko

zadovoljstvo. Poeziju je zamijenilo oglašavanje, a individua je postala puki konzument podčinjen mehanizmu straha – straha da ne prati modu i da nije u trendu.

Svakodnevni život u suvremenom svijetu već je bio sasvim izbrisao tragove nade probuđene 1968., iluziju da je snagom čistog protesta zaustavljen jedan nepravedan rat i da je u svijetu moguće graditi socijalizam oplemenjen demokracijom. Ideali takvog društva bili su stvaranje moralnog građanina, ulaganje u obrazovanje, približavanje ljudi jednih drugima, dezidelogizacija izvora znanja i olakšan pristup njima, usavršavanje, intenziviranje i unapređenje načina komunikacije. Stapanje slike i riječi. Možda je zbog toga upravo strip bio medij putem koga je odašiljana poruka da utopija uvijek postane vlastita suprotnost, da se stoga svako dosad poznato društvo pokazalo kao antiutopija i da će se tako nastaviti ako se čovjek ne promijeni. Da je umjetnik lažac koji govori istinu i da je laž uvijek interesantnija od istine, potvrđivali su izmaštani užasi iz svijeta budućnosti koji su precizno i snažno upozoravali na to kamo ide konzumacijsko društvo. Stripovi su prikazivali ljude koji usprkos tehnološkom napretku žive u srednjovjekovnom mulju noktiju čvrsto zarivenih u mržnju: moj Bog je bolji od tvog, tvoja zemlja je moja zemlja, proganjanje manjina, nepravde koje stvaraju siromaštvo, siromaštvo koje rađa primitivizam čega je posljedica fašizam, pohlepa, neodgovornost, nesolidarnost, nesloboda... Vjerojatno se kao centralni rad cjelokupne francusko-belgijske strip-ostavštine može uzeti serijal o Johnu Diffulu (Moebius i Jodorowsky, 1981–89), jedna vrsta križanja *soap opere* i društvene satire koja izražava apsolutnu nevjericu u budućnost ljudske rase.

Sasvim logično, ovaj stripovski val izvršio je ogroman utjecaj na opću kulturu, a osobito na film i sve vrste medija koji se baziraju na pokretnoj slici. U vrijeme procvata belgijsko-francuskog stripa, festival filmske fantastike u Avoriazu često je bio interesantniji od Cannes, Berlina i Venecije, zajedno afirmirajući jedan za drugim filmove koji su inspirirani ikonografijom tadašnje francusko-belgijske škole stripa. Među autorima koje je Avoriaz proslavio posebno se ističe Francuz Luc Besson koji je 1983. bio festivalski pobjednik svojim prvim filmom *Posljednja bitka* (*Le dernier combat*, 1983), inspiriranim Moebiusovim stripovima. Kasnije će Besson kao poznati redatelj i s velikim budžetom napraviti svoju verziju *Johna Diffula*, samo sa ženskim glavnim likom i pod naslovom *Peti element* (*The Fifth Element*, 1997), da bi se desetak godina kasnije pojavila i animirana verzija stripa. No, ipak najambiciozniji pokušaj da se estetika francuske škole primjeni u filmskom mediju bio je cijelovečernji animirani film *Heavy Metal* (Gerald Potterton, Kanada, 1981) koji se s nekoliko poznatih strip-predložaka praktički služi kao knjigom snimanja. Utjecaj "teškometalne" škole francusko-belgijskog stripa tijekom "konvergentnih" godina s kraja prošlog i početka 21. stoljeća proširit će se na globalno i izvan svog medija te je danas najprisutniji kao prevladavajuća ikonografija u videoograma ili 3D animiranim filmovima poput primjerice *Final Fantasy* (2001), dok je u svom izvornom mediju, stripu, gotovo iščezla.

Zanimljivo je da tu ikonografiju danas više ne promatramo kao pogled u budućnost koja se osjeća kao da je došla i prošla – već kao nostalgični pogled u prošlost.

## 8. Zimonić: od kvadrata do sličice

Prvi autor Novog kvadrata koji se nametnuo široj javnosti bivše države bio je Krešimir Zimonić. Val sve većeg interesa za strip zaplijusnuo je tijekom 1970-ih i Jugoslaviju, tako da je filmski i strip-kritičar iz Beograda Žika Bogdanović uspio pokrenuti časopis *Pegaz* koji je objavljivao seriozne studije i istraživanja stripa okupivši domaće autoritete u toj oblasti (Munitić, Tirnanić, Horvat-Pintarić...), uz prijevode relevantnih stranih autora (Eco, Molliterni, Moren...). Časopis je 1976. objavio ambiciozni strip Krešimira Zimonića, poetski SF *Luna* popraćen intervjuom koji je napravio njegov kasnije svjetski poznati kolega Mirko Ilić.

Prema McCloudu, izbor narativne i grafičke strategije u stripu može se podijeliti u četiri vrste:



Album, Krešimir Zimonić, 1983.

(1) realizam: reprodukcija pojavnog stvarnosti putem dodavanja realističnih tonova i detalja, (2) simplifikacija: traganje za ključnim linijama i oblicima koji jasno predočavaju ekspresiju, (3) pretjerivanje: naglašavanje ključnih značajki koje čine ekspresiju prepoznatljivom, i (4) simbolizam: slike koje opisuju emocije putem prijenosa značenja radije nego sličnošću sa stvarnim svijetom (2006: 38). Zimonić je, to je očito već u njegovu prvom radu, pristalica kombiniranja prvog i četvrtog, neke vrste simboličkog korištenja realističke ikonografije, što će ga odvesti prema tematici u kojoj fantastično i bajkovito dominira nad znanstvenim. Na tematskom planu, osim u kraćim stripovima od jedne table kakvi su *Posljednji čovjek na svijetu* ili *Kako je nastao socrealizam* (prema scenariju Mirka Ilića), nije bio sklon distopijskom ili satiričnom diskursu u mjeri u kojoj je to bila većina njegovih generacijskih kolega u Hrvatskoj i Europi.

Iako ponešto nepročišćene naracije i nedorečen na planu karakterizacije likova, Zimonić se od samog početka predstavio kao autor koji, s obzirom na mladost, zapanjujuće suvereno vlada sofistickim grafičko-montažnim izrazom. Sam izbor okvira, postavljanje figure unutar njega, odnos okvira s drugim okvirima i unutar cijele stranice, plan akcija i postavka stranice kao i izbor detalja u svakoj sličici kako bi vodio čitatelja-gledatelja u željenom smjeru, nešto je za što ovaj autor pokazuje urođen dar. Osim toga, Zimonić se kod izražavanje emocija grafičkim putem oslanja na tjelesni pokret, bilo da je riječ o temeljnim, općim emocijama zajedničkim svim ljudskim bićima neovisno o njihovu porijeklu, kulturi ili dobu, ali i emotivnom individualizmu vezanom za specifične likove unutar dijegе pojedinačnog stripa. Ovladavanje govorom tijela znači rješavanje četiri problema: (1) odašiljanje raznih vrsta signala putem postavljanja ljudskog tijela u određeni pokret ili pozu, (2) korištenje

anatomijom kao izražajnim sredstvom, (3) znanja o semiotičkim i percepcijskim mehanizmima koja određuju odnose između određenog fizičkog djelovanja i poruke koju ono predstavlja i (4) stvaranje osobne vizualne strategije za predočavanje odnosa između geste i komunikacije u svakoj sekvenci stripa. Upravo sklonost tretiranju tijela u pokretu kao simbola ili u procesu metamorfoze na koncu će ga odvesti za animatorski pult.

Ako ne računamo njegov raniji rad na animaciji kao suradnika na projektu *Kugina kuća* Zlatka Pavlića (1980), u suštini animiranim ilustracijom makabrične pjesme Zvonimira Goloba, gdje je animacija dosta statična, izvedena uglavnom pretapanjima, a manje faziranjem, Zimonićevu prvo i do danas najzrelijе filmsko djelo *Album* (1983) izraslo je iz stripa i jedan je od uopće najprikladnijih primjera koji argumentiraju tezu o bliskosti dvaju medija.

### **9. *Album*: (re)konstrukcija života**

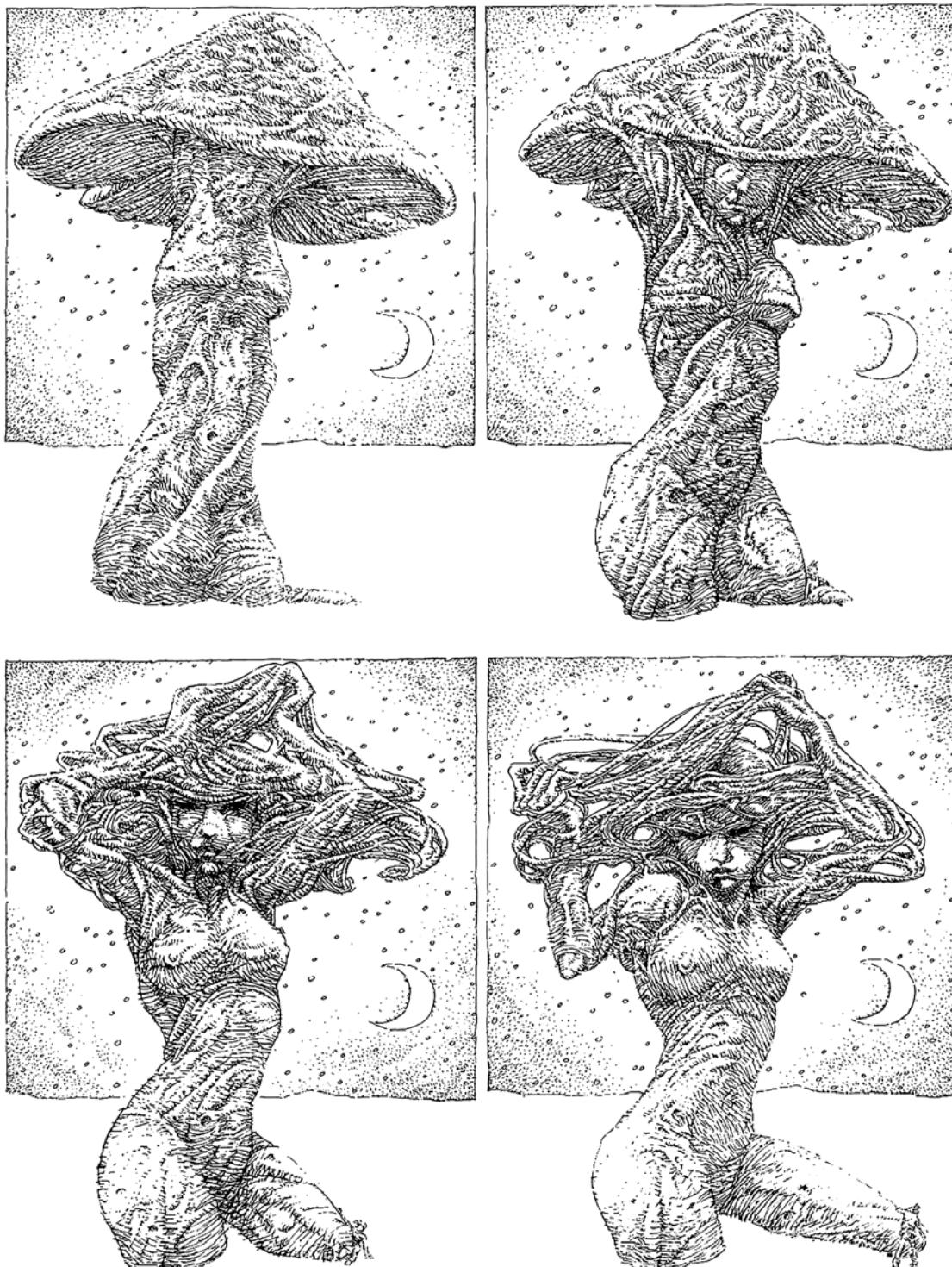
Godine 1988. priedio sam specijalni broj sarajevskog filmskog časopisa *Sineast* čija je centralna tema bila "Strip i film". Među tekstovima koje sam uvrstio taj separat bila je i neobično lucidna analiza samog Zimonića o vlastitom stripu i animacijskom projektu *Album*. On taj svoj tekst započinje konstatacijom da je "samo objavljen strip zaista strip". Naime, u analogiji s literaturom mogli bismo ga usporediti s rukopisom recimo romana. Tekst koji nije tiskan i ukoričen u knjigu, iako je često ručno pisan (primjerice, sve svoje knjige sam napisao rukom, a računalo sam koristio samo za pretipkavanje, op. a.) zbilja nema nikakvu upotrebnu vrijednost dok nije tiskan u knjizi. Izvornik stripa je praktički isto što i originalni rukopis romana, stoga se može konstatirati da je strip bio prva umjetnička forma u povijesti s koje je nestala Benjaminova "aura", čega je Zimonić naravno više nego svjestan. Ono što je uistinu važno jest da je rukotvorina, strip-stranice, umnožena i ukoričena u knjigu ili album.

No, kako je to s filmom, pita se Zimonić dalje, i odgovara: "Slično!" On sponu između dvaju medija nalazi u knjizi snimanja koju vidi kao doslovce strip koji se "objavljuje" na ekranu. Film koji je snimljen praktički također "ne postoji" ako nije i "objavljen", odnosno "javno prikazan" (1989: 43–44).

Upravo u citiranom dijelu nalazimo opis Zimonićeva koncepta koji se temelji na metamorfozama kao sredstvu povezivanje, kako to on kaže "šavova", odvojenih slikovnih cjelina u kontinuirani slijed. Ovdje su to fotografije iz albuma, koji samom svojom formom podsjeća na strip u koji je ugrađen jedan život. Značaj ovog, za povijest hrvatske animacije uistinu važnog filma može se raščlaniti u nekoliko elemenata koji svaki ponaosob svjedoče o organskoj povezanosti tog djela s medijem stripa:

**1. Likovna morfologija:** na prijelazu 1970-ih u 80-e odjednom imamo cijelu seriju filmova koji se više ne temelje na karikaturalnoj slici već svoje ishodište nalaze u *underground* ilustraciji, srednjoeuropskoj grafici i plakatu ili, kao u Zimonićevu slučaju, francusko-belgijskom stripu. Činjenica je da Zimonić možda najradikalnije iskočio iz kolotečine tradicionalnog stila Zagrebačke škole, što je proces u koji su bili uključeni još neki važni autori (Marušić, Štalter...), a koji je definitivno ubrzala pojava filma *Satiemania* (1978) Zdenka Gašparovića. Tako u jednoj sceni Zimonić doslovce citira Gašparovića čiji je uspjeh na neki način oslobođio prostor u koji je on mogao slobodno ući sa svojim shvaćanjem medija.

**2. Narativni diskurs:** Ako je na planu likovnosti karakteristika filma bila odstupanje od karikaturalne morfologije i primjena strip-figuracije, onda je na narativnom planu riječ o totalnom zaokretu od globalne metafore i anegdote ka kompleksnijem pripovjedačkom postupku. Više nego u bilo kom svom drugom animacijskom ili strip-djelu, Zimonić u *Albumu* crpi iz fontane života, što je vidljivo već kod izbora scenografskih rješenja koja su nadahnuta krajolicima njegove rodne Slavonije, kao i konstrukciji narativne strukture koja se zasniva na spomenutoj sličnosti između albuma s fotografijama i stripa. Na početku filma vidimo ženu, centralni lik filma koja čita strip svoga života, album



3.

Krešimir Žimonić

s fotografijama koje ona mentalno oživljava i povezuje u cjelinu. Ono dakle što gledamo zapravo je psihološka studija tog lika i istodobno esej o prolaznosti predočen u vizualnoj formi.

Stalna promjena izgleda, smatrao je Bergson, nepovratnost tog fenomena, totalni individualitet unutar zatvorenog sustava – to su vanjski pokazatelji (nevažno jesu li stvarni ili prividni) koji razdvajaju živog stvora od čiste mehanike.

*Život je, rekli bismo, jedna vrsta razvoja u vremenu i istodobno komplikacija u prostoru. Promatramo li to iz perspektive vremena onda je riječ o kontinuiranom razvoju jednog stvorenja koje neprekidno stari. Promatramo li to iz perspektive prostora, primjetit ćemo koegzistenciju elemenata koji su intimno povezani jedni s drugima i u tolikoj mjeri i toliko doslovno stvoreni jedno za drugo da ni jedan od njih ne može pripadati dvama organizmima istodobno. Svako živo biće je zatvoren sustav fenomena koji nisu u mogućnosti funkcionirati unutar drugog sustava. (Bergson: 50)*

Zimonić materijalizira Bergsonovu ideju koristeći se animacijskom metodom akcelerirane metamorfoze, zgušnjavanjem vremena koje nam omogućuje da u jednom neprekinutom kontinuitetu vizualiziramo dugotrajne životne ili historijske procese. Da bi mu to pošlo za rukom on se oslanja na cijeli jedan ikonografski arsenal kojim uvodi sklad u oluju života i predočava okolnosti odrastanja i starenja pri čemu su mašta i fantazija jednakov vrijedne kao i uspomene na stvarne događaje na koje su fotografije iz albuma asocirale. Mašta, mentalni svijet i stvarni, fizički svijet se skladno spajaju predstavljajući nam tu osobu kao zaseban svijet.

**3. Komunikacija ideje putem iluzijskog pokreta:** svaki animator stvara pokret – komunicira pokretom, ne smije ga stvarati za sebe. Bazično, sa stanovišta njegova doživljaja, postoje dvije vrste pokreta: (1) perceptivni, odnosno pokret koji je rezultat kretanja svijeta i (2) neperceptivni odnosno naš subjektivni doživljaj promjene u prostoru.<sup>6</sup> Kao tradicionalni animator, znalac "rukotvorne" animacije, Zimonić na pojedinim mjestima naprosto briljira primjenjujući svoja iskustva iz stripa kada su u pitanju kompozicijske varijacije i pokret ljudskog i životinjskog tijela. Primjetna je i njegova fascinacija Muybridgeovim konjima u pokretu, što posebno dobro funkcioniра u možda najupečatljivoj sceni filma, onoj kada konj svojim moćnim galopom otpuše bore sa ženina lica.

**4. Vizualna simbolika:** Zimonić je učinio ogroman napor da sliku, simbol, ikonički materijal koji neće biti karikaturističko-metaforički u tradiciji studija u kojem je proizveo film, već više poetsko-imaginativni kakvi su valeri zelene boje, erotski prizori sa frojдовskom simbolikom, kiša i konji, metamorfoze i pretapanja između prizora kojima je smisao pokazati kompleksnost muško-ženskih odnosa i materializacija trajanja kroz spomenuto zgušnjavanje prostora između sličica stripa, odnosno albuma.

**5. Tretman vremena:** Vrijeme i prostor narativne slike u stripu često su jedna te ista stvar – onoliko dugo koliko gledaš kadar, toliko on traje. Tajming, kretanje iluzijske kamere i montaža u filmu *Album* zapravo su pokušaj prilagođavanja logici čitanja autorova vlastitog stripa. Da je tome tako svjedoči i povratni utjecaj filma na strip, činjenica da se nova, temeljito prerađena i konačna verzija stripa *Album* pojavila dvije godine kasnije. Kako to Zimonić konstatira u spomenutom tekstu, put do filma išao je preko stripa – i obratno.

**6. Uspjeh:** Film *Album* doživjet će golem uspjeh, prvo pobijedivši na nacionalnom festivalu bivše države u Beogradu, a potom osvojivši prvu nagradu u Annecyju, kao i na nekoliko drugih festivala. Mjereno međunarodnim probanjem zapravo je riječ o najuspješnijem filmu Zagrebačke škole u cijelom tom desetljeću.

<sup>6</sup> U studiji "Linija u pokretu: vizualna retorika stripa i crtanog filma" švedski semiolozi Bengt Lärkner i Gary Svensson (2006) govore o tri vrste likovnog pokreta s obzirom na promatračku doživljajnost: (1) percepcijski, (2) intelektualni i (3) emotivni.

Naravno, film nije ostao neprimijećen ni kod kritike. Primjerice za Matu Bošnjakovića velika vrijednost filma je "iskustvo stripovske dramaturgije, lirski senzibilitet i crtež 'nježan kao dim cigarete' koji je Zimonić iz svojih kratkih strip-fomi uspješno transponirao i u animirani film". Sve to čini Zimonića "crtičem koji je ucrtao dubok trag u hrvatskoj kulturi", zaključuje Bošnjaković. U svom izvješću s festivala u Annecyju, gdje su zagrebački autori bili snažno prisutni jer su sa svojim djelima njih čak četvorica (Dragić, Dovniković, Marks i Zimonić) bili uvršteni u službeni program, agilni filmski i animacijski kritičar Ranko Munitić naglašava da je uspjeh Zimonića posebno vrijedan budući je njegov film *Album* osvojio nagradu za najboljeg debitanta u konkurenciji jedanaest djela iz SAD-a, Njemačke, Španjolske, Engleske i Italije. Sa današnje vremenske distance posebno se vrijednim čini činjenica da je Zimonić tada pobjedio danas globalno slavnog Tima Burtona koji je svojim prvim velikim internacionalnim probojem, lutka-filmom *Vincent*, također bio nominiran za debitantsku nagradu. Munitić hvali odluku žirija Annecyja 1983. da nagradi taj "zbilja nepatvoreni i još ničim akademizirani bljesak jednog talenta na startu".

Uspjeh postaje još značajniji ako se zna da je to bio jedan od festivala s najkvalitetnijim programom u povijesti, zahvaljujući činjenici da se radilo o velikoj animacijskoj godini. Primjerice, glavnu nagradu dobio je Jan Švankmajer za film *Mogućnosti dijaloga* koji će 2010., glasovima 25 članova međunarodnog žirija eksperata, proglašiti najboljim animiranim djelom nastalim u posljednjih 50 godina. Osim toga, i drugi tada prikazani filmovi poput *Trapez*, *Jedan dan života* (Dovniković), *The Snowman* (Jackson), *Bio jednom jedan pas* (Nazarjev), danas nesumnjivo spadaju u animacijska djela trajne vrijednosti.

Nakon ovog projekta Zimonić je realizirao filmove *Utakmica* (1987), satirični diskurs koji se danas čita kao izraz *Zeitgeista* u državi u kojoj je nastajao, a koja se počela urušavati, i *Leptiri* (1988), prelijepu animacijsku kompoziciju čija nočnotralna scenografija i blaga pretapanja stvaraju osjećaj ugode kod svakog gledanja. Film se doima kao neka vrsta ažuriranja *Album-a*, ovaj put obogaćenog crtackim senzibilitetom suradnice filma Magde Dulčić. Nijednom od tih projekata ne može se dakle odreći vrijednost, iako ni jedan od njih nije ponovio uspjeh *Album-a*.

Da li zbog ratne katastrofe s početka 1990-ih, zamora od crtanja i animiranja ili tko zna čega drugog, Zimonić u dvadesetak godina koje su uslijedile nije ni približno ponovio svoje 1980-e, kao autor koji je u najvećoj mjeri "spasio" kontinuitet u razvoju zagrebačkog crtanog filma tijekom tog desetljeća. Osim toga, kao autor koji je još uvijek u aktivnim godinama i dalje može nadgraditi svoj opus.

## 10. Post scriptum ili otvoreno poglavlje

Nakon stoljeća u kojem je nesumnjivo pripadao masovnoj, čini se da se medij stripa sve više pridružuje elitnoj kulturi. Publika, naročito mlađa, definitivno se okrenula tehnološki sofisticiranim oblicima zabave. Osim toga, ušlo se u doba kada se općenito sve manje čita s papira, a sve više gleda u ekran kompjutera, tako da je sasvim sigurno da se onakva popularnost strip-a kakva je bila u Americi 1930-ih i 40-ih, Europi 60-ih i 70-ih ili Japanu od 1960-ih do 90-ih neće više nikada ponoviti.

Na prijelazu iz 1980-ih u 90-e, europska produkcija stripa počela se strmoglavo urušavati, da bi američka verzija propadanja industrije stripa bila još spektakularnija. U Americi su glavni izdavači i distributeri, u namjeri da sačuvaju svoj monopol, došli na "genijalnu" ideju o osnivanju lanaca takozvanih *comic-book shopova*, knjižara u kojima se prodaju isključivo stripovi uz istovremeno povlačenje strip-magazina i knjiga iz redovite distribucije. Rezultat ovog nerazumnog poteza bio je da je strip postao getoiziran, zatvoren u svojim knjižarama, osuđen na uvijek isti krug čitatelja, zaljubljenika u medij, gubeći u potpunosti prosječnu (i najbrojniju) publiku koja u nemogućnosti da strip kupi na željezničkoj stanici ili aerodromu jednostavno izgubila naviku čitanja stripa.

Europski strip magazini su nestajali dok se u Americi broj starih čitalaca osipao, a novi se nisu pojavljivali i već sredinom, a pogotovo krajem 1990-ih mogli su se čitati naslovi rubrika tipa "Smrt stripa". No, desilo se nešto sasvim drugo. Kad god je tijekom njegove moderne povijesti izgledalo da će strip, pritisnut konkurencijom filma, televizije i drugih tehnički nadmoćnijih medija, prezren od strane akademске elite ili izložen niskim udarcima od strane kontrolora društva, ostati bez publike i potpuno iščeznuti, u pravilu su se pojavljivali nove generacije ili genijalni pojedinačni autori koji su širili granice medija, istraživali njegove nepoznate mogućnosti i pravce i, u konačnom, osiguravali opstanak stripa. Naprosto, strip je po definiciji kombinacija slike i riječi, dva čovjekova bazična komunikacijska sredstva, i kao takav ne može prestati postojati.

Prvo je zahvaljujući filmu, čija je srodnost sa stripom ovdje već diskutirana, očuvan masovni interes za strip. Naime, u formi igranog ili animiranog filma, ekrанизirani su brojni uspješni i manje uspješni strip-serijali (*Superman, Batman, Akira, Little Nemo, Mask, Men in Black, Watchmen, V for Vendetta, Hulk, X-Men...*) koji su nerijetko dosezali planetarnu popularnost i visokim dometima (kakav je Burtonov *Batman /1989/*, na primjer) obogatili ne samo film već praktički spasili nakladnike – prodaja filmskih prava danas je postao glavni prihod velikih izdavača stripa.

No, ono najvažnije jest da se paralelno s komercijalnim krahom, i u vrijeme kada je svjetska produkcija stripa (s izuzetkom Japana) tapkala u mraku, javljaju strip-autori kakav je Alan Moore koji obnavljaju medij, unapređuju tehniku priopovijedanja do razina na kakvima strip nikad ranije nije bio. Moderni strip obraća se zrelom i obrazovanom čitatelju za kojeg se podrazumijeva da su mu poznata sva izražajna sredstva medija i njegove konvencije, da se razumije u povijest stripa, ali i da raspolaze zavidnim obrazovanjem iz drugih oblasti, naročito književnosti i historije. Istodobno se odbacuje svojevrsni *star-sistem*, dakle kreiranje popularnog lika čije se avanture opisuju iz epizode u epizodu te se u potpunosti afirmira nova forma objavljivanja, grafički roman, strip-knjige koje se danas nalaze na policama redovitim knjižnicama zajedno s ostalom književnošću.

Iako strip dakle očito prestaje biti dijelom masovne kulture (kao što to postupno prestaje biti i tisak uopće) ipak ne treba sumnjati u to da će i u 21. stoljeću kreativni ljudi djelovati u tom mediju. Štoviše, ima nagovještaja da najljepše priče u slikama tek trebaju biti ispričane.

U filmu *Leptiri* postoji refleksivna scena u kojoj se glavna junakinja nađe u prostoru stripa objavljenog u strip-časopisu *Patak* koji je Zimonić pokrenuo i uređivao između 1985. i 1996. Vrijeme je u scenu upisalo cijeli jedan novi značenjski sloj budući je *Patak* bio rasadnik novih strip-autora, onih koji su naslijedili generaciju Novog kvadrata. Baš kao i ranije generacije, i ova najmlađa bila je aktivnim dijelom svih važnijih svjetskih trendova i kretanja u mediju stripa. Stoga je sasvim sigurno da bi se mogla analitički prostudirati veza između posljednjeg vala hrvatske animacije koji u punom zamahu kreće negdje od sredine 1990-ih naovamo i recentnog hrvatskog stripa. No, taj ćemo posao ostaviti za neku buduću priliku.

## Literatura

Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ajanović, Midhat, 2009, *Den rörliga skämtteckningen*, Göteborg: Optimal Press

- Amidi, Amid**, 2006, *Cartoon Modern. Style and Design in Fifties Animation*, San Francisco: Chronicle Books
- Arnold, Fritz**, 1982, "Die bitteren Narren sind die guten Narren, Der Simplicissimus und das Kaiserreich", *Simplicissimus* (katalog izložbe), München: Goethe-Institut
- Balázs, Béla**, 1970, *Theory of the Film*, New York: Dover Publications
- Bošnjaković, Mata**, 1983, "Najmladi je najbolji", *Studio*, 23. travnja 1983, str. 53.
- Crafton, Donald**, 1982, *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*, Chicago: University of Chicago Press
- Fiske, Lars i Kverneland, Steffen**, 2007, *Olaf G*, Göteborg: Optimal Press
- Gombrich, E. H.**, 1996, *The Essential Gombrich: Selected Writing on Art and Culture*, u: Richard Woodfield (ur.), London: Phaidon Press
- Goulart, Ron (ur.)**, 1990, *The Encyclopedia of American Comics: From 1897 to the Present*, New York i Oxford: Facts On File
- Griffin, George**, 2007, "Saul Steinberg and animation", Ottawa: International Animation Festival
- Harvey, R. C.**, 2007, "Chas Addams with macabre and dash of the diabolic", *The Comics Journal*, br. 280, New York
- Hillier, Bevis**, 1970, *Cartoon and Caricatures*, London: Studio Vista Limited
- Horn, Maurice (ur.)**, 1976, *The World Encyclopedia of Comics*, New York: Chelsea House Publishing
- Jurander, Claes**, 2010, *När man ritar hästar*, Stockholm: Gidlund förlag
- Klein, Norman M.**, 1993, *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*, New York: Verso
- Kruličić, Veljko**, 1990, *Put u obećanu zemlju: 12 godina stripa u Poletu*, Zagreb: RS SOH
- Kunzle, David**, 1990, *The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press
- Lärkner, Bengt i Svensson, Gary**, 2006, *Streck i rörelse – Visuel retorik i serier och tecknad film*, Linköping: Författarna och Linköpings universitet
- Levfebre, Henri**, 1999, *Everyday Life in the Modern World*, New Brunswick i London: Transaction Publisher
- Langemeyer, Gerhard**, 1985, *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München: Prestel-Verlag
- Magnusson, Helena**, 2005, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, Göteborg i Stockholm: Makadam Förlag
- Maltin, Leonard**, 1987, *Of Mice and Magic: A History of American Cartoons*, New York: New American Library
- McCloud, Scott**, 2006, *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*, New York: Harper
- Mitry, Jean**, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indianapolis: Indiana University Press
- Munitić, Ranko**, 1983, "Iznenađenje iz Annecya", *Oko*, 7 srpnja 1983, str. 12, Zagreb
- Nilsson, Isabella**, 1986, "Seriernas berättarteknik", *Boken om Serien*, Stockholm: Hammarström & Aberg
- Peterlić, Ante**, 2010, "Dodiri i međe između filma i književnosti", *Zapis*, br. 69, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Peterson, Lars**, 1984, *Seriealbum pa myternas marknad*, Stockholm: Liber Förlag
- Reidelbach, Maria**, 1991, *Completely Mad: A History of the Comic Book and Magazine*, New York: Little, Brown & Company
- Rössel, James (ur.)**, 1953, *25 amerikanska tecknare*, Stockholm: Folket i Bild

- Smolderen, Thierry**, 2006, "Of Labels, Loops, and Bubbles, Solving the historical puzzle of the speech balloon", *Comic Art*, Svezak 6, Oakland
- Strömberg, Fredrik**, 2005, *Vad är tecknade serier? – en begrepsanalys*, Malmö: Seriefrämjandet
- Švel, Boris**, 2010, "Hajka za dobrom SF-om", pogovor, u: Radovan Devlić, *Sindrom vlasti*, Bizovac–Zagreb: Organak Matice hrvatske Bizovac i Mentor
- Tirnanić, Bogdan**, 1982, "Tupko u ogledalu", *N/N*, 4 srpnja 1982, Beograd
- Turković, Hrvoje**, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Varnum, Robin i Gibbons, Christina T. (ur.)**, 2001, *The Language of Comics*, Jackson: University Press of Mississippi
- Wollen, Peter**, 1998, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: British Film Institute
- Zimonić Krešimir**, 1989, "Kutija (protiv ladice)", *Sineast*, br. 79, 43–44, Sarajevo

## Vjeran Kovljanić

# Akira Katsuhira Otoma: nekoliko bilješki o adaptaciji, arhitekturi i politici

68 / 2021

**Sažetak:** Razmatra se problem adaptacije stripa u film na primjeru kulturnog stripa i animiranog filma *Akira* Katsuhira Otoma promatrajući elemente koji su posebno naglašeni ili naprsto preskočeni u filmskoj verziji. Poseban je naglasak na različitom tretiraju arhitekture i politike, pri čemu, makar kad se govori o potonjem, treba imati na umu da je strip rađen uglavnom za japansko tržište, a film i za američko.

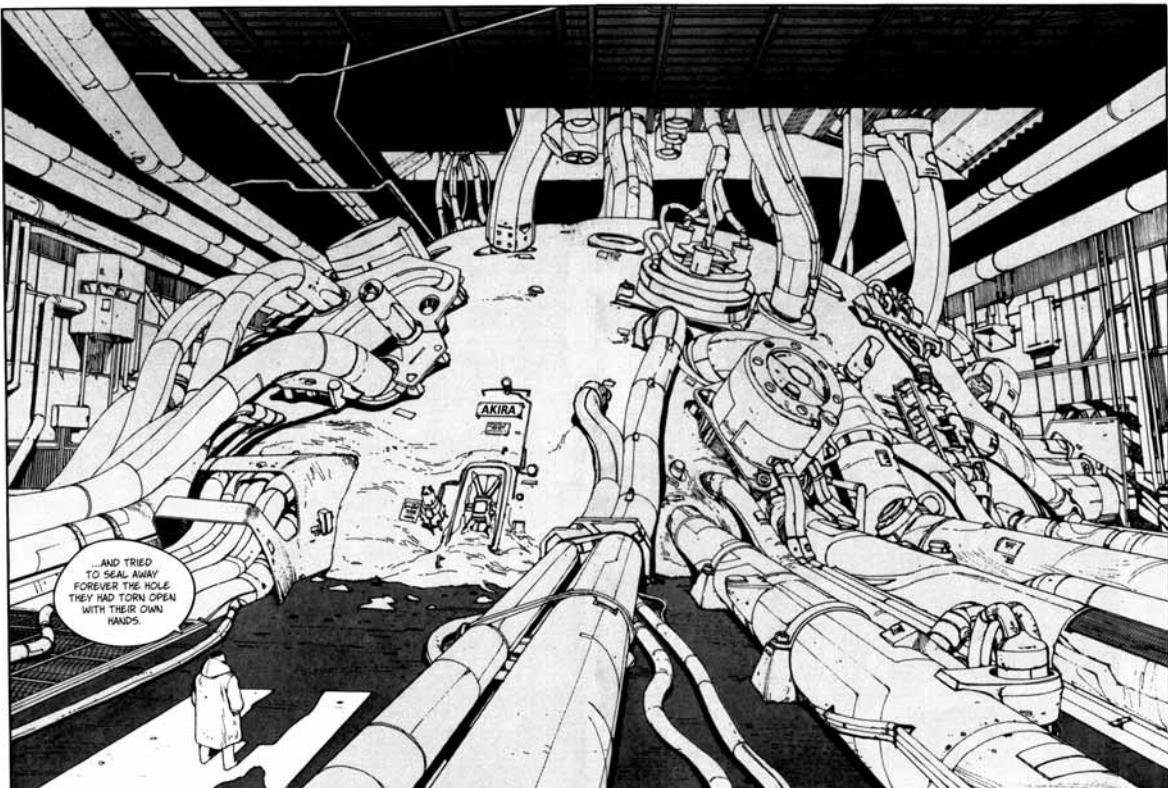
**Ključne riječi:** anime, manga, *Akira*, Katsuhiro Otomo, adaptacija, arhitektura, politika

Bliske veze stripa i filma, odnosno animacije kao amblema prijelaznosti jednoga stanja u drugo, već su odavno postale općim mjestom. Najčešće se govori o srodnosti formalnih aspekata ili o međusobnim utjecajima. Kada se, pak, govori o suvremenom momentu tog odnosa, onda se ne može ne spomenuti filmske adaptacije stripova koje su bitan komercijalni čimbenik u filmskoj industriji. U tekstu koji slijedi analiziram nekoliko čvorista koja povezuju dvije verzije priče istog autora, propuštene kroz dva različita medija.

### 1. Adaptacija

Pitanje filmskih adaptacija oduvijek je pomalo kontroverzno jer se u odnos između predloška i adaptacije podmeće već unaprijed prihvaćeno mišljenje kojim se implicira da je izvornost preduvjet umjetničkog prestiža. S druge strane, povlašteni status redovito imaju tek poznati, kanonizirani predlošci dok nepoznati zauvijek ostaju u sjeni adaptacija, bili bolji ili lošiji. Kada su adaptacije još i izvedeno superiormije u svom mediju, zapravo i nemaju status adaptacija. Trijezni sudovi uvijek će braniti izražajne mogućnosti svakog pojedinog medija, ali kontroverzna međuvisnost koju proces adaptiranja proizvodi i dalje ostaje: iako za "autonomnu vrijednost filma nije unaprijed nimalo odlučujuće je li rađen prema uzoru iz života, prema uzoru iz literature ili prema uzoru iz vlastitih redateljevih maštana", već "koliko je u sebi složeno i dojmljivo djelo", odnosno ne "prema čemu je rađen, nego kakav je





STRIP, ANIMACIJA, FILM

68 / 2011

napravljen" (Turković, 1996: 110), isto tako adaptacija jest immanentno upućena na svoj predložak. On je "dodatna vrijednost" i "redatelj želi da na tu činjenicu gledalac računa ako može." (ibid., 111)

U knjizi *Anime and the Art of Adaptation* (2010), Dani Cavallaro primjećuje sveprisutnost adaptacije u japanskoj animaciji (popularnim anime). Adaptacije su pogonsko gorivo animea, a omalovažavajući vrijednosni sudovi spram njihove umjetničke vrijednosti ne izostaju. Naravno, otegotne okolnosti su i u tome što je ovdje riječ o animaciji, a ne o igranom filmu, a predložak je nerijetko i strip, a ne klasična književnost. Međutim, Cavallaro u raspravu o recepciji animiranih adaptacija uvodi, osim kritičkog uma, njezine stvarne recipijente koji o svemu razmišljaju prije svega u parametrima barthesovskog užitka. Naime, užitak je i poticaj gledati kako se postojeći tekst transformira u ono što gledamo na ekranima. Adaptacija nikada nije gotov proizvod jalove mimikrije, ona je uvijek adaptiranje, proces koji u recipijenta, pa recimo i najnižih kompetencija, aktivira paralelno čitanje. Ono što vrijedi za film, vrijedi i za animaciju: nitko ne skriva niti poriče prvenstvo i izvornost predloška. Dapače, adaptaciju volimo upravo zato što ponavlja već poznate motive u novoj okolini. Cavallaro, navodeći Lindu Costanzo Cahir, adaptaciju poistovjećuje s prijevodom, a nitko danas više ne spori pjesnički dar potreban prevoditelju poezije. Dapače, izazov animatora je upravo u prevođenju značenja iz jednog jezika u drugi, istraživanje mogućnosti prijevoda različitih osobina pojedinih umjetničkih formi u vizualni pokret. Ono što je pak uvjetovano samim karakterom prevoditeljske djelatnosti jest stvaranje novih značenjskih perspektiva i inventivno osvježavanje semantike koju već poznajemo u predlošku, a argumentacija može ići i do samog kraja, odnosno proglašavanja prijevoda novim tekstrom. "Užitak što ga donosi adaptacija u svojem najboljem izdanju, da citiramo Lindu Hutcheon, neminovno uključuje 'ponavljanje' s 'varijacijom'." (Cavallaro, 2010: 6) Drugim riječima, adaptacija je vječno vraćanje istog.

Cavallaro dalje ističe da je adaptacija vezana za svoj predložak na sličan način na koji je predložak vezan za svoj kontekst, odnosno predložak nije ništa manje obvezan kontekstom od vlastite adaptacije. Kao što bilo kojem izvorniku nije ničim zajamčena značenjska cjelovitost, odnosno uvijek postoji nekakav sociopovjesni kontekst koji dovršava njegovo čitanje, tako i sam izvornik nije nego tek jedan od mnogobrojnih preduvjeta značenjskog fiksiranja adaptacije. Štoviše, umjetničku prednost dajemo adaptacijama koje se bave kritičkim iščitavanjem predloška radije nego onima koje ga jednoznačno prepisuju. Takvo kritičko adaptiranje ponovno vraća pozornost i na sam predložak jer problematizira njegovu semantiku uz naslađivanje formalističkim *novumom*.

Takvo inzistiranje na umjetničkoj autonomiji adaptacije, koje želi prije svega dekonstrukcijski razvlastiti tiraniju privilegiranog predloška (koji tradicionalno dolazi iz čvršće kanonizirane umjetnosti) i emancipirati adaptaciju, bilo kritičkim odnosom potonje spram prvoga ili neprevodivim formalnim zivjewom između dvaju medija (jezika) čije premoščivanje nužno generira novi semantički konstrukt, upada u zamku koja se već dogodila pojmu intertekstualnosti što ga 1960-ih uvodi Julija Kristeva. Naime, i intertekstualnost se isprva radikalno distancira od tradicionalne teorije utjecaja u kojoj "jedan tekst mora djelovati kao stabilan i utvrditiv izvor na koji se aludira, iz kojeg se citira ili na koji se upućuje" (Biti, 2000: 225). Nasuprot tomu, "teorija intertekstualnosti više ne priznaje razliku između izvornih i izvedenih tekstova, jezika i metajezika budući da ta razlika podrazumijeva kako su neki tekstovi (književni) po svojoj naravi bliži 'transcendentalnom označenom'" (ibid.). Drugim riječima, emancipacija adaptacije kao suverenog subjekta "carstva znakova" temelji se na beskonačnom udvajanju motiva koji su vječno polazište svih priča. Međutim, "već se kod Kristeve pokazalo da operacionalizacije nisu u stanju ostati vjerne radikalnoj ideji intertekstualnosti. Radno se polje moglo omeđiti jedino tako da se implikacije prevedu u pretpostavke, a pretpostavke u utvrdive navode te se intertekstualnost tako ispotiha vrati u kontekstualnost" (ibid.). Nema bijega od predloška, odnosno "prepoznavanja citatnosti"!

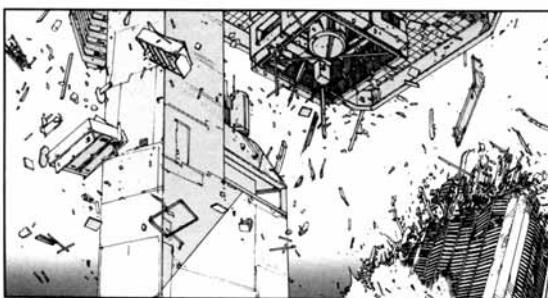
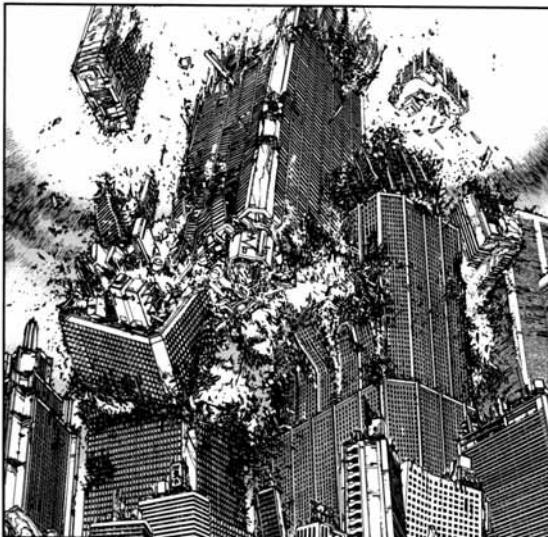
Japanski strip i animacija su, sada već legendarno, na Zapad ušetali rukom pod ruku s *Akirom Katsuhira Otomom*. Otomo je prvo krenuo crtati strip u nastavcima (1982), usred serijalizacije radio na animiranom filmu (1988), da bi tek nakon filma završio strip (1990). Već nam sama kronologija govori kako ovdje ne može biti riječi o klasičnom odnosu predloška i adaptacije. Ipak, sve što vidimo u filmu baštinjeno je iz stripa, iako se ne može reći da je čitav strip iscrpljen filmom. O njihovu odnosu slikovito govori činjenica da se *Akira*, naslovni lik, u filmu zapravo ni ne pojavljuje (izuzev jedne oniričke sekvence pri kraju filma). Film se poslužio stripom, možda najpreciznije rečeno, u obliku inspirativnog materijala, iako je očito i film povratno kumovao svršetku stripa. Status filma danas je neupitan, štoviše, "slavljen je kao revolucionaran" jer je svojom pričom "dokazao da medij nije samo za djecu, već može isprirovijediti zrele i kompleksne priče" (Yadao, 2009: 78). Kod drugog kritičara *Akira* je "apsolutno zanosno djelo koje je za žanr ono što je 2001: Odiseja u svemiru za znanstvenu fantastiku općenito. Po izlasku, film je najavio da su mogućnosti animea šire od puke zabave; sposobne su za autentičnu umjetnost" (Scalzi, 2005: 55). Pa ipak, "kao i kod mnogih drugih značajnih znanstveno-fantastičnih filmova, od *Metropolisa* preko *Zvjezdanih ratova do Istrebljivača*, priča nije snažna točka *Akire*" (ibid.). Ukratko, film koji dokazuje da animacija podnosi kompleksne teme pati od "slabe" priče. Slično se može reći i za strip. Dok ga šira publika obožava zbog epohalnog ambijenta postapokaliipse ili na primjer spektakularnih prizora pokošenih zgrada koji se prostiru stranicama i stranicama ove višesveščane sage, znaci su ga otpisali zbog manjkavosti u scenariju. S jedne strane, formalna izvrsnost je objema verzijama omogućila ulazak u kanon dok im, s druge, nedorečenost sadržajnog uobičenja gotovo nije naudila. To je, naravno, bilo moguće upravo zbog onoga što tražimo od stripa i animacije, njihovih izražajnih osobitosti i zadovoljštine koju u nama izaziva prije svega arhitektura, a tek onda politika vizualnoga.

## 2. Arhitektura

Pojam koji se koristi pri opisu odnosa filmske i stripovske *Akire* u više izvora je "kraćenje". Potreba za kraćenjem fabule tumači se općeprihvaćenim, zdravorazumskim objašnjenjem: film traje dva sata, strip ima dvije tisuće stranica. No, je li to baš tako? Kada tumači razliku između američkog, odnosno europskog pripovijedanja stripom i pripovijedanja kako ga prakticiraju japanski autori, Scott McCloud (2005) uočava bitnu razliku. Dok je u zapadnjačkim stripovima naglasak na ekonomičnom raspolažanju kadrovima koje podrazumijeva isključivo kadriranje akcije, tj. pomaka u radnji, japanski autori učestalo se koriste lirske, neakcijske kadrovima "za stvaranje određenog ugođaja ili osjećaja za mjesto, dok vrijeme kao da stoji u tim mirnim, kontemplativnim kombinacijama" (2005: 79). Slično i Turković o filmskoj tehnici: "Opisne sekvene imaju posebnu retoričku funkciju i izrazitije su. Njima nije cilj samo podrobnije i usmjerene informiranje o danoj situaciji, već i da nam prenesu neka raspoloženja, emocionalnu vrijednost dane situacije" (1996: 23). McCloud statistički pokazuje takav tip kadriranja immanentnom formom japanskog stripa, a izravna posljedica je i povećan broj stranica potrebnih da bi se priča ispri povijedala. Treba imati na umu kako učinak takvog tipa pripovijedanja u stripu ne uzrokuje usporavanje radnje. Ti kadrovi prostorno i značenjski stvaraju višak, ali brzina kojom pregledavamo kadrove čini ritam nezamjetljivo sporijima po radnju samu. *Akira* nipošto nije artistička znanstvena fantastika (popularni "sporor") à la Tarkovski. Ona je i dalje punokrvni akcijski strip! Američki i europski stripovi inzistiraju na stalnoj događajnosti između kadrova i škrte na ambijentalnosti pripovijedanja, a rad ambijenta prepuštaju bogatoj ilustraciji i/ili tzv. "jarku" između dvaju kadrova koji poziva na interpretaciju. Japanski strip izražajne mogućnosti medija mnogo manje prepušta slučaju, a njegovi učinci ne mogu se pripisati pukoj fabulativnosti iako utječu i na kvalitetu i na kvantitetu pripovjednog materijala. Prema tome, kraćenje filma *Akira* mnogo je manje posljedica obima stripa nego što bismo na prvi pogled mislili. Japanski strip, naime, pripovijeda kadrovima ono što je u filmu mnogo štedljivije integrirano: "opisna analiza trenutaka u fabularnoj situaciji vrlo je česta i nju najčešće i ne primjećujemo jer je dobro integrirana u naraciju." (Turković, 1996: 23)

Pa ipak, kraćenje fabule neporecivo postoji, a zanimljivo je kod kraćenja to da ono nekako podrazumijeva povećanje konciznosti, uredotočenosti, razine problematizacije. Film uzima iz preobilja tematskih slojeva strip-serijala ono što želi problematizirati, a ostalo odbacuje kao suvišno. Može li se takvo što napraviti na dobar ili loš način ovisi, naravno, o kvalitetama scenarista, odnosno vještini adaptiranja, ali baš u primjeru *Akire* scenarij je, takoreći, imao dva paralelna klivanja. Pisanje obaju scenarija bilo je usmjereno svome mediju tako da kraćenje nije bilo funkcionalno preoblikovanje jednoga gotovog djela, već je naknadna percepcija onoga što film jest, odnosno onoga što strip jest.

Pojam pozadine pronalazimo u promišljanju obaju medija. Kao što joj samo ime sugestivno naznačuje, pozadina nije ključni igrač u kadru, ali je za film "očito, neobično važna, ali na ovaj svoj nerazlučan način" (Turković, 1996: 19). Tu njezinu nerazlučivost Turković predviđa opisom recipientova usmjeravanja pozornosti na događanja u kadru. Postoje radnje koje čine junaci, ali postoji i mnoštvo drugih elemenata u kadru koji privlače manje pozornosti, ali su vrlo važni jer nude dodatnu ili povratnu informaciju o prednjem ili središnjem planu. Pozadina "nam daje samo neke opće, okvirne informacije, dok nam pojedinačne informacije daje zbivanje u središnjem planu" (Turković, 1996: 19). Ovdje se poimanje pozadine poprilično približava književnoj definiciji konteksta, koji je i sam uveden "umjesto pojmove stvarnosti, svijeta, predodžbe ili situacije, koji su se dotad koristili za obilježavanje 'podloge' književnog teksta, okoline u kojoj se on stvara i u kojoj se razumijeva" (Biti, 2000: 270). Naime, kao što ni podloga književnog teksta koju čitatelj učitava recepcijom nije neka "tvrdna materija", makar se tekst pozivao na činjenice, tako ni prostor izvan kadra zapravo ne postoji premda ga je kamera sasvim sigurno mogla uhvatiti tijekom snimanja filma da je snimatelj samo malo "zašarao" izvan utanačenog *storyboarda*.



Recepcijiski moment kod stripa nalazimo u spomenutom "jarku" između dvaju kadrova, koji poziva na interpretaciju. Jarak je bijela praznina između dvaju stripovskih kadrova i premošćuje različite tipove prijelaza. Dva kадra mogu biti vremenski, prostorni ili tematski slijed. Mogu prikazivati razmak od desetinke sekunde, deset godina, deset tisuća kilometara, a razumijevanje i dalje neće izostati jer smo naučili da se strip tako čita. "Stripaš nas poziva da mu se pridružimo u tihom plesu viđenog i neviđenog. Vidljivog i nevidljivog." (McCloud, 2005: 92) McCloud, doduše, grijješi kada pripisuje recepcijsko popunjavanje praznih mjesta isključivo stripu, za razliku od "likovne umjetnosti i prozne beletristike" (ibid.). Čitateljska kompetencija koja tvori prenosnicu između dvaju stripovskih kadrova zapravo je sposobnost kontekstualizacije.

Ipak, vratimo se pozadini. Dok u filmu vremenski aspekt medija pozadini dodjeljuje imanentni položaj glavnog sekundanta, lutajuće oko čitatelja stripa, slično bukoličkoj mašti kakva čitača umjetničke proze ili poezije, može dodijeliti jednaku pozornost baš svemu što se u kadru nalazi. To je proizvelo svojevrsnu filozofiju međuigre, odnosno različitog kontrastiranja odnosa prednjeg i stražnjeg plana kod naraštaja strip-crtića. Pozivajući se psihanalitičkom argumentacijom na snagu prepoznavanja čitatelja u karikaturalnim likovima koji, što jednostavniji to efikasniji, pozivaju u identifikaciju, McCloud snažno izražajno oružje prepoznanje upravo u stilizaciji pozadine. "Od publike se ne očekuje identifikacija sa zidom ili krajolikom. I doista, pozadine naginju većem stupnju realizma. Takva kombinacija omogućuje čitatelju da se zakrinka likom i siguran uđe u svijet koji stimulira osjetila." (McCloud, 2005: 42)

Osim što je metoda kontrastiranja pozadine i likova gotovo obilježje nacionalnog stila u Japanu,

pozadina *Akire* je Tokio. Velik udio čari kojom obje verzije šarmiraju svoga čitatelja, odnosno gledatelja, je u erisu crteža, animacije i arhitekture. Naime, prostor je Tokija, lakonski rečeno, glavni junak priče što anegdota o izostanku *Akire* u *Akiri* duhovito predočuje. *Akira* je zapravo Tokio. On je stalno u pozadini crteža, ali filigranski Otomov rad na izgledu table stripa kao i strastvene boje neon-a koje plamte u crtiču su gotovo taktilni. Prepušten samo sabiranju dojmova u ponovljenom gledanju animacije, gledatelj više ne prati glavne junake što jure na motorima, već divovske zgrade koje neprestano izranjaju iznad njih. Tokio koji se pojavljuje u stripu je univerzum koji usisava u svoju labirintsku unutrašnjost. Rampa koja ide beskonačno u unutrašnjost zemlje, kanalizacija dovoljno prostrana da se kroz nju natjeravaju devličevski leteći skuteri i izvode zračni dvoboji, kao i beskonačno, neprohodno prostranstvo srušenih nebodera koji povalone podsećaju na uzburkano more, stvarajući u čitatelja dojmove epohalne tajnovitosti. Mi možemo tek naslutiti što se sve krije u takvu nepoznatu i negostoljubivu ambijentu, baš kao i sami junaci stripa. Ono što je za strip detaljizirani crtež, koji čitatelj opušteno degustira na tabli, za film je plamteća boja, koja ga zabljeskuje već s prvim kadrovima filma. Treba napomenuti kako prostor u filmu igra bitno drukčiju ulogu. I ovdje su tokijske zgrade višestruko predimenzionirane, groteskno gorostasne, ali njihovo je pozicioniranje na filmskom platnu sasvim jasno. One su u gornjem dijelu platna, iznad likova i, kada su u kadru, prekrivaju nebo koje ne vidimo. Obojene su gorućim bojama neon-a dok se izdižu iznad zagasito obojenih slumova. Metropolis kao poprište socijalne i klasne diferenciranosti nije nešto što ne možemo iščitati iz stripa, ali ovdje je prikazano na vizualno-simbolički način, dok bi u stripu bilo izrečeno narativnim postupcima. U stripu je Tokio labirint, a u filmu je jasno označen kao onaj koji dijeli na "gore" i "dolje". Kako ćemo vidjeti, ta politička dihotomija između stripa i filma ponavlja se i u samim pričama. Boja u filmu igra još barem jednu ulogu. Zagasito siva paleta socrealizma ne pripada samo slumovima, već i vojnoj bazi, skrovištu pod zemljom, bolnici, ukratko, svim svagdašnjim prostorima i predmetima koji se pojavljuju (i asociraju na boje birokratskog aparata u klasiku *V for Vendetta*, crtanom u istom desetljeću). Crvena, ružičasta, narančasta, ljubičasta i fluorescentno zelena obojile su, osim neonom osvijetljenih zgrada, i sve predmete, prostore i scene koji pripadaju znanstvenofantastičnom repertoaru. Tako je s pomoću boje napravljena razdjelnica između realistične tendencije filma i njegove žanrovske nadgradnje.

"U skladu sa samim kretanjem zapadnjačke metafizike, za koju je svaki centar mjesto istine, centar naših gradova je uvijek pun: upravo se tu, na označenom mjestu, sakupljaju i zgušnjavaju civilizacijske vrijednosti: duhovnost (sa crkvama), moć (s uredima), novac (s bankama), roba (s robnim kućama), riječ (s agorama: kavanama, šetalištima): ići u centar znači susresti društvenu 'istinu', to znači sudjelovati u veličanstvenoj punoći 'stvarnosti'. Grad o kojem govorim (Tokyo) posjeduje ovakav dragocjeni paradoks: on, naime, ima centar, međutim, njegov centar je prazan. Čitav grad se okreće oko jednoga mjesta koje je u isto vrijeme zabranjeno i nezanimljivo" (Barthes, 1989: 46). To mjesto je prostor *Akire*.

### 3. Politika

Onon čime su film i strip impresionirali publiku bila je "ozbiljnost". U tradiciji kojoj karikatura ili usputni skeč nisu strani ni kada se govori o najozbiljnijim temama, *Akira* je prepoznatljiv odmak na razini izraza i sadržaja. Takva analogija vrijedi i za odnos izvornika i adaptacije. U stripu je još ponegdje mogao iskočiti humorizam grimase, zločesti profesor iz tjelesnog, piljenje kape na glavi laserskim oružjem, groteskni i nemogući udarci u glavu, nespretna vožnja tenka koji ruši sve oko sebe, pa i prepili kuću na katu koje spava stariji bračni par. Cijeli taj inventar skečeva, koji u stripu mogu funkcionirati kao svojevrsni *intermezzo*, na filmu je zapravo napušten jer je stupanj homogenizacije sadržaja mnogo veći nego u stripu. *Akira* je ozbiljan animirani film za odrasle, a da je tako, potvr-



đuje nam naglašeno, gotovo eksploracijsko prskanje krvi. Drugi element približavanja realističkoj matrici bila bi i redukcija znanstvenofantastičnog instrumentarija. Leteći skuteri su, na primjer, i u samom stripu bili nekako višak s obzirom na ambijent u koji je priča smještena. Nisu bili logičan dio svijeta na koji je autor htio staviti naglasak jer, među ostalim, "Akira duguje manje prepostavljenom senzibilitetu kiberpanka nego pogledu mladog Otoma na kontrakulturalni studentski bunt šezdesetih, poludjele motorističke bande i korporativne makinacije" (Clements, 2010: 13).

A kakav je taj pogled, nije lako proniknuti jednom kad se napusti *fraziranje*. Bitna karakterna razlika filma i stripa na planu organizacije sadržaja jest ta da je strip zapravo epizodičan i bliži onome što nazivamo serijskim filmom. Film je zaobišao likove i događaje, ali ponajprije razradu tematskih preokupacija. Svijet u koji nas strip uvlači da bismo postali njegovim žiteljima film dotiče tek izvana, čuvajući aureolu mistike kao dio svoje privlačnosti. Primjerice paranormalne sposobnosti djece u stripu pratimo sa zanimanjem za podrijetlo, razvoj i mogućnosti istih. U filmu su tek motiv koji na prvo gledanje može ostati i pomalo nejasan. Sukob dvojice glavnih protagonistova ostaje i u filmu i u stripu jednako sporedan motiv, zapravo klišej. Lady Miyako, koja u stripu igra ulogu vjerskog vođe, a strip prikazuje i djelovanje njezine religijske organizacije, u filmu je iskorištena samo kao vizualni lik pripadnika kakve sekte koja služi dekoru filma. Tematiziranje rušilačke snage atomske energije nedvojbeno je mig prema traumi Drugoga svjetskoga rata, ali Otoma daljnje razrađivanje te tematike uopće ne zanima, premda Tokio u stripu doživi dvije nuklearne eksplozije, jednu na početku i jednu u sredini priče. Otomo je zapravo na neki način i šaljivac, jer ono što film pretjerano ne razrađuje, a strip pokušava problematizirati, jest trenutak u kojem sva ta rušilačka energija mijenja predznak

i postaje prokreativna. Sve veće i veće eksplozije, paradoksalno, u stripu dovode jednog od junaka do *Big Banga*. Naime, energija destrukcije je ujedno i energija kreacije, i to u onoj točki u kojoj destrukcija postaje upravo nepodnošljiva. Put od atomske eksplozije DNK spiralom vodi prema nastanku novog univerzuma. Štoviše, Akiru njegovi podanici zovu "prosvijećeni" (Buddha), a bol koju likovi proživljavaju kao posljedicu paranormalnih sposobnosti na početku stripa postaje kasnije bol prosvjećenosti. Za Susan Napier ona je pak metafora boli odrastanja. "Tetsuova metamorfoza je i doslovna i simbolička: od običnog dječaka preko monstruoznog bića do, možda, novog univerzuma; drugim riječima, od impotencije do totalne moći. Tetsuove nove moći mogu simbolizirati razvoj od adolescencije do odraslosti, pogotovo jer je na kraju filma predočen glasom, a ne slikom, na taj način predstavljajući ulazak u simbolični poredak. Kako god, ovakav oblik 'zrelog' identiteta čini se apsolutno nemogućim kontrolirati u svojem neopravdanom zahtjevu za moći, da ne spominjemo potpun nedostatak bilo kakvog duhovnog ili moralnog razvoja." (2005: 44)

Kontrapunkt adolescentskom nedostatku bilo kakva duhovnog ili moralnog razvoja u *Akirama* predstavlja lik pukovnika. Temu državnog udara, i općenito ponašanje i ulogu vojske u vremenu najveće krize, strip i film prikazuju podrobno i zanimljivo. Zanimljivo, jer iako smo već citirali Clementsa koji navodi šezdesetosmašće kao Otomovu inspiraciju, ni film ni strip nisu jednoznačno ideološki obojeni. "Većina se najboljih animea odupire bilo kakvom 'ideološkom sadržaju' i, sudeći po mračnom ugođaju većine najpamtlijivijih tekstova, mogla bi se smatrati kinematografijom 'razuvjeravanja' radije nego 'uvjeravanja', za koju filmolog Robin Wood navodi da je dominanta većine hollywoodskih filmova" (Napier, 2005: 33). Međutim, teško je reći što to Napier smatra "razuvjeravanjem" (*de-assurance*) jer se teško oteti dojmu kako je sugestija obaju djela da vojska jedina zna i može napraviti što treba u vremenima političke i ine krize. Odnosno, "posebna osobina političkog mita nije toliko naracija s nekim određenim političkim značenjem, već prije prazan kontejner mnoštva nekonistentnih, čak međusobno isključujućih značenja – pogrešno je pitati 'ali što taj politički mit stvarno znači?' budući da njegovo 'značenje' upravo služi kao kontejner za mnoštvo značenja" (Žižek, 2008: 70).

Simptomatična je zbnjenost "oporbenih", pobunjeničkih snaga, koje su slabo organizirane, potkuljive, ponašaju se kao da ne znaju što žele, a ne znaju ni tko je zapravo Akira, ni kako izgleda iako ga pokušavaju oteti. Pitanje je i što bi s njim i da su ga oteli. Može se reći da i u stripu i u filmu promatramo neodgovornost i bezidejnost svojevrsne lijeve inteligencije, slobodarskih militantnih radikala, dok se istodobno suptilno izriče pohvala i simpatija čvrstoj ruci pukovnika koji ne želi da se dogodi katastrofa i radi sve u interesu "zaštite građana". Pukovnik je ambivalentna figura koja ima mnogo autorovih simpatija. Iako vojno lice, uvelike je prikazan i kao "samo čovjek", što pogoduje identifikaciji koliko i paranormalnost kao metafora odrastanja. Tamo gdje film završava, u stripu započinje antimodernistička utopija, odnosno politička retardacija. Osniva se paradržava "Imperij Velikog Tokija" s Akirom Veličanstvenim na prijestolju. Pukovnik tada postaje lik koji nam je apsolutno blizak jer, iako je isprva bio agent represivnog aparata, sada vidimo da je ono što se oslobodilo nakon provale nezadovoljstva "odozdo" gore od ičeg zamislivog. Kako šezdesetosmaški!

Ipak, u stripu postoji još jedna vojska, američka. I ona je prikazana u punini vlastita stereotipa, a zašto je taj moment u filmu izostao, odgovor treba potražiti ne samo u redukciji scenarija zbog filmske minutaže nego vjerojatno i u komercijalnim pretenzijama filma na stranim tržištima, koje nisu ostale neuslišane. U stripu, naime, Amerikanac želi potopiti cijeli Japan. "Za razliku od inherentno predočljivijeg prostora konvencionalnog igranog filma, koji općenito donosi već postojeće objekte u predpostojeći kontekst, animirani prostor sadrži potenciju bivanja beskontekstnim, nacrtanim u cijelosti iz glave animatora ili umjetnika. Zato je osobito podesan za sudjelovanje u transnacionalnoj, bezdržavnoj kulturi" (Napier, 2005: 24). Primjenjivo, možda, na Miyazakijeve radove, ali ne i na *Akiru*.

## 4. Zvuk

Premda je ovdje ponajprije cilj bio razraditi neka pitanja odnosa stripovske i filmske *Akire*, bilo bi nepravedno ne spomenuti treću inkarnaciju, odnosno *soundtrack* filma. Iako je po svojoj prirodi tek dio arsenala, ponekad originalna filmska partitura može zaživjeti i vlastitim životom. Teme koju su za film skladali i izveli Geinoh Yamashirogumi žive jedan takav, uvrnuti život, koji je u potpunosti kompatibilan kada služi filmskoj slici, ali koji slušan odvojeno od projekcije filma djeluje još snažnije. Ako je odnos između predloška i adaptacije nemalo kompleksan i postavlja niz problema formalnog i semantičkog karaktera, razmišljanje o filmu i njegovu vlastitu zvuku u najmanju je ruku jednako poticajno.

---

## Literatura

- Barthes, Roland, 1989, *Carstvo znakova*, prevela Ksenija Jajčin, Zagreb: August Cesarec**
- Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska**
- Cavallaro, Dani, 2010, *Anime and the Art of Adaptation: Eight Famous Works from Page to Screen*, Jefferson, N.C.: McFarland**
- Clements, Jonathan i McCarthy, Helen, 2010, *The Anime Encyclopedia: a Guide to Japanese Animation since 1917*, Berkeley: Stone Bridge Press**
- McCloud, Scott, 2005, *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*, preveo Danilo Brozović, Zagreb: Mentor**
- Napier, Susan J., 2005, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York: Palgrave Macmillan**
- Otomo, Katsuhiro, 2002–05, *Akira*, Novi Sad: Marketprint**
- Scalzi, John, 2005, *The Rough Guide to Sci-Fi Movies*, London: Rough Guides**
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umičeće filma: eseistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez**
- Yadao, Jason S., 2009, *The Rough Guide to Manga*, London: Rough Guides**
- Žižek, Slavoj, 2008, *Pervertitov vodič kroz film*, priredio i odabralo Srećko Horvat, Zagreb: Antibarbarus**

## Borivoj Dovniković Bordo

### Surogat filmske baštine

**Povodom izložbe i kataloga *Surogat stvarnosti – Pola stoljeća hrvatske animacije*  
autora Marte Kiš i Karle Pudar, Galerija Prsten, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika,  
9. lipnja – 9. srpnja 2011.**

**Sažetak:** Odnos prema povijesti hrvatskog animiranog filma u medijima često je površan. Ponukan izložbom *Surogat stvarnosti – Pola stoljeća hrvatske animacije* i popratnim katalogom, doajen hrvatske animacije Borivoj Dovniković Bordo ispravlja niz netočnosti i pogrešnih interpretacija. Također upozorava na opasnost od perpetuiranja uvijek istih neistina i neopravdanih zaključaka. Polemički analizirajući tekstove iz kataloga izložbe, autor se osvrće na cijelokupnu povijest Zagrebačke škole crtanog filma od njezinih početaka sredinom 20. stoljeća do konačnog gašenja vjerojatno najznačajnijeg estetskog pravca u povijesti hrvatskoga (i to ne samo animiranog) filma.

**Ključne riječi:** Zagrebačka škola crtanog filma, izložba *Surogat stvarnosti*, animacija, povijest hrvatskog crtanog filma

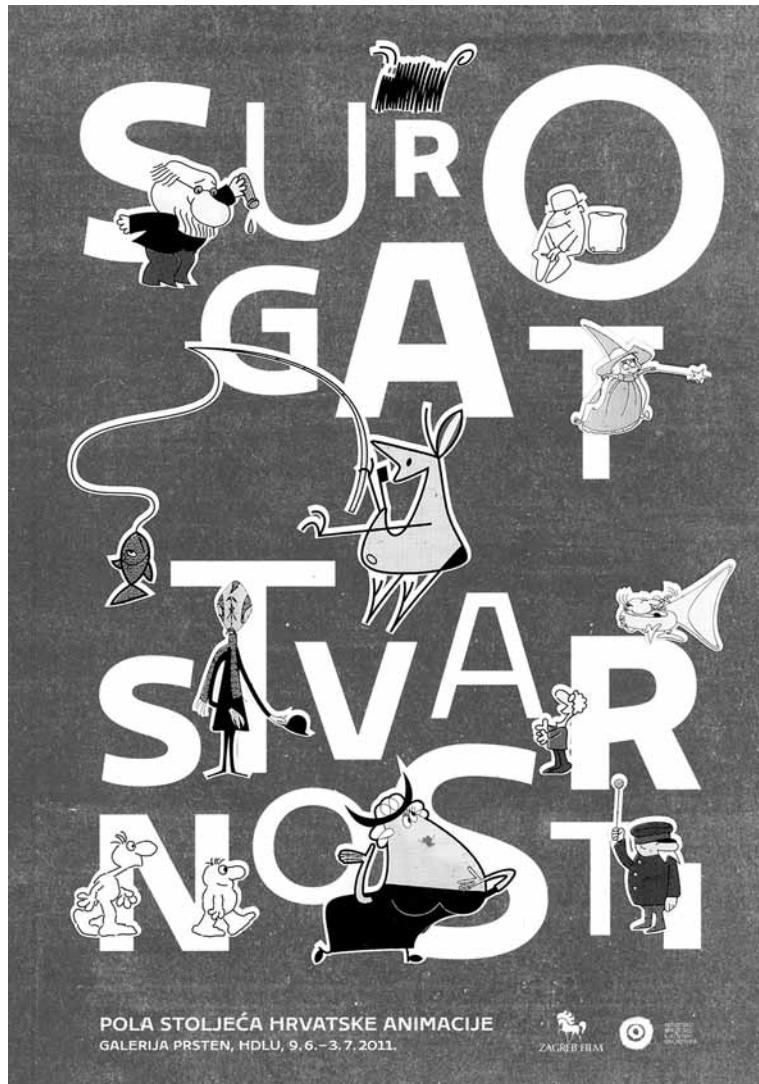
68 / 2011

Ovaj tekst pišem povodom izložbe *Surogat stvarnosti – Pola stoljeća hrvatske animacije*, kao i popratnog kataloga autorica izložbe i kataloga Marte Kiš i Karle Pudar, postavljene u Galeriji Prsten HDLU-a (9. lipnja – 9. srpnja 2011). Ne bih reagirao na tu priredbu da ona nije nastavak čestog nestručnog i naivnog odnosa prema povijesti našeg animiranog/crtanog filma u medijima, koji se odvija, u većem ili manjem intenzitetu, još od samih 1950-ih, dakle gotovo neposredno od rađanja zagrebačke animacije. A pravo na taj kritički stav dajem sebi kao aktivni sudionik i danas *jedini* živi profesionalni svjedok rođenja našeg modernog animiranog filma i njegova razvitka do danas.

Dodajmo ovome anegdotu: za otvaranje ove izložbe u Galeriji *Prsten* pismeno i osobno su nas pozvali Zagreb film i organizatori projekta, a na otvorenju su nakon govorā predstavili organizacijske vedete u stilu *Big Brothera*, dok nas prisutne žive autore nitko nije ni predstavio niti spomenuo; mi smo poslužili samo za povećanje broja prisutne publike. Nismo ni upoznali autorice izložbe, niti su one imale potrebu da nas pozdrave i porazgovaraju s Dragićem, Štalterom, Dovnikovićem, Blažekovićem...

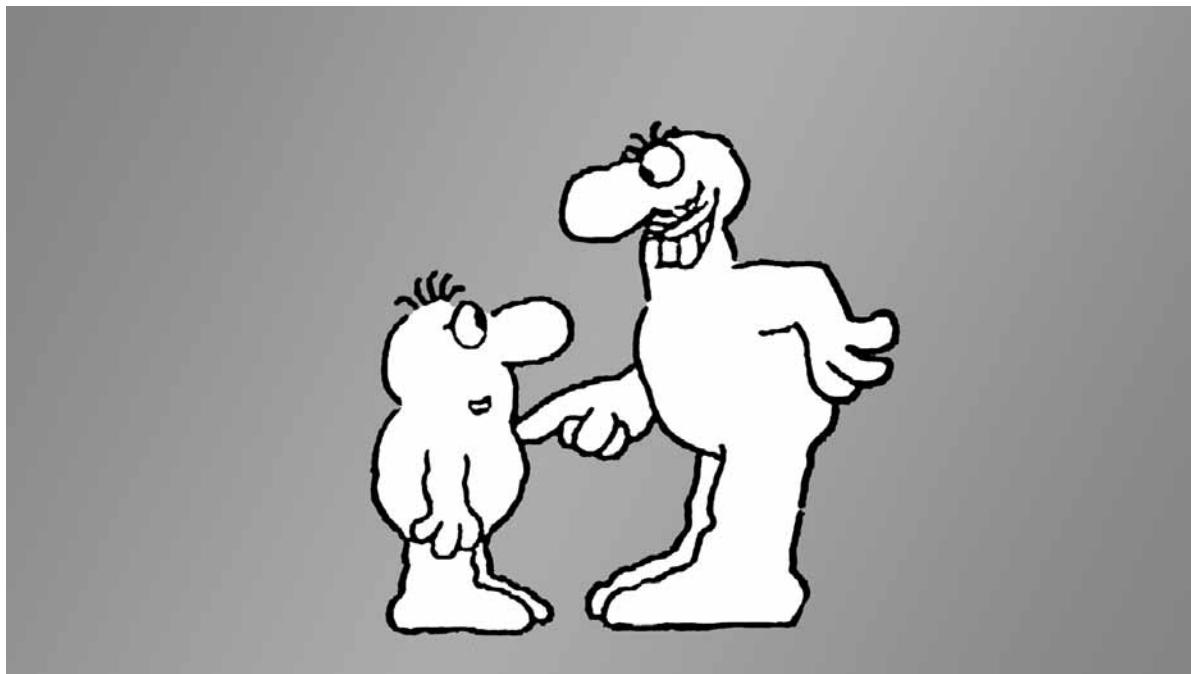
Krivi podaci i neadekvatne ocjene etapa u razvoju našeg animiranog filma logične su posljedice nekompetentnog pristupa njegovoj povijesti.

(1) Već sam podnaslov projekta, *Pola stoljeća hrvatske animacije*, netočan je. Na što se odnosi "pola stoljeća"? Zagrebačka suvremena animacija postoji 60 godina (a ne 50), od premijere *Velikog mitinga* 30. travnja 1951, Studio za crtani film Zagreb filma 55 godina (od 1956), "Zagrebačka škola crtanog filma" postoji, kao pojам, 53 godine (od Filmskog festivala u Cannesu 1958), Vukotićev Oscar 50 godina, Animafest 39 godina, a Studij animacije na Akademiji likovnih umjetnosti 11 godina... Ako netko povijest naše animacije ide računati od Vukotićeva Oscara (to je pola stoljeća), onda je sve to je naivno, nestručno, redcarpetski u najmanju ruku, a i neodgovorno, jer je katalog, preveden na engleski, namijenjen i inozemstvu! Prava činjenica jest: početak naše *suvremene* animacije jest rad na *Velikom mitingu* (1950/51), koji je, bez oslanjanja na prethodne (hvalevrijedne komercijalne i namjenske) pokušaje, bio realizacija prvog autorskog crtanog filma i stvaranje kontinuirane profesionalne

Katalog izložbe *Surogat stvarnosti*

baze za proizvodnju crtanih filmova koja traje do danas, a početak Zagrebačke škole crtanog filma je djelovanje grupe Vukotić/Kostelac 1954. te osnivanje Studija za crtani film u Zagreb filmu 1956.

(2) U autorskim podacima filmova o kojima je riječ upotrijebljene su nestručne naznake. Inače, glavne funkcije autorstva u animiranom filmu su: *scenarij, crtež (dizajn), scenografija, animacija, glazba, zvučni efekti i režija*. U katalogu izložbe uopće nema crtača (dizajnera) (?!), ali je u svakom filmu naveden scenograf, kojeg zapravo nema u svakom filmu. Zamislite filmove Vatroslava Mimice u kojima se ne spominje crtač Aleksandar Marks, koji je nezamjenljiv koautor filmova (za boga miloga, radi se o – *crtanom filmu*!). Posebno se treba navoditi funkcija *animatora*, jer je to jedna od tri autorske funkcije u animiranom filmu koja pokreće imaginarnе likove. Dizajner Aleksandar Marks nije animirao ni jedan svoj film, jer je njegov animator (a kasnije i korežiser) redovito bio Vladimir Jutriša. U filmu *Škola hodanja* scenarist, režiser, dizajner i animator je Borivoj Dovniković, a scenografiju ne treba spominjati, jer je pozadina čisti ton i spada u dizajnersko rješenje. Na stranici 10 stoji da je *Maska crvene smrti* film Pavla Štaltera, a ne može se ne spomenuti korežisera Branka Ranitovića, bez obzira na veći autorski doprinos Štaltera kao dizajnera i korežisera. Isti slučaj je i s filmom *Šagrenska*



Škola hodanja, Borivoj Dovniković, 1978.

koža, gdje je Ivo Vrbanić korežiser, ali je korežija i dizajn (crtež) Vlade Kristla neusporedivo značajnija. Nisam imao vremena ni strpljenja provjeravati sve podatke o filmovima, pa napominjem samo određene uočene pogreške.

(3) Dužnost mi je upozoriti i na netočnosti u tekstu *Tupko protiv Šilje moga* (mlađeg) kolege Kreše Zimonića (str. 22). On, kao rasni strip-crtač, smatra da autori prvog našeg autorskog crtanog filma Walter i Norbert Neugebauer nisu bili karikaturisti, nego autori stripova, a strip se jedva spominje kad govorimo o nastajanju hrvatske animacije. Zima, napola si u pravu: Neugebaueri su bili strip-autori do 1945, tj. do nove Jugoslavije, ali od oslobođenja do 1950. bili su karikaturisti (na mjesecnoj placi) u tjedniku *Kerempuh* (Norbert kao tekstaš, a Valter kao crtač) i kao takvi su te godine pristupili realizaciji prvog našeg umjetničkog (nekomerčijalnog) crtanog filma *Veliki miting*, zajedno s karikaturistima Vladom Delačem, Borivojem Dovnikovićem i Icom Voljevicom. Činjenica jest da su sva četvoricu profesionalno naginjali stripu, od kojih je Walter, kao najstariji, bio djelovao na tom polju već 1930-ih i 40-ih, a ostala su trojica javno počela rad na stripu gotovo istovremeno s animacijom, kad je 1950. upaljeno zeleno svjetlo za oživljavanje stripa u zemlji. Zimonić kaže da je bilo potrebno "nekoliko desetljeća da strip sa sebe skine obilježje ideološke nepodobnosti". Ne, bilo je potrebno, nakon 1945, samo *pet godina*, kad su, poslije izlaska Jugoslavije iz sovjetskog bloka, skinute mnoge barijere, u prvom redu u umjetnosti, pa je strip, zajedno s animiranim filmom, odmah doživio pravi bum.

Ove činjenice objašnjavaju zašto su rad na filmskoj animaciji počeli upravo navedeni karikaturisti *Kerempuha* (i tu Krešo ima pravo), jer su bili strip-crtači ili su inklinirali stripu, i to diznijevskom koji je decenijima predstavljao svjetionik na tom području. A nisu se pridružile kolege koji nisu bili strip-crtači: Reisinger, Kušanić, Pal, Kristl, Vukotić... U to doba, ne samo kod nas, u animiranom filmu bio je cilj "raditi kao Disney, dostići Disneya". Nakon uspješno završenog filma, osnovan je Duga film, i tek tada su nam se (iz redakcije *Kerempuha*) pridružili Vukotić, Kristl, Reisinger, kasnije Kušanić, kao i novi crtači izvana (Marks, Grgić, Jutriša, Kostelac, Kolar, zatim i ostali, koji su u budućnosti postali ključna imena zagrebačke animacije).

Ne, nije točna "špekulacija" da bi "i *Veliki miting* možda prvo nastao u formi stripa, a tek onda bio realiziran kao animirani film"! Zamisao o pokretanju animacije došla je od Waltera Neugebauera, i Fadil Hadžić, kao direktor poduzeća *Kerempuh* i glavni urednik istoimenog lista, našao se bio 1949. u poziciji da, uz suglasnost političkih foruma, ispuniti životni san velikog crtača – pokretanje filmske animacije u zemlji. Tek kad je tehnički osnovana ekipa crtača, budućih animatora, prišlo se stvaranju scenarija za film. Osnovnu ideju Mirka Trišlera razradila je zapravo čitava redakcija (na špici stoji *kolektiv redakcije*). Dakle, strip-crtač Walter nije unaprijed imao scenarij po kojem je mogao raditi strip, već tehnički samo želju da se okuša u filmskoj animaciji. Zimonićeva kritička tvrdnja da je "paradoksalno, početkom pedesetih godina bilo lakše napraviti i javno prikazati animirani film, nego objaviti strip istog sadržaja i likovnosti" ispravna je s današnjeg gledišta, no treba se vratiti u ono doba. Strip je kao takav kroz pet godina novog društva i novih vrijednosti (kakve one bile) bio isključen iz društva, a *privatna* inicijativa bilo gdje, pa i u izdavaštvu, nije bila moguća. Animirani film nije bio pod embargom i mogao se proizvoditi odmah od 1945. (kao, uostalom,igrani i dokumentarni film), ali nije bilo tehničkih pretpostavki da ga se stvara.

Treba paziti na povijesne detalje: Zimonić piše da "nakon pionirske avanture u *Kerempuhovu* studiju za crtani film, u poduzeću Duga film Neugebauer i Dovniković započinju rad na novim crtanim filmovima". Pun tekst bi bio "Neugebauer, Dovniković i Delač...". Jer u novoj, profesionalnoj kući navedeni crtači i animatori prvo su se posvetili primanju i treniranju novih crtača (fazera, animatora, scenografa, kopista i kolorista) te njihovu uvođenju u proizvodnju crtanog filma. Tek potom su, kao glavni crtači i animatori, ušli u realizaciju novih crtanih filmova (Walter i dalje s režiserom bratom Norbertom, Dovniković s Norbertom Neugebauerom, Delač s Androm Lušićem, a Vukotić, kao čisti debitant, s Josipom Sudarom).

U Duga filmu crtači nisu režirali svoje filmove, što je, uostalom, bila praksa i u budućem Zagreb filmu, sve do početka 1960-ih. Nije, dakle, točno da je Dovniković počeо režirati u Duga filmu, nego tek početkom 1960-ih u Zagreb filmu, ali je i preuzetno reći da je "strpljivo čekao šansu da ponovno radi filmove kao kompletan autor". Jednostavno, u jednom sistemu kolektivne proizvodnje crtanih filmova bio je profesionalni običaj da režiseri režiraju, crtači crtaju (koji put i animiraju), a animatori animiraju. Tek 1961, a pogotovo nekoliko godina kasnije, dogovorno se prešlo na čisti sistem *autorskog* crtanog filma, tj. da autor po svom scenariju postavlja film kao crtač (dizajner), uglavnom sa scenografom, jer je rad na scenografiji preobiman posao za dizajnera, te ga i animira ako je sposoban. Slučaj totalnog animiranog filma jest kad autor film stvara potpuno sam, od scenarija do radne kopije (što u igranom filmu nije moguće); idealno bi bilo da i glazbu radi sam. Treba uzeti u obzir činjenicu da od ranih 1960-ih u Zagreb filmu počinje nestajati posebna funkcija režisera, što nikako ne znači da tandem režiser–crtač ne može biti itekako efikasan – dokaz su filmovi Mimice/Marksa te Vukotića s Kolarom i Grgićem i sl. I Vlado Kristl realizirao je dva prva filma kao crtač, s režiserima Mladenom Femanom i Ivom Urbanićem, ali je već i u tim filmovima došla do izražaja njegova režijska autorska ličnost, pa je treći film, *Don Kihot*, bio logičan Kristlov prelazak i u režiju, u totalno autorstvo. I Vukotić je *Kako se rodio Kičo* realizirao s režiserom Josipom Sudarom, a onda je u drugom *Kiči* raskinuo suradnju sa Sudarom i završio film kao režiser. Rezultati su poznati.

Što se "Bordine diznijevštine" tiče (str. 22), već sam rekao da se u proizvodnju crtanih filmova ušlo na način koji je tada u svijetu ne samo bio jedino poznat nego je i cilj bio raditi crtane filmove *kao Disney!* Uostalom, na samom početku nije ni postojala potreba za traženjem nekih novih puteva u animaciji, bilo je važno savladati animaciju kao takvu. Pogledajmo animirane filmove iz tog doba iz bilo koje zemlje koja je imala animirani film – svi su realizirani na isti, diznijevski način, više ili manje uspješno, naravno. I takav nije samo stil, već i sadržaji, filozofski pogledi na animaciju. Prošle godine imao sam priliku vidjeti program njemačkih crtanih filmova iz 1930-ih – svi izgledaju kao da su izašli iz Disneyjevih studija. Isti slučaj je s ruskim animiranim filmovima toga razdoblja. I tako su se nastavili raditi filmovi u Duga

filmu. Osim prvih crtanih filmova Dušana Vukotića, koji su se bili oslonili na češku grafičku stilizaciju (Trnka), koja je bila prvi iskorak od američke animirane grafike, što je bilo lakše pratiti od komplikiranog diznijevskog pristupa.

Treba ovdje naglasiti činjenicu koja do sada nije kritički obrađena kod nas. Crtane filmove počeli su stvarati isključivo *Kerempuhovi* crtači koji su bili vješti u stilu koji je obilježavao i strip i crtani film, to znači u diznijevskom stilu u najboljem smislu te riječi. A vladanje tim stilom, realističnom konstrukcijom figura, često antropomorfnih životinja, znali su samo rijetki crtači, odlični strip-crtači. Jasno je zašto su se Walteru 1950. u jurišu na filmsku animaciju pridružili samo dvojica karikaturista *Kerempuh*: Vlado Delač i Bordo Dovniković. Ico Voljevica pridružio se da pomogne u toku produkcije. Prva dvojica bili su majstori upravo diznijevskog stila, a drugi to nisu bili, i zbog toga im nije ni palo na pamet da se uključuju u pothvat. Kad smo završili film, nakon prvih muka u savladavanju tehnike animacije i potom rada na filmu (mislimo smo ga završiti za dva mjeseca, a premijera je bila nakon gotovo točno godine dana), moglo se poći dalje. I tad su nam se, u novoosnovanom poduzeću, pridružili i kolege iz redakcije: Vukotić, Kristl, Marks, Kolar te plejada mladih crtača preko raspisanog natječaja (Grgić, Kostelac, Jutriša itd.). U to su vrijeme već počeli dolaziti glasovi o autorskom pokretu Disneyjevih "pobunjenika" koji su u novoosnovanoj američkoj produkciji (UPA) počeli eksperimentirati animiranim filmom, što je već u Duga filmu (1951/52), koji je, nažalost, djelovao samo jednu godinu, izazvalo stvaralačko vrenje i diskusije o novim putevima u crtanom filmu.

Na kraju 22. stranice Zimonić kaže kako je "Bordo kasnije realizirao čitav niz filmova, uvijek u grotesknoj maniri, *pazeći da njegov crtež nikada previše ne podseti na Disneya*". Usprkos dobromanjernosti i poštivanju Bordina rada, Zimonić i dalje razmišlja u višedecenijskom načinu podjele autora Zagrebačke škole: Disney – anti-Disney. Bordo je zapravo 1960-ih nastavio stvarati kao kompletan autor ne u diznijevskom ili nediznijevskom, već u svom vlastitom stilu, u stilu svojih novinskih karikatura. Nije zapravo ni razmišljao o navedenoj dilemi. Posljednji pravi diznijevac bio je genijalni Walter Neugebauer, koji se oklopljen u svom dugogodišnjem stripovsko-karikaturističkom svijetu nije mogao riješiti svojih autorskih gena, pa je, nakon vođenja Studija reklamnih animiranih filmova Interpublic i realizacije nekoliko filmova u Zagreb filmu, napustio i našu animaciju i zemlju, i u Münchenu se posvetio stripu. Ironija je sudbine da je animacijski stil kojim je Walter pokrenuo hrvatsku animaciju (1951) bio uzrok njegovu napuštanju Zagreb filma krajem 1950-ih.

Zimonićev navod na 26. stranici kako je "Devlić otišao iz Zagreb filma (gdje nije dobio pravu priliku)" može doći u sklad i s tadašnjim čestim primjedbama da se u zatvoreni krug Zagreb filma novim talentima nemoguće probiti. Tu primjedbu mi je također dao 1980-ih tadašnji ministar kulture (na radnom sastanku povodom organiziranja Svjetskog festivala animacije). Odgovorio sam mu, i danas to potvrđujem s punim uvjerenjem, da to nije točno, da je svaki pravi talent, koji je svojim stvaranjem mogao pridonijeti dalnjem ugledu Zagrebačke škole, bio dočekan u Studiju raširenih ruku, a dokaz za to su Dragić, Marušić, Blažeković, Zimonić... Neka oni kažu jesu li imali smisljenih prepreka u osvajanju svoga mesta u Studiju. Kasnije sam saznao da je animator koji se tužio ministru na "zatvorenost u Zagreb filmu" bio njegov nećak. Taj kolega je kasnih 1980-ih, kad se već osjetno počela osipati glasovita Škola, došao u priliku raditi samostalne autorske crtane filmove – i nijedan mu film do danas nije ušao u ozbiljniju retrospektivu zagrebačkih autora. Spadao je u mlađe animateure, pa bi i dan-danas mogao raditi filmove u Zagreb filmu, ali je 1990-ih napustio animaciju. Zanimljivo je dodati da je već 1960-ih bilo protesta animatora što im "nije omogućeno da prijeđu u autore, u režisere" (kao da je napredovanje u filmskoj produkciji stvar sindikalnih pravila). Tada im je službeno bilo ponuđeno da prijave svoje projekte (scenarije, likove, knjige snimanja), ali se gotovo nitko od njih nije odazvao.

**(4)** Tekstu Nikice Gilića u Katalogu *Zašto Surogatovi Oscar nije važan?* (str. 32) nemam prigovora. Na protiv! Koliko mi je poznato, on prvi kod nas važnost Nagrade Američke filmske akademije stavila na

Likovi iz *Surogata* Dušana Vukotića, 1961.

pravo mjesto. Nema filmskog autora na svijetu koji ne bi volio dobiti Oscara, i ta nagrada mnogo znači za autora, za producenta i za dottičnu kinematografiju, pogotovo ako se radi o maloj zemlji. Amerikanci za sve takve kompetitivne *evente* upotrebljavaju sistem glorifikacije koji uspješno podiže vrijednost priedbe iznad svih drugih na svijetu. Tradicija i umješnost marketinga čine svoje: Oscar je nebeska visina, s kojom se ništa više ne može uspoređivati. A Gilić "bogohulno" otkriva da su glavne nagrade u Oberhausenu, Anneciju i na ostalim važnijim svjetskim festivalima animacije često stručno vrednije (što je apsolutno točno) – ali za medije i javnost Oscar je ipak Oscar! Sjećam se da su naši mediji panegirično pozdravili Vudova Oscara kao Andrićevu Nobelovu nagradu godinu dana prije. Vukotiću su nakon toga bila otvorena vrata Centralnog komiteta Partije, Savezne narodne skupštine i svih ostalih društvenih organizacija, podobivao je sva vrhunska društvena priznanja u zemlji, pa uskoro i katedru filmske režije na zagrebačkoj akademiji. Ne govorim to zato da umanjim nesumnjivi Vudov stvaralački značaj, nego da ilustriram kako je jedna američka visoka nagrada čak stvarala hijerarhijske vrijednosti u malim zemljama (i to socijalističkim!). I još uvijek to čini. Zato ne treba potpadati pod taj utjecaj nekritički, pa čak početi brojiti godine u povijesti animacije od Vukotićeva Oscara.

(5) Irena Paulus u tekstu o glazbi u animiranom filmu, na str. 44. veli da su autori serije o profesoru Baltazaru Zlatko Grgić, Boris Kolar i Ante Zaninović (a to se na više mesta ponavlja u katalogu). Sce-narij za film *Izumitelj cipela* napisao je, po svojoj ideji, Grgić zajedno s Borivojem Dovnikovićem. Kako je film postao pilot-film za seriju, suautori su serije Grgić i Dovniković, a ne kolege koji su kasnije realizirali filmove u sklopu serije. Film je iste godine (1967) na međunarodnom festivalu animacije

u Mamaji, Rumunjska, osvojio glavnu nagradu u kategoriji filma za djecu, pa je to ponukalo kólnsku televiziju da dogovori sa Zagreb filmom snimanje serije *Profesor Baltazar* (1968). Tako su producenti serije postali Zagreb film i Windrose – Dumont Time, Kóln – što treba navoditi u svim spominjanjima serije *Profesor Baltazar*.

Irena Paulus piše da se u seriji "Zlatko Grgić uglavnom bavio montažom, Boris Kolar uglavnom se usredotočio na scenarij, a Ante Zaninović vodio skladatelja". Kakvo pojednostavljenje! Oni su kao režiseri i crtači međusobno podijelili filmove u seriji i neslužbeni nadzor: Grgić će paziti na montažu slike i zvuka, Kolar na scenarije, a Zaninović na zvučnu kulisu, a nisu se tim obavezama "uglavnom bavili"! Oni su samostalno realizirali svoje filmove u seriji. Scenografiju serije preuzeo je Zlatko Bourek, koji je dao nezamjenjiv likovni pečat čitavoj seriji.

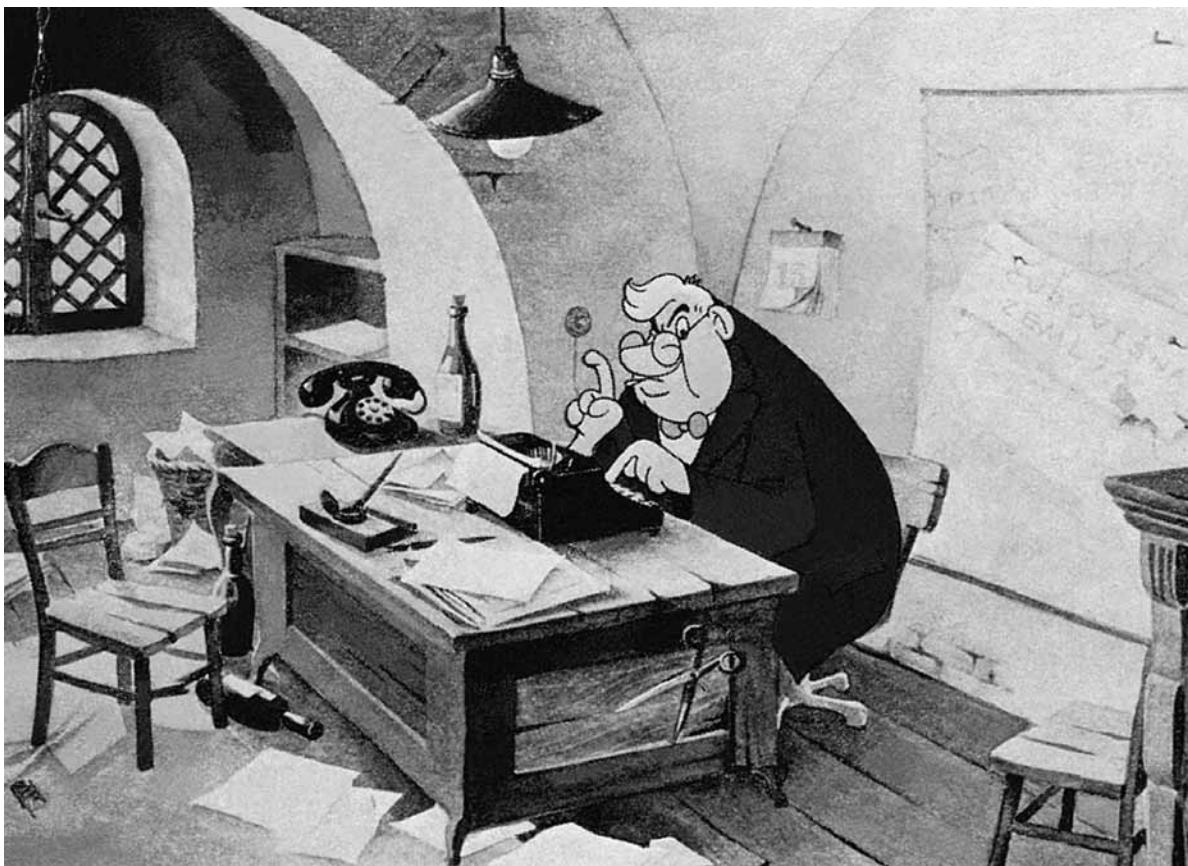
**(6)** Marko Perožić u svome napisu *Dvadeset i četiri reza u sekundi* piše o "Društvenoj proizvodnji zagrebačke škole crtanog filma" uz napomenu da "o umjetničkim dosezima Zagrebačke škole znamo mnogo, o kontekstu u kojem se ona razvila napisano je znatno manje teksta".

Anegdota o pismu Disneyju dana je bez ikakvih naznaka o vremenu i mjestu, i to odmah nakon priče o Školi narodnog zdravlja te Rybaka, Miletića i Tompe. Zapravo se radi o trenutku kad smo završili *Veliki miting* (1951) i preselili se u novu zgradu Duga filma, na uglu Draškovićeve i ulice Božidara Adžije. Ponosni na prvi naš umjetnički crtani film, naivno smo se pohvalili "tati" Disneyu u Burbank da smo završili prvi crtani film i da ga molimo da nam pošalje nekoliko fotosa iz svojeg glasovitog studija da znamo kako profesionalna proizvodnja animacije treba izgledati. Odgovorio nam je njegov sekretar (tekst navodim po sjećanju): "Čestitamo na prvom crtanim filmu. Gospodin Disney momentalno se nalazi u Europi. Fotografije iz našeg studija ne možemo vam poslati". Bio je to hladan tuš za nas. I prvi sudar s kapitalističkim običajima: zašto bi oni pomogli razvoj jednoj budućoj konkurentskoj kompaniji? A veliki Disneyjev portret, a ne Titov, nalazio se u našoj sobi za sastanke (poznata fotografija iz povijesti Zagrebačke škole!).

Govoreći o likvidaciji Duga filma 1951. (str. 54), Perožić kaže da su "animatori izgubili naklonost države". Krivo je govoriti o "gubitku naklonosti države". To su bile godine nakon raskida sa sovjetskim blokom, a prije pravih veza sa Zapadom – i zemlja je bila u katastrofalnoj ekonomskoj situaciji, pa je bilo razumljivo da se morala riješiti svih vitalno nepotrebnih rashoda, u koje je spadao i crtani film. Ne radi se o (ne)naklonosti, nego o najobičnijoj bijedi.

Do realizacije *Velikog mitinga* kao satiričkog filma i "veličanja jednog povijesnog trenutka i snage jedne nove države" bilo je došlo iz čisto praktičnih razloga. Satirički tjednik *Kerempuh*, kao tadašnje društveno poduzeće, nije ni mogao za prvi nacionalni umjetnički crtani film uzeti zabavnu priču, nego ono što je bilo u njegovoј domeni, znači društvenu satiru, ovaj put *oživljenim* karikaturama lista toga doba. Naravno, prvi film je trebao kod vlasti osigurati daljnja sredstava za *nastavak* animacijske produkcije i osnivanja profesionalnog poduzeća za proizvodnju crtanog filma (što se i ostvarilo!). Pritom, sadržajem *Velikog mitinga* nismo prodali dušu: velika većina naroda bila je, zajedno s nama, na strani borbe protiv staljinizma.

Čim smo dobili pravo crtanofilmsko poduzeće, više nismo bili pod *Kerempuhom* i pet novih filmova nije više imalo veze s politikom ni s ideologijom. Pa i kasnije, u Zagreb filmu, od stotine autorskih djela samo je nekoliko imalo ideološku temu (Mimičini *Tifusari*, Vukotićev *Skakavac*, oba s temom iz NOB-a, te djelomično Dragićeve *Uspomene i sjećanja...*). Samo nedobronamjerni kritičari govore o filmovima do 1990. kao o umalo režimskim filmovima. Čak se na taj način, s dobrom dozom ironije, tretira i odnos "malog čovjeka" i društva. Za nas su oduvijek dnevna politika i ideologija u autorskom animiranom filmu bile *pamflet*, a ne umjetnost. I nitko i nikada nije od nas zahtjevao da u filmovima promoviramo političku ideologiju. Uzgred rečeno, serija *takvih* crtanih filmova, s čistim političkim porukama, realizirana je tek nakon sloma socijalizma, 1990-ih u Zagreb filmu – u demokratskoj Hrvatskoj!

*Veliki miting, 1951.*

Učestalo je maliciozno pisanje o tadašnjoj "blagonaklonosti režima" prema crtanom filmu, kao da se hoće reći kako je taj komunistički sistem koristio uspjehe Zagrebačke škole za svoju promociju, a mi smo bili plaćeni služe režima. Pa dobro, ne koristi li svaka zemlja međunarodne uspjehe u sportu, znanosti ili umjetnosti za svoju promociju? Zašto bi to bilo negativno?

I Perožić se, vjerojatno nemanjerno, igra kao s keglama imenima autora u povijesti naše animacije (str. 56). On navodi kako su "u umjetničkom savjetu *Duga filma* Walter i Norbert Neugebauer, Borivoje Dovniković, Vladimir Delač, Dušan Vukotić, a kasnije i Vlado Kristl. Poslije se u Interpublicu pojavljuju Dragutin Vunak i Zlatko Grgić..." U umjetničkom savjetu *Duga filma* (komisiji za prijem novih kadrova – crtača, animatora, scenografa) bili su Fadil Hadžić, kao direktor poduzeća, Walter Neugebauer, Vladimir Delač i Borivoj Dovniković (realizatori *Velikog mitinga* neposredno prije toga). Dušan Vukotić, Vlado Kristl, Aleksandar Marks, Nikola Kostelac, Vladimir Jutriša, Zlatko Grgić, Boris Kolar, zajedno s većom grupom budućih crtača-animatora, došli su na naš poziv u novoosnovani studio 1951. Dragutin Vunak se pojavljuje 1955. u Interpublicu, s kojim se pridružio Zagreb filmu 1957.

Nakon Oscara Vukotić postaje karizmatična ličnost u jugoslavenskom filmu (balkanizam!), pa je tako u nekim inozemnim publikacijama prozvan čak generalnim direktorom *Duga filma* (?!), a mnogi ga, i kod nas, uvrštavaju u ekipu *Velikog mitinga*, iako je on došao u animaciju u *Duga film* kao početnik, poslije *Velikog mitinga*. Tome pridonose, naravno, u prvom redu nestručna pisanja medija.

Što se tiče "autorske krize Zagrebačke škole 1963. godine", usuđujem se da, kao autor koji je tada mnogo radio, kažem koju riječ. U to doba počinje u Zagreb filmu osamostaljivanje crtača, tj. iniciranje totalnog autorskog filma. Crtači, često crtači/animatori počinju raditi svoje crtane

filmove, a režiseri koji nisu dizajneri polako napuštaju animirani film. Upravo tako postupno se gubi dotadašnja (pejorativno nazvana) kolektivna proizvodnja crtanog filma, gdje zajednički na projektu rade režiseri, crtači i animatori, i u kojoj je, naravno, brža produkcija, ali to nije u pravom smislu autorska kinematografija. Crtači su pokazali da mogu raditi svoja vlastita djela, poput slikara pred bijelim platnom, i stvarati vrijedne filme – Dragić, Grgić, Marks, Šalter, Zaninović, Dovniković... To primjećuje i strana kritika, naravno uz žaljenje za dotadašnjim veličinama Mimicom, Kostelcom, Vunakom... Vukotić već s *Kićom II*, a potom s *Piccolom* počinje raditi samostalno svoje filme i kao crtač i animator, no, kako je već rečeno, uskoro prelazi naigrani film. Možda se taj period može nazvati krizom, no prava kriza nastala je 1991. kad se političko-ideološka promjena, s nakaradnim shvaćanjem nacionalne kulture i umjetnosti, drastično odrazila na hrvatsku kinematografiju, a onda i na animirani film. Nakon bespotrebno izgubljenih godina, a uz pomoć digitalne tehnike, hrvatska animacija vraća se u normalnije stanje. Tu, pojavom više manjih studija, Zagreb film više nije glavni igrač.

Sasvim je neprofesionalno uzimati u obzir "svjedočenja" Walterova sina Roberta Neugebaueru, koji nije iskoristio dragocjenu priliku da pođe artističkim stopama svoga oca, pa je potpuno nekompetentan u bilo kakvima raspravama o animiranom filmu. Na str. 59–60 citiran je da veli kako "pripajanje Studija za crtani film Interpublica Zagreb filmu nije odgovaralo Walteru" (to je točno, jer je on planirao nastaviti s komercijalnim animiranim filmom što se uspješno počelo u Interpublicu, čak i za inozemstvo), no Robert to odmah objašnjava političkim razlozima i kaže kako je "zanimljivo napomenuti da su svi u našem filmu, osim rijetkih izuzetaka poput mojega oca, bili članovi partije". Bit će da bi uspjesi Zagrebačke škole bili veći da autori nisu bili u partiji. Nonsense!

Walter Neugebauer je za nas otac naše suvremene animacije, on je svojim genijem pokrenuo taj kinematografski točak historije, no sad zbog izjava njegova sina, "borca za demokraciju", moram reći istinu o kojoj mi nismo nikada govorili: otpočetka se znalo za djelovanje Waltera Neugebauera za vrijeme ustaškog režima – nije stvar bila u tome što je radio stripove i izdavao svoje novine za vrijeme NDH, već što je likovno uredio poznatu nacističku antisemitsku izložbu u Zagrebu (usp. *Globus*, 23. rujna 2005). Za to se 1945, nakon poraza nacizma, u Europi išlo pred sud. Čuveni "partizanski" režim, kako ga naziva Robert, zažmario je na oba oka i omogućio Walteru Neugebaueru da dalje razvija svoj iznimni talent na polju karikature, stripa i crtanog filma, pa je 1952. dobio i stan.

Vrlo brzo nakon osnivanja Studija crtanog filma Zagreb filma Walter nije pobjegao iz komunizma, nego legalno s putovnicom prešao u Zapadnu Njemačku, gdje je i završio svoju karijeru 1992. na polju komercijalnog stripa i, rjeđe, animiranog filma – radeći za izdavača Kauku. Tužio mi se nekoliko godina ranije u Zagrebu, kao počasni gost zagrebačkog Svjetskog festivala animacije, da nije ispunio svoj san: vlastiti stripovski list i komercijalni studio crtanog filma u Münchenu. Tvrdim, da je ostao u Zagrebu, imao je priliku postići više na autorskom animiranom filmu. Toliko o mom dragom prijatelju i kolegi, kojemu sam u spomen na zajedničku avanturu u Kerempuhu i Duga filmu posvetio svoju knjigu *Škola crtanog filma*.

Na str. 60. Perožić, u razglabljaju o "kolektivnom duhu" u zagrebačkim crtanim filmovima, uzima kao svjež primjer film *Piccolo* Dušana Vukotića "koji prikazuje pojedinca zahvaćenog demonom nacionalizma". Hm, nacionalizma! A to je tada jednostavno bio primjer kritike netolerancije u međunarodnim odnosima uopće.

Na str. 62. pisac tvrdi da nakon što "egzistencija autora sasvim sigurno nije ovisila o državnim dotacijama, najveća opasnost za animaciju vrebala je upravo u individualnim razilaženjima autora." Prvi put u životu, a tada sam bio u punim tokovima zbivanja u Zagreb filmu, čujem o tadašnjim razmimoilaženjima autora kao opasnosti za opstanak Škole! Pa nisu odlazak u inozemstvo Vlade

Kristla, ni napuštanje animacije Vatroslava Mimice značili, za autore, kraj naše animacije. A sukobi s Kristlom, u prvom redu osobom nesposobnom za suradnju s bilo kim izvan njegove konfliktne ličnosti, nisu imali nikakvih posljedica na život Studija. Kristl se sukobljavao sa svima, i sa sistemom i s ljudima. Kako euforija oko njegova značaja nakon 1991, a posebno poslije njegove smrti 2004, prerasta u primjer više političkog nego umjetničkog pretjerivanja, moram obećati svoj tekst o slučaju *Kristl*, jer ne vidim da će ga bilo tko drugi htjeti napisati, barem dok sam ja živ – tekst o dva lica jednog umjetnika, artističkom i ljudskom, a ona su bila dramatično suprotna.

**(7)** A sad o potpisima ispod slika koji prate tekstove kataloga, što je vjerojatno djelo urednica.

Str. 7. – korežiser *Šagrenske kože* je Ivo Urbanić; str. 10. – korežiser *Maske crvene smrti* je Branko Ranitović; str. 25. – Zlatko (a ne Zlatan) Grgić; str. 26. – *Album* je film Krešimira Zimonića, a ne Nedeljka Dragića (!!!); str. 27. – *Riblje oko* je film Joška Marušića, a ne Nedeljka Dragića (!!!); str. 28 – ni *Leptiri* nisu Dragićevi, nego Zimonićevi; str. 52. – kod *Velikog mitinga* ne može se u režiji filma ne spominjati Waltera, pa je već pravilno uvriježeno da se piše braća Neugebauer...

**(8)** Na kraju primjedba na selekciju zagrebačkih animiranih filmova u *Kronologiji/Timeline* Kataloga (str. 84) "prvenstveno vođenu kriterijem kvalitete". Bez obzira na pravo selektora na vlastiti kriterij, držim da se ne bi smjelo izostaviti Vukotićeve filmove *Osvetnik* i *Piccolo*, te Peti Grgića/Štaltera.

Ponavljam na kraju, neophodno je da ovakvi, prilično rijetki tekstovi o povijesti naše animacije budu maksimalno besprijekorni, pogotovo kad se objavljaju uz paralelni prijevod na engleski.

## Josip Grozdanić

### Magija nepokretnih slika

Povodom objavljivanja knjige **Strip, deveta umjetnost** Ranka Munitića  
(Zagreb: Art9, 2010)

**Sažetak:** Nedavno preminuli doajen južnoslavenske teorije animacije i stripa Ranko Munitić potkraj života objavio je knjigu o teoriji stripa temeljenu na svojem ranijem kulnom tekstu. Josip Grozdanić promatra važnost ovakvih knjiga za razvoj teorije stripa u Hrvatskoj, kao i prevrednovanje samog medija, dotiče se ključnih mjesata povijesti stripa prateći knjigu te procjenjuje koliko su pouzdani vrijednosni sudovi u njoj iznijeti.

**Ključne riječi:** strip, Ranko Munitić, teorija stripa

68 / 2011

Knjige posvećene stripu u hrvatskom su izdavaštvu iznimna rijetkost, gotovo endemska pojava, pa svakog ljubitelja priča u slikama, kao i onog koji iz profesionalnih razloga ili tek iz znatiželje želi posegnuti za stručnim i teorijski fundiranim analitičkim štivom o stripu kao umjetnosti itekako veseli objavljanje svakog novog naslova. I tu još uvijek nailazimo na gotovo isključivo prijevodna ili s drugih jezika prilagođena izdanja, pa se čini kao da ovdašnji povjesničari umjetnosti, kritičari i upućeniji stripofili zaziru od bavljenja stripom. To je tim čudnije jer tijekom posljednjeg desetljeća više knjižarsko a manje kiosk-izdavaštvo stripova u cijeloj regiji bilježi priličan procvat, svojevrsnu renesansu zahvaljujući kojoj su tuzemni ljubitelji devete umjetnosti ponekad u mogućnosti istodobno s europskim kolegama otkrivali čari novih ostvarenja Manua Larceneta, Frederika i Benoîta Peetersa, Lewisa Trondheima, Pierrea Wazema, Bore Pavlovića, Jeana-Pierrea Gibrata, Hiroakija Samure, Katsuhira Otoma, Frane Petruše i drugih europskih, svjetskih, ali i domaćih majstora, baš kao i upoznavati ili ponovno čitati klasična djela Alexa Raymonda, Burnea Hogartha, Harolda Fostera, Andrije Maurovića, braće Neugebauer i drugih dokazanih majstora stripa. Dio razloga zacijelo leži u tome što "visoka", "službena" i(li) *mainstream* kultura strip i danas tretira kao nešto manje vrijedno, trivijalno, odveć populističko i primarno namijenjeno najširoj publici, kao nešto što se prešutno ipak smatra šundom, makar nijedan ljepoduh koji drži do sebe to neće naglas izgovoriti.

Domaće se teorijsko, analitičko i eseističko pisanje o stripu tako posljednjih godina svelo na rezervate poput godišnjeg časopisa *Kvadrat*, kojega svaki novi broj ujedno može biti i posljednji, na nedavno pokrenuti osječki *StripOs*, na sve rjeđu *Strip* reviju, na nekoliko ambicioznijih internetskih stranica i na poneki tekst ili u boljem slučaju temat koji se sporadično pojavi u dnevnom tisku i rijetkim časopisima za kulturu. Valja biti pošten pa priznati da se stanje u posljednje vrijeme ipak polako popravlja; unatrag nekoliko godina prevedene su kapitalne knjige *Kako čitati strip* i *Kako crtati strip: pripovjedne tajne stripa i mange* Scotta McClouda, objavljena je zbirka novinskih tekstova *Jelenskih mi rogova* Ivice Ivaniševića, a odnedavno smo i u mogućnosti posegnuti za vrlo zanimljivom i dijelom autobiografskom knjigom *Profesionalne tajne stripa* Ervina Rustemagića.

U ukratko opisanom kontekstu osobito raduje objavljivanje sjajne knjige *Strip, deveta umjetnost* u proljeće 2009. preminuloga filmskog i strip-kritičara, teoretičara i povjesničara Ranka Munitića. Riječ je o prijevodnom i ponešto prerađenom i proširenom izdanju knjige izvorno objavljene 2006, koja je nastala na temelju teksta koji je ovaj iznimno ploden i kontroverzan publicist, rođen u Trogiru 1943,

# RANKO MUNITIĆ

## STRIP, DEVETA UMJETNOST



davne 1975. objavio kao urednik tematskog broja "časopisa za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku" *Kultura*. Riječ je o uvodnom i poslije znatno nadopisanom i proširenom tekstu tematskog izdanja, u kojem su priloge o stripu objavili i Branko Belan, Vera Horvat-Pintarić, Bogdan Tirnanić te Munitićeva supruga Zorica Jevremović. U okvirima Jugoslavije Munitić je početkom 1970-ih bio jedan od pionira afirmacije stripa kao autentičnog, vrijednog i značajnog umjetničkog izraza, koji kao takav posjeduje vlastitu povijest, estetiku, osobitu morfologiju, kao i izrazita kulturološka, sociološka, nerijetko prosvjetiteljska, a ponekad i politička obilježja. Rastko Ćirić u recenziji ispravno zaključuje da su rijetki tekstovi koji na tako analitičan i sažet, ali, dodao bih, i stručan, teorijski potkovani, stilski razigrani, s ljubavlju, strašću i iznimnom erudicijom napisan te leksički bogat način, obrađuju određenu temu, u konkretnom slučaju strip u svim njegovim povijesnim fazama te idejnim i oblikovnim segmentima.

Podijeljena na pet uvjetno rečeno užetematskih dijelova razdijeljenih na zasebne cjeline, knjiga u koju nas uvodi citat Evelin Silero o stripu kao mediju koji "sposobnije od suvremene književnosti utje-lovljuje globalne simbole i prototipe našeg doba", započinje analizom stripa kao medija i njegova zna-čenja. Na samom početku autor duhovito strip naziva najmasovnjom tajnom 20. stoljeća, fenomenom o kojem svatko donosi paušalne i u vrlo maloj mjeri na znanju i iskustvu utemeljene sudove. Krenuvši od samih početaka stripa, koji s filmom dijeli istu 1895. godinu "službenog" rođenja, što će nešto kasnije zgodno poslužiti kao *slagwort* za zanimljive usporedbe ranih isprepletanja međusobnih utjecaja dviju umjetnosti, točnije stripa na animirane filmove (Maxa Fleischera, Waltera Lantza, dobrano omalovažavanog Disneya) i nijemofilmsku burlesku i obrnuto, Munitić prve naznake pretpovijesti stripa pronalazi još u grobnicama egipatskih faraona i na spomenicima asirskih vladara. Ondje su dijelovi života pokoj-

nika, kao i važni događaji, predaje i rituali predočeni nizom crteža i slika s tendencijom nadvladavanja trenutačnosti zbivanja i ostvarivanja onoga što kasnije, govoreći o stripovskoj morfološkoj i poetici, naziva oslikanim i oprostorenim vremenom. U pretpovijesnu fazu stripa spadaju i glasovite *Slikovnice iz Epinala* Jeana-Charlesa Pellerina iz 1820-ih, dijelom karikaturalne *Priče u slikama* Rodolpheja Töpffera objavljivane od 1842., kao i slikovnice *Max i Moritz* njemačkog slikara Wilhelma Buscha te *Obitelj Fenouillard* Georges-a "Christophe-a" Colomba.

Munitić je bio veliki ljubitelj ranog američkog stripa, osobito onog koji u kontrastu s kasnijim i današnjim antropološkim razdobljem naziva kozmološkom fazom, a u koji se kao najpoznatija djela ubrajaju znameniti *Žuti klinac* Richarda Fentona Autalta, prvi "pravi" strip objavljuvajući kojega je novinski magnat Joseph Pulitzer čitatelje svojeg *New York Worlda* 1895. želio trajnije vezati uz tiskovinu i tako stekći primat pred konkurentom Williamom Randolphom Hearstom, izvrsni *Bim i Bum (The Katzenjammer Kids)* Rudolpha Dirksa iz 1897., antologički osam godina mlađi *Mali Nemo u Zemlji snova* Winsora McCaya, svevremenski *Mačak Felix* Pata Sullivana te osobito sjajni *Krazy Kat* Georgea Herrimana lansirani 1913. U prvoj polovini knjige podrobno analizirajući spomenute, ali i još neke stripove iz tog prvog razdoblja, primjerice nama dobro znanu *Porodica Tarana (Bringing Up Father)* Georgea McManusa i u manjoj mjeri *Tri ugursuza (Les Pieds Nickelés)* Francuza Louisa Fortona, Munitić se detaljno bavi morfološkom i sintaksom stripa, njegovim izražajnim tehnikama, izvornim jezikom, komunikacijskim kodovima, tematikama, tipologijama i mitologijama koje smješta u širi društveno-povijesni kontekst, često citirajući teoretičare i povjesničare umjetnosti poput Jacquesa Marneyja, Roberta Escarpita, Christiana Metza i drugih. Pa se tako na primjeru McCayeva stripa *Mali Nemo u Zemlji snova* temeljito bavi kompozicijom svake sličice-kadra i njegine inkorporiranosti u stripovsku tablu, pri čemu raščlanjuje scenografske artikulacije kvadrata i tabli, njihove figuralne sadržaje, odnosno detalje prikazanih događaja koje registriraju, kao i komunikacijske kodekse, odnosno načine na koje stripovi u detaljima ili u cijelini komuniciraju s čitateljima.

Uspoređujući *Malog Nema* s filmovima Georges-a Méliësa, autor McCayevu stripu daje prednost jer su Méličovi kadrovi staticni ili pak slijede kretanje na kazališnoj sceni, dok McCayevi stripovi obiluju unutarnjom dinamikom i tjednim izmenama "izreza". Pisca itekako zanimaju načini na koji McCay, ali i Dirks, Herriman i drugi, okvir sličice stripa i onodobni kolorit rabe za stvaranje iluzije prostornosti, tj. trodimenzionalnosti, za kontrastiranje plošnosti i voluminoznosti, za efektnu narativnu kombinatoriku i korištenje stripovskog "izreza" za sugeriranje kretanja i spomenutog oprostorenog vremena. Načini na koje McCay i ostali barataju planovima, rakursima, položajem promatrača/čitatelja, montažom i ritmom da bi stvorili iluzije pokreta i sjajne pripovjedačke kombinacije jasno upućuju na tjesnu vezu stripa s filmom. Kod McCaya i Autalta tako ne postoje detalji ni krupni planovi, sličice njihovih stripova uvijek su totali prikaza određenih situacija, i u tome je srž sveobuhvatnog, odnosno kozmološkog razdoblja stripa. U njemu se planovi i rakursi ne mijenjaju, a autori se zadanim pravilima i ograničenjima često maštovitom i duhovito koriste za metatekstualna i metamedijska poigravanja samom prirodnom stripu i njegovim zakonitostima.

To će razdoblje s određenim mijenjama potrajati sve do 1929. i pojave stripa *Buck Rogers* Dicka Calkinsa i Phila Nowlana, a u njemu će strip-meštri manje ili više vješto i samosvjesno razvijati pripovjedne strukture i tehnike slijedeći opet neka pravila nijemoga filma. Tekst i dijalozi u stripu u to su doba najvećim dijelom izdvajeni od crteža i nalaze se ispod ili pored crteža, ili su pak zgodno i duhovito umetnuti u njih kao što je slučaj sa Žutim klincem koji svoje replike nosi upisane na odjeći, a s razvojem zvučnog filma i pojave drugačijih junaka kakvi su *Dick Tracy* Chestera Goulda, *Tarzan* Burnea Hogartha, *Tim Tyler Lyman* Younga i *Brick Bradford* Clarencea Graya i Williama Ritta razvija se i nova stripovska poetika s pripadajućim izražajnim sredstvima i simboličkom popudbinom, kao i s uvođenjem oblačića ili filaktera za upisivanje dijaloga i misli ili pak opisivanje osjećaja likova. Tada započinje antropološko

razdoblje u kojem se stripovski prizori s totala usredotočuju na krupne planove i detalje, koji su bili nužni za postuliranje novih junaka koje su krasile plemenitost, odvažnost, neumoljivost i druge vrline, ili pak srođenost s prirodom i ikonski animalni duh te tada utopijsko doživljavanje tehnološki superiornog svijeta budućnosti.

Jasno je da kozmološki, tj. "totalni" pristup nije omogućavao takvu karakterizaciju protagonista, pa stoga prva tri desetljeća povijesti stripa i pripadaju isključivo oniričnim, komičnim, humornim i burlesknim likovima. Premda svakako priznaje velike vrijednosti Hogarthovim, Raymondovim, Fosterovim i inim "antropološkim" stripovima s junacima većima od života, koji se u pravilu nikad ne mijenjaju niti stare, već uvijek žive začahureni u trenutačnoj pustolovini i "oprostorenem vremenu", Munitić otvorenio favorizira "kozmološke" stripove koje smatra suptilnijima, promišljenijima, inteligentnijima i u svakom pogledu uspjelijima, iz jednostavnog razloga što više cijeni humor, duh i inventivnost koji krase ta ostvarenja (u naše doba među njih se ubrajaju primjerice *Peanuts* Charlesa Schultza, *Tupko Nedeljka Dragića* i kod Munitića *Svemironi Lazara Stanojevića*), kao i mogućnosti metatekstualnih i metamedijskih igrarija koje "antropološki" stripovi ne nude. Naime, dok začuđeni mačak Felix može uzeti upitnik nad svojom glavom i njime u obrani odalamiti progonitelja, ili pak Tupko pasicu od četiri posve bijela kvadrata efektno zaključiti smijuljenjem iza podvrnutog posljednjeg okvira, Tarzan, Flash Gordon ili Rip Kirby takvo što ne smiju učiniti jer su oni ozbiljni i nedodirljivi akcijski junaci kojima šale na vlastiti račun, osim onih unutarstripovskih, nikad i ni u kom slučaju nisu dopuštene. To perpetuiranje vječno istih pustolovina spomenutih strip-heroja Munitić detektira kao moguće najveću manu "antropoloških" (možda bi primjereno bilo reći antropocentričnih) stripova, jer kao posljedice ima okoštalost protagonista i čitateljsku dosadu, osobito u današnje doba, kada se avanture Supermana, Batmana, Spider-Mana i inih superheroja štancaju u nepreglednom broju. Ipak, pisac i među njima razlikuje uspjelige i manje uspjele, odnosno zanimljive i dosadnije junake i stripove, pri čemu među prve očekivano ubraja junake mučene egzistencijalnim i identitetskim krizama te apartnošću od društva (primjeri koji odmah padaju na pamet su Mooreovi *Čuvare*, ali i *rebootovi* i nove interpretacije Batmanovih i Spider-Manovih pustolovina), a među druge protagoniste koji neokrvnuti godinama i životom gotovo bezglavo jure iz avture u avantuру.

Valja napomenuti da Superman u Munitićevoj kategorizaciji zасlužuje nešto više poštovanja iz ključnog razloga što on u svakodnevici nije "običan" čovjek koji noću ili prema potrebi odijeva tajice i navlači plašt te kreće dijeliti pravdu, već je on izvorno nadčovjek od rođenja, obdan posebnim moćima, koji se maskira u zbuđenog i šeprtljavog novinara Clarka Kenta. Oni drugi junaci koji ne stare, kao i općenito američki poslijeratni strip, Munitiću ostaju gotovo posve nezanimljivi i irelevantni, što gledano objektivno svakako nije pravedno vrednovanje. On ni u europskim stripovima iz prve polovine 20. stoljeća ne pronalazi osobite vrijednosti, te neke od njih (primjerice Hergéova *Tintina* i Goscinny-Uderzova *Asterixa*) generalno smatra dopadljivim, privlačnim i shodno tome popularnim, no okamenjenim, nemaštovitim te praktički nimalo provokativnim i razbarušenim ostvarenjima, u kojima mogući svježiji pristupi bivaju svjesno i namjerno žrtvovani zbog konvencija i kodificiranih slikovno-montažnih profila. I u ovakvim razmjerno paušalnim procjenama – ovo je doslovce sve što o europskom stripu kaže na 160 tekstuálnih stranica knjige – Munitiću nedostaje objektivnosti, no nju nadoknađuju spisateljska strast i sugestivnost, zahvaljujući kojima se knjiga čita lako, jednostavno i tečno.

Drugu polovicu knjige gotovo u cijelosti zauzima kronoantologija, s kronološki poredanim prikazima kadrova, pasica i tabli iz autoru najuspjelijih i najvažnijih stripova, kojima su za razliku od tekstuálнog dijela pridodata i djela europskih majstora Hermanna, Jijea, Manare, Girauda, Bilala itd., ali i Bednjanca, Kunca, Ilića, Marušića, Devlića, Kerca, a nađe se i poneki kadar Franka Millera i Stana Leeja te japanskih mangi. Ukratko, unatoč spomenutim manjkavostima, knjigu *Strip, deveta umjetnost* vrijedi preporučiti svim ambicioznijim zaljubljenicima u "priče u slikama".

## Ivo Škrabalo

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

### Ogled iz kinonostalgije (zapis i prisjećanja kinogledatelja sa 65 godina staža)<sup>1</sup>

U ovih desetak godina smjene stoljeća (i milenija) svjedoci smo odumiranja dviju društvenih institucija koje su odigrale značajnu ulogu u životima pripadnika starijih naraštaja, barem onih rođenih još u prvoj polovici prošloga stoljeća. Rezignirano smo se pomirili da nestaju, jedna za drugom, udobne i polumračne kavane srednjoeuropskoga tipa, kakvih je u Zagrebu bilo još u moje vrijeme barem desetak, a umjesto njih posvuda su nikli blještavi kafići izvorno talijanskoga tipa.

Isto tako, s još većim žaljenjem, svjedoci smo i zatvaranja kinodvorana na kakve smo navikli dok smo gledanjem filmova stjecali svoju filmsku kulturu. Iako je tehniku snimanja i reprodukcije pokretnih slika koje dočaravaju život u gibanju prvi riješio Edison, primat izumitelja filma najčešće se pripisuje braći Lumière, premda su oni izmislili kino, a ne film! Dok je Edison svoj izum namijenio samotnom gledanju pojedinca u nespretnom stroju prozvanom *Nickelodeon*, koji bi se pokretao ubacivanjem novčića (*nickel*), braća Lumière naplaćivala su ulaznice većem broju gledalaca (i to, nimalo slučajno, upravo u jednoj pariškoj kavani!) da im svima zajedno pokažu svoje prve pokretne slike. Dobro su naslutili da se čarolija živućih fotografija, tj. pokretnih slika, uvećava kad je veći broj gledalaca istodobno i na istom mjestu ujedinjen istim doživljajem.

Filmski teoretičari, doduše, recepciju filma kao umjetnine proučavaju preko doživljaja pojedinca, smatrajući da je svaki gledatelj osamljen u koncentraciji svoje pozornosti, iako se nalazi u skupini s drugim osobama u mraku projekcijske, odnosno kinodvorane. Sociofilmologija se još nije previše razvila, a ponajmanje u proučavanju međusobnog utjecaja većeg broja osoba na recepciju istoga filmskog djela na istom mjestu u isto vrijeme.

Stručne su se analize više bavile mogućnostima manipulacije masom zbog sugestibilnosti filmova, tj. efektno snimljenih i montiranih pokretnih slika, a mnogo manje onim suptilnim međudnosima unutar skupine gledatelja okupljenih u mraku iste kinodvorane od kojih svaki za sebe upija dojmove s ekranu, pomalo razmišlja o njima, ali istodobno osjeća i pulsiranje onih oko sebe, pa ponekad dođe do transfera njihovih pozitivnih ili negativnih vibracija izazvanih filmom. Za razliku od kazališta gdje publika izvedbu glumaca uživo stimulira ili destimulira svojim reakcijama, u slučaju filma sve je definitivno fiksirano na slikovnom i zvučnom zapisu, pa publika ne može utjecati na izvedbu, nego samo na vlastitu recepciju. Stoga ima razloga smatrati da je kolektivno doživljavanje filma posve drukčije od individualnoga gledanja, pri čemu se obično ne poštaje pretpostavljeni kontinuitet projekcije. Prekidi i vraćanja pojedinih prizora mogu, doduše, biti od velike pomoći u analitičkom pristupu filmskome djelu, ali filmovi ne nastaju u prvome redu za stručne kritičare, nego su namijenjeni javnom prikazivanju takozvanoj običnoj ili širokoj publici.

Mutno se sjećam svojega prvog odlaska u kino. Imao sam tada oko pet godina, što znači da sam kao kinogledalac prikupio više od 65 godina staža! Možda i moje životno usmjereno na film ima začetak baš u toj mojoj nedogledanoj prvoj kinopredstavi u mom rodnom Somboru. Tada sam vjerojatno bio najmlađi gledalac u dvorani! Točno preko puta naše kuće, u Pariškoj ulici (otmjena li imena za provincijski grad!) bilo je kino, izgrađeno još prije Prvoga svjetskog rata, u kojem su me prvi put očarale pokretne slike, a ja sam ih uzbudjeno doživljavao kao opipljivu stvarnost. Naknadno sam rekonstruirao da je moj prvi film što sam ga gledao bio *Kraljević i prosjak* s Errolom Flynnom. U prizoru kad zločesti otmičari bučno

<sup>1</sup> Tekst je izvorno objavljen u *Hrvatskoj reviji*, 4/2006. (Zagreb: Matica hrvatska). Ovdje ga pretiskujemo uz susretljivu dozvolu M. Klemenčića i uredništva *Hrvatske revije*. (Nap. ur.)



Kino Europa, 1931.

i raskalašeno isprijaju velike vrčeve pjenušavog piva, ja sam naglo osjetio i vrlo glasno obznanio vlastitu silnu žđ, pa su me mogli ušutkati samo tako da me je naša dobra služavka odvela kući, dala mi času vode, ali za kazu film u toj verziji nikada nisam viđio do kraja...

Kino je bilo neudobno, premda prilično prostrano, fasada mu je neka vrsta secesije, a tijekom povijesnih mijena što smo ih preživjeli i kino je mijenjalo imena. Uoči Drugoga svjetskog rata zvalo se bioskop *Arena*, a kad su 1941. došli Mađari, vratili su mu prvotni naziv (iz vremena prije Prvoga svjetskog rata) *Turul mozgószínház* (po svojoj mitskoj ptici), dok se ne treba čuditi što mu je u komunističko doba ime promijenjeno u *bioskop Zvezda*, kako se još uvijek zvalo i prije dvije-tri godine, kad sam zadnji put pohodio svoj rodni grad.

Za ratnih godina ljeto smo provodili u Svetozaru Miliću, obližnjem bunjevačkohrvatsko-mađarskom selu, koje su njegovi stanovnici uvijek zvali Lemeš, zavičaju moje pokojne majke, gdje je glavna tjedna atrakcija bilo gledanje novoga filma vikendom. Kino se, valjda u inat ratu, zvalo *Béke* (*Mir*) i nalazilo se u jednoj dugačkoj i

prilično uskoj dvorani, valjda kakvom preuređenom sklađištu. U kabini je bio samo jedan projektor, pa je predstava više puta prekidana pauzom koja je trajala koliko je trebalo za zamjenu rola, a mi smo ju ispunjavali dovikanjem i galamom. Po ondašnjem običaju sjedala su bila podijeljena u tri skupine koje su se zvale I., II. i III. mjesto. Dakako da su najjeftinije ulaznice bile za III. mjesto (nekoliko drvenih klupa bez naslona u prva tri-četiri reda do platna), gdje je bila nagurana dječurlija moje dobi, a najbolja sjedala u I. mjestu (drvene stolice kao u krčmi) bila su otraga i malo povиšena. Filmova se iz tog doba, naravno, ne sjećam, ali mi se čini da su to bili ponajviše njemački ratnopropagandni filmovi s istočnoga bojišta i mađarske ljubavne *limunade* (danas bi se reklo ljige) u idiličnom pastoralnom ambijentu ravničarskog sela. Ipak, dobro se sjećam da je svako prikazivanje poljupca glavnih junaka (obično vrlo čedno izvedenoga, najčešće u završnom prizoru filma) publika popratila zdušnim fućanjem i uzviciima "Šiiic!" (što se inače rabilo da bi se potjerala mačka).

Ulazak sovjetske Crvene armije i jugoslavenskih parti-



Kino Balkan u Zagrebu 1965.

zana u Somboru u listopadu 1944. donio je potpuno oslobođenje – za kinogledaoce! Naime, već sljedećeg proljeća obnovljen je rad u oba somborska bioskopa i predstave su bile posve besplatne. Dakako, to je izazvalo strahovite gužve, a mlađarija je opsjedala ulaze mnogo prije početka. Tada sam požalio što nisam stariji i krupniji (za razliku od danas kad bih rado imao barem 30 godina i 30 kilograma manje!). Naime, i kada sam uspio probiti se do nekog mjesta u dvorani, postojala je opasnost da me onako malog i žgoljavog 11-godišnjaka otjera kakav visoki i prištavi klipan od 16 ili 18 godina. Pokušao sam se domisliti jadu, pa sam u kino odlazio s torbom punom knjiga na koju bih sjeo, tako da na prvi pogled budem po visini približno izjednačen s odraslim gledaocima kako bih izbjegao oštrom oku eventualnog nasilnika. Nagleđao sam se tada sovjetskih ratnih filmova o pobjedama nad hitlerovskim hordama koji su svi završavali istovjetnim prizorom: na zapovijed svojega komandanta crvenoarmejski kreću u pobjednički juriš uz gromoglasni urluk "Uraaa!"...

Razdoblje besplatnoga kina, naravno, nije potrajalo. S plaćenim ulaznicama lakše je bilo ulaziti u dvoranu, a ni

cijene nisu bile previsoke, pa sam praktički gledao svaki film koji se prikazivao u mome gradu, a bilo ih je po dva tjedno, odnosno tri nakon što je otvorena kinodvorana i u novoizgrađenom Domu JNA. Neke sam filmove čekao s posebnim nestripljenjem. Tako se sjećam da sam prvi domaći film *Slavicu* išao gledati kao 13-godišnjak u *Narodni bioskop* već prvoga dana na prvoj predstavi u 4 popodne! Time je valjda započeo moj interes za domaću kinematografiju, koji nisam izgubio ni nakon gledanja sljedećeg Afričeva filma *Hoja! Lero!* u istoj dvorani, ali umjesto uzbudenog iščekivanja nečeg novog s malobrojnom sam publikom dijelio posprdnji smijeh i dosadu koju smo razbijali dobacivanjima...

Prošlo je već više od pola stoljeća otkako sam došao u Zagreb na studije, a ostao cijeli život. Dakako da su me mnogobrojne kinodvorane metropole privukle kao redovitog posjetitelja, iako se nisam pretvorio u fantašika i ovisnika koji ne propušta baš ni jedan novi film. Osim toga, kino mi je predstavljalo utočište kad sam bježao od nevremena. Naime, iz djetinjstva sam ponio sa sobom čudnu fobiju od munja i grmljavine, pa sam za onih zagušljivih lipanjskih dana početkom ljeta pro-

učavao repertoar najbližega mi kina *Mosor* (u tadašnjoj Ulici socijalističke revolucije, danas kralja Zvonimira) u čiju bih dvoranu bježao kad bi zagrmilo. Zvuci s ekrana i zanimljivost filma otupili bi strah, a grmljavinu izvana kao da nisam ni čuo, odnosno doživljavao sam je kao bezopasnu, valjda zato što je izvan ekrana, a život je bio zapravo samo na ekranu! To mi je vjerojatno pomoglo da je nakon nekog vremena moja fobija od nevremena gotovo neopazice iščeznula...

Volio sam specijalne predstave u dvorani *Istra*, gdje je nove i kvalitetne filmove uživo predstavljao filmski znanac Rudolf Sremec, koji, bi ponešto govorio o režiseru, glumcima, a ponekad – kao u slučaju Stanleyja Kramera – i o znamenitom producentu, pa su te projekcije imale i karakter elementarne filmske edukacije. Pamtim da sam i u Zagrebu nadobudno otiašao na prvu popodnevnu projekciju jednoga filma čim je stigao na program, a s velikim nestrpljenjem sam ga čekao gotovo tri godine nakon Zlatnoga lava u Veneciji: bio je to Kurosawin *Rashomon* u kinu *Sloboda* na Tuškancu.

Već smo i zaboravili prvo poslijeratno razdoblje kada su na repertoaru bili pretežno sovjetski filmovi, a tijekom pedesetih i šezdesetih godina kino je bilo najpopularniji oblik zabave i najčešće mjesto za izlazak udvoje ili s većim društvom. Volio sam tadašnje izvrsne američke vesterne (sve su to danas klasicici) vjerojatno i zbog posebne atmosfere navijanja u dvorani. Uzbuđenje je izazvao i dolazak prvoga filma u CinemaScope tehnicu *Carmen Jones* u kino *Kozara* pokraj Britanskoga trga, koje je 1957. kao prvo u Zagrebu dobilo veliki ekran i uređaj za projiciranje u novom širokom formatu.

Ulagnice za bolje i popularnije filmove morale su se nabaviti ranije, već u jutarnjim satima, a pred blagajnama se uvijek protezao red, jer su tada i preprodavači kupovali svoju robu. Navečer bi vas salijetali ispred blagajni s natpisom "rasprodano" i naplaćivali barem dvostruku cijenu, no kod onih boljih mogli biste čak i birati red, odnosno parter ili balkon. Bile su to rajske godine za švercere iliti *tapkaroše* (taj sočniji i slikovitiji izraz došao nam je iz beogradskog žargona). Jedan od njih mi je pričao da je na kartama za *Moje pjesme, moji snovi* i za Golikov *Tko pjeva zlo ne misli* zaradio dovoljno za kupnju dvosobnog stana...

Posao kinoprikazivača je cvjetao, pa se nije mnogo ulagalo u izgled dvorana i udobnost sjedala, a ni čistoća nije bila primjerna. Naročito bi na posljednjoj večernjoj

predstavi pod znao biti pokriven lupinkama raznovrsnih koštica koje su se u malim papirnim zamotuljcima prodavale ispred dvorana i koje su na svoj način navještale eru kokica, u koju smo na prijelazu dvaju stoljeća napokon i mi sretnici stupili!

Moram priznati da sam sedamdesetih i osamdesetih godina znatno smanjio svoje odlaske u kino. Razlog nije bio u gubitku interesa za medij pokretnih slika, nego prezasićenost filmovima, koje sam u svojstvu savjetnika za repertoar poduzeća za uvoz i distribuciju gotovo dnomice gledao. A profesionalni pregled tzv. *servis-kopija*, osamljen u mraku male projekcijske sobe s kinooperaterom kao jedinim partnerom, ipak nije isto što i svečanost gledanja filma s publikom u kinu. Borio sam se protiv prezasićenosti filmovima da ne bih pobrkao kriterije kao što sam već zapažao da koji put brkam naslove i autore. No, distributerski posao na sajmovima filmova nije posve lišen komponente kolektivnoga doživljaja, jer su projekcije često zajedničke za veći broj potencijalnih kupaca, među kojima je uz *fah-idiote* bilo i istinskih *fajnšmekera*. Urezao mi se u pamćenje snažan doživljaj prve europske projekcije Peckinpahove *Divlje horde* (1969. na sajmu u Brnu), filma koji je označio zaokret hollywoodskoga *westerna* na putove koje su u Italiji prokrčili Sergio Leone i ostali, a tada još nismo shvatili da je taj zaokret možda označio početak odumiranja toga povjesno najpopularnijega filmskoga žanra.

Individualni pregled ponuđenih naslova bio je najčešći način odabira za otkup tzv. *erotskih filmova*, koje smo uvozili da bismo naša kina otvorili za mekanu filmsku pornografiju (*soft-core porno*) koja se definira tako da je prikazani snošaj simuliran (za razliku od *hard-core porno*, gdje se gledaoca mora uvjeriti u nesimuliran spolni čin). Kazete s takvim filmovima vrtjeli su nam umorni agenti, tužeći se usput na pad zarade, jer glavni prihodi dolaze od prodaje i iznajmljivanja videa, budući da je pojava AIDS-a dokrajčila profitabilnost i posjećenost, pa i egzistenciju brojnih pornokina, u kojima su gledaoci uz doživljaj s ekrana uspostavljeni i osobne veze i uzajamne doživljaje u mraku dvorane. Strah od zaraze učinio je svoje i pornografiju se u svijetu povukla na kućne projekcije. U nas je međutim prvi val uvoza mekih pornića donosio dobru zaradu, možda i zato što sam pri izboru repertoara pazio da u porno sadržajima (koji su po naravi stvari repetitivni) uvijek bude i humora, pa su stoga u nas visoko kotirale danske erotske komedije nezaboravnih *hopa*.



IVO ŠKRABALO (1934–2011)

68 / 2011

Kino Metropol, Preradovićev trg, Zagreb

cupa naslova koje sam, dobro se zabavljajući, smišljao...

Svoja sam kinogledalačka iskustva popunjavao i u inozemstvu, jer sam kao distributer odlazio gledati filmove u Londonu, ne samo na zatvorenim komercijalnim projekcijama nego i kao obični gledalac u kinu (kompaniji je koji put bilo jeftinije dati besplatne ulaznice nego unajmiti projekcijsku dvoranu). Iako raskošnije opremljena, ni ta kina na West Endu nisu bila uzor čistoće, jer su i po njihovim podovima bili odbačeni papiri i koješta drugo od onoga što su gledaoci konzumirali. Tada sam još bio pasionirani i zakleti pušač, pa me se u prvi mah pozitivno dojmilo da se početkom sedamdesetih godina u najelitnijim londonskim kinematografima moglo pušiti do mile volje u jednoj, za tu naviku određenoj, polovici gledalista. Prvo me je to oduševilo, no ubrzo sam shvatio da sam izgubio onaj divni osjećaj prvog pripaljivanja cigarete nakon dvosatne prisilne apstinencije. Nije mi teško palo kad su ubrzo u svim dvoranama zabranili pušenje, premda ni nakon što sam u 45. godini života rekao "da" nepušenju nisam, srećom, postao zagriženi antipušački racist (kao mnogi novopečeni nepušački poturice).

Moja supruga Mira i ja robujemo inerciji životnih navika, pa još uvijek volimo otići u kino, ali to više nije pothvat liшен osjećaja nelagodnosti. Naime, oboje smo umirovljenici, prije nekoliko godina *obilježili* smo (da ne kažem neumjesno: proslavili) i svoje sedamdesete rođendane, a ipak se rado prepustamo toj mладенаčkoj navici odlaska u kino. Naglašavam *odlazak u kino*, jer to s današnjim tehničkim mogućnostima VHS-a, DVD-a i DivX-a nije više jedini način za *pogledati film*. Uostalom, cjelokupni ritual odlaska u kino daje veće značenje odabranom filmu i ujedno je određeni oblik razvijanja društvenosti i u ovoj fazi života koju, ne bez autoironije, nazivam *razdobljem rane starosti...*

Otkud nelagodnost? Pa, zaprepašteno smo primjetili da smo obično najstariji u cijeloj dvorani. Prvi put smo to uočili prije desetak godina u kinu *Europa*, na zadnjoj večernjoj predstavi Tarantinova *Paklenog šunda*. Posebno to izaziva nelagodu zato što današnja zlatna mladež izlazi iz kuće tek oko deset navečer, pa zbilja nikako ne bi bilo ukusno da se sudaraju s neprilagođenima iz naše generacije! Uostalom, kad smo bili mladi, naši su *starci*

propovijedali pravilo *devet u krevet*, što dakako nismo poštivali, ali noćni izlazak mladih iz kuće tada je bio iznimka skopčana s rizikom, a ne stečeno pravo i pravilo kao danas.

Odonda su otvoreni kinokombinati nazvani *multipleksi* u kojima su sjedala udobnija, vidljivost slike na ekranu neometana, a stimulira se i zobanje kokica uz zalijevanje tzv. *soft pićem* iz kartonskih čaša, što je u davna vremena bilo nezamislivo, čak i zabranjivano (pogotovo sjemenkel). I dalje smo najstariji u publici, ali smo promjenili vrijeme odlaska u kino, pa biramo popodnevne predstave, obično subotom, kad je gužva manja, dakle one koje su u našim mladim godinama bile namijenjene ponajviše služavkama i vojnicima (obje su skupine imale pravo na tjedni izlazak upravo u to vrijeme, pa im je kino osim filma pružalo i dodatne radosti zbližavanja).

Nisam nikada ni pokušao prebrojiti filmove koje sam tijekom svojih 65 godina staža pogledao, jer nisam o njima vodio bilješke, osim u ranom razdoblju (a tu sam bilježnicu srećom izgubio). Ipak bilanca je bogata, pa se moram pomiriti s time da odlazak u kino nije baš najnormalnija zabava za čovjeka moje dobi. To sam možda prvi put shvatio u Washingtonu prije nekoliko godina. U okviru službenoga boravka imao sam jedno popodne slobodno, pa sam hodajući naišao na *minipleks* u kojem se davao *Moulin Rouge* i odlučio da ga pogledam. Kad sam na blagajni zatražio kartu, pripremio sam 11 dolara po cjeniku, no gotovo sam se uvrijedio kad mi je blagajnica vratila 5 i pol dolara uz ljubazno objašnjenje da stariji plaćaju samo pola cijene!

Ta mi je epizoda pomogla da sebe generacijski smjestim kamo pripadam, ali me nije odvratila da i dalje odlazim u kino. Makar subotom popodne sa *služavkama i vojnicima* (čega također više nema). Jedino se moram po-

žaliti na suprugu zato što mi ne dopušta da se u našim multipleksima ponašam kao sav ostali svijet oko nas, to jest da se opskrbim kokicama i kola-pićem, jer to kao ne priliči našim godinama...

Hoće li kino kao institucija doista izumrijeti? Bit će, dakako, sve manje velikih luksuznih i stilski uređenih dvorana, a funkcionalni i šablonizirani centri, s većim brojem dvorana i velikim šankom za prodaju kokica, čokoladica i laganih napitaka, globalni su pandan *shopping-centrima*, koji istiskuju male i klasične trgovine, pa i čitave tržnice na otvorenom. Ipak, vjerujem da će potreba za odlaskom u kino nadjačati trenutačnu privlačnost sve jeftinijih uređaja tzv. *kućnih kina*, jer je izlazak iz kuće gotovo imperativni impuls u određenim formativnim godinama, pa je kino – odnosno *multipleks* prilagođen navikama mладih – možda najprikladnije mjesto za življenje one društvenosti koja je nezaobilazni aspekt razvoja i sazrijevanja vlastite osobnosti. A onoga dodatnoga pozitivnog efekta zbog kolektivnog doživljavanja filma mnogi u kinu zapravo i nisu svjesni, premda on nedvojbeno djeluje stanicom interakcijom vibracija među gledateljima okupljenima u mraku makar i jedne od dvorana tih suvremenih *shopping-centara* za pokretne slike...

Možda će – tako se barem nadam u svom pritajenom optimizmu – netko od zaduženih za plodotvoran međuodnos vlasti i kulture na vrijeme shvatiti da bi dio postojećih kinodvorana valjalo specijalizirati i subvencionirati za prikazivanje filmova iz domaće i svjetske filmske baštine, odnosno i za neprofitabilne suvremene europske i izvaneuropske tzv. *art filmove* koji ne nalaze sebi mjesta ni u najmanjim dvoranama *multipleksa*, jer se komercijalno ne mogu nositi sa sve jednoličnjim i bučnim repertoarom suvremenoga megaprofitom nadahnutog Hollywooda.

**Janko Heidl**

## Povijest hrvatske kinematografije kao romansirana biografija

**Sažetak:** Samorazumljivost da u Hrvatskoj postoje knjige koje obrađuju ukupnu povijest hrvatske kinematografije najvećim se dijelom temelji na čak tri povijesti hrvatskog filma koje je napisao Ivo Škrabalo u razmaku od dvadesetak godina, počevši od *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*. (1984) koja je postala temeljnim priručnikom za povijest hrvatske kinematografije, potom osvremenjenog njezinog novog izdanja *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.–1997.* (1998), te, najzad, kratke povijesti, zamišljene kao udžbenik i ažurirane do vremena izdavanja – *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)* (2008). U članku se prati Škrabalova filmska karijera, povijest nastanka prve knjige, političkih prijepora oko nje što su uslijedili. Karakterizira se Škrabalov osobit historičarsko-književnički pristup, temeljen na insajderskoj vizuri, vizuri čovjeka koji je bio aktivan kao redatelj, dramaturg i distributer i poznavao prilike iz prve ruke te na temelju sudioničkih saznanja, ali i na pionirskom arhivskom proučavanju inače zanijekane povijesti hrvatske kinematografije prije socijalističkog kinematografskog projekta nakon Drugog svjetskog rata. Škrabalo je svoj historičarski prinos dopunio knjigom filmskih interpretativnih portreta što istaknutih autora, a što važnih a potisnutih filmskih djelatnika – *Dvanaest filmskih portreta* (2006).

**Ključne riječi:** Ivo Škrabalo, povijest hrvatskog filma, historiografija filma u Hrvatskoj, publicistika

sno predstavljena i određena kao ostvarenje suženijeg koncepta od Škrabalova namjeravana i ostvarena manje-više sveobuhvatna osvrta na povijest hrvatske kinematografije.

Spekulirajući na temu što bi bilo kad bi bilo, nije posve isključeno da bez Škrabalova pregalaštva do danas možda ne bismo imali nijednu knjigu o ukupnoj povijesti hrvatskog filma. Ne zato što bi manjkalo autora koji bi je mogli odlično ispisati, nego jednostavno zato što se možda nitko ne bi odvažio primiti tako zahtjevne i obvezujuće zadaće. Uostalom, već sama činjenica da je *Između publike i države*, dakle, prva knjiga o povijesti hrvatske kinematografije objavljena tek 1984, jasno govori o tome da se takvog posla nitko prije nije dosjetio ili poželio prihvatiti.

Mislim da me sjećanje ne vara kad se sjetim da je Škrabalo kao jedan od poticaja za taj pothvat navodio takozvani višak slobodnog vremena, odnosno nedostatak ozbiljnijeg posla kojim bi se bavio u razdoblju koje je za njega, kako je rekao, bilo "olovno vrijeme", kada mu je diktatom politike onemogućeno javno društveno djelovanje. S namjerom da napiše prvu povijest hrvatske kinematografije, u prostorijama kinoteke na montažnom je stolu pregledavao sve moguće hrvatske filmove, a u Nacionalnoj sveučilišnoj biblioteci i državnom arhivu istraživao pisane materijale. Bez sumnje savršena zanimacija za čovjeka koji voli film i koji voli povijest, no u tadašnjem društveno-političkom kontekstu ipak nimalo bezazlena. Naime, u vrijeme SFRJ, države bratstva i jedinstva u kojoj je proklamativno postojala jedna bratstvojedinstvena kinematografija, sam naum da se napiše knjiga o kinematografiji jedne od socijalističkih republika, u ovom slučaju SR Hrvatske, kao o nečemu što ima vlastiti život i povijest bio je posve nepočudan i neprikladan ideji ne-pomućenog zajedništva naroda i narodnosti. Nezgodno je bilo i to što je autor smjerao objelodaniti i obraditi notornu, ali zamračivanu činjenicu da je kinematografija, kakva god bila, u nas postojala i prije 1945, odnosno da ta grana umjetnosti nije čedo socijalističke Jugoslavije,

Bez obzira na to posežemo li za njom često, rijetko ili nikada, danas nam se, a zapravo i barem dva posljednja desetljeća čini posve normalnim, gotovo samorazumljivim da tu negdje među nama postoji knjiga o povijesti hrvatske kinematografije. Štoviše, da postoji više njih, pa makar one bile i nadopunjavane, odnosno skraćivane, u svakom slučaju dorađivane inačice jedne knjige istog autora. Riječ je o tri različite verzije izvornika *Između publike i države – povijest hrvatske kinematografije 1896–1980* (Zagreb 1984: Znanje, 369 str.) Ivo Škrabala kojima se tek nedavno pridružila i knjiga drugog autora, *Uvod u povijest hrvatskogigranog filma* Nikice Gilića (Zagreb 2010: Leykam International, drugo izdanje 2011, 212 str.), već samim naslovom ("uvod" i ograničenje naigrani film) ja-

kako se dotad nastojalo prikazati. Nakon desetak godina stvaranja knjiga je ipak ugledala svjetlo dana (neki su njezini dijelovi prethodno bili objavljeni u časopisu *Forum*), ali je, kao i njezin autor, politički prozvana, što je Škrabalo poslije potanko opisao u članku *Njihov obračun sa mnom objavljenom u 15. broju Hrvatskog filmskog ljetopisa* (1998). Kako je u ono vrijeme bio običaj, knjiga nije zabranjena, no snašla ju je sudbina svojevrsnog prešućivanja i dugo je nije bilo poželjno javno spominjati niti se na nju pozivati. A bila je riječ o kapitalnom ostvarenju!

U *Između publike i države* Škrabalo ne samo da je značački sabrao, organizirao i sintetizirao dotad raštrkane, a često javnosti, pa i stručnoj gotovo nepoznate podatke (hrvatski film prije 1941) o povijesti hrvatske kinematografije, nego je to učinio uz nenametljiv, ali nimalo nevidljiv autorski stav stručnjaka i esteta te tako postavio kanone koji su više-manje i danas na snazi, a povrh toga ju je oblikovao s iznimnim spisateljskim darom, u tonu "romansirane biografije", kako će sam duhovito i točno zapisati. Osim što je, dakle, bila riječ o pionirskom pothvatu ostvarenja djela kakvo bi trebala imati svaka država i svaka kinematografija, knjiga *Između publike i države – povijest hrvatske kinematografije 1896–1980.* bila je štivo koje je, ako mu je dopalo pod oko, lako i sa zanimanjem mogao čitati i onaj čitatelj kojem film nije među prioritetnijim interesima, a njome je Škrabalo postavio uzoran model za sve daljnje pothvate istoga tipa. Dodatno je bogatstvo knjizi zajamčila i Škrabalova filmska višebojna upućenost, odnosno dobro, insajdersko poznavanje principa i prakse raznih strana kinematografske medalje, ispred i iza kamere, u žrvnju stvaralaštva i s pozicije savjetodavca, jer je u njoj osobno djelovao i kao umjetnik – epizodni glumac u nekoliko filmova, redatelj šest kratkometražnih dokumentarnih filmova i scenarist dva dokumentarna filma Mladena Jurana (o povijesti hrvatskog filma, u vrijeme pisanja knjige) – i kao pomagač – dramaturg, među inima, i nekih od klasika hrvatskog filma poput *Ronda Zvonimira Berkovića*, *Breze Ante Babaje* i *Tko pjeva zlo ne misli Kreše Golika te savjetnik za repertoar u Croatia-filmu* – i kao teoretičar-kritičar u listovima i časopisima kao što su *Filmska kultura*, *Kolo*, *Hrvatski tjednik* i *Forum*. Kinematografiju je, štono riječ, poznavao i razumio i iznutra i izvana. Uza sve to diplomirao je kazališnu režiju na (današnjoj) Akademiji dramske umjetnosti, što sa sobom svakako nosi znanja korisna za razmišljanje o filmu i njegovo shvaćanje, k to-



me je magistrirao (međunarodno) pravo i bio verziran u pitanjima politologije (poslije će, 1990-ih, biti na raznim političkim funkcijama), što mu je omogućilo da o svojoj temi ne piše samo iz uskog gledišta filmoljupca, nego u neizbjježnom kontekstu, izraženom riječima: "uvijek treba imati na umu iskustvenu istinu da je nastanak, razvoj i opstanak hrvatske organizirane kinematografije s kontinuiranom proizvodnjomigranih i svih drugih filmova dugog godina bio (i još uvijek jest!) gotovo sudbinski vezan za politiku, njene povjesne permutacije i pragmatične metamorfoze", te da o razvoju hrvatskog filma informira "ne samo iz estetskog, nego i iz ekonomskog, političkog i socijalnog aspekta u danim povjesnim okolnostima."

Devedesetih, kada je u samostalnoj Hrvatskoj sa Škrabalove knjige pala ta javno neizrečena stigma nepodobnosti, nekako se podrazumijevalo da uknjiženje povijesti hrvatske kinematografije pripada pod Škrabalovu nadležnost, pa ako je neki filmski povjesničar i imao primisao nastaviti se na Škrabalovu knjigu, nije je proveo u djelo. Godine su prolazile, hrvatska je filmografija prirodno količinski rasla, a kinematografija kročila daljnjjim putovima i prolazila kroz nove faze, a knjiga *Između pu-*

blike i države samim je protokom vremena postajala sve neaktualnija.

Prilično logično, pri čemu ne treba zanemariti činjenicu da ne i posve samorazumljivo, jer je nedvojbeno riječ o pothvatu u koji je valjalo uložiti nezanemariv trud i vrijeme (da je takvo što samorazumljivo, dosad bismo zacijelo imali i osuvremenjena izdanja još jednog kaptalnog djela hrvatske filmske bibliografije, dvosvećane *Filmske enciklopedije Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*, pod uredničkim vodstvom Ante Peterlića, čiji je prvi dio A–K objavljen podjednako daleke 1986., a drugi L–Ž 1990) vlastitu je knjigu uvrštenjem novih zbivanja odlučio proširiti sam Škrabalo. Namjerivši kao povod objavljanju iskoristiti obilježavanje stote obljetnice medija filma u svijetu i u nas, pisac je nije dovršio na vrijeme, pa se ukazala prilika da je proširi za još jednu godinu i tako je nastala *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.–1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije* (Zagreb 1998: Nakladni zavod Globus, 608 str.) koja obuhvaća, proširuje i donekle korigira sadržaj izvornika te, dakako, obrađuje dodatnih sedamnaest godina međuvremene povijesti hrvatske kinematografije. Sve vrline prethodne knjige – živ i skladan spoj duhovite interpretativnosti, zanesenjaštva i zarazne strasti, s argumentiranim, uvjerljivim i činjeničnim, uz uzorite minikritike pojedinih filmova koje majstorski dočaravaju karakteristike djela i neizravno donose Škrabalovo mišljenje o njegovu dometu – ovdje su zasjale u još obimnjijem formatu te se u zainteresiranim filmofilsko-filmološkim krugovima *101 godina filma u Hrvatskoj* drži najboljom od tri verzije Škrabalove povijesti hrvatske kinematografije, djelom koje u kvalitativno-referentnom smislu izvorniku, da kažemo, oduzima primat kapitalca.

Rečenom je knjigom, dakle, prešutno potvrđen Škrabalov status neosporno najvećeg autoriteta za povijest hrvatske kinematografije, što je on zgodimice znao duhovito komentirati, citiram po sjećanju: "Autor sam najbolje knjige o povijesti hrvatskoga filma. Možda i najgori. No, u svakom slučaju – jedine."

U međuvremenu je Škrabalo, unatoč političkom angažmanu, nastavio s aktivnim djelovanjem u hrvatskoj kinematografiji. Režiju je zauvijek napustio, no na mjestu repertoarnog savjetnika Croatia filma ostao je do 1991. Napisao je, zatim, scenarij za dugometražni animirani film *Čarobnjakov šešir* (1990) Milana Blažekovića, predavao je povijest hrvatskog filma na ADU u Zagrebu, od

1991. do 1993. bio je direktor programa Filmskog festivala u Puli, bio je začetnik smotre Dani hrvatskog filma koja se održava od 1992. i jedan od pokretača *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (od 1995).

Već gotovo očekivano, deset godina poslije Škrabalo potpisuje još jedno osvremenjeno izdanje, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)* (Zagreb 2008: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez, 306 str.) no, iako ponovno obuhvaća povijest hrvatske kinematografije od samih početaka, ono je, posve neočekivano – kraće (!) od prvih dviju inačica. Razlog tomu je, kako navodi autor, činjenica da je kao profesor na ADU zamijetio kako se njegove pretvodne knjige studentima čine preopširnima (?!). Čudili se mi tom studentskom doživljaju ili ne, Škrabalo je gradivo odlučio oblikovati kao svojevrstan, kako sam reče, šalabahter te je prvih sto godina hrvatskog filma, temeljito obrađenih u prethodnim dvjema knjigama, sažeо na oko 160 stranica, a posljednjih je deset, dodatac neobrađenih godina, obradio na stotinjak stranica, otprije poznatim opširnim pristupom. Kako šalabahter ne može biti sočna literatura, u ovoj smo knjizi dobrano zakinuti za beletriističke ljepote izraza, no Škrabalo je zauzvrat pribjegao nadopunama staroga gradiva umetnuvši, po uzoru na inozemne studentske filmološke readere, brojne, grafički uočljive umetke u kojima ukratko obrađuje naizgled rubne tematske štikle (podnaslovi *Nezaboravne melodiјe*, *Vladimir Vuković i hičkokovci*, *Filmski časopisi...*) kojima prije nije posvetio toliku pažnju. *101 godinu filma u Hrvatskoj* i *Hrvatsku filmsku povijest ukratko* osobito je zanimljivo usporediti ondje gdje se bave 1990-ima koje je autor u prvoj knjizi marno nastojao raščlaniti iz neposredne blizine, kad je još koješta bilo nerazriješeno, dok ih u drugoj ima prigodu sagledati kao završeno i zaokruženo razdoblje. Generalno, isti se stavovi i raščlambe provlače kroz sve tri knjige, tek uz manje korekcije, među kojima je, primjerice ona da je uzrok prestanka djelovanja Filmskog autorskog studija (FAS) bio nedostatak materijalne baze, kako piše u *101 godini*, dočim je u *Povijesti ukratko* zabilježeno kako je likvidiran zbog organiziranja snimanja studentskih gibanja 1971. Tek usput, kao mogući prilog nepouzdanosti sjećanja i interpretacija, odnosno Škrabalovu upozorenju da rad na povijesti hrvatskog filma nikad nije dovršen, navest će ovdje kako je Kruno Heidler, alfa i omega FAS-a, u jednom nedavnom razgovoru, na izravno pitanje o toj temi, otklonio svaku mogućnost da je FAS ugasnuo zbog politike. Koliko god možemo bi-

li nezadovoljni što je predobrodušno razumijevanje studentskih problema s opširnošću gradiva Škrabala navelo da se u trećem uknjiženju povijesti hrvatskog filma odluči na sažimanje, toliko mu možemo odati priznanje na odluci da se odvaži na novu vrstu pustolovine te ustvrditi kako je i taj samozadani zadatak ostvario besprijekorno.

Između druge i treće inačice hrvatske filmske povijesti, Škrabalo je objavio još jednu knjigu o hrvatskom filmu. *Dvanaest filmskih portreta* (Zagreb 2006: V.B.Z., 296 str.) nudi ono što kaže naslov, odnosno kako je napisao sam pisac, "skromne bio-filmografske profile s natuknicama jednom eventualnom budućem biografu" dvanaestorice hrvatskih filmskih djelatnika. Junaci čitkih, sadržajnih, informativnih, živo pisanih, više raskošnih nego skromnih portreta su kako očevidni prvaci hrvatskog filma poput redatelja Antuna Vrdoljaka, Zvonimira Berkovića, Kreše Golika i Ante Babaje, snimatelja Tomislava Pintera, "desetobojca" Nikole Tanhofera i glumaca Relje Bašića i Fabijana Šovagovića, tako i oni manje očevidni poput redatelja Šime Šimatovića i Branka Marjanovića, prevoditelja Krune Simona i kratkotrajnog umjetničkog direktora Zagreb filma Marijana Matkovića. U svijetu hrvatske kinematografije aktivan od 1958, Škrabalo ih je sve poznavao osobno, neke "samo" profesionalno, neke i prijateljski. Osim nastojanja da u ograničenom prostoru da zaokruženu i živopisnu sliku "koja ne pretendira biti

konačna riječ o njihovu liku i djelu", kao motivacijska nit knjigom se provlači autorova želja da pokaže kako su se karakteristike stvaratelja uglavnom odrazile i u njihovim opusima.

Portreti iz druge skupine, ove manje poznatih filmskih pregalaca, čine se zanimljivijima, no ponajprije zato jer većina onih koji dohvate ovu knjigu o njihovim protagonistima zna manje nego o onima iz prve. No, u osobito nadahnuto napisane pripadaju i biografska skica Antuna Vrdoljaka ili osjećajima prožet esej o Fabijanu Šovagoviću, dvojice o kojima "svi već znaju sve".

Kako je spomenuto na početku teksta, Škrabalovim tragom nedavno se u obliku cjelovite knjige napokon odvažio krenuti drugi autor, njegov mlađi kolega, filmolog Nikica Gilić. U *Uvodu u povijest hrvatskogigranog filma* Gilić se, dakako, na povijest hrvatskog filma osvrće na svoj način, no – moglo bi se reći gotovo neizbjježno – u svojevrsnom prijateljskom dijalogu sa Škrabalovim knjigama koje Gilić u uvodu jasno označava kao podrazumijevani kontekst svoga djela. Nadajmo se da će, poput svog prethodnika, Gilić naći dovoljno poticaja da svakih desetak godina proširuje i aktualizira svoju knjigu te tako dostojno nastavi svojevrsnu tradiciju koju je u nas začeo, pokrenuo i četvrt stoljeća održavao Ivo Škrabalo.

## Juraj Kukoč

Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

# Lagana podbadanja Ive Škrabala (njegovi kratkometražni filmovi)

**Sažetak:** Ivo Škrabalo autor je nevelikog kratkometražnog opusa, u kojem se, osim uglednih *Slamarki djevojki* (1971), ističu dokumentarni filmovi *Vodič kroz Trst* (1969) i *Kamo ide autoput?* (1969). Njegovim opusom dominira šaljivi kozerski, često i oštije satirični pristup, kojim je Škrabalo vršio lagana, mjestimično oštira podbadanja društveno-političkog sustava te težnja dinamičnoj ritmizaciji građe, ponajviše vizualno-auditivnom (gradacijskom) repetitivnošću. Postoje iznimke od ovih pravila, od kojih je najveća Škrabalov posljednji film, *Slamarke divojke*, usporen, intiman, kontemplativan film o umjetnosti.

**Ključne riječi:** dokumentarni film, Ivo Škrabalo, kozacija, satira, društvena kritika, film o umjetnosti

Ivo Škrabalo stvorio je malen, ali zanimljiv kratkometražni opus, u kojem se ugledom ističe film *Slamarke divojke*. Međutim, u njegovu opusu ima još filmova koji kvalitetom i tematskom intrigantnošću mogu izboriti mjesto u povijesti hrvatskog filma (*Vodič kroz Trst* kao ingeniozno svjedočanstvo legendarne potrošačke opsesije jugoslavenskog puka te *Kamo ide autoput?* kao intrigantna metafora propasti Jugoslavije).

Redateljski radovi Ive Škrabala posjeduju štošta zajedničkog, a za svaku od tih zajedničkih crta postoji jedna iznimka u Škrabalovu opusu. Tako su svi filmovi više ili manje šaljivi, pa i lakrdijaški, osim jednoga koji je dominantno elegičan i ozbiljan (*Slamarke divojke*). Svi filmovi kritički su usmjereni ili su barem neutralni, osim jednoga koji je naglašeno politički podoban (*Velika porodica*). Svi filmovi, makar i bili kritički usmjereni, obrađuju lagane teme, osim jednoga koji se bavi teškom, konfliktnom temom (*Kamo vodi autoput?*). Za kraj, svi su Škrabalovi filmovi dokumentarni, osim jednog igranog (*Pes za petsto*), te crno-bijeli, osim jednog u boji (*Slamarke divojke*).

## Politički podoban prvijenac

Škrabalov prvijenac *Velika porodica* (1961) govori o najvećem jugoslavenskom selu, vojvođanskoj Crvenki, koja je u doba snimanja filma imala 12 000 stanovnika. Posebnost tog sela jest njegova međunacionalnost. U Crvenki žive pripadnici 22 nacije i to je tema ovog filma. Međutim, autori filma nas žele uvjeriti da je ta tema zapravo dosadna i bezvezna. Naime, cilj filma jest zaključiti da broj od 22 nacije u jednom selu nije nikakva zanimljivost, jer svi seljani žive u slozi i ne razmišljaju o tome kojoj naciji pripadaju. Narator tu činjenicu stalno ističe, a scenom tuče između dvojice mladića u filmu koristi se da bi se sprao s gledateljevom mogućom interpretacijom tuče kao dokazom postojanja međunacionalnih trivenja. Ovim šaljivim, kozerskim postupkom<sup>1</sup> zapravo se propagira etnička tolerancija i međunacionalni suživot te, uže, širi jugoslavenska ideologija o *bratstvu i jedinstvu svih naroda i narodnosti*. Narator čak naglašava da je stanovništvo Crvenke "jednolično", bez međusobnih razlika, iako se u socijalističkom sustavu zapravo isticalo da je Jugoslavija zajednica naroda i narodnosti od kojih svaki ima svoje etničko-folklorne posebnosti koje je pohvalno njezovati. Sumnjam da je namjera autora bila suprotstaviti se dominantnom ideološkom načelu, već su vjerojatno prerevno ispunili svoj zadatok. Vjerojatno nije slučajno da je ovaj Škrabalov film, njegov jedini u kojem ide uz dlaku režimu, istodobno i jedini u kojem nije sudjelovao u stvaranju scenarija.

*Velika porodica* jedan je od prvih filmova domaće kinematografije napravljen metodom filma istine (*cinéma vérité*), odnosno kroz izjave sugovornika, ovaj put mještana Crvenke. Međutim, u ovom filmu autori nisu odljeli tipičnoj boljci tadašnjeg dokumentarnog filma i u naturalističko tkivo filma umetnuli su vidljivo namještenu i "izrežiranu" scenu tuče.

68 / 2011

<sup>1</sup> Kozerski dokumentarci, prema Turkoviću (2010), na laganiji, humoran način prilaze uočenim problemima, suvremenim fenomenima ili nekoj

općoj temi, a jak je indikator takvog pristupa kozerski glas komentara.



Slamarke divojke (1971)

Drugi Škrabalov film njegov je jediniigrani film, *Pes za petsto* (1962). Riječ je također o laganom filmu, ovaj put lišenom bilo kakve ideološke, političke, pa i socijalne pozadine. To je intimna priča o dječaku koji na zagrebačkoj tržnici Dolcu pokušava prodati psića za petsto dinara. Nakon što ga proda, udivljenost novčanicom koju je dobio ubrzo zamijeni žal za izgubljenim štenetom. Ovaj simpatičan film za djecu i odrasle plijeni realizmom, uvjerljivom prirodnom glumom dječaka Stase Forenbachera i upečatljivim završetkom. Film ima i dokumentarnu vrijednost. Naime, u radnju je umetnuta dokumentarna sekvenca trgovanja na Dolcu, kojom se predočava robno bogatstvo i dinamizam kupoprodajnih aktivnosti ove zagrebačke tržnice.

### Kozerske pošalice, bezopasne i opasne

*Dan kada se sklapaju brakovi* (1967) film je u kojem je Škrabalo nastavio liniju kozerske zaigranosti i šaljivosti, koju je započeo *Velikom porodicom*. Ovaj lagani film opisuje proces sklapanja brakova u matičnom uredu, a vizualno-tekstualnim sredstvima pokušava se dati kontrast birokratskog i životnoga. Naratorovim nabranjem suhoparnih statističkih podataka vezanih uz vjenčanja i

inzistiranjem na repetitivnosti prizora uvijek iste vjenčane procedure sugerira se jednoličnost procedure vjenčanja. Iстичанjem životnih, ponekad duhovitih ili emocijama nabijenih, detalja samog obreda (detalji tijela i tjelesnih reakcija uzvanika, zdravice itd.) pokušava se dati dinamičan životni kontrast suhoparnosti vjenčane procedure.

U ovom filmu vidljiva su dva elementa koji su se pojavljivali i u prethodnim Škrabalovim filmovima. Jedan je težnja ritmizaciji zvuka i slike uz čestu prisutnost repetitivnosti, sve u službi poante filma. U *Velikoj porodici* nižu se kadrovi sugovornika koji svi daju repetitivne kratke izjave (svoje ime, narodnost i još pokoju kratku informaciju) da bi na kraju izgovarali samo ime i narodnost. Ovom se gradacijskom repetitivnošću osnažuje naratorovo poentiranje o nevažnosti spominjanja njihove etničke pripadnosti. U *Pesu za petsto* vizualno i auditivno ritmiziraju se slični prizori s Dolca da bi se dobio dojam dinamike trgovanja. Konačno, u *Danu kada se sklapaju brakovi* više puta čujemo isti tekst matičareva govora i vidimo slične prizore vjenčane procedure, pri čemu je ritmički vrhunac repetitivno nizanje kadrova ustajanja mlađenaca, sve u službi predočavanja dosadne okošta-



Vodič kroz Trst (1969)

losti službene procedure. Drugi element ovog filma, prianutan i u prethodnim autorovim ostvarenjima, zapravo je slabost Škrabalovih filmova – njihova tematsko-motivska i stilска razbarušenost. Dok je ona u *Velikoj porodici* donekle imala temelj, jer je kozerska poanta filma bila da on uopće nema temu, u *Danu kada se sklapaju brakovi* razbarušenost filma koji skače s motiva na motiv (osobni život matičara, nezadovoljavajući radni uvjeti matičara, općenite činjenice o vjenčanjima, repetitivne procedure vjenčanja, životni detalji) jest tolika da u tom kaosu nije lako uočiti njegovu smislenu, pronicljivu poantu o kontrastu suhoparnosti forme vjenčanja i njegova životnog sadržaja.

Sljedeći Škrabalov film, *Vodič kroz Trst* (1969) daljnji je korak u razvoju autorove kozerske zaigranosti, koja je ovaj put znatno oštريje satirički i društveno-kritički usmjerena. Ovo ingeniozno svjedočanstvo legendarne potrošačke opsesije jugoslavenskog puka šopingom u Trstu strukturirano je kao turistički film o Trstu u kojem se prikazuju i kulturne znamenitosti te hotelska ponuda, ali oni su tu samo zato da bi se ironiziralo jugoslavenski turistički pohod na Trst koji zapravo ignorira muzeje i

hotele te postoji samo kao jednodnevni *shopping* (tako se npr. ironijski spominje radno vrijeme muzeja kao "korisna" informacija gledatelju). Jasno je da bitni prizori filma nisu prizori tršćanskih znamenitosti, već oni u kojima vidimo trgovačku ponudu Trsta, pogotovo onu prilagođenu plićem džepu (Ponte Rosso i ostali ulični buvljac), te mase jugoslavenskih turista, odnosno shoppingholičara tog doba.

Taj dio filma, koji se sprda s "kulturnim" interesima jugoslavenskih turista, nedužna je satira, a na malo opasniji teren film dolazi kad njegov narator svojim (pre)obilnim tekstom upućuje satiričke žalce na račun pripadnika socijalističkog društva koji masovno jure u kapitalistički Trst da bi sudjelovali u potrošačkom društvu. Spajanje prizora građanskog prosvjeda u Trstu, na kojem se zaziva socijalizam, i prizora mase Jugoslavena koji pohode Trst duhovito se prati naratorovim komentarom da je socijalizam kao tvrđava pod opsadom u koju "neki žele unutra, a neki (ponekad) van". Iako su autori svoju opasku o želji za bijegom iz socijalizma ublažili prilogom "ponekad" i humornim tonom, ona opasno lavira na graniči politički dopuštenog. U filmu je prisutno i suptilno

sprdanje s jugoslavenskom anatemom Zapada i kapitalizma (npr. narator ironično kaže kako se kupovanjem zlata u Trstu Jugoslaveni zapravo bore protiv kapitalizma crpeći zlatne rezerve Zapada).<sup>2</sup>

*Vodič za Trst kvalitetom* zauzima istaknuto mjesto u Škrabalovu opusu ne samo zahvaljujući pronicljivijim (i opasnijim) satiričkim komentarima već i zahvaljujući većoj stilsko-tematskoj uravnoteženosti i kompaktnosti filma. Škrabalo film vrlo je dinamična i šarena cjelina, ali pritom jasno razložene teme i iskazane poante filma.

*Kamo vodi autoput?* (1961) jedini je Škrabalov film koji se bavi teškom temom, čemu odgovara sumorni sadržaj i "ozbiljniji" pristup temi (premda ni ovdje Škrabalo nije odustao od satiričkog elementa). Tema filma je zapanjnost i dotorjalost Autoputa bratstva i jedinstva između Zagreba i Beograda, koja uzrokuje velik broj prometnih nesreća. Škrabalo se opredijelio za snimke i fotografije uništenih auta i mrtvih tijela (lajtmotiv je kadar otkinutog dlana) te upozoravajuće izjave stručnjaka, kojima se osvješćuje javnost o ovom društvenom problemu. Međutim, Škrabalo se ne zaustavlja na ideološki bezopasnem razotkrivanju jednog praktičnog javnog problema. Suprotstavljanjem entuzijastičnih prizora gradnje i svečanog otvorenja autoputa prizorima njegova današnjeg izgleda film predočava neuspjeh socijalističkog društva u ostvarivanju ciljeva ovog autoputa. Također, s obzirom na to da je Autoput bratstva i jedinstva bio jedan od simbola razvoja jugoslavenskog društva, ali i cijelokupne ideje socijalizma (bratstvo i jedinstvo), film sugerira i sveukupnu propast trijumfalističkih planova razvoja socijalističke ekonomije i višenacionalne zajednice. Škrabalo je film završio dinamički montiranom sekvencom u kojoj, uz zvučnu podlogu reklamne pjesme o Coca-Coli, pratimo kadrove reklama kraj autoceste, mrtvih tijela i proslava gradnje autoceste. Ovu nepotrebnu, ostatku filma neskladnu i nedovoljno jasnu aluziju na bezosjećajno potrošačko društvo (ili nešto slično tome) Škrabalo kao da je ubacio da bi i u ovom filmu ostao vjeran spomenutim stalnim osobinama svojeg stvaralaštva (satiričnost, vizualna ritmizacija građe, tematsko-stilska razbarušenost).

<sup>2</sup> Škrabalovu cijelu karijeru možemo opisati kao karijeru društveno-kritičkog podbadala, koji je uvijek bio dovoljno oprezan da ne pređe granicu strpljenja vlasti. Na Pravnom fakultetu u Zagrebu magistrirao je potkraj 1950-ih radom o pravnim aspektima samoodređenja Bangladeša, neizravno govoreći o mogućnostima hrvatskog odcjepljenja. Odvjet-

### Intimistički završetak opusa

Zanimljivo, režimsku je (blagu) osudu i zabranu dobio Škrabalo najbenigniji dokumentarni film, njegovo zadnje i najcjenjenije ostvarenje *Slamarke divojke* (1971). *Slamarke divojke* je, kao i prethodni dokumentarac *Kamo vodi autoput?*, Škrabalo realizirao u maloj, ali značajno producentskoj kući Filmski autorski studio (FAS), manje podložnoj režimskoj kontroli, jer mu je zbog različitih razloga bio onemogućen rad u Zagreb filmu (protivljenje jednom cenzorskom zahvatu u njegov film, usp. Škrabalo, 2001: 21; pisane u *Hrvatskom tjedniku*, usp. Popović, 2006: 23–24). U tom filmu Škrabalo se drugi put, nakon *Velike porodice*, bavi svojim vojvođanskim bunjevačkim rodnim krajem. Tema filma su seoske umjetnice, bunjevačke Hrvatice, koje izrađuju slike i skulpture od slame. Zbog izjave jedne od njih, koja je predstavila sebe i svoje kolege kao "Bunjevke Hrvatice", Škrabalo je od člana žirija Festivala jugoslavenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu Janeza Vrhovca dobio packe zbog "šovinizma" (vrijeme ove packe jest 1971), što je bio i vjerojatni razlog zbog kojeg je tako cijenjen film dobio niži predikat, nije dobio ni jednu nagradu i nije poslan ni na jedan međunarodni festival (Škrabalo, 2001: 22–23). U ovom melankoličnom filmu usporenog tempa, lišenom njegove uobičajene satiričnosti, kozerske šaljivosti i dinamične ritmizacije, Škrabalo spaja dva dokumentarna žanra. Etnografskom filmu (priča bunjevačkog folklora i seoskog života) autor dodaje tipične elemente filma o umjetnosti (analitički priča umjetnina od slame, priča procesa izrade umjetnina, izjave umjetnica o njihovoj stvaralačkoj djelatnosti), a detalje bunjevačkog okoliša i folklora (cvijeće, ukrasi na nošnjama, folklorne pjesme) predstavlja kao izvor inspiracije za likovna djela od slame. Zbog toga su *Slamarke divojke* više film o umjetnosti nego etnografski film.

Uz to, Škrabalo je u ovom filmu uspio progovoriti o društvenom statusu i osobnom životu *slamarke divojki*. Film sugerira dva moguća viđenja njihova života. *Slamarke divojke*, koje film opisuje, sve se neudate žene. Kako nam sugeriraju neke izjave sugovornice u filmu Marge

ničku karijeru nije ostvario, ali je podbadati nastavio svojim kratkim filmovima te svojom znanom povještu hrvatske kinematografije iz 1984., knjigom koja je doživjela javnu osudu i kritičku tribinu, ali nije bila zabranjena. I u samostalnoj Hrvatskoj djelovao je kao oporbeno podbadalo.

Stipić, ali i divljenje koje film izražava prema njihovoj umjetnosti, možemo ih opisati kao samostalne žene kojima je lišenost obiteljskih dužnosti omogućila da izraze svoje kreativne potencijale. Nasuprot tom "emancipacijskom" viđenju jest opis njihova života kao teškog, usamljeničkog i pomalo tužnog. Takvo viđenje možemo izvući iz Marginia recitiranja vlastite pjesme o nedostiznosti sreće, na koju se nastavlja folklorna skladba koja govori o tuzi, zatim iz Marginih izjava o teškim okolnostima njezina života te iz općenito melankoličnog ugođaja (drugog dijela) filma. Ovi uvidi u njihove osobne živote na razini su pretpostavki, bez dubljih uvida u njihovu stvarnu intimu, ali plijene postavljanjem pitanja o

sudbinama i općenitom statusu žena u (vojvođanskom) društvu. Značenjsko bogatstvo filma *Slamarke divojke* te skladnost njegova stila i ugođaja razlozi su zbog kojih je ovo ostvarenje postalo Škrabalov najcjenjeniji film.

Škrabalov redateljski rad do *Slamarke divojki* možemo ukratko opisati kao opus u kojem dominiraju lagane društvene teme i šaljivi kozerski pristup, ali s mjestimičnim prelaskom na teže društvene teme i oštiri satirički pristup. U zadnjem filmu Škrabalo zanemaruje sve ove pristupe, zanemaruje i društvo općenito, te konačno radi intimistički dokumentarac o nečemu što mu je prislo srcu.

## Literatura

- Škrabalo, Ivo, "Slamarke divojke: 30 godina kasnije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 21–23.
- Turković, Hrvoje, 2010, "Esejistički dokumentarizam Ante Babaje", *Zagreb Dox – Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival, 28. veljače – 07. ožujka 2010.*, (katalog), Zagreb: Factum
- Popović, Duško, , 2006, "Inokosni liberal – razgovor s Ivom Škrabalom", *Zapis*, god. 14, br. 56, str. 21–24.

## Nenad Polimac

# Nakupac filmova – Ivo Škrabalo, savjetnik za repertoar (razgovor)

68 / 2011

Tekst je izvorno objavljen u "Poletu" br. 146, Zagreb 24. prosinca 1980., str. 18–19, s nadnaslovom "Intervju: Ivo Škrabalo, savjetnik za repertoar", a naslovom "Nakupac filmova". Ovdje ga pretiskujemo uz novonapisani predgovor, koji daje uvid u kontekst objavljivanja, te pogovor, koji daje informaciju o kasnijoj promjeni distribucijskog sustava. Autor intervjeta je, također, dodao nove bilješke, a uredništvo ukupnu redakturu teksta. Međunaslovi u sklopu razgovora izvorni su redakcije Poleta, ostale je dalo uredništvo Hrvatskog filmskog ljetopisa. (H. T.)

### Predgovor (2011)

U drugoj polovici 1970-ih godina nastojao sam bar jednom mjesečno navratiti na kavu do Ivo Škrabala u Katančićevu 3. Srdačni savjetnik za repertoar Croatia filma nije imao ništa protiv da prekapam po njegovu pretrpanom stolu u sobi koji je dijelio s kolegicom Ljerkom Rudeš: bilo je to jedino mjesto u Zagrebu gdje ste mogli koliko ste god željeli prelistavati specijalističke filmske publikacije koje su pomno bilježile top-liste filmova te nabrajale što se sve snima u svijetu, a usput ste od domaćina dobili i poduku kako filmovi iz Amerike ili Francuske stižu na domaći kinorepertoar. Poslijе su mi te spoznaje bile itekako korisne kada sam 1984. i sam postao savjetnik za repertoar u zagrebačkim Kinematografima.

Tih godina pisao sam u *Poletu*, tjedniku Saveza socijalističke omladine, koji je zahvaljujući povremeno provokativnim temama, usmjerenjem na *rock*-glazbu i film te atraktivnim fotografijama i dizajnu dosegao nakladu od tridesetak tisuća primjeraka. Spomenuo sam glavnom uredniku Zoranu Franičeviću kako bi intervju s osobom kakva je Škrabalo bio zanimljiv, jer bi čitateljima mogao objasniti sve tajne jugoslavenskog kinorepertoara. Nije mu smetalo što je moj sugovornik na izvjestan način bio građanin drugog reda: kao urednik proskribiranog *Hrvatskog tjednika*, ukinutog krajem 1971., bio je na neformalnoj "crnoj listi", što znači, mogao je obavljati svoj posao, objavljivati u časopisima, biti čak i potpisani dramaturg na domaćim filmovima, ali se nije smio pojavlji-

vati u državnim medijima, tj. izdanjima kuće Vjesnik i na Radio-televiziji Zagreb. Intervju *Poletu* trebao je biti njezin najvažniji medijski istup nakon Hrvatskog proljeća. Franičević je tada pripremao novogodišnji broj za koji je znao da mu je posljednji, jer se već razišao s republičkim omladinskim rukovodstvom. Nakrcao ga je svakojakim provokacijama (naslovica s momkom koji je očito drogiran, duplerica s lezbijskim erotskim fotografijama u izboru i s komentarom Tomislava Gotovca), pa mu se intervju sa Škrabalom nije uklapao u taj koncept. Kao da sam slutio da mi je to jedina šansa da uguram Škrabala u *Polet* (instinkt me nije varao, jer Franičevićeva nasljednica Mirjana Rakela za svog mandata nikad nije tolerirala tako "problematične" ličnosti), udvostručio sam pritisak na glavnog urednika, koji je naposljetku pristao objaviti razgovor u tom broju (*Polet* br. 146, Zagreb 24. prosinca 1980., str. 18–19).

Kada su ga poslije smijenili i prozvali zbog "neprimjerenog" sadržaja broja, odao mi je priznanje: partijski inkvizitori nisu zaboravili spomenuti da osoba "sumnjiva" profila kakav je Škrabalo nema što tražiti u *Poletu*. Ispalo je da se naizgled bezazleni razgovor sa savjetnikom za repertoar skladno uklasio u "bure baruta" koje je Franičević na odlasku pripremio svojim šefovima.

### Uvod (1980)

Domači distributer česta je žrtva napada napisničara u dnevnim novinama koji time odrađuju svoj zadatak bavljenja "složenim" problemima jugoslavenske kinematografije. Uobičajeni prigovori uključuju popustljivost prema "šund" filmovima i nerazumijevanje za "umjetnički" film, s obveznom poantom da Jugoslaveni za svaki *Krici i šaputanja* moraju vidjeti tri *Mazurke u krevetu*. Shematičnost ovakvih zanovijetanja poprilično nervira, tim više što ona nikad ne ide dalje od puke retoričnosti. Uvijek stječemo dojam da je kritičar kvalificiraniji od distributera kojeg napada, iako je istina često potpuno suprotna. Činjenicu da i distributer može biti zaslužan za konzistentan uvid u zbivanja na svjetskoj filmskoj sceni vrlo je

iscrpno svojedobno objelodanio Nebojša Pajkić u svom tekstu "FEST – jednu godinu do decenije" (*Film*, 1978/79, 16–17) u kojem je pobrojao filmove s našeg kino-reperstoara i suprotstavio ih onima kojima nas obasipa beogradski FEST. Distributer, naravno, nije ni nevinac koje naprsto reagira na podražaje u okvirima čvrsto zacrtanog sistema. Uz više dovitljivosti i sluha za atrakcije svjetske filmske scene, jugoslavenski kino-reperstoar mogao bi biti vrlo solidan. Ovako je naprsto prosječan: obiluje jednakim brojem ugodnih iznenađenja kao i razočaranja. O tome sam, uostalom, svojedobno ispunio golem broj *Poletovih stranica*. Croatia film, bar po mom sudu, ne zасlužuje naziv najboljeg jugoslavenskog distributera (dakako, niti najgoreg). Izbor uvezenih filmove tog poduzeća pomalo je konvencionalan – mješavina tipično "umjetničkih" i tipično komercijalnih ostvarenja, uz mnoštvo filmla kojima bi teško bilo odrediti razlog uvoza.

Na razgovor sa "savjetnikom za repertoar" Croatia filma, Ivom Škrabalom, odlučio sam se u prvi mah prvenstveno zbog izuzetne artikuliranosti svog sugovornika, za koju sam znao od ranije, no bio sam podosta skeptičan u njegove mogućnosti da obrani koncepciju repertoara svog poduzeća, jer mi se tako nešto činilo nemogućim. Ipak, zanimljivost Croatijinog repertoara zjamčila je nekolicina filmova koja je unekoliko odudarala od "provjerenosti" ili anonimnosti ostatka: *Pustolovine baruna Münchausena* (*Münchhausen/The Adventures of Baron Munchausen*, Josef von Báky, 1943), *Dr Divjak – čovjek od bronce* (*Doc Savage: The Man of Bronze*, Michael Anderson, 1975), *Junak divljine* (*Man in the Wilderness*, Richard C. Sarafian, 1971), *Posljednji hitac* (*The Shootist*, Don Siegel, 1976), itd., i sl. Svako od spomenutih ostvarenja pravi je biser u riznici jednog distributera i uz rutinski repertoar nepotporno dokazuje postotak kreativnosti pri uvozu, za koji, dakako, Škrabalo ima priličnih zasluga.

U razgovoru sam se znatno manje usredotočio na globalnu koncepciju repertoara Croatia filma, smatrajući da će je čitaoci moći posredno uočiti iz tijeka razgovora, a više sam koristio Škrabala kao tumača za prilično složen sistem uvoza filmova u nas (pri čemu se on neprestano ispričavao da mu odgovori nisu i stavovi Croatia filma,

nego isključivo njegovi vlastiti). Škrabalo je, inače, filmski publicist, u pripremi je njegova *Povijest filma u Hrvatskoj*<sup>1</sup> čiji je izvrsni prvi odjeljak objavljen u jednom od prošlogodišnjih *Forum*a), autor nekoliko dokumentaraca, a nedavno smo mu pročitali ime na špici filma *Rad na određeno vrijeme* (Milan Jelić, 1980) u kojem je bio u funkciji dramaturga. Posebno sam inzistirao na objašnjavačkom tonu razgovora (Škrabalo je neprestano kukao da će sve to ispasti jezivo dosadno) jer mi se to činilo nužnim u situaciji u kojoj je uobičajeno pljavati po distributorima, bez imalo razumijevanja i znanja o poslu koji oni obavljaju.

### Razgovor (1980)

**Većina u nas ne zna kako jugoslavenski distributeri dolaze do filmove?**

Sistem je dosta komplikiran, a kad naši strani partneri čuju za njega, hvataju se za glavu. Nezadovoljni su tim sistemom jer shvaćaju da je on brana njihovom većem utjecaju. U Jugoslaviji, naime, postoji sistem rezervacije filmova i to unutar zemlje, stoga da se dva naša distributera ne bi našla kod estranog partnera u borbi za isti film, uzajamno sebi konkurali i time plaćali puno veću cijenu nego što sada plaćaju. Taj interni sistem rezerviranja prava na kupovinu estranog filma funkcioniра ovako: tko prvi sazna za neki zanimljiv filmski projekt, najčešće u pripremi ili u snimanju, taj ga odmah rezervira kod službe za rezervaciju koja postoji u Beogradu kod Jugoslavija-filma. Kad film bude gotov, dottični distributer stječe pravo da ga prvi gleda, prvi se o njemu izjasni i da ga eventualno kupi. Ako ga odbije, drugi distributer može rezervirati i kupiti taj isti film. Tim sistemom rezervacija izbjegavamo da nas strani partner ucjenjuje metodom "tko da više", jer on uvijek pregovara samo s jednim kupcem. Da biste stekli pravo na prioritet za kupovinu jednog filma, vi morate saznati njegov naslov, zemlju proizvođača i poslati brzojav Jugoslavija filmu. Ukoliko je moj brzojav stigao prije drugih, tada imam pravo prioriteta. Prioritet se određuje po vremenu predaje brzojava a ne po vremenu primitka. Ponekad mi se desilo da sam dobio ili izgubio neki film zato što je i minuta predaje brzojava odlučivala. Naročito mi se to događalo

<sup>1</sup> Knjiga je objavljena 1984. pod naslovom *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980* u nakladi zagrebačkog poduzeća Znanje.



Ivo Škrabalo

u "dvobojima" sa agilnom kolegicom Svetlanom Banovčanin, koja je prije radila u beogradskom Morava-filmu a sada je u Centar filmu. Projekt obično rezerviramo dvije godine prije početka snimanja. Tako stječemo pravo na njega čak i onda ako on krene u realizaciju tek za deset godina.

Mi, međutim, imamo ograničeno pravo na broj naslova koje smijemo rezervirati. Svrha je toga da svi ne stavljamo na liste sve ono za što čujemo. Maksimum je 155 naslova. 75 iz zapadnog svijeta, 25 iz socijalističkih zemalja, 50 iz zemalja Trećeg svijeta i 5 naslova dokumentaraca, bez obzira na zemlju proizvodnje. Budući da na listi imam naslove projekata koji su tek u pripremi, koji se tek snimaju, koji su dovršeni ali ih nismo gledali, koje smo gledali ali pregovori još nisu u toku, za koje su pregovori završeni ali još nema deviza za plaćanje, očito je da tih mesta nema previše i da njima treba ekonomizirati.

### Nesvrstani mušketiri

*Pregledavao sam te liste i svojedobno me na nekima zapojila količina prijavljenih indijskih i meksičkih filmova. Zašto to distributeri čine kad znamo da vrlo rijetko uvoze filmove iz tih zemalja?*

To je zato što je u početku broj prijavljenih naslova iz nesvrstanih zemalja bio neograničen. No nastala je situacija da je jedan distributer u jednom danu prijavio pedeset i pet meksičkih filmova, naprsto je prepisao neki katalog koji mu se našao pri ruci. Ili je, na primjer, prijavio dvadeset i osam indijskih filmova u jednom danu. Kad su shvatili da to ne štima, ograničili su prijavljivanje naslova iz tih zemalja na ukupno pedeset. Za ponekog distributera ti naslovi iz zone nesvrstanih prilika su da se ušpara neko mjesto sa zapadnih lista. Ukoliko je slučajno riječ o nekakvoj koprodukciji, tada film odmah gurate na onu listu na kojoj ima više prostora. Mi, na primjer, imamo na listi film *Il ladrone* (1980) koji je režirao Pasquale Festa

Campanile. Riječ je o čistoj talijanskoj produkciji, no ona je, na sreću, snimljena u Tunisu i tuniska vlada dala je nešto para za film. Mi smo ga odmah gurnuli na listu Tunisa. Ili, ako je riječ o meksičko-talijanskoj koprodukciji, jasno je da će film letjeti na listu Meksika.

Takav sistem ipak ponešto ostavlja mogućnosti i za stimulaciju uvoza iz nesvrstanih zemalja. Dok se nastojalo ograničiti uvoz filmova (sada se to postiže automatski, jer nema deviza), odlučilo bi se za cifru od dvjesto i dvadeset naslova, a ako je netko pritom htio uvesti još koji film iz nesvrstanih zemalja, mogao je to u neograničenom broju. Na taj se način stimulirao uvoz takvih filmova. No i tu je dolazilo do zaobilaženja pa su odjednom počeli stizati panamski filmovi. Panamski filmovi su kao i panamski brodovi. Firme su samo formalno panamske. Recimo, to je bio slučaj s Lesterovim *Kraljičinom ogrlicom* (*The Three Musketeers*, 1974) i *Četiri mušketira* (*The Four Musketeers*, 1975) ... Pa *Kraljević i prosjak* (*Crossed Sword*, Richard Fleischer, 1977). Panamska zastava služi američkim firmama za izbjegavanje poreza. No taj sistem omogućio je i nama da uvezemo pokoji film iz nesvrstanih zemalja izvan kvote: egipatski *Aleksandrija, zašto?* (*Iskanderija... lih?*, Youssef Chahine, 1979), indijski *Bog slon* (*Joi Baba Felunath*, Satyajit Ray, 1979)...

#### **Koliko dugo možete držati film na listi?**

Dok ne bude završen i dok ne odlučimo da ga kupim.

**Može li se desiti da vam neki drugi distributer preotme film? Svojedobno se puno pričalo o slučaju "Emmanuelle" (Just Jaeckin, 1974), filma koji je prvo bio na listi Kinematografa pa se preselio na listu Avala pro-filma, koji ga je i kupio?**

Ne znam baš puno o tome, no čini se da je tu riječ o odbijanju hrvatske cenzure ili repertoarskog vijeća Kinematografa da prihvati taj film. Kinematografi su ga zatim skinuli sa liste i rezervirala ga je Avala pro-film. Film je i u Srbiji išao na cenzuru pa je odbijen. Avala pro-film se žalio na Ustavni sud, a u međuvremenu se promijenio sastav komisije cenzure. Ustavni sud je donio odluku da film ide ponovno na cenzuru i novi sastav cenzure je odobrio film. Kad vam prolaz od strane cenzure ovisi o tome tko je u komisiji a ne o bog-zna-kakvim kriterijima.

Film možete skinuti sa liste iz više razloga, pa čak i zbog toga što vam strani partner objasni da ne trguje sa komunističkim zemljama. Ja sam prvi rezervirao dva

filma Brucea Leeja *Šaka velikog zmaja* (*Fist of Fury*, 1972) i *Veliki gazda* (*The Big Boss*, 1971) u vrijeme kad je malo tko u nas čuo o njima. Već smo imali i ugovor sa evropskim predstavništvom te firme, kad je došao potpredsjednik kompanije i objasnio nam da ne prodaje te filmove komunističkim zemljama, budući da ne želi komplikacije s Tajvanom koji mu je jedno od glavnih tržišta. Nakon toga smo oba filma skinuli s liste, no u međuvremenu se promijenio ili potpredsjednik kompanije ili politika te firme jer su oba filma uvezena u Jugoslaviju.

#### **Kako dolazite do informacija o pojedinim projektima?**

To je najbitniji dio posla koji ja radim, a koji u većini naših filmskih poduzeća nosi zvučnu titulu "savjetnik za repertoar", iako je ustvari riječ o nakupcu filmova. U našem se poslu potvrđuje izreka da je obaviještenost ujedno oružje i bogatstvo. Svi smo manje-više pretplaćeni na iste novine, prvenstveno na *Variety*, koji vaš *Polet* ne propušta da spomene u podnaslovima, kao da vam plaćaju da ih reklamirate. Drugi značajni američki list je *The Hollywood Reporter*. U Engleskoj pratimo *Screen International*, u Francuskoj *Le film français*, u SR Njemačkoj *Film Echo – Film Woche*, u Italiji dva, tri lista. Pretplaćeni smo i na dnevne talijanske i francuske listove koji registriraju što stiže u kina njihovih metropola. Primamo i gomile kataloga malih kinematografija koje se trude upoznati kupca sa svojom ponudom.

#### **Odlazak na festivale vama osobito ne pomaže u vašem poslu?**

Ne. Festivali su samo zato da potvrde naše kriterije, jesmo li dobro izabirali filmove. Ipak, ponekad i tamo vidimo nešto neočekivano. Na berlinskom festivalu gledao sam *Sladoled od limuna* (*Lemon popsicle*, Boaz Davidson, 1978), koji je stigao potpuno anonimno a požnjeo veliki uspjeh. Odmah smo ga rezervirali i kasnije kupili. Najčešće idemo na festivalе koji kao popratnu manifestaciju imaju sajam filmova. Ugodno iznenađenje ovogodišnjeg londonskog festivala bio je film *Patke koje sjede* Henryja Jagloma (*Sitting Ducks*, 1980). No Croatia-film je već imao taj film ugovoren, jer smo ga prije toga vidjeli u Cannesu, a rezervirali ga na osnovu *Varietyja*. Ako je čovjek dobro informiran, nema potrebe da se juri po festivalima.

**Pretpostavka je posla kritičara, pogotovo onih koji rade u dnevnim novinama, da budu dobro informirani, bar približno koliko i vi, no to se gotovo nikad ne dešava. Smeta li vam da**

### **trpite prigovore od ljudi koji se ni upola toliko ne snalaze u kretanjima na svjetskoj filmskoj sceni poput vas?**

Na žalost, distributer je najčešće puno bolje obavijesten od kritičara. Čast iznimkama. Inače, svi nesporazumi s kritičarima zasnivaju se na činjenici da nitko ne pokušava razumjeti kako je Croatia-film samo jedan od četrnaest uvoznika i da je djelić jedne veće cjeline. Filmove uvozimo po sistemu svaštarenja, budući da nismo isključivo specijalizirani za horor filmove, kung fu filmove ili visokoumetnička djela. Mi smo poput izdavačkih poduzeća koja izdaju sve, od Shakespearea do ljubavnih romana. Tjerani ekonomskom zakonitošću mi se moramo održati na tržištu. Unutar tih okvira bi se, kad bi netko imao živaca, moglo ocjenjivati pojedinačnog distributera. No zasad nisam primijetio da se to nekom dade.

### **Dolarski plafoni**

#### **Kako vodite prigovore oko cijena?**

Javimo Jugoslavija filmu koliko smo najviše spremni platiti, naš limit. Ako oni traže neznatno više, brzo se sporazumijemo. Ako je razlika golema, tada zadržavamo film na listi dok ne postignemo sporazum. Naš sistem je u ovoj fazi stimulirajući jer onemogućava konkureniju kod stranog partnera i što zabranjuje kupovanje filmova na procent kao što je bio slučaj prije rata. Upravo taj, razmjerno niski, fiksni iznos koji plaćamo za uvezene filmove omogućava i nisku cijenu ulaznica u nas. Strani partner zaradi na prodaji filma Jugoslaviji isto toliko koliko dobije od utrška u nekom londonskom kinu na West Endu u toku jednog tjedna.

#### **Postoji li limit koliko najviše smijete platiti neki film?**

U okviru Jugoslavija filma postoji sekcija za promet filmova u kojoj su predstavnici svih distributera i koji jednom godišnje dogovore koliko će najviše platiti jedan film. Naravno da su tu uvijek i filmovi koji probijaju plafone. Svaki taj pojedinačni slučaj mora se iznijeti na plenum i postići suglasnost svih članova. Riječ je o filmovima kakvi su *Rat zvijezda* (Star Wars, George Lucas, 1977), *Supermen* (Superman, Richard Donner, 1978) i sl. Na takvim sastancima obično nema natezanja, jer je svima jasno da se ti filmovi ne mogu platiti u okviru limita.

### **Koliko znam, dosad se za licencu takvog filma najviše platili četrdeset tisuća dolara...**

O tome ne znam puno, novci nisu moja nadležnost. Jedino znam da Amerikanci uspostavljaju donje limite ispod kojih ne žele prodavati svoje filmove.

### **Taj je limit početkom sedamdesetih godina bio pet tisuća dolara, a danas je oko devet<sup>2</sup>...**

Vjerojatno je tako. No, ponavljam, to nije moja domena. Ponekad nađete i nekog nezavisnog producenta koji vam malo spusti cijenu.

### **Kako kupujete filmove socijalističkih zemalja? Vrijedi li još uvijek kliring za ta područja, tj. zamjena za jugoslavenske filmove?**

Samo za sovjetske, istočnonjemačke i čehoslovačke filmove. S Poljacima, Mađarima, Bugarima i Rumunjima trgujemo tvrdom valutom. To je počelo nedavno i vrlo brzo čete primijetiti nevoljkost distributera da troši devize, u situaciji kad vlada nestašica, na filmove iz tih zemalja. Preostaju nam, znači, jedino Česi, no njihova kinematografija se još nije oporavila. Rezervirali smo *Panel Story* Vere Chytilove (*Panelstory aneb Jak se rodí sídliste*, 1980), ali, čini se da je film zabranjen. U siječnju ćemo vidjeti što je s njim.<sup>3</sup>

### **Paklena naranča**

#### **Obično se prigovara da u nas ima previše distributera, a premaši dobrih filmova?**

Činjenica je da bi i polovica sadašnjih uvoznika zadovoljila sve potrebe naše kino-mreže, međutim, malo pluralizma ne škodi. Zašto Kosovo ne bi imalo svoju distributersku organizaciju? Zašto Vojvodina, s najboljom i najgušćom prikazivačkom mrežom u nas ne bi imala vlastitu distribuciju, zašto bi ovisila o distributerima iz drugih republika?! Zašto i ona ne bi dobila svoj dio kolača? Jer, čujte, na uvozu i na distribuciji filmova u Jugoslaviji se zarađuje (na komercijalnom filmu, čija licenca i kopije koštaju katkad samo sto milijuna, zaradi se i do petsto milijuna – op. N.P.). Još nijedan distributer nije otisao pod stečaj. No većina tog novca vraća se na ovaj ili onaj način u kinematografiju. Deset posto od ukupnog pro-

<sup>2</sup> Hollywoodski majori u to doba imali su donji limit za svoje filmove od osam tisuća dolara, što se zadržalo sve do kraja 1980-ih.

<sup>3</sup> Film je uvezen, ali nije prikazan u kinima, nego je premijerno emitiran 1982. u emisiji 3-2-1 kreni, u sklopu razgovora s Verom Chytilovom.

meta izdvajamo za financiranje domaćeg filma, a i sami sudjelujemo u proizvodnji domaćih filmova. Za diskusiju je treba li u jednoj republici više ili manje distributera, no nema zakonskog načina da se to ograniči. Osim toga, veći broj distributera vama može samo koristiti. Takvi kriteriji za izbor filmova možda ne odgovaraju vašem ukusu, no zasigurno će te naći distributera koji će ga pogoditi. Naravno, izbor filmova ne ovisi samo o pojedincima u distributerskom poduzeću. Mi smo djelatnost od posebnog društvenog interesa i imamo svoja vijeća posebne društvene kontrole, naše repertoarsko vijeće.

**Takva vijeća često služe samo za pokriće i ponegdje baš ne obiluju filmskim stručnjacima...**

Naše je sastavljeno od ljudi koji vole film i poprilično nam pomažu. Predsjednik mu je dr. Ante Peterlić, a u njemu su Marijan Matković, Pero Budak, dr. Slavko Komar, Sead Saračević, Ivica Kunej, Frano Vodopivec, Enver Hadžabdić, Radojka Tanhofer, Ivo Vrhovec, Tihomir Jokić, Milan Božić te tri člana iz našeg radnog kolektiva.

**Je li se desilo da odbiju film koji im ponudite?**

Da, samo nemojte koristiti izraz "ponuda". Oni nisu nikakvo strano tijelo u Croatia-filmu, nikakva predcenzura, nego nam pomažu svojim savjetima. Odbijen je, recimo, jedan španjolski film *Biste li ubili dijete Inabeza Serra* (¿Quién puede matar a un niño?, 1976), vrlo dobar horor u stilu Hitchcockovih Ptica, samo što umjesto ptica koje napadaju imate djecu.

**To je onaj film u kojem nerođeno dijete raspara majci utrobu iznutra i ubije je?**

Da. No, film je grozovit. Mi smo ga kupili jer je imao dobre kritike i jer je značio novi pristup u žanru. No ja osobno nemam sluha za horor filmove, to nije žanr u kojem uživam. Croatia film skoro i nema takvih filmova. Mi prepuštamo da ih kupuju oni distributeri koji imaju više sluha za to. Odbijen je, zatim, jedan od danskih filmova "u krevetu": Mornari u krevetu. Odbijen je jedan dobar film Dona Siegela *Telefon* (1977), zbog delikatnosti teme: sovjetsko-američkih odnosa. Mi smo nesvrstana zemlja koja nema razloga da se upliće u njihove špijunske zavrzlame.<sup>4</sup> Naše vijeće nije htjelo stati iza filma *Ponoćni ekspres* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978) kojeg nam je ponudio Jadran-film. Poslije ga je uzeo Morava-film. Naše vijeće je znalo da će film vjerojatno proći cenzuru, no

zasmetala ih je ta količina brutalnosti i ta slika situacije u Turskoj. Smatralo se da naše poduzeće ne mora stati iza tog filma. Odbijen je, zatim, i jedan stari film Woodyja Allena, *Ljubav i smrt* (*Love and Death*, 1975). Ne mogu se sjetiti zašto, možda zato što je bio dosadan.

**Nije li taj film zabranila slovenska cenzura?**

Film se događa u vrijeme Napoleonovih ratova, s puno aktualnih žaoka. Nemamo razloga da izazivamo nijednu prijateljsku državu kad u svijetu ima toliko dobrih filmova. Odbijen je još film *French Quarter* (Dennis Kane, 1978), zbog kombinacije maloljetničke pornografije i horora.

**Jeste li ikad imali problema s cenzurom?**

Ne pretjerano. Cenzura je napravila par poteza koji su me začudili. Zabranila je, recimo, da uvezemo film *Trojica neustrašivih* (*Three the Hard Way*, Gordona Parksa Jr.-a, 1974).

**To je odličan film. Svojedobno sam u "Poletu" hvalio Kosovo-film zato što su ga uvezli.**

Imao sam nesreću da sam gledao taj film i predložio ga za kupovanje. Pogledao sam ga i zaboravio na njega. Jedno jutro dođem tu i dočekaju me direktor i drugi kolege s viješću da je cenzura zabranila taj film. Meni se film vrlo dopao...

**Posebno vješto ironizira predodžbe o crnim nadlijudima...**

Ali, vidite, cenzura ga je zabranila zbog propovijedanja crnog rasizma. Nije im upalo u oči da su svi bijelci u filmu eksponirani fašisti. Držeći se propisa da dvije godine nakon što jedna republička cenzura odbije film, on ne smije biti pripušten na drugu cenzuru, mi smo ga prepustili Kosovo filmu i film se bez problema provukao na njihovoj cenzuri. Nakon toga je, naravno, prikazan i u zagrebačkim kinima.

**Problema ste imali i s "Istjerivačem duhova" (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973)?**

Jadran je uvezao taj film. On je otprije prošao cenzuru, no s jednim glasom protiv. Protiv je glasao dr. Stipe Šuvan. On je tada bio samo član cenzure, nije bio ministar kulture. Nakon što je cenzura odobrila film, dugo je trajalo natezanje sa stranom firmom oko cijene i zato tako dugo nismo vidjeli taj film.

### **Svojedobno se pričalo da je cenzura zabranila i "Paklenu naranču"?**

To nije točno. Nakon *Odiseje u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), *Paklena naranča* (*Clockwork Orange*, 1971) je prvi naredni film Stanleyja Kubricka. Mi smo film imali na listi, već smo ga bili ugovorili, za malo višu cijenu. No kad je trebalo doći do realizacije ugovora, gospodin Rutter iz Warner Brothersa nas je obavijestio da mu je jako žao, ali da on nije znao da Kubrick ima u svom ugovoru jednu klauzulu koja ga ovlašćuje da lično odobrava sve kupoprodajne ugovore svojih filmova. Kad je Kubrick, navodno, video ugovor za Jugoslaviju po fiksnoj cijeni, on je rekao da ga tako nešto ne zanima, jer on želi da se film proda na procent. Mi smo onda objašnjavali našu situaciju, no bez uspjeha. Rutter nam je pokazao Kubrickov ugovor u kojem doslovce piše: "A mene se uopće ne tiče ako oni taj film neće vidjeti petnaest, dvadeset godina". Pokušali smo zatim s njim izravno kontaktirati, no sve se nakon par godina završilo bez rezultata. Mi film još uvijek imamo na listi čekanja. Tako i Zeta drži *Barryja Lindona* (1975), a Morava *Shining* (1980). Isto je tako i Chaplin odbijao prodati poslije rata filmove u Jugoslaviju za fiksni iznos jer se plašio da će ih mi odatle prošvercati u Sovjetski Savez koji će ih tada badava eksplorativati. Tek kad je jedna druga firma stupila u posjed njegovih filmova, mi smo ih mogli vidjeti. To se desilo prije par godina, stigli su svi na hrpi i uopće nisu u toj gomili ostavili onakav dojam kakav bi imali da su periodično eksplorativani. Kubrick je, poput Chaplina, jedan od tih velikih naprednih umjetnika koji strašno vole novac i to im je draže nego da se jugoslavenska publika upozna s njihovim filmovima. *Odiseja u svemiru* dala mu je tu moć da se tako ponaša. Da se to desilo prije, ne bismo vidjeli ni njegove ranije filmove.

### **Woodstock**

**Temeljni problem naše distribucije jest u tome što u potpunosti isključuje tzv. nekomercijalne evropske umjetničke filmove koji su se nametnuli sedamdesetih godina, pogotovo u Francuskoj i SR Njemačkoj.**

Čujte, ti filmovi igraju u Londonu, New Yorku, Parizu, par velikih metropola, a mi smo mala zemlja koja nema

metropola toga ranga. Ja ne kažem da je to dobro, ali je to tako. Mi smo zemlja koja je 1979. imala 1273 kina. Još 1975. bilo ih je 1459. Svaki dan daje predstave manje od četiristo kina. Broj kina se progresivno smanjuje, a broj gledalaca čak nešto i raste. Za takvu kino-mrežu vi ne možete uvoziti jedan art-film koji u višemilijunskom gradu igra u jednom art-kinu.

### **No film je sastavni dio kulture i društvena intervencija morala bi biti očiglednija u osiguravanju uvjeta za gledanje takvih filmova...**

Croatia film nije nikakva državna ustanova koja prima bilo kakvu dotaciju sa svrhom širenja filmske kulture, nego je obvezatna prema društvu utoliko što je socijalistička radna organizacija koja treba voditi računa o svom poslovanju i da ne šteti ukusu i kulturi ljudi. Čini mi se da ne šteti. U nas bi trebala postojati paralelna mreža institucija u kojoj bi se mogli pokazivati njemački, skandinavski, senegalski i drugi filmovi koji znače nešto za filmsku kulturu. Poljska, recimo, ima takvu mrežu. Kad Poljaci dolaze u nas kupovati filmove, oni ih kupuju za svoju normalnu kino-mrežu, za televiziju i za svoja art-kina. To su kina *a la Moša Pijade*<sup>4</sup> i oni ih imaju u svakom manjem gradu. Ne mogu distributeri, pa čak ni prikazivači biti krivi za nedostatak društvene organiziranosti na nivou Socijalističkog saveza, Kino-saveza, omladine, filmofila. Ja priznajem da su mnogi filmovi, pogotovo ovi o kojima vi govorite, užasno potrebni za čovjekovu filmsku kulturu, no oni se sami ne mogu isplatiti u uvjetima komercijalne kino-mreže. Ni mi koji pravimo repertoar nismo takvi idioci da ne bismo znali koji su filmovi dobri a koji gledljivi. Osim toga, i u jednoj distributerskoj kući ne misle svi isto. Mi smo pod pritiskom naših radnih ljudi u poduzeću koji kažu: "Pazite, mi moramo živjeti od filmova, nemojte vi tamo vašu umjetnost". U korpusu umjetnosti postoje rubne pojave koje zbog svoje novosti, nekonvencionalnosti i sl. nisu ili nisu još prihvaćene od publike, a koje ipak treba upoznati. Međutim, nema načina da se natjera svakog distributera da o tome vodi računa. Mi godišnje kupujemo oko dvadeset i pet filmova, uvozimo i *Kagemushu* (1980) Kurosawe i *Hopa cupa u krevetu* (*Hopla på sengekanten*, John Hilbard, Danska, 1976). Ne sramimo

<sup>4</sup> Nekadašnje kino u sklopu Radničkog sveučilišta Moša Pijade u ulici Proleterskih brigada 66 (danas Vukovarska).

se ni jednog ni drugog, no imamo neke granice u tome u što se možemo uplitati. Pored svega, distributeri i učine ponešto za tu filmsku kulturu a najviše su pljuvani u kinematografiji.

#### ***U kakvom ste odnosu prema prikazivačkoj mreži?***

Zasad smo servis prikazivača, prilagođavamo se situaciji kakva postoji u kino-mreži. To se ne tiče samo art-filmova. Mislim da je u nas pre malo i filmova za djecu i omladinu. Ne u smislu grijusnog pedagogiziranja, no postoje generacije od pet do petnaest godina koje ne moraju zanimati baš sve vrste filmova. Trebala bi postojati kino-mreža specijalno za taj uzrast pa bi distributeri imali više razloga, bar neki od njih, da ponešto uvezu i za tu publiku. U nas uopće nema tih pod-mreža. Stoga se distributeri ponašaju znatno bolje nego što je kino-mreža za koju rade. Mi, recimo, imamo dvadesetak takvih filmova za djecu i omladinu na koje nastojimo svratiti pažnju u našoj ponudi.

#### ***Postoji, međutim, i specifična tinejdžerska publika koju vi u potpunosti zanemaruјete. Pogotovo onu koju zanimaju filmovi o rock-glazbi...***

Mi imamo na listi i film *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), imamo čak i sklopljen ugovor i to će vjerojatno biti plaćeno početkom naredne godine. Mi smo taj film imali na listi odmah čim se pojавio. Gledao sam ga u Cannesu 1970., čak sam se upoznao i s njegovim redateljem, dugokosim, zanimljivim hipijem. Taj film je sjajan kao kinematografsko, muzičko i sociološko ostvarenje. On odražava stanje duha jedne generacije koju u sociologiji smatraju "prošlom", a njen mentalitet već pomalo spada u arheologiju. Iz raznih razloga taj film onda nije kupljen. Nije se ni vjerovalo u komercijalnost trosatnog rock-filma. Film će nam i sad biti problem, postoji izvjesna nesigurnost hoće li biti prihvaćen od publike. Koliko god mladi čine gro publike u nas i koliko god oni vole glazbu, to je ipak specijalni film koji treba specijalno distributersko-prikazivačko rukovanje. U kinima ga možemo očekivati za jedno godinu dana. Nadam se da naše prodajne službe neće doživjeti razočaranje s tim filmom, budući da sam ja onaj koji je neprestano stajao iza tog filma, koji je tvrdio da će film imati publike<sup>5</sup>.

#### ***Zašto gotovo nijedan od drugih filmova o rock-koncertima nije dosad u nas kupljen.***

- Ne mogu govoriti u ime drugih distributera. Ne želim sebe podsjećati na svoju vlastitu seriju razgovora o filmu *Woodstock*. Čovjek ne odlučuje sam. Ako sam se već toliko angažirao oko *Woodstocka* neke filmove onda ipak prepustam kolegama da ih nabave.

#### ***Svojedobno sam video da ste imali na listi film o grupi Who, Kids Are Alright (Jeff Stein, 1979)...***

Meni se taj film sviđao. Kao dokumentarac o njihovoj muzici bio je izvrstan. Bio je čak i tu, na vijeću, no nije bio prihvaćen. Možda čak nije ni išao na vijeće, možda se samo na nivou kuće odlučilo da se to ne uzme. Smatralo se da je to samo dokumentarac o muzici. Ja moram poštivati tuđa mišljenja. Ljudi koji prodaju filmove znaju valjda o tome bolje nego ja. Ja moram vjerovati službama koje tvrde da se neki filmovi neće moći eksplorirati. Kučili smo i nekakav *Rock 'n' roll* (Vittorio de Sisti, 1978)...

#### ***To je bio vrlo solidan film.***

Da, dopao mi se jer nije bio naprsto imitacija Travolte. Film je imao odnos prema sebi kao imitaciji Travolte i publici kojoj je namijenjen. Taj je film prošao baš zahvaljujući toj tinejdžerskoj publici.

#### ***Pročitao sam u uvoznim listama da je sarajevska Kinema odbila "Veliku rock 'n' roll prijevaru" (The Great Rock 'n' Roll Swindle, Julien Temple, 1980). Jeste li gledali taj film?***

Da. I dopao mi se. No gotovo sam siguran da bi ovdje naišao na prigovore. Zbog odnosa *Sex Pistolsa* prema britanskoj kraljici koja je ipak naša gošća, itd., isl. Mislim da u nas još ne postoji taj stupanj političko-socijalno-generacijske tolerancije da bi takav film tu prošao. Ja se ne osjećam pozvanim da razbijam nekakve tabue. Pogotovo zbog filma koji se meni čini zanimljivim, ali ne spada u moj duhovni svijet. To je malo preanarhično.

#### ***Makavejev je napisao vrlo dobar tekst o tom filmu u NIN-u...***

Taj se film njemu morao dopasti. Uistinu je vrlo dobro napravljen.

<sup>5</sup> *Woodstock* ipak nikad nije otkupljen za redovnu kino distribuciju.

**Vaš najznačajniji zgoditak u protekloj sezoni nesumnjivo je uvoz "Pustolovine baruna Münchhausena", film na kojem nećete osobito zaraditi, ali ste njime zadužili našu filmsku kulturu.**

To je film iz 1943. godine, snimljen za dvadeset i petu godišnjicu UFA-e koji je režirao Josef von Baky. Snimljen je u koloru i njime je Goebels htio nadmašiti *Zameo ih vjetar*. Za taj se film nisu štedjeli novci. Šefovi UFA-e rekli su Goebelsu da scenarij za taj film može napisati samo jedan jedini čovjek, Erich Kästner, napredni njemački književnik kojem je u Trećem Reichu oduzeto pravo objavljanja i prehranjivao se tko zna kako. Goebels je progutao knedlu i pristao, no samo ako se Kästner potpiše pseudonimom. Kästner se potpisao kao Berthold Bürger i tu napravio malu ironiju na račun poslodavaca. Uzeo je Brechtovo ime, koji je također bio nepoželjan kod nacista, a prezime si je nadjenuo – "Grădanin". Goebels bi bio presretan da su za redatelja izabrali nekog reprezentativnog nacističkog filmaša kakav je, recimo, Veit Harlan, no u UFA-i su se odlučili za nepolitičkog zanatljiva, Mađara von Bakyja. Kažu da Goebels nije trpio ni Hansa Albersa, nosioca glavne uloge. Dakle, od filma koji je mogao imati po svom sadržaju mnoštvo aktualnopoličkih aluzija – u sekvencijama Rusije, Turske – napravljen je film koji je apsolutno depolitiziran.

#### **Čak i s ponekom oštricom na račun Reicha...**

Da. No već i činjenica da je netko u nacističkoj Njemačkoj 1943. godine bio apsolutno depolitiziran, značilo je da je bio zapravo apsolutno politiziran. I zato taj film znači puno u povijesti kinematografije. Ja sam taj film gledao kao dijete i ostao mi je u pameti kao nešto jako spektakularno. Kad sam čuo da fondacija F. W. Murnau u suradnji s Amerikancima, koji su odnijeli original filma kao ratni plijen, pokušava ponovno rekonstruirati film, odmah sam se zainteresirao. Uzeli smo ga u engleskoj verziji zato što je ona kompletnija nego ona u Njemačkoj, ima dvadesetak minuta više. Film je kupljen, odbren od strane našeg vijeća, od strane cenzure nije bilo nikakvih primjedaba, međutim, kad je savjet Beograd-filma razmatrao prijedlog filmova koji trebaju igrati u Beogradu, našao se jedan član savjeta za kojega su mi poslje

rekli da je iz Jugoslavenske kinoteke, što me najviše i začudilo, koji ne samo da je prigovorio filmu nego je održao jednu tiradu o tome kako se našoj publici nameću nacistički filmovi. Predsjednik našeg poduzeća koji je bio nazočan na tom skupu nije bio upoznat sa svime ovim o čemu sam sada pričao i sav zgranut me pitao kakav je to film. Mislim da film do danas nije igrao u Beogradu, što mi je žao zbog beogradske publike. No nije to prvi put da neki naši gradovi odbijaju igrati pojedini film. Tako i kino-poduzeća katkad odbijaju igrati vrijedne filmove.

#### **To je bio slučaj s "Pattonom"<sup>6</sup> (Franklin J. Schaffner, 1970)?**

Da, i Lelouchevim filmom *Avantura je avantura* (*L'aventure, c'est l'aventure*, 1972). Neke je zasmetao kongres prostitutki s parolom "Prostitutke svih zemalja, ujedinite se". A taj kongres u filmu prethodio je dvije godine čuvenom kongresu pariških prostitutki u kojem su one zahtijevale svoja prava. Na kraju, možda je i ta raznolikost ocjena izraz našeg pluralizma, različitih samoupravnih interesa i kriterija. Što se može.

#### **Pogovor – distribucija nakon 1989. (2011)**

Distributerski sustav koji Škrabalo objašnjava u ovom intervjuu bio je na snazi sve do proljeća 1989. Tada su velike hollywoodske kompanije poručile Jugoslaviju filmu – raspolažući pouzdanim informacijama kako je jugoslavenski socijalizam na izdisaju – da više ne namjeravaju prodavati svoje filmove za fiksni iznos, nego samo na postotak. Tko će dobiti posao zastupanja "majora" na jugoslavenskom tržištu? Moćni Jadran film sklopio je ugovor s Warner Brosom, koji je tada imao prava i na Disneyjeve filmove, te je čitav paket uz određeni postotak prepustio Yugo Poolu, preko noći sklepanoj udruzi koju su sačinjavala tri velika prikazivača, zagrebački Kinematografi, Beograd film i novosadski Zvezda film. Njihovi distributerski odjeli bili su među najjačima u Jugoslaviji, a to što su svi imali lanac kina jamčilo je startnu prednost tih filmova na njihovom kinorepertoaru. Yugo Pool je dobio još dva *majora*, 20th Century Fox i Columbia Pictures, dok je UIP (distribuirao filmove Paramounta i Universala izvan Amerike) za svoju vrlo atraktivnu listu zahtijevao ekskluzivnost, pa se opredijelio za beogradski Inex film.

<sup>6</sup> Oscarom nagradeni film Franklina J. Shaffnera početkom 1970-ih nije prikazivan, na primjer, u Sarajevu, zbog procjene tamošnjeg

prikazivačkog poduzeća da promovira američki militarizam.

Hollywoodski *majori* su – ako ništa drugo – uredili naše poprilično kaotično filmsko tržište. Podigli su cijene kinoulaznica, povećali broj kopija pojedinog naslova u distribuciji, ulagali u reklamu i zarađivali neusporedivo više: prije bi po najatraktivnijem naslovu utržili u najboljem slučaju 40 ili 50 tisuća dolara, a sada i preko sto tisuća. Filmovi više nisu kasnili zbog beskrajnih pregovora s domaćim distributerskim poduzećima, stizali bi mjesec-dva nakon američke premijere, a prvi film koji je prikazan u našim kinima zahvaljujući novoj raspodjeli na postotak bio je *Batman* Tima Burtona u studenom 1989.

Nekad vodeći distributeri, tzv. klasičari (osnovani sre-

dinom 1950-ih), kao što su Croatia film, ljubljanski Vesna film, sarajevska Kinema, budvanski Zeta film i skopski Makedonija film odjednom su se našli na margini: na fiksnim iznos poslovalo se samo s nezavisnim američkim te svim europskim kompanijama, no to više nisu bili prometi na koja su ta poduzeća bila navikla. Croatia film je kratkotrajno zastupala "mini majora" Orion, prije no što se ta firma ugasila početkom 1990-ih.

Međutim, Škrabala to više nije osobito pogađalo, jer je nakon proglašenja hrvatske samostalnosti ionako počeo raditi u ministarstvu kulture.

Hrvoje Turković

## Bibliografija Ive Škrabala

68 / 2011

### KNJIGE

*Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, Zagreb: Znanje, 1984.

*Samoodređenje i odcepljenje: pouke iz nastanka države Bangladeš: politološko-pravna studija*, Zagreb: Školske novine, 1997.

*101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.

*Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum*, Zagreb: V.B.Z., 2006.

*Hrvatska filmska povijest ukratko: 1896–2006*, Zagreb: V.B.Z. – Hrvatski filmski savez, 2008.

(s Aharonom Nathanom) *Total Representation: A New Electoral System for Modern Times*, London: ERS (Electoral Reform Society) Publications, 2009. / hrvatsko izdanje: Aharon Nathan i Ivo Škrabalo: *Totalna predstavljenost: TP = Total representation: TR : novi model izbornog sustava za predstavničku demokraciju*, Zagreb: Novi liber, 2009.

### FILMSKI ČLANCI<sup>1</sup>

"Publika u Areni", *Filmska kultura*, 8/1958.

"Pubertet našeg filma", *Forum*, 9–10/1962.

"Hrvatskiigrani film (nacrt za jednu retrospektivnu prosudbu)", *Kolo*, 12/1970.

"Pečat iz Kranja", *Hrvatski tjednik*, 1/1971 (16. travnja)

"Tjelesni i duhovni rasap: novi film Ante Babaje 'Mirisi, zlato, tamjan'", *Hrvatski tjednik*, 3/1971 (30. travnja)

"Pečat iz Kranja", *Hrvatski tjednik*, 1/1971 (16. travnja)

"Jubilej bez slavlja, 15 godina Studija za crtani film", *Hrvatski tjednik*, 4/1971. (7. svibnja)

"Tržnica pornografije oko hrama umjetnosti: festivalsko pismo iz Cannes", *Hrvatski tjednik*, 7/1971 (28. svibnja)

"Neprijeporna pobjeda klasičnog filma: festivalsko pismo iz Cannes (II)", *Hrvatski tjednik*, 8/1971 (4. lipnja)

"Neobuzdani happening Dušana Makavejeva: 'WR-misterije organizma' u Cannesu: istaknuti srpski filmski autor govori za 'Hrvatski tjednik'", *Hrvatski tjednik*, 9/1971 (11. lipnja)

"Oproštaj s Hladnikom: 'Maškarada'", *Hrvatski tjednik*, 11/1971 (25. lipnja)

<sup>1</sup> Bibliografija vjerojatno nije potpuna; prvenstveno se odnosi na radove iz područja filma. Sastavljena na temelju podataka iz radne zaostavštine IVE Škrabala; iz bibliografije u sklopu Škrabalovih knjiga; na temelju kumulativnog kazala *Hrvatskog filmskog ljetopisa*

i pregleda naknadnih brojeva, iz kataloga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu te iz knjige urednika Josipa Brlekovića, *Hrvatski tjednik – bibliografija*, 1971. (Zagreb: Matica hrvatska, 2002). (H.T.)

- "Nakon zastaja - neizvjesnost: stanje u filmskoj proizvodnji: što pripremaju autori i granog filma", *Hrvatski tjednik*, 14/1971 (16. srpnja)
- "Pula: međunarodni festival jugoslavenskog filma", *Hrvatski tjednik*, 17/1971 (13. kolovoza)
- "O suvremenom hrvatskom filmu", *Dubrovnik*, 2/1971
- "Povijest hrvatskog filma (1896-1941)", *Forum*, br. 7-8/1979.
- "Povijest hrvatskog filma (1941-1945)", *Forum*, br. 12/1981.
- "Marijan Matković i film", *Forum*, 5-6/1986.
- "Uvodnik", *Hrvatski filmski ljetopis*, 1-2/1995.
- "Gospodin Marjanović - Apolitičan filmotvorac u politiziranoj kinematografiji", *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996.
- "Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića", *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996.
- "Filmski autor koji voli svoju publiku /Krešo Golik/", *Hrvatski filmski ljetopis*, 7/1996.
- "Hrvatski film o ratu", *Hrvatski filmski ljetopis*, 8/1996.
- "Moderno čudovište u Zagrebu (Prva predstava živućih fotografija 8. Listopada 1896. U dvorani Kola u ½ 6 sati)", *Vijenac*, 72/1996.
- "Mediji i liberalna demokracija", *Erasmus*, časopis za kulturu demokracije, 17/1996.
- Portret redatelja: Ante Babaja*, (knjižica), Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 1996.
- Portret glumca: Relja Bašić*, (knjižica), Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 1997.
- "Apel za hrvatski film", *Tjednik*, 5/1997.
- "Predgovor", u Petar Krelja (ur.), 1997, *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Škrabalo, Ivo i Tomljanović, Igor, "Glumac za sve medije (Relja Bašić)", (intervju), *Hrvatski filmski ljetopis*, 9/1997.
- "Apel za hrvatski film", (pretiskano iz Tjednika), *Hrvatski filmski ljetopis*, 12/1997.
- "Primjedbe uz prednacrt Zakona o filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, 12/1997.
- Škrabalo, Ivo, Krelja, Petar, Hribar, Hrvoje i Turković, Hrvoje, "Licem u lice: Zakon o filmu (okrugli stol)", *Hrvatski filmski ljetopis*, 13/1998.
- "101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997", *Hrvatski filmski ljetopis*, 14/1998.
- "Njihov obračun sa mnom. Podsjetnik na političku hajku protiv knjige Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980 (Znanje, Zagreb, 1984)", *Hrvatski filmski ljetopis*, 15/1998.
- "Nedostizni filmski desetobojac /Nikola Tanhofer/", *Hrvatski filmski ljetopis*, 16/1998.
- "Muhamed: božji poslanik ili ratnik?", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 12/1998.
- "Naslovi s predumišljajem", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 2/1999.
- "Užitak izmišljanja naslova za porniće", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 1999.
- "Kako smo ostali bez Paklene narance", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 3/1999.
- "Vojničina pretekao Ramba", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 3/1999.
- "Najbolja uloga Relje Bašića", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 4/1999.
- "Nacistički filmski klasik u socijalizmu", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 6/1999.
- "Prijevod i obrada: dr. Kruso Simon", (kolumna Distributer iz onih vremena), *Hollywood*, 7/1999.

- "**Nevolje s Alfredom**", (kolumna *Distributer iz onih vremena*), *Hollywood*, 8/1999.
- "**Kad još interneta nije bilo...**", (kolumna *Distributer iz onih vremena*), *Hollywood*, 8/1999.
- "**Sladoled od limuna: preteča filmskih veza s Izraelom**", (kolumna *Distributer iz onih vremena*), *Hollywood*, 11/1999.
- "**Udio glumaca u distribuciji domaćih filmova**", (kolumna *Distributer iz onih vremena*), *Hollywood*, 11/1999.
- "**Jiri Menzel, naš stari znanac**", (kolumna *Distributer iz onih vremena*), *Hollywood*, 10/2000.
- "**Hrvatski filmovi za djecu**", *Hollywood*, 12/ 2006.
- "**Mladi hrvatski film**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 17/1999.
- "**Iz povijesti zamisli: ABC festival. Dokumenti o tranziciji pulskoga festivala**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 19-20/1999.
- "**U traganju za svojim svjetлом (natuknice za biografiju i portret Tomislava Pintera)**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 19-20/1999.
- "**Pokretne Slike – Popudbina za treće tisućljeće**", *Jutarnji list*, prilog Magazin, 13. 11. 1999.
- "**Ante Babaja, pasivni junak hrvatskoga filma**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 21/2000.
- "**Fabijan Šovagović i film**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 24/2000.
- "**Memorija Damira Radića ponekad popusti**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 25/2001.
- "**Slamarke djevojke: trideset godina kasnije**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 25/2001.
- "**Neimari filmskoga prostora**", predgovor knjizi Damira Gabelice *Scenografija u skici: od Lisinskog do konca XX. Stoljeća*, Zagreb: Jadran film, 2005.
- "**Šime Šimatović – doajen hrvatske kinematografije**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 41/2005.
- "**Tragovima razvoja audiovizualnog medija**, (N. Vončina: *Najgledanje emisije 1964 - 1971. Prilozi za povijest radija i televizije V*)", *Hrvatski filmski ljetopis*, 42/2005.
- "**Ogled iz kinonostalgije (zapisi i prisjećanja kinogledatelja sa 65 godina staža)**", *Hrvatska revija*, 4/2006.
- "**Rani radovi filmskoga barbarogenija (Emir Kusturica)**", *Hrvatski filmski ljetopis*, 45/2006.
- "**Slavko Goldstein i film (uz nešto malo politike)**", *Književna republika* (Zagreb), 11-12/2008.
- "**Revitalizacija hrvatskog filma**" (s Ivom Škrabalom razgovarala Lana Gjurić), *Vijenac*, Broj 370, 8. svibnja 2008.
- "**Croatian Film in the Yugoslav Context in the Second Half of the Twentieth Century**" (prijevod s hrvatskog na engleski: Aida Vidan), *Kino-Kultura, Special Issue 11: Croatian Cinema*, May 2011 (internetski časopis: <http://www.kinokultura.com/specials/11/croatian.shtml>)

## Juraj Kukoč

# Filmografija Ive Škrabala

### NAPOMENA:

Ivo Škrabalo radio je kao dramaturg u producentskim kućama Zagreb film (1958–62) i Jadran film (1964–1967), a i kasnije je kao samostalni dramaturg ili dramaturški savjetnik surađivao na brojnim filmovima, poput *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970), *Ljubica* (Krešo Golik, 1978), *Moj tata na određeno vreme* (Milan Jelić, 1982), *Ljubavna pisma s predumišljajem* (Zvonimir Berković, 1985), *Život sa stricem* (Krsto Papić, 1988), *Stela* (Petar Kreľa, 1990), *Čudnovate zgode šegrtu Hlapića* (Milan Blažeković, 1997) i dr. Od 1971. radio je kao savjetnik za repertoar u Croatia filmu, gdje je ostao poznat kao autor prijevoda naslova porno filmova *Hopa cupa u krevetu*, *Njoj se mili u svili*, *Šefica zna znanje* i dr. Smislio je i naslove filmova *Tko pjeva zlo ne misli*, *Ljubavna pisma s predumišljajem* i dr. (J. K.)

### REDATELJ

#### 1961.

##### **VELIKA POREĐICA,**

##### **kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Ivo Škrabalo; sc.: Vlatko Vlatković (komentar: Ivo Škrabalo); k.: Ilija Vukas; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Fedor Jeler; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 382 metra (14 minuta)

#### 1962.

##### **PES ZA PETSTO,**

##### **kratkometražniigrani film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Ivo Škrabalo; sc.: Srećko Weygand, Ivo Škrabalo; k.: Nikola Tanhofer; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Davor Kajfeš; ton: Mladen Prebil  
Uloga: Stašo Forenbacher (dječak); tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 360 metara (13 minuta)

#### 1967.

##### **DAN KADA SE SKLAPAJU BRAKOVI,**

##### **kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Ivo Škrabalo; sc.: Ivo Škrabalo; k.: Antun Markić; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 296 metara (11 minuta)

#### 1969.

##### **VODIČ KROZ TRST,**

##### **kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Ivo Škrabalo; sc.: Ivo Škrabalo; k.: Hrvoje Sarić; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Marijan Meglič; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 395 metara (14 minuta)

#### 1969.

##### **KAMO VODI AUTOPUT,,**

##### **kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Filmski autorski studio (FAS); r.: Ivo Škrabalo; sc.: Ivo Škrabalo; k.: Vlado Rostohar; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 306 metara (11 minuta)

#### 1971.

##### **SLAMARKE DIVOKE,**

##### **kratkometražniigrani film**

Proizvodnja: Filmski autorski studio (FAS); r.: Ivo Škrabalo; sc.: Ivo Škrabalo; k.: Nikola Tanhofer; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 435 metara (16 minuta)

### SCENARIST

#### 1983.

##### **ŽIVUĆE FOTOGRAFIJE – SLIKE IZ PROŠLOSTI FILMA U HRVATSKOJ,**

##### **srednjometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film, r.: Mladen Juran; sc.: Ivo Škrabalo, Mladen Juran (tekst: Ivo Škrabalo); k.: Goran Trbuljak; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 653 metra (59 minuta)

#### 1984.

##### **ŠKOLA NARODNOG ZDRAVLJA,**

##### **srednjometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film, r.: Mladen Juran; sc.: Ivo Škrabalo; k.: Željko Sarić; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 638 metara (58 minuta)

#### 1990.

##### **ČAROBNIJAKOV ŠEŠIR,**

##### **dugometražni animirani film**

Proizvodnja: Croatia film; r.: Milan Blažeković; sc.: Fred Sharkey, Ivo Škrabalo, Milan Blažeković (dijalozi: Pajo Kanižaj, Ivo Škrabalo); crtač likova: Milan Blažeković; k.: Ernest Gregl; mt.: Dubravka Premar, Zlata Reić; gl.: Igor Savin; sgf.: Fahrudin Šadić, Branko Varadin; ton: Toni Jurković; pom. r.: Berislav Šveb; izv. prod.: Vladimir Terešak; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2154 metra (79 minuta)

**GLUMAC****1956.*****OPSADA,*****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film, Croatia film; r.: Branko Marjanović; sc.: Zvonimir Berković, Slavko Kolar, Nikola Tanhofer; k.: Nikola Tanhofer; mt.: Radojka Ivančević; gl.: Milo Cipra; sfg.: Zdravko Gmajner; ton: Mladen Prebil; pom. r.: Branko Majer; dir. filma: Josip Lulić

Uloge: Goranka Vrus, Boris Buzančić, Jurica Dijaković, Ivan Šubić, Mato Ergović, Perica Kvrgić, Viktor Bek, Zvonimir Rogoz, Jan Šid, Nevenka Benković, Rudolf Kukić, Relja Bašić, Duka Tadić, Amand Alliger, Andre Lušićić, Ivo Madunić, Vanča Kljaković, Ljudevit Gašić, Zvonimir Jurić, Ivo Škrabalo, Drago Mitrović i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 3020 metara (110 minuta)

**1963.*****PUT NIJE SAMO VAŠ,*****kratkometražni obrazovniigrani film**

Proizvodnja: Zora film; r.: Nikša Fulgosi; sc.: Nikša Fulgosi; k.: Hinko Šarinić; mt.: Lida Braniš; ton: Mladen Prebil

Uloge: Ivo Škrabalo, Ivo Fici, Božidar Orešković, Rikard Brzeska, Vesna Jelavić, Dragutin Klobočar, Stanko Rebić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 353 metra (13 minuta)

**1966.*****PONEDJELJAK ILI UTORAK,*****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Vatroslav Mimica; sc.: Fedor Vidas, Vatroslav Mimica; k.: Tomislav Pinter; mt.: Katja Majer; gl.: Miljenko Prohaska; sfg.: Zvonimir Lončarić; kostim.: Martin Pintarić; ton: Fedor Jeler; pom. r.: Branko Majer; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Slobodan Dimitrijević, Pavle Vujić, Gizela Huml, Fabijan Šovagović, Srđan Mimica, Rudolf Kukić, Zoran Konstantinović, Jagoda Kaloper, Renata Freishorn, Olivera Vučo, Lada Milić, Ivo Kadić, Marcel Čukli, Andro Lušićić, Nedim Omerbegović, Branko Špoljar, Mirko Vojković, Radojko Ježić, Fahro Konjhodžić, Adam Vedernjak, Branko Bonači Dušan Radmanović, Velimir Hitil, Zdenka Heršak, Krudo Valentić, Mladen Hanzlovsy, Ljubo Kapor, Branko Majer, Ivo Škrabalo i dr.; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2116 metara (77 minuta)

**POMOĆNIK REDATELJA****1968.*****IMAM 2 MAME I 2 TATE,*****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krešo Golik; sc.: Krešo Golik, Mirjam Tušek (prema romanu Mirjam Tušek); k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; gl.: Tomica Simović; sfg.: Željko Senečić; kostim.: Maja Jeričević; ton: Marjan Meglič; pom. r.: Ivo Škrabalo; dir. filma: Vladimir Džamonja

Uloge: Mia Oremović, Relja Bašić, Fabijan Šovagović, Vera Čukić, Vera Čukić, Igor Galo, Davor Radolfi, Tomislav Žganec, Matea Bogdanic Zlatko Kauzlaric, Sanja Sekovanić, Adam Petrović, Duško Valentić i dr.; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2490 metara (91 minuta)

## Hrvoje Turković

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

# Film kao znak i sudionik modernizacije

**Sažetak:** Film se javio u Hrvatskoj kao jedan od simbola povijesnog procesa modernizacijskog – tj. dovođenja postojećeg stanja u sklad s uzorno modernim, a takvim se držalo tehnološki utemeljen napredak prema poboljšanju svih oblika svakodnevnog društvenog života. Film je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću, i kompleksnim funkcijama koje je dobivao, jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti na javnokomunikacijskom planu. Film se, npr., izvrsno uključio u masovnokulturalnu jezgru modernizacije, razvivši se, uz postojeću tiskanu periodiku, u središnje sredstvo masovnog komuniciranja. Takođe je uspio postati zahvaljujući nekim temeljnim svojstvima: (1) registracijsko-reprodukcijskim temeljima; (2) distributivnošću, mogućnošću da se u kratkom vremenu geografski naširoko distribuira; (3) perceptivnom očiglednošću onog što je nudio i mogućnošću njezine razrade, a time (4) i javnospoznajnom funkcijom koju je dobivao, podjednako u dokumentarističkim i igranofilmskim odvojcima, te (5) javnobavijesnom funkcijom, koju je dobivao filmskim žurnalima; tome se važno pridružuje i (6) zabavno-imaginacijska funkcija – tj. film se formira kao sredstvo zadovoljavanja maštalačkih i emotivnih funkcija širokog gledateljstva. Ono, međutim, što je film obilježilo kao sredstvo masovnog komuniciranja srođno periodicima, a potom i radiju i televiziji, jest, prvo, postojanje širokodostupnog prostornog objekta, medija s kojim se moglo vremenski-prostorno baratati i raspoređivati; drugo, redovitost pojavljivanja što je stvaralo vezujuću naviku u gledateljstvu; treće, programska organiziranost i, četvrto, unutarprogramska raznovrsnost što je donosila različite civilizacijske sadržaje i omogućavala različite prezentacijske modalitete (izraženo u formirajućem spektru filmskih rodova i žanrova), što je sve imalo velike potencijale u vezivanju i stvaranju masovne publike. Po svemu tome film, barem u svojem ranom razdoblju, doista postao ključnim čimbenikom modernizacije: demokratizacije kulture i participacije u najvažnijem – u javnoj, svjetski, ali i nacionalno relevantnoj, obaveštenosti, te u zajedničkim doživljajnim, spoznajnim i akcijskim vrijednostima.

**Ključne riječi:** film, modernizacija, recepcija filma, izum filma

Prvi oglasi za filmsku projekciju u Zagrebu i prve novinske reakcije na predstave vrlo su indikativni, jer jasno odaju u koji se vladajući poimateljski kontekst prirodno smjestilo novu civilizacijsku pojavu – film.<sup>1</sup>

Precizna bilješka o izumu filma u Edisonovu laboratoriju objavljena je u Hrvatskoj još 1892. godinu nakon izuma *kinetoskopa*, a prije njegove tržišne eksploracije. Opisni dio bilješke, kako ga prenosi Vjekoslav Majcen (1998: 15), glasi ovako:

*To je sprava, kojom se zbivši dogadjaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a šta više njihove kretnje i njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo. (Narod, 4. studenoga 1892)*

U oglasu u *Obzoru* (7. listopada 1896; usp. Škrabalo, 1998: 20) prva se filmska predstava Lumičreova programa u Zagrebu najavljuje kao "Edisonov ideal":

*Edisonov ideal!  
Kinematograf  
(živuće fotografije)  
samo nekoliko dana  
počima predstavljati  
sutra u četvrtak 8. listopada  
u dvorani 'KOLA'  
u 1/28 sati do 8 sati  
Poduzetništvo*

Imponira, međutim, analitičnost prvih dviju neposrednih novinskih reakcija na prvo iskustvo gledanja filma, objavljenih drugoga dana nakon prve projekcije:

<sup>1</sup> Ovaj rad pisan je 2005. za zbornik koji još nije tiskan (Ljiljana Kolešnik i dr., ur., *Vizualna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za

povijest umjetnosti). Ovdje se prethodno objavljuje uz pristanak urednice zbornika.



Obzor, 8. X. 1896.

*Žive fotografije.* U dvorani 'Kola' izložen je od jučer aparat, prozvan 'Kinematograf', koji na sucelice namještenu ploču baca razne fotografiske slike, na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznica, biciklisti itd., pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama. Sustav kinematografa jest, da se od prizora, koji se misli reproducirati, nečuvenom brzinom snimi na valjak nebrojeno snimaka (u jednoj minuti više hiljada) i tako se taj valjak smjesti u aparat, iz kojega se cijelo gibanje, kako je snimljeno u naravi, odrazuje pomoću električnoga svjetla na ploči, smješteno naproti objektivu. Stvar je veoma interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva. (Obzor, 9. listopada 1896; cit. u Škrabalo, 1998: 23)

... Dvorana je posve zatrta da ne prodire svjetlo izvana u nju. Na zastoru male pozornice 'Kola' napeto je bijelo platnu, a u zadku dvorane namješten je na podnožniku aparat nalik na fotografski ormarić ili laternu magicu. Spreda je otvor s lećom, iza nje na vrtuljku omotane su fotografije, a kakova stopu natrag nalazi se opet velika leća, koja povećava predmete, a pred njom u pljosnatoj staklenoj boci voda s raztopinom alauna. Pred velikom lećom plamti električno svjetlo, žižak od uglejena. Voda je za to namještena, da prolazeća elek-

**Edisonov ideal!**  
**Kinematograf**  
(živuće fotografije)  
**samo nekoliko dana**  
Počima predstavlјati  
**sutra u četvrtak 8. listopada**  
**u dvorani „KOLA“**  
u 1/2 sati do 8 sati.  
993 -1 **Poduzetničtvo.**

trična struja, koja kreće vrtuljak sa fotografijama te ih osvjetljuje, ne oprži aparata.

Pošto se utrne i posljednje svjetlo u dvorani padne kroz otvor ormarića prvi trak svjetla na platno, a malo za tim pojavi se slika u boji obične fotografije, te se počme brzinom od 15 okreta u jednoj sekundi na platnu mjenjati. Ova je brzina tolika, da čovjek doduše opaža oko dosta neugodne titrage, ali nemože da opazi izmjenu slike, – pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele. U nas su te slike nešto veće od jednog metra, a mogu se, gdje to duljina dvorane dopušta, uvećati do naravne veličine... (Narodne novine, 9. listopada 1896; cit. u Kosanović, 1985: 120)

A oglas kojim se u sklopu "Domačih viesti" poticalo na posjet posljednjim filmskim projekcijama u ovom premijernom ciklusu pisan je u istome duhu:

*Kinematograf. Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta u 'Kolu' bit će na obču želju još samo sutra poslije podne od 2-7 sati na večer. Upozorujemo slavno občinstvo, da upotrebi tu priliku, pa da dođe pogledati ove zanimive žive fotografije. (Obzor, 17. listopada 1896; cit. u Kosanović, 1985: 120)*

Ključne sastavnice ovih nekoliko tekstova što uokviruju prvu pojavu filma u Hrvatskoj upućuju na karakterističan ondašnji duhovni sklop u koji se uklopila recepcija filma.

**1.** Prvo, film se odmah pokazivao i reklamirao kao interesantan fenomen, onaj koji privlači pozornost, ali i koji zaslužuje pozornost kakvu mu poklanjaju novinari kao zastupnici javnosti i potencijalne publike (usp. fraze u gornjim tekstovima: "stvar je interesantna i mi mu preporučujemo pažnji...", "Interesantne predstave ovog modernog čudovišta...").

**2.** Jedna od pozadinskih stvari koje su očito činile film zanimljivim jest to što je riječ o *novome tehničkom izumu* – proizvodu znanosti i tehnike. U prvim napisima detaljno se opisuje aparatura i cijeli proces projekcije kao i perceptivni efekt toga procesa,<sup>2</sup> što upućuje na izrazitu zaokupljenost *tehničkim* aspektom filma. Usredotočenost na tehničke detalje, a i pozivanje na kinematograf kao "Edisonov ideal", očito se oslanja na već postojeću javnu osjetljivost za tehničke izume, kao i na popularnost Edisona kao izumitelja javno cijenjenih – i publicistički obrađivanih – tehničkih dostignuća.<sup>3</sup> Informiranje o izumu filma uključuje se u redovito novinsko obavješćivanje o različitim drugim tehničkim i znanstvenim izumima i dostignućima. K tome, izum filma opisuje se u odrednicama *fotografije* – kao živuće *fotografije*, odnosno žive *fotografije* – izravno srodnog medija, uz podrazumijevanje dobre poznatosti i popularnosti fotografije.

**3.** Cijela se ova zaokupljenost tehnologijom ujedno pokazuje kao zaokupljenost modernim (novim), a modernost se očito uzima kao posebna vrijednost u ondašnjoj javnosti, jer se uz pomoć nje reklamira filmski izum (film kao "moderno čudovište").<sup>4</sup>

**4.** Ima nešto u tom izumu što ga čini posebnim tipom tehničkog izuma, posebno zanimljivim, štoviše čudesnim (odnosno čudovišnjim) – riječ je o osobitoj svrsi te naprave, osobitu *psihološkom učinku filma*, po kojem se izravno nadovezuje na fotografiju. Prema karakterizaciji izvjestitelja u *Narodnim novinama*, temeljni učinak filma jest *pričin* (iluzija), i to pričin živih pojava ("pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele", *Obzor*). Prema zanimljivoj formulaciji izvjestitelja *Obzora*, riječ je o pričinu *misli*, tj. *uvjerenja vezana uz gledanje* ("pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama").

Te karakterizacije sažimljju sve što je potom – pod terminom *filmskog iluzionizma* – postalo središnjom raspravljačkom temom teorije filma, i to ništa manje aktualnom danas nego što je bila onda.<sup>5</sup>

**5.** Ovaj *fotografski* uvjerljiv ("savršen") prikaz (reprodukcia) živih prizora nosi visoku informativnost. Bilježeći "zbivše događaje", film *reproducira, snima* ono što se *zateceno zbiva* ispred *aparata* i zatim to predočava gledateljima u posebnim projekcijskim uvjetima. Sadržaji koji se predočuju filmom iznimno su obavijesni pa ih se novinarski opisuje do detalja, a prepostavlja se da će biti te-mom razgovora gledatelja u povodu odgledanih filmova.<sup>6</sup> Film se, dakle, odmah pokazuje kao *medij obavještavanja* o stanju stvari u svijetu, zadovoljavanja potrebe za javno dostupnim, a provjerljivo relevantnim informacijama.

**6.** Ali ne bilo kakvih informacija, nego informacija – javno ovjerovljenima time što su stavljene na javnu

**2** Kako se opisuje u tekstu osvrta u *Narodnim novinama* i u onom *Obzoru*, brzina mijenjanja pojedinih (statičnih) "fotografija" (tj. sličica, kvadrata, kako ih danas nazivamo), 16 u sekundi, takva je da se njihova smjena ne primjećuje, nego se *pričinja* – tj. tvori se *iluzija* da se "sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznice, biciklisti itd." Spominje se popratno titranje slike jer tada još nije bio riješen problem titranja, koji se poslije riješilo izumom četverokrakoga zaslona, koji je zamračivao sliku dvostruko, ne samo pri smjeni pojedine sličice na vratima projektor-a, nego još jednom za vrijeme njezine projekcije. Slično je i s ranim izvještajem o Edisonovu kinetoskopu u kojem se izričito spominje onda važeće, iako, kako se poslije ustanovalo, pogrešno znanstveno tumačenje iluzije kretanja *perzistencijom vida* ("fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo").

**3** Iako su svi programi koji su kolali po ondašnjem južnoslavenskom području, po austrougarskim krajevima Slovenije i Hrvatske, pa onda i Srbije, bili uglavnom programi Lumièreovih filmova, a i izum se tada spominjao prema patentiranom imenu Lumièreova izuma – "kinematograf", ipak ga se u Zagrebu i Ljubljani opisivalo kao ostvarenje "Edisonova ideal-a".

**4** Načelo je reklamiranja da se nov, nepoznat ili još nedovoljno prihva-

ćen proizvod propagira njegovim povezivanjem uz visoke, aktualno važeće i podrazumijevane, prihvaćene *nesumnjive* vrijednosti. U ovom ga se slučaju reklamira i uz pomoć modernosti, kao općeprihvaćene vrijednosti. Modernost se u navedenim odlomcima spominje u oglasu ("Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta").

**5** Ove su karakterizacije polazištem akademskih diskusija o *iluzionizmu* filma, odnosno epidemijski proširenih shvaćanja o *iluzionističnosti* filma. Usپredi pregled tih ideja i kritiku iluzionističkog pristupa u Carroll, 1988.

**6** Kada Kosanović, pokušavajući rekonstruirati o kojim je programima riječ u tim prvim projekcijama, navodi novinarski opis programa, iz tog se opisa razabire kolika je fascinacija *sadržajima* koje donosi film. Evo jednog ulomka detaljnog opisa onoga što donosi film: "Treća slika. Predsjel pred gospodskim dvorom. Na oranici opaža se izdaleka neko nejasno micanje. Po malo razabiremo dva para volova, dva orača i plug, tako se oni uvećavaju i prođu ispred nas. Vidimo, kako orač plugom okreće i prevrće zemlju." (Isti članak iz *Narodnih novina* od 9. listopada 1896; Kosanović, 1985: 121). Tzv. prepričavanje sadržaja, koje je počelo, eto, od samoga početka pojave filma, upućuje na to koliko su ti sadržaji, tj. prioritari koje donosi film, potencijalno zanimljivi, obavijesni.

ponudu "občinstvu". Upravo ovo posljednje – *podruštovljavajuća strana filma* – prateći je aspekt ne samo polaznog oglašavanja filma, za koje je normalno da teži privući ljudе de projekcijama, nego i izvještavanja o filmu: izvjestitelji naglašeno pozivaju gledatelje da zajednički podijele dojmove o kojima izvještavaju ("Stvar je vrlo interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva.", *Obzor*).

### Teza: film kao simbol modernizacije

Ovako raščlanjena podrazumijevanja prvih reakcija na pojavu filma osnova su temeljne historičarske teze: film je u Hrvatskoj prihvaćen i dugo ga se smatralo *simbolum* povijesnoga procesa modernizacije, ali on je uz to postao i sastavni čimbenik modernizacije.

Općenito, modernizacija je u svjetskim razmjerima postala povjesnim ciljem i procesom nakon industrijske revolucije u Britaniji. Postupno se širila na Francusku, Njemačku, dok je na europskoj periferiji – u koju su spadali i balkanski krajevi Austro-Ugarske i hrvatski krajevi u njezinu sklopu – proces tekao mnogo sporije, parcijalno i protuslovnije (usp. Gross i Szabo, 1992: 13). Modernizacijski procesi u Hrvatskoj začeti su u drugoj polovici 19. stoljeća, ali relevantan zamah dobili su tek potkraj stoljeća i na prijelazu u 20. stoljeće (usp. Goldstein, 2003; Gross i Szabo, 1992; Karaman, 2000; Spehnjak, 2003),<sup>7</sup> upravo u doba kada se javio i uzimao kulturnoga maha i sam film.

Modernizacijom se danas općenito smatra svako dovođenje postojećeg stanja u sklad s uzorno modernim. A što se smatralo modernim bilo je obilježeno nekim jakim povijesnim podrazumijevanjima.

Prvo, modernizacija se, i kao ideja i kao proces, bitno oslanja na *progresizam*, odnosno teleološko shvaćanje kako se društvo razvija prema načelu napretka, tj. da se *stari* (naslijedeni i vladajući) oblici života trebaju mijenjati prema novim, novouvedenim oblicima, i da ti *novi*, moderni oblici predstavljaju *poboljšanje* starih. I to poboljšanje prema nekom od važnih kriterija boljšitka njegovanih u krilu staroga poretka. Tako se primjerice građansko i kapitalističko društvo smatralo boljim od feudalnoga po

<sup>7</sup> Iako je modernizacija Hrvatske bila kolebljiva i spora (praćena mnogobrojnim protumodernim potezima), očitovala se – prema Spehnjak (2003: 43) – u sljedećim pojavama: rastu gradskog i smanjenju poljoprivrednoga stanovništva, opadanju broja članova kućanstva, rastu pismenosti, širenju obrazovanosti, osobito u žena, razvoju industrijske proizvodnje, razvijenosti prometne mreže, porastu zaposlenosti, masovnom

# Kinematograf

## Živuće slike na Sajmištu

### Program :

1. Koturaška škola.
2. Bura na moru u Opatiji.
3. Poraz Španjolaca.
4. U kupalištu.
5. Smetnja u partiji karata.
6. Dolazak cara u Pariz.
7. Dolaz i odlaz vlaka.
8. Francezki balet.

Dva će serija ostati uključivo do petka 25. kolovoza ne promjenjena, dočim će se u subotu 26. kolovoza prog... novi program.

Promjene programa pridržane. Predstave nedjeljom i svakom od 2--10 sati na večer svaki sat.

U tjednu od 7 do 10 sati na večer svaki sat.

Kazalište je drveno, providjeno vrlo dobrrom ventilacijom, električna razsvjetla i vlastita glazba.

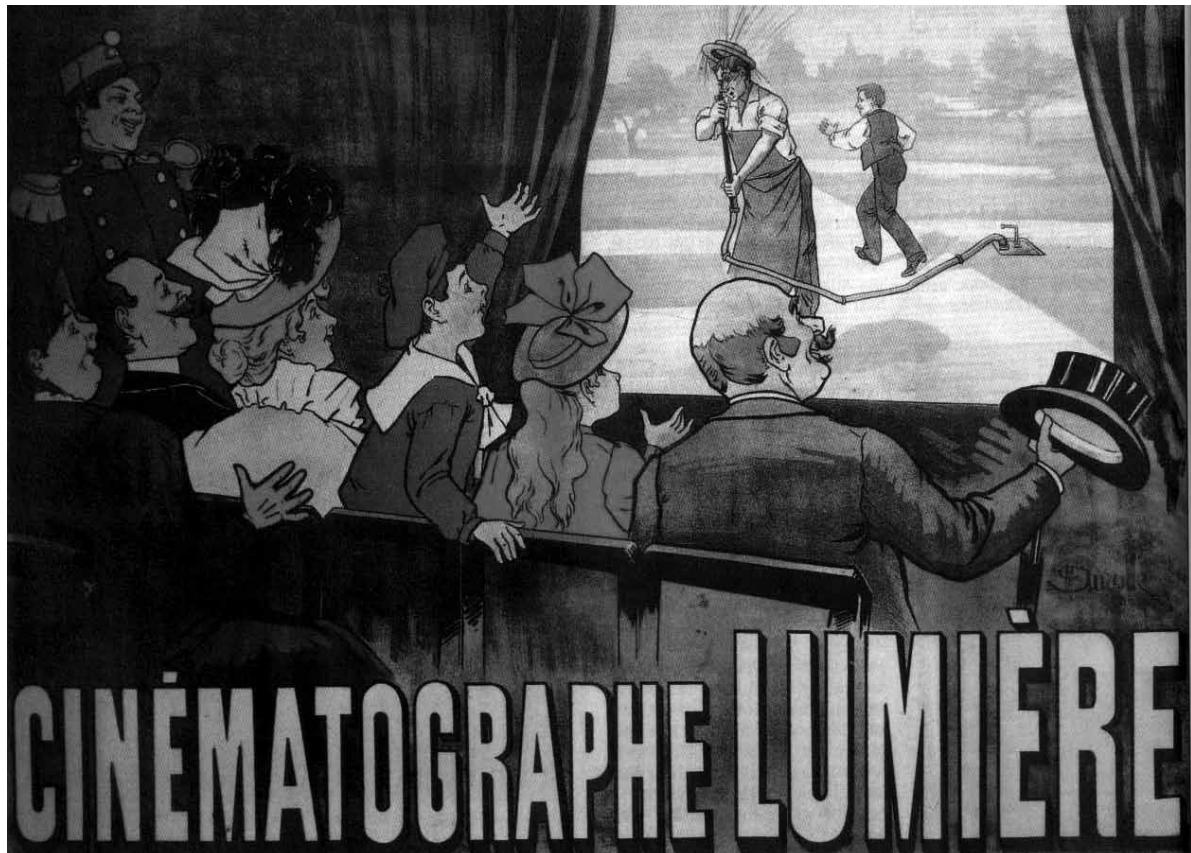
Sa veleštovanjem

Ravnateljstvo.

Obzor, 22. VIII. 1898.

nekim idealima djelotvornosti općeg društvenog i upravnog funkcioniranja važećeg i u feudalnom društvu; mehanizacija agrara i na mehanizaciji temeljeno pretvaranje manufakture u industrijsko-tvorničku proizvodnju također je pokazivalo veću djelotvornost prema rezultatima i prema organizacijskim kriterijima prema kojima se općenito procjenjivalo te djelatnosti i prije uvođenja mehanizacije; prometnu i komunikacijsku povezanost temeljenu na tehnološkim dostignućima (željezničke veze, poslije i automobilsko-cestovne, mehanizacija tiska, a potom telegrafske, telefonske veze...) smatralo se djelotvornijom (bržom, aktualnijom, šireg dohvata i obuhvata...) od starih prometnih i komunikacijskih formi, a opet prema tradicijski važećim kriterijima prometne i komunikacijske učinkovitosti. Politička i kulturna integracija širokih područja zemlje (temeljena na većoj prometnoj i komunikacijskoj povezanosti, ali i na preustroju političkog uređenja), pra-

školovanju, razvoju medija u području kulture, komunalnoj opremljenosti gradova, rastu zdravstvenog standarda, povećanju opće potrošnje te, na političkom planu, u težnji integraciji razdijeljenog nacionalnog teritorija, interesnom političkom strukturiranju, razvoju predstavničkih institucija, njegovanju liberalnih vrijednosti, otvorenosti prema inovacijama.



ćena razvojem urbanih središta u kojima se ubrzanim ritmom odvijalo tehnološko i društveno-organizacijsko osuvremenjivanje (elektrifikacija, koncentracija industrije, državnoupravnih i kulturnih ustanova, vertikalnog školskog sustava...), sve se to činilo društveno-organizacioni i upravno mnogo djelotvornije nego stanovit izolacionizam seoskih sredina, velikih posjeda, malih naselja i njihove slabe koordinacije. A opet, procjena prednosti ovih novina temeljila se na kriterijima što su bili dijelom tradicijskog vrednovanja uspješnosti.

Drugo, kako se razabire iz prethodne opisne razrade, modernizacija je tek novija izvedenica progresizma, koji inače ima dugu povijest (usp. Nisbet, 2004). Iako progresističko aktiviranje tehničkih pomagala – osobito u odnosu na vizualni pristup stvarnosti (prikazivanju, *mimezi* stvarnosti) – ima jasne korijene u progresizmu renesanse (usp. Kemp, 1990: 167), tek je u 19. i u 20. stoljeću povezano s obuhvatnim demokratizacijskim – a ne tek

ezoterijskim, elitnim – trendom modernizacije. Kako se modernizacija povjesno javila kao sastavnica i refleks industrijske revolucije, ona je bila nerazdvojno vezana uz nove industrijske, prometne, komunikacijske i kućanske inovativne tehnologije (mehanizacija, automatizacija, a potom i elektrifikacija oruđa i životnog okružja uopće). Pojam modernizacije se, dakle, temelji na *ideologiji* prema kojoj se većinu društva treba preinaciti po uzoru na, obično negdje već javljene, *tehnološki temeljene inovacije*, i to one što su *potvrđeno* učinkovitije od starih (i to, da ponovim, po nekom od važnih kriterija prema kojima se procjenjivala učinkovitost starih formi).

Za razliku od *pozitivnih utopija* – koje su bile ranim pro-nositeljima progresističkog stajališta – modernizacija se, dakle, pokazivala uvijek kao proces primjene i šireg prihvaćanja već postojećih inovativnih predložaka (modela), onih koji su već negdje pokazali svoju djelotvornost. Zato je modernizacija donekle i bila "idealni projekt",<sup>8</sup> barem

<sup>8</sup> Prema Rogiću, *prva modernizacija* (ona od sredine 19. st. do Prvoga svjetskoga rata) bila je "prožeta nizom pretežno simboličnih gesta. Njihova ustroj-

nost bolje se razumije kada se prihvati da one, osim kompenzacijeske, imaju i drugu, važniju zadaću: konstrukcijsku i projektivnu." (Rogić, 2003: 22)

kad su je normirali kao poželjan cilj. No modernizacija je uvijek bila idealan projekt – s *realnim uzorom*, s ugleđanjem u neko već lokalno uspostavljeno stanje. Zadatak modernizacije bio je u tome da se postojeće uzorno rješenje proširi i primjenjivački razradi (implementira) na ukupno relevantno područje.

Film je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti, te postupno otkrivaо njihov dosegovni raspon – što se sve može unaprijediti ili barem moderno preoblikiti njegovim prihvaćanjem i njegovanjem.<sup>9</sup>

### Tehnička strana filma kao statusni simbol modernizacije

Činjenica da je film bio mehaničko-optički instrument, proizvod nove industrijski temeljene tehnologije, učinila ga je odmah znakom tehničkog napretka. Bio je, kako su to pokazali i prvi osvrti, isprva eksplicitno, a potom samorazumljivo idealiziran u Hrvatskoj.

Hrvatska je u doba prodora filma bila još uvijek pretežno seoska zemlja, s još prisutnim seosko-zadružnim zajednicama, rijetkom i neujednačenom prisutnošću s vremene tehnologije, prometno slabo povezana i s tek rijetkim urbano-industrijskim "otočićima" koji su osjećali svoj poseban napredan status u takvome kontekstu (usp. Rogić, 2003; Spehnjak, 2003). Tehnologija se uvozila, bila je zapadnjačka, i sa sobom je nosila dah naprednijih zemalja. Taj uvozni i progresistički dah obilježavao je i filmski izum.

Prvi filmaši u Hrvatskoj doista su bili upravo strani snimatelji koji su uvezli i tehniku (usp. Kosanović, 1985:

147–157), a neki su od njih i ostali u Hrvatskoj i postali temeljem rasta filma na ovim područjima (npr. A. Bazarov, A. Gerasimov, S. Noworyta, S. Tagatz). Kako je film otpočetka bio cijenjen kao dio industrijske kulture, ljudi koji su izravno baratali tehnikom i znali doživljajne mamce filma utjeloviti u materijalnu filmsku sliku – a to su nadasve bili snimatelji – postajali bi ključnim osobama u razvoju filma u Hrvatskoj. Snimatelji su bili i prvi redatelji, jer su te dvije funkcije u početku bile spojene, a i onda kad su na film pristizali stvaratelji iz drugih umjetnosti (ponajviše iz kazališta), snimatelji su bili dominantni autori izvedbe, oni su imali izvršne sposobnosti, a time i nadležnosti često nadređene onim redateljskim.<sup>10</sup>

Znanstveno-tehnička priroda filma učinila je da je prvo mjesto u Zagrebu u kojem su se redovito održavale i filmske projekcije bilo novoosnovano Umjetničko znanstveno kazalište Uranija, koje je Isidor Kršnjavi utemeljio 1900. s ciljem da se širi novo znanstveno obrazovanje, i to putem modernih "multimedijskih" prezentacija, koje su obuhvaćale dijaprojekcije (projekcije transparentnih crteža i fotografija – tzv. skioptičke slike) te filmske projekcije uklapljene u znanstvena predavanja (Kosanović, 1985: 134–135; Majcen, 1995a; Majcen, 2003), odnosno programe filmova prikazivanih u obrazovne svrhe. Cijeli je taj pothvat bio obilježen etosom prosvjetiteljstva i progresističke modernizacije.

Shvaćanje o uklapljenosti filma u *industrijsko-modernizacijski pokret* dobilo je snažan državni iskaz u počecima jugoslavenskoga socijalizma (u drugoj polovici 1940-ih). Tada je razvoj filma zakonskim dekretom uključen u petogodišnji plan, kojim se trebalo industrijalizirati i modernizirati Jugoslaviju (usp. Turković i Majcen, 2003: 32). Kao

<sup>9</sup> McQuail posebno upozorava na shvaćanje – koje se javilo nakon Drugoga svjetskoga rata – "da masovne komunikacije mogu biti moćan instrument svjetskog ekonomskog i društvenog razvoja. Mediji mogu djelotvorno širiti poruku moderniteta i pomoći prijenos institucija i praksi demokratskih politika i tržišne ekonomije ekonomski zaostalim i društveno tradicijskih nacija svijeta". Najveći broj teorija medija i razvoja "podrazumijeva superiornost modernoga (to jest, svjetovnog, materijalističkog, zapadnjačkog, individualističkog itd.) načina i individualne motiviranosti kao ključa promjene. Ljudi moraju željeti 'ići naprijed' [...]. Prinos masovnih medija može uzeti nekoliko oblika. Mogu pomoći promociji distribuciji i usvajanju mnogih tehničkih i društvenih inovacija koje su bitne za modernizaciju [...]. Mogu opisneniti i omogućiti druge temeljne vještine i tehnike. Mogu ohrabriti na 'stanje uma' što će ići u prilog modernitetu [...], osobito mogućnosti da se zamisle alternativni načini života. Lerner je opisao zapadnjački nadahnute medije kao 'umnožitelje mobilnosti'. Treće, masovne komunikacije se smatralo bitnima u razvoju nacionalnoga jedinstva u novim nacijama [...] i su dionikom demokratske politike, posebno onih putem izbora." McQuaile, 2000: 83–84)

ile, doduše, to navodi tek kao smjer razmišljanja, i to kao postuliranje mogućnosti, ali riječ je o činjenično utemeljenu procesu kako upravo nastojim pokazati u ovom radu. (McQuaile, 2000: 83–84)

<sup>10</sup> Mnogo kasnije, u "drugom početku"igranofilmske proizvodnje u Hrvatskoj, one u socijalističkoj Jugoslaviji, Branko Bauer žalio se na diktat koji mu je nametao snimatelj (Nikola Tanhofer), a pritom je snimatelj imao potporu ekipi. Bauer je bio svjestan da će u slučaju sukoba sa snimateljem producent stati na stranu snimatelja, a ne redatelja-početnika (usp. Polimac, ur., 1985: 53, razgovor s Bauerom). Prema usmenim ogovaranjima u filmskim krugovima, mnoge su projekte pratile priče kako su glavni autori tih filmova zapravo snimatelji, jer su oni autori mizansensko-vizualne strane filma, ali i raskadiranja, tj. na snimanju odlučivane montaže (take su priče primjerice pratile filmove koje su snimali Oktavijan Miletić, Nikola Tanhofer, Frano Vodopivec i neki drugi uočljivo autoritativni snimatelji). Take priče prate do danas neke filmove i autore, i to ne bez temelja.



Cinématographe



Kinetoskop

dio programa industrijskoga razvoja, zemlju je trebalo "kinoficirati" (tj. izgraditi tehnički opremljenu kinomrežu koja će prekriti državu), utemeljiti proizvodne studije (državna filmska poduzeća u svakoj sastavnoj republici ondašnje jugoslavenske federacije) i nadzirano specijalizirati proizvodnju (posebna poduzeća zaigrane cjebovečerne filmove, posebna za kratkometražne, dokumentarne, igrane, posebna za obrazovne i dječje, posebna za filmske žurnale, itd.). Prosvjetiteljski postulati nove socijalističke vlasti naveli su ih da – uz kriлатicu: "Tehnika narodu!" – filmsku tehniku učine dostupnom svima, tj. i amaterima, pa se filmski amaterizam (podjednako onaj dječji, kao i odraslih) uklopio u razgranat sustav Narodne tehnike, zajedno s auto-moto savezom, aviomodelarstvom, radioamaterizmom, fotoamaterizmom, jedriličarstvom, kajakaštvom i dr. (Petak, 1992; Turković i Majcen, 2003: 32–35), s rastućim brojem regionalnih klubova i školskih sekcija ili pravih školskih klubova (poput *Slavice* iz Pitomače).<sup>11</sup>

### Masovnokulturna jezgra modernizacije

Tehnološka strana filma nije imala samo tu vanjsku, društveno-statusnu, simboličnu ulogu nego i modernizacijski mnogo konstitutivniju. Film je, naime, ubrzo postao

jednim od važnih nositelja *masovne kulture*, odnosno specifičnije kazano – film se u vrlo kratkome roku (u svega petnaestak godina nakon uvođenja) razvio u *sredstvo masovnog komuniciranja* kakvim je prije njega donekle bila tiskana periodika (revije i dnevne novine), a nešto poslije – nadovezano i konkurentski – radio, televizija i, najzad, internet.

Ako masovnu kulturu orientacijski odredimo kao onaj vid društvenoga, odnosno socijalno-psihičkoga života u kojem je vrlo raznoliko stanovništvo (po dobi, rodu, zanimanju, društvenom statusu, nacionalnosti..., ali i geografskom smještaju) u dostačno kratkom razmaku (tj. u rasponu prihvatljive aktualnosti) izloženo javno dostupnim (tržišno raspoloživim) proizvodima dokoličarske kulture (umjetničkim djelima, sportu, igrama, zabavi...), ali k tome i upravno i društveno koordinacijski važnim *javnim priopćenjima* (vijestima, društveno-upravnim objavama, oglasima, glasilima...), film se nedvojbeno uključio u sve aspekte konstituirajuće masovne (informacijske) kulture industrijskoga društva 19. i 20. stoljeća. (usp. McQuaile, 2000: 17–30)

Pogledajmo temeljne oblike uključivanja filma u modernizacijski obilježenu masovnu kulturu.

**11** Doduše, 1960-ih je televizija – izričitijom tehnološkom vidljivošću koju je osiguravao televizor, ta očigledna tehnička naprava kojom se pokazuje distribuiran, odnosno emitiran program – preuzela modernizacijsko prvenstvo na ovom optičko-prikazivačkom, pokretno-slikovnom području. Ali ona se tek pridružila filmu u poimanju okretne slike kao sastavna dijela modernizacijskog trenda. Uostalom, televiziju se dugo smatralo gotovo nerazlučivo tehnološki isprepletenom s filmom – svaka kamera kojom se za televiziju, u velikome počethome razdoblju, snimala na terenu bila je zapravo filmska, a program je bio mješavina filmskih i električkih registracija, te se i proizvodno-tehničko osoblje velikim

dijelom regрутiralo iz kinematografije (premda i s radija, iz novina i elektrotehničkih zanimanja). Postupno uvođenje videokamera za terensko snimanje nije mijenjalo percepciju javnosti o zajedničkom snimatelskom (tehničkom) temelju filma i televizije, o njihovoj pripadnosti istom tehnološkom kompleksu. A žanrovska je veza televizije i filma oduvijek bila naglašena. Ta se isprepletenost filmske i elektroničke tehnologije i proizvodnje još i povećala uvođenjem kompjutorizacije i digitalizacije. Zahvaljujući tome, televizija je postala važnim, a najzad i najvažnijim prikazivačem filmskih vrsta, a ubrzo i njihovim izvornim proizvođačem (usp. Turković, 2007).

**1. Registracijsko-reprodukcijski temelji.** Ono što je modernoj masovnoj kulturi davalo osobito obilježje u odnosu na dotadašnje medije kulture i njihovu raspoloživost bile su mehanizacijski i automatizacijski temeljene reprodukcijeske, multiplikacijske tehnike (nadasve tisak: knjige, periodika, ilustracije i tiskana slikovna djela) ponuđene javnosti putem prepoznatljivo jedinstvenog, tržišno distribuiranog medija. One su omogućavale umnožavanje istoga kulturnog proizvoda kako bi ga se moglo u što kraćem roku, na standardiziran način, distribuirati na što veće područje i za što raznolikiji sastav stanovništva.

Film se, zajedno s fotografijom, a zahvaljujući snimateljskom, registracijskom temelju, odmah priključio reproduksijskom svemiru moderne tehnološki temeljene kulture. Iako su putujući Lumièreovi snimatelji/operateri sami putovali od mjesta do mjesta posvuda po svijetu, tj. sami prenosili i prikazivali svoje filmske kopije, većina je imala na raspaganju iste, umnožene filmove, a braća Lumière prodavala su svoje kopije filmova drugim prikazivačima (Abel, 2004). Tako je bilo i s prvim programima u Zagrebu, koje nisu prikazivali Lumièreovi snimatelji, nego zakupci Lumièreovih programa i aparata.<sup>12</sup> Programi su se s približnom istodobnošću – ažurnošću (u rasponu od jedne godine) – prikazivali posvuda po Europi, pa tako i na južnoslavenskome području.

**2. Distributivnost.** Tehnički sve bolja prometna povezanost i organiziranost (razvoj poštanskog prometa, odnosno tehnički temeljena prometa – željeznička, parobroda, automobilskog prometa) omogućavala je ažurniju i rasprostranjeniju distribuciju prenosivih kulturnih proizvoda. Prve su filmske programe i laku lumičreovsku kameru putujući prikazivači nosili u kovčezima, putujući želje-

znicom ili brodom, ili pak u automobilima i kamionima (ponekad sa šatorom za prikazivanje filmova; usp. Kosanović, 1985: 136). Pritom je u pravilu bilo više prikazivača koji su istodobno obilazili različite gradove na jednome području, tako da je čak i rana distribucija filmova mogla obuhvatiti veća geografska područja u razmjerno kratkome razdoblju.<sup>13</sup> Uspostava stalnih kinodvorana te na poštanskom prometu utemeljenih distribucija, specijaliziranih distributerskih tvrtki i pošiljaka te sustava najma kopija, učinila je filmsku distribuciju mrežno rasprostranjenom.<sup>14</sup> Isti filmski programi postali su naširoko dostupnima u kinomreži, tj. pretežito u većim gradovima, uz održavanje i putujućih prikazivanja.<sup>15</sup>

**3. Vizualizacijske (percepcijske) razrade.** Mehanizirane reproduksijske tehnike – uz druge procese – pridonijele su demokratizaciji djela visoke kulture, tj. njihovoj široj i jeftinijoj dostupnosti, ali je cijeli taj proces veće dostupnosti bio aktiviran zbog osobitih vizualizacijskih vrijednosti koje je donosio film.

Naime, oduvijek je *vizualizacija* (u crkvenom slikarstvu, kiparstvu, simboličkom obilježavanju, ali i u sklopu znanstvenih djela i udžbenika)<sup>16</sup> bila onom stranom visoke kulture koja je njezine imaginativne i spoznajne sadržaje činila doživljajno upečatljivijima svima koji su im bili izloženi bez obzira na to bila riječ o obrazovanima ili nepismenom dijelu pučanstva. Perceptivna detaljnost i perceptivno temeljena prepoznatljivost prizora u slikevnim djelima činila je sadržaje pristupačnjim i materijalom bogatijim izvorom spoznaja i emotivno obojenih doživljaja nego što su to bile verbalne predaje i pouke (Turković, 1994).

Tiskarske tehnike reproduciranja i množenja slika mo-

<sup>12</sup> Prvu je seriju projekcija u organizaciji vlasnika Prvog hrvatskog fotografičko-artističkog zavoda, Rudolfa Mosingera i Lavoslava Breyera, u zagrebačkom Kolu izveo bečki vlasnik filmske opreme i kopija filmova Samuel Hoffman. Sljedeću projekciju održao je u "gornjoj dvorani reštauracije Reisinger" Charles Crassé iz Graza; u Zadru je projekciju izveo Talijan Angelo Curriel, gostujući svojom *Polloramom Curiel*, itd. Tek sljedeće godine najavljeno je gostovanje *Cinematographaea Lumièrea*, vjerojatno Heinricha Pegana, suradnika trčanskog zastupnika braće Lumière. Većinom su to bili putujući prikazivači (usp. Kosanović, 1985: 125–131).

<sup>13</sup> Uspoređi Kosanovićev paralelni pregled gotovo istodobnog širenja kinematografije te koljana filmskih programa po južnoslavenskom području do kraja Prvoga svjetskoga rata (Kosanović, 1985).

<sup>14</sup> Stalna se kina na hrvatskom području organiziraju u većim gradovima od 1906. (u Zagrebu, Dubrovniku, Rijeci, Splitu, Pulu...), a koriste se, isprva, filmovima iz distributerskih centara susjednih velikih gradova

(Beča, Budimpešte, Trsta; usp. Kosanović, 1985: 142). Razvojem mreže stalnih kina osnivaju se distributerske tvrtke i u Hrvatskoj. Npr. 1911. u Karlovcu djeluje Zavod za iznajmljivanje filmova Royal, a početkom 1913. u Zagrebu se osniva Uranija – hrvatski zavod za posudjivanje filma (Kosanović, 1985: 142). Postupno Zagreb postaje središtem distribucijskih tvrtki za južnoslavensko područje, što ostaje sve do Drugoga svjetskoga rata.

<sup>15</sup> Kako je područje Hrvatske bilo nejednako pokriveno stalnim kinima, s mnogim krajevima bez kina, praksa putujućih kina i filmskih operatora održala se sve do novijega doba (do širega prodora televizije 1970-ih i nadalje), poslijе često koncipiranih više prosvjetno nego komercijalno (npr. putujuće kino Škole narodnog zdravlja u međuraču, ili putujući operatori Filmoteke 16 1960-ih i 70-ih; usp. Majcen, 2001; Škrabalo, 1998; Turković i Majcen, 2003).

<sup>16</sup> O široj rasprostranjenosti i važnosti vizualizacija usp. Kemp, 2000.

dernoga doba, objavljivanje ilustracija po ilustriranim časopisima (tzv. magazinima), pučkim kalendarima, širenje plakata, razglednica i dr. učinilo je vizualizacijsku stranu kulture industrijskog društva progresivno sve rasprostranjениjom, sve prisutnjom i važnjom. To više što se pismenost u mnogim zemljama širila ipak nešto sporije od dinamična prodora i raspoloživosti tiskovina. To osobito vrijedi za hrvatske krajeve s kraja 19. i početka 20. stoljeća, gdje je većina stanovništva još uvijek bila nepismena. Film se pokazao fascinantnim i nepismenima, a takav je bio i visokoobrazovanim, kako su na to upućivali navedeni tekstovi prvih reakcija.<sup>17</sup>

Važno je uočiti da je ova vizualizacijska uvjerljivost filma bila podjednako djelotvorna u dokumentarističkoj kome krilu filmovanja, kao i u igrano-imaginacijskoj, fikcionalnom. Iigrani je film svoje i najizmišljenije prizore pružao u perceptivnome, očevidačko bogatstvu, što ih je činilo doživljajima iste razine uvjerljivosti kao i snimateljski zatećene dokumentarističke snimke, te je to bilo ključni činitelj tolike privlačnosti tzv. *trik-filmova*, fantastične vrste filma, u kojima se – poput iluzionista – postizala visoka perceptivna uvjerljivost inače perceptivno nemogućih efekata, vrste koju je moćno inauguirao George Méliès.<sup>18</sup>

**4. Javno-spoznajna funkcija filma.** Iako općenito fascinantna, upečatljivost filma nadvisivala je sve dotadašnje vizualizacije, pa i one fotografске, u svojoj *dokumentarističnosti* – u svojoj svjedočiteljsko-spoznajnoj dojmljivosti. Prevladavajući i snažan polazni temelj korištenja i populariziranja filma, i u svijetu i u Hrvatskoj, bio je

zato – dokumentacijski. Filmska snimka, kao i fotografска, imala je, s jedne strane, funkciju arhiviranja tekuće suvremenosti za uporabu suvremenicima – za višestruku, ponavljanu i dulju *spoznajnu* uporabu, i to za očevidačku uporabu, jer je film ono što prikazuje pružao kao svojevrstan očevid za uvučena promatrača.<sup>19</sup> Dodatno i važno, to je arhiviranje – zapisivačko pohranjivanje – bilo automatsko-optički zajamčene vjernosti, zajamčene točnosti i, smatralo se, nedvojbene perceptivne pouzdanosti.<sup>20</sup> Na onome što je nudio film moglo su se, smatralo se, formirati najraznovrsnije zamjedbeno-iskustveno utemeljene spoznaje o svijetu.

I doista, prvi programi filmova bili su prevladavajuće dokumentarni, jednokolutne bilješke svakodnevnih prizora, panorama gradova, neke parade ili svečanog društvenog događaja. Ti su filmovi bili – uz ilustrirane novine i knjige, te uz razglednice – jedini vizualni dokumenti o izgledu stranoga i udaljenoga svijeta što su tada bili raspoloživi u Hrvatskoj. U tim se uvezenim filmovima moglo upoznati s izgledom mnogih krajeva, arhitekture, gradskih ulica, vozila, ljudi i njihova ovakva ili onakva ponašanja..., bili su, dakle, poveznicom sa širim zemaljskim i civilizacijskim okružjem, čimbenikom razrade globalnog povezivanja, internacionalne komunikacijske integracije, a to je bilo snažnim obilježjem modernizacije. Nakon gledanja mnogobrojnih dokumentarnih filmova predodžbe o svijetu nisu više mogle biti ograničene na lokalno okružje s nejasnim predodžbama o širem nacionalnom i svjetskom okružju – postale su obuhvatnije i konkretnije.

Filmovi su ujedno izravno pomagali i vizualnom upo-

<sup>17</sup> U Smotri dalmatinskoj (6/1, 7/1-2) pedagog i školski upravitelj iz Zadra, potpisana kao J. Grčić, ustvrdio je o uporabi filma u školskom odgoju: "Dosadašnje ilustracije ne mogu nikako da zamijene žive slike, jer su one što i lješine prema životom organizmu. Imaju više puta i takovih događaja, koji se ne mogu ni riječu, ni kistom opisati, kao n. pr. erupcija vulkana, gibanje topovskog taneta itd.; ali kinematografija to može krasno i istinski da prikaže, jer njezina je suština u gibanju." (navedeno u Majcen, 2001: 60).

<sup>18</sup> Uvođenje zvučnoga filma samo je ojačalo ovu mjeru perceptivne uvjerljivosti filma. Prizorna obuhvaćenost promatrača – dojam da je gledatelj filma promatrački uvučen u prikazani prizor filma – još je uvećana uvođenjem prizornih zvukova (šumova, sinkronog dijaloga i prizorne glazbe) i činjenicom da su prizorni zvukovi još naglašenije (i to auditivno-perceptivno, a ne samo predodžbeno) podsjećali na prostiranje i prisutnost prizora izvan vidnoga polja (izvan kadra).

<sup>19</sup> Učinak očevidačke obuhvaćenosti prikazanim prizorom zapravo je razvojna izvedenica iz renesansnoga perspektivistički razrađivana prikazivanja, mimetičnosti (Turković, 2002: 40-42). Temelj renesansne perspektivnosti bio je u pronalaženju i postupnom uvođenju načela optičko-geometrijske projekcije trodimenzionalnog prizora na dvodimensi-

onalnu površinu slike, projekcije koja se temelji na istovrsnim načelima na kojima se temelji optička projekcija svijeta na mrežnicu oka. Rezultat je bio u visokospecifičnu indiciranju dubinskih prizornih rasporeda na dvodimenzionalnoj plohi, ali i u visokospecifičnu indiciranju točke s koje se gleda prizor. Jedan vid takva projekcijski precizna smještanja točke promatrana u prikazani prizor bio je naglašena predodžba da perspektivno prikazan prizor na slici, osobito onaj na filmu, tipično ne završava na granicama slike – izrezu slike – nego se, podrazumijevano, prostire uokolo točke promatrana, te da on može u svakome trenutku biti doveden u vidno polje.

<sup>20</sup> Iako danas postoji glasno teorijsko krilo što osporava ovo podrazumijevanje o objektivističnosti i empirijskoj pouzdanosti filmske (i fotografike) registracije svijeta tvrdnjom o višestupanjskoj manipulaciji kroz koju prolazi svako snimanje (usp. npr. Beattie, 2004: 13-14; Pronay, 1976), izvorni prihvat filma je – kako se to u navodima s početka teksta razabire – bio vrlo spontano i snažno uvjetovan upravo zdravorazumskim dojmom o objektivističnosti i velikoj faktografskoj pouzdanosti fotografsko-filmskog zapisa, većoj od, kako se to doživljavalo, bilo kojeg drugog tipa mimetičkog prikazivanja postojećih stvari. (Usporedi, također, polemiku s ovim manipulacijskim argumentom protiv objektivističnosti fotografije u Carroll, 1988: 106-127).



Putujući bioskop Tome Rajta u Osijeku, 1903.

znavanju s vlastitom zemljom kako su zaredala snimanja po Hrvatskoj<sup>21</sup> – poticali su na svojevrsno javno posredovanje *samoupoznavanje*, izgradnju samosvijesti o vlastitu nacionalnu prostoru i sastavu. Javnosamospoznajna funkcija bila je u temelju pokretanja dokumentaristički temeljene nacionalne proizvodnje, često s propagandno-integracijskim ciljem. Mnogobrojne snimke osobitosti i ljepota hrvatskih krajeva, koje su bile dijelom često i državno sponzoriranih projekata (usp. Turković i Majcen, 2003: 23–31), rađene su sa svrhom širenja nacionalne svijesti, tj. znanja što će potkrijepiti patriotizam, svijest o vrijednosti vlastite zemlje. Ovaj propagandno obojen dokumentarizam – izrazit i u standardnoj amaterskoj produkciji – osobito je jačao u kriznim trenucima rata (balkanskih ratova, Prvoga i Drugoga svjetskoga rata) i ideoloških svedržavnih preokreta (uspostava NDH za

Drugoga svjetskoga rata; uspostava socijalističke jugoslavenske države nakon Drugoga svjetskoga rata).<sup>22</sup>

**5. Javnoobavijesna funkcija filma.** Ima jedna izvedenica polazne dokumentarističnosti filma, doduše neujednačeno povjesno prisutna u programima kina, ali povremeno iznimno važna, popularna i indikativna. To je pojava *filmskih žurnala* (usp. Pronay, 1976).

Snimajući "zbivše događaje" – one koji se doista zbivaju pred kamerom – film se zapravo nametnuo kao izvjestitelj o njima. Žurnali su taj izvjestiteljski aspekt filma izvukli u prvi plan, specijalizirali se za njega, povezujući izravno film s tada već artikuliranom *informativnom, javnoobavijesnom* funkcijom *novina*, kojom se publiku održava u tijeku s potencijalno ili stvarno globalno društveno važnim zbivanjima – toliko karakterističnom za industrijsku, modernizacijsku civilizaciju.

**21** Osim prevladavajuće prisutnosti snimaka iz svih krajeva svijeta u gostujućim ranim filmskim programima, u njima su se mogli vidjeti i filmovi kao *Bura na moru kod Opatije* (1898), *Novi zagrebački prizori* (1899), *Korzo na Rijeci* (1899), *Plaža u Crikvenici* (1903) i dr. (Kosanović, 1985: 157), sve vedute hrvatskih gradova, ponekad s oglašivačkim pozivom publici kako na filmu "Svatko može sam sebe viditi" (Kosanović, 1985: 155).

**22** Zapravo, proizvodni kontinuitet u Hrvatskoj nije – sve do kraja 1940-ih – održavao igralni film, nego upravo kratki *dokumentarni*, u svim njezinim uporabnim disciplinama (kulturni film; nastavni film; zdravstveno-propagandni i političko-propagandni film, filmske novosti...). Dok su u razdoblju do Drugoga svjetskoga rata poduzeća specijalizirana za proi-

zvodnju igranog filma u Hrvatskoj bila iznimno rijetka, priličan je bio broj kratkometražnih poduzeća, ali i ustanova, što su se prihvaćale proizvodnje dokumentarnoga filma (Balkan film, Stella, Ocean film, Star film, Braća hrvatskog zmaja, Svjetloton, Pan film – usp. Majcen, 2003), uz razmjerno plodnu proizvodnju amatera individualaca (usp. Popović, 2003). A u tom razdoblju bilo je institucionalno dugovečnijih i plodnijih proizvođača kratkometražnoga filma (Škola narodnog zdravlja i Zora film – zavod za nacionalno edukativni film). Tijekom Drugoga svjetskoga rata osobito je plodnu patriotsko-dokumentarističku proizvodnju imalo je Državno slikopisno poduzeće "Hrvatski slikopis", a nakon Drugoga svjetskog rata je doista ekstenzivna bila proizvodnja Jadran filma, Nastavnog filma (poslijе preimenovanog u Zora film), Zagreb filma te Filmoteke 16.

Već su u najranijim dokumentarističkim snimkama važnu ulogu imali pojedinačni jednokolutni filmovi o nekom važnom aktualnom državnom događaju ili o događaju iz života važnih političkih i javnih osoba – tzv. *aktuallnosti*.<sup>23</sup> No važnu je promjenu označavalo prikazivanje posebnog filmskog sklopa sastavljenog od niza slika o različitim događajima, a taj se sklop – po ugledanju na generički naziv za novine – nazivalo *filmskim žurnalom*. Filmski žurnali bili su sastavljeni od pojedinačnih *vijesti* ili *novosti*. U Hrvatskoj je Josip Halla, jedan od pionira među hrvatskim snimateljima, bio dopisnik francuske tvrtke Éclair te je snimao priloge za njihov žurnal (*Éclair-Journal*), koji se vjerojatno prikazivao i u Hrvatskoj (usp. Kosanović, 1985: 161). Tijekom Prvoga svjetskoga rata filmski žurnali iz Austrije i Njemačke javljali su se kao filmska svjedočanstva o aktualnim ratnim zbivanjima poznatima iz novina,<sup>24</sup> a potom su se do Drugoga svjetskoga rata zaredali, razmjerno kratkovječki, pokušaji da se pokrenu hrvatski filmski žurnali (ili "magazini", kako ih se još zvalo).<sup>25</sup>

Redoviti žurnali javili su se u Hrvatskoj tek za Drugoga svjetskoga rata i poslije, kao važan dio dviju ideologiziranih država koje su dale filmu prvorazrednu prosvjetnu

i propagandnu važnost i krenule ga sustavno razvijati – NDH (Nezavisna Država Hrvatska pod talijanskom i njemačkom okupacijom – 1941–45) i socijalističke Jugoslavije, nakon rata.<sup>26</sup> Taj je žurnal postao iznimno važnom sastavnicom kinoprograma sve do prevlasti televizije (koja je postupno posve preuzeila tu žurnalsku vrstu svojim *Dnevnikom*). Nova su se izdanja filmskog žurnala obvezno prikazivala u kinima prije igranoga filma (kao predigra) i bila iznimno popularna,<sup>27</sup> sve dok televizija nije posve preuzeila filmski žurnalizam.

Ti su žurnali za najširu publiku – i onu koja nije čitala novine, ali je povremeno išla u kino – perceptivno podrobno artikulirali predodžbu o području važne nacionalne i svjetske javnosti. Pridonosili su upravo *konstituiranju javne sfere*, koja teži obuhvatiti sveukupno građanstvo (što je efekt demokratizacijskog vida modernizacije). Uostalom, upravo je svijest o važnoj ulozi sustava vijesti u konstituiranju *javnoga mnijenja* i bila u temelju sustavna njegovanja proizvodnje filmskih žurnala u ideologiziranim državnim sustavima (odnosno u ideologiziranim situacijama, kakve su ratne).<sup>28</sup>

**6. Zabavno-imaginacijska funkcija filma.** Iako je film izumljen i sa znanstveno-spoznajnim ciljevima na umu,

<sup>23</sup> Npr. u sklopu ranih programa filmova u Hrvatskoj su se prikazivali i ovakvi naslovi: *Dolazak ruskog cara u Pariz* (predstava siječnja 1897), *Pokretni trotoar na Pariskoj izložbi* (snimke s Pariške izložbe, predstava 1900), potom niz ratnih filmova – izvještaja iz rata (*Burski rat*; filmovi iz balkanskih ratova), osobito za svjetskih ratova (tijekom Prvoga: *Scene iz rata, Marširajući protiv Srbije, Bitka na Drinjači i dr.*; usp. Kosanović, 1985: 134–145).

<sup>24</sup> Kosanović navodi kako su se u Hrvatskoj tijekom rata prikazivali austrijski i njemački filmski žurnali, "Saša ratni žurnal, Aiko ratni žurnal, Mester ratni žurnal" (Kosanović, 1985: 145).

<sup>25</sup> Kosanović bilježi pojavu *Star film žurnala* koji je proizvela tvrtka Urania i Star dd. Osijek (Kosanović, 1985: 156). Majcen spominje kako je filmsko poduzeće Croatia počelo izdavanjem "prvog hrvatskog filmskog žurnala" 1917. (Majcen, 1998: 23), početkom 1930-ih tvrtka Zvono, narodna filmska industrija izdavala je nekoliko filmskih žurnala (Majcen, 2001: 139), a Zora film je u drugoj polovici 1930-ih izdavao desetak brojeva žurnala nazvanih *Zora magazin* (Majcen, 2001: 146).

<sup>26</sup> U NDH pokrenut je dodatak njemačkim i talijanskim žurnalima *Hrvatska u rieci i slici*, a potom i *Hrvatski sliskopisni tjednik*, koji je izlazio dva puta na mjesec, a potom i tjedno (ukupno 180 brojeva žurnala; usp. Majcen, 2001: 159; neki brojevi dostupni su na [www.youtube.com](http://www.youtube.com)). Još u sklopu partizanske vojske i njezine filmske sekcije, 1945. izdano je nekoliko brojeva filmskoga žurnala *Kinohronika* (Škrabalo, 1998: 139), a od 1946. u sklopu nove države, Federativne Narodne Republike Jugoslavije, prvi su žurnali – *Filmske novosti* – počeli izlaziti naizmjenice u Zagrebu i Beogradu, da bi se posve prebacili u tadašnji glavni grad Beograd kao "žurnal 'saveznog značaja'" (Škrabalo, 1998: 143), s prilozima iz svih republika, pa tako i Hrvatske. (Od 1955. žurnal proizvodi filmsko poduzeće *Filmske novosti*, s dopisnicima iz svih krajeva.)

<sup>27</sup> *Filmske novosti* bile su toliko popularne da su kina, koja su dugo imala zakonsku obvezu prikazivanja nekog kratkog filma kao predigre cijelovečernjem filmu, radile ponavljajući isti broj *Filmskih novosti* pri smjeni programa, nego da prikazuju neki slabije popularni dokumentarni, animirani ili rijedak kratki igralni film. Naime, popularnost dokumentističke sastavnice filmskoga programa progresivno je opadala s postupnom prevlašću igranoga filma većih dužina i složenije naracije u programima kina (usp. Musser, 2004/1991). Autonomni dokumentarni filmovi sve su rjede bili sastavnicom kinoprograma, a njihovu spoznajno-obavijesnu ulogu preuzeuli su upravo filmski žurnali (usp. Pronay, 1976: 109–111). No važno je naglasiti kako istiskivanje dokumentarizma igranim filmom nije smanjilo spoznajno-obavijesnu ulogu filma. Upravo je igralni film postupno (osobito postajući dulji, scenski bogatiji) preuzeo polaznu ulogu održavanja spoznajno-obavijesnog dodira gledatelja sa širim svjetskim kontekstom, pa je zato dokumentarac, kao posebna filmska vrsta, mogao kliznuti na marginu. Naime, strani su igralni filmovi – a u Hrvatskoj su oni oduvijek imali prikazivačku prevlast (usp. Turković i Majcen, 2003: 19–20) – bez obzira na mjeru svoje izmišljenosti davali čak i mnogo raznolikije, i zorno razrađenije i bogatije, ali i cjelovitije uvide u različite civilizacijsko-kultурне svjetove drugih zemalja nego što su to ikada mogli dokumentarci, pa i sami filmski žurnali, kad su se ustalili.

<sup>28</sup> Konstitucija javnosti putem novina i filmskih žurnala (odnosno radija, pa potom televizije) bila je u socijalističkoj Jugoslaviji – kao i drugdje u doba rata (usp. Pronay, 1976) ideološki filtrirana i ulickana, propagandno tendenciozna. Ali, perceptivna je konkretnost filmske snimke itekako znala donositi nekontrolirani informacijski višak, odnosno dati gledatelju gradiva i za vlastitu interpretaciju različitu, pa i oprečnu onoj koju je nudio komentator žurnala, odnosno ideološki tendenciozna montažna konstrukcija. Svijest o tendencioznosti vijesti znala je biti prilično visoka jer su tu tendencioznost odavali mnogobrojni krajnje stereotipizirani ideološki frazemi, obligatorne ideološke etikete, na koje su ljudi oguglali.

a korišten kao spoznajno-obavijesni izvor i artikulator, njegova je pojava, kako je to uvodnom analizom prvih reakcija na filmsku projekciju naznačeno, odmah dobila izrazito *atrakcijsku, zabavljačku funkciju*: ljudi su bili zadržani, zatečeni, zaokupljeni...<sup>29</sup> Tu je atrakcijsku funkciju imala, kako smo vidjeli, sama filmska tehnika, ali upravo po tome što je omogućavala da prizori budu perceptivno živo prisutni usprkos svojoj odsutnosti iz stvarnog okoliša u kojem se film gledao. Iako je dokumentarizam, sa svojom spoznajno-obavijesnom funkcijom, kako smo upravo pokazali, bio polazno dominantan, zapravo su imaginativni poticaji (perceptivno dočaravanje stvarno neprisutnih svjetova) koje su pružali i dokumentarni iigrani filmski prizori bili ne samo glavni privlačitelji nego i prevladavajući kriterij što je presuđivao hoće li neki sadržaji zadržati pozornost gledatelja ili neće. Naime, o razradama ovih atrakcijskih potencijala ovisio je opstanak filma. Kolebanja u popularnosti pojedinih vrsta filmova i pronalaženja uzorka koji će ponovno zaokupljati pozornost dio su razvojne dinamike filma.<sup>30</sup>

Atraktivnost filma i održavanje te atraktivnosti kroz disciplinarno, vrstovno grananje i stilsku dinamiku bila je u srcu shvaćanja filma kao *zabave*, odnosno pripadnosti filma *industriji zabave* (usp. Turković, 1993; 1994a; 2005). Zabavnost kao kriterij javljala se posvuda gdje je film računao na širok – masovan – odaziv. Sve su se filmske vrste što su se uključivale u redovit kinoprogram –

dakle u tržište masovne kulture – radile s imperativom zabavnosti, dakle i dokumentarci i filmski žurnali. Ali najuspješnije su razrade zabavljačkih potencijala filma ležale – povjesno potvrđeno – u *igranome filmu*, pa je postupno upravo igrani film s postojano razrađivanim *narrativnim modelima*<sup>31</sup> postao temeljem *filmske industrije*, prebacujući manje atraktivne i nezabavljačke tipove filma u odvojene kinematografske rukavce.<sup>32</sup>

U igranom se filmu zapravo iskušavalo na perceptivno konkretan i podroban, očevidački prisutan, a spoznajno i emotivno zaokupljujući način različite modele funkcioniranja svijeta u sklopu žanrovske uraznoličene narativne strukture i taj aspekt filma imao je zarana temeljitu djelotvornost, dobivajući time i osobit status u dnevnom maštalačkom životu svoje publike.<sup>33</sup>

Naravno, to ogledavanje u različitim modelima funkcioniranja svijeta što ga je nudio žanrovske razgranat narativni film u Hrvatskoj je u velikom, polustoljetnome razdoblju bilo vezano gotovo isključivo uz strani igrani film (usp. Turković i Majcen, 2003: 108).<sup>34</sup> Strani igrani film – uz mnoge druge vidove – pružao je također stalne poželjne uzorke modernizacije (u primjercima modernih zapadnjakačkih ambijenata, moderne tehničke opremljenosti ambijenata – automobilskog prometa, telefonskih veza, odjevne mode, modernih oblika zabave – muzikla, jazz-a, pop-glazbe i dr.), pa je važno formirao zapadnjaku orientaciju koja trajno obilježava imaginarij hrvat-

**29** Teorijom o filmu *atrakcije* Tom Gunning je utjecao na pojačanu svijest o atrakcijskom temelju ranoga filma (usp. Gunning, 1990).

**30** Mnogobrojna proučavanja upozoravaju na dinamizam između opadanja popularnosti polazno izrazito privlačnih tipova filmova i pojave drugaćajnih rješenja koja oživljavaju zanimanje. Usporedi npr. Williamsovo objašnjenje pada popularnosti i prestanka proizvodnje Lumiéreovih filmova (Williams, 1992: 31), Musserovu analizu Edisonove, odnosno američanske borbe s konkurenjom (Musser, 2004), a Pronajevovo praćenje uspona i padova pojedinih proizvodnih tipova filmskih žurnala (Pronay, 1976).

**31** Suvremena filmska teorija i tumačilački orientirana povijest filma uzela je za poseban zadatak protumačiti razloge za prijelaz s prevlasti dokumentarnoga filma na prevlast igranoga filma (usp. poglavljve posvećeno tome u Grieseson i Krämer, ur., 2004: 77–134), odnosno posvećuju se istraživanju atrakcijskih (psiholoških) potencijala filmske naracije koji su pridonijeli popularnosti *fabularnoga filma* (usp. npr. Turković, 1990; Carroll, 1996).

**32** Prevlašću igranoga filma u kinima, proizvodnja autonomnih dokumentaraca prešla je u centre ovisne o sponzorstvima (bilo države, bilo nekih industrija; usp. Beattie, 2004: 40–43). Smanjene mogućnosti prikazivanja dokumentaraca u kinima poticale su na stvaranje posebnih prikazivačkih mjesto (u kinoklubovima, školama, odnosno na specijaliziranim festivalima). Proizvodnja edukacijskih filmova bila je odu-

vijek predmetom posebnih poduzeća, posebnih subvencija i posebne distribucije (u Hrvatskoj npr. Škole narodnoga zdravlja, Zora filma, Filmoteke 16; usp. Majcen, 2001). Od filmske industrije naglašeno su se odvajale amaterske proizvodne i recepcione sredine, kao i avangardne, eksperimentalne, s kinoklubovima i amaterskim revijama kao mjestom prihvata. Kinematografija je postupno prestala biti sredina ujedinjena tržištem. Iako se proizvodnja igranoga filma za redovita kina tretirala kao jedinstvena filmska industrija, te se, kad se govori o filmu i kinematografiji, pomišlja ponajviše na nju, od 1930-ih nadalje riječ je o vrlo heterogenom kinematografskom području, koje je postalo još heterogene pojavom televizije i elektroničkih medija za pokretnu sliku.

**33** Majcen je, istražujući hrvatski filmski tisak do 1945, upozorio ne samo na važne sekundarne refleksje filma – činjenicu da je film postao predmetom kontinuirana i široko rasprostranjena praćenja – nego i na moduse toga praćenja: detektiranje pedagoških, ekonomsko-promidžbenih, modnih, literarnih i drugih utjecaja filma. Upozorio je i na činjenicu kako je film postao publicistički privlačan već i zato što omasovljenje publicizma u prvoj polovici 20. st. podrazumijeva i žensku publiku, osobito zainteresiranu i za modne vidove filmova. (Majcen, 1998)

**34** Razlozi posve slabe prisutnosti domaće proizvedenih, hrvatskih filmova na repertoaru kina bili su ponajviše u slaba isplativost proizvodnje za malo tržište i nesuzdržana konkurenca uvezenih filmova (usp. Turković, Majcen, 2003: 19–22).

skog urbanog stanovništva 20. stoljeća.<sup>35</sup> Međutim, čim je osigurana trajna proizvodnja igranih cjelovečernjih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji (od kraja 1940-ih), povezana s povećanjem broja kina, jeftinocom ulaznica i s osobitom kombinacijom poslijeratnog obnavljačkog populizma i poletnog reformističkog raspoloženja ranoga socijalizma, domaći igrani film (a onda se domaćim nije smatrao samo hrvatski nego i ini jugoslavenski film) postao je – kao i dokumentarac i žurnal – nositeljem javnoga nacionalnog samospoznavanja, ali nadasve domaćeg samopredočavalačkog imaginarija.<sup>36</sup> Domaći je film postizao visoku gledanost, glumci veliku popularnost (razvile su se domaće filmske zvijezde), a likovi i zbivanja filmskoga svijeta postali su predmetom stalna novinskog praćenja i uličnih i kućnih konverzacija.

### Zaključak: temeljne značajke uloge filma u masovnim komunikacijama

Indikativno je da se moderan rast masovnog novinstva podudara s rastom filma, te se zato u udžbeničkim pregledima *masovnih komunikacija* – obvezno uz pregled razvoja novinstva kao najstarijeg medija masovnog komuniciranja – daje i pregled rasta filma, pa tek onda i radija, pa televizije, koja je u konačnici gotovo posve od filma preuzeila ulogu u masovnim komunikacijama, ostavljajući, doduše, film još uvijek dijelom masovne umjetnosti (usp. Carroll, 1998), ali ne opravdavajući da ga se i nadalje smatra medijem masovnog komuniciranja (usp. Pronay, 1976: 117; Turković, 1996).

Među nabrojenim medijima postoji nekoliko ključnih poveznica.

**1.** Prvo, postojanje jednog prostornog objekta – *medija* – naširoko dostupnoga, a u sklopu kojega je dostupna glavnina djela danog komunikacijskog sustava. U slučaju

novina to su tiskani papirnati primjerici novina; u slučaju filma to su ekrani u kinodvoranama; kod radija to su radioprijamnici, kod televizije – televizori, tj. televizijski prijamnici, a kod interneta – računalni monitori.

**2.** Druga poveznica jest *redovitost pojavljivanja* i stvaranja *stalne publike*, one koja redovito prati nova izdanja, premijere, odnosno novi program – pretežno u svojem kinu (svojim novinama, na svojoj radijskoj ili televizijskoj postaji, u svojoj videoteci, na svojim internetskim stranicama...). Uspostavom stalnih kina i dnevnoga programa tijekom cijele godine film je razmjerno brzo razvio tu regularnost – tek desetak godina nakon uvođenja u javnost.

**3.** Treće, otprva je film pratila programiranost – činjenica da se pojedina djela uključuju u vremenski (i prostorno u slučaju novina) strukturiran program raspoloživ na medijski jedinstvenu mjestu (usp. Turković, 2000; Williams, 1974). Filmske projekcije su i počele kao *programi filmova* – zbirka naslova različita tipa. Uspostavom stalnih kinodvorana i dnevnih projekcija raspored filmova po danima postao je dio programiranja – planiranja u koje će se vrijeme pokazati koji tip filmova, kojega dana u tjednu, u kojem razdoblju u godini da se planira premijera novoga filma, uz koje reklamne najave. Otprva se pravila razlika između programa za različitu publiku te se vodilo računa o tome u koje će se doba dana prikazivati određeni program (npr. obrazovni programi za djecu prikazivali su se ujutro i rano poslijepodne; usp. Majcen, 2001: 50–52; a seksualno izazovni programi – tzv. *pariske večeri* – kasno navečer; usp. Škrabalo, 1998: 29).

**4.** Četvrti, medije karakterizira upravo ova *vrstovna raznolikost filmova* u sklopu redovita programa. Kako izvještaji o prvim programima pokazuju, svaki se program nastojalo sastaviti s raznovrsnim tipom dokumentarnih

<sup>35</sup> Svijest o takvoj usmjerenošći publike, koja glavne imaginativne atrakcije i modernizacijske uzore izvlači iz zapadnjačkih filmova, bila je u temelju mnogobrojnih ideoloških napada na zapadnjački utjecaj u socijalističkoj Jugoslaviji (usp. polemike oko zapadnih filmova u Raspor, 1988: 134–140).

<sup>36</sup> Taj imaginarij, zanimljivo, bio je – barem 1950-ih i 60-ih – utoliko popularniji što je bio kontrastniji idoliziranoj zapadnjačkoj modernosti. Najveću su popularnost imali ili retrospektivni mitologizacijski ratni filmovi (ponajviše o partizanskoj borbi protiv nacista i fašista, posebno oni u maniri vesterna), te oni koji su uživisvali seljačku, tzv. *narodnu* izvornost (poput primjerice *Svođa tela gospodara Fedora Hanžekovića*, 1957; *Vlaka bez vozogn reda Veljka Bulajića*, 1959; *Breze Antuna Babaje*, 1967), a također i dio onih koji su naturalistički naglašavali primitiv-

ne vidove ovdašnjih, balkanskih, kultura (tzv. crni film; iako je taj trend bio popularan ponajprije kad ga je u obliku filmskih serija preuzeo televizija: *Muzikanti*, *Kuda idu divlje svinje*).

<sup>37</sup> Naslovi su uzeti iz programa održana u Reštauraciji Reisinger u Zagrebu, 5. siječnja 1897, što ga donosi Kosanović (1985: 126–127). Program se sastojao od sljedećih naslova: *Magdalénina ulica* (*Place de la Concorde*), *Veselo društvo* (*Partie d'écarté*), *Pralje u poslu* (*Laveuses /elles étendent le linge/*), *Prolaze francezke čete* (*Défilé ili neki drugi naslov*), *Svečanosti u Parizu* (*Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs Elysées*), *Nasamarení truljar* (*Une bonne farce /le chiffonnier/*), *Plivaonica* (*Bains de diane à Milan*), *Parižki vlak* (*Arrivée d'un train en gare*).

filmova i različitim tipom igranih filmova. Primjerice razmjerno obvezatni dio ranih programa – u dokumentarnoj vrsti – bile su *panorame* gradova ili većih ulica, širi pogled na grad ili na ulicu (poput filma *Magdalenina ulica*); *aktuinalnosti* (eng. *topics; Prolaze francezke čete*), tj. neki važni slavljenički događaj ili ratna vijest; svojevrsne žanr-scene (npr. *Pralje u poslu*), tj. prizor nekog svakodnevnog posla ili situacije; komičniigrani film (*Nasamareni truljar*).<sup>37</sup> Kad je prevlast dokumentarnog dijela programa preuzeo igrajni dio programa, igrajni su se filmovi žanrovski razluci, pa su se osim komičnih filmova javljali trik-filmovi (koje je inicirao Méličs), povjesne i religijske slike, drame, filmovi potjere, željeznički filmovi i dr. (usp. Musser, 2004).

Sve su ove poveznice – uz one koje smo ocrtali u pretvodnom odjeljku teksta – iznimno značajne. Redovita i dostupna pojava vrstovno višestruka programa u kinima stvarala je naviku vezanosti uz program, a ta je vezanost postajala trajnom jer su programi zadovoljavali raznovrsne doživljajne potrebe svojih gledatelja, jer je raspon programa pokrivaо gotovo sve ključne spoznajno-doživljajne pristupe svijetu (obavijesne, pojmovno-spoznanje, emotivno-doživljajne, vrijednosno-propagandne i dr.) i

aktualno najvažnije tipove tema, odnosno tema za koje se mogao zainteresirati suvremeni gledatelj. A sve se to odvijalo pod uvjetima *združena, socijalizirana gledanja*. Naime, u slučaju filma riječ je o združenosti u istom prostoru kina, ali i virtualne, no vrlo prisutne združenosti svjetske publike – suvremenika, koji gledaju iste programe u otprilike istom vremenu (što je slučaj novina, radija i televizije).

Svi mediji masovne komunikacije – uključujući i rani film – imali su funkciju svojevrsne leibnitzovske monade: malog modela svemira u kojem se sadržava ukupan okolini svijet, odnosno u kojem se modeliraju ključni mogući aspekti okolnoga svijeta. Ti programi razvijali su stanolitvu društvenu obvezu praćenja, jer su nudili kulturno legitimiranu priliku (filtriranu za javnu diseminaciju i resepciju) da se ažurira temeljno kulturno objedinjavajuće znanje i vrijednosni sustav široke publike.

Film je tako, barem u svojem ranom razdoblju, doista postao ključnim čimbenikom modernizacije: demokratizacije kulture i participacije u najvažnijem – u javnoj, svjetski, ali i nacionalno relevantnoj, obaviještenosti, te u zajedničkim doživljajnim, spoznajnim i akcijskim vrijednostima.

## Literatura

- Abel, Richard, 2004, "The Cinema of Attractions in France, 1896–1904", u: Grieveson, Krämer (ur.), str. 63–75.
- Beattie, Keith, 2004, *Documentary Screen: Non Fiction Film and Television*, New York: Palgrave
- Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contempoaray Film Theory*, New York: Columbia University Press
- Carroll, Noël, 1996, "The Power of Movies", u: *Teorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, str. 78–93.
- Carroll, Noël, 1998, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press
- Goldstein, Ivo, 2003, *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber
- Grieveson, Lee i Krämer, Peter (ur.), 2004, *The Silent Cinema Reader*, London – New York: Routledge
- Grieveson, Lee i Krämer, Peter, 2004, "Introduction", u: Grieveson i Krämer (ur.), str. 1–10.
- Gross, Mirjana, 1996, "Modernizam", *Hrvatski leksikon*, Zagreb: Naklada Leksikon, str. 124–125.
- Gross, Mirjana i Szabo, Agneza, , 1992, *Prema hrvatskome građanskom društvu*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Gunning, Tom, 1990, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant.Garde", u Thomas Elsaesser (ur.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute
- Karaman, Igor, 2000, *Hrvatska na pragu modernizacije (1750–1918)*, Zagreb: Naklada Ljevak, str. 13–45.
- Kemp, Martin, 1990, *The Science of Art*, New Haven and London: Yale University Press
- Kemp, Martin, 2000, *Visualizations*, Oxford University Press

- Kosanović, Dejan, 1985, Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije: 1896-1918**, Beograd: Institut za film – Univerzitet umetnosti
- Kosanović, Dejan, 2005, "Inostrana snimanjaigranih filmova u Hrvatskoj do 1941."**, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 42, str. 129–142.
- Majcen, Vjekoslav, 1995a, "Prvi zagrebački kinematografi"**, *Hrvatski filmski ljetopis*, god 1, br. 1–2, str. 100–107.
- Majcen, Vjekoslav, 1995b, Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar"** (1926.–1960.), Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 1998, Hrvatski filmski tisak do 1945. godine**, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 2001, Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma**, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- McQuail, Denis, 2000, McQuail's Mass Communication Theory**, London: Sage
- Musser, Charles, 2004. [1991], "Moving towards fictional narratives: Story film become the dominant product, 1903–1904"**, u: Grieseson i Krämer (ur.), str. 87–102.
- Nisbet, Robert A., 2004., "The Idea of Progress"**, *Online Library of Liberty*, 13. ožujka 2004. <<http://oll.libertyfund.org/Essays/Bibliographical/Nisbet0190/Progress.html>> (izvorno objavljeno u *Literature of Liberty*, god. II, br. 1, January/March 1979)
- Petak, Antun, 1992, Tehnička kultura u Hrvatskoj**, Zagreb: Hrvatska zajednica tehničke kulture
- Polimac, Nenad (ur.), 1985, Branko Bauer**, Zagreb: CEKADE
- Popović, Duško (ur.), 2003, Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.**, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Kinoklub Zagreb
- Pronay, Nicholas, 1976, "The Newsreels: the Illusion of Actuality"**, u: Paul Smith (ur.), *The Historian and Film*, London – New York: Cambridge University Press, str. 95–119.
- Raspor, Vicko, 1988, Riječ o filmu**, Beograd: Institut za film
- Rogić, Ivan, 2003, "Što se dogodilo u Zagrebu"**, u: Vukić (ur.), str. 16–32.
- Spehnjak, Katarina, 2003, "Zagreb na putu modernizacije"**, u: Vukić (ur.), str. 40–61.
- Škrabalo, Ivo, 1998, 101 godina filma u Hrvatskoj. 1896.–1997.**, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje, 1990, "Privlačnost fabulizma"**, *Republika*, br. 5–6, svibanj–lipanj, str. 56–69.
- Turković, Hrvoje, 1993, "'Zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to? (I)"**, *Republika*, god. XLIX, br. 9–10, rujan–listopad, str. 103–116.
- Turković, Hrvoje, 1994a, "Zabavljaštvo, populističnost i 'visoka umjetnost' ('zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to?) (II)"**, *Republika*, god. XLIX (tj. L), br. 1–3, siječanj–veljača–ožujak, str. 61–74.
- Turković, Hrvoje, 1994b, "Pojmovni iskaz: od slikovnoga do govornoga i natrag"**, *Republika*, god. L, br. 9–10, rujan–listopad 1994, str. 47–56.
- Turković, Hrvoje, 1996, "Televizija prema filmu"**, u: *Umijeće filma: eseistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 135–152. (pretisak u: H. Turković, 2008, *Narav televizije*, Zagreb: Meandar medija)
- Turković, Hrvoje, 2000, "Programska narav televizije"**, *Zapis*, posebni broj, Škola medijske kulture, pretisak u: H. Turković, 2008, *Narav televizije*, Zagreb: Meandar medija
- Turković, Hrvoje, 2002, Razumijevanje perspektive**, Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, Hrvatska kinematografija**, Zagreb: Ministarstvo kulture – Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2005, Film: zabava, žanr, stil**, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2007, Narav televizije**, Zagreb: Meandar media
- Vukić, Feda (ur.), 2003, Zagreb: modernost i grad**, Zagreb: AGM
- Williams, Raymond, 1974, Television: Technology and Cultural Form**, London: Fontana
- Williams, Alan, 1992, Republic of Images: A History of French Filmmaking**, Cambridge – London: Harvard University Press

## Tomislav Čegir

### Tragovi vesterna u hrvatskom filmu: *Osuđeni* Zorana Tadića

68 / 2011

"Kaj je ovo? Teksas?"

**Sažetak:** Nastao u kasnom razdoblju jugoslavenske povijesti, žanrovski igranofilmski ciklus Zorana Tadića uspostavlja dijalog s brojnim žanrovima, kao što je (izvorno američki) žanr vesterna. Tekst smješta Tadićev film Osuđeni i u društveni kontekst nastanka filma, u kojem se remitologiziranjem vesterna demitologizira društvena svakodnevница socijalističke Jugoslavije (u kojoj se događa i radnja filma). Analizirajući likove, njihove međuodnose i narativna rješenja Tadićevog filma, tekst obrazlaže zašto je riječ o ostvarenju koje bi, da je realizirano u američkoj kinematografiji, bilo promatrano kao najava kasnijih kvalitetnih vestern ostvarenja.

**Ključne riječi:** Zoran Tadić, žanr, vestern, Osuđeni, institucije, zakon, osveta

#### Čitanje žanra

Osamdesete godine 20. stoljeća sasvim su sigurno razdoblje u kojem se žanr vesterna našao u zapećku. Čistih je žanrovske primjera toliko da ih se zamalo može nabrojati prstima ruke.<sup>1</sup> O razlozima se rubnog položaja vesterna u okviru tadašnje američke filmske industrije podrobno pisalo, i ne samo u djelima teoretičara žanra. Od društvenih uvjeta, preko promjene žarišta zanimanja gledateljstva, pa sve do katastrofnog tržišnog promašaja epskog vesterna *Vrata raja* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) koji je upropastio tvrtku United Artists, rijetki se naslovi toga razdoblja svode na ostvarenja autorskoga odabira i iščitavanja žanra. Prijegorna demitologizacija uspostavljena desetljeće ranije nagrizla je i žanrovske temelje te se vestern teško mogao obnoviti u razdoblju neokonzervativizma predsjednikovanja bivšeg glumca Ronalda Reagana (1981–89) i iznova snažnije očitovanog hladnoratovskog sukoba sa Sovjetskim Save-



RADE ŠERBEDŽIJA • IVO GREGUREVIĆ  
MIRA FURLAN • SONJA SAVIĆ • JOVAN LICIĆ • VLAKO DULIĆ • ZVONKO TORJANAC  
DORDE RAPAJIĆ • TOSO JELIĆ • BORIS BUZANCIĆ • FABIJAN ŠOVAČKOVIĆ  
Scenarij PAVAO PAVLIČIĆ • ZORAN TADIĆ Direktor fotografije DRAGAN RULJANCIĆ  
Scenografija ANTE NOLA Glazba ALFI KABILJO Montaža VESNA KREBER  
Režija ZORAN TADIĆ

Hrvatska JADRAN FILM

Subskripcija: 07000-07000700 • 402 202070 • 401 10207 • 401 10208 • 401 10209

Distribucija: ZINCO

zom. Vestern se tako nalazio u krajnostima od modernizma do postmodernizma, promjenjivoga kvalitativnog uspjeha i tek razmjernog tržišnog učinka.

Upravo u navedenim stilskim krajnostima možemo razmatrati i dva žanrovska odslika hrvatskog filma u sklopu tadašnje jugoslavenske kinematografije. Dugometražni privjenac Dejana Šorka *Mala pljačka vlaka* (Kinema, BiH, Jadran film, Hrvatska, 1984) komedija je povijesnog predznaka sa snažnim kontekstom talijanskog špageti vesterna i izuzetnim postmodernističkim postupcima od kojih je najnaglašeniji posveta *Velikoj pljački vlaka* (*The*

<sup>1</sup> Pritom navodim samo igranofilmske naslove: *Tom Horn* (William Wiard, 1980), *Jahači na duge staze* (*The Long Riders*, Walter Hill, 1980), *Vrata raja* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), *Silverado* (Lawrence

*Kasdan, 1985), Blijedi jahač* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985), *Mladi revolveraši* (*Young Guns*, Christopher Cain, 1988).



LICA HRVATSKEGA FILMA

68 / 2011

Na snimanju *Osuđenih*

*Great Train Robbery*, 1903) Edwina S. Portera, filma koji neki genolozi smatraju prvim vesternom. Druga je krajnost četvrti dugometražniigrani film prijelomnog hrvatskog žanrovnog autora Zorana Tadića, *Osuđeni* (1987), modernističko ostvarenje koje istodobno zrcali stvaralačke preokupacije i odražava nasljeđe vesterna.

### Žanrovske varijacije

Potrebno je naznačiti da je u *Osuđenima* poglavito riječ o obrascima vesterna koji početno laveraju spram akcijskog trilera, no razmeđa početnog urbanog i središnjeg ruralnog okružja naznačuje prijeloman žanrovska predznak. Početan je oslonac ovlašto nalik postmodernističkom *Teksaskom graničaru* (*Extreme Prejudice*, Walter Hill, 1987), u kojem je akcijski segment tek otponac razmatranju vesterna u okrilju suvremenosti i napisljeku posveta *Divljoj horde* Sama Peckinpaha (*Wild Bunch*, 1969). Tadićev film mjestimice zadire i u kontekst zatvorskoga filma, ali taj kontekst je zaodjenut u ruho američkoga žanra *par excellance*, pa nećemo nimalo pogriješiti ustvrdimo li da je u *Osuđenima* posrijedi modernističko prekravanje temeljnih žanrovnih obrazaca vesterna, sa-

gleđanih podjednako kroz europsku prizmu. Naime, u primjerima klasičnoga stila, poput *Visokog T* (*Tall T*, Budd Boetticher, 1957), *Čovjeka sa zapada* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958) te djelomice filma *Zakon i Jake Wade* (*The Law and Jake Wade*, John Sturges, 1958), antagonisti žele nauditi središnjem liku i privrženicima nakon što su ih zatočili, a junak svojim sposobnostima razori njihovu zajednicu zasnovanu na prijestupu i grabeži. No, u Tadićevu filmu upravo središnji lik s pomoćnikom zaslužni troje ljudi odgovornih za odsluženu trogodišnju zatvorskiju kaznu, suca, javnu tužiteljicu i svjedoka, te slučajem i sučevu kćer studenticu i njezina mladića. Zbog takve je postavke variranje odnosa među likovima drugačije no u navedenim primjerima, nema posve jasnih granica između protagonisti i antagonist, a središnji je odnos dviju zajednica, jedne oblikovane interesom, ali i obiteljskim vezama, te druge prisilno oblikovane zbog zatočeništva. Međutim, uslijed labavih međusobnih odnosa razabirljivo je raslojavanje tih zajednica, mjestimično preklapanje i rekonstrukcija početnih postavki. Pritom je razvidan i mitski kontekst temeljen i na društvenim postulatima, kao i na odrednicama žanra.

## Odnos prema tematskom sklopu osvete

Nema nikakvih sumnji da su u žanrovskom smislu *Osuđeni* nasljednik tradicije vestern filmova s *temom osvete* (Wright, 1975), ovlašno dodirujući i kontekst *western priča o odmetnicima* (Saunders, 2001).<sup>2</sup> Niz djela navedenih odrednica započinje upravo glasovitom *Poštanskim kočijom* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), najbrojniji je u razdoblju 1949. do 1961. godine, plodnom između ostaloga i ostvarenjima Anthonyja Manna kao što su *Winchester 73* (1950), *Gola ostruga* (*Naked Spur*, 1953) ili *Čovjek iz Laramija* (*Man from Laramie*, 1955), a varijacije im pronalazimo i u vesternima Clintia Eastwooda od *Tajanstvenoga zaštitnika* (*High Plains Drifter*, 1972) preko *Odmetnika Josey Waleса* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) ili *Blijedog jahača* (*Pale Rider*, 1985) pa sve do *Nepomirljivih* (*Unforgiven*, 1992), kao i nekima u kojima je glumio, ali koje nije režirao, poput *Objesite ih visoko* (*Hang 'em High*, Ted Post, 1968).

U *Osuđenima* se središnji lik Rade pokušava osvetiti zbog počinjene nepravde, uslijed koje je odležao u zatvoru. Iako je bio štrajkaš i čak tražio ostavku republičke vlade, osuđen je zbog prijestupa u skladištu, a ne zbog političkih previranja. Pritom, i njega i najbližeg pobočnika Ivu, također kažnjenika, ali zbog kriminalnog prijestupa i pljačke benzinske crpke, možemo označiti i *odmetnicima*. Dakle, ustvrdili smo da lik osvetnika nije rijedak u žanru, ali nužno je naznačiti da to nije ni u filmovima Zorana Tadića u slijedu *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sproveđe* (1989) i *Orao* (1990) (usp. Kučkoč, 2006). No, u ovom se ostvarenju protagonist sveti predstavnicima državnih zakonskih institucija, pa njegov postupak doseže karakteristike pokušaja prevredovanja društvenih nepravilnosti svedenih, dakako, kroz prizmu individualnog, a ne općeg. Iako se kontekstom izraženo odnosi upravo spram *Poštanske kočije*, *Osuđeni* prekrajuju tradiciju *tematskog sklopa osvete* klasičnoga vesterna, i bliži su Eastwoodovim modernističkim inaćicama. Ipak, Eastwoodovi vesterni društvene nepravilnosti razmatraju kroz uže, lokalne zajednice smještene u bespućima američkoga Zapada, dok im Tadić prilazi sa šireg, državnog predznaka i propituje odnos individualca, svjesnog poroznosti ideološkog sustava u kojem

egzistira, i kolektiva, odnosno samog sustava koji ne dopušta promjene jer bi one mogle nagrasti i same temelje funkcioniranja.

S obzirom da su *Osuđeni* nastali u posljednjem desetljeću socijalističke Jugoslavije, vremenu sve snažnijega društvenog i moralnog rasapa, nije začudan žanrovi odmak prema vesternu, žanru u kojem odsutnost zakonskih i državnih instanci uvjetuje junakovo određenje prema vlastitom vrijednosnom sustavu i moralnim nazorima, pa dakle ni pomak od urbanog prema ruralnom. Pritom Zoran Tadić rekonstruira modele i obrasce tematskoga sklopa osvete, modernistički ih razgrađuje i prilagođava hrvatskom, odnosno jugoslavenskom okružju.

## Divljin i civilizacija u *Osuđenima*

Odnos *divljine* i *civilizacije* smatra se prijelomnim u vesternu (usp. Kitses, 2004), a u *Osuđenima* interpretira se i kroz odnose *obiteljskih* i *društvenih institucija*, odnosno suprotnosti *prirodnog* i *pisanog* zakona. I središnji je lik bio dijelom društvene zajednice, ali se zbog djelovanja suprotnog institucionalnom i ideološkom našao na udaru zakona. Iako niječe da je osvetnik i naglašava pokušaj ispravljanja nepravdi, predstavnik je *divljine*, izdvojen od ostatka filmske zajednice, čak i od svojih privrženika. Često ga uočavamo na ulazu konobe, a poglavito na ulaznim vratima u dvorište. Nalazi se on na razmeđu *divljine* i *civilizacije*, ali za razliku od junaka u *klasičnome vesternu*, pa i u filmovima s *temom osvete*, djelovanje mu naponsjetku ne donosi ploda, a podjednako je nemoguća i njegova ponovna inkorporacija u društvenu zajednicu. Kao takav, dalekom je odslikom središnjega lika Ringo Kida (John Wayne) u *Poštanskoj kočiji*, jedinog u kojiji prikazanog u neprestanom odnosu s prirodnim zaleđem Monument Valley. Protagonist je u *Osuđenima* usamljenik usprkos privrženicima, bilo interesom okupljenih, bilo rodbinski povezanih. Ne treba zanemariti ni suprotnosti urbanog, šireg civilizacijskog okružja i ruralnog, personifikacije *divljine*. Urbano je, naime, predznak zakonskih pogrešaka središnjega lika, dok je ruralno zaleđe djetinjstva, razdoblja prije kažnjivih prijestupa. I zbog toga su svjetla kombija sa zatočenima prigodom prolaska kroz noć simbolična veza dvaju okružja. To je putovanje od urba-

<sup>2</sup> Vestern pisac Frank Gruber ustanovio je sedam osnovnih žanrovskih tema i naznačio da ih ne može biti više: priče o konjici i Indijancima, o

izgradnji željeznice ili o Pony Expressu, o farmerima i naseljenicima, o rančerima, o predstvincima zakona, o osveti i o odmetnicima.

noga prema ruralnom inverzija putovanja skupine likova u *Poštanskoj kočiji*, jer oni u većini slučajeva ne putuju prisilno, za razliku od zasužnjenih u *Osuđenima*.

Označili smo Radu i Ivu *odmetnicima* jer ne samo da su zbog prijestupa bili kažnjeni, nego i zbog toga što je njihovo djelovanje kriminalno. Otmica, dakako, nema zakonsko opravdanje, pa se moramo upitati koji su čimbenici razlike kojima se gledatelj ipak može opredijeliti u naklonosti spram središnjega lika, a koji pak u kojima interesno zajedništvo tih protagonistova naposljetku dovodi do nesporazuma, udaljavanja i sukobljavanja. Uspostaviti ću pritom i još jasniju suprotnost Rade kao *odmetnika* te Ive kao *otpadnika*. Središnji lik činom otmice nepobitno ne može zadobiti označnicu *junaka* već tek *antijunaka*. No, moralna potka njegova *odmetništva* je sukob individualnog i kolektivnog, pa nastoji ispraviti nepravde, dapače rekonstruirati društvene nepravilnosti. Njegov pobočnik je, pak, druga krajnost jer želi tek novac i putovnice kao uvjet za oslobođenje zatočenih, te nastoji pobjeći izvan dosega zakonskog i umaknuti državnim institucijama. Kako mu postupci nemaju izrazito moralno opravdanje, možemo ga označiti i *otpadnikom*. Međutim, ispostavlja se da je *odmetnik* zapravo prevario *otpadnika*. Dapače, osveta mu je preča od odlaska u inozemstvo, te ne ispunjava dana obećanja i antagonizmi postaju izraženiji.

Sporedni likovi njihovih pobočnika, Radina ujaka i Toše, interpretacija su arhetipskih likova žanra. Ujak je pritom odraz starca farmera, sporednog lika bogatog iskustvom koji egzistencijom, a mjestimice i djelovanjem brani obiteljsku tradiciju. Kako je obitelj u vesternu izrazito važan čimbenik, ne iznenađuje da taj sporedni lik u razgovoru s javnom tužiteljicom svjedoči da se *obiteljsko* potvrđuje kao primarno u odnosu na *institucionalno*, dok ona kao predstavnik *pisanih zakona* ne priznaje *prirodno naslijede*. Zbog toga i u razgovoru sa središnjim likom ujak govori o njegovoj majci i poštenju, a majka postaje simbolom tradicije i pasivnim principom zemlje. Nema spomena oca, što zasigurno u razmatranju društvenoga konteksta predstavlja nedostatak ispravnog državnoga autoriteta, a u mitskom sagledavanju i nedostatak božanskih vrijednosti u tadašnjem okružju. Protuteža obiteljskoj zajednici protagonista je sučeva obitelj, u kojoj je razvidan nedostatak majke. Ako je sudac svojevrsna personifikacija funkciranja društvenih institucija, majčina prerana smrt istodobno je i metafora ukidanja

tradicionalnog obiteljskog zaleđa. Spona društvenog i obiteljskog razvidna je u kontekstu sučeve osobnosti, pa ujakova naklonost suncu nije posljedica tek naraštajne bliskosti, kao ni sučeva ruralnoga odrastanja ili narušenog zdravlja, već je jasna i simbolika odnosa u kojem prirodno naslijeđe postaje naklonjeno pisanim zakonima, upravo zbog toga što je za očuvanje prirodnog potrebna zaštita pisanih, odnosno za očuvanje obiteljskih vrijednosti potrebne su i društvene institucije.

Pobočni lik Tošo inverzija je pak vestern arhetipa komičnoga, brbljavoga starca kakav je primjerice Stumpy (Walter Brennan) u *Rio Bravu* (Howard Hawks, 1959). Tjelesna invalidnost toga Hawksova lika zamijenjena je nedostatkom mogućnosti govora kod Tadićeva. Nijemi Tošo kreće se u rasponu od svrhovitoga pomoćnika do aktivno djelotvornoga kad rekonstruiranu skupinu središnjih likova zasužuje pobočnik Ivo i javna tužiteljica Mira koja tim postupkom postaje i *odmetnicom*.

### Rekonstruiranje dviju zajednica

Skupina uspostavljena oko središnjega lika natjera skupinu zatočenih na presvlačenje, čime naznačuje i njihov nedostatak stvarnog identiteta. Pritom, zatočenici moraju raditi na imanju i poljoprivrednim dobrima oko njega. Tegoban im je rad kazna za počinjene pogreške, ali vrlo brzo dolazi do restrukturiranja odnosa između dviju zajednica, kompleksnih preinaka koje razmatramo u čitavom nizu stanovišta, poput dramaturškog, emotivnog ili čisto kontekstualnog. I, ako ustvrdimo da su u sceni u konobi, prigodom podjele zadataka dvije skupine razabirljivo suprotstavljene, čime postaju odslikom scene iz *Poštanske kočije* u kojoj središnji lik i njegovu kasniju družbenicu marginaliziraju društveno vrednovani ostali putnici, a njihovom društvenom značaju potpomaže izvanjska opasnost, napadi Indijanaca, u *Osuđenima* pri restrukturiranju zajednice značajnu ulogu zauzima i prirodni element. Jer, upravo nakon noćne kiše koja prijeti poplaviti krumpirište na kojem su zatočeni radili, percipiraju se promjene u dvjema zajednicama. Podjele više nisu toliko jasne, mijenjaju se i njihovi predznaci, pogotovu u sceni iznova u konobi nakon noćnog mraza u kojoj opažamo naznake dvostrukih emotivnih veza, pobočnika lve i javne tužiteljice Mire, te središnjega lika Rade i sučeve kćeri. I dok je u prvom slučaju naznaka u dijaloška, u drugome, zbog položaja središnjega lika na ulaznim vratima i razmeđu *divljine* i *civilizacije*, naznaka

Na snimanju *Osuđenih*

se uspostavlja pogledima i izmjenom žarišnih duljina objektiva. No, ne treba zaboraviti ni vrlo značajnu ulogu vjetra, isprva tek prirodnog elementa, koji se – ne slučajno – prvi put pojavljuje upravo tijekom scene rada uz kuću.

Ta scena sadrži i dva veoma znakovita kадра povezana smjerom pogleda središnjega lika, njegova pobočnika, odnosno dvaju ženskih likova, uz umetnuti kratki kadar pušaka u rukama muških likova. Ne treba zaboraviti da u žanru, pa i ostvarenjima šireg akcijsko-pustolovnog određenja, vatreno oružje predstavlja i simbol muške spolnosti, kao ni činjenicu da Radu i Ivu raslojava i odnos prema ženskom rodnom čimbeniku. Prigodom ranijega rada zatočenih u kući pobočnik središnjega lika prijetiči prilazi sučevoj kćeri dok se ona presvlači, a spriječi ga upravo središnji lik. Nakon kasnijega Ivina tjelesnog zajedništva s javnom tužiteljicom, a pogotovo uslijed pobočnikove svijesti da središnji lik nije ispunio dana obećanja, javna tužiteljica izrijekom svjedoči da je važnije muško-žensko zajedništvo, a ne interesno, te je zbog privrženosti spremna prihvati i *odmetništvo*. Međutim, vjetar preuzima i funkciju kontekstualnog zaleđa rasple-

ta, jer doseže razinu *mitskih*, čak i *iskonskih* proporcija, pa djelomice čak postaje i metaforom sudbinskog u egzistencijalnim suprotnostima i stradanju većine likova.

### Kontekst odnosa likova

Kada središnji lik od zatočenih zatraži izjavu o montiranom procesu, jasan je pokušaj društvenog opravdanja, čak i revalorizacije, a kada uzima pravdu u svoje ruke, simboličan je to iskaz nepravilnosti društvenih institucija. Razmatramo li njegov odnos sa sporednim likom suca, posvema je očito da on pravdu razabire mimo zakonskog, jer zakonske su institucije neučinkovite, baš kao što je to čest slučaj u vesternu, pa tek individualni čin pojedinca može ispraviti njihove pogreške. No, ubrzo shvaća da postupcima može nauditi sučevu zdravlju i egzistenciji, te naposljetku kani odustati od potpune provedbe zadanoga cilja, uslijed toga što osvetničko kao opozit pravde šteti i samoj društvenoj zajednici. Upravo zbog toga uočavamo da naklonost središnjega lika i sučeve kćeri nije uvjetovana samo tjelesnom ili karakternom privlačnošću, već i kćerinim razmatranjem mogućih pogrešnih sučevih odluka u donošenju presuda. Sučeva je kćer studentica

i pod zaštitom institucija, izrazitog moralnog habitusa. Dakle, nositeljica je i mogućih društvenih promjena i preinaka u zakonskim nepravilnostima, pa je kompatibilna središnjem liku koji pravdi i društvenim nedostacima prilazi s osobnoga stanovišta počinjenih nepravdi jer se našao u žrvnju zakona. Nije pritom začudno da suspremna naklonost tih dvaju likova, njihovo sve naglašenje približavanje, može biti ostvareno tek nakon sučeve smrti. Pritom, naglasak je na mitskom segmentu ubrzanog odrastanja kćeri, potpunoga dosega zrelosti i samosvjesnog donošenja odluka, dakle preuzimanja odgovornosti za vlastitu egzistenciju. Tako na važnosti gubi bivši mladić Džo, slabijega karaktera i nedostatne snage, isprva slučajno zatočen, koji usprkos ostvarenom bijegu zbog tjelesne povrede ne uspijeva obavijestiti predstavnike zakona te opстоje na rubovima preostale zajednice kao moguća opasnost.

Taj sporedan lik je, međutim, i predočen u krajnostima. Od početnih lakonskih ironičnih opaski kojima dijagnosticira stanje zatočeništva, ali i žanrovski kontekst, preko djelotvornosti u oslobođanju, pa sve do osvetničkih stremljenja zbog zajedništva bivše družbenice i protagonisti, Džo postaje izrazitim gubitnikom, tjelesno ranjen i društveno marginaliziran u prirodnoj divljini okružja. Nadalje, središnji lik i sučeva kćer paradigma su mogućih društvenih promjena, pa nas u simboličnom iskazu emotivnog zajedništva ne čudi zaleđe izvora vode kao personifikacije moguće društvene obnove, ali i kao čistog mitskog znaka zamalo religijskih vrijednosti. Ako pak razmotrimo arhetipove vesterna, nije li sučeva kćer daleki odslik lika učiteljice, simbola obrazovanja u civiliziranju Zapada, te postaje znakom mogućih preinaka šire zajednice?

Nije uputno zaboraviti da lik suca možemo sagledati i u karakternim, kao i u simboličnim crtama. Stožerni društveni položaj stupom je zakonske institucije, a njegovo ruralno podrijetlo nenaglašena usporedba s državnom zajednicom potekлом iz agrarnih djelatnosti. Nadalje, sučeva je bolest srca zapravo metafora oboljelog državnog ustroja kojemu ni lijekovi ne mogu pomoći, a bolest leđa neučinkovitosti nagriženih institucija koje trebaju nositi društvo. Podjednako, sučeva opaska o političkom progonu ideoloških neistomišljenika, istodobno je izrijekom i referenca na djelovanje američkoga senatora McCarthyja s početka 1950-ih čije je djelovanje propitivalo i mnogobrojne američke kulturne i filmske djelatnike s optužbama za komunizam. Jasna je to usporedba s jugo-

slavenskim društvom 1980-ih u optužbama za podrivanje ideološkog sustava ili za puke pokušaje reformi. Iskaz je to okoštalog društvenog vrha koje usprkos nedostataku ne pristaje na nikakve promjene, strepeći za vlastiti položaj. Možemo se pritom upitati i je li sučeva smrt anticipacija raspada socijalističke Jugoslavije, upravo zbog činjenica da vrlo brzo u filmskoj građi uslijedi i potpuni rasap rekonstruirane središnje zajednice i krvavi sukob uz stradanje zamalo svih likova?

Javna tužiteljica Mira početno neprestance govori o zakonskoj učinkovitosti, brzom odrješenju iz zatočeništva i posljedičnom društvenom kažnjavanju središnjega lika i njegova pobočnika. Pritom je često u korelaciji sa sporednim likom svjedoka Mije, no zanimljivo je da nakon ranjanja toga lika prigodom pokušaja bijega, uteg naklonosti okreće spram protagonistova pobočnika prijestupnika i kriminalca. Anticipacija bliskosti predočena je nenaglašeno u nekolicini prizora u kojima su usprkos akcijskog okvira postavke likova sličnije emotivnim. Dakle, predstavnica zakonske institucije, odnosno *civilizacije* sklona je predstavniku *divljine*, dapače bezakonja, čime postaje arhetipskim znakom, zamalo iskonskim, u kojem sljedbenice društvene tradicije naginju pojedincima izvan zakonskog zabrana. Na taj način postaje i udaljenom inverzijom čestih ženskih likova u vesternu, isprva moralno upitnih, koji se kasnije iskupljuju uz junaka, kao što je to slučaj u *Poštanskoj kočiji*, ili stradaju za dobrobit protagonista i zajednice, primjerice u *Mojoj dragoj Klementini* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946) ili *Ranču prokletih* (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952). Pa tako kad javna tužiteljica intenzivno započinje emotivan odnos sa protagonistovim pobočnikom, istodobno istupa iz temeljne zajednice zatočenih. Ujedno, tijekom njihova zajedništva, sporedni lik, mladić sučeve kćeri, pobegne, a sudac ne želi i svjedoku dopustiti bijeg, pa on osvetnički čitavo zaleđe bijega prokazuje središnjemu liku. Međutim, to prokazivanje i optuživanje javne tužiteljice istodobno je i poput *Ljubomore*, kao da je u slučaju Mirina zajedništva s Ivom, svjedok suspregnuti emocionalni gubitnik. Stoga nas u završnome obračunu ne čudi i da Mijo nehotice puškom ubija samo javnu tužiteljicu. Taj je lik izrazito ambivalentan i prijetvoran, zakonskim institucijama je činio niz usluga, a zanimljivo je da tijekom filma tjelesno najviše strada, čak nekoliko puta trpi od udaraca ili je pogoden u pokušaju bijega. No naposljetku, ako izuzmemo Tošu koji bježi četveronoške s poprišta sukoba, jedini

preživi zatočeništvo i društveno je revaloriziran.

### Zakonske institucije

U *Osuđenima* je zbog djelovanja središnjega lika i počnika izvan opsega zakona nužno i očitovanje predstavnika zakonskih instanci u pokušajima uspostave narušene ravnoteže. Pritom je više od deset narativnih segmenata propitivanja zakonskih instanci inkorporirano u građu filma. Bez poteškoća iščitavamo neučinkovitost zakonskoga, personificiranu kroz lik policijskog inspektora i ostalih policijskih djelatnika. Inspektorove su početne prosudbe isprva pogrešne, a kada otkriva tko je prijestupnik spori s kolegom koji ne želi tjeralicu podastrijeti u tisku zbog mogućega uz nemiravanja javnosti. Krajnost stožernog predstavnika zakona predstavlja sporedan lik Pere, umirovljenog policajca, uz to Džoova oca. Ako inspektorova razmjerna pasivnost, svedenost uglavnom na okružje policijske postaje, kao i nepromišljeni vokabular usmjeren čak i karikaturalnosti lika, svjedoče o neučinkovitosti zakonskoga i o moralnom sunovratu društva, umirovljeni policajac je neprestano suzdržan, zamalo bez dijaloških upliva i rekonstrukcija je likova *lovca na ucjene* u čitavom nizu vesterna raznih razdoblja. I upravo tijekom sukoba predstavnika zakona oko tjeralice, taj lik postaje svjestan da institucionalno ne može svrhovito iznaći rješenje, pa započinje samostalnu istragu koja će ga na poprište dovesti prije policije, ali ipak prekasno da bi spasio sinov život.

Istodobno, izražena je to metafora društvenog kaosa i neučinkovitosti zakona. Stoga ne čudi da službene zakonske institucije za boravište prijestupnika saznaju tek od sporednog lika, usputnog prolaznika u Dalmatinskom zaleđu i slučajnog gosta u dvorištu kuće u kojoj su zatočeni *osuđeni* za krivu sudačku prosudbu i sučeva kćer s mladićem. Tom prigodom ostvarenje doseže do razine svojevrne posvete ne samo Alfredu Hitchcocku, već i hičkokovcima. Jer, taj sporedan lik preziva se Tadić, a u policijskoj postaji inspektoru ga vodi nitko drugi do redatelji i kostumer filma Zoran Tadić. Referenca je jasna, upravo u svjetlu podatka da se i Alfred Hitchcock često pojavljivao u svojim djelima tek kao *izrazito* sporedan lik. Napisljaku, kada umirovljeni policajac Pero u potrazi za krivcima zbog Džoova stradanja uhvati Radu i sučevu kćer, njegovo djelovanje izmiče zakonskom, ali i percipira institucionalne nepravilnosti. Tako je završetak *Osuđenih* inverzija svršetka *Poštanske kočije*. U filmu Johna Forda predstavnik

zakona pušta osvetnika Ringo Kida i družbenicu mu Dallas, bivšu prostitutku, da se skrase na imanju središnjega lika, dok u ostvarenju Zorana Tadića, umirovljeni policajac koji doseže razinu *lovca na ucjene* osvetnički zasužnji Radu i njegovu družbenicu u svojoj kući na brdu. "Ako nema zakona za vas, ja ču vam ga dati", njegove su riječi, a posve je jasno da u nedostatku ispravnih društvenih i zakonskih instanci, osveta rađa osvetom, što posljedično poništava i prirodne i pisane zakone.

### Režija i stil

Redateljske postupke Zorana Tadića u *Osuđenima* možemo sagledati i kroz redateljski rukopis u cjelokupnom opusu toga bitnog hrvatskog filmskog autora, ali i kroz stvaralačke postulate žanra vesterna. Nema nikakve sumnje da je Tadić bio sklon vesternu; njegovo je poznavanje žanrovske odrednice zasigurno bilo sveobuhvatno, a blagonaklonost spram niza glasovitih djela iznimna. Erudit od samih temeljnih postavki hičkokovaca, čijim je dijelom bio, Zoran Tadić u ovom ostvarenju žanrovskim obrascima ipak ne pristupa puko eklektički. Filmsku građu propušta kroz vlastite redateljske postupke, razmatrajući svaki prijeloman segment kao svrhoviti dio cjeline. Ne čudi nas prevlast srednjih planova (usp. Krelja, 2007), toliko prioritetnih u vesternu, kao ni zaziranje od uporabe totala, jer oni postaju autorskim komentarom, što u žanru uglavnom nije nužno (usp. Peterlić, 2010). Kada primjenjuje krupne planove, Tadić to čini s izrazitom preciznošću, naglaske stavljajući na dramaturšku vrijednost kadra, kao i na odnos sa raskadriranjem čitave scene.

Retorička uporaba elipse u *Osuđenima* nenaglašena je i istodobno poigravanje s gledateljskom percepcijom i očekivanjima. Snažan eliptični preskok uočavamo već u početnom dijelu narativne građe, prilikom otmica suca i javne tužiteljice, a zasigurno je najzanimljivija djelomične prikrivena elipsa prigodom odlaska središnjega lika u grad po lijekove za suca. Očekivano predočavanje njegove djelatnosti u gradu zamjenjuje kratka sekvenca djelovanja umirovljenoga predstavnika zakona u samostalnoj istrazi, a Radin povratak s lijekovima i primjerkom tiska s tjeralicom gledatelja više uključuje u promišljanje nepričazanoga. Istodobno, kada središnji lik ode po lijekove u urbano okružje, simbolično ostaje bez zaštite prirodnog, čemu svjedočimo u naznačenoj sekvenci vlastite istrage, jer doušnik Peri govori o Radinu ujaku i kući u Dalmatinskom zaleđu.

No, bez ikakve sumnje, kvalitativne vrhunce redateljskih postupaka Zorana Tadića u *Osuđenima* uočavamo u varijacijama i rekonstrukcijama mizansenskih rješenja, bez obzira je li riječ o interijerima ili eksterijerima. Rijetko plošne mizanske scene, Tadić se u svojim rješenjima vinuo do *dubinske*, varirajući razne postupke koje možemo označiti i geometrijskim. Postavke likova, primjerice u scenama u konobi ili prigodom dvaju završnih sukoba, sasvim su sigurno u tragu naslijeda, u žanru očitovanog prije svega u ostvarenjima Johna Forda ili Williama Wylera. Premda će tvrdnja možda zazvučati pretjerano, neki su mizansenski postupci Zorana Tadića zamalo veličanstveni, pogotovo zbog ugodljive uporabe svjetla u interijerima, rudimentarne scenografije ili akustičnosti zvuka u punoj vrijednosti oblikovanja prostornosti. Raskoš eksterijernih postavki likova je otponac višestrukog bogatstva filmske građe, upotpunjenoj i zvukovljem prirodnog elementa, kao i glazbenim postavom koji možda kontekstom odudara od ruralnoga okružja, ali je sasvim sigurno sponom između suvremenog i žanrovskih odrednica.

### **Uspostava vrijednosti**

*Osuđeni* su žanrovski primjer nastao u razdoblju smiraja vesterna, no tek nekoliko godina prije djelomične revitalizacije potaknute Akademijinim nagradama nagrađenim filmovima *Ples s vukovima* (*Dances With the Wolves*, Kevin Costner, 1990) i *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992). Pritom ostvarenje Zorana Tadića ne demitolizira žanr kako je to činio revisionistički vestern 1970-ih, već ga remitologizira time što da demitolizira tadašnje

jugoslavensko društvo. No, ne upušta se u postmodernističku rekonstrukciju poput naraštajno bliskog Waltera Hilla u *Jahačima na duge staze* (*The Long Riders*, 1980) ili *Geronimu* (*Geronimo: An American Legend*, 1993), već sagleđava čitavu žanrovsku tradiciju, razmatrajući temu osvete i odmetništva kroz modernističku prizmu, istodobno ne ukidajući i temelje klasičnoga narativnog stila.

Blizak kasnom klasičnom vesternu koji je već nagrizala vjera u vrijednost američkoga mita o pokoravanju zapadnih prostranstava, kao i modernističkom vesternu Sama Peckinpaha, prema čijim se *Pucnjima poslijepodne* (*Ride the High Country*, 1962) postavkama likova osvrće u završnom sukobu (usp. Šišmanović, 2007), kao i Clinta Eastwooda koji temeljito prevrednuje korijene žanra, film Zorana Tadića *Osuđeni* može se bez krzmanja postaviti uz bok najkvalitetnijih ostvarenja desetljeća poput *Blijedog jahača* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985). Da je kojim slučajem posrijedi naslov američke produkcije, posve sam siguran da bi ga teoretičari žanra označili naslovom koji utire put i kvalitetnijim vesternima kraja 20. i početaka 21. stoljeća, od *Nepomirljivih* do *Čovjeka zvanog Hrabrost* (*True Grit*, Ethan i Joel Coen, 2011).

### ***Osuđeni*, 1987.**

Jadran film, SFRJ / SR Hrvatska, trajanje 92 minute  
Režija: Zoran Tadić; scenarij: Pavao Pavličić; snimatelj: Dragan Rušančić; glazba: Alfi Kabiljo; montaža: Vesna Kreber; scenografija: Ante Nola; kostimografija: Lada Gamulin  
Uloge: Rade Šerbedžija (Rade), Ivo Gregurević (Ivo), Mira Furlan (Mira), Jovan Ličina (sudac), Sonja Savić (sučeva kćer), Vlatko Dulić (Mijo), Zvonimir Torjanac (ujo), Tošo Jelić (Tošo), Boris Buzančić (inspektor), Fabijan Šovagović (Pero)

### **Literatura**

- Čegir, Tomislav, 2005, "Filmsko stvaralaštvo Zorana Tadića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 43, str. 3–10.
- Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International
- Kitses, Jim, 2004, *Horizons West*, London: British Film Institute
- Krelja, Petar, 2007, "Hrvatski Chabrol (Zoran Tadić 1941–2007): in memoriam", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 51, str. 52–61.
- Kukoč, Juraj, 2006, "Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tadića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 59–63.
- Peterlić, Ante, 2010, "Kratka poetika vesterna", u: *Filmska čitanja: žanrovi autori, glumci*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Saunders, John, 2001, *The Western Genre: from Lordsburg to Big Whiskey*, London: Wallflower Press
- Šakić, Tomislav, 2010, "Osuđeni", u: Baras, Dora (ur.), 2010, *Subversive Film Festival: socijalizam, 1.-25. 05. 2010. Zagreb*, katalog, Zagreb: Udruga Bijeli val, str. 74.
- Šišmanović, Ljiljana, 2007, *Žanrovsko u filmovima Zorana Tadića*, *Zapis* (separat), god. XV, br. 58, ljeto 2007, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Wright, Will, 1975, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press

## Krešimir Mikić

Učiteljski fakultet, Zagreb

### Portret snimatelja (VII) – Charles Rosher i Karl Struss

68 / 2011

**Sažetak:** U sedmom nastavku serije Portret snimatelja autor piše o snimateljima Charlesu Rosheru i Karlu Strussu, koji su zajednički snimili film *Zora (Sunrise – A Song of Two Humans)*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), za koji su dobili prvog Oscara za kameru uopće. Premda je Rosher bio na špici istaknutiji od Strussa koji je naveden manjim slovima, Struss je itekako zaslužan za fotografiju, posebice u onim dijelovima filma koje je snimao tijekom Rosherove bolesti, a gdje se očituje njegov fotografski stil poznat i u ranijim filmovima. Međutim, u filmu *Zora*, zbog redatelja Murnaua čije je izražavanje slikom dominantno i u drugim njegovim filmovima (*Nosferatu, Faust, Posljednji čovjek, Tabu*), više je riječ o naglašenoj redateljskoj vizualnoj konцепциji i utjecaju na snimatelje. Autor razmatra utjecaj ekspresionističkog stila, kombinaciju s holivudskim studijskim načinom snimanja, a ujedno istražuje temeljno pitanje: što je realizam u filmskoj fotografiji, posebice s obzirom na svjetlo. Za potrebu raščlambe filma uvodi pojam logika tame. Uvažavajući sveukupno snimatelsko umijeće u filmu *Zora*, autor smatra da je ipak riječ o filmu koji je teško okarakterizirati po jedinstvenom vizualnom stilu.

**Ključne riječi:** ekspresionizam, Murnau, realizam, svjetlo, svjetlosna logika, *Zora*



**Charles G. Rosher** (1885–1974) je snimatelj engleskog podrijetla, u SAD-u je živio od 1908. S braćom Horsley u Hollywoodu je 1911. sagradio prvi studio za snimanje filmova, u preuređenoj gostionici na današnjem Sunset Boulevardu. Pročuo se po filmskim žurnalima o Panchu Villi. Istaknuo se i inovacijama, poput zamjene glumaca dublerima ili uporabom lutaka, odnosno uporabom tehnike dvostrukе ekspozicije u filmu *Mali lord Fauntleroy* (A. E. Green, 1921), u kojem Mary Pickford ljubi samu sebe. Ubrzo ga je ona angažirala za snimatelja filmova u kojima je glumila, a to je ostao do 1929. Roshera, koji se prije bavio i fotografijom, odlikuje stil eksprezivne izgradnje svjetla te vrsne i funkcionalne kompozicije kadra. Svjetski je uspjeh ostvario filmom *Zora*, koji je posebno hvaljen zbog ugođajnosti (svjetlo), pokreta kamere, izražajnih višestrukih ekspozicija. Redatelja Friedricha Wilhelma Murnaua upoznao je radeći kao teh-

nički savjetnik na njegovu filmu *Faust* (1926), dok je u Njemačkoj Rosher posebice izučio mogućnosti pokretne kamere. Bio je među osnivačima američke snimatelske udruge ASC (The American Society of Cinematographers) 1919. te njezin prvi potpredsjednik. Drugoga Oscara dobio je za film *Proljeće života* (The Yearling, Clarence Brown, 1946) snimljen u Technicoloru (zajedno s Arthurom E. Arlingom i Leonardom Smithom). Povukao se 1955. Najčešće je radio za kompaniju MGM, a suradi- vao je i s redateljima W. A. Wellmanom, A. Litvakom, W. Dieterleom, V. Minnellijem, M. LeRoyjem, G. Sidneyjem. Rosher je Strussa upoznao kad su zajedno snimali film *Vrapci (Sparrows*, William Beaudine, 1926) te ga na Zori angažirao kao drugoga snimatelja.

**Karl Struss** (1886–1981), rođen u SAD-u, radio je isprva u očevoj tvornici tekstila te istodobno polazio fotograf- ske tečajeve na sveučilištu Columbia, a 1914. otvorio je

fotografski studio. Na filmu je najprije bio filmski fotograf, a 1920. Cecil B. DeMille angažirao ga je kao snimatelja. S DeMilleom je surađivao tri godine, potom je počeo raditi i s drugim redateljima, D. W. Griffithom, N. Taurogom, H. Hathawayom, L. Milestoneom. Posebice je bio zapažen njegov rad na *Ben-Huru* (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1926) gdje se istaknuo i kao majstor trika, u prizorima transformacije gubavaca u zdrave ljude uz pomoć filtara, a fizičkim se preobrazbama bavio i u filmu *Doktor Jekyll i gospodin Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931), tada rabeći svjetlo. Bavio se i istraživanjem trodimenzionalnog filma (1950-ih). Od 1959., kada je snimio posljednji kinofilm, radio je na televiziji te bio nagrađivan za reklamne filmove. Važan je i njegov rad za Chaplina na filmovima *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940) i *Svetla pozornice* (*Limelight*, 1952).

### Zora

U tekstu koji slijedi u središtu pozornosti je *svjetlo*, iako se govori i o drugim snimateljskim rješenjima. Riječ je o filmu u kojem ima malo međunatpisa. Raščlamba se temelji na restauriranoj kopiji filma koju je autor teksta gledao u kolovozu 2011. u arhivu američke Akademije filmskih umijeća i znanja. Naime, 1937. požar je uništio zapaljivi originalni negativ filma i postojala je velika opasnost da film bude zauvijek izgubljen. Srećom, sačuvana je jedna kopija koja je bila namijenjena newyorškom Museum of Modern Art. Pri izradi novog negativa iz toga pozitivskog materijala pazilo se na što vjerniju slikovnu reprodukciju, posebice kad je riječ o kontrastu i oštrini slike.

Kad sam prije četrdesetak godina jednom prigodom video u nekom filmu prizor s ljudima u čamcima na kojima su se nalazile svjetiljke (lampaši) i koji očito nekog traže, bilo mi je neobično kako su onda, davno (nisam točno znao kada je film snimljen) mogli snimati samo prtim izvorima svjetla. Izgledalo je vrlo uvjerljivo. Tada još nisam znao da je riječ o filmu *Zora*.

Kad su holivudski moćnici odlučili pozvati Murnaua da, nakon velikog uspjeha njegova filma *Posljednji čovjek*, režира *Zoru*, željeli su film koji bi objedinio "njemački ekspresionizam i perfekcionizam hollywoodskih studi-

ja". Kako bi se to ostvarilo, William Fox je u studiju dao izgraditi čitav grad te pristao da se angažiraju Rosher i Struss, snimatelji poznati po dramski izražajnim dugim vožnjama i vještini u "optičkom izražavanju", kako se to onda nazivalo (mnogi su filmski kritičari i povjesničari filma pogrešno mislili da su u *Zori* rabili stražnje projekcije kojima bi se sugerirala gradska vreva i kretanje protagonista u gradskom mnoštvu, a sve je snimano ispred crne pozadine u studiju i, nakon vraćanja filma u kameri, u drugoj se ekspoziciji taj prizor kombinirao s kadrovima grada, čime je dobivena izvrsna i iznimno uvjerljiva filmska situacija).

Kad se govori i piše o svjetlu u filmu, uobičajeno je raspravljati i o logici uporabe svjetla. Kada je riječ o ovom filmu, prioritet bi ipak bila logika tame, mraka. Što međutim uopće podrazumijevamo kad govorimo o logici svjetla? To je svjetlosna situacija u kojoj se nalaze protagonisti filma, a koje je tvorac priroda. Snimatelj treba istražiti stvarni raspored svjetla i sjena, odnosno svjetlosne efekte koji su rezultat različitog položaja sunca ili, u interijeru, arhitektonskih rješenja. Kod gradnje zgrada, arhitekti naime itekako vode računa o svjetlosnim učincima i u tom kontekstu na neki način olakšavaju rad i snimatelju i scenografu, poglavitno pri planiranju izgradnje svjetla.

Na isti način treba proučiti i tamu, kontrolirati njezine učinke i izražajne mogućnosti. To se radi proučavanjem svjetla. Mogli bi pojednostavljeni reći da iskustvo tame (mraka) u kinu postoji preko svjetla, kao da su gledatelji svjesni postojanja mraka tek kad dožive, uoče svjetlo.<sup>1</sup> Mrak nije mrak sam, već svjetlo koje ga pokušava osvijetliti. U potpunom mraku nema slike.

Kako je snimanje filma u estetskom smislu nedjeljivo od tehnike te kako je umjetnički dojam itekako ovisan o tehničkim mogućnostima, treba reći da su se Murnau i njegovi snimatelji suočili s nekim problemima koji danas ne postoje. Snimali su na iznimno niskoosjetljivom filmu te je stoga bilo nužno rabiti dodatnu rasvjetu, posebice stoga što se radnja filma većim dijelom odvija noću.

Primjerice u četvrtoj minuti filma vidimo sobu koju osvjetjava samo plamen svijeće. U sobi se nalazi ženski lik, žena iz grada koja se upravo spremi za izlazak. Osnovni svjetlosni izvor očito nije svijeća, jer svjetlo u

<sup>1</sup> Nešto slično možemo reći i za doživljaj tišine u filmu, koji se javlja nakon što smo doživjeli zvučnu sliku. Paradoksalno: tišine nema bez zvuka!



prostoru ne dolazi iz tog izvora, već je naknadno izgrađeno. Svjeća funkcioniра kao svjetlosni simbol, kao temeljna okosnica svjetlosne konstrukcije. Pominjom analizom kada uočavamo da nema svjetlosne logike. Svjeća je unijela izvjestan stupanj uvjerljivosti u osvjetljenju. Izvrsno rješenje vidimo u kadru koji slijedi, kad muškarac i žene sjede za stolom i jedu, a osvjetljava ih svjetiljka. Očito je i u ovom slučaju riječ o dosvjetljavanju, jer se dobro može pratiti i radnja u drugom planu kadra, a ona nikako ne bi mogla biti osvjetljena svjetлом koje dolazi od svjetiljke iznad stola.

Na samom početku filma (5'20") vidimo prizor snimljen vožnjom kamere po seoskom putu (žena iz grada izlazi iz kuće). Osvjetljen je snažnim svjetлом što dolazi kroz prozore, jer je jedino tako bilo moguće uvjerljivo prikazati osobu koja prolazi kraj kuća noću. Dakle, u zbiljskoj situaciji, kad u noćnim prizorima nema dovoljno svjetla za snimanje, u filmu je rabljeno puno svjetla, kako bi se dočarala takva atmosfera i događanje. Za razliku od noćnih prizora u suvremenom filmu, u filmu *Zora* svjetlo koje

treba dočarati noći ugođaj stoga djeluje briljantno, oštire i tvrde, što je djelomice i rezultat činjenice da danas noć na filmu gledamo iskustvom gledanja filma u boji, u kojem su noći ipak "mekše" jer se dosta toga sugerira bojom. Nakon toga ponovno slijedi prizor u kući: muškarac za stolom, a kraj njega petrolejka. To je uvjerljiv prizor ambijentalnog svjetla, ali u trenutku kad se on udaljava od stola stvara se "njegovo" svjetlo izvan kadra, koje više nema logičko uporište, a služi samo tome da bi se pokazale njegove reakcije i izraz lica. Kad žena iz grada, koja je ispred kuće, zviždukom želi privući njegovu pozornost, vidimo ga kao siluetu, snimljenog izvana (njezin pogled). Nervozno se odijeva, sada u potpunosti osvjetljen građenim svjetлом. Petrolejke kao da više nema. Redatelj tu nelogičnost "spašava" međukadrovima, primjerice hranom na stolu, ženom iz grada ispred kuće... U desetoj minuti snimljeni su majka i dijete pri studijskom svjetlu, što je vidljivo po sjenama u kadru, njihovoj kavoći, kontrastu, ali i smjeru te općem ugođaju.

Svetlo i sjena, ili mrak (tmina) što kao termin rabimo

u ovom tekstu, nedjeljni su pojmovi. Ne postoji jedno bez drugoga. To najbolje potvrđuje i Murnauov film. Svakako treba spomenuti prikaz priviđenja što se u filmu pojavljuju u nekoliko navrata. Primjerice (oko 20. minute) muškarac leži u krevetu i razmišlja treba li ubiti svoju ženu. U kratkom vremenu pojavljuje se niz "slika" koje sugeriraju njegove dvojbe u nemirnom snu. Što je zbilja, a što zamišljaj, što je realno događanje, a što maštanje? U tom je smislu vrlo bitan i kasniji prizor u restoranu te prizor odlaska iz grada (67. i 69. minuta). Sve što vidimo kombinacija je umjetne, nacrtane scenografije i "živog" prizora. Upravo ovdje dolazi do izražaja snimateljska vještina. Vožnje, pretapanja, dinamična kamera (primjerice kad muškarac leži na travi sa ženom iz grada), sve to sugerira isprepletanje zbilje i maštanja. Na samom početku filma, odmah nakon špice, u prizoru u kojem vidimo željezničku postaju kombinira se slika (nacrtana) postaje, maketa i realni vlak. Pretapanjem, kombinacijom beživotnih dijelova (slika) i realnih događanja, prelazi se na prizor vlaka u pokretu i morskog krajobraza. To je odlična primjena takozvanog Schüfftanova učinka. Međutim, moramo imati na umu da je to isključivo rezultat snimateljskog rukovanja kamerom, a ne nekih dodatnih trikova, primjerice ostvarenih u laboratoriju.

Crno-bijeli film ne posjeduje mogućnosti kojima su stoljećima prije raspolagali likovni umjetnici. Filmu je trebalo oko četiri desetljeća kako bi mogao funkcioniрати na sličan način. Konkretno, obojene plohe približno iste svjetloće mogu se odvojiti samo na temelju tona boje. Crno-bijeli film ne pruža tu mogućnost, osobito ortokromatski materijal kojim je raspolagao Murnau. Ovdje različite plohe u reprodukciji mogu rezultirati istim stupnjem sivila, bezizražajnosti. Tek pojavom pankromatskog crno-bijelog materijala su, ovisno o svjetloći boje, uočljive i razlike u reprodukciji sivoga. Jedan od izlaza u tim situacijama bila je uporaba stražnjeg, akcentirajućeg svjetla. Nije isto dolazi li to svjetlo, najčešće iza osobe, samo s jedne strane ili s obiju, odnosno je li osoba snimljena kao silueta. Ova je vrsta svjetla krajnje stilizirana, neprirodna. Prema svemu sudeći, ono je stvoren za potrebe filma, odnosno fotografije. Često skreće pozornost na sebe, pa se možemo pitati odakle dolazi. I manje kritičan gledatelj na neki način osjeća prisutnost "reflektora". Upravo s pomoću tog svjetla se pri snimanju na crno-bijelom filmu mogu odvojiti različito obojene plohe, o čemu smo već govorili. Tako se djelomice može

suggerirati i treća dimenzija, nešto što je kinematografiji u vijek bio velik problem, a što se u današnje doba uspiješno riješiti 3D kinematografijom. Ovo se svjetlo temelji na ljudskom iskustvu: oko funkcioniра kao zaslon (blenda), ono mijenja otvor u skladu s količinom svjetlosti, primjerice pri prodoru danjeg svjetla u sobu kroz prozor ili vrata.

U *Zori* postoji prizor kad ženski lik stoji na vratima, a u prostoriju prodire svjetlo izvana. Prizor je dopunjeno svjetлом reflektora straga, ali djeluje uvjerljivo, s obzirom na opisano ljudsko iskustvo. Takvo svjetlo ne može egzistirati u zatvorenom prostoru i tu je njegova uporaba vrlo rizična. Mora biti motivirano. Čovjeku sve što je povezano s dnevnim svjetлом djeluje nekako prirodnije, stvarnije, pa makar bilo i lažno u provedbi. Kod stražnjeg je svjetla slika (kadar) čišća, preglednija. Tako snimljen prizor sadrži nešto što bismo danas nazvali romantično-sladunjavim, kičastim, pa je itekako važno da se u montažnom nizu nalazi na pravom, funkcionalnom mjestu.

Takav je pristup bio nužda u doba crno-bijelog filma, pa stoga i u filmu *Zora* ne pripada umjetničkoj sferi, već ponajprije zanatskoj.

Govoreći o *Zori*, odnosno o snimateljskom pristupu svjetlu u tom filmu, možemo reći da u načinu kako je građeno svjetlo postoji stanovita razlika od ostalih filmova tog doba. Vratimo li se problemu stražnjeg svjetla ili protusvjetla (njemački *gegenlicht*, engleski *backlight*, francuski *contre-jour*, u nas i *kontra*) i osvjetljavanju lica, ustanovit ćemo da Murnau i njegovi snimatelji rabe takav način izgradnje svjetla, za što nadahnuće pronalaze u slikarstvu, posebice u flamanskih majstora.

Pri osvjetljavanju lica postojala je mogućnost da ono bude osvijetljeno tako da svjetlo dolazi pod izrazitim kutom iz smjera prozora, čime bi se dobio tvrdi, kontrastni učinak, a lice, osvijetljeno samo s jedne strane, poprimilo bi dramatičan, gotovo prijeteći, demonski izgled. Međutim, Murnau želi postići nešto drugo. Namjera mu je prikazati lice u cijelosti. Tada rabi, mogli bismo ga tako nazvati, rembrandtovski učinak, pri kojem malo svjetla pada i na onaj dio lica koji je inače u mraku.

I u ovom se slučaju može govoriti o nečem što ne postoji u zbilji, već je filmski izum. Murnau svjetlosni koncept gradi na sljedeći način: prvo uočava postojeću ambijentalnu svjetlosnu situaciju, svjetlo koje dopire kroz prozor, kojemu je izvor vatra, mjesec ili sunce, odbljesak od vode, a zatim počinje graditi svjetlo za



glumce i radnju filma. I upravo tu se krije bitna razlika u odnosu na druge redatelje, odnosno snimatelje tog doba. Postojeće je svjetlo temelj, a dodatnim se rasvjetnim tijelima, fiktivnim svjetlom, modelira ostalo, najčešće krupni planovi. Primjerice u uvodnom dijelu filma likove upoznajemo s pomoću svjetla koje baš i nije logično, ali služi svojoj svrsi. Ugođajno bi trebala dominirati tama, no zbog iskonstruiranog svjetla sve djeluje nekako nagašeno tajanstveno. To je polutama u kojoj opažamo obrise lica, ali i, kad se žena iz grada okreće prema svjetlu koje dopire kroz prozor, dosta jasno vidimo njezinu lice. Taj prizor jasno upućuje na to kako trenutak punog osvjetljenja narušava raniju tajanstvenost. Murnau nije tako postupio radi igre s mogućnostima logike osvjetljenja, već stoga što mu je bila važnija pozicija glumice, odnosno jedna vrsta grafičkog oblikovanja filmskog prostora. Mogli bismo s pravom reći da je to napuštanje određenog koncepta o izgradnji svjetla, a u ovom ga je filmu moguće zamijetiti u još nekim situacijama, posebice kada ženski lik zauzima središnje mjesto u sceni.

U prizoru duge vožnje (14'16"), kad muškarac po mješćini ide na sastanak s neznankom, zanimljivo je kako je prikazan prostor, kako je stvoren. Sve započinje tako što vidimo muškarca koji se pod utjecajem mjesecine kreće kao u nekom transu. Mjesec je ključna točka. Međutim, zanimljivo je da on to i ostaje neovisno o promjeni pozicije kamere. Da bi sačuvao magičnost trenutka, Murnau se odlučio za dva mjeseca, jedan pravi, stvaran, a drugi nacrtan. On kao da dvoji između poštovanja svjetlosne logičnosti i stvaranja nekog svojeg, filmskog svjetla. Svjetla koje će mu pomoći pri njemu bitnoj karakterizaciji likova. Pritom ne krije takav postupak od publike. Riječ je o kombinaciji prirodnog, logičnog svjetla i samostalnog, autorskog. Fotografija u tom filmu je kontinuirano drugaćije prikazivanje tmine. Murnau i snimatelji prije svega žele naglasiti tamu, a ne svjetlo.

U sceni koja se odvija u močvarnom ambijentu (16'54") važno je ono što se događa u tamnim dijelovima, iako su i svijetli dijelovi kadra dosta naglašeni, za razliku od ondašnjih filmova. To je drama koja se odvija u ugođaju

sumraka. Očito se snimalo u studiju, rabljena je kamera Bell-Howell koja je imala motor, pa se stoga mogao snimiti tako dug kadar, visjela je sa stropa, na posebnoj konstrukciji i kretala se po žici. Za ono doba zaista fascinantno rješenje!<sup>2</sup> Ta vožnja ne odgovara ljudskoj perspektivi i upravo stoga je toliko naglašena, uočljiva i efektna.

U kasnjem dijelu filma, koji se događa u gradu, kad suprug želi ženi pokloniti buket cvijeća (38'), a ona počinje plakati, pojavljuje se novo, mekše svjetlo koje se dosta razlikuje od ranijega.

Glavno i stražnje svjetlo služilo je za prikazivanje ambijenta noću. S jednog motrišta možemo reći da je na taj način u filmu stvoren prostor koji je neovisan o logici svjetla u tom ambijentu. Tako je stvoren "slobodan prostor" za estetiku i izraz lica, posebice u području sjena. Murnau vješto nastoji nikada ne ostaviti dominaciju mračka u kadru. Uvijek uključuje i svjetlo, primjerice lampiče na čamcima ili svjetiljke u sobama, reflekse u jezeru. Sve to u konačnici stvara dojam da tu postoji svjetlo, te to stvara osjećaj tmine. S drugog motrišta takav je pristup važan za stvaranje prostornosti, dubine, čemu svakako pridonose i pokreti kamere. Murnau je sa snimateljima tehnički riješio situacije u kojima je mogao snimati ekspresivne duge vožnje, u kojima gledatelj osjeća prostor, odnosno kretanje. Samo izmjenom svjetla, pokretima kamere i kretanjem protagonista moguće je kod gledatelja stvoriti fizički osjećaj kretanja. To je u *Zori* prikazano izvanredno. Treba naglasiti jasno izraženu vremensku i prostornu dimenziju koja je postignuta filmskim, konkretnije, dobro uporabljenim snimateljskim izražajnim sredstvima. To je umijeće stvaranja prostornosti unutar dvodimenzionalne filmske slike.

Kad već govorimo o vremenskoj i prostornoj dimenziji u *Zori*, pozornost treba obratiti i na višestruke ekspozicije u tom filmu. Zahvaljujući promjeni svjetla u tim kadrovima, vremenska komponenta je posebice naglašena.

Kad se muž i žena vraćaju kući iz grada, osvijetljeni su mjesecinom koja se reflektira u vodi (to se zamjećuje u totalima). Kad nakon toga protagonisti vidimo snimljene krupnije, osvijetljeni su prednjim svjetлом, što u sli-

isu jedu kadrova ipak djeluje realistično, jer na obali, kraj koje upravo prolaze, neki ljudi plešu uz vatru. Počinje nevrijeme. Na čamcu je samo jedna, vrlo malena svjetiljka pa gledatelj ne može pomisliti kako svjetlo dolazi samo od nje, i to sa sredine vodene površine. Donekle pomaže grmljavina i sijevanje, zatim paralelna montaža (prizori u gradu, u lunaparku, u kući). Osim toga, kada poslije u kadru nema ni te male svjetiljke, dojam je još nestvarniji. Muškarac ostaje sam, žena je nestala. Utopila se? Kako je on tada osvijetljen? Svjetli li mjesec ili odakle se javlja to svjetlo? Zanimljivo je, međutim, da to gledatelje ne smeta.<sup>3</sup>

Što bi se tek moglo reći za tijelo žene na površini vode? Odakle dolazi to svjetlo? Možemo ga prihvati jedino kao konvenciju, nužnost, da bi se vidjelo što je važno za radnju filma. Rekli bismo da je izvor svjetla ovdje krajnje nedefiniran.

Takvih odstupanja, odnosno nelogičnosti nema u noćnim prizorima koji djeluju "pravo" (69'), jer sve kao da dolazi od svjetlosnih izvora u kadru, najčešće uličnih svjetiljki (primjerice u gradskim scenama). U sceni pak kad je žena skrivena na stablu (84') i promatra što se događa, osvijetljena je u prednjem planu kontrastnim svjetlom, a u drugom planu (pozadini) sve je svjetlo, osvijetljeno svjetlom svjetiljki koje nose ljudi koji su bili u potrazi, čime se postiže osjećaj dubine, a kada je kompozicijski podijeljen na dva dijela, gornji i donji.

Treba nešto reći i o mjesecu kao važnom čimbeniku. Prizor (60'42") u kojem vidimo čamac u kojem se nalazi zaljubljeni par izgledao bi s obzirom na svjetlosnu situaciju dosta plošno, nezanimljivo, suviše mirno, no redatelj i snimatelji unose u scenu stanoviti nemir, dinamiku uz pomoć odsjaja u vodi, i to u prvom redu kao nagoještaj nečega što će se tek dogoditi. U tom kontekstu svakako treba spomenuti i ulogu svjetlosnog odraza u sličnom prizoru (situacija u čamcu prije pokušaja ubojstva supruge). Tu možemo govoriti o svjetlosnom nemiru, ritmičkim izmjenama svjetla i sjene.

Kad počinje potraga za ženom, riječ je o drugačijoj svjetlosnoj koncepciji. Sve se mijenja, primarno ovisno o sadržaju. Naime jedan koncept izgradnje svjetla prevla-

**2** Nešto što bi se po učinku moglo uspoređivati s dugim kadrom u Antonijevu filmu *Profesija: reporter* (1975).

**3** Bilo bi u tom kontekstu zanimljivo jednom istražiti što zaista gledatelj

zamjećuje i što ga smeta, a što prolazi pokraj njega, a to filmski stručnjaci možda smatraju neoprostivom pogreškom.



dava na početku filma, onda se mijenja kako se razvija odnos među likovima, do klimaksa u radnji. U prizoru (79') potrage za ženom svjetlosna se situacija gradi na mekanom svjetlu svjetiljki na čamcima koje osvjetljava tražitelje; često samo jedna svjetiljka osvjetljava sve osobe na čamcu. Ali kada tražitelji promatraju vodu, u njoj nije osvijetljeno gotovo ništa. Međutim, svjetiljke ili svjetiljka koju smo vidjeli dostatna je da u sljedećim prizorima, kada vidimo osvijetljenu površinu vode, uopće ne sumnjamo kako smo "prevareni" i kako je za potrebe tih kadrova stvoreno neko novo svjetlo, neka nova svjetlosna situacija.

Kakva je uloga svjetla u organizaciji filmskog prostora?

Scena u crkvi (39'30") pri obredu vjenčanja najbolje ilustrira dva načina osvjetljenja koji su prisutni u istom prostoru. U prvom planu kadra to je klasični pristup, svjetlo dolazi iz logičnog smjera, zdesna odozgo, kroz crkvene prozore koje ne vidimo. Murnau međutim nadograđuje

to svjetlo, nadopunjava ga, razvija po svom snimateljskom autorskom nahodenju: iznad oltara, po zidovima, a posebno kod svjetla za glavne protagoniste u crkvenim klupama, pri čemu gledatelj i dalje misli da je to isključivo svjetlo što dolazi s prozora. To je dobar ilustrativni primjer za ekspresionističko poimanje svjetla, baš kao što je to i prizor s junakom na krevetu (17'40"). U početku svjetlo dolazi kroz prozor. Poslije je to svjetlo odvojeno od muškog lika. Sjene na postelji drugačije su od sjena koje bi se prirodno pojavile u istoj situaciji. Svjetlo je osmišljeno, građeno, rafinirano. U tom prizoru ponovno se javljaju dva svjetla, no gledatelj to prihvaca. Nakon toga, kad ustaje iz kreveta, javlja se niz privida koji su snimljeni tehnikom dvostrukih ekspozicija i pretapanja. Vizualno su ti prizori vrlo ekspresivni, a posebice stoga što se kombinacija kadrova, njihov spoj, temelji na razlikama u osvjetljenju, pa veza slikovno – dramsko još više dolazi do izražaja. Nakon vizija, svjetlo se ponovno mijenja, mekanije je, a prozor koji je bio vidljiv u po-

četku sada je izvan kadra. Zanimljivo je što neka od tih priviđenja ponekad zbog brzog pokreta kamere djeluju poput zuma, iako je to nemoguće, jer je zum kao tehničko i izražajno sredstvo izumljen nešto kasnije. Kad u dvostrukoj ekspoziciji žena iz grada ljubi i grli muškarca, to je s obzirom na svjetlo, kompoziciju i položaj lika dosta slično Strussovim portretima, primjerice onima Gloria Swanson (21'45"). Sličnost s njegovim fotografskim radom možemo pronaći i u kadrovima dolaska u grad, kada prizori grada izgledaju slično kao što su zabilježeni na njegovim fotografijama. I po tome možemo zaključiti da Struss nije bio ništa manje značajan kao snimatelj, jer je njegov utjecaj u vizualnom dijelu filma itekako vidljiv.

Mogli bismo reći da Murnau i snimatelji istodobno rabe logično svjetlo, ali i neko drugačije, svoje, koje je pridruženo prethodnomu. Temeljito prouče prirodnu svjetlosnu situaciju, a onda se koriste i dodatnim mogućnostima koje im to svjetlo daje.

U trenutku početka potrage (77'30") za utopljenicom prikazana je žena iz grada u sobi. Iznenada, krajne nemotivirano, na zidu se smjenjuju sjene u nekom čudnom ritmu. Na hodniku neobična izmjena svjetla i sjene. Na prozoru svjetlo, pa mrak. I onda se odjednom otkriva uzrok ovih neobičnih svjetlosnih učinaka. Ispred sobe kretao se čovjek sa svjetiljkom. Time sve postaje nekako "realnije", a ne efekt zbog efekta samog. Vidljivi izvor svjetla, dakle svjetlosni simbol, toliko je snažan da gledatelji povjeruju u svaku prikazanu situaciju kao moguću i realnu. Iako i ovdje postoje dijelovi, primjerice kad snažno svjetlo prodire kroz vrata, koji su krajnje nemotivirani.

Završni prizori sukoba žene iz grada i muškarca primjeri su majstorskog izražavanja svjetлом. Ovdje možemo govoriti o *filmskom svjetlu*, svjetlu koje se rabi u dramske svrhe, koje ne robuje logici, već poglavito radnji filma, filmskoj priči. Osim svjetlom ovdje je vidljivo i izražavanje oštrinom. Svjetlo se potpuno promijenilo, odjednom ga ima puno više nego što smo vidjeli na početku te scene, osobito za noćni ugođaj, a ostali dijelovi kadra su u blagoj neoštrini. Oštra je ograda gdje će se dogoditi ključni prizor, fizički sukob muškarca i žene iz grada. I svjetlo je izgrađeno upravo za taj prizor. Funkcionira kao svjetlosni otok za vrhunac radnje.

Nešto slično pokazuje i posljednji kadar, zagrljaj (87') bračnog para, meko svjetlo, koje kao da ulijeva nadu u ljepšu i sretniju budućnost, stvoreno je za taj prizor.

Nakon razmišljanja o snimatelskom radu u filmu *Zora i velikoj ulozi* koju je i u razradi vizualnog koncepta imao redatelj Murnau, mogli bismo reći da fotografija u ovom filmu, a pritom poglavito mislimo na svjetlo, podupire naraciju, radnju vodi naprijed, ali istodobno na neki način nema autorski (snimatelski) identitet i vizualni kontinuitet, nešto svoje prepoznatljivo. Drugim riječima: u njemačkom ekspresionizmu Murnau je odabrao neki sadržaj kako bi iz njega stvorio film, a kad je riječ o Zori, čini se da on snima film kako bi osim filmskog umijeća pokazao i neki sadržaj. Možda će se sljedeće riječi činiti prestrogima: film je dobro snimljen, no promatrajući ga u cijelosti, možemo reći da je to ipak izlog snimatelskog umijeća, snimatelskih mogućnosti, pa ostaje pitanje čemu sve to.

Drugo je pitanje što je realističnost u filmskoj fotografiji, posebice kad je riječ o svjetlu, koliko to gledatelj uočava i cijeni, i zar nije baš svjetlo u ovom filmu čimbenik koji uvijek ponovno dokazuje da je film iluzija.

Od ostalih snimatelskih rješenja koje bi na kraju teksta trebalo spomenuti, navodimo samo neke: ekspresivni kranski pokret na samom početku filma (3'30") snimljen s broda; u prizoru kad se muškarac sprema za tajni susret sa ženom iz grada (7') ambijent sobe izgleda kao da je nacrtan, no dobro se uklapa; kad je žena ostala sama u kući jer se muž išuljao (8'40"), likovni izgled kadra vizualno je (kompozicijski i svjetlosno) sličan ugođaju koji pozajmimo s Vermeerovih slika; sjećanje na nekadašnji idilični život prikazano je tehnikom pretapanja (9'10") u protusvjetlu, što je ujedno jedini nešto radosniji trenutak u prvom dijelu filma; nekoliko sekundi kasnije (9'45") još jedno prisjećanje, prizor prodaje stoke, izvanredno svjetlosno riješen, u protusvjetlu sa samo jednim svjetlosnim izvorom, svjetiljkom u kadru; kada odlaze u grad (25'), trenutak kad supružnici u čamcu vraćaju psa koji je želio ići s njima, gledatelj osjeća zbog relativno dugog kadra i fiksacije na likove (posebice ženu) statičnu kameru, odnosno stanovitu mirnoću, što je osmišljena uporaba kamere, po čemu je Murnau bio posebno cijenjen. Posebnu pozornost zaslužuje scena vožnje tramvajem (32'), nakon ženina pokušaja bijega, kad je snimljena realna vožnja i kada se pozorno pazilo na smjer svjetla pri kretanju tramvaja, sve u stvarnom prostoru, nakon čega slijedi snimanje u studiju, te osmišljena i pažljiva uporaba minijatura (rekvizita), ljudi u kadru (glumili su ljudi niska rasta), sve kako bi se u potpunosti sačuvale perspektivne

odrednice. Vrlo izražajno nevrijeme na rijeci snimljeno je u studiju brzom izmjenom kadrova (jedino na ovom mjestu u filmu), ali su i svjetlosne mijene odrađene iznimno kvalitetno. U prizoru kad muškarac ostaje sam u noći nakon nesreće i zove ženu sa stijena, situacija, iako je svjetlosno neuvjerljiva, sadrži nešto od nadahnuća njemačkim slikarstvom 19. stoljeća, odnosno romantizmom, slikarom Casparom Davidom Friedrichom.

### Zaključak

Film *Zora* odabran je kao primjer filma koji će i "običan" gledatelj upamtiti po izražajnoj fotografiji. Prva polovina filma odlikuje se stanovitim otklonom od realnosti, dok je drugi dio više usmjeren prema njoj, što je posebice vidljivo u pristupu svjetlu. Pišući o tom filmu, može se dobro uočiti što gledatelj primjećuje, što mu možda "smeta", a što uopće nije zapazio. Ono što filmaši smatraju važnim, primjerice svjetlosnu uvjerljivost, odnosno logičnost, očito gledateljima i nije toliko bitno,

ako ih više zanima sadržaj filma, filmska priča i likovi. Drugo je pitanje, odnosno motrište, koliko će u sveukupnom doživljaju filma značiti autorsko nastojanje da se poštuje logičnost pri izgradnji svjetla i kako to utječe na razlike u prijemu filma.

Moglo bi se eventualno govoriti o utjecaju filma *Zora*, odnosno snimateljskim dosezima u njemu, na kasnije filmove, primjerice na *Transatlantic* (W. K. Howard, 1931) koji je snimio J. W. Howe, da ne spominjemo *Građanina Kanea*. Naravno, treba se kloniti takvih usporedbi, no spomenuti da postoji očita sličnost u nekim redateljsko-snimateljskim postupcima koje do pojave *Zore* nije bilo ne treba izostaviti.

---

### ***Zora (Sunrise – A Song of Two Humans)*, 1927**

producent: William Fox (Fox Film Corporation), 1927. – scenarij: Carl Mayer – redatelj: Friedrich Wilhelm Murnau – kamera: Charles Rosher, Karl Struss – scenografija: Rochus Gliese – gl. uloge: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston

---

## Literatura

- Becker, Klaus, 1981, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Kassel: Stadtsparkasse**
- Bordwell, David, Steiger, Janet i Thompson, Kristin, 1985, *The Classical Hollywood Cinema*, New York: Columbia University Press**
- Eisner, Lotte H., 1967, *Murnau*, Hannover: Velber**
- Gehler, Fred, 1990, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin: Henschel**
- Gottler, Fritz, 1990, *Friedrich Wilhelm Murnau*, München: Hanser**
- Rayns, Thom, 1975, "Sunrise – A Song of Two Humans", *Monthly Film Bulletin*, god. 40, br. 495, str. 92–93.**
- Rohmer, Eric, 1980, *Murnau's Faustfilm*, München/Wien: Hanser**
- Wood, Robin, 1976, "Murnau's Midnight and Sunrise", *Film Comment*, god. 12, br. 6–7, str. 4–19.**

**Vladimir Šeput**

## Najdugovječnija međunarodna filmska smotra u Hrvatskoj

**Uz 18. tjedan češkog filma, Zagreb, 4–9. listopada 2011.**

Tjedan češkog filma, koji se u Zagrebu tradicionalno održava sredinom jeseni, najstarija je smotra neke strane kinematografije u Hrvatskoj te dodatan pokazatelj već nadaleko poznate naklonosti domaće publike prema filmovima čeških autora. Premda njihova kinematografija više ne posjeduje onu kvalitetu koju je (tad čehoslovačka kinematografija) imala "zlatnih" 1960-ih, češki su filmovi i dalje rado gledani, a zbog tematskih sklonosti komici, erotizmu, i općenito hedonističkom pogledu na svijet, posjeduju i eskapističku notu koja se posjetiteljima nudi kao alternativa hollywoodskim ostvarenjima. Kao i dosadašnjih godina, organizatori Tjedna češkog filma omogućili su hrvatskoj publici uvid u žanrovske i stilski raznolik svijet autora s čijim su prijašnjim djelima već upoznati brojni filmofili.

Od šest filmova odabralih za smotru prvu je večer prikazano ostvarenje *Osobna iskaznica* (*Občanský průkaz*, 2010) Ondřeja Trojana koji je u Češkoj poznatiji po svom producentskom negoli redateljskom radu. Humorna drama o adolescentskim godinama četvorice prijatelja tijekom 1970-ih napravljena je prema istoimenoj pripovijetki (2006) Petra Šabacha (prema njegovim je književnim motivima snimljen i kod nas rado gledan film *Pupendo* /2003/ Jana Hřebejka). Priča filma rekonstruira nekoliko godina socijalističke vladavine i sovjetske represije u tadašnjoj Čehoslovačkoj tijekom kojih će se životi junaka značajno promijeniti. Dramaturški strukturiran kao dnevničko pripovijedanje, film zbog svoje tematske preokupacije u sebi logično sadrži brojne karakteristike *Bildungsromana* kojemu je početni motiv i krajnji cilj put ka sazrijevanju junaka tijekom kojega oni doživljavaju brojne prepreke i uspješno ih svladavaju, a u svojoj srži sadrži i sukob između protagonista i društva. Navedene paradigme upotrebljene su i u *Osobnoj iskaznici* koja, ipak, ne sadrži izvedbenu inovativnost, a nedostatak humora poželjnog za taj žanr i površna psihološka karakterizacija likova

stvorili su poprilično slab srednjoeuropski film.

Producentsko-redateljska suradnja između Ondřeja Trojana i Jana Hřebejka posljednje je desetljeće urodila s nekoliko vrlo dobrih filmova, a zajednički rad na filmu *Moramo si pomagati* (*Musíme si pomáhat*, 2000) urođio je 2001. nominacijom za Oscara u kategoriji najboljeg stranog filma. Na ovogodišnjem Tjednu prikazan je nešto stariji Hřebejkov film, *Kod mene dobro* (*U mě dobrý*, 2008), također realiziran u suradnji s Trojanom. *Kod mene dobro* komedija je smještena u 1993. godinu proglašenja češke neovisnosti kada je država bila na razmeđu staroga i novoga. Radnja filma vrti se oko skupine prijatelja koji dane provode u seoskoj pivnici. Nakon što jedan od njih izgubi ušteđevinu zbog prevare skupine prevaranata, ostali mu odluče pomoći vratiti novac. Djelo je dramaturški jasno strukturirano i podijeljeno na dva dijela jednake duljine trajanja. U prvom, znatno sporijeg tempa, autor vješto naznačuje karaktere likova koji su povezani jedinstvenim mjestom radnje, a u drugom će se dijelu (začetom spomenutom prijevarom) pokazati njihovo pravo lice i doći će do izražaja duh zajedništva koji ih veže. Hřebejk je okupio neke od vodećih umjetnika suvremene češke kinematografije, od snimatelja Jana Malířa (poznat je i po suradnji s Věrom Chytilovom) do Boleka Polívke u izvrsnoj ulozi madioničara. Pripovjedna podjela filma može se shvatiti kao metafora stare i nove Češke, u kojoj se nakon Baršunaste revolucije 1989. odnosno, ostvarivanja željenog cilja samostalne države, raspala dotadašnja kolektivna težnja a brojni su se pojedinci dezorientirali u okruženju novoga sustava.

Jedan od najpoznatijih suvremenih čeških redatelja Jan Svěrák svoje novo ostvarenje, film *Kuky se vraća* (*Kuky se vraci*, 2010), ponovno je realizirao u suradnji s ocem Zdeněkom s kojim je 1996. osvojio Oscara za *Kolju* (1996), jednu od najpopularnijih čeških komedija. *Kuky se vraća* nastao je tri godine nakon njihova posljednjeg

[Preživjeti život](#)

zajedničkog filma *Povratne boce* (*Vratné lahve*, 1997), koje su bile prikazane na četvrnaestome Tjednu, a poslije i distribuirane po kinima u cijeloj Hrvatskoj. Radnja ovog filma prati šestogodišnjeg astmatičnog dječaka Ondřeja (u stvarnom životu Zdeněkov unuk) čija majka odluči baciti njegovu omiljenu igračku, plišanog medvjedića Kukyja. Nakon Kukyjeva odlaska Ondřej u svojoj mašti zamišlja da je Kuky uspio pobjeći sa smetlišta i nastaniti se u obližnjoj šumi, odakle se uz pomoć grotesknih šumskih stanovnika pokušava vratiti kući. Najuspjeliji je dio filma upravo poigravanje fokalizacijom glavnih likova s obzirom da nije sasvim jasno radi li se samo o dječakovoj imaginaciji ili medvjedićevu oživljavanju. Sukladno dječjoj perspektivi iz koje je pripovijedan, film karakterizira jednostavan i naivan pogled na svijet. S obzirom da je dramaturgija djela prilično jednostavna, odrasloj publiци tek poneka duhovita dosjetka može u sjećanje vratiti najbolje filmove obitelji Svěrák. Žanrovske se djelo može smjestiti u kategorijuigrano-lutkarske dječje filmske baj-

ke, a posebno je zanimljiv autorov doticaj s poetikom ekološkog filma. Naime, negativci filma stvoreni su od plastike i metala, nerazgradiva u prirodi, dok su pozitivni likovi oživjeli češeri i grančice koji su domaćini šume i trude se iz svog okruženja izbaciti one koji tamo po prirodi stvari ne pripadaju. Film je korektno režiran, a s izvedbene strane najveća je prednost fotografija poetičnog ugoda Vladićira Smutnýja. Međutim, sinkronizacija Zdeněka i Ondřeja Svěráka je razočaravajuća s lošom dikcijom i nedostatkom melodike.

U bogatoj tradiciji češkog lutkarskog kazališta i filma, nakon Jiříja Trnke i Karelja Zemana, najpoznatiji je češki autor igrano-animiranih filmova Jan Švankmajer. Njegov zasad posljednji film *Preživjeti život: teorija i praks* (*Přežít svůj život: teorie a praxe*, 2010) u Zagrebu je već bio prikazan na Animafestu (nije doduše igrao u službenoj konkurenciji jer autor ne želi da mu se filmovi na festivalima natječu), a prema riječima samog autora riječ je o "psihoanalitičkoj komediji" u kojoj pratimo ostarje-



Okovi

la muškarca Eugenea koji vodi dvostruki život – jedan stvarni, a drugi u snovima, zbog čega je primoran posjećivati psihoanalitičara koji mu pomaže protumačiti značenje njegove podsvijesti. S vremenom Eugene pronalazi način kako da svojevoljno uđe u onirički svijet gdje saznaje detalje o svojem djetinjstvu i o onome što se dogodilo njegovim roditeljima. Kada ga supruga natjera da se odluči između jave i sna on napisljetku odabire ovo drugo. Premda je na trenutke domišljato ostvarenje, film se ipak ne približava najboljim Švankmajerovim djelima. Prespora tempa i učestalih suvišnih ponavljanja određenih scena, djelo je prije svega zanimljivo zbog autorova katkad uspješno ostvarenog humora i originalnih scena (među njih spada i ona u kojoj se za vrijeme Eugenova tretmana na zidu svađaju stop-animacijom oživljene fotografije Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga, da bi na kraju verbalni obračun prerastao u fizički). Švankmajer se ipak predstavlja kao intrigantan autorski redatelj koji u svojim djelima svijetu živih i svijetu mrtvih posvećuje jednak pozornosti, a često se napominje da je utjecao na Tima Burtona i Terryja Gilliama. Njegovi su filmovi pesimistični detektori ljudskoga stanja odlikovani bogat-

stvom značenja i vizualnom vještinom stvaranja likova, koji zatim pred gledateljem gotovo hipnotički mijenjuju svoj vanjski izgled bez zadiranja u istinsku esenciju pojedinog objekta. Kao jedan od rijetkih umjetnika koji je i dalje vjeran nadrealističkom pokretu, svoje kadrove često povezuje po principu asocijativne montaže, a sam ističe da "nisu važne uspomene, već osjećaji" te da "Ne postoje logični prijelazi. Između jave i sna samo je jedan malen potez – otvaranje i zatvaranje očiju. A sa sanjarenjem na javi čak ni to nije potrebno."

Od cijenjene scenaristice i redateljice Alice Nellis na Tjednu je prikazan njezin posljednji film, *Mamas & Papas* (2010), drama o četiri para čiji su osobni životni izazovi i poteškoće vezani oko djece. U prvoj priči liječnici koja se bavi liječenjem impotencije pogiba kći; na tu se priču nadovezuje ona o ljubavnom paru koji bezuspješno pokušava dobiti dijete. Zatim je tu djevojka koja unatoč protivljenju svoga partnera odluči pobaciti te, napisljetku, par imigranata koji zbog teških životnih uvjeta odluči svoje dijete dati na posvajanje. Sve su priče u svojim rubnim dijelovima povezane i posvećena im je jednaka količina filmskog vremena. Redateljičin pristup realiza-

ciji jednak je u sva četiri slučaja. Teži se realističnosti prikazanog, mnoštu planova i učestaloj uporabi kamere iz ruke koja uspješno sugerira nervozu koju protagonisti proživljavaju. Sve su priče usmjerene na snažne ženske likove, muškarci su kod Alice Nellis pasivni i nesigurni, što naročito dolazi do izražaja u najuspjelijem i najcelestovitijem dijelu filma u čijem je fokusu majka koja pokušava živjeti s bolji zbog gubitka djeteta. Izvrsna Zuzana Bydžovská nagrađena je Češkim lavom za najbolju žensku ulogu, a taj je segment filma svojom tematikom podsjetio na prošlogodišnje američko ostvarenje *Zečja rupa* (*Rabbit Hole*) s Nicole Kidman u vrlo sličnoj ulozi. Film je funkcionalno režiran i dramaturški uspješno mozaično strukturiran, ali se scenariju ipak mogu zamjeriti predvidljivi raspleti, dok glazbena tema koju je napisao Jan Ponocný podsjeća na stil francuskog skladatelja Yanna Tiersena, najpoznatijeg kao autora glazbe za filmove *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) i *Zbogom Lenjine!* (*Good Bye Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003), no svojom se melodijom ipak uspješno uklapa u poetiku filma.

Tematski su najozbiljniji film ovogodišnjeg Tjedna *Okovi* (*Pouta*, 2010) Radima Špačeka koji su usmjereni na donekle nedavnu češku prošlost. Radnja filma smještena je u 1982. godinu, u vrijeme aktivnog djelovanja Državne službe za sigurnost. Film je usmjerjen na psihološku karakterizaciju glavnoga lika Antonína (Ondřej Malý) koji je kao vodeći agent Službe zadužen za praćenje i snimanje čeških intelektualaca. Međutim, nakon što se zaljubi u Kláru (Kristína M. Farkašová), ljubavnicu jednog pisca, Antonín doživljava psihički slom. Film je vješto režiran, s

izrazito pokretnom kamerom i dramatično osvijetljenim scenama, a ideja djela najjednostavnije se može objasniti parafrazom poznate izreke kako režim jede vlastitu djecu. Iako se nameću usporedbe s njemačkim filmom *Život drugih* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) ovaj je film umjetnički manje uspio premda izvrsno dočarava ugođaj Praga 1980-ih. Služba za sigurnost desetljećima je tajno fotografirala umjetnike, crkvene dužnosnike i disidente o čemu najbolje svjedoči monografija izišla 2009. *Prag viđen objektivom tajne policije* koja u sebi sadrži policijske snimke napravljene između 1969. i 1989. godine na kojima se između ostalih mogu vidjeti Miloš Forman i Milan Kundera. Knjiga i film svjedoče ne samo o ljudima koji su tada živjeli u Pragu, nego i o samome gradu, različitom od onoga kakva danas poznajemo. *Okovi* Radima Špačeka osvojili su Češkog lava za najbolji film i režiju i vjeran su prikaz rasapa pojedinca, poznatog između ostalog i čitateljima drama Václava Havela iz tih godina. Zamjerka je filmu tek ponešto prenaglašena upotreba glazbe koja svojim učestalim odlaženjem u atonalitet pretjerano naglašava ozbiljnost situacije.

S posljednjim Tjednom češkog filma, koji je ovim izdanjem doživio svoju punoljetnost, možemo biti zadovoljni. Češki redatelji koji naglasak stavlju na nešto lakše teme od onih koje smo navikli vidjeti u našem filmu i dalje su poprilično veliki miljenici hrvatske publike, iako se isto ne bi moglo reći za velike svjetske festivalne. Kao što je slučaj i s domaćom kinematografijom, tako i češki autori posljednjih godina još uvijek očekuju svoj snažniji probor na šire međunarodno tržište.

## Stipe Radić

### Između trauma dana i mora noći

Uzigrani natjecateljski program 9. Zagreb Film Festivala, 16–23. listopada 2011.

Nakon što je prošle godine u potpunosti napustio prostore Studentskog centra, raspršivši pripadajuće projekcije i događanja još više diljem grada, ovogodišnji deveti zagrebački filmski festival nije donio prevelike izmjene. Ostavši programski fokusiran na prve ili druge filmove ZFF se mogao pohvaliti s nekoliko iznimno atraktivnih naslova već poznatih i cijenjenih redatelja (McQueen, Nichols), kao i s pojačanim popisom festivalskih gostovanja, kako u sklopu glavnih programa (Kolirin) tako i povodom nekoliko zanimljivih sastanaka europskih filmaša (Zulawski, Glawogger). Ako se pak prošlogodišnji odlazak iz SC-a, izostanak besplatnih projekcija i poskupljenje karta moglo iščitati (osim kao simptom ekonomske krize) i kao okretanje festivala lukrativnijoj publici od one dotad najvjernije, studentske, vrijedi istaknuti da su besplatne projekcije popratnih programa ove godine ipak vraćene. Tako je redoviti popratni ciklus nacionalnih kinematografija bio posvećen prvim radovima danskih filmaša (Winding Refn, Trier...), dok je kasnovečernje projekcije obilježio nostalgično šaren program nazvan Seksualna edukacija na filmu s djelima nastalim većinom tijekom 1970-ih i (tek načelno) usmjerenih seksualnoj edukaciji publike. Izrazito se zanimljivim pokazao i program Crveni vesterni, u kojem su se prikazali filmovi nastali u Istočnoj Evropi tijekom socijalizma, a koji posuđuju ikonografiju tog tipičnog američkog žanra ideološki je preinačujući. Ciklus je donio stilski i tematski uistinu raznovrsne filmove koji na različite načine odaju inspiraciju tim žanrom, od komada istočnonjemačke revizionističke vestern-nostalgije *Chingangook: Velika zmija* (*Chingachgook, die große Schlange*, Richard Groschopp, 1967) pa do kompleksnog i (usprkos lošoj projekcijskoj kopiji) vizualno impresivnog litavskog filma *Nitko nije želio umrijeti* (*Niekas nenorejo mirti*, Vytautas Zalakevicius, 1966).

Ovogodišnji je dugometražni igrani program donio jedanaest uglavnom kvalitetom ujednačenih naslova, a

žiri, koji su sačinjavali Peter Suschitzky (snimatelj), Antonio Piazza, (scenarist i redatelj) i Christopher Goodwin (filmski kritičar), Zlatna kolica dodijelio je austrijskom filmu *Michael* (2010) Markusa Schleinzera, efektnom djelu o pedofiliji skrivenoj iza uređenih građanskih fasada. Izbjegavajući ponuditi obuhvatniji psihološko-društveni komentar nedjela sredovječnog samca, koji u podrumu kuće skriva desetogodišnjaka, Schleinzer odabire neosuđujuće, vojerističko praćenje nekoliko mjeseci u njihovu životu tijekom kojih otmičar živi krajnje "normalno" (odlazi na odmor... dobiva promaknuće na poslu...), ali sve uz redovite (seksualne) posjete svojoj žrtvi. Schleinzerovo je bilježenje rutine jednog pedofila eliptično i vizualno distancirano na tragu Hanekeovih filmova, a u nekim dijelovima obilježeno je i natruhama crnog humor. Otmičar Michael (Michael Fuith) naizgled je stabilni samac koji ima prijatelje i održava odnose s rođbinom, i to je glavna odlika autorova mapiranja pojedinčeve i društvene psihopatologije. Michael je za sve ostale likove tek običan pripadnik društva koji nosi svoju ulogu (u jednom dijelu filma on je i "otac" koji svoga sina/žrtvu vodi u šetnju), dok je tek podrum primjereni mjesto u kojem se razotkriva sve ono iskonski potisnuto, mračno i društveno sablažnjujuće.

Nadvladavanjem društvenih konvencija bavi se *Razmjena* (*Hahithalfut*, 2011) Erana Kolirina (filmu je žiri dodijelio Posebno priznanje). U *Razmjeni* Kolirin prikazuje bizarre epizode kroz koje prolazi mladi profesor fizike Oded (Rotem Keinam), a kojima se propituje osobna percepcija stvarnosti. Nakon što jednog dana slučajno za radnog vremena dođe u stan koji dijeli s djevojkom, Oded biva uhvaćen u zasljepljujuću mrežu znakova te počinje uočavati detalje koje je prije doživljavao krajnje površno, baš poput glavnog lika romana *Ostatak* (*The Remainder*, 2005) Toma McChartya koji do spoznaje o međudjelovanju detalja u strukturi stvarnosti dolazi pošto strada u bizarnoj



Sramota

nesreći. Dok se glavni lik *Ostatka* fokusira na ponovno, detaljistički minuciozno uprizoravanje potpuno banalnih scena koje veže uz neka sjećanja, Oded, u gotovo kataleptičnoj zburnjenosti, počinje svoje tiho kršenje nepisanih društvenih i egzistencijalnih pravila koja su mu dotad usustavljavala život, što će se prenijeti i na njegov odnos s okolinom. Usprkos estetskim sličnostima s njegovim prvim filmom *Orkestrom u gostima* (*Bikur ha-tizmoret*, 2007), *Razmjena* predstavlja Kolirinov osobniji projekt, te će zbog otvorenosti iščitavanja, kao i antiklimaktičkog finala, zasigurno odbiti jedan dio štovatelja koje je stekao prvjencem.

Drugi se film Stevea McQueena, *Sramota* (*Shame*, 2011), pokazao narativno kovencionalnijim od debitantske *Gladi* (*Hunger*, 2008), lirične meditacije o mogućnostima političkog otpora. Dok je *Glad* bila usmjerena na fizičko samouništenje pojedinca *Sramota* se konstruira oko Brandon-a (Michael Fassbender), mladog i uspješnog poslovnog čovjeka koji se emocionalno uništava zbog traumatičnosti vlastite seksualnosti (opsjednutost pornografijom i socijalna distanciranost). Razdiran moralističkim tretatom krivnje Brandonov će način života biti doveden do pucanja kada mu se u stan doseli neopterećena i nest-

bilna sestra Sissy (Carey Mulligan), koja je kao lik ponešto nedorečena. McQueena u *Sramoti* prvenstveno zanima pojedinčeva trauma urbanim ritualima (posao, izlasci) određenim brzinom, površnošću i duboko potisnutim emocijama, a u filmu do izražaja dolazi njegov raskošno stilizirani vizualni senzibilitet, kakav je iskazao i u svom prvjencu.

Povezujući pitanja rastuće nesigurnosti u suvremenom svijetu sa socijalnim, ekonomskim i ekološkim implikacijama, Jeff Nichols svojim drugim filmom *U zaklon* (*Take shelter*, 2011) prikazuje nešto drugačiju traumu suvremenog načina života. Paranoja, koja je vjerojatno rezultat naslijedenog psihičkog oboljenja, razara glavnoga lika Curtis-a (Michael Shannon) te uništava njegove društvene uloge u maloj, bogobojaznoj američkoj sredini; on je do tada bio staloženi muž koji je osiguravao život obitelji (nezaposlenoj ženi i gluhotnjemoj kćeri) i fizički radnik sa solidnim namještenjem i odanim prijateljima. Nichols nemametljivo koristi žanrovske obrasce trilera i horora u dočaranju Curtisovih noćnih i dnevnih mora te ih upleće u nežureću, atmosferičnu naraciju obilježenu upečatljivom fotografijom (s izražajnim totalima prijetećeg neba). Građeći sklonište za oluju, da bi zaštitio svoju obitelj, Curtis



Michael

joj u biti okreće leđa jer dizanjem kredita i gubitkom posla on ženu (Jessica Chastain) i gluhotnjemu kćer ostavlja na nemilost grabežljivog sustava (uz mogući gubitak kuće gubi i pravo na dogovorenu kćerinu operaciju kojom bi joj se omogućio sluh). Nichols tako u alegorijsko apokaliptičnim tonovima povezuje dvije narativne linije koje (na tragu ideja o postmodernizmu i potrošačkom društvu Fredrica Jamesona) pokazuju da shizofrenija društva fundamentalističkog tržišnog kapitalizma postaje sve inherentnija.

Bezidejnost i defetizam pojedinaca u brutalnom i nesigurnom svijetu odrednice su još nekolicine filmova iz glavnog programa ZFF-a koji tematiziraju životne probleme mladih Europljana. Tako nas dojmljivi norveški *Oslo, 31. kolovoza* (Oslo, 31. august, Joachim Trier, 2011) upoznaje sa suicidalnim liječenim narkomanom Andersom (Anders Danielsen Lie) koji iz komune gdje se liječio kreće u Oslo na razgovor za posao. Trier suptilno prati Andersovo cijelodnevno putovanje ka samoiskupljenju u kontaktima s nekadašnjim prijateljima temeljeći film mahom na dijaloškim epizodama koje razotkrivaju društvenu inerciju i dezorientiranost mladih u ranim tridesetima. *Oslo, 31. kolovoza* je film snimljen prema književnom predlošku Pierrea Drieua La Rochellea *Le Feu Follet* (1931) prema kojem je Louis Malle 1963. snimio istoimeni film (u nas

je poznat pod nazivom *Izgaranje*). Dok Malle kroz prikaz lutanja suicidalnog intelektualca oslikava atmosferu društvenog i egzistencijalnog rasapa početka 1960-ih, Trier to isto suptilno postiže za današnjicu. Osnova njegova filma je promišljanje nevidljive pozicije pojedinca s problemom u životu zajednice, što se ogleda u nekoliko upečatljivih sekvenci, početnoj, u kojoj Trier nepovezanu polifoniju isповједnih glasova spaja s kadrovima iz prošlosti Oslo, te dužom scenom u kafiću u kojoj Anders osluškuje benigne no razotkrivajuće rasprave drugih ljudi, baš poput jednako antropološki znatiželjnog glavnog lika u filmu *U Silvijinu gradu* (En la ciudad de Sylvia, 2007) Joséa Luisa Guérina. Razdiran osjećajem nepovratnosti te izdaje svih onih koji su za njega marili, Andersov se put zatvara u zoru sljedećeg dana, u kući koju vezuje uz svoje djetinjstvo, gdje si u dugom pratećem kadru priprema "zlatni šut", što nas podsjeća na kraj još jednog filma utisnutog u cjelodnevahnod, na *Dilera* (Dealer, 2004) Benedeka Fliegaufa.

Slovenski pak film *Izlet* (2011) Nejca Gazivode počinje kao eskapistička mladenačka priča o zajedničkom putovanju nekadašnjih najboljih prijatelja (sada u srednjim dvadesetima), koja se postepeno pretvara u intimističku dramu razotrivanja tajni i deziluzioniranosti životom. Tim se putovanjem njihovi životi još jednom nakratko povezuju prije nego što će se prepustiti životnim nesi-

gurnostima, slično kao i u fatalističkom finalu filma *I tvoju mamu takoder* (*Y Tu Mamá También*, 2001) Alfonса Cuaronа. Efektan, no scenaristički ponekad i banalan, *Izlet* obilježava upečatljiv vizualni izraz.

*Lena* (2011) belgijskog redatelja Christophea Van Rompaeya prati svakodnevni život istoimene mlade djevojke (Emme Levie) koja, istraumatizirana debljinom i osjećajem nepripadanja, tjelesnošću pokušava kontrolirati okolinu i doseći prihvaćanje drugih. Lena je baš poput *Rosette* (1999) u istoimenom filmu braće Dardenne pri-padnica niže klase, tvrdoglava i samostalna. Majka ju ne razumije, no svoja će maštanja o ljubavi ostvariti sa simpatičnim Daanom (Niels Gomperts) koji joj pruža ljubav i sigurnost sve dok se njihov zajednički život ne počne rastapati kroz scenaristički nediscipliniranu priču s brojnim narativnim rukavcima koji je dodatno razvodnjavaju (mugeneracijski odnosi, delikvencija, preljubi, ubojstvo...).

Kulturno specifičniji prikaz odrastanja nudi film situiran u Albaniju, *Krvna osveta* (*The Forgiveness of Blood*, 2010) Joshua Marstona koji je i u svom prvom filmu *Marija, milosti puna* (*Mariafull of Grace*, 2004) pokazivao neskrivene simpatije prema sirotinji zemalja u razvoju. Tako je *Krvna osveta* priča o mladiću Niku (Nik Xhelilaj) koji se, nakon što mu otac sudjeluje u ubojstvu poznanika i pobegne, s ostatkom obitelji mora skrivati od ritualne osvete žrtvine obitelji. Marston, uz potporu jako dobroga postava glumaca i natuščika, nadvladava stereotipe te stvara iskren i uravnotežen film koji je daleko od česte zapadnjačke eksploracije "tradiciskog barbarizma". To se ocrtava i naglašavanjem odnosa tehnološkog napretka (pa tako Nik sanja o otvaranju kompjuterske igraonice) i uvjeta tradicije od kojih se ne može pobjeći. *Krvna osveta* tako je za razliku od gruzijskog filma *Nasljedstvo* (*L'héritage*, 2006) Géle i Temura Babluanija, u kojemu se motiv krvne osvete iskazuje crnim humorom i bizarnostima, prizemna obiteljska drama koja propituje motive povezanosti ponosa i nasilja te obitelji i morala.

Poput *Krvne osvete* i ovogodišnji rumunjski predstavnik na ZFF-u *Najbolje namjere* (*Din dragoste cu cele mai bune intenții*, 2011) Adriana Sitarua u nekim elementima preokreće ustaljeni i od zapadnih festivala očekivani filmski pogled na život u Istočnoj Europi. Nadvladavajući kritične manirizme rumunjskog novog vala Sitaru kao agens radnje postavlja pojedinčevu suštinsko nepovjerenje u zdravstvene institucije koje se iskazuje (crnim humorom naglašenom) pretjeranom brigom prema zdravlju bli-

žnjih. Glavni lik Alex (Bogdan Dumitache) na sve načine pokušava pomoći hospitaliziranoj majci koja je doživjela lagani moždani udar, ali njegova briga postepeno prelazi u sve napasniju paranoju. Osim po iznimno realističnom dijaloškom odnosu likova Sitara snažan efekt uronjenosti gledatelja u dijegetski svijet postiže distinkтивnim strukturiranjem filma koji se gotovo u cijelosti sastoji od kadrova koji predstavljaju subjektivnu perspektivu nekog od likova u trenutnoj sceni. To je konstantno i očuđujuće mijenjanje očista unutar scene izvedeno tehnički minuci-ozno, a kako nije određeno nekim konceptualnim ključem stvara osjećaj, pogotovo u scenama s većim brojem likova, iščekivanja i slučajnosti.

Iako stilski oprečna dva preostala filma iz ovogodišnje glavne selekcije, *Tiranosaur* (*Tyrannosaurus*, 2010) Paddyja Considinea i *Bagremi* (*Las acacias*, 2011) Pabla Giorgellija ipak povezuje korijen tople humanosti ukopan ispod površinske hladnoće i osamljenosti (a u prvom i nasilnosti) glavnih likova. Argentinski *Bagremi*, za koje je Giorgelli osvojio Caméru d'Or (Zlatnu kameru, to jest nagradu za najboljeg debitanta) u Cannesu, minimalistička su studija ljudske komunikacije u formi filma ceste u kojemu tijekom višednevnog putovanja pratimo odnosne sredovječnog vozača kamiona s dvije suputnice, mlađom ženom i njenom nekoliko mjeseci starom kćerkom. Giorgelli promatračkim kadrovima upija naslućujuće unutarnje bitke likova koji se ogledaju u tek ponekoj opaski ili najblažem osmijehu, a ostajući dosljedno suptilni i životni do samog finala, *Bagremi* prije svega afirmiraju moć i naj-sitnijeg ljudskog kontakta. *Tiranosaurom* se, pak, može okarakterizirati glavni lik istoimenog Considineova filma – to je postariji kvartovski nasilnik Joseph (Peter Mullen) koji predatorskom agresivnošću prema okolini prikriva duboke emocionalne ožiljke. Nakon što upozna vjerniku Hannu (Olivia Colman), koju terorizira muž, njihovi će se životi tragično preplesti u pokušajima zajedničkog iskupljenja. Nastavljajući tradiciju mračnih britanskih socijalnih drama scenarist i redatelj Considine (uz sjajni glumački postav) stvara istovremeno visceralan i human film u kojemu, kao ni u *Bagremima*, a usprkos narativnim prilikama, nema mjesta melodramatičnosti. Considineovi su nepovjerljivi i ranjivi likovi prisiljeni otplaćivati kazne za svoje bjesove i nepromišljenosti hraneći se tek nazirućim bljeskom nade u nekom još dalekom, ali nadolazećem vremenu.

## KINOREPERTOAR

## Avanture Tintina

UDK: 791.633-051Spielberg, S. "2011"(049.3)

(The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011)



68 / 2011

Prvi od dva planirana (zasad) hollywoodska spektakla o strip-junaku kojeg je stvorio Georges Remi Hergé podnaslova *Tajna Jednoroga* produciran je u vremenu sve prisutnijeg razvoja računalne transformacije pokreta i izvedbe (*motion/performance capture*), baš kao što je njegov predložak nastao za vrijeme vrtoglavata tiskarskog buma, nekoć najmasovnijeg načina umnažanja slike. Kavak status u povijesti stripa uživa Hergéov Tintin, mnogima, a kamoli poznatateljima devete umjetnosti, nije potrebno posebno naglašavati. Jednako tako poznata je implementacija i stripa u filmski svijet – posebice posljednjih 20 godina kada film, kao nekoć tisak, popularizira crtane junake koje su, unatoč multiplikaciji za širi puk, povjesničari ostavljali osamljene i na rubu, dok su ih tek grupacije obožavatelja, često maloljetnih, percipirale ozbiljnim stvaralačkim ishodom. Stripovi su odmah, baš kao i veliki dio Spielbergova opusa, bili namijenjeni zabavi za raju, bili su stvorenji za pokretnu traku, baš

kao i narodna glazba ili pripovijetke iz kojih su neki umjetnici kroz povijest crpili inspiraciju.

Stoga je vrlo teško izbjegavati objektivnost, eliminirati ili potpuno omalovažavati dio baštine koji se tiče (čak i samo) zanata, zanemarivati pitanje ikakve kvalitete, zbog kvantitativne zasićenosti ili kakve dugogodišnje propagande, te odustati od potrage za nečim skrivenim što bi nekom dječaku, djevojčici ili čitavoj generaciji klinaca predstavljalo nadahnuće. Osim toga, radi stabilizacije individualnog – a usprkos globalnom sljepilu i Spielbergovoj namjeri, koja nekome izgleda banalna i panamerička, mogli bi se podsjetiti da se u stručnim studijama sam nastanak stripa veže isključivo uz američku kulturu i dnevni tisak. Ako to i jest činjenica, je li to značilo da je Tintin koji se "rodio" kasnije bio zaista nešto izvitopereno?

Tintin, čije su prve avanture objavljene potkraj 1920-ih, slikovnu je predodžbu i narativnu strategiju, kakvu

prepozajemo i u Spielbergovu filmu, preuzeo iz šund romana te je kao predstavnik europskog žanra osim komičnih avantura probavlja i ozbiljnu tematiku (kroz neobične događaje i mrvice svakodnevnog). Zbog činjenice da je porijeklo, kao i Goscinny za *Asterixa*, pronašao u literaturi za djecu, razumljivo je zašto je Hergé htio redatelja Indiane Jonesa za filmskog posvojitelja besmrtnog dječaka s čuperkom. Nažalost, njegovu *slapstick* ekrанизaciju nije doživio.

Možda mu se ne bi svidjelo što film nije narativno ostao dosljedan ni tiskanom izdanju niti svojoj prvoj ekrанизiranoj verziji, emitiranoj u okviru prve sezone animirane televizijske serije, jer se pred slavnim redateljem i Peterom Jacksonom kao producentom, dakako, našao i zadatak formiranja uvoda neovisnog o stripu, kao i predstavljanja likova mlađim generacijama kojima ovaj svojevrsni preteča superjunaka nije poznat jednako kao i Čovjek pauk, "Vitez pod plaštom" ili Čovjek od čelika. No važno je reći da su mladi scenaristi Steven Moffat (serijal *Dr. Who*, 2005–11), Edgar Wright (*Noć glupih mrtvaca /Shaun of the Dead/, 2004*) i Joe Cornish (*Invizija kvarta /Attack the Block/, 2011*), inače već dokazani u žanrovski šarenim uspješnicama, kvalitetno odradili svoj dio posla.

Njihov scenarij izmjenjuje stripovske elemente kulturalnog i pripovjedačkog koje Tintin čuva u sebi, ali dominatno ostaje blizak Spielbergovu domaćem terenu – žanru avanture. Priča prati mladog novinarskog istraživača neobičnog, ali zvonkog imena Tintin koji kupuje jednu od tri makete starog broda Jednorog u čijoj se unutrašnjosti kriju tajni stihovi. Otkriće tih mističnih versa dovest će ga do srca dvoboja starog smuka, kapetana Haddocka i otimača njegova broda, tajnovitog Ivanovića Saharina čije rivalstvo zapravo veže zajednička povijest predaka, jednoć zakrvljenih zbog Jednorogova ukletog tereta – 200 kila zlata.

Sama narativna struktura stripa *Avanture Tintina* i periodičnost njegovih anegdota pogodna je podloga za pustolovni film. I u tom dijelu Spielberg nije odstupio od izvornika koji objedinjuje niz izvanrednih događaja s duhovitim zaključkom ili trenutkom iznenađenja uklopljenih u širi narativni diskurs jedne epizode stripa. Ono zbog čega bi se Spielbergova Tintina moglo navesti i kao redateljski uspjeh jest činjenica da animacijska – nazovimo je i tehnološka – zasićenost, koja je još uvijek sklizak teren hollywoodskim redateljima, ne zapostav-

lja relativno jednostavnu likovnu predodžbu originala, pa ovdje imamo lako prepoznatljive likove i motive te aranžman slike koju ne remeti šarolik izbor planova i, dakako, puno širi od onoga koji je prevladavao u vremenu kad je strip nastao.

Dobrodošle duhovite vizualne digresije, koje su obogaćivale slikovnu retoriku imanentnu Hergéovu djelu, a koje na neki način oslobođaju film sterilnog pristupa, redatelj dozira primjetno vješto i s mjerom (ptičice oko glave, hvatanje kapi alkohola, tenk koji pomakne cijelu kuću do obale). Iako te sekvence ne predstavljaju inovativna rješenja niti antologijske isječke pustolovnoga filma, one pretvaraju *Avanture Tintina* u Spielbergovo "čedo" i nameće se zaključak da su raspoloženja, koja proizlaze već iz same mimike i gesti animiranih likova zakukuljenih u grafičkom kodu ovog filma, zapravo ekstrakt onoga što je Spielberg htio postići zaokruživanjem tetralogije o Indiani Jonesu.

Izjednačavajući kapetana Haddocka, kojeg ovdje pod slojevitom računalnom krinkom igra Andy Serkis, i Indianu Jonesa (u interpretaciji odavno profesionalno nezainteresiranog Harrisona Forda), Hollywood je još jednom jezivo potvrđio da sam crtež onoga što redatelj traži od glumca počinje biti uvjerljiviji od interpretatora, pa bi se mogli upitati da li hollywoodska reciklaža doista doseže svoj vrhunac. No koliko god ovaj teren specifične animacije, koji su prije njega utabali Peter Jackson, Robert Zemeckis i James Cameron, djelovao samo kao poligon za održavanje dobre kondicije, Spielberg izborom *Tintina* nije uzeo lagan zalogaj s kojim bi baš jednostavno ostao dosljedan sebi ili struji kojoj pripada.

Taj film, baš poput *Schindlerove liste (Schindler's List, 1993)* ili *Umjetne inteligencije (Artificial Intelligence: AI, 2001)* nagovješćuje nove eksperimente sa svojstvenim mu motivima i preokupacijama, a kojima Spielberg kao da se još uvijek želi nametnuti kao redatelj koji možda posjeduje infantilnu percepciju, ali i ozbiljne namjere. Zbog toga je šteta što je *Tintina* poškropila politička korektnost hollywoodskog *mainstreama*, jer bi kakva satirična anegdota a *conto* političkih ili militantnih grupacija ulila više realizma od uvjerljive fasade računalne grafike arhetipskog negativca i njegovih (neprimjetnih) pobočnika.

Nesumnjivo bi, osim što bi bila inteligentnija i zabavnija, progovorila o redateljevoj zrelosti i suvremenosti, te zadovoljila i ljubitelje stripa koji znaju da je Hergé-

vu Tintinu ta osobina urođena: u njegovu je "naopakom univerzumu" stalno prisutan bar neki mali sukob naoko malenih, beznačajnih i siromašnih te velikih, utjecajnih i bogatih. Taj humor ovdje prolazi filter Spielbergova revidiranja probrianih sekvenci iz vlastitih filmova jer oni, takvi kakvi jesu, bili banalni i asocijativno distancirani ili ne, ostaju mamac za široku publiku koja po-

kazuje da se vizualna čarolija teška stotinjak milijuna dolara ipak isplati pogledati. Ova bi zadnja primjedba bila i konačna diskreditacija Spielberga kao autora (ne i kao pripovjedača) i konstatacija da svijetu doista treba više prevrata i tvrde stvarnosti nauštrb pukog tetošenja i malo nježnosti.

Toma Šimundža

## Besa (Srđan Karanović, 2009)

UDK: 791.633-051Karanović, S. "2009"(049.3)

Multikulturalnost bivše Jugoslavije svakako je utjecala na jugoslavensku kinematografiju, a obilježila je i dobar broj filmova koji su slijedili nakon raspada zemlje. Fragmentiranost, etničke i klasne sukobljenosti, a ujedno duboka i neraskidiva povezanost nacija s ovih prostora nerijetko čine narativnu i simboličku pozadinu u filmovima s područja bivše Jugoslavije. Smjestivši radnju *Bese* na početak 20. stoljeća Karanović je na prvi pogled uspio izbjegći mogućnosti političkog iščitavanja filma u odnosu na današnjicu, ali konkretan vremenski kontekst (osvit Prvoga svjetskog rata) čini *Besi* i više nego podložnom društveno angažiranim tumačenjima. Baš kao i kod njegova ranijeg filma *Sjaj u očima* (2003), humorističke drame u kojoj se utjecaj kompleksnih društvenih odnosa izravno odražava i na osobnim životima likova i na njihovim međusobnim odnosima, osobito ljubavnim. Pitanje je treba li prikazanu ljubavnu priču u *Besi* čitati tek kao simboličku refleksiju tadašnje društvene situacije, a potonje, pak, kao referencu na suvremeno društvo. Takvo bi čitanje, dobro argumentirano, svakako bilo legitimno. Ali ono, gledano iz perspektive gdje priča nije tek sredstvo za izražavanje društvenog komentara, postaje suvišno.

Lea (Iva Krajnc) i Azem (Miki Manojlović) nisu prvi Karanovićev filmski par različitih nacionalnosti ili staleža čija je ljubav zabranjena ili na koju okolina gleda poprijeko, ali svakako su najneobičniji. Glavna junakinja ove intimističke drame Slovenka je Lea, udana za Srbinu Filipa (Nebojša Dugalić), ravnatelja mjesne škole u kojoj bi Lea trebala podučavati glazbu i ples. Budući da je 1914, te je Slovenija i dalje dio Austro-Ugarske, Leini se novi sumještani slabo trude skriti animozitet koji osjećaju prema

njoj. Objavom rata eskalira i njihova netrpeljivost prema Lei. Filip je pozvan u rat, a Azem, školski domar i Albanac, jedina je osoba koja pristaje čuvati Leu u njegovu odsustvu. On mu daje besu, obećanje koje mora održati i po cijenu krvi. Bačeni u situaciju u kojoj su prisiljeni neprestano biti zajedno, između Lee i Azema razvija se intimnost koja prerasta u privrženost nabijenu potisnutom privlačnošću, pa čak i neki oblik ljubavi.

Razvoj odnosa između dvoje posve različitih ljudi u fokusu je ove gotovo komorne drame u kojoj rat i društvena previranja, koja ga prate, dobivaju tek kontekstualnu i dramaturšku funkciju. Upravo je rat ono što odvaja Leu i njezina muža te pruža uvjerljivu motivaciju za njezin ostanak u napuštenoj školi pod budnim okom postarijeg muslimana. Ratom, besom i statusom nepoželjnih stranaca, Azem i Lea odvojeni su od vanjskog svijeta te svu pozornost usmjeravaju jedno na drugo, isprva iz nužde, a zatim iz osjećaja prisnosti. Njihova izoliranost još više je naglašena motivom zatočeništva vezanim uz Lein položaj. Azem je ujedno njezin zaštitnik i uzničar: brani joj slobodne šetnje dvorištem, zaključava je u sobu, a naposljetku joj i doslovno veže uže oko noge da bi mogao olakšano nadzirati njezino kretanje. I upravo se kroz taj nadzor počinje formirati veza između Lee i Azema. Leino je zatočeništvo, iako nevoljko, ipak dobrovoljno, pa je tako i Azemov nadzor nad njome moguć tek kroz njezin pristanak. Nadzor postupno prerasta u uzajamno gledanje, a gledanje u glavni oblik komunikacije.

Uvođenjem vizualne nauštrb verbalne komunikacije Karanović postiže razinu prisnosti između Azema i Lee koju ne bi mogao postići samo kroz govor. Oboje stran-



ci, ni Lea ni Azem ne govore materinskim jezikom onoga drugoga. Njihovo sporazumijevanje odvija se na šturom i iskrivljenom srpskom, tuđem jeziku zemlje koja ih obacuje. Budući da su različitih nacionalnosti, jedini pravi zajednički jezik među njima govor je tijela i pogleda koji ujedno kao da je i prirodniji, iskreniji i neposredniji od artificijelnog i odmaknutog govornog jezika. Vizualnost se u *Besi* javlja na više razina, te tako dobiva ulogu jednog od središnjih motiva filma. Nadzirana Lea nije samo objekt, već i subjekt gledanja. Prozor sobe u kojoj se nalazi predstavlja njezinu glavnu vezu s vanjskim svijetom dok čeka na mužev povratak. Kroz njega promatra što se događa vani, ali i samog Azema – njihove se uloge tako izjednačuju. A u sve to uvučen je i gledatelj koji dijeli Lein ograničen pogled i izolirani svijet dvaju junaka. Diskretna i nemetljiva kamera prikazuje događaje s određenim odmakom, i tu i tamo pokojim subjektivnim kadrom, većinom iz Leine perspektive, kao da se ne želi upletati. Komorna atmosfera filma samo još više podstiče osjećaj intime izgrađen na činu uzajamnog promatranja. "Bogami, ti ili ne gledaš, ili kad gledaš, gledaš...", kaže Lea Azemu koji je intenzivno promatra dok mu ona čita opis Nataše Rostove iz *Rata i mira* (malena metafikcijska analogija s

Leom: pjevanje i ples kao dio njihove karakterizacije).

Uskraćivanjem dodira svaki drugi oblik komunikacije među njima počinje dobivati na senzualnosti. I, zaista, intenzitet kojim se Lea i Azem promatraju toliko je snažan da pogled poprima dojam tjelesnosti. Isprva samo simbolična oznaka Leine zarobljenosti, uže koje ih povezuje postaje neka vrsta surogata zabranjene, tjelesne bliskoštiti. Pa i sam govor dobiva svoj senzualni pandan u obliku čitanja i, prije svega, glazbe. Glazba daje njihovu odnosu jednu višu emocionalnu notu simbolizirajući razmjenu na dubljoj razini. Glazba kao oblik pripovijedanja i karakterizacije te, naposljetku, i komunikacije. Iz Leina gramofona, kojim je Azem privučen, neprestano svira Schubertova *Greta za preslicom*, uglazbljeni dio Goetheova *Fausta*: "Greta sjedi za vretenom i pjeva kako se osjeća kao u groblju. Dragi je otisao i život više nema smisla, i postaje težak i gorak", kaže Lea. Austrijska opera, ne samo kao znak Leine otuđenosti i čežnje za mužem kojeg čeka, već i njezina komunikacija sa (ali i otpor prema) sumještanima koji je s neprijateljstvom promatraju iz mraka. I opet je tu prozor njene sobe kao posrednik te komunikacije. Prozor kroz koji mještani Lei ubacuju kamenje, a ona njima pušta austrijsku operu. Azem, pak, ima svoju mandolinu, te mu

ona omogućuje da iskaže stranu koju inače ne bi samo tako mogao pokazati. Njegova suzdržana pojava dobiva tako, kroz njegovo pjevanje i sviranje, i emotivnu, melankoličnu stranu, a glazba poprima ulogu njihova emocionalnog zblžavanja, sublimacije i pomalo simplističke simbolike. I dok na kraju Lea odlazi s Azemovom mandolinom u rukama, simbolom njegove duše, Azem ostaje u sobi i pored upaljenog gramofona sluša "Leinu operu" preuzimajući tako na sebe njezinu ulogu Grete.

Vrijeme koje Lea i Azem nastanjuju drukčije je od onoga vani. U školi ono kao da je stalo. Kamera, usredotočena samo na prikaz njih dvoje, ne čini ništa da bi gledatelju ukazala na neki dulji vremenski tijek. Sve je jedna velika svakodnevica, par noći. Jedino što gledatelju skreće pozornost na protijek vremena proglaši su o tijeku rata koji obavještavaju likove (i gledatelja) o vanjskoj situaciji. Ali njih to vrijeme ne dotiče, oni su izolirani u svojoj školi, a svi drugi su uljezi. Pa tako i poručnik Jevrem (Radivoje Bukvić) sa svojim bijelim, bečkim rukavicama i zapadnoeuropskim obrazovanjem. Jevremova pojava dovodi do otkrivanja Leine pune osobnosti, inače potisnute u ovom neprijateljskom okruženju. Zajednička kultura koju dijeli s njime daje joj veću slobodu u ophođenju te ističe kontrast između nje i Azema. Izrazito verbalna (brbljava, a i govori više jezika), Lea je i tjelesno veoma izražajna. Njezin je lik, i izgledom i ponašanjem naglašeno seksualiziran, ali to ni u jednom trenutku ne zadire u vulgarno. Raspuštena kosa, brbljavost, glazba, sve to ostavlja dojam koketiranja koje, u komunikaciji s poručnikom Jevremom, postaje još otvorenije.

U odnosu između Jevrema i Lee glazba doseže svoju najtjelesniju manifestaciju – ples. Sjedinjavanjem dodira i emocija, pa i strasti, ples često nastupa kao sredstvo stvaranja intimnog odnosa. Ali ovdje je upravo obratno; intima između Lee i Azema stvorena je iz fizičkog odmaka, prisilnog suzdržavanja od dodira u nametnutoj prisnosti dvoje ljudi. I upravo je taj trenutak suzdržavanja ono što rađa želju. No budući da je Lea naglašeno tjelesan lik, ona mora tu tjelesnost nekako ispoljiti. Tu se ponovno javlja sublimirajuća uloga glazbe. Sviranjem s poručnikom Jevremom i plesom Lea se djelomično rješava svoje seksualne energije, dok je njezina prava pažnja i dalje posvećena Azemu. Njezina senzualna priroda, u kontrastu s Azemovom suzdržanom osobnošću, ono je što njihovu neobičnu vezu odmiče od čisto platoske razine. Njezina svjetla

put, duga plava kosa i razgovorljivost stoje u izravnom sukobu s Azemovom tamnom kožom i kosom, njegovim obraštim licem i šutljivošću. Upravo se u tom sukobu rađa njihov podvojeni, oklijevajući odnos. Taj se odnos približava svom vrhuncu u Azemovu ljubomornom ispadu (opravdanom besom) pri kojem stavљa nož pod vrat poručniku Jevremu i biva odveden u zatvor. Scena Lee u spačići raspuštenе kose koja juri dvorištem u namjeri da ga osloboди najbolje ogoljava razinu tjelesnosti prisutne u njihovu odnosu. Do "eskalacije" dolazi u trenutku kad se Lea posve otvara i poziva ga u krevet, a Azem više ne može odoljevati. Ali čak i konačna konzumacija njihove veze ostaje tek na simboličkom nivou: dodir koji to zapravo nije i poljubac bez dodira usnama.

Sentimentalizam koji prožima ovu scenu nažalost je i mana čitava filma. Dobiva se osjećaj da je redatelj toliko usredotočen na razvoj središnjeg odnosa da je zaboravio razviti likove, koji svojom izrazito tipološkom pridrom onemogućuju gledatelju da se veže za njih. Besa tako više postaje studija samog odnosa muškarca i žene između kojih je dodir zabranjen. Građenjem tog odnosa na stereotipima Karanović lagano klizi u plitkoču. Rodni i kulturni stereotipi poput žene zavodnice (čest motiv umjetnosti, bilo književne bilo filmske), konzervativnog, moralnog muslimana i zanesenog poručnika nisu nimalo produbljeni ili učinjeni kompleksnijima dodatnom karakterizacijom. A metafikske paralele poput one s Natašom Rostovom iz *Rata i mira* ili Gretom iz *Fausta* čine se ipak pomalo banalnim u takvu dramaturški jednostavnom kontekstu. Sentimentalnost tako zamjenjuje dubinu koju film ipak za dlaku promašuje. A taj dojam biva još više potenciran natpisom koji se javlja na samom početku filma: "inspirirano stvarnim događajima". Čemu ta obavijest? Znači li to da ono što gledamo nije fikcija, ili nije to u potpunosti? Takvi natpisi gotovo uvijek izgledaju kao pomalo jeftin pokušaj prisvajanja prava na autentičnost. Samoproklamacija kvalitete pozivanjem na stvarnost koja u tom trenu postaje tvrdnja istinitosti. Veza sa stvarnošću nije kriterij pri određivanju kvalitete igranog filma, te se takve izjave, u kontekstu u kojem se pojavljuju, uvijek čine promašenima. Film, napisateljku, ipak dobro funkcioniра kao cjelina te – unatoč sporijem tempu, malom broju likova i zatvorenom prostoru – svojom kompaktnošću i izvrsnom glumom ne ostavlja prostora za dosađivanje.

**Valentina Lisak**

## Elitna postrojba 2

(*Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora É Outro*, José Padilha, 2010)

UDK: 791.633-051Padilha, J. "2010" (49.3)

68 / 2011



Iako se od *Elitne postrojbe* baš i nije očekivao nastavak, Jose Padilha se odlučio, na neki način, iskupiti za sve one kritike koje su mu upućivali mahom lijevo orijentirani filmski kritičari nazivajući autorov prosede fašistoidnim. Zato je ponešto izmijenio strategiju, što nije neobično, jer priča drugog dijela počinje trinaest godina poslije, što je i više nego dovoljno da likovi dožive određene promjene. Zato je poručniku Nascimentu (Wagner Moura) skinuo crnu uniformu, odstranio mu zloglasni amblem lubanje i obukao ga u elegantno odijelo. Umjesto da ratuje po favelama završio je u kancelariji Odjela za sigurnost okružen "žicama" i praćen budnim pogledom Velikog Brata. Možda bi i dalje ratovao da se jedna zatvorska pobuna nije okončala fijaskom. Ali vlasti ne žele još jedan Carandiru. A ne želi ga ni Padilha, jer je u njegov sedmi krug pakla već ušao Hector Babenco u istoimenom filmu (2003). Zato je tu liberalni intelektualac

Fraga (Irandhir Santos) kao Nascimentov krajnji antipod, kojeg posprdo zovu Che Guevara, koji je oženjen poručnikovom bivšom ženom i nosi majicu s natpisom *Human Rights Aid* koja simbolično biva natopljena krvlju.

Ovakva podjela priziva ideologiju jednog drugog puno intragantnijeg komada. Riječ je o izraelskom filmu *Policajci* (*Ha-shoter*, Nadav Lapid, 2011) uvrštenom u program zagrebačkog 9. Human Rights Film Festivala. U tom krajnjem rigoroznom filmu pandan onom starom Nascimentu iz prvog dijela *Elitne postrojbe* (*Tropa de Elite*, José Padilha, 2007) narcisoidni je specijalac Yaron, pripadnik izraelske antiterorističke postrojbe, koji je vlastito tijelo i duh stavio u službu države Izrael demonstrirajući nabiđani cionistički mačizam. Obojica funkcionišu poput dobro nauđenog stroja, transformirani u neku vrstu brazilske/židovskog Supermana. Obojica štiju kult mentalne i fizičke snage, koja kod Lapidova filma poprima

bizarne konotacije kad jedan od Yaronovih kolega biva otpušten zbog tumora na mozgu da ne bi ugrozio optimalnu performansu grupe, štoviše, još ga zamole da preuzme kompletну odgovornost za smrt palestinskih civila koji su nastradali u jednoj od njihovih akcija kao kolateralne žrtve.

S druge strane Fragin pandan u *Policajcima* postaje Nathanael, vođa revolucionarne grupacije wannabe tero-rista čiji se pripadnici nazivaju anarhistima, iako je riječ o blaziranim hipsterskim buržujima. Dok pošteni Fraga preferira nenasilne metode nevladina aktivizma, držeći predavanje o mortalitetu i nehumanom tretmanu brazilskih zatvorenika, Nathanael kreće u akciju i otima tajkune na raskošnom vjenčanju. No kako to obično biva, Nathanaelova i Yaronova trajektorija se spaja. Ali dok se Lapidova simetrija fanatizma ubrzo lomi u perturbaciji fikcije, Padilhin lik fanatika iz prvog dijela postaje u drugom dijelu svojevrsni Paul Kersey koji ne prašta, krenuvši u rat protiv sistema nakon što su mu ranili sina.

Fraga, dakle, na neki način pokušava artikulirati glas onih koji su kritizirali prvi dio Padilhina filma, a Nascimentovo sudjelovanje u ratu u favelama je ono što su za lik seminalnog hollywoodskog vigilanta bili Koreja, Vijetnam ili Irak. Tako se kalio čelik. S druge strane, Nascimentov kolega Matias, nakon kraće stanke u Arhivu, vraća se u zloglasnu BOPA-u koja postaje leglo korupcije, dok sprega policije i mafije funkcioniра kao podmazana. Simbol ultimativnog zla postaje bojnik Rocha (Sandro Rocha) čija je zločinačka organizacija pronašla pokrovitelje u političkoj vrhuški Rija i tabloidnoj televiziji. Jer Carioce vole ironično reći da je njihov najveći problem *trafico*, pri čemu ta riječ ima dvostruko značenje (označava i prometni kaos, ali i trgovinu drogom). Zato je drugi dio filma ideološki prilično distanciran od prvog dijela. Političku nekorektnost originala sada zamjenjuje naglašeno pamfletski prosede. Krivnja se prebacuje na sistem u demonizaciji njegovih ključnih aktera svedenih na karikaturalnu galeriju ljigavih pretih kongresnika, korumpiranih guvernera i ekscentričnih tv-voditelja s manirima Jerryja Springera, koji se doimaju kao da su izašli iz loše kazališne satire. Na sreću, koherentnost priče zadržana je fokusiranjem na Nascimentu, čije će frustracije i sve opća razočarenja u sve ono u što je vjerovao kulminirati njegovom transformacijom iz nauljenog stroja u dezilu-

zioniranog očajnika koji više ne upada u diskoteke s dugim cijevima.

Kao i u prvoj *Elitnoj postrojbi*, Padilha i dalje preferira mizanscenu na steroidima, uz neizbjegni voice-off koji svemu pokušava dati "tvrdokuhani" prizvuk bez pretjera filozofiranja ("U Brazilu izbori su biznis", "Sistem je sjeban"). No, u sudskoj završnici, u kojoj Nascimento preuzima ulogu ključnog svjedoka, režiser opasno srlja u moralku s primjesama lošije varijante Sidneyja Lumeta, ma koliko se njegov pulsirajući rezervoar fikcije trudio biti u životu, a ne veći od života. Padilha je miljama udaljen od genijalne TV-serije *Žica* (David Simon, 2002–08) koja favele Rija zamjenjuje derutnim baltimorem kvar-tom i koja će dokumentarnoj dimenziji dodati dostatnu dozu romanesknog, a fikciju obojati vulkanskim realizmom. Svi pet njenih sezona tek su pokazale da se svijet i dalje okreće, da dileri i dalje dilaju, drogeraši se drogiraju, političari politiziraju, a policijci hapse djecu, iako će djeca i sami zauvijek ostati. I u tome je sublimirana sva mudrost *Žice*. Ali Padilha želi biti pametniji. On vjeruje u transformacije. Iz crne uniforme u sivo odijelo. Iz labirinta favela u helikopter. Od nasilnog i savršeno iz-dresiranog vojnika sistema do nasilnog borca protiv tog istog sistema koji ga je izdresirao. Transformacija se u prvom dijelu dogodila i Matiasu, kad je prestao spominjati Foucaulta zamijenivši njegova djela dugim cijevima i adrenalinom. Dok demijurg David Simon tretira *Žicu* onako kako bi recimo dokumentarist Frederick Wiseman komponirao roman, da je kojim slučajem bio pisac, *Elitna postrojba 2*, bez obzira na sav svoj furiozni dokumentarizam i kameru s ramena, doima se nekako plastično i meirellesovski bombastično u demagoškoj naivnosti. Iako ta ista kamera više nije "zalijepljena" za tijela, već je distancirana i ostavlja prostor zraku.

No, s obzirom na panoramske snimke arhitektonskih čuda Oscara Niemeyera u završnici, koje pokazuju u kojim sferama caruje moć i odakle se vode ključni potezi, možda bi eventualna Elitna postrojba 3 mogla biti ambijentirana u Braziliji, a famoznu kraticu BOPA mogao bi recimo zamijeniti aktualniji BRIC – Brazil, Rusija, Indija i Kina. Novi četverolist ekonomskе budućnosti svijeta. Ali tada bi se Padilha trebao vratiti u zonu *Garape*. Zonu gladnih.

**Dragan Rubeša**

## Jane Eyre

(Cary Fukunaga, 2011)

UDK: 791.633-051Fukunaga, C."2011"(049.3)

68 / 2011



Roman *Jane Eyre* engleske spisateljice Charlotte Brontë ove je godine dobio još jednu adaptaciju. Cary Fukunaga posljednji je redatelj zaveden pričom o ljubavi između neovisne guvernante britkog jezika i temperamentnog veleposjednika koji krije mračnu tajnu. Iako je Fukunagina verzija vizualno impresivna i scenaristički vjerna originalu, adaptaciji nedostaje emocionalnih turbulencija, strasti, napetosti i uvida u unutarnji život protagonistice kojima obiluje roman. Solidna gluma, raskošni kostimi i vizualna privlačnost ipak ne mogu u potpunosti iskupiti suh i nezgrapan utisak koji film ostavlja, pogotovo u usporedbi s nekim od brojnih adaptacija koje je roman doživio, poput Zeffirellijeve iz 1996., s Williamom Hurtom i Charlotte Gainsbourg, ili, pak, one Roberta Stevensona iz 1943., s Orsonom Wellesom i Joan Fontaine.

Knjiga Charlotte Brontë jest *Bildungsroman*, odnosno, opis procesa odrastanja i seksualnog sazrijevanja koji

završava udajom kao potvrdom punopravnog ja. Počinje Janeinim djetinjstvom i odlaskom u strogi internat u koji ju je otpravila teta nakon povrede discipline. Jane ondje pronalazi utjehu u prijateljstvu s djevojčicom Helen Burns koja umire od sušice i zanemarivanja. Otišavši iz internata, u kojem je stekla zvanje guvernante, jedno od rijetkih zanimanja dostupnih viktorijanskim ženama, Jane dobiva posao na imanju Thornfield Hall na kojem upoznaje njegova čudljivog vlasnika. Ljubavna priča koja se plete između Jane i Rochestera u fokusu je mnogo-brojnih filmskih adaptacija, a leži i u središtu Fukunagine *Jane Eyre*.

Fukunagina verzija sastoji se od istih ključnih sekvenci Brontëina romana kao i prethodno spomenute Zeffirellijeva i Stevensonova. Ipak, on odstupa od linearne naracije i uzročno-posljetične logike pripovijedanja svojstvene romanu i ranijim filmskim adaptacijama. Umjesto

opisom njezina odrastanja siže počinje bijegom istraumatizirane Jane Eyre (Mia Wasikowska) od Edwarda Rochestera (Michael Fassbender). Cjelovita slika fabule oformljuje se sastavljanjem neurednih flešbekova koji ne uspijevaju obuhvatiti dovoljno radnje niti prizvati emocionalnu dimenziju odnosa koji se razvija između likova. Strukturnom rascjepkanošću redatelj je možda pokušao dočarati određeno raspoloženje ili, pak, unutarnja stanja protagonistice, no nervozna izmjena scena iz prošlosti i sadašnjosti djeluje otuđujuće i distancira gledatelje. Zahvaljujući neurednoj naraciji, onima koji nisu čitali knjigu neki bi dijelovi radnje mogli ostati nerazumljivi. Ako zanemarimo strukturalna odstupanja od originala, redatelj Cary Fukunaga nije uspio osvijetliti slavni viktorijanski roman iz neke nove perspektive. Također nije iskoristio brojne interpretacije izvedene iz ključnih problema romana, ali ni njegove druge potencijale, poput niza gotičkih scena.

Nakon sumorna internatskog života mlade Jane (Amelia Clarkson), radnja doživljava zaokret kad mlada guvernanta tijekom večernje šetnje naleti na nepoznatog konjanika. Edward Rochester, mračni muškarac tajnovite prošlosti, gospodar Thornfield Halla, očaran je inteligenom i iskrenom Jane koja se razlikuje od žena iz njegove prošlosti. Na putu njihovoј sreći stoji klasna razlika, posjet Rochesterove stare prijateljice Blanche Ingram (Imogen Poots) i enigmatični događaji u Thornfield Hallu poput zlokobnog smijeha nepoznatog izvora te zagonetnog požara. Prijetnja koju predstavlja lijepa i ohola Blanche uklonjena je kad Rochester zaprosi Jane nakon što joj je priznao ljubav. Vjenčanje naglo prekida brat Rochesterove prve žene, Berthe Mason, koji ga optužuje za bigamiju. Zagonetka jezivih krikova razrješuje se otključavanjem skrovišta u kojem se krije mahnita Bertha (Valentina Cervi).

U romanu je Jane okarakterizirana oštrom opozicijom prema Rochesterovoj prvoj ženi. Dok je Jane neugledna i prikriva svoju tjelesnost, neobuzdana i senzualna Bertha zaključana je na tavanu. Jane zavodi Rochestera retoričkom drskošću, Bertha se glasa neartikuliranim i neljudskim krikovima. Saznavši za Rochesterovu prvu ženu, Jane napušta Thornfield i pronalazi utočište kod svećenika St. Johna Riversa (Jamie Bell) koji joj nudi brak i moli da pođe s njim u Indiju. Rezervirani i hladni St. John čista je suprotnost byronovskog Rochestera. Jane, ipak, u ključnom trenutku predosjeti da se muškarac od

kojeg je pobegla nalazi u opasnosti pa se odluči vratiti u Thornfield. Ondje saznaje da je Bertha zapalila imanje te da je pritom i sama stradala. Problematika nevaljanog vjenčanja, koju i roman tematizira, tako je razriješena Berthinom smrću, pa Jane može udajom ostvariti društveni legitimitet.

Osim toga, Rochesterova prva žena razlikuje se od Jane i nacionalnim identitetom, pa se njihov odnos često tumači i u postkolonijalnom ključu. Jane je Engleskinja koju odlikuju vrline poput racionalnosti i zdravlja, a neukrotiva i neuračunljiva Jamajčanka Bertha predstavlja oprek na temelju koje Engleska gradi svoj identitet. U vrijeme imperijalizma kolonije su za Englesku predstavljale izvor kapitala, no bile su i simboličko mjesto za upisivanje strahova i fantazija. Kolonijalni aspekt, utjelovljen u Berthi, reprezentira sve štetne elemente kojih se Jane mora lišiti da bi se mogla udati za Rochestera. Jane snađe još jedna sretna okolnost kad pri posjeti zloti na samrti nenadano saznaje da je naslijedila ujakov imetak. Postavši imućna nasljednica Jane se može udati, jer se klasna razlika između nje i Rochestera smanjila. Rochester pak na kraju priče zadobiva ozljede na rukama i gubi vid u požaru. Njegova ozljeda često se tumači kao simbolička kastracija kojom se osigurava da će nakon brojnih žena i laži o svojoj prošlosti ostati vjeran Jane.

Fukunagin film tek se letimice dotiče nekih od navedenih pitanja. Njegova Jane ne djeluje kao Brontëina uporna, talentirana i maštovita žena koja ne želi ugroziti svoju neovisnost postavši Rochesterova ljubavnica, ali ne želi ni ući u brak bez ljubavi sa St. Johnom. *Jane Eyre* iz 2011. ne daje naslutiti zašto se roman smatrao prekretnicom u seksualnoj politici jer ne dolazi do izražaja pitanje o rodnoj (a ni socijalnoj) (ne)jednakosti koje roman otvara. Wasikowska pritom glumi Jane ukočenije, bez nalažene neovisnosti svojstvene liku iz romana, a budući da nije pretjerano zainteresirana za neobične događaje u Thornfieldu, ne djeluje ni previše inteligentno. Fassbender, pak, u ulozi Rochestera nema previše zajedničkog sa strastvenim i naglim Rochesterom Charlotte Brontë, jer svoju ulogu glumi s jednakom dozom strasti kao i Wasikowska Jane. Nova *Jane Eyre* ne uspijeva dočarati ni zašto je taj viktorijanski roman ljubavni klasik. Gledatelji koji se nadaju emocionalnim olujama iz romana neće ih dočekati jer su emocionalni intenziteti knjige, nijanse odnosa koji se razvijao između Rochestera i Jane, te njezin

unutarnji život, u filmskoj verziji prigušeni i prikriveni. Jedina manifestacija strasti jest Rochesterovo opetovanje nazivanje Jane "neobičnim, rijetkim stvorenjem" koje djeluje pomalo banalno i suvišno. No njegova je Bertha, kao i Zeffirellijeva, "ljudskija" od Stevensonove koja je svedena na čudovište. Zeffirelli i Fukunaga ipak pokušavaju prikazati unutarnje kontradikcije i mješavinu bijesa, ludila i nježnosti između Berthe i njezina muža.

Iako su i one daleko od savršenih, Stevensonova i Zeffirellijeva verzija ipak uspjelije dočaravaju atmosferu i kompleksniji razvoj odnosa Rochestera i Jane. U Stevensonovu adaptaciju iz 1944. ubaćeni su i kadrovi koji prikazuju poglavljia knjige da bi se naglasilo da se radi o adaptaciji romana. Osim toga, ljubavna priča Jane Eyre i Edwarda Rochestera iz 1943. isprekidana je strašću, nesporazumima i napetošću, a prijelazi između scena su glatki. Hladni interijeri mračnog, kamenog zamka Thornfield u skladu su s tajnom koja se u njemu krije, a i s Rochesterovim mračnim karakterom. Zeffirelli, pak, daje prednost emocionalnom realizmu i premješta Brontëin klasik na filmsko platno u suzdržanijem, melankoličnom tonu. Scenarij je vjeran linearnom tijeku romanu, a nglasak je stavljen na portrete Jane i Rochestera te njihove unutarnje borbe i strahove. Težište se stavlja na opozi-

ciju Jane i Rochestera kao na suprotnost između svjetla i tame. Pritom je važna Janeina rečenica upućena crtežima njezine štićenice Adéle Varens: "Sjene su jednako važne kao i svjetlost."

Nameće se pitanje je li uopće moguće adekvatno pretočiti roman poput *Jane Eyre* u film. Možda su se tome ipak najблиže približile BBC-jeve miniserije. Najvažnija pozitivna strana Fukunagina filma jest bogatstvo vizualne dimenzije. Vizualnost je važna i u samom Brontëinu romanu u kojem ona ne označuje samo kulisu radnje, već je izraz Janeine imaginacije i unutarnjeg života (Jane i sama crta, iako je ta njezina osobina u filmovima uglavnom stavljena u drugi plan i prikazana kao hobi). Fukunaga je Janeinu unutrašnjost izvrnuo prema van: od subjekta čija perspektiva osvjetljuje svijet koji ga okružuje ona postaje objekt obojen chiaroscuro tonovima nalik Vermeerovim ili Rembrandtovim slikama. Uz to, Fukunaga je njezinu unutarnju rastrganost i borbu pokušao dočarati flešbekovima koji prikazuju povratak traumatičnog sjećanja. Ipak, strukturalne nezgrapnosti, povremeno mutna motivacija, gomilanje nepotrebnih scena kojim se želi pokriti čim veći dio romana te prigušeni ton ljubavne priče čine Fukunaginu adaptaciju samo prosječnim pokušajem.

**Monika Bregović**

## Josef

(Stanislav Tomić, 2011)

Snimanje malo kojeg hrvatskog filma pratila je takva tajanstvenost poput one filma *Josef* nastalog u režiji Stanislava Tomića i produkciji Alka filma Joze Patljaka. O temi filma dugo se nije ništa znalo, informacije sa seta bile su kontroverzne, a činjenica da glazbu potpisuje Marko Perković Thompson samo je dodatno pojačala zbumjenost zainteresirane javnosti. I, napokon, na ovogodišnjem filmskom festivalu u Puli predstavio se *Josef*. Istog trena izazvao je oprečne reakcije – jedni su ga obožavali, a drugi prezirali. No, o kakvom se filmu zapravo radi?

Iako bi možda bilo najbolje detalje radnje i dalje čuvati od javnosti (kako bi se neupućeni gledatelj iznenadio), kinodistribucija *Josefa* je završila pa stoga treba pisati otvoreno. Složeni sadržaj filma najbolje je preuzeti iz ka-

taloga ovogodišnjeg filmskog festivala u Puli: "Godina je 1915. Istočni front, Galicija. Hrvatski vojnici ratuju pod austrougarskom zastavom protiv ruske vojske i bandi Čerkeza. Ranjen i opljačkan austrougarski vojnik (Neven Aljinović Tot) budi se na poprištu bitke. Oblaću tuđu časnicičku odoru, a s njom nehotice preuzima i nov identitet u obliku vojne pločice. Postaje vodnik Josef i započinje svoje putovanje po ratom opustošenoj tuđini. Josefa zabiljejava odred natporučnika Tiffenbacha (Alen Liverić) koji sumnja u njegov identitet i odvodi ga na strijeljanje..." Ovako ispričana priča filma kao da pretpostavlja tipičan ratni film. Međutim, Stanislav Tomić, redatelj kojem je ovo debitantski film, stvorio je vizualno remek-djelo, film koji u mnogočemu predstavlja korak naprijed za hrvatski

UDK: 791.633-051 Tomić, S. "2011" (049.3)



film. Od prvog pa sve do zadnjeg kadra *Josef* nas vodi kroz mozaik iznimno uspjelih mizansenskih i scenografskih rješenja. Taman kad se pomisli da će film u svakom času iskliznuti u očekivano, Tomićeva režija konstantno drži film u svojim uzdama. Posebno je upečatljivo redateljsko rješenje napada njemačkog aviona na rov. Pravi je to praznik za oči i uistinu vraća povjerenje u suvremene domaće redateljske snage. *Josef* izgleda onako kako bi izvrstan domaći film trebao izgledati – domaća intrigantna tema, sjajni glumci, iznimno napeta priča, ponešto ženskih golijh grudiju – uspjeh bi trebao biti osiguran.

Ipak, pisati o *Josefu*, a ne otkriti ključnu stvar iz sadržaja zapravo je nemoguće. *Josef* je zapravo film koji se poigrava s mitom stvorenim oko Josipa Broza Tita, mitom koji domaćim prostorom kruži već desetljećima. Sve te mitološke silnice Tomić je umijesio u gotovo trilerski zaplet kroz koji prodefiliraju fisionomije koje podsjećaju na Tita, ali i Staljina te Hitlera. Ovakvo poigravanje s povijesnim teškašima novina je u hrvatskom filmu. Sustavnim uspješnim zaobilazeњem sakrosanknosti političko-povijesnih veličina, *Josef* filmski ocrtava priču koja je, napokon, mogla biti zanimljiva ne samo lokalnim, već i međunarodnim gledaocima. Stoga je smo pitanje vremena kada će *Josef* trijumfirati u skoroj budućnosti na međunarodnom planu. Jer priča koja se tiče ne samo Hrvatske, nego i svih drugih zemalja bivše Jugoslavije, priča je koja

zapravo govori o onom povijesnom u svim prostorima. Odakle onda kontroverze?

Sve se one mogu sažeti na ime autora glazbe. Marko Perković Thompson, čovjek često opravданo prezren među poklonicima dobrog ukusa, iznenađujuće je dobro prilagodio svoj glazbeni senzibilitet filmskom mediju, iako je njegova glazbenička karijera često bila usmjerena na populaciju kojoj inteligentan film poput *Josefa* ne bi ništa trebao značiti. Tim više iznenađuje uspješno prilagođavanje mediju s kojim spomenuti glazbenik nije prije imao dodira. Filmska partitura baziran isključivo na etnomotivima, odsvirana tradicionalnim instrumentima i ljudskim glasom koji tek vokalima podcrtava radnju, zapravo se kroz film nametnuo kako samosvojni entitet. Mnogima je upravo to zasmetalo napadajući film da cijelo vrijeme "svira", bez uobičajenog glazbenog podcrtavanja određenih važnih trenutaka (čime, posljedično, ispada da je sve važno). Sve to je točno, ali inzistirajem na kontinuiranoj glazbenoj pratnji (bez odmora) film nas (po nekima nasilno) transponira u drugo vrijeme. Metoda nije nimalo suptilna, ali je vrlo učinkovita.

*Josef* je film koji, kao i svaki povijesni film, priča i o našem vremenu. Što i kako shvatit ćemo to s vremenskim odmakom. Do tad možemo biti ponosni da smo generacija koja je imala privilegiju vidjeti ovaj veliki film u kinima.

**Daniel Rafaelić**

## Koko i duhovi

(Daniel Kušan, 2011)

UDK: 791.633-051 Kušan, D. "2011" (049.3)

68 / 2011



Neki pisci otpočetka pišu filmove. Njihova je proza od prve stranice, slučajno ili ne, predložak za film. Čitajući njihove zaplete, opise likova i situacija, rasplete i komentare, istodobno vizualizirate pročitano. To osobito vrijedi za romane za djecu jer malim čitateljima mašta služi kao režija, produkcija i specijalni efekti istodobno. Svaka je nova stranica nova scena, likovi su akcijski junaci, a tekst negdje u pozadini dobiva zvučnu kulisu. Tako je bilo i tako će biti. Neovisno hoće li se priče namijenjene mlađoj publici čitati na običnom papiru ili, pak, na zaslonu dlanovnika. *Verba volant, scripta manent* ponajprije vrijedi ovdje. A da napisano ostaje trajnim nadahnućem kada su posrijedi romani za djecu i mlade najbolje svjedoči *scripta pisca* Ivana Kušana. Nakon što se pogleda ekranizacija njegova romana *Koko i duhovi* ili ponovno pročita izvorni roman objavljen 1958., teško je povjerovati da je ono što je Kušan napisao u nekom posve drugčijem vremenu i društvenim okolnostima i dan-danas tako živo, aktualno i plastično. Pohlepa odraslih u rasponu od krivotvorenja lječničkih potvrda do najgrublje otimačine, hipokrizija malograđanstine i socijalnih rituala, površnost javno iz-

govorene riječi i fascinacija isfabriciranim te stalno ukapljivanje mlađih naraštaja u dokazano neučinkovite obrasce ponašanja, neke su fino provučene oštice u priči o dječaku-detektivu čije su pustolovine ultimativno štivo za djecu već nekoliko desetljeća. Zbog toga su literarni *Koko i duhovi* istovremeno i suvremen i svedreni tekst, pravi mali film prije filma. S obzirom da je od objavljuvanja romana prošlo više od pola stoljeća, svaki je čitatelj – a njih je uistinu mnogo – mogao zamisliti vlastitog Koka, njegove prijatelje i obitelj, negativce u priči i, zapravo, sam izrežirati svoj film u glavi. Materijala nije nedostajalo jer su upravo Kušanove knjige kao stvorene za filmske prilagodbe.

U tom smislu redatelju Danielu Kušanu, piščevu sinu i najvažnijem čitatelju, nije bilo nimalo jednostavno prenijeti napisano na filmsko platno. I kao redatelju i kao (uz oca Ivana) koscenaristu. Htio ne htio trebao se suočiti s već "snimljenim" filmovima u mašti mnogobrojnih čitatelja. Je li i njegov Koko onakav kakva smo ga mi zamislili? Teče li radnja baš onako brzo kako je tekla pred našim očima? Podsjećaju li likovi iz priče na neke naše poznani-

ke? Žive li u našem vremenu ili u nekom drugom? Potkraj 1950-ih? Možda 70-ih ili 80-ih? Ili su, ipak, filmski Koko i njegovo društvo pripadnici internetske generacije? Gdje, kada i na koji način uopće smjestiti priču koja se oblikovala svakim novim čitanjem? Od toga je pitanje vjerojatno pošao i redatelj odlučivši se za ono najlogičnije. Njegov će Koko u filmu biti onakav kakvim ga je on zamislio kada je prvi put pročitao roman. I to je zasigurno najbolja odluka u ovoj ekranizaciji. Bilo kakva drukčija odluka – Koko iz dalekih pedesetih ili bliski Koko s mobitelom – zahtijevala bi potpuno drukčiju imaginaciju, odnosno, maštu nekoga drugog. Ovako je Daniel Kušan od starta bio na svom terenu, u svom filmu. Drugo je pitanje je li taj film i film onih koji su odlučili pogledati prvu igranofilmsku inačicu Kokovih avantura. Uvjeriti gledatelje da je najbolje upravo ono što autor smatra sebi najbližim najveći je izazov svake filmske prilagodbe. Daniel Kušan je za svoj dugometražni prvijenac očito imao težak zadatak.

Pritom ima nešto pravično u činjenici da je upravo Daniel Kušan redatelj prvoga dugometražnoga igranog filma snimljenog prema jednom od izvornih romana. Djeluje, naime, nevjerljivo da domaća kinematografija u pet i pol desetljeća otkako je 1956. objavljen prvi roman o avanturama Koka i prijatelja, *Uzbuna na Zelenom Vrhu*, sve do ove godine nije proizvela barem jednu imalo ambiciozniju ekranizaciju. Koko je zaživio u televizijskim serijama, ali ne i na filmu. Nakon prva dva romana o u mnogo čemu univerzalnu dječjem junaku s kojim se lako mogu poistovjetiti i hrvatski i strani čitatelji, Ivan Kušan objavio je još četiri knjige o Kokovim dogodovštinama: *Zagonetni dječak* (1963), *Koko u Parizu* (1972), *Ljubav ili smrt* (1987) i *Koko u Kninu* (1996). U tom su nizu upravo *Koko i duhovi* bili najlogičniji izbor za uvod u planirani filmski serijal. Efektniji od *Uzbune na Zelenom Vrhu*, jer druga Kokova pustolovina predstavlja naslovnog junaka već kao etabliранog malog istražitelja, ali ostavlja i dovoljno prostora za sva kasnija zbivanja. Zato i Kušanov film počinje na veoma uvjerljiv način: gledateljima, preko rekapitulacije zbivanja u Kokovu rodnom kraju, svog glavnog junaka od samog početka profilira kao neobičnog i iznadprosječnog pojedinca, kao nekoga tko dječoj publici može biti i najvećim uzorom i najboljim prijateljem. Na sličan je način svog junaka oblikovala i autorica Harryja Pottera J. K. Rowling, doduše, u posve drukčijem kontekstu, ali s potpuno istom namjerom. Djeca se životnim pravilima i mudrostima najlakše i najzabavnije uče od druge djece, u

igri i socijalizaciji među vršnjacima. Ne treba ni isticati da je hrvatska književnost u Ivanu Kušanu imala puno prije pojave J. K. Rowling svog autentičnog tvorca hitova, i zato čudi spomenuti višedesetljetni izostanak sinergije Kušanovih djela i njihova prenošenja na filmsko platno. U tom pogledu odluka da film *Koko i duhovi* transgeneracijski spoji vrijeme objavlјivanja romana i godine u kojima se zbiva radnja filma s vremenom u kojem se film premijerno gleda, itekako ima smisla. Uvod s Kokom kao malom televizijskom zvjezdrom u vremenu kada je televizija bila ultimativni masovni medij, u isto vrijeme i zabavljaju i komentira. Baš kao i zaplet priče u kojoj Ratko Milić (od mlađa zvan Koko) i njegova obitelj kao novopečeni stanovnici velikoga grada pokušavaju početi novi život, ali ih u tome omete plan mjesnih lopova da se dočepaju novca koji je iza sebe ostavio bivši stanaš novog doma Milićevih. Kada se u sve to skupa umiješaju elementi strave i fantastike, pri čemu ni Koku ni ostalim likovima nije posve jasno ukaže li im se duh pokojna stanara ili je u pitanju nešto drugo, priča se komplikira i razrješava u više slojeva.

Film teče kao spoj detektivske priče, drame o odrastaju i prilagođavanju i suptilnog horora ostvarujući isprva čudnu mješavinu humora, napetosti i melankolije. Kušanovi su romani o Koku prije svega vrhunski krimići za djecu i mlade u kojima se glavni junak i njegovi pomagači detalj po detalj bave središnjom zagonetkom, a uz to su protkani britkim humorom i veoma uvjerljivi u održavanju dinamike zapleta i raspleta priče. Filmski *Koko i duhovi* ponajprije privlače pozornost detaljnom stilizacijom, te se gledatelj u trenutku nađe u nekoj vrsti alternativne prošlosti u kojima je prepoznatljiva ikonografija ranih osamdesetih suptilno izmijenjena hrvatskom samostalnošću u kojoj Koku pomaže policija, a ne milicija, čuvari reda na kapama nose hrvatski grb, a ne zvijezdu petokraku, dok su škole daleko od ideološke mobilizacije. Neobično, ali nekako dosljedno, pa je kontekst priče moža i vodeća odlika filma.

Film je bez sumnje pažljivo pripreman i realiziran. No je li dosegnuo višeslojnost predloška, njegovu živost i dinamičnost? Filmska verzija priče djeluje znatno usporenije od tempa romana. Je li redatelj možda tempo namjerno usporio, ističući posredno da je današnjica lažno ubrzana raznim tehničkim pomagalima, ili se s takvim postupcima lakošće snašao? Odgovor je manje važan od osjećaja da bi ovoj, imanentno akcijskoj priči, više odgovarao živiji slijed zbivanja, žustrija izmjena kadrova i poneki

ekstravagantniji snimateljski postupak koji bi nedvojbeno nostalgičnom ugođaju filma dodao vrijednost. Takvo spajanje ozračja prošlih vremena i njihove avangardnije vizualizacije često se nalazi u filmovima za djecu i mlade, neovisno imaju li fantastični predznak ili ne. A ovdje se stječe dojam kao da su tekst i radnja brži od slike same, jer zaplet nudi doista puno toga. S druge strane treba pohvaliti pomno uvođenje svakog novog lika u priču te je u konačnici film *Koko i duhovi* primjer izvrsnog rada redatelja s glumcima, osobito najmlađima, koji su, iako redom neafirmirani ispred filmskih kamera, s lakoćom ponijeli glavninu radnje.

Ipak, u galeriji likova i njihovih interpreta, Koko i njegov tumač Antonio Parač ostaju u sjeni ostalih mlađih glumaca i glumica. Nakon obećavajućeg prologa, paradigma se mijenja. Ovo je Koko kakav se nakon svih pročitanih knjiga ne bi očekivao u filmu. Bila to samokonstrukcija ili ne, ali se literarni Koko u romanima nametao kao živahan dječak, predvodnik svake akcije, koji bez obzira griješio ili ne, djeluje kao vođa. Dovoljno se sjetiti televizijske serije *Operacija Barbarossa* iz 1990. u režiji Branka Schmidta, prilagodbe Kušanova *Zagonetnog dječaka*, u kojoj je u ulozi modernizirane verzije Koka briljirao samouvjereni Kruno Martinović. U ovom je pak filmu Koko kao lik odveć samozatajan i nesiguran te ga tijekom priče vrlo brzo pojedu drugi mali glumci. Ponajprije njegov novi najbolji prijatelj Zlatko, starmali analitičar kojega veoma dobro tumači Kristijan Bonačić ili Kokova mlađa sestra Marica u interpretaciji nevjerojatno koncentrirane Nine Milette. I ostala dva dječja glumca djeluju kao na početku neke uspješne profesionalne karijere: Filip Mayer kao Miki nespretni je pomagač glavnim negativcima, a Ivan Maltarić kao Kokov prijatelj Božo simpatični je sveznalica sa Zelenog Vrha čije je obiteljsko podrijetlo jedna od tajni koja se otkriva u katarzičnoj završnici filma.

U tom je kontekstu Paračev Koko korektno odglumljen lik, ali pre malo razigran u odnosu na svoj knjiški pandan i pre malo različit u galeriji ostalih dječjih likova. Pritom je najzabavniji kada pogrešno koristi strane riječi ili čezne za punjenim paprikama, no to je ionako baština samog romana. Da je Koko u filmu više akcijski junak koji pokreće radnju, a manje pasivni svjedok zbivanja oko sebe, poveznica bi s romanom bila optimalna. Srećom, epizodnih je likova napretek te se u kadru, koliko god se gdje god dje činio zaustavljenim, uvijek netko pojavljuje. Kokovi

su roditelji, za razliku od ostalih odraslih likova, manje istaknuti, premda su u Dijani Vidušin i Ozrenu Grabariću dobili optimalne tumače. Isto vrijedi i za par negativaca u izvedbama Franje Dijaka i Damira Orlića, dok je film, nažalost, posljednja potvrda jedinstvenog glumačkog dara prerano preminuloga Predraga Vušovića u ulozi tajanstvena Vinceka. Uz lucidno provučenu paralelu s likom Ebenezera Scroogeja iz klasika *Božićna priča* Charlesa Dickensa, Vušovićevu su držanje i fizionomija, čak i kao statični na umjetničkom portretu, koji u priči krije odgonetku, iznimno filmični. Dovoljno je samo nekoliko kadrova da pojava pokojnoga glumca galvanizira radnju i na jednostenan, a efektan način rasplete tajnu duhova u cijeloj priči. Prateći reakcije djece tijekom gledanja filma, redatelj je, uz pomoć malih i velikih glumaca, bez problema uspio održati njihovu pozornost, a doda li se tomu i Kokov pas Car, film na temelju predloška ima sve sastavnice uspješnog kinonaslova kojemu će se osnovnoškolci uvijek rado vraćati i zbog lektire i zbog adaptacije.

Sam film autentično prati trendove produkcije snimanja projekata za djecu i mlade u svijetu, a u nekim segmentima doslovce djeluje svjetski. Moglo bi se reći, i zvući svjetski. Za to je zasluzna glazba skladatelja Dinka Appelta koja je nedvojbeno ponajbolji katalizator događaja na filmskom platnu. Mada donekle podsjeća na melodije i lajtmotive Johna Williamsa iz serijala o Harryju Potteru, kao i Dannyja Elfmana u filmovima Tima Burtona, Appelt je napisao jednu od narativno i ugođajno najuspješnijih izvornih partitura za neki od hrvatskih filmova u posljednjih dvadesetak godina. I u tom prožimanju glazbe, koja se stapa sa slikom, koja kao da je i sama na tragu nečeg fantastičnog i na granici prošlosti i univerzalnosti, protječe najdojmljiviji dijelovi Kušanova filma.

Odraslim gledateljima filmski *Koko i duhovi* predstavljuju ili novi dokaz da je hrvatska kinematografija mnogo puta propustila priliku uvježbati redatelje i senzibilizirati gledatelje na primjerima ekranizacija hrvatskih romana za djecu i mlade kojih je u izobilju (što također pokazuje i kinouspjeh *Duha u močvari* Branka Ištvančića prema romanu Ante Gardaša), ili zgodan i nepretenciozan podsjetnik na vremena kada su i sami čitali Kušanove romane o Ratku Miliću. No, *Koko i duhovi* je u prvom redu film namijenjen vršnjacima naslovnog junaka i njegovih prijatelja te kao takav ispunjava i svoju zabavnu i svoju umjetničku zadaću.

**Boško Picula**

## Kotlovina

(Tomislav Radić, 2011)

UDK: 791.633-051 Radić, T. "2011" (049.3)

NOVI FILMOVI

68 / 2011



O likovima *Kotlovine* Tomislava Radića mnogo toga ne znamo. Neki su karakteri ove ladanske, ansambl-drame više definirani, neki manje, a neki su tek naznačeni. U Radićevoj obiteljskoj drami – posljednjem dijelu svojevrsne trilogije začete sa *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005) i nastavljene s *Tri priče o nespavanju* (2008) – pojavljuje se više od petnaest likova, pa su osobne drame nekih od središnjih likova tek natuknute.

No ako u filmu o obiteljskom okupljanju triju sestara 35 godina nakon što je najmlađa sestra s majkom otpuštovala u Australiju mnogo toga ostaje neosvijetljeno, jednu stvar o svim likovima sasvim sigurno znamo – to je da su svi Hrvati. U drvenoj vikendici, vjerojatno negdje u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, okupili su se Jakov, Damir, Krešo, Danijela, Mimi, Dida, Lana, Marijan, Ana, Željka (Žeža), Mirko... Prezimena koja se spominju su Markulin i Perak. Svi članovi obitelji i gosti govore hrvatskim jezičnim standardom, kod nekih blago probija kajkavski

dijalekt, a kod dvoje članova obitelji osjeća se blagi čakavski naglasak.

Dakle, apsolutno je sigurno da na obiteljsko okupljanje nije zalutao niti jedan Srbin ili Bošnjak, dapače, nitko s bosanskim naglaskom, da se oko ritualne kotlovine i pečenog odojka nije zatekao nikakav Slovenac, Makedonac, Crnogorac ili bilo koji drugi stranac. Uostalom, teta Mimi (Melita Jurišić), najmlađa sestra, jedina s nehrvatskim naglaskom (australskim, naravno) u rodnu se Hrvatsku vratila tek nakon što joj je suprug Jeffrey preminuo, budući da njemu nije bilo ni na kraj pameti putovati u neku istočnoeuropsku, tobože mitteleuropsku "the old country" i upoznavati se s tamošnjim povjesno, civilizacijski i ekonomski frustriranim plemenom koje se okuplja oko domaćeg vina i rakije, masne hrane i životinske dojenčadi nabijene na kolac.

Tek kad je Englez Jeffrey umro, teta Mimi se mogla vratiti, "vidjeti ponovo zoru kako rudi i sunce starog kra-

ja" (B. Štulić), dapače, proživjeti uzbudljiv i romantičan tjedan s dvadesetogodišnjim Jakovom (Igor Kovač), posvojenim sinom svoje najstarije sestre, pa čak i po vlastitom priznanju doživjeti svoj prvi orgazam u životu, i tako zaokružiti jedan po svemu poseban tjedan u životu sredovječne udovice.

Posljednji seks s nečakom Jakovom teta Mimi će obaviti na putu, u šumarku uz cestu, a na obiteljsko okupljanje stići će fizički i emotivno pomlađena, pročišćenih čakri, ali bez ljubičastih čipkastih gaćica (Jakovljev trofej) i s ubodom nepoznate beštije koji joj se dogodio dok se valjala po travi i lišću rodne grude. I sad su svi na okupu: tri sestre, tri različite obitelji, njihovi gosti i susjedi, sve Hrvati, bez Engleza (koje hrvatska politička desnica automatski poistovjećuje s Bleiburgom) i, naravno, bez Srba, Bošnjaka i drugih Drugih.

Po mnogim svojim sastavnicama *Kotlovina* slijedi koncept *Ive...* Oba filma snimljena su digitalnom kamerom iz ruke, u oba filma središnji je događaj obiteljsko okupljanje i u oba filma povod okupljanja je dolazak stranca među Hrvate. U *Ivi...* riječ je o dječjem rođendanu koji se pretvara u večeru za njemačkog industrijalca (dakle za pravog stranca za razliku od tete Mimi) s kojim glava zagrebačke obitelji pokušava sklopiti posao. Ono što tu Radić impostira na političkoj razini jest puzanje hrvatske više klase pred strancima, pred Evropom i pred njihovom lovom. *Iva...* je politički vrlo opora prema Hrvatima, prema skorojevićevskim tranzicijskim obiteljima (obitelj iz *Ive...* ne pripada u Tuđmanovih "dvjesto", ali bi svoje mjesto lako mogla naći u tranzicijskih "tisuću"), ali je još više opora prema strancima. Jer ispod kritike malograđanske hrvatske više (srednje) klase krije se zapravo vrlo zloslutna odioznost prema strancima kojima otvaramo svoja vrata, a koji nas zapravo preziru i dolaze samo da bi nas vukli za nos, prevarili i pokušali pojebati naše žene, kako to ispada na kraju filma. Ali *Iva...* je ipak film o "nama", koji se dešava "sada" i "ovdje" i koji će, kada ga pažljivo i brižno stavimo u vremensku kapsulu, svjedočiti budućim generacijama o jednom vremenu, o jednom trenutku, o "nama".

Možda i stoga što u *Kotlovini* nema pravog stranca Radićev odnos prema Europi – i vanjskom svijetu uopće – ovoga puta mnogo je mekši. Dapače, umjesto izolacionizma, koji je sugerirala *Iva...*, Radićev stav prema ekonomskim i političkim integracijama Hrvatske i Europe ovoga puta prilično je drugačiji. Zamjerale su se Radiću

rasprave o EU, stranim bankama i strancima koji dolaze pokupovati našu zemlju, a što ih obitelj vodi za stolom. No pijane i polupijane rasprave, u kojima se vrte uvijek isti klišeji i iste predrasude, u kojima se otpor prema evropskim integracijama poistovjećuje s intelektualnom pronicljivošću i nacionalnom senzibilnošću, zapravo jesu naša stvarnost – od televizijskih panel-diskusija pa do obiteljskih okupljanja nalik na Radićeve u *Kotlovini*. Pritom, zanimljivo je da Radić, čini se, politički više ne sugerira izolacionizam, kao što je to bio slučaj u *Ivi...*, već upravo suprotno, razotkriva svu bijedu izolacionističkog političkog "trabunjanja" (iz usta Anje Šovagović Despot u ulozi najpijanije sudionice okupljanja), baš kao što razotkriva i bijedu proevropskog "blebetanja" (iz usta Gorana Navojca u ulozi nervoznog i dvoličnog oca koji vodi dvostruki život).

*Kotlovina* nije film bez mana. Digitalna fotografija na razini je televizijskih sapunica i na samoj granici estetske prihvativosti (nekima i ispod nje). Scena seksa u šumarku s dvostrukim pretapanjima između Jakova i Mimi lako bi mogla ući u izbor za najgori filmski seks godine, i to na svjetskoj razini, određenih poteškoća ima i u pojedinim dijalozima, kao i u pojedinim glumačkim nastupima. No, ipak, sve te mane ne utječu na dojam cjeline, koji je izvanredan, obilježen uvjernjivim likovima i uvjernjivim situacijama, jednim zgodnim detaljem izgubljenih ženskih gaćica i jednim još zgodnijim detaljem sredovječne guze, u koju će teta Mimi morati primiti injekciju. Na političkoj pak razini *Kotlovina* se čini zreljom od dubinski eurofobične *Ive...*, dok sama nacionalna ekskluzivnost drame ima svoju funkcionalnost baš kao i uporaba (nesretne) digitalne kamere. Kao i *Iva...* i *Kotlovina* je priča o "nama", Hrvatima. Zbog te zatvorenosti, okrenutosti hrvatskim temama i isključivo hrvatskoj publici, Radić nema zapaženijeg međunarodnog uspjeha, premda njegova *Iva...* sasvim sigurno nadmašuje mnoge filmove danske Dogme koji u jatima obilaze svjetske festivalle i premda se *Kotlovinu* može uspoređivati s najboljim francuskim ladanjskim filmovima.

*Ivu...* i *Kotlovinu* teško mogu doživjeti i naši najbliži susjedi, s kojima dijelimo više ili manje sličan jezik i mnoge zajedničke teme. Uz tematsku ekskluzivnost Radiću se pritom može zamjeriti i nacionalna ekskluzivnost *Kotlovine* kao provincijska i etnocentrična. Ali nije riječ o tome. Radić nije za "internu uporabu" na način na koji je to Thompson. Njegova misao i poetika ne iscrpljuju se

u ideji nacionalizma i izolacionizma. Dapače, Radićeve teme možda jesu lokalne, ali njihove izvedbe su svjetske. Nacionalna ekskluzivnost i etnocentričnost *Kotlovine* ovdje je da bi govorila o "nama", o onome što je "ovdje" i "sada". Svi ti Markulini i Peraki, Jakovi, Lane i Marijani, nalaze se u pozadini priče, oni nisu njena etnička "vrijednost", već slika društva koje je, na kraju krajeva, u prošlom desetljeću temeljito etnički očišćeno. Ako Radićeva nacionalna ekskluzivnost i jest provincijska, takvo je i hrvatsko društvo. Ako i jest etnocentrična, takva je i sredina o kojoj govori.

Zbog te lokalne ekskluzivnosti *Kotlovina* sasvim sigurno neće imati međunarodnu recepciju kakvu zасlužuje. Ali to nije Radićev problem. Poštenije je raditi film za domaću uporabu, nego za svjetske festivale. Uostalom, netko i to mora. Umjetnost se ne proizvodi da bi s njome mogli paradirati pred svijetom, brendirati se kao nacija i društvo. Upravo to jest na svoj način provincialno i nacionalistički. Umjetnost prvenstveno postoji da bi se u njoj mogli ogledati. A na tom velikom poslu Tomislavu Radiću trenutačno nema premca.

**Dragan Jurak**

## Le Havre

### (Aki Kaurismäki, 2011)

UDK: 791.633-051 Kaurismäki, A. "2011" (049.3)

U francuskoj luci Le Havre na usidrenom brodu koji putuje za London policija otkriva kontejner u kojem su ilegalni imigranti iz Afrike. Ne baš nježno policijac ih odvode u izbjeglički logor, a jedino tinejdžer Idrissa (Blondin Miguel) bježi. Jedan ga policajac primijeti i želi pucati, ali ga sprečava sposobni, no pomalo rezignirani islijednik Monet (Jean-Pierre Darroussin) koji ne dopušta da se puca na djecu. Povratak u domovinu vjerojatno bi stajao Idrissu života, jer mu je otac ubijen kao protivnik diktature. Za njegovo izbjegavanje policijske potrage zasluužan je Marcel Marx (André Wilms), postariji nekadašnji klošar i boem s umjetničkim ambicijama koji je shvatio da neće uspjeti stvoriti neko značajnije djelo te je postao čistač cipela (što je tek prva od velikog niza filmskih i ostalih asocijacija). To mu zanimanje omogućuje da – kako kaže – bude najbliže ljudima i najdalje od propovijedi na gori, te da, iako predužen kod susjeda i prijatelja, ipak vodi skroman, ali ugordan život u kojem ima krov nad glavom, suprugu s kojom ga veže duboka ljubav, dovoljno za jelo, pa čak i za pokoju čašicu bijelog vina u društvu s prijateljima u obližnjem lokaluu. Vođen socijalizmom inspiriranim idejama o solidarnosti Marcel odlučuje pomoći Idrissi i vodi ga svojoj kući.

Taj osnovni zaplet *Le Havrea* možda i ne bi izazivao veću pozornost da ga nije režirao Aki Kaurismäki, koji je i iz pojednostavljenijih priča znao stvoriti vrlo kompleksne, zaučudne i izrazito originalne filmove. Pritom on ne pojednostavljuje samo priču nego i svaki od pojedinih prizora do

te mjere da i najbanalnije svakodnevne situacije i potpuno obične rečenice djeluju ne samo asketski, što podsjeća na njegovu ljubav prema Robertu Bressonu, nego i toliko stilizirano da iz realističnosti prelaze u simbolizam. Ponajprije je to uočljivo u dijalogu koji na prvi pogled nema nikakvih posebnih značenja, ali ih zapravo dobiva činjenicom da kod Kaurismäkija nema scene u kojoj bi istovremeno govorilo više ljudi čak i onda kada bi se to očekivalo (za šankom ili kada se na nekom drugom mjestu nađe više osoba). Štoviše, gotovo obvezno u izmjeni govornika postoji pauza u kojoj je mnogo važnije što pokazuje lice protagonista nego ono što on govori. Zato se iznevjereno očekivanje da će te prilično rijetke dijaloške scene donijeti neke posebno značajne rečenice okreće u gledateljevo koncentrirano istraživanje duhovnih stanja likova. To pored stanovite distance rezultira posebnim doživljajem emotivnosti koja sliči onoj iz filmova Françoisa Truffauta, a na autorovu sklonost proslavljenom novovalovcu ukazuje i sitna epizoda susjeda koji zove policiju. Njega tumači Truffautov glumački alter ego Jean-Pierre Léaud koji je nekoliko puta igrao kod Kaurismäkija, između ostalog i u do sada jedinom njegovu ranijem filmu na francuskom jeziku *Boemski život* (*La vie de bohème*, 1992). A da veliki finski redatelj iznimno cijeni francuski novi val pokazao je još na početku karijere kada je zajedno s bratom Mikom utemeljio producentsku kuću *Villealfa* nazvanu prema Godardovu *Alphavilleu*. Uz to i interijeri, pa i čitav ambijent



(lučka četvrt), asociraju na 1960-e u kojima se afirmirao novi val, te ne nalikuju na suvremenii, moderni Le Havre, pa taj retro-ton, koji ima i nekih naznaka nostalgiije, daje notu posebnosti Kaurismäkijevu odnosu prema ilegalnim migracijama iz Afrike kojih je možda ponekad bilo i prije pola stoljeća, ali su tek u posljednje vrijeme postale goruci problem.

No niti time se ne iscrpljuje množina filmskih asocijacija i njihovih interakcija s vizualnim identitetom filma i slojivošću značenja. Još važnije za atmosferu filma, ali i za Kaurismäkijeve zamisli djeluje ipak francuski poetski realizam, posebice autoru omiljeni Marcel Carné. No dok u poetskom realizmu idealizacija autsajdera i gubitnika težinu dobiva u njihovu srazu s okolinom koja ih odbacuje, pa to najčešće vodi u tragediju, u *Le Havre* se svi ti ljudi s dna društvene ljestvice međusobno povezuju pomažući (unatoč njegovim ranijim dugovima) čistaču cipela u spašavanju mladog Afrikanca, ali i u ekonomskom preživljavanju i skrivanju od policije. Ipak, da bi svi ti raznorodni elementi funkcionali kao cjelina važna je bila glumačka uvjerljivost, upravo zbog toga što se mimo izgovorenih riječi i mimike treba naći novo značenje koje će oblikovati čitav

prizor. Pritom je posebno intrigantno da se taj efekt postizao do krajnosti suzdržanom glumačkom interpretacijom u kojoj gotovo nepokretno lice glumca uspijeva opisati kompleksnost njegove osobnosti i uputiti na dramatične događaje koji su bili odlučni u formiranju ne samo psihe nego i izgleda lica, te govora tijela svakog pojedinog lika.

Među njima najteže je bilo tumačiti pokretača radnje – postarijeg čistača cipela Marcella Marxa kojemu je prezime nedvojbeno povezano s Karлом, iako Kaurismäkijev socijalizam (ako ga se tako može nazvati) nema puno veze s marksizmom. Marcel, pak, može upućivati i na Carnéa, ali i na slavnog pantomimičara Marcea. O uvjerljivosti tog protagonisti, koji je unatoč siromaštvu i mnogim životnim problemima sačuvao vedrinu, dobrotu i brigu za druge ljude, ovisila je bitno i uvjerljivost čitavog filma koji virtuozno balansira na granici realističnosti i bajkovitosti. Za njegova tumača Kaurismäki je odabrao Andréa Wilmsa (1947), široj publici gotovo nepoznatog unatoč šezdesetak njegovih uloga, a kojeg bi se moglo nazvati i francuskom inaćicom Bruna Ganza. On međutim nije imao sreće da se u francuskoj kinematografiji nađe veći broj uloga za takva interpreta, pa je najveći uspjeh (Europsku filmsku nagradu

za najbolju sporednu mušku ulogu) postigao upravo u suradnji s Kaurismäkiem u već spomenutom *Boemskom životu*. Wilms svoju glumu određuje zanimljivim licem koje se gotovo ne mijenja. Ono nosi tragove nekadašnjih životnih sukoba, a istodobno (potpomognuto i govorom tijela) pokazuje ustrajnost i nepokolebljivost u postizanju naizgled gotovo nedohvatljiva cilja – pronaleta ostataka Idrissine obitelji i povezivanje simpatičnog, ali i pomalo izgubljenog tamnoputog tinejdžera s njom. Zanimljivo je da je Kaurismäki uspio od mladog naturščika Blondina Miguela dobiti potpuno kompatibilno vrhunsko tumačenje Idrisse. Tešku životnu situaciju i dramatičnu prekretnicu Miguel oslikava prvenstveno pokretima koji su kod njega kao mладца naglašeniji, dok mu je lice ozbiljno u nastojanju da prikrije osjećaje i strahove, a rijetke i efektne promjene se zbivaju u trenucima u kojima se otkriva da i Idrissa poput svojih vršnjaka želi barem malo zabave, igre i zaborava.

Treći akter zbivanja je inspektor Monet ( prezime slikara ukazuje na još jednu redateljevu sklonost francuskoj umjetnosti). Njegov interpret Jean-Pierre Darroussin koristi suspregnuti ton glume da bi naglasio tajnovitost pravih namjera tog umješnog policajca. Važno mjesto u okviru filma kao pjevač povratnik na scenu na dobrotvornom koncertu za Idrissu ima i Little Bob (pravim imenom Roberto Piazza), stvarni pjevač rock grupe *Little Bob Story* osnovane u Le Havre 1971, koja je imala i međunarodnih uspjeha. To ukazuje ne samo na širinu francuskih poticaja ovom filmu Akija Kaurismäkija, nego i na njegovu poznatu vezanost za rock. Podsjećanja, ovog puta opet na francu-

ski film, nije lišena ni uloga velike finske glumice Kati Outinen koja je često surađivala s Kaurismäkijem, pa ne začuđuje što briljira u načinu glume koju redatelj zahtijeva. Ovdje je vrlo nijansirano uobičila dobrotu, razumijevanje i bezgraničnu ljubav kao supruga Marcela Marxa, a akcent kojim govorci francuski objašnjava se stranim podrijetlom te žene. To ipak nije omelo redatelja da je nazove imenom velike francuske dive Arletty koja je svoje vrhunce doživjela u vrijeme poetskog realizma i posebice u filmovima Marcela Carnéa.

Međutim, unatoč svim posvetama i natuknicama, te oslanjanju na francusku tradiciju, Aki Kaurismäki u suradnji je sa svojim stalnim suradnicima, snimateljem Timom Salminenom i montažerom Timom Linnasalom ostvario film koji je nedvojbeno originalan i bliži ostalim njegovim djelima više nego svemu ovdje spomenutom, pa čak i francuskom poetskom realizmu. Kod njega poetična atmosfera ipak nije uvod u dramu, nego omogućuje stvaranje svojevrsne bajke za odrasle. U njoj elementi realistično prikazanih ozbiljnih društvenih problema mogu uvjerljivo funkcionirati u spoju s naglašenom osjećajnošću, a idealizirana slika solidarnosti, nužna za promjenu društvenih odnosa, može sasvim uvjerljivo u tako stiliziranom filmu završiti hollywoodskim *happy endom* i razgaliti gledatelje koji taj sretan kraj neće primiti kao konvenciju bez značenja, nego kao zaslženu nagradu protagonistima za ljudskost kakvu rijetko srećemo u stvarnom životu, ali i samima sebi za sve one pozitivne, inače najčešće duboko potisnute emocije koje je ovaj film pobudio.

**Tomislav Kurelec**

## Melankolija

(*Melancholia*, Lars von Trier, 2011)

UDK: 791.633-051Trier, L. von "2011" (049.3)

Premda vlastito pamćenje ne doživljavam kao osobito stabilan prostor za skladištenje informacija, jedno od najživljih sjećanja koje mi ni nakon dvadesetak godina nije izbjeglo sjećanje je na jedan san, koji i danas, u žestokoj konkurenciji dnevno-noćnih mora, bez okolišanja prepričavam kao nešto najstrašnije što je moj nokturnalni id ikad proizveo. Prvi kadar prilično je jednostavan: u prozirnom polumraku svitanja sjedim na niskom betonskom zidiću na zadarskoj morskoj obali, zurim u horizont i če-

kam da izađe sunce. Izmjena kadra, fokus na horizont: u *slow motionu* iza otočkih brežuljaka, umjesto Sunca, polako počinje izbijati Zemlja – golema, plava i zelena, onakva kakvu sam upoznala s naslovnice enciklopedije svemira, TV kalendara, SF filmova. Prestajem disati. Kadar treći: budim se prestravljen, s panikom u plućima veličine planeta. Melankolija?

Posljednji cjelovečernjak Larsa von Trier, koji je Europska filmska akademija upravo proglašila najboljim filmom



2011., i koji je u tom nadmetanju pobjedio i ovogodišnjeg oskarovca za najbolji film, *Kraljev govor* Toma Hoopera, pojavio se na kinohorizontu otprilike u isto vrijeme kad i Malickovo *Drvo života*, koje je pak osvojilo ono filmsko "drvo života", cannesku Zlatnu palmu. *Melankolija* je, međutim, kao Continentalov pulen, ostala u nas distribucijski ograničena na (marginalniji) Movieplex, dok je Malickov (i Blitz-Cinestarov) film igrao u svim dostupnim kinima – što na neki način odražava i njihovu simboličku težinu i važnost za etos univerzuma koji nastavamo. Naime, dok Malick carskim rezom porađa monumentalno djelo koje kao da je plod romanse Charlesa Darwina i Djevice Marije, jukstaponirajući prizore stvaranja svemira dokumentističkoj dramatskoj obiteljskoj svakodnevici na čelu s Bradom Pittom, ispresjecanoj poetičnim monologozima (!) sa Svevišnjim, Trier i u *Melankoliji* dosljedno nastavlja reproducirati nihilistički i duboko a(anti)religiozni filmski etos koji ovoga puta, za razliku od mikrokozmičkih kazni koje sustižu pojedinca i kolektiv (kao u vizualno minimalističkom *Dogvilleu*, ili u pretposljednjem mu, baroknijem *Antikristu*), ideološki tjera do konačnog rješenja – apsolutnog uništenja ljudske vrste i njezina spiritualnog i fizičkog habitata.

Baš kao u uvodnoj sekvenci moga sna, i *Melankolija* započinje usporenim, apokaliptičnim vizualnim fragmentima koji već u uvodu filma speluju njegov svršetak (junakinja u proročkoj/mučeničkoj pozicii uzdignutih ruku, zamrznuti

elektricitet u zraku; dva nebeska tijela na simetričnom nebuh iznad dvorca i livade na kojoj su ukopani protagonisti; fatalno približavanje planeta; junakinja Justine u vjenčanici, ukočena u pokretu, zapetljana u močvarno bilje itd.), pri čemu Trier svaki od ovih kadrova strukturira kao sliku (rekonstruirajući klasike iz kista Bruegela, Millaisa, Carravaggija i dr.). Nakon ovih somnambulističkih i makabrističkih kadrova-slika (postupak koji je autor, uzgred, uspješno testirao u *Antikristu*) koji u vizualnom koordinatnom sustavu *Melankoliju* jasno (samo)identificiraju i kao umjetničko djelo i kao film definitivne katastrofe, Trier naglo prelazi iz svijeta "destilirane" vizualne umjetnosti u svijet klasične "radnje", svijet ljudi, prebacujući prigodno i kameru s postolja na rame.

Svijet ljudi u prvom dijelu (nazvanom *Justine*) predstavlja istoimena protagonistica (glumi je Kirsten Dunst), koju zatječemo na stražnjem sjedalu limuzine, u vjenčanici, uz zaručnika. Da vjenčanje neće ići glatko jasno je već i iz prvihi turbulentnih kadrova i prometne komplikacije u kojoj su se mladenci našli; golema limuzina ne može se uskom i vijugavom cestom probiti do dvorca u kojem je vjenčanje. Kad im to nakon nekoliko sati ipak uspije, shvaćamo da je prometni kaos zapravo simbolički odraz psihoemocionalnog stanja glavne junakinje: ona je neprohodna, zamršena i nedostupna. Uistinu, tijekom dugačke dokumentarističke sekvence svečane zabave u velebnom dvoru, koji je vlasništvo Justinina bogatog šogora Johna (Kiefer Suther-

land) i u kojem živi i njegova supruga, Justinina sestra Claire (Charlotte Gainsbourg), veličanstveno vjenčanje, sasvake normalne djevojke, polako se de(kon)struira, baš kao i međuljudski/obiteljski odnosi – i pokazuje se kao prisilna mehanička socijalna radnja, forma lišena sadržaja, te stoga konačno i propada. Mladoženja odlazi, a Justine ostaje na oporavku kod sestre i šogora jer je u korijenu ovog debakla njezina (očito dugovječna) depresija.

Osim što je emocionalno isključena, Justine je nedostupna i seksualno – nekoliko situacija seksualne radnje zapravo su mehanički pokušaji komunikacije (sa zaručnikom) ili prekidanja iste s istim (putem seksa s polupoznatim muškarcem). Junakinja je, dakle, vlastitom depresijom odvojena i ogoljena od svih funkcija i nagona koje čovjeka čine društvenim bićem – ne reproducira se ni emocionalno ni seksualno, već, primjetimo, isključivo umjetnički, kao protagonistica von Trierovih likovnih reprodukcija! Njezina egzistencija, uistinu, dobiva smisla samo u situacijsama kad je "stvaran život" doveden u pitanje, kad počinje opasno nalikovati SF-u, ili naslovni enciklopedije svemira; Justine počinje oživljavati samo u blizini smrti, kad postaje jasno da planet zvan Melankolija nije tako bezazlena kako se isprva vjerovalo.

Kao kontrapunkt ovako oblikovanoj Justini, Trier u drugom dijelu (*Claire*) postavlja Justininu sestruru, koja je u ovome svijetu naizgled savršeno funkcionalna i (re)produktivna; ima bogatog i uspješnog supruga, i s njime malodobnog sina. U tom svijetu vlada red – ona se brine za obitelj i za depresijom onesposobljenu Justine, i vjeruje znanosti i svojemu suprugu Johnu koji je utjelovljuje falsoidnim teleskopom, i sveudil je pokroviteljski uvjерava je da će Melankolija zaobići Zemlju. No, kako vrijeme proteče, i kako Melankolijina prijateljska priroda i putanja postaju sve dvojbeniji, Justine i Claire polako (pre)svlače svoje društvene i intimne uloge; Justine oživljava, počinje se opuštati i suživljavati s nadolazećom kataklizmom kao konačnim oslobođenjem, dok Claire tragično naslućuje da je čitavo vrijeme bila inkapacitirana vlastitom funkcionalnošću i ukopljenošću, kad izgubi oslonac i vjeru u razum i znanost, mužev "muški" princip – princip društvenog reda, poretka i smisla, uostalom – u kojemu je do tad pronalazila uporište. Ironijski raspad tog sustava predstavlja Johnov bijeg u samoubojstvo – ultimativni čin predaje razuma pred "ženskim" osjećajem straha – dotad potiskivanog i poricanog. Ovaj novi odnos moći među sestrama (gdje

je Justine iznenada normalna i pribrana, a Claire na rubu sloma) nakratko se uspostavlja, no odmah zatim i ironijski relativizira, u posljednjoj sekvenci, gdje u apsurdnom, prozirnom "šatoru" sastavljenom od granja Justine, Claire i sinčić joj Leo, držeći se za ruke, dočekuju fatalni sudar planeta.

Trierov univerzum, dakle, u ideoškom je smislu hibrid dokumentarističkog nihilizma i, još više, mizantropije, te deideologizirane umjetnosti, koja je jedino istinsko sidro za protagoniste. Kad svojim junakinjama u igranim/dokumentarnim sekvcama daje moć govora i pokreta one su, paradoksalno, bespomoćne – žrtve dijagnosticiranih i nedijagnosticiranih bolesti, žrtve vlastite ljudskosti u svim njezinim manifestacijama. Kad ih, međutim, smješta u svijet slika one dobivaju moć – komunikacije metafizičkog, postaju veće od života, veće od nadolazeće kataklizme. Nadalje, svakako valja spomenuti da kod Triera nitko nije nevin, ni djeca (vidi *Dogville*), i nitko ne zavređuje iskupljenje – iskupiti se eventualno može samo umjetničko djelo.

Iskupljuje li se, u tom smislu, i *Melankolija*? Udara li snagom planeta, ili barem Prozaca? Radije no da je procjenjujemo samu po sebi (što je ionako neizvedivo), možda bi bilo zanimljivije još je jednom na trenutak osoviti pokraj svoje racionalnije i bogatije "sestre", *Drveta života*, jer upravo ona, poput Claire kad se nađe u istom šatoru s Justine, razotkriva istinsku snagu i važnost melankolije (u sva tri značenja riječi). *Drvo života*, kao što sam naslov daje na znanje, film je golemih ambicija – iako u svojoj srži nosi obiteljsku dramu, ta je intimna "priča" dignuta na razinu univerzalnosti ljudskog iskustva, no bez (auto)ironijskog odmaka; ozbiljnost projekta ne uspijevaju narušiti ni spielbergovske sekvence s dinosaurima, one stvaranja svijeta dostoje BBC-evih dokumentaraca, a ni one u kojima se sjećanjima progonjeni Sean Penn provlači kroz drvene branke metafizičkih dveri u onostranosti. Skeptičnija gledateljica bi tu, primjerice, lako mogla pasti u iskušenje da između *Drveta života* i Zlatne palme rastegne onu mrežastu viseću ležaljku i prespava popodnevnu, pa i večernju misu.

Međutim, kad pogleda Trierov film, probudi joj se želja da se ispovijedi, da s nekim podijeli spoznaju da ne bi mogla toliko voljeti *Melankoliju* da nije pogledala Malicka, jer ne posvjedočivši vjeri ne bi znala da treba posumnjati, i ne doživjevši euforiju ne bi znala cijeniti melankoliju. I obrnuto.

**Mima Simić**

## Pina

(*Pina*, Wim Wenders, 2011)

UDK: 791.633-051Wenders, W."2011"(049.3)

68 / 2011



Premda se Wendersova *Pina* može okarakterizirati prije kao plesni nego kao glazbeni film, budući da se bazira na plesnim točkama koje glazbena pratnja samo dodatno akcentuirala, ilustrira i sudjeluje u njihovoju sugestivnosti, pri čemu, također, glumci ne pjevaju, što je uvjet da bi film bio mjuzikal u pravom smislu, film ipak posjeduje bitnu komponentu starih, klasičnih mjuzikala iz 1930-ih i 40-ih, a to je uvjerljivost svijeta pjesme i pokreta omogućena smještanjem koreografije na pozornicu, koja je i u stvarnom životu namijenjena plesu. Izvođači koreografije pravi su, uvježbani plesači, pa osjećamo izvornu snagu izvedbe. No tu naizgled prestaje zadovoljenje klasičnoga zahtjeva mjuzikla za što manjom artificijelnošću konteksta glazbeno-plesnoga izričaja. Naime, u ovom filmu pleše se mnogo i izvan pozornice – na ulicama i livadama, mjestima rubne primjerenoosti plesnih izvedbi. Ples na svim zamislivim lokacijama u skladu je s idejom pokreta kao nečeg što ima komunikacijsku vrijednost u svakom trenutku kad postoji potreba da se izrazi neka neizreciva misao ili emocija. Značenje i važnost plesa stoga su u sukobu s klasičnim poimanjem uloge plesa

u glazbenom filmu. Ples u suglasju s glazbom u starim mjuziklima ima eskapističku zadaću – gledatelju se pruža užitak, udaljava ga se od svakodnevnih briga, pa je nepoželjno doticanje društvenih, političkih, ljubavnih i bilo kakvih drugih osobnih problema. U *Pini*, s druge strane, ples nije bijeg od životne muke i dosade, već poseban način suočavanja sa životom, a ponavlja s vlastitom nutritinom. Glazba sudjeluje u tom oslobođanju, pa je ponovo odabran – uočavamo koliko je logično što je Pina Bausch odlučila uprizoriti *Posvećenje proljeća* Igora Stravinskoga, a predstavu *Café Müller* zaodjenuti tonovima Purcellovih opera. Naime, oba su autora bila inovatori svoga doba na području svog djelovanja, u jednakoj mjeri u kojoj je Pina bila progresivna u svojim nastojanjima. Purcell je u *Vilinskoj kraljici* kombinirao govorenne stihove s glazbenim odjecima koji nemaju izravne veze s dramskom radnjom. Opere *Vilinska kraljica* te *Didona* i *Eneja* zahtijevale su i složene, raskošne plesne nastupe. Opera je, uostalom, nastala u baroku, pa je Purcell značajan kao jedan od njezinih prvih skladatelja, a još dodatno zbog toga što ju je već u njezinu ranom razdoblju unaprijedio

govorom. Pina, kao ni Purcell, nije voljela granice – za nju je umjetnost plesa usko povezana sa svim drugim oblicima izražavanja, pa joj nije stran ni vrisak uzbudjenoga i prestrašenog plesača. No Stravinski je Pini bio još bliži po zamislama, a to se očituje upravo u karakteristikama baleta *Posvećenje proljeća*. Radi se o skladbi koja je prepoznatljiva po oštrom disonancama, čija prisutnost rezultira dojmom erupcije sirove energije. Slično tome, Pina je od svojih plesača zahtijevala ekspresiju neobrađenih sadržaja psihe, koji se često manifestiraju na neuredan, nekonvencionalan način kad ih se izbaciti iz nutrine.

Takva manifestacija posljedica je primjene njezine ključne ideje koja nam je jasno i doslovno prenesena – ne može se sve riječima izreći. Sumnja u moć riječi bila je prisutna već u razdoblju avangarde početkom 20. stoljeća, a do krajnosti su je tada doveli dadaisti koji su nizali besmislene slogove u svojim pjesmama sugerirajući arbitarnost veze označitelja i označenog. Teoriju o arbitarnosti bolje su razradili jezični strukturalisti koji su naglašavali ovisnost značenja jedne riječi o susjednoj u rečenici i unutar neke situacije i klasifikacijskog sustava znakova. Primjerice, riječ "mačka" unutar rečenice "Trebam nahraniti mačku" i u kontekstu u kojem je prisutna životinja o kojoj se govori, ima doslovno značenje, a unutar neke druge rečenice i situacije mogla bi imati metaforičko. Možda se zahvaljujući poznavanju konteksta dobro snalazimo prilikom razumijevanja većine sadržaja naših misli, ali, ipak, postoji određena vrsta podsvjesnih impulsa koji se ne mogu transformirati u riječi, te niz emocija koje se najbolje očituju u stavu, mimici i gestama. Poznato je da su izrazi primarnih emocija zajednički pripadnicima svih kultura te, generalizirajući prerano tučnjenicu, govor tijela možemo doživjeti kao jednoznačan. No on je kompleksan koliko i jezični sistem, iako njegova složenost ne proizlazi iz arbitarnosti, već iz sličnosti i čak iz podudarnosti izraza pojedinih emocija koje izlaze iz sfere onih primarnih, te popratnih fizioloških reakcija. Ipak, govor tijela ne smije se potiskivati i zanemariti jer nas on upoznaje, poslužimo li se Freudovim terminom, s *idom* – društveno nepoželjnim, agresivnim i seksualnim porivima ili, pak, služeći se Jungovim terminima, s vlastitom sjenom, tj. mračnom stranom ličnosti koju odbacujemo iz moralnih i estetskih razloga, te *animusom* ili *animom* – suprotnospolnim značajkama skrivenima u nutrini. Potrebno je naglasiti da po Jungu ponekad projiciramo svoje negativne osobine na drugo-

ga, tj. prepoznajemo u njemu svoj odraz, a događa se i da potiskujemo pozitivne strane ne znajući za njih ili ih percipirajući na krivi način.

Uočavamo da Pinini plesači nastoje usvojiti i primijeniti njezinu ideju samoistraživanja pokretima, čime se nadoknađuje manjkavost riječi. Uzimajući u obzir da su predstavljeni plesači različitih nacionalnosti, shvaćamo koliko je univerzalni govor tijela važan za njihovo spoznajevanje. Svatko od njih nam se u zasebnom kadrusu obraća iskazujući hvalospjev svojoj koreografkinji i duhovnoj voditeljici, naglašujući koliko je bila zasluzna za otkrivanje neke tajne koju su dotad čuvali i pustili da propada još dublje u podsvijest. No da bi izgovorene riječi što manje kvarile ugodaj i ideju filma, plesači nam unutarnjim monologom prenose misli i sjećanja na Pinu te odaju priznanje njezinoj vrijednosti u njihovim životima. Mimika pritom govori o osjećajima više nego bilo koja riječ hvale i žalosti zbog njezine smrti, jer se na licu ocrтava na specifičan način kombinacija boli, sjete i zadovoljstva pri pomisli na dane uspješne suradnje. Nije kod svakog plesača ta kombinacija na jednak način sastavljena od svojih elemenata niti su svi prisutni jednako intenzivno. No očito se radi o stvarnim emocijama jer treba naglasiti da su svi likovi iz ove filmske priče doista stvarni plesači Tanztheatera Wuppertal Pina Bausch. Mogli bismo ih uvjetno nazvati naturšćicima, iako nisu glumački amateri s obzirom da su njihove plesne točke u određenim koreografijama zahtijevale i glumačko umijeće, što se razvilo iz samoistraživanja koje je ujedno bilo i intersubjektivno, jer su nagoni zajednički svima, pa se radi toga moguće uživjeti u tuđu ulogu previše se ne udaljavajući od vlastita načina proživljavanja. No u ovome filmu plesači prvenstveno igraju ulogu sebe samih – naglasak je na njihovim individualnim točkama unutar ambijenta teatra u kojem inače uvježbavaju svoje plesne korake ili, pak, na drugim njima poznatim lokacijama, pa je stoga dovoljno da budu prirodni i spontani da bi gledatelj stekao dojam autentičnosti.

Njihovo je samoistraživanje prikazano maštovito i u brojnim varijacijama; sučeljavanje sa sobom ili drugim ne rezultira uvijek na isti način, a interpretacija rezultata svodi se na slutnju i nagađanje. Dojmljivi su prizori u kojima muškarci kao da tragaju za svojom *animom*, plesući u ženskim haljinama – cilj je očito bio odobravanje i ponos, a ne sram prilikom spoznaje svoje ženske strane ličnosti, koju se smatra nježnom i iracionalnom. Muškar-

ca koji pleše u tunelu slijedi i njegova sjena, doslovna sjena na čiji se ples možemo usredotočiti jednako kao i na ples samoga plesača, a da nam ne promakne ni jedan bitan pokret. Ta sjena podsjeća na još jedan oblik drugosti – odbačenu stranu sebe koju je potrebno integrirati da bi ispravno funkcionirala u suodnosu s *egom*. Neki plesači pak putem plesa iskazuju čistu sreću koju pronalaze ili u samom pokretu ili pri pomisli na pozitivne trenutke vlastita života. Francuz koji pleše step na ulici iskazujući (i) mimikom osjećaj zadovoljstva pravi je primjer zanesenog veseljaka. Jedna plesačica također je pronašla sreću prihvaćajući infantilnu stranu svoje ličnosti, njezinu nevinost, bezbrižnost, iskrenost i doživljaj svijeta kao igre. Njezini su pokreti nalikovali pantomimi, čije je unošenje u plesnu koreografiju Pina također jako cijenila. Pantomimične pokrete i naglašenu gestikulaciju, koja ima ukazivačku funkciju, ali ostaje zatvorena u svojoj zagonetnosti primjećujemo u još mnogo slučajeva – neki muški likovi mahnito mlate rukama, kao da se ne mogu oslobođiti strasti koju su dugo zatomljivali ili kao da vase za pomoći. Potreba za potporom, nadilaženje prepreka ili oslobođanje od stega te osjećaji nemoci i straha kad osoba nije sposobna sobom upravljati vrlo su bitni motivi, najčešće onih plesova koje izvode par ili čitava grupa. Ponekad su pokreti plesačica takvi da iziskuju nadzor partnera, u njima se očituje slabost i beživotnost kojoj je potrebna protuteža. Djevojke kao da nisu sposobne pomiriti konflikt svijesti i podsvijesti, no sličan se problem javlja i u onih koje su sputane, a imaju potrebu da se oslobole. Primjerice, jedna je plesačica vezana užetom u maloj klaustrofobičnoj prostoriji, a drugu sa svih strana okružuju napasni muškarci koji je dobacuju poput igračke jedan drugome, dok se ona odupire. U ovim slučajevima postoji želja da se konflikt uspešno razriješi. No ples u paru ili grupi koja sadrži muške i ženske članove uvijek je i erotski nabijen, on nije samo kontakt s dijelom samoga sebe projiciranoga na drugog, nego i doslovan kontakt s osobom suprotnog spola. Suočavanje s konfliktima spriječen je strahom, a ta emocija u *Posvećenju proljeća* najviše dolazi do izražaja. Naime Pina uprizoruje taj balet u skladu s idejom Stravinskog – tema je odabir djevojke koja će biti žrtvovana u poganskom obredu. Naravno da svaka potencijalna kandidatkinja osjeća napetu neizvjesnost. Takvi se obredi jungovski tumače kao korak u procesu individualizacije pri čemu se nužno suočiti s primitivnim dijelom unutar

sebe. Strah treba prevladati, pa vidimo i primjer hrabre Japanke koja (u drugoj predstavi) naprsto vrišti da je pronašla svoju snagu, a simbol te snage su mišići muškarca koji stoji neposredno iza nje, pa nam vizualni trik omogućuje da na prvi pogled povjerujemo da se radi o njezinim mišićima. U svakom slučaju, na putu individualizacije nužno je prebroditi brojne zapreke. U *Café Mülleru* to su stolice koje otežavaju slobodno kretanje, pa ih je potrebno razmaknuti, srušiti ili se provući ispod njih.

Svi navedeni primjeri pokazuju kako u praksi izgleda proces introspekcije, a da bi svaki pojedinačni ilustrirao jedinstvenu ideju plesa kao metode istraživanja važnu ulogu imaju montažni postupci u kojima kadrovi nisu vremenski ni uzročno-poslijedično povezani s obzirom da se izbjegava klasično pripovijedanje i nizanje činjenica iz Pinine biografije. Zato ovaku filmu i jest primjerena asocijativna montaža, no iako je za takav tip izlaganja karakteristično izvlačenje pouke tek nakon promišljanja filma kao cjeline, dok dijelovi sami po sebi mnogo ne kazuju, ovdje je ideja jasna od samoga početka (čak se i doslovno iznosi), ali su njezina oprimjerena važna da se ne bi doživjela kao isprazna fraza. No gledatelj sam proналazi smisao veze montažno spojenih kadrova, jer ne zna otpočetka na koji će način ideja biti potkrijepljena, pa uočava sličnost njihovih sadržaja, tako da je moguće govoriti o analogijskom prijelazu iz kадра u kadar. U ovom su filmu najčešći naizmjenični kadrovi unutarnjih monologa plesača, te kadrovi predstavljanja individualnim plesnim nastupom ili sudjelovanjem u organiziranoj predstavi.

Da bi se naglasila asocijativna, a ne narativna povezanost dijelova cjeline, učestalo je pretapanje kadrova prilikom prijelaza iz prethodnoga u sljedeći. Također, nakon emitiranja isječaka originalnih snimki Pininih dananja uputa plesačima i njihovih proba za nastup, kadar se postupno počinje isprepletati s idućim, pa najednom uranja u njega, da bi u potpunosti iščeznuo. Tim se postupkom postiže jak vizualni efekt, a već i činjenica da u filmu ima jako malo govorenog teksta automatski poziva gledatelja da se usredotoči na njegovu vizualnu stranu. Protok vremena kao jedna od uobičajeno važnih sastavnica filma ovdje je zanemaren, jer je ideja koja se prenosi bezvremenska. Stop-fotografije, tj. zaustavljeni pokreti dodatno doprinose tom dojmu i nisu tek puki artificijelni element, već su sadržajno motivirani – zaustavljanje se događa kad se pojedini plesni parovi fotografiraju na po-

diju. Na taj način trenutak njihova kontakta ostaje zamrznut i zapečaćen, no time se postiže i opća umrtvljenost koja je u kontrastu s prevladavajućim ozračjem energije, dinamike i vitalnosti. Statični kadrovi u kojima se plesači predstavljaju unutarnjim monologom također odudaraju od tog ozračja, a potreban je i kratki odmor i predah od žustrine svih silnih pokreta, čitave palete plesnih točaka. Naime, svaku od tih točaka prate dinamične kamere na kranu, postavljene među plesačima, a ne izvan pozornice, jer se na taj način lakše ovlađava prostorom u svim smjerovima. Da je kamera statična, plesači bi jednostavno pobegli iz kadra, pa je nužno da ih ona konstantno prati, bivajući spremna za svaku njihovu intervenciju. Ako je više plesača na pozornici, kamera je koncentrirana na onoga koji je u određenom trenutku dominantna figura u predstavi. Važno je naglasiti da se teži prema tome da samostalni ili dominantni plesač bude u središtu kompozicije kadra, da bude ona vertikala koja presijeca kadar na dva simetrična dijela. Vertikalnom se kompozicijom stvara dojam njegove moći i veličanstvenosti. Čak i ako se tad plesom oslobađa nekih svojih slabosti i srama, ako djeluje krhko kao da se raspada, samo njeovo oslobađanje i činjenica da je u centru pozornosti čini ga snažnim. Njegovo smještanje u centar logičan je potez jer se pretpostavlja da je pogled svakoga gledatelja iz publike usmjerjen upravo prema njemu. U rijetkim slučajevima kompozicija kadra dijagonalna, što može sugerirati perspektivu recipijenta iz krajnjeg desnog ili lijevog kuta gledališta.

Wenders se, naime, ne pokušava samo unijeti u Pininu ulogu nastojeći što bolje prezentirati njezinu ideju, već empatizira i s gledateljima pred ekranima promišljavajući kako bi oni najkvalitetnije i najpotpunije mogli doživjeti zbivanja na pozornici. Stoga je film i snimio u 3D tehnologiji – da bi istaknuo važnost uspostavljanja duboke veze plesača i publike. Njihovi unutarnji konflikti nisu izoliran slučaj, već ih prepoznajemo i u nama, a ples nepoznatih je samo ogledalo u kojem pronalazimo svoj odraz. Ulaženjem u trodimenzionalni prostor izravno se suočavamo s nutrinom srodnih nam subjekata, pa želeći doprijeti do značenja njihovih gesti i mimike interpretiramo koreografije. Naravno, oslanjanje na osnovne jungovske arhetipove nije jedini mogući interpretativni pristup i pomalo je proizvoljan, ali na jednostavan način ilustrira probleme prilikom konflikta svijesti i podsvijesti. Redatelj nam dopušta tu slobodu tumačenja ne nameću-

ći jedinstvenu viziju napadnim autorskim postupcima. U većini slučajeva prevladavajući objektivni kadrovi djeluju kao nepristran i realističan opažaj snimljene građe, iako nas monološko predstavljanje likova može zavarati, pa nam se isprva čini da su sljedeći kadrovi u kojima se prezentira neka plesna točka samo magloviti scenariji iz sjećanja, emotivno obojeni ili izobličeni maštom. Takav se dojam može steći i zbog atipične scenografije, koja je uskladjena s ekspresivnim nastupima plesača, pa ih nije nimalo neobično vidjeti kako se polijevaju vodom pored velike stijene na pozornici. No, ipak, ponekad doista nai-lazimo na subjektivne kadrove koji nam donose svijet viđen očima jednog od likova. Nakon monologa plesačice, koja tvrdi da ju je Pina gledala dok sazrijeva i stasa duže nego njezini vlastiti roditelji, slijedi prizor iz predstave *Kontakthoff*. Na scenu stupa spomenuta plesačica koja se iz djevojčice u trenutku transformira u ženu, što je sugestija njezina subjektivnoga osvrta na tijek i trajanje vlastite karijere. Ne smijemo zaboraviti ni dijalog muškarca i žene, inače jedini u filmu, čiji je sadržaj komentiranje rađanja ideje za scenarij predstave *Cafe Müller*. Subjektivnost prisjećanja u ovom je slučaju izrazito naglašena – oni svojim umom stvaraju pravu maketu prostora u kojem se odvijala predstava. Povremeno se unutar te makete kreću čovječuljci, pa prizor poprima nadrealistička obilježja. Čovječuljci su, naravno, minijaturne figure plesača, sudionika predstave.

No naglašavamo da je ipak cilj na dokumentarni način pristupiti građi, da bi gledatelj stekao što vjerniju sliku o Pini i njezinu djelovanju, tako da osim objektivnih kadrova realističnosti doprinose i dominirajući srednji planovi u kojima vidimo plesače i njihovu neposrednu pozadinu, pa je fokus na njihovu pokretu, no ne želi se zanemariti ni okoliš, da bi značenje pokreta bilo lakše interpretirati. Međutim, u nekim slučajevima scenografija je jako važna ili su likovi raštrkani po pozornici, te je potrebno proširiti opseg našeg pogleda i prostor prikazati u polutotalu. Dakle, odabir plana je izrazito funkcionalan i ne pruža nam iznenadenja, u skladu je s procjenom toga na što bi se prosječan gledatelj koncentrirao i kad bi sam mogao birati, pa je jasno i da su krupniji planovi prisutni kad se plesači predstavljaju monologom, jer je u tom trenutku gledatelju važna detekcija njihova izraza lica, dok se pozadina eliminira. Ponekad se pozornost publike usmjerava na drugačiji, ali ponovno potpuno prirodan način koji ne odudara od očekivanja – situacij-

ski motiviranim osvjetljenjem. U prizorima iz predstave *Posvećenje proljeća*, primjerice, snop je svjetlosti uvijek usmjeren na osobu koja u tom trenutku izvodi svoju solo dionicu, dok je ostatak pozornice zatamnjen. Oponašanje ubičajenog modela funkciranja naše pozornosti postiže se i izmjenom kraćih i dužih kadrova – što je predstava dinamičnija i što je u njoj prisutno više plesača i njihovih interakcija, kadrovi su kraći, jer dolazi do če-

stog preusmjeravanja pogleda s jednog kraja pozornice na drugi.

Možemo zaključiti da *Pina* uspijeva biti dokumentarni film, ali na neklasičan način – izostankom mehaničkoga nizanja biografskih podataka o jednoj velikoj ličnosti ne gubi se objektivnost jer predstavljanje osobe ključnom idejom koja je obilježila njezino stvaralaštvo sinegdoha je života u cjelini.

**Maja Gregorović**

## Ponoć u Parizu

(*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011)

UDK: 791.633-051Allen, W. "2011" (049.3)

Postoje savršeni svjetovi u kojima obitavaju samo krajmatični ljudi. Uvijek osjećajući velike stvari, njihova je jedina zadaća istražiti nijanse vlastitog značenja. Često se kreću u savršenoj tišini ili uz zvukove glazbe čija suptilnost podcrtava one njihove osobnosti u kojoj su slabosti tek postaje na putu do iskupljenja. Svakog trenutka žive oblike vlastitog smisla blagoslovljeni darom osobne misije poput milošću dotaknutog hodočasnika. Potreba da u život upišemo značenje jedna je od onih čiju glad najjače osjećamo, a najrjeđe utažimo. Životi koje živimo većinu su vremena lišeni velikih ciljeva, velikih emocija, velikih osobnosti. No, naša čežnja za njima besmrtna je, kao i dar da svjetove preplavljeni smislom stvaramo snagom imaginacije. Za senzibilne je pojedince stvarnost često slična neugodno mračnoj pećini u kojoj su se primorani bescijljno sudarati s drugim primatima u uzaludnoj potrazi za svjetlošću. Srećom, od vlažnih se pećinskih zidova obloženih ljudskim manama može pobjeći snagom uma – kao i u Platonovo vrijeme još uvijek možemo otpovijevati u savršeni svijet ideja. Ljudska sposobnost maštanja spasonosno nas može transportirati u svijet u kojem svaka pogreška čini tek novu stepenicu prema neupitnom sretnom završetku. U životu nitko se od nas nema privilegiju nadati kraju drugaćijem od onoga koji je snašao sve prije nas i koji čeka i one koji će doći kada nas ne bude. Iz nezahvalno nepromjenjivih oblika stvarnosti najlakše se skloniti u idealne svjetove umjetnosti. Upornost te navike među ljudskom vrstom najjači je argument onih koji pokušavaju dokazati neprobojnu tamu ljudskog iskustva. Od vlažne tame Altamire do varljiva polumraka IMAX-a

savršenim smo svjetlosnim slikama vojevali boj protiv razočaravajućeg realiteta. Ili kako je to svojedobno obrazložio Woody Allen: "Život je odvratan, radim filmove da ga učinim podnošljivim."

Njegov novi film *Ponoć u Parizu* bavi se starom i omiljenom mu temom – odnosom stvarnosti i fantazije. Nakon *Purpurne ruža Kaira* (*Purple Rose of Cairo*, 1985) ovo je njegov drugi film u čijem maštom obloženom srcu leži gorko slatki brak stvarnosti i iluzije – ta se tematika na ovaj ili onaj način provlači kroz cjelinu njegova opusa. U intervju Stigu Björkmanu Allen je svojedobno objasnio kako njegova primarna motivacija kao pisca i redatelja leži u mogućnosti da kroz umjetnost stvori savršene svjetove u kojima bi i sam volio živjeti. Kao prevladavajući osjećaj svojih filmova navodi nadmoć idealiziranog svijeta umjetnosti i fantazije nad neugodnostima stvarnosti. Dok je realnost okrutna i nepredvidiva, umjetnošću stvoreni protusvetovi nude nam sigurnost, kontrolu i utješnu ljepotu. Rehabilitacijska moć što je imaju svjetovi umjetnosti, ljudske arkadije, proporcionalna je veličini imaginacije onog koji ih za nas stvara. Velika umjetnost pruža veliku utjehu – što nam je imaginacija razvijenija, veći ćemo dio života provesti maštajući.

*Ponoć u Parizu* otvara niz kadrova "grada svjetlosti" koji odreda izgledaju kao visoko stilizirane razglednice (vrlo estetična kamera velikog Dariusa Khondjija). Sekvencu prati glazba Allenova idola, jazz saksofonista Sidneyja Becheta. Nakon toga gledamo pariške ulice okupane kišom koje izgledaju još zavodljivije od onih popločenih suncem. Film koji ćemo gledati bavit će se upravo onim



što signaliziraju njegovi uvodni kadrovi – idealiziranim predodžbama nečega što je u stvarnosti daleko od savršenoga. Allena ne zanima slika Pariza kakav jest, već mogućnost da kreira gotovo savršenu, dakle, otvoreno romantičnu viziju jednog od svojih omiljenih gradova. Postupak opet nije nov u Allenovoj filmografiji: New York je isti tretman doživio još 1979. u filmu *Manhattan* koji otvaraju danas kultni crno-bijeli prizori grada (kamera Gordon-a Willisa) uz Gershwinovu *Rapsodiju u plavom*. I dok smo u *Manhattanu* slušali u off-u glavnog junaka, pisca Isaaca Davisa (Woody Allen), koji priznaje kako svoj grad "idealizira preko svake mjere", na početku *Ponoći u Parizu* opet u off-u čujemo raspravu o tom gradu između junaka, također pisca Gila Pendera (Owen Wilson) i njegove zaručnice Inez (Rachel McAdams). Gilova vizija francuske metropole dobro je poznati klišej o sušićavim umjetnicima što od pamтивjeka neumorno stvaraju po malenim, a skupim pariškim potkovrljima. I dok Gil fantazira kako bi, preselivši se u Pariz, konačno mogao dovršiti svoj roman te usput malo šetati i pjevati na kiši, kako su to svojedobno činili junaci klasičnog mjuzikla, njegova ga zaručnica uporno i beščutno prizemljuje. No Gilu je nemoguće iščupati glavu

iz oblaka. Jer onda bi bio prisiljen pogledati oko sebe. Kao i svakog umjetnika, Gila ne zanima stvarnost koja je za njega, kako sam u filmu eksplisite objašnjava, "nezadovoljavajuća". Jedan od razloga zašto ona za Gila nije omiljeno mjesto skriva se u činjenici što svoj talent imaginacije prosipa pred hollywoodske producente radeći kao scenarist na filmovima čija je zarada obrnuto proporcionalna iskazanim umjetničkim ambicijama, a drugi je u frustrirajućem odnosu sa zaručnicom kojem nedostaje istinskog razumijevanja. Roman na kojem Gil već dugo radi bavi se nostalгијом, još jednim od iskušanih načina bijega iz okrutnog zagrljaja realnosti. On će stoga na svojim pariškim praznicima svoj dar maštanja iskoristiti da bi iz grada svjetlosti otputovalo u jedan još ljepši i za njega savršeniji grad – u Pariz 1920-ih. U to se vrijeme, vjeruje Gil, bez problema moglo popiti kavu s Braqueom i Picassom, dok sveznajuća Gertrud Stein marljivo čita vaš novi rukopis, a James Joyce jede kobasice s kiselim zeljem za susjednim stolom. Navečer se, pak, valja opustiti na zabavi kod Fitzgeraldovih, gdje samo za vas Cole Porter na klaviru galantno izvodi svoju posljednju stvar. Ako vam je do romanse, dovoljno je provjeriti koja je od

putenih slikarskih muza trenutno slobodna. Svoju će romantičnu viziju Pariza Gil doživjeti kada ga, kao kakvu modernu mušku Pepeljugu, stari Peugeot točno u ponoć transportira ravno u njegovu fantaziju. Dvadesete u koje stiže Gil još su savršenije no što ih se usudio zamisliti. Pijanka s Fitzgeraldovima luđa je no što je mislio, Gertrud Stein ne da predano čita, nego i hvali njegov roman, Hemingway je veća muškarčina i od svojih najtvrdih likova, a muza Modigliania, Braquea i Picassa svoje će srce pokloniti upravo njemu, iako je proganja i ultimativno kreativni mačo Hemingway – Gilov najveći idol. Drugim riječima, Ernest Hemingway, kojeg Gil susreće u ovoj verziji Pariza dvadesetih, nema veze sa stvarnim detaljima piščeva lika i djela. Riječ je ipak o utjelovljenom idealu onoga što on predstavlja svakom piscu koji ga štuje. Svi umjetnici što ih Gil susreće tek su papirnati izresci sebe samih, animirani likove platonističke ideje kreativnog genija. Salvador Dalí stoga isključivo priča o ideji nosoroga, a Picasso se ne gasi o idealu žene. Oni su veliki ljudi zaokupljeni velikim stvarima te predstavljaju sve ono što Gil ne može živjeti u stvarnosti. Gil možda i nije umjetnik, ali je zasigurno senzibilan – potvrđuje to njegovo neumorno fantaziranje o svjetovima boljim od ovog našeg, bio to Pariz dvadesetih ili onaj iz *belle époque*. Jer, osjetljive su duše, imale ili ne imale tu sreću da budu umjetnici, uvijek negdje drugdje – u svjetovima što su ih sami za sebe stvorili.

Kroz Gilove fantazije Allen se poigrava idejama što ih obično imamo o velikim umjetnicima lukavo oživljavajući naše najbanalnije kliševe. No pritom kao da govori da je to upravo ono što nam treba. Ne želimo Pariz, želimo jednu zavodljivo lijepu vječnu zabavu, baš zato jer naš život to nikada neće biti. Allenov film poručuje da je umjetnost savršeno smišljena fantazija u kojoj se možemo skloniti od nesavršenosti života. Mašta je oružje protiv realiteta, koji je za umjetnika i svaku iole senzitivnu dušu potpuno neadekvatan. I dok je konobarica Cecilia (Mia Farrow) iz svoje melankolijom obojane egzistencije bježala u mrak kinodvorane, gdje ju je čekala snovima nazubljena *Purpurna ruža Kaira*, Gil utjehu pronalazi u svijetu što ga nastanjuju idealne verzije njegovih kreativnih idola, od Hemingwayja, Colea Portera pa sve do T. S. Eliota. S tom razlikom da ovaj put svijet stvarnosti i svijet fikcije ostaju sretno razdvojeni. Jednom kada je filmska zvjezda Tom Baxter (Jeff Daniels)izašao iz začaranog svijeta filma i postao dio Cecilijine stvarnosti, izgubio je onu vrstu utješnosti što je pronalazimo u maštanju. Ne želimo da naše

fantazije ožive, želimo ih tamo gdje jesu, istovremeno i blizu i daleko. Da bi bijeg iz stvarnosti mogli pronaći u iluziji preduvjet je da ona ni pod kojim uvjetom ne može postati realna. Kao i kod velike romantične ljubavi, odlika je savršenosti nemogućnost njezina ostvarenja u oblicima stvarnog. Tu je sreću imao Gil Pender, čiji se realni svijet samo jednom u filmu približio onome fantazije, ali isključivo zbog postizanja komičnog efekta. Dva svijeta ostaju daleko, onako kako i priželjkujemo. I kada na kraju Gilov život izgleda kao savršena fantazija s Kupidom dotaknutim kišnim susretom na najromantičnijem među pariškim mostovima, više nismo u njegovoj fantaziji, nego u našoj vlastitoj. Živote ljudi na platnu gledamo upravo zato jer su toliko različiti od naših – želimo da nikada ne izgube svoju nit, da nikada ne potonu u svakodnevno, želimo samo da hrabro urone u posljednja pitanja ljubavi i smrti. I, naravno, da izgledaju predivno dok to rade, na pljusku, u Parizu, uz savršenu jazz podlogu.

Svi negdje u sebi skrivamo ne odveć suptilan ideal romanse na kiši, pritom vjerujući da njeno postojanje na filmskom platnu čini takav ideal opravdanim. Uvijek ostaje pitanje tko je maštao prvi – autor ili gledatelj. Fantazija Pariza dvadesetih, što je u filmu iskušava Gil Pender, zrcalni je odraz našeg gledanja ovog i svakog drugog filma. Želimo da se junak promjeni, da pobijedi sebe, da dobije sve što želi, jer jedino na filmu možemo vidjeti sve što nikada nećemo iskusiti u životu. U kontroliranoj stvarnosti na platnu nema iznenađenja – sve je točno onako kako smo se usudili zamisliti. Trebamo naše iluzije baš takve kakve jesu – savršene. Allen nam graciozno dopušta da se ovaj put na kraju i sami najedemo kolača. Nakon što se junak izvuče iz svojih fantazija o zlatnom dobu, završit će u svojoj realnosti koja je još uvijek nečija fantazija – naša. Za kraj dobivamo sretan završetak *par excellence*, preciznije, fantaziju unutar fantazije. Gilov će roman završiti onako kako maštamo – da bi i naš život mogao jednom izgledati slično izvan zavodljivog mraka kinodvorane – neočekivanim romantičnim susretom u noći, na kiši. Film nas obasjava topлом svjetlošću savršeno smišljenih slučajnosti kojima se uvijek nadamo u stvarnosti. Ispunivši želje svog lika u filmskoj realnosti, Allen nas tjera da pomislimo da je takvo što moguće i u našoj. Dok izlazimo iz kina varljivo iskupljeni umjetnikovom maštom, osjetit ćemo zanos što se rasipa iz svega što je moguće, kao i bol svega što nikada neće biti.

**Višnja Pentić**

## Posljednji cirkus

(*Balada triste de trompeta*, Álex de la Iglesia, 2010)

UDK: 791.633-051Iglesia, A. de la "2010" (049.3)



Álex de la Iglesia svojim je prvim dvama dugometražnim filmovima *Acción mutante* (1993) i *Dan zvijeri* (*El día de la bestia*, 1995) ugrabio i pozornost i Nagrade Goya na domaćoj španjolskoj filmskoj pozornici, da bi na međunarodnoj zaradio usporedbu s ranim radovima Petera Jacksona, u prvom redu sa sumanutim niskobudžetnim filmom *Bad Taste* (1987). S filmom *Perdita Durango* (1997), pokušao je probor na američko tržište, no polučivši tek relativan uspjeh okrenuo se europskoj publici s vršnjim *Susjedima* (*La comunidad*, 2000) i *Ševcem i njegovim pijevcem* (*Crimen ferpecto*, 2004), koji će u Hrvatskoj vjerovatno ostati u analima prevoditeljstva, te podcijenjenim *Oxfordskim umorstvima* (*The Oxford Murders*, 2008). S *Posljednjim cirkusom* (2010), Iglesia je potvrđio svoj status kvalitetnog filma osvojivši do sada u svojoj karijeri najrazvikaniju nagradu – venecijanskog Srebrnog lava za režiju.

Gore navedeni epitet "sumanut" čini se najboljom

polazišnom točkom za opis *Posljednjeg cirkusa*, kako na narativnoj ravni tako i na onoj motivskoj. Iako se u prvi mah može pomisliti da sve blijedi u usporedbi s motivima poput uporabe remena da bi se spriječilo curenje mozga iz lubanje, kakvima se može podići Jacksonov dugometražni prvijenac, vjerujem da se korištenje užarenog glačala, da bi se dobila ona prava nijansa rumenila na obrazima potrebna za klaunsku masku, kojemu možemo svjedočiti u *Posljednjem cirkusu*, dade istaknuti kao dostojan takmac. U sličnu kategoriju lako možemo uvrstiti i republikanski nastojjene klaunove koji u ženskoj odjeći mačetama kolju čete Francovih falangista, kao i kostim koji je križanac Ramba, kardinala i klauna, a krasiti protagonista dobrim dijelom filma (dakako, osim kada gol ne bježi od policije ili vepra). I narativno *Posljednji cirkus* ima svoga konja za utrku. Razumljivo, teško je parirati zapletu u kojemu su ljudi meso za izvanzemaljski međuplanetarni restoran brze prehra-

ne, no ljubavni trokut u kojemu se sve nasilniji i sve izobličeniji klaunovi Javier (Carlos Areces) i Sergio (Antonio de la Torre) natječe za naklonost autodestruktivne trapezistice Natalije (Carolina Bang) u konačnici se pokazuje da ne kaska isvušće za jednim od svojih uzora. Ipak, za razliku od *Bad Tastea*, čija estetika *trash-a* u prvom redu proizlazi iz malog budžeta, pretjerivanje i groteska u *Posljednjem cirkusu* dobrano je monetarno podložena.

Formalno, pak, moglo bi se reći da je *Posljednji cirkus* jedan od najboljih dokaza tvrdnje Toma Gunninga da atrakcije iz prvog desetljeća filmske povijesti konsolidacijom narativnog filma ne odlaze u mirovinu, već, naprotiv, da i dalje dišu punim plućima. Ovdje, dakako, ne govorim o tome da film obiluje akcijskim kadar-sekvencama, jer *Posljednji cirkus* zasigurno nije prvi film koji pribjegavanjem određenom žanru igra na kartu vizualnog spektakla, nego o tome da gotovo svaka kadar-sekvence, uključujući i one koje nisu akcijske na izrazito vizualan i temporalan način, plijene pažnju. Ugrubo shematisirano, među takvima možemo razlikovati tri kategorije: lirske trenutke, fantazme i standardne narativne odsječke.

I lirske trenuci i fantazme u biti su fokalizirani kroz Javiera i tiču se njegova iskustva s Natalijom, tako da je u prvom redu upravo Natalija atrakcija. Dakako, Natalia zajedno sa specifičnim formalnim postupcima. Upravo prvi susret s Natalijom prvi je pravi trenutak prodora lirskog sentimenta (nagovještenog već završnim kadrom otvaranja filma u kojemu će se mladi Javier naći sam u napuštenom cirkusu obasjan tek jednim izvorom plavog svjetla, s lavom njemu slijeva). To je trenutak u kojemu se Natalia doslovno s nebesa na trapezu spušta prema Javieru dok sunce tuče direktno u njega. Drugi tip u biti je izvedenica prvoga (jer u njima Natalia poprima nove božanske atribute) koji, kako se razilazi s prvim, poprima nova estetska obilježja. Kao dobar primjer atrakcije možemo navesti niskim rakursom kadriranu ekstatično-erotsko-religijsku fantaziju koja zaziva estetiku kakve L'Orealove reklame s Natalijom na vrhu (pri čemu glumica Carolina Bang neodoljivo podsjeća na Milu Jovovich). Fantazme nerijetko prelaze u grotesku tako da će ova kadar-sekvencia istovremeno priuštiti pogled na protagonistovu glomaznu golu stražnjicu dok napreduje prema fatamorgani, a zatim kulminirati u izrazito krvavu finalu. Slično će i kasnije

objavljenje Natalije u liku djevice Marije rezultirati već spomenutim samounakazivanjem (ili samoukrašavanjem) glačalom i natrijevim hidroksidom.

Dakako, moglo bi se prigovoriti da lirske trenutke i fantazme u filmovima u pravilu i krase estetske karakteristike koje se dadu opisati u terminima Gunningovih atrakcija, te da stoga *Posljednji cirkus* opet ne radi ništa značajno. Čak i da to prihvatimo kao antecedent, konsekvent ne slijedi, jer zanimljivost Iglesijeva filma leži u tempu montaže koji je naprsto neumoljiv i praktički neovisan o tipu kadar-sekvenci. Čak ni gore navedeni lirske trenuci nisu iznimka, jer njihov efekt ne leži u lokalnom opuštanju tempa, kako je to uobičajeno, već u specifičnoj glazbenoj pozadini i pripuštanju veće količine svjetla, bilo da ono udara na Natalijino lice bilo da zablijeskuje gledatelja. Najbolji primjeri za to kadar su sekvence upoznavanja Natalije i Javiera (koju karakterizira i sinkopiranost slike), kao i njihova posjeta zavbnom parku u kojemu plutaju rijekom.

Ono što je još zanimljivije je da su čak i standardne dijaloške razmjene strukturirane na principu kadar-protukadar izvedene s podjednako intenzivnim tempom i dinamikom kao i gore opisani tipovi, a povrh toga mogu funkcionirati i na principu atrakcija. Sjajan primjer takvog rješenja upravo je reprezentacija razgovora koji vode Natalija i šef cirkusa o njenoj vezi s nasilnim Sergiom. Ne samo da se za njegovu jednu kratku rečenice mogu izmijeniti čak i do tri kadra (koji su dodatno uređeni tako da u kadru vidimo profil jedne osobe i *en face* druge, jer oboje zapravo gledaju u tandem Sergio i Javier koji je ispred njih), već i njen odgovor naprasno slijedi u totalu, ali tako otkriva kako različite cirkuske izvođače i životinje tako i gutača plamena koji u pravom trenutku izriga vatru.

Ideološki govoreći, film valja promatrati od prologa pa sve do završnice (Francova grobnica i monumentalni spomenik žrtvama Španjolskog građanskog rata u Dolini palih) koji jasno naznačuje kontekst Španjolske za vladavine generala Franca. U tom smislu *Posljednji cirkus* donekle možemo usporediti s *Panovim labirintom* (*El laberinto del fauno*, 2006) Guillermo del Tora koji također propituje sjećanje na Francovu Španjolsku. Ipak, razlika između ova dva filma nije samo na ravni fantazija-groteska, već i u tome što je *Posljednji cirkus*, za razliku od *Panova labirinta*, metahistorijski u pravom smislu riječi utoliko što narativno integrira kako umor-

stvo španjolskog premijera Luisa Carrere Blanca (i famoznu činjenicu da je njegov auto u eksploziji završio na balkonu drugog kata), tako i lik samoga Franca.

Na interpretativnoj ravni jasno je da cirkus i progresivna groteskna izobličavanja dvaju klaunova moraju na neki način djelovati kao retorička figura spram Francova režima. Ipak, ovdje je potrebno nastupiti oprezno i ne brzati s tobože očiglednim zaključcima poput onih koji vide nasilnog Sergia kao utjelovljenje fašističkog režima, spram Javiera koji nastavlja očevu republikansku borbu. Uistinu, jest slučaj da Javiera možemo povezati s republikanskim angažmanom zbog očeva mnogogodišnjeg zatočeništva u Francovu režimu, no ovdje nije toliko ključan ideološki stav koliko dobra stara želja za osvetom. Štoviše, Javier će i osvetiti oca ubivši pukovnika Salceda (Sancho Gracia) direktno odgovornog za očevu smrt, no to će biti tek usputna stanica za pravi sukob, onaj sa Sergiom za Nataliju.

S druge strane, dok se za Javiera dade narativno uspostaviti jasna veza s republikancima, ili barem averzija spram fašista, za Sergio i njegovu vezu s fašizmom to nije slučaj. Istina je da Sergio u cirkusu nastupa kao nasilnik koji tlači i fizički terorizira sve njegove zaposlenike, i to ne samo pukom fizičkom silom, već i činjenicom da on kao sretni klaun privlači djecu, a time i novac. Utoliko Sergio možemo povezati i s fašističkim režimom, koji kontrolu nije vršio samo kroz represivne mjere već i kroz ekonomski blagodati (u najavnoj špici bok uz bok izmjenjuju se fotografije ključnih fašističkih aktera s prizorima turizma i zabave). No problemi nastupaju kada se u obzir uzme da Sergio uistinu voli djecu s kojom se svakodnevno bavi. Štoviše, ako shvatimo Crkvu barem kao tihog suučesnika u frankističkim zločinima (dodatno podržano prizorom s početka filma u kojem svećnik bez ikakvih problema svjedoči egzekuciji republikanskih boraca) Javier, a ne Sergio taj je koji je povezan s njom kroz svoje kardinalsko-klaunsko odijelo. Jednostavno formula prema kojoj Sergio stoji za fašiste dok Javier stoji za republikance ima mnogo rupa.

Ono što sa sigurnošću možemo učiniti, i to potkrijepiti barem simptomatičnim dokazima, usporedba je

circusa s političkim i nasilnim zbivanjima u Španjolskoj. Tako će na početku filma pogubljeni republikanac i cirkusant redom izvikivati: "Živjela republika!" i "Živio cirkus!" Kasnije, nakon atentata na Blanca, Javier će pristupiti sumnjivom četvercu u automobilu (očigledno pripadnicima ETA-e) i upitati ih: "Iz kojega ste vi cirkusa?" S ovim na umu mogli bismo reći da je Španjolski građanski rat i terorističke aktivnosti ranih 1970-ih pravi cirkus. Štoviše, vrativši se na tandem Javier i Sergio, što groteskniji oni postaju (oboje će do kraja filma u licu postati potpuno izobličeni i unakaženi) i što teže možemo utvrditi njihovo poistovjećenje s jednom od političkih opcija, to se više nameće zaključak da ni jedna od ovih opcija što se zločina i nasilja tiče nije ništa bolja od druge.

Nataliju, pak, opet na ravni simptomatičnog čitanja, metonimijskih pomaka i metaforičkih iščitavanja, možemo shvatiti kao objekt kojemu se dvojac udvara – kao naciju. Najizravnije nam to dopušta završnica filma u kojoj Natalia omotana u crveni dio španjolske zastave (žuti i još jedan crveni mogu se na trenutak vidjeti prije izlaska na vrh križa-spomenika) skače s križa i doslovno pritom biva slomljena na pola. No Nataliju kao naciju ne treba pritom idealizirati kao nekoga zavedenog od Sergia, upravo suprotno, ona je u Sergio duboko zaljubljena usprkos (ako ne i zbog) njegova nasilničkog ponašanja, pa čak i nakon što se otkrije u svoj svojoj unakaženosti. Odljubljuje se tek nakon što uvidi da zbog izgleda više ne može zabavljati djecu. Ne treba zaboraviti da je upravo ona zakuhala čitavu situaciju s Javierom jasno koketirajući s njim.

U konačnici, čak i da odbacimo ovo simptomatično čitanje, sprega groteske, političkog nasilja, cirkuske nakaznosti i metahistorijskog komentara ostaje neupitna. No domišljanje uređenja tih odnosa može se prepustiti i daljnijim (i drugačijim) interpretacijama. Ono što je bitno pritom je ne propustiti i formalni opis filma koji je previše zanimljiv da bi stao na drugo mjesto u tematskom interpretativnom radu.

**Mario Slugan**

## The Show Must Go On

(Nevio Marasović, 2010)

UDK: 791.633-051 Marasović, N. "2010" (049.3)

68 / 2011



Žanrovska slika hrvatskog igranog filma tradicionalno je zakinuta za znanstvenu fantastiku, što se obično objašnjava navodnom skupoćom toga žanra koji zahtijeva ne samo specijalne efekte, nego uopće visoke producijske vrijednosti. Pri takvom opravdavanju kao da se zaboravlja da najcjenjenija djela u povijesti toga filmskog žanra nisu bila na producijskim standardima hollywoodskoga A-filma ili kasnije Stevena Spielberga i Georgea Lucasa; dapače, prije generacije hollywoodskih štrebera znanstvenofantastični film bio je i ustajno ostajao B-filmom. Ni drugi žanr filmske fantastike s kojima se znanstvena fantastika često isprepetala u svojevrsni miješani žanr – film strave – uglavnom nije bio dijelom visokobudžetnih ili prestižnih produkcija, što je producijski okvir što ga je horor zadržao do danas, od Universalovih filmova strave 1930-ih i ranih 40-ih, preko Hammerovih produkcija do *trash* horora i današnjih filmova iz franšiza poput *Puta bez povratka*. Treći fantastični žanr, *fantasy*, u načelu se pridružio kasnije, ali je također bio drugorazrednog budžeta pa i estetike, u seriji filmova nastalih 1980-ih u valu uspjeha *Conana barbara* Johna Miliusa, kao i animiranog filma *Hobit*, dok visoka, epska, tolkienovska fantastika visokobudžetnim i producijski prestižnim tipom filma postaje tek 2000-

ih, s uspjehom Jacksonove adaptacije Tolkienove trilogije, kao i adaptacijama *Harryja Pottera* J. K. Rowling, i svim njihovim mogućim imitatorima. To je vjerojatno u skladu s duhom vremena koji masovnu utjehu pronalazi u regresivnim i antimodernističkim modelima tolkienovskih sekundarnih svjetova u tolikoj mjeri da taj žanr kontaminira čak i visoku znanstvenu fantastiku, npr. u filmu *Avatar*. No "niska", conanovska, herojska fantastika mača i magije ostala je u zabranu B-filma, kao npr. u najnovijoj adaptaciji predloška Roberta E. Howarda, tj. preradbi Miliusova filma.

Znanstvena fantastika na filmu pak prešla je put od B-filma 1950-ih, koji je iznjedrio niz žanrovske klasike pa i nekoliko remek-djela (*Nevjerojatni čovjek koji se smanjuje* Jacka Arnolda; *Invazija tjelekradica* Dona Siegela), također i u miješanom žanru s hororom (tzv. filmovi o čudovištu, npr. *Čudovište iz Crne lagune* Jacka Arnolda), privlačeći i danas mnoštvo interpretatora u rasponu od psihanalize do društvene ekonomije koji te filmove vide kao odraz hladnoratovske psihote, straha od Drugoga, suočavanja s Idom itd. Sve to ruši izliku da je znanstvena fantastika skup žanr koji producijski malena kinematografija poput hrvatske ne može istrpjeti. Uostalom, vrhunski SF nastajao je u Sovjetskom Savezu (So-

*laris* i *Stalker* Andreja Tarkovskoga), često s veoma malo efekata hollywoodskog tipa, i u komunističkoj Poljskoj (vrhunski filmovi Piotra Szulkina), a i nekoliko hrvatskih pokušaja nastalo je, kao i film *The Show Must Go On* Nevića Marasovića, na marginama srednjostručke (u Hrvatskoj to znači javno subvencionirane) produkcije.

Prije Marasovićeva više nego solidnog dokaza da hrvatska kinematografija – kakva trenutno jest – može bez problema iznjedriti uspio znanstvenofantastični film, taj se žanr u igranome dugometražnom filmu može izbrojiti na prste jedne ruke. Dušan Vukotić, genij modernističke animacije, koketirao je sa žanrom cijeli svoj kreativni vijek. Na samom početku njegova filmskoanimacijskog visokog modernizma koncem 1950-ih postavila se kratka serija crtanih filmova koji parodiraju razne hollywoodske žanrove; uz parodiju gangsterskog filma *Koncert za mašinsku pušku* (1958), te vestern (*Cowboy Jimmy*, 1956) i film strave (*Veliki strah*, 1958), tu su čak dvije znanstvenofantastične parodije, *Nestašni robot* (1956) i *Krava na Mjesecu* (1959). Kad se upustio u produkciju igranih filmova, Vukotić je započeo dječjim fantastičnim filmom *Sedmi kontinent* (1966), a završio trećim, znanstvenofantastičnim filmom *Gosti iz galaksije* (1981) – kako su mu i raniji crtani filmovi bili parodijski, moguće je tvrditi da pad toga filma u parodiju te, vjerojatno neintencionalno, u trash nije bio posljedica producijskih uvjeta, pri čemu bi parodija bila alibi za jeftine specijalne efekte i scenografiju, nego i Vukotićevih vlastitih dugotrajnih poetičkih stremljenja. Uzmemli li *Izbavitelja Krsta Papića* (1976) kao znanstvenofantastični film (s elementima filma strave) – a trebali bismo, što podupiru i glavna nagrada na festivalu filmske fantastike u Trstu 1977. i glavna nagrada na festivalu Fantasporto 1982. – tu se popis znanstvenofantastičnih igranih filmova u Hrvatskoj zauštavlja, uz ogradu da *Ritam zločina* Zorana Tadića (1981) ipak nikako nije znanstvena fantastika, kao ni Papićev potpuno neuspjeli "autoremake" *Izbavitelja*, zlosretna *Infekcija* u obje svoje verzije (2003, 2005).

Svjestan ili nesvjestan ove male, ali žilave tradicije nastale na marginama centralizirane hrvatske kulture, Nevio Marasović nije ni daleko od nje, s obzirom da je i njegov znanstvenofantastični film *The Show Must Go On* nastao u rubnoj, nezavisnoj produkciji, u ovom slučaju i doslovce gerilskoj (volonterskim radom i vlastitim novcem). Bordwellovski rečeno, umjetnosti i produkcija u neraspletivom su odnosu (a ideologija je rezultat toga

odnosa), odnosno, u Bordwellovu konceptu "načina filmske prakse" neke su stilске odluke posljedica producijskih uvjeta, a neke mijene producijskih modaliteta ishod estetskih i poetičkih zahtjeva, pa ni u slučaju filma *The Show Must Go On* nije moguće reći da li je prije bila kokoš ili jaje, kao i kod većine znanstvenofantastičnih filmova, napose onih prije i izvan spielbergovskog i kasnije modela produkcije Emmericha i Baya – odnosno, nije moguće jasno tvrditi da su neke poetičke odlike filma rezultat producijskih uvjeta ili pak žanrovske poetike. U tom se smislu Marasovićev film uključuje u novu, nezavisnu struju hrvatskoga filma, počevši s filmom *Ono sve što znaš o meni* Bobe Jelčića i Nataše Rajković (2005), preko mnogo razglašenijega filma Matije Klukovića *Ajde, dan... prodi...* (2006) i *Blizina* Zdravka Mustaća (2009) pa do buma takvih filmova 2010–11, otkad ih Festival igranog filma u Puli pripušta u konkurenčiju (*Predstava* i *Mrak* Dana Okija, *Fleke* Alda Tardozzija). Toj se grupi djebla nezavisne produkcije ali i poetike priključuju i filmovi nastali u okviru natječajnog sistemskog modela, ali u manjim produkcijama, poput *Šume summarum* Ivana Gorana Viteza (2010) i *Josefa Stanislava Tomića* (2011). Sa svima njima Marasovićev film dijeli i (napola) nezavisni producijski model ali i – posljedično ili pak ishodišno – nezavisnu poetiku, tj. poetiku otklona od srednjostručkog narativnog filma. I dok je kod Klukovićeva filma bilo teško reći je li poetika *underground filma* bila uzrok ili posljedicom gerilskog modela produkcije, dočim je za Vitezov film jasno da je odabir poetike trasha i parafraze narativnih obrazaca filmova poput *Oslobadanja* Johna Boormana (1972), *Južnjačke utjehe* Waltera Hilla (1981) ili *Brda imaju oči* (Wes Craven, 1977) bio intencionalan u političkoj satiri kao poetičkom konceptu filma, Marasovićeva poetika u skladu je s jednostoljetnom tradicijom nezavisnog znanstvenofantastičnog filma, često uvjetovanom skromnim producijskim uvjetima i još češće svedenom na intencionalan *trash* i *underground* film.

Kako danas skoro svaki visokobudžetni pa i srednjobudžetni hollywoodski film uključuje digitalno izvedene atraktivne i spektakularne prizore čak i kada to u priči nije nužno – čime je umjetnost kina kao popularne zabave napravila puni krug, vrativši se samim ishodištima, na nenarativni film atrakcije u kojem je priča tek nužan kostur (npr. skoro svaki hollywoodski spektakl koji stigne do CineStar-a, na čelu s Bayovim *Transformerima*) i

na "Edisonov ideal", kinetoskop, film za jednu osobu (tj. danas kućno kino) – film kojemu takve scene narativno trebaju a ne može ih ostvariti, kao što je slučaj s Marasovićevim filmom, mora pribjeći mnogo dovitljivijim rješenjima u scenariju i režiji. Primjerice, nezavisni film *Skyline* braće Strause (2010) u prikazu izvanzemaljske invazije na Los Angeles usredotočen je na jedan ostakljeni apartman u neboderu s pogledom na hollywoodska brda te akcijski zaplet u zgradi te okolnim ulicama, dovitljivo izbjegavajući širi zahvat karakterističan za hollywoodske spektakle poput, primjerice, filma potpuno istoga zapleta *Invasija svijeta: Bitka za Los Angeles* (Jonathan Liebesman, 2011), što je dobar komparativni primjer jer je kompanija koja je producirala *Skyline* radila digitalne efekte za *Invasiju svijeta* (otkuda i sličnost u vizualnom dizajnu filma, kao i zapletu). Tako i *The Show Must Go On* primjenjuje dovitljiva dramaturška rješenja da bi prikrio producijske uvjete, odnosno nedostatak sredstava za specijalne efekte koji se u prvom redu inače koriste za prikaz globalne perspektive karakteristične za filmove katastrofe. U filmu je svega nekoliko kadrova Zagreba te postapokaliptični kadar pri kraju; inače su lokacije mudro smještene u ostakljene poslovne nebodere te interijere. Izbjegavajući specijalne efekte, Marasovićev film u izlaganju priče fragmentarnom i eliptičnom strukturom informacije gledateljima daje postupno, izričući ih aluzivno u pozadini ili usput, s ulomaka televizijskih vijesti ili iz naznaka u dijalozima (može se tako rekonstruirati da je Hrvatska u Europskoj uniji te s njom u Zapadnom savezu, koji je zaratio s islamskim svijetom jer se spominje da je BiH sigurna jer nije članica EU, a Sarajevo muslimanski grad, te da je s "azijiske fronte", kao odgovor na saveznički atomski napad, lansiran kontranapad na glavne gradove savezničkih zemalja, uključujući i sasvim nebitni Zagreb...). Time se apokaliptični, znanstvenofantastični zaplet radi postupno, da bi se tek na kraju filma svi fragmenti skupili u cjelovitu narativnu sliku. Tako se dakako istovremeno gradi i izlagačka struktura karakteristična za film katastrofe, još jedan hibridni žanr tipičan za znanstvenu fantastiku, i to u podžanru tzv. postapokaliptičnog filma – da bi se uopće mogla graditi trilerska struktura, gledatelji moraju biti svjesni zlosretne sudbine likova.

Dakako, drugi je razlog radi kojega Marasovićev film dramaturški razlama svoju izlagačku strukturu taj da se time pokuša inovirati standardna, pa često i klišeizirana

narrativna struktura ovog podžanra, koja se prije svega vidi u ideji da se presudni i katastrofalni kolektivni događaji iz makropripovijesti prelamaju putem obiteljske mikropriče, kroz obitelj kao temeljnu čeliju društva – i to napose kroz na neki način disfunkcionalnu obitelj – što je standardni dramaturški kliše hollywoodskih znanstvenofantastičnih spektakala i filmova katastrofe u tradiciji Rolanda Emmericha (npr. *Dan nezavisnosti*, *Dan poslije sutra*), Michaela Baya i napose Stevena Spielberga (npr. *Umjetna inteligencija*, *Rat svjetova*, ili trenutno aktualne znanstvenofantastične TV serije *Falling Skies* i *Terra Nova*). Naslijedujući tu čvrstu žanrovsку zadanosť, Marasoviću preostaje tek da joj se dovine pomoću dovitljivih režijskih i scenarijskih rješenja, što on uspješno izvodi izvodeći svojevrsni metakomentar žanra spektakla kao takvog, odnosno posredujući žanrovsку strukturu kroz mikropriču ne samo o disfunkcionalnoj obitelji, nego i o medijskom društvu spektakla, odnosno o, paralelno, disfunkcionalnoj obitelji medijskih djelatnika te imaginarnoj "obitelji" *reality* televizije, pritom, u samoj dramaturškoj strukturi filma, skokovito režući između dviju linija radnje smještenih u dva međusobno izmaknuta, premda djelomice paralelna pripovjedna vremena. Jedna linija prati disfunkcionalnu obitelj Dogan, rastavljene supružnike sa zanemarenim djetetom i televizijske suparnike Filipa, urednika stvarnosne vojerske TV emisije *Housed!*, buduće inačice nama poznatoga *Big Brothera* i Helene, političke komentatorice i voditeljice nacionalnih vijesti (glume ih, s vjerojatnim Marasovićevim izvanfilmskim aluzijama, Sven Medvešek i Nataša Dorčić), dok drugu liniju čine zbivanja u "sigurnoj kući" emisije *Housed!* koja je pred otvaranjem. Pritom stanari "kuće" nisu svjesni da se izvan njihova zatvorenog simulakruma "obitelji" i "kuće" odvio posljednji svjetski rat te tijekom temeljnog pripovjednog vremena, u kojem oni gledaju Filipovo oproštajnu snimku, toga postaju svjesni i oni i gledatelji, koji prate i Filipovo doživljajno vrijeme u fragmentarnim analepsama što skaču u razne trenutke fabule. Marasovićeva dramaturgija tako je fragmentarno-eliptična te repetitivna (neki se kadrovi ponavljaju), ali na neki način i kružna, hvatajući prikљučak na hrvatsku filmsku tradiciju "strukture ronda".

Ideja da se žanrovska priča, standardizirana i poznata kakva već jest, sa svojom klišeiziranom hollywoodskom ideološkom dramaturškom strukturom priče o (makar i metaforičkoj) obnovi razjedinjenje obitelji, prikaže pre-

lomljena kroz priču o posljednjem *reality showu* na svijetu nameće se pritom kao Marasovićev izrazit autorski odabir – već samim naslovom film upućuje da ima i drugu, jednako veliku namjeru, osim da bude djelo u tragu jedne uske, ali komercijalno uspješne podžanrovske tradicije. Naime, *the show must go on*, medijski šou ide dalje, što god bilo – ne samo šou rata, te vječite ljudske razbibrige (pa je mir katkad ironički definiran kao vrijeme između ratova), pa se naslov filma može tumačiti kao ironizacija militarizma i samog žanrovskega prikaza mili-tarizma u podžanru postapokaliptičnih filmova i filmova katastrofe, a u ovom je filmu sve to i doslovce TV šou. Ipak, najveći problem upravo je u tom sloju filma, napose u interpoliranju televizijskog diskursa u izlaganje. Umetnuti anketni snimci sa zagrebačkih ulica djeluju kao intencionalna parodija, ali ozbiljno stilski narušavaju cjelinu izlaganja, dok je primjerice prizor TV emisije Helene Dogan estetski sasvim neopravданo izведен u jeftinoj maniri OTV-a iz 1990-ih; s druge su strane događanja unutar "sigurne kuće" raskadrirana i mizanscenski razriješena na filmski način, dok bi upravo tu režijski stil trebao oponašati primitivnu, multiperspektivnu, često automatiziranu skrivenu kamерu karakterističnu za *reality* emisije modela *Big Brothera*. Ironizacija televizijskog mentaliteta ostaje tako, kao i *trash-groteska* kod Viteza, tek žanrovska pretjeranost, svediva na poznate teze u raspravi o društvu spektakla i o medijskoj slici svijeta koju u ovom trenutku živimo i koju fabriciramo i u kojoj smo već fabricirani – premda ne više toliko preko televizije, koliko preko društvenih mreža.

Ipak, Marasovićev idejni koncept uspio je prije svega jer omogućuje da se prikriju producijski uvjeti filma te da se dramaturški pripremi poanta da su jedini preživjeli ljudi stanari *Housed!* kuće smještene u atomske sklonište, tj. da je – ironično – medijski fabricirana "obitelj" sada jedina nova, moguća obitelj, kao i da Medvešekov lik iskupi svoje egoistično roditeljstvo ubacivši prije smaka svijeta sina u "sigurnu kuću" svoga šoua. Pritom film sružuje svoj pogled, dajući – preneseno govoreći – umjesto filmskog totala apokalipse, što je karakteristika žanrovskih spektakala iz radionice Emmericha ili Baya, njezine bliže planove; čak ne ni srednje (ostanimo vjerni metafori), nego krupne, usmjerivši se tek na nekolicinu likova:

jednu disfunkcionalnu obitelj, ekipu jedne televizijske emisije u žanru *realityja* te "obitelj" stanara kuće pred kamarama. Premda je moguće da je narativnu ideologiju o prelamanju makroprivilegije kroz obiteljsku mikroprivilegiju Marasović naprsto naslijedio kao žanrovskega toposa, ona mu ipak omogućuje da usredotoči prizorni prikaz svojega fikcionalnog svijeta na unutrašnje prostore, stanove, TV postaju, unutrašnjost "*Housed!* kuće". Iako, kako ukazuju neke scene (npr. prizor eksplozije sa standardnim režijskim rješenjima poput nestanka zvuka uslijed eksplozije i sl., ili pak zvučni efekt prilikom montažnih spona, što je bila velika mana i Vitezove jeftinožanrovske stilizirane režije), Marasović bi da mu je na raspolažanju bio neki manji Spielbergov budžet vjerojatno bacio svoje protagoniste pred zgrade u plamenu, atomsku gljivu, panične Zagrepčane u evakuaciji i tome slično, otkrivajući da mu je autorska želja ipak biti bliže J. J. Abramsu, koji je u ljeto 2011. u filmu *Super 8* pokazao vrhunsko naslijede Spielbergove škole (dakako, nakalemivši u film barem triput predug, preglasan i isforsiran spektakl željezničke nesreće), nego nekom autorskom i nezavisnom SF filmušu poput Andrewa Niccola ili Richarda Kellyja.

No i takav, Nevio Marasović pokazuje – na sramotu velikog broja etabliranih hrvatskih redatelja – kao i Vitez, Mustać, Kluković i drugi, da žanrovska sasvim gledljiv i uspijeli film (jer žanrovska film je žanrovska baš stoga što slijedi obrasce žanra), koji za razliku od mnogih uradaka nastalih u "profesionalnoj" produkciji (npr. *Čovjek ispod stola*, *U zemlji čudesna*, *Kotlovinu...*) ne gubi svoj primarni narativni fokus i ne mijenja smušeno žanrovske registre i narativni ritam tijekom filma, može prije nastati u niskobudžetnoj, nezavisnoj i gerilskoj produkciji. Marasović je stoga, uz Vitezovu *Šumu summarum*, potpisao – usprkos mnogim manama i alternativnoj poetici – najcjelovitije filmsko djelo u hrvatskom igranom dugometražnom filmu nakon *Metastaza* i *Crnaca* (a i oni su bili i ostali iznimka u ranijem duljem nizu godina). Pitanje je što bi tek napravio s proračunom jednog prosječnog subvencioniranog hrvatskog filma, uz nadu da bi ga čak i kontinuirano naslijedovanje žanrovskega modela ipak moglo udaljiti od dramaturških pojednostavljenja hollywoodskog spektakla.

**Tomislav Šakić**

## Troje

(*Drei*, Tom Tykwer, 2011)

UDK: 791.633-051 Tykwer, T. "2011" (049.3)

68 / 2011



Ispričati filmsku priču o ljubavnom trokutu koji prenesti u *ménage à trois* možda i nije toliko revolucionarna stvar, ali tema je svakako više nego intrigantna neovisno o tome koliko se već često i na koje sve načine obrađivala. Hannu (Sophie Rois) i Simona (Sebastian Schipper), dugogodišnji ljubavni par, zaljubljivanje u istog muškarca Adama (Devid Striesow) izbacilo je iz njihove dvadesetogodišnje rutine. No, ambicija erotske drame *Troje* redatelja Toma Tykewera ne staje na samom portretiranju trzavica još jednog – u suvremenoj kinematografiji već gotovo pomodno disfunktionalnog – ljubavnog para, nego stremi nekim širim društveno-kulturalnim domenama, pa se nerijetko dotiče i pitanja rodne politike i biološkog determinizma. Nažalost, na tim se pitanjima većinom ubrzo po postavljanju i zaustavlja (ne dajući im da uistinu premreže aktere), pa se čitave tirade o rodu na kraju ipak više čitaju kao scenariistička pretencioznost nego kao narativnom logikom povezan rekvizitarij koji osnažuje motivacije likova. Tako se velik dio interesantnih teza doima tek kao intelektualističko diktiranje teksta i bespotrebno citiranje umjesto kao organski dio priče. Tom Tykwer ipak ne staje samo kod pitanja roda, on svojim junacima povjerava još i brojne druge preokupacije svojstvene modernom čovjeku, ne ostavljajući puno

mjesta da ispod te općenitosti isplivaju konkretni karakteri s konkretnim problemima unutar svojih relacija.

Film počinje upečatljivom scenom metaforiziranja mogućeg odnosa ljubavnog para prikazom optičkog približavanja i udaljavanja dviju žica dalekovoda, jedne od druge, iz perspektive vozila u pokretu. Taj je kadar popraćen glasom naratora koji jezgrovitim rečenicama dočarava istrzani ritam i monotoniju takva odnosa. Otvaranje filma svojevrsnim cinizmom spram te uhodane simetrije izaziva želju za svjedočenjem kidanja paralelnosti i uvođenja trećeg u tu binarnu jednadžbu. I, doista, taj treći ubrzo dolazi, što se pokazuje čak i plesnim *foršpilanjem* filma: u crno odijeven plesni par na praznoj bijeloj pozadini pleše ljubavnu priču u koju se odjednom uplete još jedan plesač isprva samo razdvajajući par, plesući malo s jednim, malo s drugim, da bi ih na koncu ponovno spojio u plesu koji plešu sve troje. Spomenuti dio idejni je kostur cijelog filma, odnosno, kratak sadržaj filma oslobođen balasta redateljevih neumornih nizanja sporednih radnji, citata i nabacivanja raznorodnih stilskih pristupa.

Heterogenost stilskih postupaka u filmu *Troje* – od podijeljenog ekrana, crno-bijelo tehnike pa sve do animacije i anketne metode – u većini slučajeva ne nalazi

sasvim opravdano mjesto u cjelini filmske priče. Iako je Tykwer još u svojoj ranoj filmskoj uspješnici *Trči, Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998) kombinirao različite stilske postupke (od podijeljenog ekrana do animacije), u drami *Troje* širok spektar postupaka više koči i odmaže praćenju osnovne niti radnje nego što joj služi ili podcrtava važne momente. Tykwer naraciju neprekidno presijeca brojnim digresivnim epizodama koje ponekad djeluju više kao larpurlartistička apoteoza samog postupka nego kao svrshodne scene. Takav je slučaj, naprimjer, u sceni koja prikazuje opsjednutost Simonove majke numerologijom. Sama scena izuzetno je atraktivna, tehnikom podijeljenog ekrana istovremeno se prati više dijelova radnje međusobno povezanih načelom istih brojeva koji za Simonovu majku funkcionišu kao znakovi. No, na nivou same radnje, ta je scena poprilično udaljena od osnovne teme filma pa djeluje kao da je ovdje zalatala iz nekog drugog filmskog djela. Slična je stvar i sa scenom u kojoj se Simonu ukazuje preminula majka u liku etičnog anđela koji citira Hermanna Hessea. Scena počinje Simonovom konstatacijom da je nedjeljnje šetnje svoje majke smatrao licemjernima, budući da su u sebi sadržavale predznak, kako kaže, "razvedričkog pamfleta svojstvenog poslijeratnim Nijemcima". Simon je majčinu naviku vedrine smatrao istom vrstom licemjera kao kad ljudi neprestano citiraju Ericha Fromma ili ističu da su im Hesseove *Stepe* najdraža pjesma. Kako bismo onda trebali čitati uprizoravanje onoga što već sam lik smatra pretencioznom gestom, tim više što sve to još dolazi iz usta lebdeće majke-anđela? Na trenutak se čini da će nam redatelj ponuditi detaljniju kritiku takva mentaliteta i povezati učmalost naučene sreće s nekom vrstom otpora koja bi likovima mogla poslužiti kao *spiritus movens* rušenja društveno uspostavljenih kategorija koje ih sputavaju. Međutim, ta indicijska udica ostaje slabo iskorištena i tek se labavo može povezati s dijelom o funkcioniranju ljudi unutar društveno unaprijed zadanih kategorija – o čemu kasnije u filmu rapreda gošća u Hanninoj TV-emisiji. Naiime, cijeli taj dio prepun konstatacija o nemogućnosti funkcioniranja izvan zadanih okvira koji istodobno čovjeka guše i sputavaju zamišljen je kao prijelomni trenutak za trudnu Hannu – onaj u kojem ona postaje aktivni nositelj kulminacije. No, kako su odnosi troje ljubavnika od samog početka nedovoljno objašnjeni i motivirani, ulozi za potresnu kulminaciju su preniski, pa se gubi snaga i tog trenutka te, posljedično, kasnije u filmu i samog ra-

spleta. Upravo u nejasnom portretiranju likova i njihovih relacija ocrtava se glavna slabost ove drame.

Gledatelja se, naime, neprestano zasipa detaljima koji se teško daju uklopiti u neku obuhvatniju cjelinu kad su posrijedi odnosi troje ljubavnika. Oni su narativno gledano premreženi po ustvari prilično jednostavnom recepstu. Sve troje su vršnjaci u svojim četrdesetima; Hannu upoznajemo kao članicu etičkog odbora koji odlučuje o sudbini znanstvenog projekta čiji je nositelj Adam, koji, pak, susreće Simona na bazenu gdje obojica odlaze na rekreativnu. No dublja psihologizacija njihovih relacija izostaje. Iako je film kрат raznim referencama na teorije roda, identiteta, prizivanjem Junga i Freuda, navođenjem Spinoze, čini se da iznimno plodno tlo za kreiranje dramaturški jakih scena koje svjedoče o punokrvnosti likova sa svim njihovim previranjem i slomovima, kakve bismo unutar ovakva trokuta očekivali, jednostavno ostaje neiskorišteno. Možda uzrok tome treba tražiti u činjenici da redatelj nije odlučio isključivo ispričati priču o ljubavn(ičk)om odnosu troje junaka, već usput i o brojnim drugim temama, pa je svakog od svojih glavnih junaka posljedično zagušio određenošću (pre)velikim temama. Hanna i Simon nisu tako samo tipičan par koji uslijed dugogodišnje veze počinje pucati, oni su za Toma Tykewra reklamni pano za brojna aktualna pitanja – od raka do moralnih dilema vezanih uz kloniranje.

Simon je tako određen odnosom s pomalo ekscentričnom majkom koja pristaje nakon smrti donirati svoje tijelo za obradu procesima plastinacije, zatim odnosom s ocem i njegovom novom obitelji, pa rakom testisa, koji je i doslovna i metaforička kastracija, snovima u kojima se potvrđuje osjećaj kastriranosti od strane Hanne, konzumiranjem pornografije, štovanjem djela Gilberta i Georges-a, sumnjom na vlastitu neplodnost, prevarom Hanne u prošlosti te naknadnom spoznajom da je u toj aferi mogao postati otac te spoznajom o vlastitoj možbitnoj homoseksualnosti. Već i samim pobrojavanjem preokupacijskih sklopova koji su pridodani Simonovoj karakterizaciji jasno je da je hipertrofija odrednica paradoksalno iznjedrila plošnost lika. Simon tako od opipljivog lika kakav bi mogao biti prelazi u spektakl kojem ne vjerujemo. Zato se njegova prilično nagla promjena seksualne orijentacije iz heteroseksualne u biseksualnu ne čita kao oslobođenje od biološki determiniranih okova, kao što mu to u filmu sugerira Adam, već nas ostavlja pomalo ravnodušnima. Adam također nije pošteđen

gomilanja odrednica. On nije samo samac u polunamjешenom stanu koji emotivnu prazninu upotpunjava seksualnim eskadama s brojnim ljubavnicima, podjednako ženama i muškarcima, on je uz sve to i bivši muž, otac djeteta na pragu puberteta koje provodi dane i noći živeći u svijetu bajkovitih kompjutorskih igrica. On je i znanstvenik koji se bavi proučavanjem matičnih stanica, uzgajanjem ljudskog tkiva i medicinski potpomognutom oplodnjom, koji uz sve to još pjeva i u zboru te povremeno odlazi na plivanje da bi se rekreirao. Ni Hanni u tom smislu karakterizacijskog okičivanja svim i svačim redatelj ne ostaje dužan – ona je društvena TV-komentatorica žestokih stavova kojoj je pitanje trebaju li muslimanke u Njemačkoj na radnom mjestu nositi feredže prvo o čemu će razgovarati sa Simonom nakon što se vratio s operacije raka testisa. No, ona nije samo gruba dogmatičarka, niti kao što to sama za sebe tvrdi, totalitarist u svojim shvaćanjima, ona je jedina u etičkom odboru koja ističe moguće moralne dileme vezane uz Adamovo istraživanje matičnih stanica. Istovremeno, dakako, Hanna vlasnit će seksualne maštarije s referencama iz popularne kulture, koje doživljava za vrijeme Adamova predavanja, sama spretno obrazlaže i analizira.

Ništa u vezi s likovima u drami *Troje* nije uobičajeno, pa se tako Adam i Hanna ne susreću na bilo kakvoj predstavi već na hiperstiliziranim *Shakespeareovim sonetima* u režiji slavnog Roberta Wilsona, a kada trudna Hanna doznaže da je njezin ljubavnik vara s njenim dugogodišnjim partnerom, ona se od svega miče tako što odlazi na stan kod prijateljice u London. Čini se da Tom Tykwer toliko zazire od svakodnevnosti da svojim likovima na kraju čini medvjedu uslugu napravivši ih svakavima samo ne stvarnim. Spektakl vrši na sve strane, što onemogućava prodiranje do srži odnosa među likovima pa, posljedično, i do srži same drame. Prevelik raspon velikih tema zasjenio je svaku utemeljenost onoga što je trebala biti osnovna priča. Nije jasno zašto je Tykwer svoje likove preopteretio čitavim spektrom problema suvremenog doba. Kao da sam njihov odnos nije bio dovoljno velika tema. Tim više što je na svojoj strani imao interesantne dijelove filma u kojima se dotiče nepovoljnih aspekata društvene predodređenosti čovjeka biološkim aspektima. Budući da je pričom o ulaženju jednog para u druk-

čiju vrstu odnosa od onog u kojem su bili u početku, odškrinuo vrata celuloidnoj raspravi o ljudskim inhibicijama i, uopće, nametnutoj ideji roda, bilo bi zanimljivo vidjeti što bi se dogodilo da je ta vrata nekim slučajem dokraja otvorio. Interesanta je u tom smislu scena u kojoj paralelno pratimo nekoliko radnji: Hannin pa Simonov odnos s Adamom, Hannino i Simonovo vjenčanje te gosta u Hanninoj TV-emisiji koji govorci o biološkom determinizmu. Scena završava poetičnim pomirenjem tih paralelnih radnji, domišljatim rezom nakon rečenice gosta u TV-emisiji koji tvrdi da je možda biološki poredak samo simboličan i skokom na Simonovo i Hannino "da" na vjenčanju pri čemu to "da" počinje funkcioniрати kao konkretan odgovor na izrečenu premisu.

Osjetno najbolje razrađena poveznica među troje junaka ona je koja se tiče njihova međusobnog prepoznavanja pomoću mirisa. Odnosi u ovom ljubavnom trokutu se intenziviraju upravo preko elementa mirisa kad jedan na drugom nesvesno osjeti miris trećeg partnera, miris koji ne znaju ni sami točnije definirati nego kao drukčiji od onog na što su navikli, ali svakako dobar. Feromonska poveznica koja ne poznaje granice spola mogla bi se tumačiti kao utopijsko rješavanje nametnutih inhibicija u korist teorije o općoj biseksualnosti. Ideja je to koja je nažalost ipak ostala zagušena pretjeranim unošenjem u radnju sporednih tematika od kojih svaka zasebno već predstavlja dovoljno velik poligon za vlastito filmsko uprizorenje i razradu. Likovi su uslijed te megalomanije ostali relativno plošni, a njihove akcije nedovoljno opravdane.

Film *Troje* ostavlja gledatelje s pregrštom načetih tema od kojih nijedna nije uspjela izboriti konkretniju razradu pa se povremeno gubi osjet za detektiranje što je to Tykwer zapravo namjeravao pokazati. Zanimljiva ideja o funkcioniranju ljubavnog trokuta u suvremenom Berlinu preopterećena je nacijseljivanjem brojnih drugih problema suvremene civilizacije. Time se osnovnoj temi oduzela britkost koju je ona mogla dobiti da se redatelj zaustavio na problemu društvene i kulturne kategorizacije i uvjetovanosti čovjeka te otpora spram iste. Bilo bi zanimljivo pogledati kako bi Hanna, Simon i Adam funkcioniiali samo u tom kontekstu, lišeni jarma gotovo svekolike problematike suvremenog čovjeka.

**Petra Vukelić**

## U zaklon

(*Take Shelter*, Jeff Nichols, 2011)



Poznato je da postoji osobita veza između narativnih djela i duševnih preradbi, sudeći prema postavkama psihoanalitičkih teoretičara. Naime, prema njima filmska priča sadržajno, ali i oblikovno itekako značenjski predstavlja stanovit preslik raznih psiholoških začkoljica koje muče prosječnoga, ili ne tako prosječnoga čovjeka, zahvaljujući čemu, pak, posebnom prijemčivošću vrši utjecaj na gledateljstvo. Pored čitava dijapazona uprizorenih psiholoških osjetljivosti, smetnji, trauma i razrješenja istih, što na denotativnoj, što na kognitivnoj razini djela, određenoj tematskoj kategoriji filma nesumnjivo pripada i inscenacija slučaja paranoидne psihoze. Povjesno gledano, žanr u kojem je takvo stanje najbolje dolazilo do izražaja jest kriminalistički triler u kojemu se naglasak stavlja na napeti odnos između zlostavljača i žrtve, a čiji eklatantni primjer sigurno predstavlja većina Hitchcockovih filmova.

Međutim, zanimljivo je uočiti da se ta tema naročito uspjelo obrađivala i u trilerima šire društvene problematike – 1970-ih u političkim trilerima o zavjerama, kao što su ponajbolja djela Alana J. Pakule, Sydneyja Pollacka, Francisa Forda Coppole, Briana De Palme ili Romana Polanskog. Razlog onodobnog porasta produkcije potonje skupine američkih filmova analitičari

objašnjavaju oblikom društvene osviještenosti spram represivne političke klime, hladnoratovskih previranja i gospodarskih fluktuacija, koja je djelimice utjecala i na rastuću akademsku, postfrojdovskom psihoanalizom potaknutu sklonost percepcije suvremenog čovjeka kao psihotičnog, narcističkog aktera zavaljanog u dogmatski drijemež sve izraženije kulture straha. Odjeci hitchcockovskog bavljenja paranojom i naglašene društvene kritičnosti u filmovima o zavjerama iz 1970-ih sustavno su se nazirali i godinama poslije, implementirali se, obrađivali ili ironizirali u raznorodnim komercijalnim ili nekomercijalnim filmovima, a takav je slučaj i s kompleksnom psihološkom dramom *U zaklon*, drugim dugometražnim igranim filmom redatelja Jeffa Nicholsa.

Međutim, premda se tematski bavi paranoidnom psihozom, ono što *U zaklon* izdvaja iz plejade filmova sličnih motiva i ugođaja jest to što ne posjeduje strukturu trilera, učestalo potpomognutu kriminalističkim zapletom, kao ni provodni motiv nadzora ili zavjere koji paranoičnog protagonista neposredno dovodi do nedvojbenog rješenja zagonetke u okviru vlastitih deluzija ili određenih instanci moći. Isto tako, u filmu uopće nema tipskih likova jezovitih uhoda, zlostavljača

ili ucjenjivača, niti nadnaravnih bića, već se jeza postiže nejasnim osjećajem ugroze rutinizirane, ali ugodne svakidašnjice prosječnoga obiteljskoga čovjeka, a napetost i struktura gradi se nesigurnošću dijegetskog i ekstradijegetskog poimanja istinitosti apokaliptičnih halucinacija psihički nesređenog protagonista. Pritom ulogu negativca naoko obnaša prijeteća oluja, čiji egzistencijalno i psihološki razoran učinak Nichols donedavno čini uvjerljivim mjestimično se pojigravajući, ali i odmičući od konvencija filma katastrofe i filma strave. Dakako, sve navedeno svjedoči o visokom identifikacijskom potencijalu publike s likovima filma, kao i suošjećanju s protagonistom Curtisom LaForcheom (Michael Shannon), rascijepljenom u pokušaju potrebe za zaštitom svoje supruge Samanthe (Jessica Chastain) i gluhonijeme kćeri Hanne (Tova Stewart) te nesigurne potrage za zbiljskim utemeljenjem vlastite spoznaje o nadolazećoj vremenskoj nepogodi biblijskih razmjera.

Sadržajno gledano, unatoč navedenoj nesigurnosti, Curtis nesumnjivo pati od psihotičnih napadaja. Osim što se bori s halucinacijama i izrazito neugodnim snovima koji ostavljaju traga u njegovu ponašanju, u jednom trenu obilježeno proročkom mahnitošću, indikativno je i da mu je majci dijagnosticirana paranoidna psihoza još dok je bio dječak, što nedvojbeno povećava mogućnost da Curtis boluje od iste. Isto tako, simptomi Curtisova duševna stanja zanimljivo su istaknuti pojedinim motivima. Prema Lacanu, kojemu su za razliku od Freuda primarno područje interesa bile psihoze, izvor toga poremećaja leži u isključenju imena oca, odnosno, u simboličkoj naznaci na temelju koje dijete pri odrastanju pounutruje spoznaju da ne može zauvijek biti imaginarno srašteno s majkom, te sukladno tomu, počinje uspješno djelovati u simboličkom prostoru društvenih odnosa i jezika (registro Drugog). Psihotičnim isključenjem taj se element prebacuje u područje Realnoga u obliku halucinacija, a manjak označitelja i označenoga, dakle, temeljnih značenja kojim se stječe smisao i red u prijetećem svijetu, nadoknađuje se deluzijama stanovite logike. Spomenuta se teorija itekako može primijeniti na Curtisov slučaj. U njega su deluzije vezane uz apokaliptičnu klimatsku prijetnju zbog koje čitavu svakodnevnicu, donedavno ispunjenu zadovoljstvom, podređuje izgradnji skloništa za obitelj. Međutim, zanimljivo je uočiti da, iako on misli da adekvatno

upotpunjuje određene simboličke uloge – oca, supruge, zaštitnika, prijatelja, uposlenika i nadređenog, on se ni u jednoj ne snalazi najsjajnije, i to ne samo zbog nedefiniranog stresa koji trpi. Naime, bez obzira na vlastitu povučenu prirodu, on ne umije sasvim učinkovito komunicirati s drugima, unatoč emocijama koje za njih osjeća. Njegovo nesnalaženje u simboličkome prostoru razaznaje se podbacivanjem u svakoj od navedenih uloga – iako ima najbolju namjeru zaštiti svoju obitelj, samoinicijativno je dovodi u financijski neprikladan položaj, dobiva otkaz te time kćeri onemogući ugradnju umjetne pužnice. Također, bez obzira na toplinu ophođenja, sa svakom bliskom osobom on vodi suptilno otuđenu komunikaciju, ispunjenu frazama i kurtoaznim rečenicama. Usprkos tomu, značajnu vezanost ostvaruje u odnosu s kćerkom koju jedinu ne doživjava kao prijetnju u svijetu svojih mora. U skladu sa spomenutim, zanimljivo je primijetiti da se i ona otežano povezuje s *drugima*, kako navodi Hannina odgajateljica, problematizirajući njene psihološke potekoće. Međutim, i komunikacija s kćerkom ne polazi mu olako od ruke, uslijed protagonistova znakovito slabijega baratanja znakovnim sustavom gluhonijemih, u čemu mu pomaže smjerna i uravnotežena supruga, u slobodno vrijeme švelja, što pak slučajno ili ne, u lacanovskim pojmovima, za razliku od Curtisa, može označavati osobu uspjelo postavljenog *prošvnoga* boda, tj. imaginarnog, simboličnog i realnog registra. A da podudarnost s Lacanovom teorijom bude izraženija, Nichols u sceni Curtisova i Hannina usvajanja novih riječi znakovnoga jezika odabire prikazati kako se njime označava pojmom oca ("ime oca"), standardiziranoga poteca rukom u ravnini čela, u koje se protagonist u svojoj sljedećoj halucinaciji ozljeđuje. No, redatelj krajem filma, skladno zaokružujući cjelinu filma, gledateljstvu u doživljaju Curtisova psihološkog profila ipak upriličuje svojevrsno iznenađenje. Naime, nakon "preživljavanja" minorne oluje i potražene psihijatrijske pomoći uslijed Curtisove odluke o napuštanju fiksacije sklanjanja od nadolazeće prijetnje, LaForcheovi zaista svjedoče primicanju kataklizmičnog olujnog oblaka prepunog pijavica. U impresivnom kadru spoznaje naglasak više nije na protagonistu i viziji oluje prikazane njegovim subjektivnim kadrom, već na Samanthi, njegovož ženi, uprizorenog objektivnim kadrom kod staklenih vrata, u odrazu kojih se nazire oluja. Dakle, donedavno slika

suprugova unutrašnjeg svijeta doslovno se odrazila na nju, potaknuvši je na slaganje i suradnju s njim. Međutim, takvo što u kontekstu Curtisova duševnog stanja upućuje na konačno ostvarenje njegove priopćavalačke moći, komunikativnog povezivanja s bliskom osobom i izgradnje donedavno isključenog simboličkog registra, nagovješćujući određenu vrst uravnoteženja.

Pritom je pomalo riječ i o paradoksalnome svršetku, s obzirom da se razotkrivanjem zbiljskog utemeljenja protagonistovih vizija na osobnoj i obiteljskoj razini napetost očigledno razrješava, dočim se na društvenoj razini svijet proročanski urušava.

Na taj način Curtis se gotovo stereotipno ustoličuje kao glasnik istine, budući da se u fikcionalnim djelima psihički nestabilne osobe učestalo reprezentiraju kao "one koji se nalaze izvan ograničenja" uobičajenog, ideološki indoktriniranog iskustva. Naime, gledano iz perspektive Deleuzeove i Guattarijeve teorije o Anti-Edipu, gubljenjem granica ega koji se tradicionalno smatra lašcem, falsifikatorom realnog stanja stvari i racionalizatorom, psihotiku se otvara put k nesvjesnom i istini. Takvo što, kao i, primjerice, s narcističko melankoličnom protagonisticom von Trierove *Melankolije* (2011), zbiva se i s Curtisom koji osjeća da je nešto ozbiljno pošlo krivo u svijetu u kojem živimo. A doista, o čemu je točno riječ? Zanimljivo je da se u filmu, koji počinje scenom halucinacije, nigdje eksplicitno ne ističe kakav je to stres koji je potaknuo Curtisove psihotične epizode i koji se to pomak desio u njegovojo dotadašnjoj simboličkoj funkciji. Nichols promišljeno strukturira mrežu višežnačnih razina filma, kada već naročito ne eksperimentira s oblikovnim postupcima, odnosno, paralelno s detekcijom protagonistovih simptoma, suptilno podastire ključne motive kojima publici otvara put k razumijevanju podteksta i istinskog negativca filma. A on se nalazi u društveno-ekonomskim prilikama i kulturi života suvremenog Amerikanca. Razmislimo li malo, uvidjet ćemo da se, osim u obiteljskoj kući, radnja filma odvija i u okruženju bolnice, banke, benzinske crpke, redom indikatora ekonomskih fluktuacija u kontekstu problematičnosti državnog, zdravstvenog i bankovnog sustava te uspona i padova cijena nafte. Također, likovi u nekoliko na-

vra spominju nesigurnost životnih prilika, recesiju i strah od gubitka zaposlenja. Stres koji izaziva Curtiso-vu psihozu nije obilježen nekim iznenadnim diskontinuitetom, nego nagrizajućim sustavom o čijem smjeru promjena ovisi egzistencija maloga čovjeka. Štoviše, uronjenost pojedinca u cjelinu opterećenu "crnim" promjenama, izrazito učinkovito predočuju totali Curtisova izbezumljena bivanja u okruženju ispunjenom tamnim, nadolazećim oblacima, strujanjima vjetra i preobrazbama jata hitchcockovski zlokobnih ptica. Također, film upriličuje i kritičan stav spram ekološki i klimatski nesumnjivo poljuljanoj američkoj kulturi, u kojoj mediji perpetuiraju katastrofične scenarije i paranoju, a žitelji zanemaruju osnovne potrebe u korist onih društveno kreiranih. Curtis jednostavno "zna" da su prilike takve da se trebaju odabrat prioriteti, nauštrb svojevrsne nadgradnje, ili luksuza poput kupnje vikendice koju je donedavno planirao sa Samanthom. Nicholsovo viđenje trenutnog stanja društva u praksi kao da je preslik Marcuseova viđenja kapitalizma, čija je produktivnost štetna po slobodan razvoj ljudskih potreba, mir održavan stalnim prijetnjama njegova naorušavanja, a razvoj zavisan o društvenoj i individualnoj represiji. Stoga se Curtisovo metaforičko reagiranje na društvene mijene vraćanjem na same osnove preživljavanja, u maniri na početku spomenute žanrovske struje u povijesti filma vidljivoj od kraja 1960-ih, može tumačiti kao pružanje otpora sustavu koji ionako od pojedinaca više-manje stvara kontrolirane paranoike. Sumnja, otpor i ostvarivanje komunikacije s istomišljenicima preduvjet su pokušaja nošenja s krizom koju, kao i ciklonalne poremećaje, sami po sebi ne možemo neposredno kontrolirati. Ipak, ono što možemo kontrolirati vlastita je briga za najbliže, za čiju moguću povredu ugodne egzistencije, poput protagonista, možemo itekako osobno biti odgovorni. A kao što je vidljivo u završnoj sceni, kriza je tu spremna da pomete sve, poput uragana pri završetku filma *Ozbiljan čovjek* (*A Serious Man*, 2009) braće Coen. Nicholsova poopćena vizija društva nalik je fantastičnim halucinacijama kojih smo nasreću latentno svjesni – jezovita i višežnačna poziva na oprez i na djelovanje u kontekstu promišljanja sadašnjih društvenih i političkih struktura.

**Karla Lončar**

## Vožnja

(*Drive*, Nicolas Winding Refn, 2011)

UDK: 791.633-051Refn, N.W."2011"(049.3)

68 / 2011



*Vožnja* spada u one *cool* filmove koji lako postaju kulturni. Glavni junak ovoga filma, slično kao i glavni junak *Pljačkaša* (*Der Räuber*, Benjamin Heisenberg, 2010), temeljno su obilježeni svojim djelatnostima – junak *Pljačkaša* mogao bi se zvati Pljačkaš, ali i Trkač, jer se cijeli njegov identitet ostvaruje kroz ono što radi; u *Vožnji*, pak, glavnog junaka na špici filma (kao i u književnom predlošku) potpisuju s Vozač. Egzistencijalistički junak *Pljačkaša* ostvaruje se kroz pljačke i utrke, a zarađeni novac uopće ne troši – baš kao što ni Vozaču iz *Vožnje* ni na redovitom poslu automehaničara ni prilikom pljački nije do love, a živi u gotovo praznom stanu bez prtljage (mračne?) prošlosti. Pokreće li i njega nagon, na engleskom *drive*, što je originalni naziv filma?

Glavni junak *Vožnje* (Ryan Gosling) preko dana radi kao vozač-kaskader te kao automehaničar kod Shannona (Bryan Cranston) koji mu "sređuje" da bude vozač koji

pomaže prilikom bijega iz pljački. Vozač ubrzo upoznaje susjedu Irene (Carey Mulligan), sprijateljuje se s njom i njezinim malenim sinom – Irene je udata, ali njezin je muž Standard (Oscar Isaacs) u zatvoru odakle uskoro treba izići. Po izlasku iz zatvora nađe se u problemima, a Vozač mu pristaje pomoći... *Vožnju* možemo svrstati u *neonoir* filmove, premda je on zapravo više suvremeniji western, američka bajka s arhetipskim herojem koji dolazi spasiti nevine i žrtvuje se za čistu ljubav. Kao i u vesterunu glavni borac sposoban je i spreman zaštитiti djevu u nevolji, ali nakon toga je osuđen na (samo)progonstvo, pa na kraju filma odlazi iz grada ostavljajući ženu i djetete za koje se borio, baš kao i glavni junak u klasiku *Shane* Georgea Stevensa iz 1953. U ovoj modernoj verziji bezimeni junak (koji podsjeća na bezimene junake koje utjelovljuje Clint Eastwood u filmovima Sergio Leonea), doduše, ne putuje konjem, nego vozi Chevrolet Impalu

s kojom odlazi u nepoznato ne želeći više dovoditi djevojku u opasnost. To je čest romantični motiv vesterna – ako želiš zaštiti djevojku moraš najbolje potezati, tj. ubijati, ali onda ostaješ bez nje, jer život u toploj domu nije za ubojice, makar oni imali dobre motive. Ipak, prisutan je i motiv iskupljenja, jer čak i kada napusti svoju dragu i njezinu sina, on ostaje dio te "obitelji" i postaje bolji čovjek, bar na tren.

Takve "romantične" filmove snima Michael Mann, koji voli akcijske junake starog kova – šutljive, hladnokrvne profesionalce (s obje strane zakona) koji teško pronađaju ravnotežu između profesije pune nasilja i potrebe da nađu utjehu u ženi koja će ih razumjeti. Umjesto po pustinji junaci njegovih modernih vesterna blude među svjetlima velegrada, pa je Los Angeles savršena lokacija za njih. Slične motive rabi i redatelj *Vožnje* Nicolas Winding Refn, a i radnja njegova filma također se događa u Los Angelesu. Refn je napravio film koji i vizualno i glazbeno odiše stilom 1980-ih, a to je postigao snimajući starije dijelove grada i naručivši *soundtrack* sa sintetičkom pop-glazbom. I ona i nježna "romantičarska" glazba Cliffa Martineza dojmljivo se uklopila u velegradsku atmosferu te obje pružaju snenu, meditativnu atmosferu. Glazba odlično pokazuje nježnu stranu Vozača koji inače ne otvara emocije i živi u svijetu okrutnog nasilja, a pjesme ne ocrtavaju samo njegovo trenutno stanje, nego i ono u koje bi mogao/želio doći. S njom je spojen i vizualni stil koji kombinira tople i zlatnožute boje i tamnu scenu, koja je neizostavna u *noir* filmu. Efektno se koriste i *noir* motivi sjene – sjene par puta doslovce prekrivaju Vozačovo lice; prvi put to vidimo kada saznaje da se Irene vraća muž, što ruši njegovu nadu u "svjetliju budućnost", a drugi put to vidimo u sceni u motelu, kada prvi put počne ubijati i tako prelazi na "mračnu stranu".

Refn dojmljivo priopovijeda slikom: kamera "otkriva" junaka koji prati djevojku koja mu se sviđa, nakon čega vidimo samo njega da zastaje, a tek onda shvaćamo da će prići curi jer joj se pokvario automobil. Znakovita je i scena u baru, kada Vozač odbija ponudu kriminalca i iznenada nam otkriva svoje pravo "škorpionsko" lice (tijekom filma nosi jaknu kojoj je straga stilizirani škorpion) i agresivnu prirodu. U početku vidimo negativca koji prilazi Vozaču i predlaže mu pljačku, a kamera isprva ne pokazuje Vozačovo lice, no odjednom se fokusira isključivo na nj, pokazujući kako bez treptaja hladnokrvno izgovara strašne prijetnje. Značajna je i scena u liftu kada

u usporenom kadru Vozač ljubi Irene, nakon čega slijedi brutalni obračun s mafijašem koji ih vreba, u kojem će Škorpion pobijediti, ali i izgubiti "nevinost" u očima djevojke. Vrijedi spomenuti i montažu, npr. završnog obračuna u kojem vidimo junake u borbi koja će biti smrtonosna, koja je paralelno montirana s trenucima u kojem su još bili živi i razgovarali se u miru.

Za razliku od prosječnog akcijskog filma u kojem su negativci krajnje plošno ocrtani i samo "provociraju" da ih se pobije, ovaj triler nudi dosta razumijevanja za svoje negativce. Nino (Ron Perlman) je židovski mafijaš kojem je dosadilo da ga ostali mafijaši tapkaju po obrazu, a možda najveće glumačko iznenađenje filma izbor je Alberta Brooksa za ulogu Bernieja, mafijaškog ubojice s nožem. Brooks je poznat kao komičar, ali baš komičari poput Robina Williamsa znaju biti uvjerljivi negativci – isprva im se podsmjehuju, no kad nas iznenade svojim zločinačkim nastupom, izgledaju još zlokobnije nego klasični negativci. Brooksov Bernie je ubojica kojeg nerđava njegov posao, a kada je zbog posla prisiljen zaklati starog prijatelja, pošto to učini (uz minimum boli za žrtvu) odlazi kući, pere nož i krvave ruke, pa sjedi u tišini svog praznog stana ispijajući viski – time nam i Refn i scenarist Hossein Amini prikazuju osamljenost čovjeka koji ubija uz slogan iz *Kuma (The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) – "to je samo posao – ništa osobno" – a onda ostaje sam poput Michaela Corleonea. Zanimljiva je i njegova upadica o tome kako je 1980-ih producirao akcijske seksualne filmove koje su kritičari zvali europskim, a njemu su bili sranje – očito još jedan metafilmski i intertekstualni znak da Refn sebe ne doživljava previše ozbiljno.

Film je inače trebao biti snimljen kao visokobudžetni akcijski film s Hughom Jackmanom u glavnoj ulozi, ali je na sreću svih filmofila ulogu Vozača dobio Ryan Gosling koji je i izabrao redatelja filma Nicolasa Windinga Refna. Taj Danac čini mi se zanimljivijim i od razglasenijeg sunarodnjaka Larsa von Trier-a, osobito zato što odlično spaja tradiciju američkog žanrovske filma s europskim senzibilitetom. Gosling je odabrao Refna jer je u kinu gledao mističnu dramu *Valhalla se budi* (*Valhalla Rising*, 2009) u kojoj je Refn vrlo uspjelo spojio sjevernjačku ozbiljnost i svoju sklonost nasilju koje prikazuje izravno, ali i zabavno efektno, baš kao što se to čini u eksploatacijskom filmu. Suradnja Refna i Goslinga bila je važna i pri izboru lokacija jer su se redatelj i on zajedno vozili Los

Angelesom i za film birali manje poznata mjesta, a zanimljiva je činjenica da Gosling nikad nije dobio vozačku dozvolu, no ipak je uspio dočarati sirovu "erotičnost" brze vožnje.

Još važnija bila je suradnja Refna i Goslinga pri zajedničkom kraćenju dijaloga, jer su tako kreirali šutljiv lik u stilu Stevea McQueena, glumca poznatoga po strasti prema brzoj vožnji i ulogama akcijskih junaka koji rijetko govore. Time su se udaljili od književnog predloška koji je za film adaptirao Hossein Amini, inače scenarist romantičnih drama klasičnog štih (Jude, Michael Winterbottom, 1996, Četiri pera /The Four Feathers/, Shekhar Kapur, 2002). Vožnja se temelji na istoimenom kratkom romanu Jamesa Sallisa, nastalom prema njegovoj kratkoj priči. U romanu pripovijedanje je nelinearno, a glavni je junak dosta drugaćiji nego u filmu. On u romanu nije ljubitelj ni knjiga ni filmova, iako kao kaskader katkad čita knjige prema kojima se snimaju njegovi filmovi, te zaključuje da se predlošci i filmske adaptacije obično razlikuju. Tako ispada i u ovom slučaju jer knjiga je pisana u maniri *hardboiled* krimića, s realističnim junakom koji puno govori i slikovito je opisan. Za razliku od filma saznajemo i njegove obiteljske prilike i razloge zašto je takav, njegovu prošlost, pa čak i budućnost. S druge strane film je puno romantičniji i u njemu je Vozač super-junak koji kao da je izšao iz svijeta šunda iliti "paklenog šunda". On je šutljivi cool junak s čačkalicom u Zubima (apstinencija od "zle" prirode pušača?) i nosi prepoznatljivu jaknom sa škorpionom (inspiriranom filmom *Scorpio Rising* Kennetha Angera iz 1964.). Taj škorpion nije samo modni motiv, što dodatno pojašnjavaju dvije aluzije u filmu. U razgovoru s dječakom Vozač pita tko je negativac u crtiću, a dječak mu odgovara da je to morski pas jer je on uvijek negativac. "Nema dobrih morskih pasa?" pita se Vozač, no baš njega bi nakon njegova nasilja mogli nazvati opasnim škorpionom, pa se onda upitati: "Ima li dobrih škorpiona?" Dodatna aluzija o škorpionima pojavljuje se na kraju filma kada Vozač citira slavnu basnu o škorpionu i žabi, koja svršava tako da škorpion i protiv svoje volje žabu ubode/ubije – jer je to u njegovoj naravi. Možemo povući paralelu s još jednim Refnovim filmom, *Bronsonom* (2008), u kojem je naslovni junak nasilan i buntovan bez pravog razloga, na svoju štetu, jednostavno zato što mu je to u naravi, a ime i imidž preuzima od

još jednog šutljivog heroja akcijskih filmova – Charlesa Bronsona.

Dosta kritičara zamjerilo je filmu iznenadnu i nepotrebnu nasilnost, ali upravo to i jest tema filma – vozač sa škorpionskom jaknom jest "škorpion" kojeg isprovocira ju da iznenada otkrije svoju pravu narav. Njegovu šutljivost i povučenost možemo tumačiti i kao znak skrivanja te agresivnosti, a svoju pravu narav Vozač-škorpion do kraja otkriva u sceni u liftu (inspiriranom filmom *Nepovratno /Irreversible*, 2002/ i rađenom u suradnji s redateljem toga filma Gasparom Noéom) kada poljubi djevojku, pa surovo ubija kriminalca koji im prijeti. Gosling je u jednom intervjuu rekao da je to kao poljubac iz neke mračne bajke, nakon kojeg junak postaje vukodlak. Ovaj jekyllhydeovski motiv nije jedini motiv iz horora, jer se pri kraju filma intenziviraju krvave scene, a junak počinje sličiti nekom osvetniku iz horora. Prije nego što krene u završni osvetnički obračun Vozač uzima kaskadersku gumenu masku koja izgleda groteskno, gotovo čudovišno, te u stilu Michaela Myersa iz *Noći vještice* (Halloween, John Carpenter, 1978) počne ubijati u noćnom pohodu, poput neke natprirodne sile. "Taj mali je svemoguć", kaže u filmu njegov šef i prijatelj Shannon, a nakon posljednjeg obračuna čini se da Vozač preživjava i tešku ranu. Kraj filma je otvoren i ostaje sumnja – je li on "duh" poput junaka iz klasika kao što je *Nepoznati zaštitnik* (High Plains Drifter, Clint Eastwood, 1973)?

Neki internetski komentari proglašavali su glavnog junaka zbog njegove discipliniranosti i nekomunikativnosti čak i izvanzemaljcem ili robotom, jer baš kao što redatelj Refn savršeno kontrolira film, Vozač savršeno kontrolira svoj automobil, ali i samog sebe: ne govori osim kada zaista ne mora, ne pokazuje emocije, ne nosi oružje, prilikom pljačke strpljivo čeka i ne juri autom, osim ako to nije nužno, a njegovo nasilje čini se uglavnom strogo funkcionalno, što je vidljivo u sceni kada ispituje Blanche (Christina Hendricks) koja ga je izdala. No, očito je ipak riječ o zemaljskom smrtniku kojeg na kraju i vidimo u već spomenutoj mitskoj ulozi romantičnog (anti)heroja. Naime, iako je na kraju napustio svoju zamjensku obitelj i razotkrio svoju "škorpionsku" narav, te ranjen odlazi u mrak, tu scenu prati glazbena kulisa pjesme koja nas tješi. On nije umirući ubojica nego "A real human being, and a real hero" – pravi čovjek i pravi heroj.

Siniša Paić

**Zaraza**

(Contagion, Steven Soderbergh, 2011)

UDK: 791.633-051Soderbergh, S. "2011"(049.3)

NOVI FILMOVI

68 / 2011



Zdrav čovjek ima puno želja, bolestan tek jednu. Pitanje zdravlja i bolesti temeljno je za samopoimanje ljudskog bića kao *animal rationale* ili, pak, kao *zoon politikon*. Tomu je tako još od antike i Aristotela, no već su i predsokratici uviđali presudnu ulogu zdravstvenog stanja "razumne životinje". Proces samolječenja išao je toliko daleko – svjedoči Diogen Laertije – da se, primjerice, Heraklit bio uvukao u stočnu balegu da bi sa sebe "skinuo" bolest. I prije Hipokratove zakletve medicina je imala ontološko značenje. Naravno, zar bi tomu i moglo drukčije biti? Jer, *in ultima linea*, radi se o pitanju života i smrti. Iako se u glavama mudraca – od antike do naših vremena – propagirala *ataraxia*, tj. potpuna pomirenost s našom ovozemaljskom egzistencijom, a kasnije "ljudsko djelo i čovjekova popubina" kao zalog duhovne neusmrtivosti, ljudi su (od)uvijek ipak nastojali očuvati tjelesno zdravlje i... *preživjeti* – pa bilo to i u

ovojo "dolini suza", što najčešće donosi tek patnju, "krv, znoj i (opet) suze".

Novi film Stevena Soderbergha indikativna naslova *Zaraza* svjedoči o svemu tome. Situacija koja se prikazuje u filmu nesumnjivo je fiktivna, imaginarna. Ali, uvjerljivost svakog suvislog umjetničkog artefakta u dobroj se mjeri oslanja na "prikazivanje nevjerojatnog, ali mogućeg". U toj antičkoj diferencijaciji umjetničkog od onog historijskog i Soderbergh pronalazi krajnje motive: možemo li zamisliti situaciju katastrofe globalnih razmjera? Možemo. Je li moguća situacija velike globalne zaraze? Dakako.

*In medias res*, iz mraka filmske slike, na samome početku, začujemo kašalj. A tek potom i ženski glas koji uskoro otkriva nasmijano lice Beth Emhoff (Gwyneth Paltrow). Žena razgovara s muškarcem na mobitel. Ne vidimo ga, ali ga čujemo i osjećamo zajedno s prota-

gonisticom (ono što je viralno, što ne vidimo golim okom, ali osjećamo, u podtekstu je cijelog filma). Glas, dodir čaše, smijeh što se miješa s kašljem, mobitel... u bliskom kadru Gwyneth Paltrow otvara se vizualno intimni, ali i medijski zavodljivi *intro*. Uskoro kamera – kroz dinamične rezove – počinje pratiti još nekolicinu likova. Japanski biznismen, hongkonški mladić, žena u nekoj azijskoj zabiti.... sve njih povezuje sablasni kašlj, a cijela se dojmljiva uvodna sekvenca filma dovršava naletom automobila na jedan od uvodnih likova. Dešava se prva – *smrt*.

Suočenje sa smrću tek nas na trenutak zaustavlja šokirane i nepripremljene. Naravno, znam, znam... svi smo prije odlaska u kino ponešto pročitali ili barem nešto čuli o filmu koji smo otišli pogledati. *Nomen est omen*, već u njegovu naslovu latentno je sadržan motiv smrti, motiv koji nas plaši, ali i privlači. Jer, radi se o smrti drugih. Ovdje i dodatno medijski transponiranoj smrti u "društvu spektakla" (zapravo, radi se o "spektaklu smrti" koji nas imaginarno tješi, e da bi se oslobodili "realnog straha, sve pak kroz "simbolički" svijet filma).

*Zaraza* je film katastrofe. Ako gledamo na medij filma kao takav on je oduvijek bio i medij katastrofe. Valjda još od Griffithove *Nesnošljivosti* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), katastrofa jest ono što premošćuje razliku naslijeđa braće Lumière i onoga pripadnog Mélièsu. Dokumentaristička i fikcijska linija kina sublimiraju se u katastrofi – pa zar nije katastrofa i to što se cijeli ljudski život uopće može prikazati na filmu? Povijest kinematografije bilježi mnoštvo primjera tzv. filmova katastrofe. Od dokumentarnih i igranih do onih "nesnimljenih i nevidljivih" (J.-L. Godard) filmska je umjetnost umijeće (*téchnē*) nevjerojatnog, ali mogućeg. Film je oduvijek poručivao: tim gore po činjenice. Stoga i jest revolucionaran medij. Sjetimo li se, pak, onog iskaza Fredrica Jamesona po kojem je u današnjem svijetu izglednija svaka elementarna, globalna katastrofa od promjene vladajućeg socioekonomskog sustava, doći ćemo bliže i samome smislu Soderberghova filma.

O čemu govori Soderbergh u *Zarazi*? Opet, *nomen est omen*, radi se o sveopćoj zaraženosti svijeta koji nastanjujemo. Zaraženi smo komunikacijom, informatizacijom, digitalizacijom, tehnologizacijom... zaraženi smo *virusima*. Virus jest ključna riječ *Zaraze*. Da nema virusa ne bismo se ni mogli zaraziti. Virus se širi viralnom brzinom... multiplativnom, eksponencijalnom br-

zinom. U Soderberghovu filmu, tek naoko, sve se pokušava objasniti matematički. Faktor RO (matematički iskaz brzine prijenosa virusa koji se u filmu zove MEV-1) geometrijski progresira dotad nezapamćenom akceleracijom. U sto trideseti i pet dana, koliko je fikcijsko trajanje bolesti u *Zarazi*, odvija se puni ciklus globalne katastrofe. Od Beth Emhoff s početka, ali i kraja filma, do doktorice Erin Mears (Kate Winslet) zbiva se potpuni, ciklički preobražaj u kome glavnu riječ vode – žene. Unatoč i usprkos jačem spolu, upravo su žene sposobne razriješiti misterij katastrofe. Žene pobjeđuju – treća žena dr. Ally Hextall (Jenifer Ehle) pronalazi cjepivo kojim se okončava agonija globalne katastrofe. Ako žena i jest za muškarca na neki način "zaraza", ona ga od nje i oslobađa (naravno, sasvim proizvoljno tumačim neke fakte filma u slobodnom asocijativnom ključu). Ovdje upućujem i pitanje Soderberghu: gdje u drugom dijelu filma nestaje lik dr. Ianna Sussmana (Elliott Gould), prvoga koji je laboratorijski uspio uzgojiti ubojiti virus? Ne ostaje li i on zanemarenim među ključnim ženskim protagonisticama filma? Nadalje, čak je i Soderberghov prijatelj i omiljeni glumački suradnik Matt Damon (kao Mitch, suprug nesretne Beth) ostao tek neutralni promatrač u svijetu u kojem tek njegova kći Jory (Anna Jacoby-Heron), dakle, opet žena, pronalazi ljubav.

Ponovno, o čemu se radi u *Zarazi*? Cijeli svijet biva zaražen nepoznatim virusom. Koja je to bolest? Što je MEV-1? Poslužimo li se Hitchcockovim diskursom radi se o klasičnom McGuffinu. Kada pri kraju filma doktorski tim, na čelu sa spomenutom trećom ženom dr. Ally Hextall, pronađe cjepivo, još uvijek ne znamo što je bio uzrok zaraze. Jesu li to doista šišmiši i svinje? Naime, upravo se ove dvije životinjske vrste apostrofiraju u laičkoj vizualizaciji navodne "znanstvene" dijagnostike. Soderbergh ih ironički koristi u poentiranju filma koje ne otkriva – ništa (na samome kraju filma vraćamo se na "dan prvi" cijele filmske priče, koja je počela "danom drugim"). Što nam, pak, to govori? Ništa drugo doli to da su sve kronološke i matematičke odrednice – tako izravno ispisivane tijekom trajanja *Zaraze* – tek spomenuti McGuffin.

Soderbergov je film opet otkrio izuzetno nadarenog i inspirativnog autora. Opet, kao dokazanu *mainstream*-uspješniku, otvorena mu je mogućnost da u svojim filmovima ima najveće zvijezde. Istodobno, on je netko sa zamjetnim *art*-porivima. Nadalje, Soderberghova

filmoфilska svijest "zaražena" je i beskrajnim "radoholičarstvom". O tome govori i činjenica da je tijekom ove, 2011. godine dovršio čak tri dugometražna ostvarenja: uz Zarazu, bilježimo, prema recepciji pomalo bizarnu komediju *The Last Time I Saw Michael Gregg* te žanrovski definiran triler, film *Haywire*.

*Zaraza* je svakako Soderberghov film koji je ponajviše uzburkao duhove nakon njegove dvodijelne biografije Ernesta Che Guevare (2008). Iz svega dosad rečenog tomu se ne treba čuditi. U svijetu spektakla film o fiktivnoj, "nevjerljivoj, ali mogućoj" zarazi zaintrigirao je publiku diljem globusa. Jer film je globalan (isto kao i zaraza koja počinje u Hongkongu, no širi se već spomenutom eksponencijalnom, viralnom/virusnom brzinom: London, Minneapolis, Chicago, Los Angeles, Frankfurt, Kairo, Tokio... sve dok se ne vratи u azijatske zabiti nekog hongkonшkog sela). Steven Soderbergh ne bi bio taj koji jest da u svoj filmski svijet i prikaz ne uključi i suptilne kritičke aluzije na *realno*. Ponajprije, lik blogera Alana Krumwiedea (Jude Law) izravna je asocijacija na Juliana Assangea, australskog novinara i internetskog aktivista koji je postao žrtva globalnog medijskog linča u slučaju Wikileaks zbog objavlјivanja informacija o prljavim rabotama svjetskih moćnika. Iako će dr. Ian Sussman o Alanu reći da piše tek "grafite s interpunktijama" – s čime se pisac ovih redaka, gledе svih vrsta blogova, u načelu slaže – on će ipak postati žrtva moćnika. I to kako političkih tako i onih farmaceutskih. Jer, *nota bene*, i beskrajna manipulativnost farmaceutskih korporacija dobrim je dijelom predmet Soderberghove kritike. Ovo posebice vidimo u indikativnoj sekvenci kada "svemirski" obučena doktorica Ally iznosi cjepivo iz zaleđene posude na kojoj piše MEV-1. Pokraj njega ostaju hibernirani, ali čitljivi natpisi SARS i H1N1. Zvuči poznato? Soderberghova *Zaraza* – i kroz dovitljivi scenarij Scotta Z. Burnsa – tek je simulakrum, ali i umjetnički dojmljiv nastavak "stvarnih" medijskih bombi globalne farmaceutske industrije.

Sam redatelj, opet kao Peter Andrews, snimateljski dinamički oblikuje *Zarazu*. Altmanovski lukavo baratajući mnoшtвom likova na različitim dijelovima globusa spretно se poigrava sa slikom "svijeta koji jest sve što je

slučaj" (Wittgenstein). Ništa globalno nije zazorno njevoj kameri. Valeri tamnog uvjeljivo boje sliku filma kojom se autor poigrava ne samo (meta)medijski, nego i društveno kritički. Što se dešava s globalnim društвom u trenutku pandemije? Ono se, naravno, raspada po svim šavovima: izbijanje nereda, gomila smeća na ulicama, pljačka trgovina, ubijanje ljudi u njihovim stanovima... Sve su ovo slike što smo ih već mogli vidjeti tijekom nedavnih nemira na ulicama Londona te, posebice, nakon uragana Katrina u SAD-u 2005. godine. Soderbergh samо pokazuje koliko su zapravo krhki temelji poretka dominantnog u današnjem svijetu. Gotovo dokumentarističke snimke pljački i nasilja diljem Amerike doprinose ne samo vizualnoj, nego i socijalnoj teksturi *Zaraze*. Suptilno je provedena i kritika medijske civilizacije, ali i sveopćeg društva spektakla kroz cijeli niz detalja. Primjerice, već na samom početku filma Mitchu je predloženo da se posluži "službenim žalovateljem" ili "savjetnikom za žalovanje". Ovo nije tek žovijalna dosjetka. U svijetu u kojem je "integralna stvarnost" (J. Baudrillard) dominantna, virtualnost je i u takve ontološke determinante ljudskosti – a kakva je zasigurno osjećaj tuge nakon nečije smrti – unijela posrednike. Soderberghov film tematizira globalnu medicinsko-zdravstvenu katastrofu. *Zaraza* govori o virusnoj bolesti u *virusnom svijetu*. No, ne bi li jednako tako mogao govoriti o jednoj još zbiljskoj katastrofi?! Katastrofi – komunikacije. Svi likovi filma bliskost ostvaruju jedino posredstvom mobilnih telefona ili, pak, računalom. Oni doista jesu u "oklopu virtualne komunikacije" i bez smiješnih svemirskih skafandera u kojima liječnici ulaze u zone inkubacije. Nije li mobitel nešto čemu trebamo reći: *apage satanas??!* Naravno, dobar autor – a takav Soderbergh zasigurno jest – nije proziran i eksplicitan. Sve ovo o čemu govorim tek je vezano uz moje iščitavanje filma. No ono što ostaje nakon gledanja filma nije osjećaj straha za nas "ovdje i sada", nego osebujna nelagoda. Ostavimo sad po strani "nelagodu u kulturi" (Freud). Nelagoda je sadržana u činjenici da kod virusa nikad ne znamo jesmo li doista zaraženi dok to već nije prekasno. Jesmo li svi mi (već bespovratno) zaraženi?

Siniša Paić

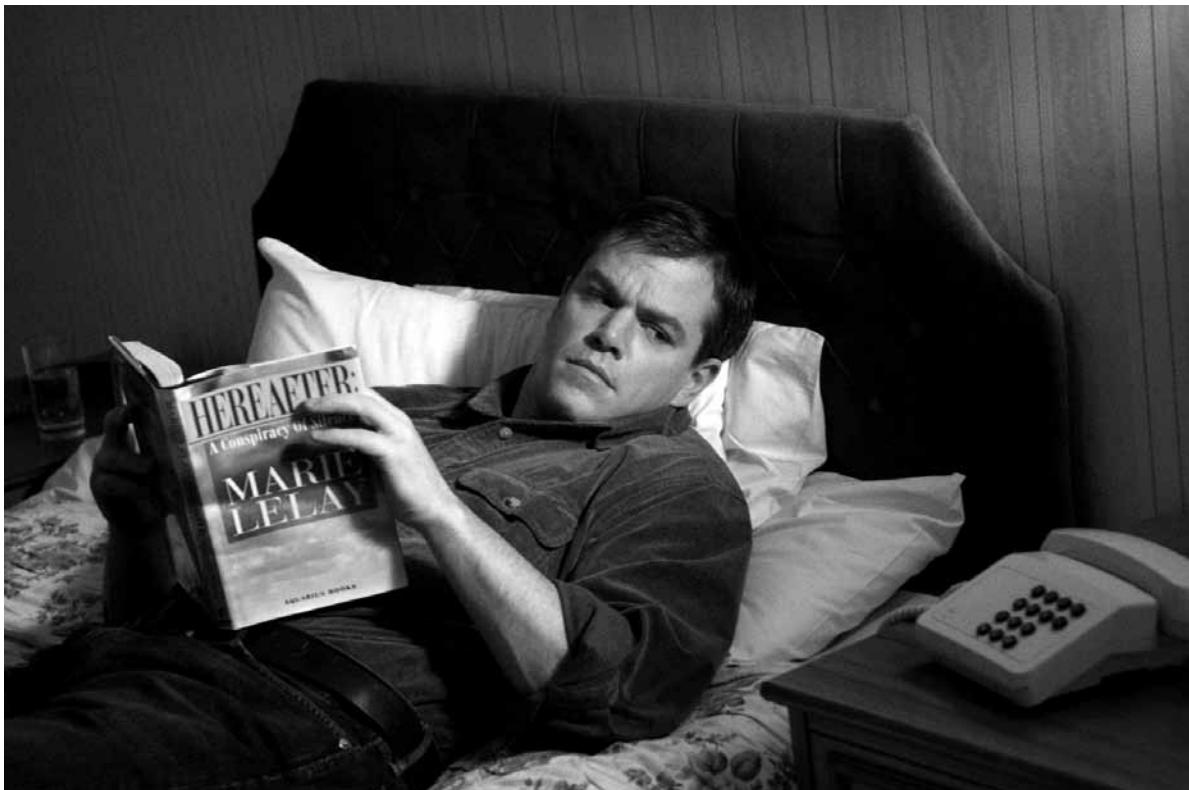
## DVD

**Život poslije života**

(Hereafter, Clint Eastwood, 2010)

UDK: 791.633-051Eastwood, C. "2010"(049.3)

68 / 2011



Prema Slavoju Žižeku, kad gledamo film trebali bismo pokušati identificirati opsesivni element: to se može opisati kao simptom koji u istom trenutku podupire, odgađa i potkopava značenje koje nam se prvo nameće, kao i logiku događaja. Žižek traži od nas da propitujemo tip uzročne veze koju pokreće pripovijedanje. On često traži točke gdje se linearни tok radnje udvostručuje, ili u slučaju ovog filma, utrostručuje i formira petlju koja ukazuje na temporalnost odgođene radnje. Lacanovci istražujući koncept *nachträglichkeit* (odgoda, pomicanje) uvode ideju "odgođene radnje" i povezuju je s pitanjima filmske teorije kao što su putovanje kroz vrijeme i nelinearno pripovijedanje. Jedna od tema koja se kod (neo)lacanovaca ponavlja jest ideja da fantazija nije u suprotnosti sa stvarnošću, već je to ono što učvršćuje

naš osjećaj stvarnosti. Upravo fantazija čini svakodnevnicu značajnom i podnošljivom. Zašto ovakav uvod? Zato što mi se čini da je u ovih nekoliko rečenica sažeto nekoliko osnovnih "simptoma" novog Eastwoodova filma *Život poslije života*.

Posljednji film Clintova, veterana i klasika američke kinematografije, uz producijsku pomoć drugog klasika, Stevena Spielberga, tužan je, blijed i papirnat pokušaj da se tema eshatologije, života poslije smrti, što je univerzalno i jedno od nekoliko ključnih pitanja čovječanstva, svede na shematsku i predvidljivu dramu. Nema tu subverzije, nema iznenađenja, nema niti fantazije, jer scenarist i redatelj nam od početka jasno ukazuju da "život poslije smrti" postoji, nastavlja se i nastanjuju ga naše bliske osobe i ostatak umrlog čovječanstva. Pošto

je nedavno rođeno sedam milijardito ljudsko biće znanstvenici su izračunali da je kroz povijest čovječanstva do sada živjelo i umrlo oko 90 milijardi ljudi. I svi su oni u Eastwoodovu i Spielbergovu eshatološkom prostranstvu. Iako je film žanrovske određen kao drama s elementima nadnaravnog, to nadnaravno je tretirano kao i stvarnost sama. U filmu nema napetosti, odgađanja, ne budi se u gledatelju sumnja ili nada u iznenadni obrat. Ne, kao da nam Eastwood govori: eto, smrt nije kraj, život se nastavlja u nedefiniranom svijetu mrtvih. I tim su postupkom potencijalno zanimljivu premisu, nažalost, upropastili. Ono što je ovdje "opsesivni element", za tvorce filma je pitanje da li je smrt kraj. Ali oni već na početku daju odgovor pa se film dalje ne pomiče. Preostaje nam da se koncentriramo na likove. A tu glavni problem leži u tome što interakcije među likovima nema do kraja filma. Njih dijele oceani prostora, a spaja opsesivan odnos prema eshatologiji.

Život poslije života drama je klasičnog vizualnog proseđa sa suzdržanim Matom Damonom i francuskim glumicom Cecile de France u glavnim ulogama, slojevitosti siromašan, tanak i predvidljiv film o ljudima koji su doživjeli kliničku smrt i koji su vraćeni u život s moći komuniciranja s onostranim svijetom i mrtvima koji ga naručuju. Scenarist Peter Morgan poznat je kao majstor biografskih filmova (*Kraljica / The Queen*, Stephen Frears, 2006; *Frost/Nixon*, Ron Howard, 2008) i priča uronjenih u stvarnost i blisku povijest. No u ovom filmu baš to se čini kao jedan od nerješivih problema. Jer i Morgan i Eastwood odlučili su napraviti realističan film uvodeći elemente iz svakodnevice svijeta, koji umjesto da filmu dade na uvjerljivosti, oslabljuje njegovu osnovnu premisu. Priča se zbiva u tri grada (Parizu, Londonu i San Franciscu), uz uvod negdje u jugoistočnoj Aziji. Da je film napravljen prije dvadesetak godina, niti scenaristu niti redatelju, a kamoli producentima, ne bi palo na pamet da situaciju u kojoj glavna junakinja treba doživjeti kliničku smrt, da bi zadobila uvid u to što se zbiva uslijed umiranja, rješavaju kataklizmičkim cunamijem koji razara cijeli grad. Ali uslijed razvoja CGI tehnologije, te da bi se ispunila konvencija broj jedan u hollywoodskoj mašineriji (a to je spektakularan početak), u *Životu poslije života* mlada novinarka Marie Lelay (Cécile De France) pada žrtvom orgije kompjutorskih specijalnih efekata u kojoj ogromni val nosi brodove, automobile, ruši kuće i izaziva smrt tisuća ljudi. No naša novinarka preživljava gušenje i priča može

početi. Ali, to nije jedna priča, to su sada tri samostalne priče, tanko vezane temom i zatim na kraju dramaturški izrazito neinventivno i gotovo bezobrazno spojene. U jednoj priči pratimo Matta Damona u ulozi Georgea Lonegana, čovjeka koji je kao dječak doživio višestruku kliničku smrt te je obdarjen paranormalnim sposobnostima. George je zatim radio kao vidovnjak, ali budući da ga je taj posao sprečavao da "živi svoj život" odlučio je odbaciti novac i slavu pa sad radi kao lučki radnik. Tu je i njegov brat (Jay Mohr), slika poduzetnika koji u bratovoj sposobnosti prepozna poslovnu priliku. U drugoj priči pratimo karijeru već spomenute francuske novinarke nakon mističnog iskustva, a u trećoj blizance Marcusa i Jasona u siromašnoj četvrti Londona.

Za film koji je koštao 50 milijuna dolara, a zaradio 100 milijuna, po ekonomskoj računici ne može se reći da je podbacio. No za filmofile koji od Eastwooda i još nekolicine ozbiljnih američkih filmaša očekuju mnogo, ovo neće biti klasik. Iako i sam Eastwood inzistira da ga je toj priči privuklo svojevrsno raščlanjenje fenomena vidovnjaka, parapsiholoških moći i cijelog biznisa koji se iz toga razvio, u filmu je puno dominantnija ideja stvarnosti života poslije smrti. Novinarka u jednoj sceni čak eksplisitno kaže da postoji zavjera koja prikriva znanstvenu istinu o tome što se zbiva kada umremo. Koji bili motivi te zavjere, novinarka, Morgan i Eastwood ne otkrivaju. Ali postoji u filmu trenutak kada ta ista novinarka, u razgovoru s vlasnikom korporacije koja profit ostvaruje na robovskom radu u *sweat-shopovima* negdje u Aziji, zaboravi na gosta i zuri u daljinu ponesena mističnim iskustvom koje je doživjela. Eastwood je izjavio da ga je među ostalim scenarij zaintrigirao upotreborom stvarnih događaja i činjenica iz života (npr. tema cunamija i kapitalističkog izrabljivanja radnika), što tjera na pomisao da bi bilo bolje da je snimio film o uvjetima u tvornicama koje proizvode stvari na čijoj prodaji se zasniva društvo u kojem živimo, nego da je krenuo u veliko demaskiranje mistifikacija i "zavjere" o "životu poslije života". No kako tema robovskog rada vjerojatno nije komercijalno isplativa, dobili smo ovo drugo. Ali zato Eastwoodov "opsesivni element", život poslije smrti, prožima film. Čini se da je ostarjeli Eastwood svjestan da je pred njim posljednji odlazak u zalazak sunca, te je ovim filmom pokušao gotovo patetično sebi i gledateljima ponuditi svojevrsnu nadu kako smrt, eto, nije kraj. Mislim da je tu ključna postavka lacanovaca da fantazi-

ja nije u suprotnosti sa stvarnošću, već je ona ono što učvršćuje naš osjećaj stvarnosti. Upravo fantazija čini svakodnevnicu značajnom i podnošljivom. To je vjerojatno ideja koja stoji iza Eastwoodova izbora teme i njene provedbe.

Osnovni problemi ovog filma počivaju na scenariju. Tri paralelne priče toliko su odijeljene da su prijelazi iz jedne u drugu gotovo kao prijelazi iz filma u film. A nakon što gledatelj zaključi da povezivanje tih priča neće dočekati do samog kraja filma, ne preostaje mu ništa drugo nego da prati malo Loneganov radnički život, malo klišejizirane odnose novinarke Marie i njezina šefa Didiera (Thierry Neuvic), s kojim ima romansu, malo socijalnu dramu koja uključuje blizance i njihovu majku narkomanku i alkoholičarku. Od uvoda, koji kataklizmičkim proporcijama više podsjeća na početak nekog novog Emerichova ili Bayova megaspektakla, do tri odvojene narativne linije, ništa se u ovom scenariju i njegovoј transformaciji u film, nažalost, ne čini organski stvoreno, već je naprotiv sve tako frakenštajnovski konstruirano da su šavovi preuočljivi te smetaju pri gledanju. Svaki od tri dramaturška rukavca nosi dovoljno tematske složenosti za zaseban film, ali ovdje su nasilno spojeni u scenarij koji bi slabiji režiser potpuno uništio.

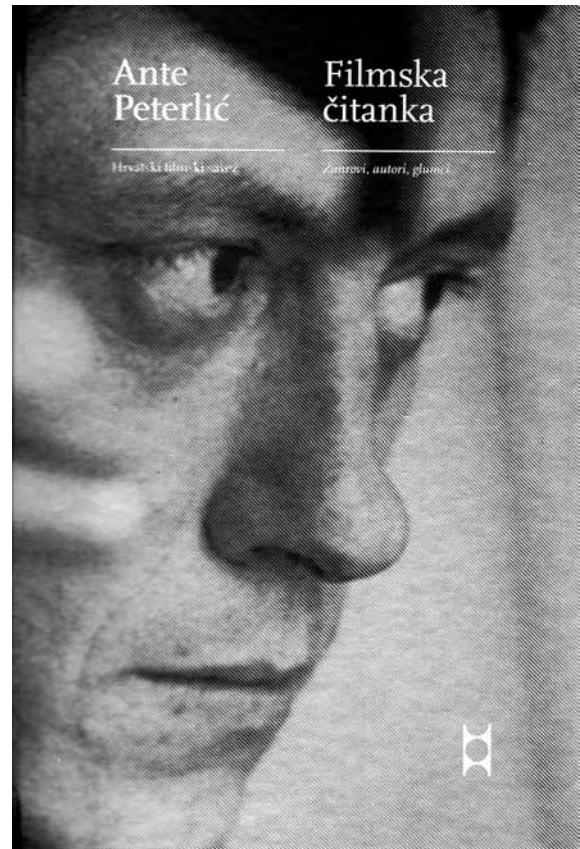
No Eastwood je neprijeporno velik redatelj. Od skromnih početaka filmom *Jeza u noći* (*Play Misty for Me*, 1971), pod redateljskim mentorstvom Dona Siegela, s kojim je surađivao i na njegovim filmovima *Prljavi Harry* (*Dirty Harry*, 1971) i *Dvije mazge za sestru Saru* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), pa do višestrukih Oscara za *Nepomirljive* (*Unforgiven*, 1992) Eastwood je polako, oprezno i inteligentno stvarao raznovrstan opus. Ali nakon još nekoliko neosporno vrlo kvalitetnih filmova, kao što su *Mistična rijeka* (*Mystic River*, 2003), *Djevojka od milijun dolara* (*Million Dollar Baby*, 2004) te *Gran Torino* (2008) udružio je snage sa Spielbergom i snimio za ambicioznost i standarde, koje je sam postavio, prvo patetične *Zastave naših otaca* (*Flags of Our Fathers*, 2006) i nešto ujednačenija *Pisma s Iwo Jime* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), da bi sada *Životom poslije života* dosegnuo dno u suradnji sa Stevenom Spielbergom. Eastwood, ovdje samo u naizgled sjajnim uvjetima (čuveni scenarist i Spielberg kao izvršni producent), i s poprilično banalnim scenarijem ipak uspijeva na trenutke stvoriti atmosferu istinske napetosti i angažirati emocije gledatelja. Ipak, poznavatelje njegova opusa *Život poslije života* mora razočarati, premda u poplavi franšiza i visokog stupnja glupavosti koji očekujemo i dobivamo od hollywoodske tvornice snova, i dalje radi, nakon svega, gledljive filmove.

**Nikola Strašek**

## Tomislav Čegir

### Zasluženi hvalospjev

Ante Peterlić, 2010, *Filmska čitanka: žanrovi, autori, glumci*,  
ur. Nikica Gilić, Diana Nenadić i Bruno Kragić, Zagreb: Hrvatski filmski savez



68 / 2011

#### Struktura *Filmske čitanke*

Urednici i priređivači ovoga iznimnog djela su Nikica Gilić, Diana Nenadić i Bruno Kragić, bespogovorno kvalitetni hrvatski filmolozi. *Filmsku čitanku* podijelili su tematski na žanrove, autore i glumce, a odabir tekstova oslikali nadahnutim uvodnim bilješkama za svaki segment. Nadahnutim, između ostalog i zbog divljenja koje zasigurno osjećaju prema radu Ante Peterlića. Pitanje je žanra, autora ili glumaca, dakle, propitano u zasebnim segmentima, iako je njihovo prožimanje i mjestimično preklapanje u potpunosti razumljivo. I ne mora nam se činiti začudnim da ogledi o žanrovima i autorima zapremaju veći dio *Filmske čitanke*, istodobno podjednakoga opsega, dok je glumcima posvećeno tek nekoliko tekstova vrlo sustavnog iskaza.

#### O žanru

Uvodna bilješka Nikice Gilića naznaka je za devet eseja o žanru nastalih u gotovo 30 godina (1975–2006) u kojima Peterlić precizno razmatra razne žanrovske obrusce, percipirajući čitave filmske sustave, određujući njihovu kvalitetu, značaj i presudne tematske i motivacijske sklopove. Uranjao je Peterlić sveobuhvatno u svaki propitivani žanrovska sustav, dubokim poznavanjem njihovih mijena i društvenih smjernica koje uvjetuju njihov rast, razvoj ili zamiranje. Pritom nema sumnje da su dosezi što ih naznačujemo u žanrovskom segmentu *Filmske čitanke* potpuno sukladni dosezima znamenitih genologa, odnosno upotpunjaju ili čak nadograđuju percepciju pojedinih žanrova, postajući filmološkom slagalicom u cjelovitoj slici. Raspon eseja seže od teksta "O filmskim žanrovima" preko iznimnog "Kratka poetika vesterina", osvrće se prema *slapsticku*, filmskoj fantastici, detekciji, mjuziklu, filmu urote, pa sve do razmišljanja o žanru na temelju *Ritma zločina* Zorana Tadića. Nikica Gilić piše u uvodnoj bilješci: "Za svaki se od tih tekstova može reći da je obvezno štivo budućim filmskim genologozima." Premda se "sa svim autorovim tezama čitatelj ne mora nužno složiti. No, prikupljeni tekstovi (...) ne gube na vri-

Plodno stvaralaštvo izvanrednoga hrvatskog filmologa Ante Peterlića obuhvaća povelik skup eseja te nekolicinu knjiga. Tako i *Filmska čitanka* (Hrvatski filmski savez, 2010) okuplja 22 teksta objavljivana u raznim periodičnim publikacijama, knjigama ili radijskim emisijama u povelikom razdoblju od 1965. pa do 2006. Istodobno, to je drugo djelo, nakon *Povijesti filma: rano i klasično razdoblje* (2008), koje autor nije mogao osobno autorizirati. Filmofili su se još za Peterlićeva života suočili s temeljnim radovima poput *Ogleda o devet autora* (1983) i *Studije o devet filmova* (2002), a bez krzmanja mogu ustvrditi da i ovo ostvarenje doseže status nezaobilaznoga djela u sagledavanju filma.

jednosti te potvrđuju visok Peterlićev status u tradiciji pisanja o filmu u Hrvatskoj."

### O autorima

Poznata je činjenica da Ante Peterlić pripada naraštaju filmskih kritičara koji su u nas zagovarali autorsku kritiku. Tako nas ne čudi sjajan odabir redatelja kojima je taj vrsni filmolog posvetio pozornost u esejima odabranima za *Filmsku čitanku*. Ogled je o Samu Peckinpahu najstariji u odabiru i seže čak u 1965., čak sedam iznimnih tekstova o redateljima klasičnoga filma objelodanjeno je u razmijerno kratkom razdoblju od 1989. do 1992., osvrт prema novohollywoodskom miljeu Martina Scorsesea nastao je 1996., a razrada sveobuhvatnog filmskog konteksta stvaralaštva Ante Babaje 2002. Razvidno je bogatstvo i punina eseja, temeljenih poglavito na sintetičnom promišljanju. Podjednako, usprkos očevidnoj naklonosti nekim autorima, Ante Peterlić ni u jednom trenutku ne prelazi granice objektivnosti, ne seže u subjektivnost ili čak sentimentalnost. Ipak, čitatelj u većini tih tekstova ne ulazi s hladnim odmakom, nego doslovno uranja u stvaralačke autorske svjetove. Podatna razmatranja o nepobitno prijelomnim redateljima nenametljivo su natopljena znanjem, blagonakloničnošću i vrhunskom raščlambom koja opaža i vrline i moguće nedostatke, ostavljujući čitatelju otvoren prostor recepcije. Gotovo je začudno koliko je Peterlić u ovim ogledima sposoban oslikati svjetove filmskih velikana. Primjerice, u esejima o Johnu Fordu zamalo *osjećamo* sastavnice stvaralaštva presudnoga američkoga redatelja. Tekst o Johnu Hustonu očitovat će i često grubu *neprilagođenost* junaka, ali i samog autora, te stvaralačke vrhunce i razdoblje stilskih lutanja, dok se osvrт o Samu Peckinpahu sasvim skladno uklapa u građu filma *Pucnji poslijepodne* (*Ride the High Country*, 1962). Neću nimalo pogriješiti ustvrdim li da barem pet od deset odabralih eseja predstavljaju remek-djela u okvirima autorske kritike. Zasigurno manje subjektivan i prema tome znatno više precizan je i Bruno Kragić u uvodnoj bilješci: "Sastavni dio Peterlićeva trajnog bavljenja stilskom povješću filma, djelujući na trenutke kao da su i mišljeni kao elementi veće cjeline, čime odaju sustavnost autorova razmišljanja, ovi su tekstovi upućeni ne samo čitateljima zainteresiranim za povijest filma ili konkretna autorska imena već i svima koje film zanima kao umjetnost."

### O glumcima

Ante Peterlić je još u ranijem razdoblju stvaralaštva posvećivao pozornost filmskim glumcima, percipirajući dosege raznih glumačkih osobnosti *zvjezdanih statusa*. No, u *Filmskoj*

*čitanci* odabrana su tri eseja koje možemo označiti iznimno važnim. "Glumac na filmu" (1969), "Neglumac u filmu" (1972), te "Sustav zvijezda u novome Hollywoodu – slučaj Jodie Foster" (2002), svaki sa svoga stanovišta upotpunjaju sliku glume i glumca u filmu. Raskošnog konteksta, preciznog sagledavanja i privlačnoga stila, ti eseji zorno dokazuju tvrdnju Diane Nenadić u uvodnim bilješkama: "Dopunjajući Patalasa, Peterlić dokazuje kako povijest filmskih glumaca nije samo dokazni materijal, nego može poslužiti kao obrazac za tvorbu socijalne povijesti cijele epohe." Čitatelj će svakako osobnim odabirom vrednovati ove tekstove. Podjednako temeljiti kao i eseji o žanrovima ili autorima, ti ogledi propituju i društvenu uvjetovanost zasigurno oprečnih krajnosti, sustava zvijezda, kao i neglumaca u filmu ili natuščika, pritom ne zanemarujući ni čitav prostor društva i filma koji ih dijeli.

### O stilu

U povelikom vremenskom razdoblju nastanka ogleda koje obuhvaća *Filmsku čitanku* bez poteškoća uočavamo cjelovitost spisateljskog iskaza, nevjerljivu pitkost, ali i posvemašnju višeslojnost stila. Navest će samo nekolicinu prijelomnih, te posve osobnih stanovišta, s kojih možemo sagledati stil Ante Peterlića. Čitatelju neupućenom u filmsku teoriju tekstovi bez poteškoća otvaraju prostor u to poveliko područje, jer razabirljivost i prijemčivost iskaza ne zastrašuje nekakvom samodopadnošću ili nametljivošću. Nadalje, nekome tko se već susreo s kritičkim ili filmološkim sustavom očitovanja filma, Peterlić je produbljivao znanje, proširivao raspon stanovišta s kojih se filmsko djelo, autori ili čitava tradicija mogu sagledavati. Kroz prizmu percepcije toga iznimnog hrvatskog filmologa, već gledana ostvarenja razabiralo se u potpunijem svjetlu, a stvaralačka strast u odnosu prema filmu poticajem je pristupu djela s kojima se još niste suočili. I ne samo zbog upravo navedenog, *Filmska čitanka* sakuplja čitav niz izvrsnih tekstova, dapače pravu nisku bisera ne samo hrvatske već i svjetske filmologije. Jer, bespogovorno, filmološko naslijeđe Ante Peterlića možemo uvrstiti u same vrhunce teorije filma, a ovo djelo zasigurno predstavlja putokaz filmofilima, studentima ili mlađim kritičarima u temeljitetu iščitanju filma. U osvrtu spram kvalitativnih dosega *Filmske čitanke*, čini se, nisam mjestimice zazirao od subjektivnosti, upravo zbog činjenice da je čitav niz eseja okupljenih u ovoj knjizi prijelomno utjecao na osobno propitivanje filma kao vrhunske umjetničke discipline. Ako čitatelj ovaj osvrт možda označi *hvalospjevom*, svatko tko prione u recepciju *Filmske čitanke* može ustanoviti da ipak nije riječ o pretjerivanju.

**Janko Heidl**

## Antologički opus u fokusu

Branko Išvančić, 2010, *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića*, Zagreb: Artizana



Zoran Tadić (Livno, 1941. – Zagreb, 2007) serijom igranih filmova 1980-ih stekao je, a i zadržao ugled "jednog od žanrovski i svjetonazorno najdosljednijih hrvatskih sineasta" toga desetljeća, kako je u *Filmskoj enciklopediji* o njemu zapisao Dražen Movre, a u svojoj nevelikoj knjižici *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića* (str. 104), izrasloj iz pismenoga dijela njegova diplomskoga rada, citirao Branko Išvančić (1967). Prije no što je, zakoračivši u sredovječnost, kao četrdesetogodišnjak debitirao cijelovečernjim igranim prvijencem *Ritam zločina* (1981), Tadić se od kraja 1960-ih bavio dokumentarnim filmom. Kao i mnogim drugim mlađim redateljima, bavljenje kratkometražnim dokumentarcem bilo je, kako je

i sam priznao, tek nužno zlo, neizbjegjan korak u očekivanju režiranja "jedinog pravog" filma, dugometražnog igranog. Zamišljaо je igranofilmske trilogije i tetralogije, a dokumentarni film bio mu je na rubu interesa. No jedino mu je on bio dostupan, ali kad je "pao u vodu, naučio je plivati". Ne samo da je naučio nego je i zavolio. Ne samo da je zavolio nego je u toj formi ostvario iznimno ugledan opus, a kako je kasnije otkrio, baveći se dokumentaristikom stekao je mnoge spoznaje koje su uvelike utjecale na njegov kasniji pristup režiji i promišljanju igranih filmova.

Barem četiri od Tadićevih deset kinematografskih kratkih dokumentarnih filmova snimljenih između 1968. i 1981. smatraju se antologičkim ostvarenjima hrvatske dokumentaristike – *Poštar s kamenjara* (1971), *Druge* (1972), *Pletealice* (1973) i *Dernek* (1974). Upravo ti filmovi u središtu su pozornosti knjige Branka Išvančića, Tadićeva nekadašnjega studenta na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, koji se tijekom 1990-ih i sam afirmirao kao cijenjeni dokumentarist kratkometražnog profila.

Kako je i običaj, Išvančić pronalazi i raščlanjuje formalne, tematske i sadržajne zajedničke osobine rečenih dokumentaraca, među kojima su najuočljivije usmjerenje na prikaz sudbine i života čovjeka s kamenjara (mjesto radnje redovito je Dalmatinska zagora) – Tadićevim riječima "filmska razmišljanja o čovjeku s kamenjara" – i krajnji asketizam, odnosno "škrrost" redateljskog pristupa. Pozabavit će se, dakako, i tanahnijim, ne tako očitim obilježjima kao što su doprinos snimanja u crno-bijeloj tehniци dojmu istinitosti i vjerodostojnosti, zatim razlozima i učincima Tadićeva izbora planova, duljine kadra, pokreta kamere, njegova načina korištenja tona, elipsi i struktura sjednjavanja.

Išvančić razrađuje svoju temu – analizu Tadićevih dokumentaraca – na podlozi samih počela filmske umjetnosti i umjetnosti dokumentarnog filma, pri čemu se izravno oslanja na temeljna teorijska djela naših najvrsnijih filmologa Ante Peterlića (*Osnove teorije filma*) i Hrvoja Turkovića (*Umije-*

(će filma), inozemnih prvaka teorije i prakse umjetničkog dokumentarnog filma Johna Griersona, Roberta J. Flahertyja i Paula Rothe, kao i autoriteta filmske teorije i povijesti poput Siegfrieda Kracauera i Rudolfa Arnheima. Povezujući na takav način Tadićeve dokumentarce s, recimo tako, iskonskim, Išvančić ih ocjenjuje onime što umjetnički dokumentarni film jest u svojoj biti, bez dopadljivih ukrasa i redateljskih atrakcija, a što je, dakako, njihova posebna vrijednost. U tom je svjetlu razvijena i izvedena osnovna teza da je Tadić do poetske istine došao upravo inzistiranjem na "čistoci" dokumentarizma, odnosno umijećem odricanja koje je i sam proglašio temeljnim umijećem filmske režije, što je sve posljedica njegova mišljenja da je režija ponajprije etički čin. Ovo posljednje posve je blisko uvjerenjima francuskoga filozofa Gillesa Deleuzea (*Film 1: Slika-pokret*, Bijeli val, 2010) da je tajna kvalitete vrijednog filma prije svega određena svjesnim filozofskim izborom njegova autora.

Koliko je posveta Tadiću i njegovu dokumentarnu djelu, toliko se *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića* doima i Išvančićevim osobnim promišljanjem vlastita poziva dokumentarista, radom kojim je samomu sebi teoretski razbistravao kako i zašto snimati dokumentarne filmove, tražeći i pronalazeći postojeće zapise filmomislioca koji su o tome već odavna donijeli zaključke koje ne treba ni zaboraviti ni previdjeti, pa ni smatrati podrazumijevajućima, nego se na njih s vremena na vrijeme valja podsetiti, iznova ih proučiti i osvijestiti. Tako se ova knjiga, u neku ruku, doima i Išvančićevim autorskim kompendijem onih razmišljanja o dokumentarizmu koja su u skladu s njegovim osjećajem za taj filmski rod.

Jedno od pitanja kojima je posvećena osobita pozornost jest vazda zamagljena problematika scenarija dokumentarnog filma. John Huston jednoć je duhovito rekao kako se scenarij dokumentarnog filma piše nakon što je film dovršen. Tadićevo je stajalište bilo vrlo slično. Prema njegovu mišljenju, scenarij za dokumentarni film ne može biti više od izraza želja, pretpostavki i naznaka o tome što bi budući film trebao biti i kako bi trebao izgledati. Jer dokumentarni se film, kako ga je shvaćao Tadić, "krade od života", a život je nemoguće unaprijed napisati. K tome, citajmo: "Sve najbolje što čovjek napravi, zaista je slučajno. (...) Scenarij za dokumentarni film u dobrih dokumentarista zapravo i ne postoji: Postoji tek želja da se kamera suoči s određenim fenomenima života." Stoga se Tadić žali kako "sve češće i češće... umjesto dvojbi i iščekivanja treba ponovno pisati dobro pripremljene i obrazložene scenarije, bez iznenađenja i

nesporazuma." To je, smatra, "fuliranje" umjetnosti, preziranje života, preziranje promatranja, traganja, avanture. "Čini li se to samo meni ili je dokumentarac ponovno doveden u opasnu i dugu krizu?", pita se u zaključku citiranog, nažalost nedatiranog teksta, naslovljenog *O scenariju dokumentarnog filma*.

O dvojbama vezanima uz scenarij dokumentarca priložena su i promišljanja iz napisa Ive Škrabala i Branka Belana, a Tadićeve poglede zorno potkrepljuju njegovi scenariji, u knjigu uvršteni u cijelosti, koji bi se prije mogli nazvati (producentu upućenima) prijedlozima ili pismima namjere za snimanje *Poštara s kamenjara*, *Druga*, *Pleteonica* i *Derneka*. Treba li uopće naglašavati da je riječ o vrsno napisanim minijaturama? Kako je dobro poznato, osim što je bio vrstan redatelj, Tadić je rado i često pisao o filmu, a činio je to onako kako je o filmu i govorio, druželjubivom i šarmantnom nepretencioznošću ispod koje su nezaustavljivo izbijali duboka promišljenost, filozofska ozbiljnost, (nenametljiva) čvrstina uvjerenja i zaljubljenička posvećenost pozivu usprkos mnogim problemima (neumjetničke naravi) koje on neizbjegno sadrži. Navodeći mnogobrojne izvatke iz Tadićevih tekstova i intervjeta, Išvančić nam daje priliku da se malo prisnije upoznamo s Tadićevim razmišljanjima, često uboženim u duhovite, no sadržajno nimalo neozbiljne crtice kao što su: "Dobri filmovi nastaju usprkos (hrvatskoj/jugoslavenskoj) kinematografiji", "Jedno od zlatnih pravila, koje čovjek shvati kad se suoči s filmom, jest: Bolje kratak i glup, nego dugačak i dosadan" ili "Čovjek ako traži uzore, ne traži ih među normalnim režiserima, nego među velikanima."

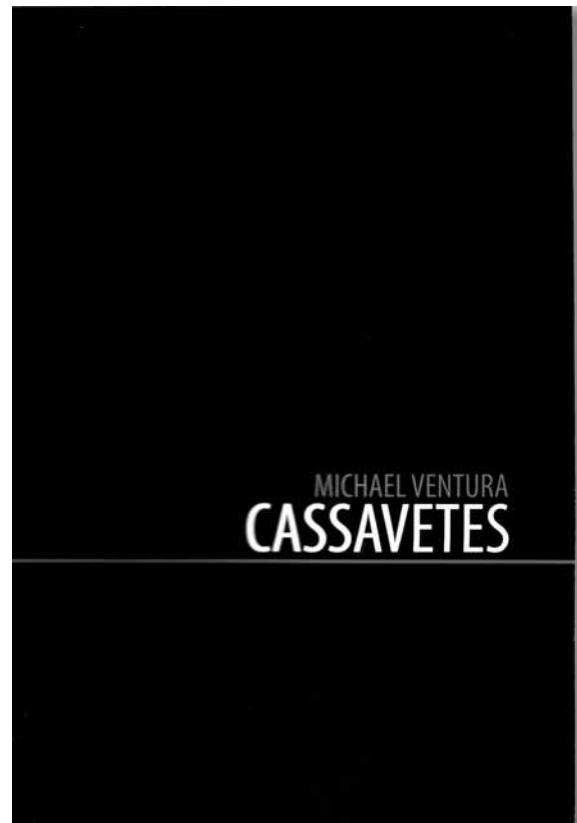
Kako i treba, osim što ih teoretski osvjetjava, *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića* budi želju za (ponovnim) gledanjem Tadićevih filmova, kao i za čitanjem navedenih knjiga, intervjeta i članaka, poput diplomskoga rada *Žanrovska u filmovima Zorana Tadića Ljiljane Šišmanović* (tiskan kao posebni broj Zapisa Hrvatskoga filmskog saveza, 2007, br. 58).

Opremljen predgovorom Vladimira Cvetkovića Severa, bibliografijom, Tadićevom filmografijom (nažalost, bez popisa ranih televizijskih dokumentarnih filmova navedenih samo kao "dvadesetak dokumentarnih filmova 1969.–1971."), s petnaest crno-bijelih fotografija, *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića* Branka Išvančića dobrodošao je doprinos uknjiženom upoznavanju s djelom cijenjenog sineasta i potpisnika dviju odličnih zbirk esaja *Sto godina filma i nogomet* (Hrvatska kulturna zaklada, 2003) i *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu* (Hrvatski filmski savez, 2009).

**Janko Heidl**

## Snimanje filma kao život

Michael Ventura, 2011, Cassavetes, s engleskog preveo Igor Miošić, Zagreb: Pozitiv film



Američkom filmskom redatelju Johnu Cassavetesu (New York, 1929. – Los Angeles, 1989) "oduvijek" se činilo kako bi bilo interesantno kada bi postojala knjiga o filmu s kakvom se još nije susreo, niti je za takvu čuo, knjiga koja iz dana u dan prati snimanje nekog filma, no ne kronološko-faktografskim bilježenjem postupaka i okolnosti izrade, nego usredotočenjem na "igru između ljudi koji stvaraju film i na ideje koje se pojavljuju u tom filmu." Godine 1983., uoči početka snimanja svog pretposljednjeg filma, *Ljubavna strujanja* (*Love Streams*, 1984), tom je zamisli u telefonskom razgovoru iznenadio američkog novinara, budućeg književnika i budućeg svo-

jevrsnog cassavetesologa Michaela Venturu (1945). "To bi bila jedna izazovna, nemilosrdna knjiga," reče Cassavetes u slušalicu i obavijesti njezina autora da posao počinje sutra. "Je li uopće moguće uhvatiti ono što neki ljudi nazivaju kreativnim procesom? Čak i kada ga gledaš na djelu, možeš li ga uopće vidjeti?... Sumnjam da je Cassavetes lako trpjeli uz sebe iz dana u dan," u sebi je preglavljavao zatečeni Ventura te sutradan došao u Cassavetesov ured, spreman upustiti se u predloženu pustolovinu. Trideset i četiri godine kasnije, 2007, objelodanjena je knjiga *Cassavetes Directs: John Cassavetes and the Making of the Love Streams*, u nas upravo prevedena pod naslovom Cassavetes, iznimno zanimljiv plod te suradnje koja nije bila ni izbliza komplikirana kao što se Ventura pribajavao. O razlozima tolikog protoka vremena između rada na knjizi i njena objavlјivanja u samoj se knjizi ne spominje ništa, a ni kratki pregled interneta ne donosi dodatnih obrazloženja. Ventura i Cassavetes su se, čini se, odlično slagali tijekom cijelog snimanja, čak toliko da ja Cassavetes izabrao upravo Ventura – koji nikad prije nije ništa režirao – kao jedinu moguću osobu kojoj će dopustiti da režira dokumentarac o snimanju *Ljubavnih strujanja*, na kojem su inzistirali producenti Menahem Golan i Yoram Globus. (Jednosatni, pohvaljeni dokumentarac s Venturinim redateljsko-scenariističkim potpisom *I'm Almost Not Crazy: John Cassavetes, the Man and His Work* dovršen je 1984. i ostao je njegovo jedino redateljsko čedo.) Sudeći po zaključnim poglavljima, Ventura i Cassavetes u dobrim su odnosima ostali sve do Cassavetesove smrti, što će reći da razlog neobjavlјivanja ove knjige najvjerojatnije nije bio njihovo neslaganje ili sukob.

Cassavetesovo povjerenje Ventura je zadobio tijekom nekoliko prethodnih neformalnih druženja, vjerojatno i zbog novinarskog i filmskokritičarskog rada u tiskovinama *Austin Sun* i *L. A. Weekly* i, posebice, na temelju intervjua što ga je Ventura nešto ranije napravio s Cassave-

tesom, a koji je redatelja je uvjerio da je riječ o novinaru koji dobro radi svoj posao te cijeni i razumije njegove filmove.

Ventura navodi kako je Cassavetesovu umjetnost zavolio još kad je kao mladić išao u kino, isprva njegov glumački, a potom i redateljski izraz, kroz filmove u kojima je prepoznao ljude kakve doista susreće u stvarnosti, ljudе poput svoga oca, ujaka i stričeva, osobe koje se, baš kao u životu, ponašaju iracionalno i kompulzivno, a kakve je u američkim filmovima malo kad imao prilike vidjeti. Potvrdiš mu slutnju koju sam sebi nije htio priznati, "da je ludost normalna, a da je normalno zapravo poremećeno," osobito su ga se dojmila *Lica* (*Faces*, 1968). Ventura je, dakle, već otprije bio Cassavetesov poklonik, no nije htio napisati nekritički hvalospjevnu knjigu te je kao misao vodilju usvojio savjet vlastite supruge: "Nemoj ga obožavati, samo mu odaj priznanje."

U vrijeme snimanja *Ljubavnih strujanja* Cassavetes je bio cijenjen redatelj u krugovima znalaca, pa i mnogih kolega – Ventura navodi kako mu je sam Steven Spielberg, otjelovljenje hollywoodskog komercijalnog *mainstreama*, u intervjuu 1982. rekao da Cassavetesa smatra, ni manje, ni više, nego genijem – no osim prethodnog, *Glorije* (1980), hita kojim, pak, sam redatelj nije bio zadovoljan, filmovi mu nisu bili osobito gledani, a manjak komercijalne privlačnosti je Cassavetesa kao redatelja automatski držao na hollywoodskoj margini. Iako mu je, vele, nakon smrti porastao umjetnički ugled te ga se rado ističe kao jednog od začetnika američkog nezavisnog filma, a od 2000. se i jedna nagrada, Independent Spirit (Nezavisni duh) za filmove snimljene za manje od pola milijuna dolara, zove njegovim imenom, situacija se nije bitno promjenila – Cassavetes je i nadalje posve rubni velikan čije se zvučno ime koliko-toliko spominje kao pojam, ali čiji se filmovi slabo gledaju i nisu baš u optjecaju. Ili se samo tako čini iz ovdašnjeg gledišta?

Ventura tvrdi da je Cassavetes filmaš od najvećeg značaja, da su se njegovi inovativni postupci odavna, još od konca 1960-ih pokazali stožernima u razvoju (američke) filmske umjetnosti i da su ih izravno preuzimali i prilagođavali autori poput Stanleyja Kubricka, Martina Scorsesea, Roberta Altmana, Stevena Spielberga i Woodyja Allena te da je suvremenim način izrade televizijskih serija (nemirna kamera, nervozna montaža, diskontinuitetna radnja...) gotovo izravna zasluga Cassavetesovih redateljskih izuma. Dakle, najšire TV-gledateljstvo u udarnom vremenu

gleda ono što je Cassavetes izmislio u *Sjenama* (*Shadows*, 1959) i *Licima*, filmovima koje nije gledao nitko, niti bi gutačima tih serija palo na kraj pameti da ih pogledaju.

Ne nastojeći biti dubinskim analitičarem, Ventura kroz knjigu podosta uvjerljivo provlači poneka zapažanja o zajedničkim osobinama Cassavetesovih filmova naglašavajući, primjerice, središnju ulogu alkohola kao "bezimenog lika koji se samo pojavi i pokrene zbivanja", mada se pitanje alkoholizma nikada ne spominje ni u filmovima, niti izvan filma (Cassavetes je bio sklon alkoholu, umro je od ciroze jetre), zatim ulogu seksa kao iznimno važne pokretačke snage u ranjem dijelu opusa, a nevažne u kasnijem ili nazočnost jakih doza apsurda koje kritičari zaboravljuju primijetiti, jer su redovito umotane u realizam izvedbe.

Knjiga *Cassavetes* oblikovana je poput dnevnika, s nadnevnicima, i prati nastanak filma iz dana u dan tijekom nešto više od dva mjeseca snimanja u ljetu 1983, uz ponešto opisa pretproducijskih i postproducijskih aktivnosti. Ventura bilježi svoja neposredna zapažanja, ono čemu je nazičio, a imao je uistinu gotovo neograničeno slobodan pristup svemu što se zbivalo, uključujući pregled sirovog materijala, producijske sastanke i neobvezna druženja s Cassavetesom izvan samog seta. Sva su poglavljia organizirana po istom modelu – na početku je predstavljen sažetak scenarija predviđen za snimanje toga dana, zatim je opisan tijek dnevnog snimanja s izmjenama scenarija i plana, i naposljetku je navedeno što je od snimljenoga i u kojem obliku doista našlo mjesto u filmu.

Rezultat njegova trudbeništva iznimno je uspješan na više razina. Knjiga *Cassavetes* prvorazredno je živ, uvjerljiv i vjerodostojan opis atmosfere s filmskog seta obilježene nepravilnim izmjenama refula napetosti prouzrokovanih željom i pritiskom da se sve snimi u roku i po planu i prvidne zavjetrinske opuštenosti minuta ili sati u kojima se naizgled ništa ne događa i nitko ništa ne radi; između grozničave užurbanosti i fjakaste umrvljenosti; između posvemašnje kaotičnosti i savršene organiziranosti; između entuzijastičke radosti stvaranja u potezima u kojima sve ide kako valja i malodušnog osjećaja jalovosti u časovima kad izgleda kao da se sve urotilo protiv snimanja zamišljenog kadra ili scene. Zanimljivo je pritom primjetiti kako Ventura, kao osoba bez konkretnog zaduženja i posla vezanog uz samu izradu filma, isprva ima tipičan dojam slučajnog namjernika na filmskom setu, a taj je da se na snimanje pojedinih kadrova ili scena nepotrebitno troši beskonačno puno vremena i da je rezultat od dese-

tak ili nekoliko desetaka minuta razvijenih repeticija, od čega će u zgotovljenom filmu završiti, recimo, jedna ili pet minuta, nepojmljivo neefikasan, da bi poslije, nakon što se odomačio te shvatio i usvojio postupak snimanja, sve to uzimao kako i jest, kao normalan, podrazumijevajući proces nastanka filma.

Kroz taj opis rada, Ventura nas, dakako, odlično upoznaje s Cassavetesovim osobnim redateljskim pristupom u kojem se ogledava i njegova umjetničko-stvaralačka filozofija. Posve posvećen svom pozivu ("Kako ja vidim stvari, ako radiš na filmu, to je to. To je tvoj život.") Cassavetes ne mari za ispunjavanje navodnih želja i zahtjeva publike, onih koji se manifestiraju odličnom gledanošću i komercijalnim uspjehom. ("Ono što se ljudima sviđa razlikuje se od onoga što žele. Treba im dati ono što žele, a ne što im se sviđa.") Cassavetesu je stalo ponuditi sadržaj ("u film valja unijeti misao"), uči u nutrinu, predstaviti ljude i život onakvima kakvi jesu ("važni su likovi, frustrirani i frustrirajući"), pozabaviti se onime što, smatra, u dubini duše znamo o sebi i o drugima, no s čime se nerado doista suočavamo, pronaći "ono čega nema".

"Radimo film o unutarnjem životu. Nitko uistinu ne vjeruje da se takvo što dade staviti na platno. Ne vjerujem ni ja. Ali jebi ga... Ja ne režiram. Samo zadam situacije. Nekad to donese rezultat. Nekad ne.... Tajming ne smije biti školski, inače će početi sličiti na film, umjesto na trenutak," neke su od Cassavetesovih "definicija" vlastitih namjera.

U tom htijenju, nemoguće je film snimati po standarnom, efikasnom i razrađenom profesionalnom principu izrade knjige snimanja prema scenariju, savršenog planiranja prema knjizi snimanja i savršene egzekucije prema planu snimanja. Da bi film nalikovao životu, i samo snimanje mora biti nepredvidljivo poput života. Polazni scenarij tek je osnova na kojoj se počinju oblikovati likovi i odnosi, a gotov se film može od njega posve razlikovati. U slučaju *Ljubavnih strujanja*, Cassavetes je tijekom snimanja posve izmijenio završnih četrdesetak stranica scenarija, same scene i dijaloge mijenjao je na licu mjesta ili noć pri-

je snimanja, a takozvanu priču filma preusmjeravao prema potrebi. Stoga je uvijek inzistirao na snimanju redoslijedom radnje, a ne kako je uobičajeno i ekonomičnije, po objektima, jer mu je tek takav način rada omogućavao novu otkrića, drugačiju čitanja i interpretacije, prepoznavanje smjera kojim film ide, prema čemu je "u hodu" unosio izmjene u priči, sadržaju i tonu. ("Film postavlja vlastite zahtjeve, a tvoje je da ga slijediš.") Takav je pristup, kad god je mogao, gajio i na prethodnim filmovima, a samo dva *Dijete čeka* (*A Child Is Waiting*, 1963), koji je radio kao redatelj-najmljenik, i *Gloria* nisu dovršeni onako kako je on htio. Osjećaj životnosti i neposrednosti na setu je, između ostaloga, održavao i time što je mnoge filmove, kao i *Ljubavna strujanja*, snimao u svom domu iz kojeg bi zbog toga privremeno iselio vlastitu obitelj, a uloge je dodjeljivao gotovo svim članovima ekipa i njihovoj rodbini.

Uz pomoć mnoštva redateljevih izjava, postupaka i reakcija, Ventura vrlo dobro ocrtava taktike i strategije Cassavetesova stila kojima gradi umjetnost nepredvidljivoga, nedefiniranoga i nesigurnoga, uključujući i koncepte takozvane improvizacije koja to i jest i nije, a jedino u čemu se njegovo mišljenje i tumačenje izričito razlikuje od Cassavetesova jest da Ventura smatra da Cassavetes uvijek točno zna što radi i kako do toga doći, makar to čini na nekonvencionalan način, dok sam Cassavetes to nikako ne želi priznati, nego najradije govoriti da "ne zna što će se dogoditi".

Iako je u žarištu zanimanja snimanje *Ljubavnih strujanja*, u cjelinu su, što uz Venturina tumačenja i asocijacije, što uz Cassavetesova anegdotalna prisjećanja, prikladno upleteni i osvrti na druge Cassavetesove filmove.

Tečno pisana, nepretenciozno autoritativna i duhovita knjiga čita se u dahu, odlično predočava postupak snimanja (kako bi se reklo, kao da smo tamо) te živo predstavlja umjetnički svijet i osobnost iznimnog redatelja. Dakle, podjednako se korisno i uzbudljivo bavi i teorijom i praksom filmotvorstva čime nedvoumno zavređuje mjesto u biblioteci svakog filmofila.

## Juraj Kukoč

### KRONIKA

#### 02. 09. Beograd

Na 3. međunarodnom festivalu turističkog i ekološkog filma Fila Fest video spot *Mjesečeva sonata – Zagreb* Jakova Sedlara osvojio je glavnu nagradu.

68 / 2011

#### 02. 09. Drač, Albanija

Na 4. međunarodnom filmskom festivalu u Draču film *Sedamdeset i dva dana* Danila Šerbedžije osvojio je nagradu za najbolji film u programu Balkan World.

#### 03-11. 09. Orašje, BiH

Održani su 16. dani hrvatskog filma, posvećeni recentnom hrvatskom i bosansko-hercegovačkom dugometražnom igranom filmu.

#### 07-10. 09. Karlovac

U dvorani Gradskog kazališta Zorin dom, na starom gradu Dubovcu, u knjižnici za mlade i u kinu Edison održani su 16. filmska revija mladeži i 4. Four River Film Festival. Sveukupni pobjednik revije i festivala je film *Naopako Sare* B. Pedersen. Nagradu publike osvojio je igrani film *Kordunski tup model* Blank filmskog inkubatora & Suncokreta Gvozd. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *1000 Ždralova* Foto kino video kluba Zaprešić (animirani film), *Boba* učenika Medicinske škole Osijek (dokumentarni film), *Mane* Multimedijalnog centra Studija kreativnih ideja Gunja (igrani film), Vrisak Foto kino video kluba Zaprešić (posebno priznanje za igrani film) te *Izvan fokusa* MMC Studija kreativnih ideja Gunja (kategorija slobodnog stila). Nagradu Žuta zastava za najbolji film koji doprinosi nenasilju na filmu osvojio je film *Ograda* grupe autora. U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Vremenski restoran* Srednje umjetničke škole u Gyeonggiju (animirani film), *Sačuvaj za drugo jutro* Luksuz produkcije DZMP Krško (dokumentarni film), *Posljednja princeza* Seana Conroya i *Retur Mate I. Bogija* (igrani film) te *Sladosten film Electric Decembera* (kategorija slobodnog stila).

#### 08-10. 09. Varaždin

U Multimedijalnom centru Kult održan je 6. Trash Film Festival. Nagradu Zlatna motorka za najbolji SF film dobio je *Sigismund Radova* Jačevića, za najbolji akcijski film *Mercenarios y psicopatas* Manuela Blanca, za najbolji horor film *Veriga mesa* Tomaža Gorkiča, a za najbolji borilački film *Zmajeva oštrica* Saše Đuračića. Nagradu publike osvojio je film *Manual practico del amigo imaginario* Ciroa Altabasa. Između ostalog, održana je debata *Trash naš svagdašnji*.

#### 09-11. 09. Zagreb

U sklopu 4. Zagreb! Festivala u kinu Europa i Dokukinu održane su projekcije filmova zvijždačke tematike.

#### 10-17. 09. Split

U kinima Central, Karaman, Zlatna vrata i autokino na parkiralištu Spaladium Arene te u prostorima Doma mladeži MKC-a održan je 16. međunarodni festival novog filma Split Film Festival. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Lovac Bakura Bakuradzea*, a Posebne nagrade filmovi *Zapad* Nikolausa Geyrhaltera i *Manuel De Ribera* Christophera Murraya i Pabla Carrera. Grand Prix za najbolji kratkometražni film osvojio je igrani film *Projekcija u kinu Tatry* Igora Chojhna, a Posebne nagrade filmovi *Napad čudovišta* Milja Viita i *Zyjezdana vrata* Pascala Fendricha i Bernda Hapfera. U konkurenciji kratkog filma bili su hrvatski filmovi *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha, *Soba* Ivane Jurić i *In utero* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja. Između ostalog, prikazan je program video uradaka iz Domovinskog rata te održana međunarodna filmska radionica Béle Tarra.

#### 12. 09. Zagreb

U multipleksu CineStar održana je repertoarna premijera filma *Kotlovinu* Tomislava Radića.

#### 14-18. 09. Ston

U Kneževu dvoru, na trgu ispred Dvora, na tvrđavi Arcimon i u poluotvorenom kinu Orsan održan je 2. međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus s temom Hrana i identitet. Veliku kamenicu za najbolji dugometražni dobio je film *Kraljica sunca* Taggarta Siegela, a Malu kamenicu za najbolji kratki film *Jelo zvanog klima* Petera Wedela.

#### 14-18. 09. Rovinj

U Gradskom kazalištu i otvorenom kinu Multimedijalnog centra održan je 2. Međunarodni festival podvodnog filma i fotografije Bijeli lav. Grand Prix festivala dobio je film *Podvodni lovci* Steeve Lichtaga. Najboljim morskim filmom proglašen je *Beneath the Surface* Dragana Milutinovića i Deborah Metcalfe, najboljim slatkovodnim filmom *Krupajsко vrelo* Vladimira Taleskog, a najboljim eko filmom *Where the Whales Sing* Andrewra Stevensona, koji je dobio i nagradu publike. Posebnu nagradu žirija dobio je film *Shark Culture* Joea Romeira i Billa Fishera.

**15. 09. Zagreb**

U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održana je zagrebačka premijera dugometražnog igranog filma *Predstava Dana Okija*.

**16. 09. Zagreb**

U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje srpskog filma *Besa* Srđana Karanovića, napravljenog u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji.

**17. 09. Umag**

Održan je 1. međunarodni festival amaterskog filma. Najboljim dokumentarnim filmom proglašen je *Heaven spot* Brune Zagorčaka, najboljim hororom *San snova 2* Igora Samboleca, najboljom komedijom *Jedna mala crna* Davida Bagarića, a najboljim filmom kategorije Art *San Linde Golik*.

**18. 09. Zagreb**

U 78. godini života umro je filmski redatelj, dramaturg i povjesničar Ivo Škrabalo.

**20. 09. Zagreb**

U multipleksu Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Josef Stanislava Tomicića*.

**20-22. 09. Zagreb**

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održani su Dani crnogorskog filma.

**20-25. 09. Zagreb**

U kinu Studentski centar, kazalištu &TD i Multimedijalnom centru održan je 7. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Manjak dokaza* Bena Russella, *Vanjski svijet* Davida O'Rilleya i *Svijetlo* Takashia Makine i Takashia Ishide. Nagradu Udruge 25 FPS dobio je film *Odrazi* Tsen-Chu Tsu, a nagradu publike film *Vanjski svijet*. U natjecateljskom programu prikazan je hrvatski film *K 14 Zlatka Kopljara*. Između ostalog, prikazan je program Hrvatski fokus posvećen recentnom hrvatskom eksperimentalnom filmu, održana projekcija prvog hrvatskog 3D stereoskopskog filma *Arheo 29* Vladimira Kneževića te održan prvi Međunarodni sastanak filmskih lataritorija.

**21. 09. - 02. 10. Zagreb, Osijek, Split**

U multipleksima Movieplex Zagreb, Cineplexx Osijek i Cineplexx Split održana je 5. revija recentne europske i svjetske kinematografije Filmomanija – revija dobrog filma.

**22-25. 09. Opatija**

U hotelu Ambasador održana je redovna godišnja skupština Europske federacije filmskih redatelja FERA.

**23-24. 09. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održan je ciklus suvremenih hrvatskih kratkometražnih filmova nagrađenih na domaćim i međunarodnim festivalima.

**24. 09. - 30. 10. Berlin, Njemačka**

U sklopu izložbe *Spaceship Yugoslavia – The Suspension of Time*, koja tematizira suvremene pristupe (post)jugoslavenskoj historiji, u kinu Arsenal prikazan je prigodni videoprogram.

**28. 09. Zagreb**

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Sedamdeset i dva dana* Danila Šerbedžije biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji najboljeg stranog filma.

**29. 09. - 02. 10. Varaždin**

U Hrvatskom narodnom kazalištu Varaždin održana je 49. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Ocjenjivački sud odrali najboljim igranim filmom proglašio je *Plavi zec* OŠ Josipa Zorića iz Dugog Sela, najboljim animiranim filmom *Kuća ogledala* Narodnog sveučilišta Dubrava iz Zagreba, a najboljim dokumentarnim filmom *47 žica, srce i prsti* OŠ Rudeš iz Zagreba. Dječji ocjenjivački sud najboljim je igranim filmom proglašio *Draga Ana* OŠ Bartola Kašića iz Zagreba, najboljim animiranim filmom *Surogad* Filmsko-kreativnog studija VANIMA iz Varaždina, najboljim dokumentarnim filmom *47 žica, srce i prsti*, najboljom reportažom *Ljubitelji ptica* OŠ Stanovi iz Zadra te najboljim filmom iz kategorije ostalih vrsta *11.10.'98. – 9.10.'11* Filmsko-kreativnog studija VANIMA. Proglašene su i druge i treće nagrade. Najboljim radioičkim filmom proglašen je animirani film *Utrka magaraca* nastao na radionici u sklopu Međunarodnog dječjeg festivala u Šibeniku.

**30. 09. Zagreb**

U kinu Grič održana je premijera dokumentarnog filma *Ona koja se kupala na Bačvicama* Dijane Protić i Tene Bošnjaković.

**30. 09. - 01. 10. Rijeka, Pula**

U Art-kinu Croatia u Rijeci i kinu Valli u Puli održan je 13. Manhattan Short Film Festival koji se istodobno održava u dvjestotinjak zemalja svijeta.

**01. 10. Biškek, Kirgistan**

Na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma Bir Duino film *Selo bez žena* Srđana Šarencu osvojio je nagradu za najboljeg redatelja.

**02. 10. Sofija, Bugarska**

Na 2. međunarodnom festivalu animiranog filma Golden Kuker film *Ješka* Dinka Kumanovića osvojio je nagradu za najbolji animirani film snimljen na Balkanu.

**01-07. 10. Bjelovar**

U dvorani Doma kulture održan je 6. DokuArt, međunarodna smotra dokumentarnih filmova. Nagradu publike dobio je film *Svijet prema Ionu B. Alexandra Nanaua*. Održan je i Mali DokuArt, a Grand prix je osvojio film *Voljeti nogomet u Podgajcima* MMC SKIG iz Gunje. Proglašene su i sporedne nagrade. Između ostalog, održan je okrugli stol o važnosti kina kao javne ustanove u kulturi *Hocu' kino* te su održane projekcije festivalskih filmova u mjestu Velika Pisanica.

**03. 10. Zagreb**

U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Slavenka ili o boli* Petra Krelje.

**04. 10. Zagreb**

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je program animiranih filmova Nedjeljka Dragića.

**04. 10. Zagreb**

U multipleksu Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Koko i duhovi* Daniela Kušana.

**04-09. 10. Zagreb**

U kinu Europa održan je 18. tjedan češkog filma.

**07. 10. Zagreb**

U Gradskoj knjižnici, u sklopu Književnog petka, održana je tribina *Ivo Škrabalo: između filma i politike* na kojoj su gostovali Diana Nenadić, Nenad Polimac i Dean Šoša.

**07-09. 10. Zagreb**

U kinu Grič, u sklopu Urbanfestivala, održan je filmski program *Vizualni kolegij: O zgradama i ljudima*.

**09. 10. Zagreb**

Na 18. filmskom festivalu Raindance film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića proglašen je najboljim filmom međunarodne konkurenčije.

**12. 10. Pula**

U kinu Valli ciklusom predavanja *Povijest filma I (1895-1930)* nastavljen je program predavanja iz filmologije i filmske povijesti *Abeceda filma* započet u listopadu 2010.

**16. 10. Koper, Slovenija**

Na 2. festivalu europskog i mediteranskog filma u Kopru glavnu nagradu Zlatni rog dobio je srpski film *Neprijatelj* Dejana Zečevića, napravljen u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji.

**16-23. 10. Zagreb**

U kinima Europa, Tuškanac i Dokukino te u Plesnom centru i Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održan je 8. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražniigrani film dobio je Michael Markusa Schleinzera, za najbolji kratkometražniigrani film *Kad je Namibija bila grad...* Ilkera Čataka i Johannesa Dunckera te za najbolji dokumentarni film *Na rubu Rusije* Michala Marczaka. Posebno priznanje za dokumentarni film dobio je hrvatski film *Zemlja znanja* Saše Bana, a za kratkometražniigrani film *Razmjena* Erana Korilina. U programu hrvatskih kratkometražnihigranih filmova Kockice nagrađen je film *Komba* Tina Žanića. Publika je najboljim filmom proglašila *Tiranosaur* Paddyja Considinea. U dokumentarnoj konkurenciji prikazana su i hrvatski filmovi *Marijine Željke* Sukove i *Oblak* Miroslava Sikavice. Između ostalog, održan je program *Seksualna edukacija na filmu*, u okviru kojega su prikazani i filmovi Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar, te program političkih propagandnih spotova. Nagrada Albert Kapović Povjerenstva Hrvatske udruge producenata, koja se dodjeljuje istaknutim osobama čije je djelovanje značajno doprinijelo kvaliteti i promociji hrvatskoga filma, dodijeljena je Hrvatu Hribaru. Na 8. scenarističkoj radionicici Palunko glavnu nagradu osvojio je scenarij *Staklenke* Lane Brčić, prema kojem će biti snimljen film u produkciji Hrvatskog filmskog saveza.

**22. 10. Zagreb**

U Hrvatskom audiovizualnom centru održan je jesenski sastanak Upravnog odbora Europske filmske akademije.

**18. 10. Subotica, Srbija**

U Otvorenom univerzitetu održan je okrugli stol *Suradnja i umrežavanje filmskih festivala u pograničnom području Hrvatska-Srbija*.

**21. 10. Zagreb**

U dvorani Vjenac Nadbiskupijskog pastoralnog instituta tribinom *Lik svećenika u filmu*, koju je pratila projekcija filma *Misija Rolanda Jofféa*, započeo je ciklus tribina o filmovima kršćanske tematike.

**21–24. 10. Rijeka, Zagreb, Osijek, Split, Šibenik, Zadar**

U Art-kinu Croatia u Rijeci te u multipleksima Cinestar Zagreb, Osijek, Rijeka, Split, Šibenik i Zadar održan je 3. festival o pravima djece, između ostalog, prvi inkluzivni festival u Hrvatskoj.

**27–29. 10. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, u organizaciji Hrvatske kinoteke održan je program povodom Svjetskog dan audiovizualne baštine. U sklopu programa prikazani su novo restaurirani hrvatski filmovi, premijerno prikazane dvije epizode iz dokumentarne serije *Portreti* o hrvatskim filmskim djelatnicima te filmovi dvojice portretiranih autora Ive Štivičića i Vatroslava Mimice.

**Krešimir Košutić****FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA**

**od 8. rujna 2011. do 16. studenoga 2011.**

**Agora**

Avanture Tintina (The Adventures of Tintin)  
SAD, Novi Zeland, 2011 – ANIMIRANI – stud. Columbia Pictures i Paramount Pictures; pr. tvrt. Amblin Entertainment, WingNut Films, Kennedy/Marshall Company, Hemisphere Media Capital i Nickelodeon Movies; pr. Peter Jackson, Kathleen Kennedy i Steven Spielberg; izvr. pr. Ken Kamins, Nick Rodwell i Stephane Sperry – sc. Steven Moffat, Edgar Wright i Joe Cornish (prema stripovima Avanture Tintina Hergéa); r. STEVEN SPIELBERG; snim. Janusz Kaminski; mt. Michael Kahn; gl. John Williams; sgf. Andrew L. Jones i Jeff Wisniewski; kgf. Lesley Burkes-Harding – ul. Daniel Craig (Ivanovich Sakharine/Red Rackham), Jamie Bell (Tintin), Simon Pegg (inspektor Thompson), Andy Serkis (kapetan Haddock/sir Francis Haddock), Cary Elwes (pilot), Toby Jones (Silk), Nick Frost (Thomson), Tony Curran (poručnik Delcourt), Sebastian Roché (Pedro), Mackenzie Crook (Tom), Daniel Mays (Allan), Gad Elmaleh (Ben Salaad), Phillip Rhys (kopilot), Kim Stengel (Bianca Castafiore), Enn Reitel (gosp. Crabtree/Nestor), Sonja Fortag (gđa Finch), Joe Starr (Barnaby) – 107 min.

68 / 2011

**Bagremi (Las acacias)**

Argentina, Španjolska, 2011 – pr. tvrt. AireCine, Utópica Cine i Armonika Entertainment; pr. Pablo Giorgelli, Ariel Rotter i Alex Zito; izvr. pr. Eduardo Carneros, Verónica Cura i Javier Ibarretxe – sc. Pablo Giorgelli i Salvador Roselli; r. PABLO GIORGELLI; snim. Diego Poleri; mt. María Astrauskas; sgf. Yamila Fontan – ul. Germán de Silva (Rubén), Hebe Duarte (Jacinta), Nayra Calle Manani (Anahí) – 82 min.

**Besa**

Srbija, Slovenija, Francuska, Mađarska i Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Film House Bas Celik, Vertigo/Emotionfilm, Asap Films, Tivoli Film Producchio, Vision Team i Studio Arkadena; pr. Srđan Golubović i Danijel Hočevar, Čedomir Kolar, Jelena Mitrović i Dénes Szekeres – sc. Srđan Karanović; r. SRĐAN KARANOVIĆ; snim. Slobodan Trninić; mt. Branka Čeperac i Mateja Rackov; gl. Zoran Simjanović; sgf. Goran Joksimović; kgf. Sasa Kuljača – ul. Miki Manojlović (Azem), Iva Krajnc (Lea), Radivoje Bukvić (poručnik Jevrem), Nebojsa Dugalić (Filip), Ana Kostovska (učiteljica) – 106 min.

**Besmrtnici (Immortals)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Relativity Media, Atmosphere Entertainment MM, Hollywood Gang Productions i Virgin Produced; pr. Mark Canton, Ryan Kavanaugh i Gianni Nunnari; izvr. pr. Jason Felts,

Tucker Tooley, Tommy Turtle i Jeff G. Waxman – sc. Charley i Vlas Parlapanides; r. TARSEM SINGH; snim. Brendan Galvin; mt. Wyatt Jones, Stuart Levy i David Rosenbloom; gl. Trevor Morris; sfg. Jean Kazemirchuk, Michele Laliberte i Michael Manson; kgf. Eiko Ishioka – ul. Henry Cavill (Tezej), Mickey Rourke (kralj Hyperrion), Stephen Dorff (Stavros), Freida Pinto (Fedra), Luke Evans (Zeus), John Hurt (starac), Joseph Morgan (Lisander), Anne Day-Jones (Aethra), Greg Bryk (redovnik), Alan Van Sprang (Darije), Peter Stebbings (Helij), Daniel Sharman (Ares), Isabel Lucas (Atena), Kellan Lutz (Posejdon), Steve Byers (Heraklo), Stephen McHattie (Kasander), Matthew G. Taylor (Mondragon, kraljev čuvac), Romano Orzari (Ikar), Corey Sevier (Apolon), Robert Maillet (Minotaur) – 110 min.

### Cinema Komunista

Srbija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Intermedia Network i Dribbling Pictures; pr. Iva Plemić Divjak, Dejan Petrović i Mila Turajlić; izvr. pr. Dragan Pešikan – sc. Mila Turajlić; r. MILA TURAJLIĆ; snim. Goran Kovačević; mt. Aleksandra Milovanović; gl. Nemanja Mosurović – 100 min.

### Colombiana

SAD, Francuska, 2011 – pr. tvrt. Europa Corp, TF1 Films Production, Grive Productions, Canal Plus, CinéCinéma i A.J.O.Z. Films; pr. Luc Besson i Pierre-Ange Le Pogam; izvr. pr. Olivier Glaas, Sandrine Molto i Ariel Zeitoun – sc. Luc Besson i Robert Mark Kamen; r. OLIVIER MEGATON; snim. Romain Lacourbas; mt. Camille Delamarre; gl. Nathaniel Méchaly; sfg. Gilles Boillot, Francie Diago, Pascal Leguellec i Fanny Stauff; kgf. Olivier Bériot – ul. Zoe Saldana (Cataleya), Jordi Mollà (Marco), Lennie James (Ross), Michael Vartan (Danny Delanay), Cliff Curtis (Emilio Restrepo), Beto Benites (Don Luis), Jesse Borrego (Fabio), Cynthia Addai-Robinson (Alicia), Angel Garnica (Pepe), Ofelia Medina (Mama), Callum Blue (Richard), Sam Douglas (William Woogard), Graham McTavish (glavni maršal Warren), Charles Maquignon (narednik Bill Attwood), Affif Ben Badra (Genaro Rizzo), David Clark (maršal), Billy Slaughter (Ryan), Nikea Gamby-Turner (Shari), Andrea Helene (ravnatelj), John McConnell (Smith), Max Martini (agent Robert Williams) – 108 min.

### Čuvar zakona (The Guard)

Irska, 2011 – pr. tvrt. Reprisal Films, Element Pictures, Crescendo Productions, Aegis Film Fund, Bord Scannan na hEireann / Irish Film Board, Prescience i UK Film Council – pr. Chris Clark, Flora Fernandez-Marengo, Ed Guiney i Andrew Lowe; izvr. pr. Paul Brett, Don Cheadle, Ralph Kamp, Martin McDonagh, David Nash, Tim Smith i Lenore Zerman – sc. John Michael McDonagh; r. JOHN MICHAEL MCDONAGH; snim. Larry Smith; mt. Chris Gill; gl. Calexico; sfg. Lucy van Lonkhuyzen; kgf. Eimer Ni Mhaoladhnaigh – ul. Brendan Gleeson (narednik Gerry Boyle), Don Cheadle (agent FBI-a Wendell Everett), Liam Cunningham (Francis Sheehy), David Wilmot (Liam O'Leary), Rory Keenan (Aidan McBride), Mark Strong (Clive Cornell), Fionnula Flanagan (Eileen Boyle), Dominique McElligott (Aoife O'Carroll), Sarah Greene (Si-

nead Mulligan), Katarina Cas (Gabriela McBride), Pat Shortt (Colum Hennessey), Darren Healy (Jimmy Moody), Laurence Kinlan (fotograf), Gary Lydon (inspektor Gerry Stanton), Owen Sharpe (Billy Devaney) – 96 min.

### Doktrina šoka (The Shock Doctrine)

V. Britanija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Renegade Pictures i Revolution Films; pr. Andrew Eaton – sc. Naomi Klein (prema svojoj knjizi *Doktrina šoka - uspon kapitalizma katastrofe / The Shock Doctrine - The Rise of Disaster Capitalism*); r. MICHAEL WINTERBOTTOM i MAT WHITECROSS; mt. Paul Monaghan, Mat Whitecross i Michael Winterbottom – 79 min.

### Elitna postrojba 2 (Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora É Outro)

Brazil, 2010 – pr. tvrt. Globo Filmes, Feijão Filmes, Riofilme i Zazen Produções; pr. José Padilha i Marcos Prado; izvr. pr. James D'Arcy i Leonardo Edde – sc. José Padilha i Bráulio Mantovani (prema ideji vlastitoj i Rodriga Pimentela); r. JOSÉ PADILHA; snim. Lula Carvalho; mt. Daniel Rezende; gl. Pedro Bromfman; sfg. Tiago Marques Teixeira; kgf. Cláudia Kopke – ul. Wagner Moura (Nascimento), Irandhir Santos (Diogo Fraga), André Ramiro (André Matias), Milhem Cortaz (Fábio), Maria Ribeiro (Rosane), Seu Jorge (Beirada), Sandro Rocha (Rocha), Tainá Müller (Clara), André Mattos (Fortunato), Pedro Van-Held (Rafael), Adriano Garib (Guaracy), Julio Adrião (guverner Gelino), Emílio Orciollo Neto (Valmir), Rodrigo Candelot (Formoso), Charles Fricks (Vermont), Fabrício Boliveira (Marreco), Marcello Gonçalves (Gonçalves), Pierre Santos (Santos), William Vita (Aranha), André Santinho (Renan), Guilherme Belém (Tatuí), Ricardo Sodré (Bocão), Marcelo Cavalcanti (Gonçalo), Bruno d'Elia (Azevedo), Cássio Nascimento (Moraes), Francisco Salgado (Pestana), Gabriel Teixeira (Ari), Zé Mário Farias (Felpa) – 115 min.

### Elitni ubojice (Killer Elite)

SAD, Australija, 2011 – pr. tvrt. Omnilab Media, Ambience Entertainment, Current Entertainment, Sighvatsson Films, Film Victoria, Wales Creative IP Fund, International Traders i Palomar Pictures; pr. Michael Bougen, Steve Chasman, Sigurjon Sighvatsson i Tony Winley; izvr. pr. Peter D. Graves, Christopher Mapp, Matthew Street i David Whealy – sc. Matt Sherring (nadahnuto knjigom *The Feather Men/Pernati ljudi Ranulpha Fiennesa*); r. GARY MCKENDRY; snim. Simon Duggan; mt. John Gilbert; gl. Reinhold Heil i Johnny Klimek; sfg. Tim Dickel, Aziz Hamichi, Richard Hobbs i Simon McCutcheon; kgf. Aude Bronson-Howard i Katherine Milne – ul. Jason Statham (Danny), Clive Owen (Spike), Robert De Niro (Hunter), Dominic Purcell (Davies), Aden Young (Meier), Yvonne Strahovski (Anne), Ben Mendelsohn (Martin), Matthew Nable (Pennock), Lachy Hulme (Harris), Firass Dirani (Bakhait), Nick Tate (zapovjednik B), Bille Brown (pukovnik Fitz), Stewart Morritt (Campbell), Grant Bowler (Clegg), Michael Dorman (Jake), Daniel Roberts (McCann), Rodney Afif (šeik Amr), Jamie McDowell (Diane), Dion Mills (Fiennes), Andrew B. Stehlin (Nizozemac), Simon Armstrong (Gowling), Richard Elfyn (Porter), Chris Anderson (Finn), Brendan Charleson (Bazza), Sandy Greenwood (Harrisova

djevojka), Boris Brkić (Justice), Riley Evans (Joey), Sofia Nikitina (Donna), Tim Hughes (major D), Tony Porter (pukovnik Z) – 116 min.

### **Footlose**

SAD, 2011 – stud. *Paramount Pictures*; pr. tvrt. *Spyglass Entertainment*, Dylan Sellers Productions, Zadan/Meron Productions, Weston Pictures i MTV Films; pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Neil Meron, Dylan Sellers, Brad Weston i Craig Zadan; izvr. pr. Timothy M. Bourne i Dean Pitchford – sc. Dean Pitchford i Craig Brewer (*remake* istoimenog filma iz 1984. godine redatelja Herberta Rossa i scenarista Deana Pitchforda); r. CRAIG BREWER; snim. Amy Vincent; mt. Billy Fox; gl. Deborah Lurie; sgf. Chris Cornwell; kgf. Laura Jean Shannon – ul. Kenny Wormald (Ren MacCormack), Julianne Hough (Ariel Moore), Dennis Quaid (velečasni Shaw Moore), Andie MacDowell (Vi Moore), Miles Teller (Willard), Ray McKinnon (Wes Warnicker), Patrick John Flueger (Chuck Cranston), Kim Dickens (Lulu), Ziah Colon (Rusty), Ser'Darius Blain (Woody), L. Warren Young (Andy Beamis), Brett Rice (Roger Dunbar), Maggie Elizabeth Jones (Amy Warnicker), Jayson Warner Smith (policajac Herb), Mary-Charles Jones (Sarah Warnicker), Enisha Brewster (Etta), Josh Warren (Rich), Corey Flaspoehler (Russell), Anessa Ramsey (Caroline), Jason Ferguson (Travis), Frank Hoyt Taylor (gosp. Parker), Claude Phillips (Claude), Patricia French (Eleanor Dunbar) – 113 min.

### **Izmišljene ljubavi (Les amours imaginaires)**

Kanada, 2010 – pr. tvrt. Alliance Atlantis Vivafilm i Mifilifilms; pr. Xavier Dolan, Carole Mondello i Daniel Morin – sc. Xavier Dolan; r. XAVIER DOLAN; snim. Stéphanie Anne Weber Biron; mt. Xavier Dolan; kgf. Xavier Dolan – ul. Monia Chokri (Marie), Niels Schneider (Nicolas), Xavier Dolan (Francis), Anne Dorval (Désirée), Anthony Huneault (Antonin), Jody Hargreaves (Jody), Clara Paldardy (Clara) – 95 min.

### **Jedan dan (One Day)**

SAD, V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Color Force, Film Four i Random House Films; pr. Nina Jacobson; izvr. pr. Tessa Ross – sc. David Nicholls (prema istoimenom vlastitom romanu); r. LONE SCHERFIG; snim. Benoît Delhomme; mt. Barney Pilling; gl. Rachel Portman; sgf. Katrina Dunn, Arwel Evans, Denis Schnegg i Su Whitaker; kgf. Odile Dicks-Mireaux – ul. Anne Hathaway (Emma), Jim Sturgess (Dexter), Tom Mison (Callum), Jodie Whittaker (Tilly), Rafe Spall (Ian), Joséphine de La Baume (Marie), Patricia Clarkson (Alison), Ken Stott (Steven), Heida Reed (Ingrid), Amanda Fairbank-Hynes (Tara), Matt Berry (Aaron), Romola Garai (Sylvie), Diana Kent (gđa Cope), James Laurenson (gosp. Cope), Matthew Beard (Murray Cope), Toby Regbo (Samuel Cope) – 107 min.

### **Jane Eyre**

SAD, V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Focus Features, BBC Films i Ruby Films; pr. Alison Owen i Paul Triibits; izvr. pr. Peter Hampden i

Christine Langan – sc. Moira Buffini (prema istoimenom romanu Charlotte Brontë iz 1847. godine); r. CARY FUKUNAGA; snim. Adriano Goldman; mt. Melanie Oliver; gl. Dario Marianelli; sgf. Karl Probert; kgf. Michael O'Connor – ul. Mia Wasikowska (Jane Eyre), Jamie Bell (svećenik John Rivers), Su Elliot (Hannah), Holliday Grainger (Diana Rivers), Tamzin Merchant (Mary Rivers), Amelia Clarkson (Jane kao djevojčica), Craig Roberts (John Reed), Sally Hawkins (gđa Reed), Lizzie Hopley (gdica Abbot), Jayne Wisener (Bessie), Freya Wilson (Eliza Reed), Emily Haigh (Georgiana Reed), Simon McBurney (gosp. Brocklehurst), Sandy McDade (gdica Scatcher), Freya Parks (Helen Burns), Edwina Elek (gdica Temple), Ewart James Walters (John), Judi Dench (gđa Fairfax), Georgia Bourke (Leah), Sally Reeve (Martha), Romy Settbon Moore (Adèle Varens), Eglantine Rembauville-Nicolle (Sophie), Michael Fassbender (Rochester), Rosie Cavaliero (Grace Poole), Imogen Poots (Blanche Ingram), Sophie Ward (lady Ingram), Joe Van Moyland (lord Ingram), Hayden Phillips (pukovnik Dent), Laura Phillips (gđa Dent), Harry Lloyd (Richard Mason), Ned Dennehy (dr. Carter), Joseph Kloska (Clergyman Wood), Ben Roberts (Briggs), Valentina Cervi (Bertha Mason) – 120 min.

### **Johnny English ponovo jaše (Johnny English Reborn)**

SAD, Francuska, V. Britanija, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Studio Canal i Working Title Films; pr. Tim Bevan, Chris Clark i Eric Fellner; izvr. pr. Rowan Atkinson, Liza Chasin, Will Davies i Debra Hayward – sc. William Davies i Hamish McColl (prema izvornoj ideji Neala Purvisa i Roberta Wadea); r. OLIVER PARKER; snim. Danny Cohen; mt. Guy Bensley; gl. Ilan Eshkeri; sgf. Paul Laugier i Mike Stallion; kgf. Beatrix Aruna Pasztor – ul. Roger Barclay (agent Two), Eric Carte (agent One), Rowan Atkinson (Johnny English), Togo Igawa (Ting Wang), Gillian Anderson (Pamela), Rosamund Pike (Kate), Dominic West (Ambrose), Tim McInnerny (Quartermain), Daniel Kaluuya (agent Tucker), Richard Schiff (Fisher), Rupert Vansittart (Derek), Emma Vansittart (Margaret), Christina Chong (Barbara), Siu Hun Li (Chinese Susan), Joséphine de La Baume (Madeleine), Wale Ojo (predsjednik Chambal), Chris Jarman (Michael Tembe), Burn Gorman (Slater), Isabella Blake-Thomas (Izzie), Stephen Campbell Moore (premijer) – 101 min.

### **Još sam tu (I'm Still Here)**

SAD, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. *They Are Going to Kill Us Productions*; pr. Casey Affleck, Joaquin Phoenix i Amanda White – sc. Casey Affleck i Joaquin Phoenix; r. CASEY AFFLECK; snim. Casey Affleck i Magdalena Gorka; mt. Dody Dorn; gl. Marty Fogg – 108 min.

### **Josef**

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Alka film d.o.o.; pr. Jozo Patljak – sc. Mario Marko Krce; r. STANISLAV TOMIĆ; snim. Mirko Pivčević; mt. Tomislav Pavlic; gl. Marko Perković; sgf. Branimira Katić; kgf. Branka Tkalcć – ul. Neven Aljinović Tot (vodnik Josef), Alen Ljiverić (natporučnik Tiffenbach), Dražen Šivak (kapetan Serjoža), Sandra Lončarić Tankosić (Pelagijsa), Bojan Navojec (Jambrek),

Igor Hamer (Sirađu), Ivo Gregurević (Muđibar), Robert Ugrina (desetnik Berket), Dieter Schaad (pukovnik), Milan Štrlić (major Watzke), Vid Balog (Štef), Draško Zidar (ruski major), Hana Hegedušić (Johanna), Viktor Glotz (Pišta), Božidarka Frait (Madam), Marko Perković (Sturmtrupper), Zorana Rajić (prostitutka), Filip Šovagović (dezerter), Antonio Farkaš (Evgenij) – 90 min.

### Koji je tvoj broj? (What's Your Number?)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Regency Enterprises, New Regency Pictures i Contrafilm – pr. Tripp Vinson i Beau Flynn; izvr. pr. Anna Faris i Nan Morales – sc. Gabrielle Allan i Jennifer Crittenden (prema romanu *20 Times a Lady* Karyn Bosnak); r. MARK MYLOD; snim. J. Michael Muro; mt. Julie Monroe; gl. Aaron Zigman; sgf. David Swayze; kgf. Amy Westcott – ul. Anna Faris (Ally Darling), Chris Evans (Colin Shea), Ari Graynor (Daisy Darling), Blythe Danner (Ava Darling), Ed Begley Jr. (gosp. Darling), Oliver Jackson-Cohen (Eddie Vogel), Heather Burns (Eileen), Eliza Coupe (Sheila), Kate Simses (Katie), Tika Sumpter (Jamie), Joel McHale (Roger the Boss), Jacquelyn Doucette (Sheilina majka), Chris Pratt (Donald), Denise Vasi (Cara), Zachary Quinto (Rick), Jason Bowen (Brad), Danielle Perry (Melissa), Tyler Peck (Gene), Mike Vogel (Dave Hansen), Martin Freeman (Simon), Andy Samberg (Gerry Perry), Thomas Lennon (dr. Barrett Ingold), Anthony Mackie (Tom Piper), Ivana Miličević (Jacinda), Dave Annable (Jake Adams), Aziz Ansari (Jay), Ed Jewett (Kevin) – 106 min.

### Koko i duhovi

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Kinorama i Hrvatska radiotelevizija; pr. Ankica Jurić Tilić – sc. Ivan Kušan; r. DANIEL KUŠAN; snim. Mario Sablić; mt. Slaven Zečević; gl. Dinko Appelt; sgf. Ivan Veljača; kgf. Emina Kušan – ul. Antonio Parač (Koko), Kristian Bonačić (Zlatko), Nina Mileta (Marica), Filiš Mayer (Miki), Ivan Maltarić (Božo), Ozren Grabarić (Josip), Dijana Vidušin (Neda), Predrag Vušović (Vincek), Franjo Dijak (Drago), Almira Osmanović (Ruža), Olga Pakalović (Katarina), Rakan Rushaidat (inspektor), Saša Anočić (Vladislav Brnčić), Damir Orlić (Ljubo), Sandra Lončarić Tankosić (Jagoda), Željko Königsnecht (taksist), Hana Hegedušić (novinarica), Dean Krivačić (Franjo), Milivoj Beader (Bugarin), Goran Malus (policajac), Darko Janeš (profesor) – 90 min.

### Kotlovina

Hrvatska 2011 – pr. tvrt. Korugva d.o.o. i Hrvatska radiotelevizija; pr. Tomislav Radić – sc. Tomislav Radić; r. TOMISLAV RADIĆ; snim. Vedran Šamanović; mt. Maja Filjak Bilandžija; gl. Siniša Leopold; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Željak Franulović – ul. Melita Jurić (Mimi), Igor Kovač (Jakov), Mirala Brekalo Popović (Ana), Draško Zidar (Mirko), Suzana Nikolić (Seka), Ivica Jončić (Tomo), Boris Buzančić (Dida), Bruna Bebić Tudor (Lucija), Goran Navoječ (Damir), Nada Subotić (dr. Perak), Anja Šovagović Despot (Željka), Filiš Križan (Krešo), Hrvoje Zalar (Štef), Iskra Jirsak (Danijela), Mirela Videk (Dolores), Tena Tadić (Lana), Luka Sušić (Marijan) – 120 min.

### Kuća snova (Dream House)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Cliffjack Motion Pictures i Morgan Creek Productions; pr. Daniel Bobker, Ehren Kruger, David C. Robinson i James G. Robinson; izvr. pr. Mike Drake – sc. David Loucka; r. JIM SHERIDAN; snim. Caleb Deschanel; mt. Glen Scantlebury i Barbara Tulliver; sgf. Elinor Rose Galbraith; kgf. Delphine White – ul. Daniel Craig (Will Atenton), Naomi Watts (Ann Patterson), Rachel Weisz (Libby), Elias Koteas (Boyce), Marton Csokas (Jack Patterson), Taylor Geare (Trish), Claire Geare (Dee Dee), Rachel G. Fox (Chloe Patterson), Jane Alexander (dr. Greeley), Brian Murray (dr. Medlin), Bernadette Quigley (Heather Keeler), Sarah Gadon (Cindi), Gregory Smith (Artie), Mark Wilson (bojnik Conklin), David Huband (policajac Nelson), Martin Roach (Tommy), Lynne Griffin (Sadie), Jonathan Potts (Tony Ferguson), Joe Pingue (Martin) – 92 min.

### Larry Crowne

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Vendome Pictures i Playtone Productions; pr. Gary Goetzman i Tom Hanks; izvr. pr. Jeb Brody, David Coatsworth, Fabrice Gianfermi, Philippe Rousselet i Steve Shareshian – sc. Tom Hanks i Nia Vardalos; r. TOM HANKS; snim. Philippe Rousselot; mt. Alan Cody; gl. James Newton Howard; sgf. Carlos Menéndez; kgf. Albert Wolsky – ul. Tom Hanks (Larry Crowne), Sarah Mahoney (Samantha), Roxana Ortega (Alvarez), Randall Park (Trainee Wong), Brady Rubin (Dorothy Genkos), Sy Richardson (Avery), Rob Riggle (Jack Strang), Dale Dye (Cox), Barry Sobel (Cubby), Claudia Stedelin (Vicky Hurley), Bob Stephenson (Andrews), Rita Wilson (Wilma Q. Gammelgaard), Cedric the Entertainer (Lamar), Taraji P. Henson (B'Ella), Holmes Osborne (Dave Busik), Wilmer Valderrama (Dell Gordo), Tom Budge (Stan), Julia Roberts (Mercedes Tainot), Pam Grier (Frances), Gugu Mbatha-Raw (Talia Francesco), Rami Malek (Steve Dibiasi), Malcolm Barrett (Dave Mack), Grace Gummer (Natalie Callimeris), Maria Canals-Barrera (Lala Pinedo), A.B. Fofana (Chester), Sarah Levy (Eli), Julia Cho (Tori), Chad W. Smathers (Michael), David L. Murphy (Bud), George Takei (dr. Ed Matsutani), Bryan Cranston (Dean Tainot), Carly Reeves (Sal), Ian Gomez (Frank), Herbert Siguenza (Raul) – 98 min.

### Le Havre

Finska, Francuska, Njemačka, 2011 – pr. tvrt. Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik i Yleisradio (YLE); pr. Aki Kaurismäki, Karl Baumgartner, Reinhard Brundig i Fabienne Vonier; izvr. pr. Hanna Hemilä – sc. Aki Kaurismäki; r. AKI KURISMÄKI; snim. Timo Salminen; mt. Timo Linnasalo; sgf. Wouter Zoon; kgf. Frédéric Cambier – ul. André Wilms (Marcel Marx), Kati Outinen (Arletty), Jean-Pierre Darroussin (Monet), Blondin Miguel (Idrissa), Elina Salo (Claire), Evelyne Didi (Yvette), Quoc Dung Nguyen (Chang (as Quoc-Dung Nguyen), Laïka (pas Laïka), François Monnié (Grocer), Roberto Piazza (Little Bob), Pierre Étaix (doktor Becker) – 93 min.

**Melankolija (Melancholia)**

Danska, Švedska, Francuska, Njemačka, 2011 – pr. tvrt. Zentropa Entertainments, Memfis Film, Zentropa International Sweden, Slot Machine, Liberator Productions, Zentropa International Köln, Film i Väst, Danmarks Radio, Arte France Cinéma, Sveriges Television, Canal Plus, Centre National du Cinéma et de L'image Animée, CinéCinéma, Edition Video, Nordisk Film Distribution, Danish Filminstitute, Eurimages, Nordisk Film & TV-Fond, Swedish Film Institute i Filmstiftung Nordrhein-Westfalen; pr. Meta Louise Foldager, Louise Vesth, Bettina Brokemper, Rémi Burah, Madeleine Ekman, Tomas Eskilsson, Lars Jönsson i Marianne Slot; izvr. pr. Peter Garde i Peter Aalbæk Jensen – sc. Lars von Trier; r. LARS VON TRIER; snim. Manuel Alberto Claro; mt. Morten Højbjerg i Molly Marlene Stensgaard; sfg. Simone Grau; kgf. Manon Rasmussen – ul. Kirsten Dunst (Justine), Charlotte Gainsbourg (Claire), Alexander Skarsgård (Michael), Brady Corbet (Tim), Cameron Spurr (Leo), Charlotte Rampling (Gaby), Jesper Christensen (Little Father), John Hurt (Dexter), Stellan Skarsgård (Jack), Udo Kier (organizator vjenčanja), Kiefer Sutherland (John), James Cagnard (Michaelov otac), Deborah Fronko (Michaelova majka) – 136 min.

**Nader i Simin se rastaju (Jodaeiye Nader az Simin)**

Iran, 2011 – pr. tvrt. Asghar Farhadi; pr. Asghar Farhadi; izvr. pr. Negar Eskandarfar – sc. Asghar Farhadi; r. ASGHAR FARHADI; snim. Mahmoud Kalari; mt. Hayedeh Safiyari; gl. Sattar Oraki; sfg. Keyvan Moghaddam – ul. Peyman Moaadi (Nader), Leila Hatami (Simin), Sareh Bayat (Razieh), Shahab Hosseini (Hodjat), Sarina Farhadi (Termeh), Merila Zare'i (gđa Ghahraii), Ali-Asghar Shahbazi (Naderova majka), Kimia Hosseini (Somayeh), Shirin Yazdani-bakhsh (Siminina majka), Sahabu Zolghadr (Azam) – 123 min.

**Ne boj se mraka (Don't Be Afraid of the Dark)**

SAD, Australija, Meksiko, 2010 – pr. tvrt. Gran Via, Miramax Films i Tequila Gang; pr. Mark Johnson i Guillermo del Toro; izvr. pr. William Horberg, Stephen Jones i Tom Williams – sc. Guillermo del Toro i Matthew Robbins (prema istoimenom tv-filmu iz 1973. godine); r. TROY NIXEY; snim. Oliver Stapleton; mt. Jill Bilcock; gl. Marco Beltrami i Buck Sanders; sfg. Lucinda Thomson; kgf. Wendy Chuck – ul. Bailee Madison (Sally), Katie Holmes (Kim), Guy Pearce (Alex), Jack Thompson (Harris), Julia Blake (gđa Underhill), David Tocci (radnik), Lance Drisdale (policajac), Nicholas Bell (psihiyatror), Libby Gott (medicinska sestra), James Mackay (knjižničar), Alan Dale (Charles Jacoby), Trudy Hellier (Evelyn Jacoby), Terry Kenwick (Bill) – 99 min.

**Noć morskih pasa 3D (Shark Night 3D)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Incentive Filmed Entertainment, Next Films, Sierra Pictures i Silverwood Films; pr. Chris Briggs, Mike Fleiss i Lynette Howell; izvr. pr. Douglas Curtis – sc. Will Hayes i Jesse Studenberg; r. DAVID R. ELLIS; snim. Gary Capo; mt. Dennis Virkler; gl. Graeme Revell; sfg. Jaymes Hinkle – ul. Sara Paxton (Sara), Dustin Milligan (Nick), Chris Carmack (Dennis), Katharine

McPhee (Beth), Chris Zylka (Blake), Alyssa Diaz (Maya), Joel David Moore (Gordon), Sinqua Walls (Malik), Donal Logue (Sabin), Joshua Leonard (Red), Jimmy Lee Jr. (Carl), Damon Lipari (Keith), Christine Quinn (Jess), Kelly Sry (Wonsuk), Tyler Bryan (Kyle), Kyla Pratt (Karla) – 91 min.

**Otmica (Abduction)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Lionsgate, Gotham Group, Vertigo Entertainment, Quick Six Entertainment, Mango Farms i Tailor Made; pr. Doug Davison, Ellen Goldsmith-Vein, Dan Lautner, Roy Lee i Lee Stollman; izvr. pr. Jeremy Bell, Anthony Katagas i Gabriel Mason – sc. Shawn Christensen; r. JOHN SINGLETON; snim. Peter Menzies Jr; mt. Bruce Cannon; gl. Ed Shearmur; sfg. Liba Daniels; kgf. Ruth E. Carter – ul. Oriah Acima Andrews (Riah), Ken Arnold (Thermal), Maria Bello (Mara), Holly Scott Cavanagh (gđa Murphy), Richard Cetrone (Gregory), Lily Collins (Karen), Rita Gregory (medicinska sestra), Nathan Hollabaugh (policajac), Jason Isaacs (Kevin), Taylor Lautner (Nathan), Alfred Molina (Burton), Michael Nyqvist (Kozlow), William Peltz (Jake), Elisabeth Röhm (Lorna), Nickola Shreli (Alek), Victor Slezak (Tom Shealey), Antoinique Smith (Burns), Roger Guenveur Smith (gosp. Miles), Sigourney Weaver (dr. Bennett), Denzel Whitaker (Gilly), Allen Williamson (Billy), Dermot Mulroney (Martin Price) – 106 min.

**Paranormalno 3 (Paranormal Activity 3)**

SAD, 2011 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Blumhouse Productions; pr. Jason Blum, Oren Peli i Steven Schneider; izvr. pr. Akiva Goldsman – sc. Christopher Landon (prema izvornoj ideji Orena Pelija); r. HENRY JOOST i ARIEL SCHULMAN; snim. Magdalena Gorka; mt. Gregory Plotkin; sfg. David Batchelor Wilson; kgf. Leah Butler – ul. Christopher Nicholas Smith (Dennis), Lauren Bittner (Julie), Chloe Csengery (mlada Katie), Jessica Tyler Brown (mlada Kristi Rey), Dustin Ingram (Randy Rosen), Maria Olsen (zastrašujuća žena), Brian Boland (Daniel Rey), Johanna Braddy (Lisa), Bailey Michelle Brown (Bailey), Tucker Brown (Tucker), Molly Ephraim (Ali Rey), Katie Featherston (Katie), Hallie Foote (baka Lois), Mark Fredrichs (dr. Fredrichs), Bonita Friedericcy (Beth Johnson), Sprague Grayden (Kristi Rey) – 84 min.

**Pina 3D**

Njemačka, Francuska i V. Britanija, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE, Tanztheater Wuppertal, L'Arche Editeur, Pina Bausch Foundation, Pictorion\_das Werk, Recorded Picture Company; pr. Gian-Piero Ringel, Erwin M. Schmidt i Wim Wenders; izvr. pr. Jeremy Thomas – sc. Wim Wenders; r. WIM WENDERS; snim. Hélène Louvat; mt. Toni Froschhammer; gl. Thom; sfg. Péter Pabst; kgf. Rolf Börzik i Marion Cito – 106 min.

**Ponoć u Parizu (Midnight in Paris)**

Španjolska, SAD, 2011 – pr. tvrt. Gravier Productions, Mediapro, Televisió de Catalunya (TV3) i Versátil Cinema; pr. Letty Aronson,

Jaume Roures i Stephen Tenenbaum; izvr. pr. Javier Méndez – sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; snim. Johanne Debas i Darius Khondji; mt. Alisa Lepselter; gl. Stephane Wrembel; sgf. Anne Seibel; kgf. Sonia Grande – ul. Owen Wilson (Gil), Rachel McAdams (Inez), Kurt Fuller (John), Mimi Kennedy (Helen), Michael Sheen (Paul), Nina Arianda (Carol), Carla Bruni (muzejski vodič), Yves Heck (Cole Porter), Alison Pill (Zelda Fitzgerald), Corey Stoll (Ernest Hemingway), Tom Hiddleston (F. Scott Fitzgerald), Sonia Rolland (Joséphine Baker), Daniel Lundh (Juan Belmonte), Thérèse Bourou-Rubinsztein (Alice B. Toklas), Kathy Bates (Gertrude Stein), Marcial Di Fonzo Bo (Pablo Picasso), Marion Cotillard (Adriana), Léa Seydoux (Gabrielle), Emmanuelle Uzan (Djuna Barnes), Adrien Brody (Salvador Dalí), Tom Corder (Man Ray), Adrien de Van (Luis Buñuel), David Lowe (T.S. Eliot), Yves-Antoine Spoto (Henri Matisse), Laurent Claret (Leo Stein), Olivier Rabourdin (Paul Gauguin), François Rostain (Edgar Degas) – 94 min.

### **Posljednji cirkus (Balada triste de trompeta)**

Španjolska, Francuska, 2010 – pr. tvrt. Tornasol Films, La Fabrique 2, uFilm, Canal Plus España, Castafiore Films i Televisión Española (TVE); pr. Vérane Frédiani, Gerardo Herrero i Franck Ribičre; izvr. pr. Adrian Politowski i Gilles Waterkeyn – sc. Álex de la Iglesia; r. ALEX DE LA IGLESIA; snim. Kiko de la Rica; mt. Alejandro Lázaro; gl. Roque Baños; sgf. Eduardo Hidalgo; kgf. Paco Delgado – ul. Carlos Areces (Javier), Antonio de la Torre (Sergio), Carolina Bang (Natalia), Manuel Tallafé (Ramiro), Enrique Villén (Andrés), Gracia Olayo (Sonsoles), Sancho Gracia (pukovnik Salcedo), Paco Sagarzazu (Anselmo), Sasha Di Bendetto (Javier - Niño 1937), Juan Viadas (Franco), Fernando Chinarro (Abuelo) – 107 min.

### **Pravi čelik (Real Steel)**

SAD, Indija, 2011 – stud. Touchstone Pictures i DreamWorks SKG; pr. tvrt. 21 Laps Entertainment, Angry Films, ImageMovers i Reliance Entertainment; pr. Shawn Levy, Susan Montford, Don Murphy i Robert Zemeckis; izvr. pr. Josh McLaglen, Mary McLaglen, Jack Rapke, Steven Spielberg i Steve Starkey – sc. John Gatins (prema ideji Dana Gilroya i Jeremyja Levena nadahnutoj pripovijetkom *Steel/Čelik* Richarda Mathesona); r. SHAWN LEVY; snim. Mauro Fiore; mt. Dean Zimmerman; gl. Danny Elfman; sgf. Seth Reed, Tino Schaeder, Jason Baldwin Stewart i Jeff Wisniewski; kgf. Marlene Stewart – ul. Hugh Jackman (Charlie Kenton), Dakota Goyo (Max Kenton), Evangeline Lilly (Bailey Tallet), Anthony Mackie (Finn), Kevin Durand (Ricky), Hope Davis (Debra), James Rebhorn (Marvin), Marco Ruggeri (Cliff), Karl Yune (Tak Mashido), Olga Fonda (Farra Lemkova), John Gatins (Kingpin), Gregory Sims (Bill Panner) – 127 min.

### **Priče s tavana (Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?)**

Česka, Slovačka, Japan, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Bio Illusion, At Armz, Česká Televize, Continental Film, Eurociné, Krátký Film Praha i Universal Production Partners (UPP); pr. Vivian Schilling i Milos Smídmajer – sc. Edgar Dutka, Jirí Barta i Vivian Schilling; r. JIRÍ BARTA; snim. Zdenek Pospíšil i Ivan Vít; mt. Lucie Haladová; gl. Michal Pavláček; sgf. Jirí Barta – glas. Barbora Hrzánová, Boris

Hybner, Vladimír Javorský, Nada Konvalinková, Jirí Lábus, Petr Nárožný, Lucie Pernetová, Ivan Trojan, Miroslav Táborský – 74 min.

### **Ratnik (Warrior)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Mimran Schur Pictures, Lionsgate i Solaris; pr. Greg O'Connor; izvr. pr. Lisa Ellzey, John J. Kelly, David Mimran, Michael Paseornek i Jordan Schur – sc. Gavin O'Connor, Anthony Tambakis i Cliff Dorfman (prema ideji Gavina O'Connora i Cliffe Dorfmana); r. GAVIN O'CONNOR; snim. Masanobu Takayanagi; mt. Sean Albertson, Matt Chesse, John Gilroy i Aaron Marshall; gl. Mark Isham; sgf. James Donahue; kgf. Abigail Murray – ul. Joel Edgerton (Brendan Conlon), Tom Hardy (Tommy Conlon), Nick Nolte (Paddy Conlon), Jennifer Morrison (Tess Conlon), Frank Grillo (Frank Campana), Kevin Dunn (ravnatelj Zito), Maximiliano Hernández (Colt Boyd), Jake McLaughlin (Mark Bradford), Vanessa Martínez (Pilar Fernandez), Denzel Whitaker (Stephon), Carlos Miranda (Tito), Nick Lehane (Nash), Laura Kenley Chinn (K.C.), Capri Thomas (Emily Conlon), Lexi Cowan (Rosie Conlon), Noah Emmerich (Dan Taylor), Kurt Angle (Koba), Daniel Stevens (Francisco Barbosa), Panuvat Anthony Nanakornpanom (Sun Chu), Hans Marrero (Diego Santana), Yves Edwards (Houston Greggs), Amir Perets (Yosi) – 140 min.

### **Spy Kids: U vrtlogu vremena 4D (Spy Kids: All the Time in the World in 4D)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Dimension Films, Troublemaker Studios i Spy Kids 4 SPV; pr. Elizabeth Avellan i Robert Rodriguez; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein – sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; snim. Jimmy Lindsey i Robert Rodriguez; mt. Dan Zimmerman; gl. Robert Rodriguez i Carl Thiel; kgf. Nina Proctor – ul. Jessica Alba (Marissa Wilson), Joel McHale (Wilbur Wilson), Rowan Blanchard (Rebecca Wilson), Mason Cook (Cecil Wilson), Jeremy Piven (D'Amo / Tick Tock / Čuvar vremena), Alexa Vega (Carmen Cortez), Daryl Sabara (Juni Cortez), Danny Trejo (ujak Machete), Elmo (Argonaut), Jonathan Breck (Wilburov šef), Alcides Dias (agent), Roger Edwards (agent), Angela Lanza (agentica) – 89 min.

### **Strankinja (Die Fremde)**

Njemačka, 2010 – pr. tvrt. ARTE, Independent Artists Filmproduktion, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) i Westdeutscher Rundfunk (WDR); pr. Feo Aladag i Züli Aladag – sc. Feo Aladag; r. FEO ALADAG; snim. Judith Kaufmann; mt. Andrea Mertens; gl. Stéphane Moucha i Max Richter; sgf. Silke Buhr; kgf. Gioia Raspé – ul. Sibel Kekilli (Umay), Nizam Schiller (Cem), Derya Alabora (Halyme), Settar Tanrıögen (Kader), Tamer Yigit (Mehmet), Serhad Can (Acar), Almila Bagriacik (Rana), Florian Lukas (Stipe), Nursel Köse (Gül), Alwara Höfels (Atife), Uftuk Bayraktar (Kemal), Blanca Apilámez (Carmen), Rosa Enskat (Manuela), Güimec Alpay (Zeynep), Ayla Arslancan (Ayten), Ynci Sen (Asuman), Turgay Tanulkii (Odhan), Hayrullah Evrenos (İsmet), Orhan Güner (Turgay), Marlon Pulat (Duran), Mustafa Jouni (Mete), Sinan Akdeniz (Oktay), Ali Biryar (Onan), Sohel Altan Gol (Tarik), Aram Arami (Kenan), Edin Hasanović (Serhad) – 119 min.

**Svemirska avantura 3D (Belka i Strelka. Zvezdnye sobaki)**

Rusija, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Centre of National Film (CNF); pr. Sergei Zernov; izvr. pr. Shaked Berenson, Patrick Ewald i Valdim Sotskov – sc. Aleksandr Talal (prema ideji Johna Chua); r. INNA EVLANNIKOVA i SVYATOSLAV UŠAKOV; mt. Kirill Agafonov, Igor Čipin, Vincent Devo i Svetlana Putko – glas. Elena Yakovleva (Strelka), Anna Bolshova (Belka), Yevgeny Mironov (Venja), Sergey Garmash (Kazbek), Aleksandr Bashirov (Mops), Vladimir Dovžik (gusar), Roman Kavašnin (prasica Vova) – 85 min.

**Ta luda ljubav (Crazy, Stupid, Love)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Carousel Productions; pr. Steve Carell i Denise Di Novi; izvr. pr. Vance DeGeneres, Charlie Hartsock i David Siegel – sc. Dan Fogelman; r. GLEN FICARRA i JOHN REQUA; snim. Andrew Dunn; mt. Lee Haxall; gl. Christophe Beck i Nick Urata; sfg. Sue Chan; kgf. Dayna Pink – ul. Steve Carell (Cal Weaver), Ryan Gosling (Jacob Palmer), Julianne Moore (Emily Weaver), Emma Stone (Hannah), Analeigh Tipton (Jessica Riley), Jonah Bobo (Robbie Weaver), Joey King (Molly Weaver), Marisa Tomei (Kate), Beth Littleford (Claire Riley), John Carroll Lynch (Bernie Riley), Kevin Bacon (David Lindhagen), Liza Lapira (Liz), Josh Groban (Richard), Mekia Cox (Tiffany), Julianna Guill (Madison), Zayne Emory (Robbiejev prijatelj Eric), Crystal Reed (Amy Johnson), Caitlin Thompson (Taylor), Karolina Wydra (Jordyn), Tracy Mulholland (Megan), Katerina Mikailenko (Stephanie), Janine Barris (Heather), Jenny Mollen (Lisa), Tiara Parker (Gabby), Laurel Coppock (Sophia) – 118 min.

**Tri mušketira (The Three Musketeers)**

SAD, Njemačka, Francuska, V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Constantin Film Produktion, Impact Pictures, Nouvelles Éditions de Films (NEF), New Legacy i Studio Babelsberg; pr. Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Robert Kulzer, Christoph Fisser, Rory Gilmartin i Charlie Woebcken; izvr. pr. Martin Moszkowicz – sc. Alex Litvak i Andrew Davies (nadahnuto romanom Les Trois Mousquetaires/Tri mušketira Alexandra Dumasa); r. PAUL W. S. ANDERSON; snim. Glen MacPherson; mt. Alexander Berner; gl. Paul Haslinger; sfg. Nigel Churcher, Hucky Hornberger i David Scheunemann; kgf. Pierre-Yves Gayraud – ul. Matthew Macfadyen (Athos), Milla Jovovich (Milady de Winter), Luke Evans (Aramis), Helen George (Blonde), Ray Stevenson (Porthos), Til Schweiger (Cagliostro), Markus Brandl (zapovjednik venecijanske garde), Orlando Bloom (vojvoda od Buckinghama), Logan Lerman (D'Artagnan), Dexter Fletcher (D'Artagnanov otac), Jane Perry (D'Artagnanova majka), Mads Mikkelsen (Rochefort), Susanne Wolff (Cougar), Christoph Waltz (Richelieu), Freddie Fox (kralj Louis XIII), Carsten Norgaard (Jussac), Isaiah Michalski (momak), Gabriella Wilde (Constance), James Corden (Planchet), Juno Temple (kraljica), Iain McKee (Spengler) – 110 min.

**Trofejna žena (Potiche)**

Francuska, 2010 – pr. tvrt. Mandarin Films, FOZ, France 2 Cinéma, Mars Distribution, Wild Bunch, Scope Pictures, Canal Plus, France

Télévision, TPS Star, Région Wallone, La Banque Postale Image 3, Cofinova 6, Cinémage 4, Soficinéma 6, SCOPE Invest; pr. Eric Altmeyer i Nicolas Altmeyer – sc. François Ozon (prema istoimenoj drami Pierrea Barilleta i Jean-Pierreja Grédyja); r. FRANÇOIS OZON; mt. Laure Gardette; gl. Philippe Rombi; sfg. Katia Wyszkop; kgf. Pascaline Chavanne – ul. Catherine Deneuve (Suzanne Pujol), Gérard Depardieu (Maurice Babin), Fabrice Luchini (Robert Pujol), Karin Viard (Nadège Dumoulin), Judith Godrèche (Joëlle Pujol de la Morette), Jérémie Renier (Laurent Pujol), Bruno Lochet (sindikalist André Ferron), Elodie Frégé (Suzanne), Gautier About (Babin), Jean-Baptiste Shelmerdine (Robert), Noam Charlier (Flavien), Martin De Myttenaere (Stanislas), Yannick Schmitz (Jean-François), Christine Desodt (Pilar Sanchez) – 103 min.

**Troje (Drei)**

Njemačka, 2010 – pr. tvrt. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), ARD Degeto Film i ARTE; pr. Stefan Arndt – sc. Tom Tykwer; r. TOM TYKWER; snim. Frank Griebe; mt. Mathilde Bonnefoy; gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek, Gabriel Isaac Mounsey i Tom Tykwer; sfg. Kai Koch; kgf. Polly Matthies – ul. Sophie Rois (Hanna), Sebastian Schipper (Simon), Devid Striesow (Adam), Annedore Kleist (Lotte), Angela Winkler (Hildegard), Alexander Hörbe (Dirk), Winnie Böwe (Petra), Hans-Uwe Bauer (dr. Wissmer), Peter Benedict (Boninger), Cedric Eich (Sven), Christopher Karl Hemeyer (dr. Hubert Zimmer), Gotthard Lange (Udo), Karl Alexander Seidel (Nick), Hannes Wegener (Jens), Alexander Yassin (Alexander) – 119 min.

**U zaklon (Take Shelter)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Grove Hill Productions, Hydraulx i Strange Matter Films; pr. Tyler Davidson i Sophia Lin; izvr. pr. Sarah Green, Brian Kavanagh-Jones, Christos V. Konstantakopoulos, Richard Rothfeld, Colin i Greg Strause – sc. Jeff Nichols; r. JEFF NICHOLS; snim. Adam Stone; mt. Parke Gregg; gl. David Wingo; sfg. Jennifer Klide; kgf. Karen Malecki – ul. Michael Shannon (Curtis), Jessica Chastain (Samantha), Tova Stewart (Hannah), Shea Whigham (Dewart), Katy Mixon (Nat), Natasha Randall (Cammie), Ron Kennard (Russell), Scott Knisley (Lewis), Robert Longstreet (Jim), Pete Ferry (Melvin), Molly McGinnis (Janine), Angie Marino-Smith (Kathryn), Isabelle Smith (Sue), Ken Strunk (dr. Shannan), Kathy Baker (Sarah), Guy Van Swearingen (Myers), Lisa Gay Hamilton (Kendra), Ray McKinnon (Kyle), Jake Lockwood (Andy), Bart Flynn (Dave), Nick Koesters (Rich) – 120 min.

**Velika krađa nebodera (Tower Heist)**

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Relativity Media i Rat Entertainment; pr. Brian Grazer i Eddie Murphy; izvr. pr. Bill Carraro, Karen Kehela Sherwood i Kim Roth – sc. Ted Griffin i Jeff Nathanson (prema ideji Adama Coopera, Billa Collagea i Teda Griffina); r. BRETT RATNER; snim. Dante Spinotti; mt. Mark Helfrich; gl. Christophe Beck; sfg. Nicholas Lundy; kgf. Sarah Edwards – ul. Ben Stiller (Josh Kovacs), Eddie Murphy (Slide), Casey Affleck (Charlie), Alan Alda (Arthur Shaw), Matthew Broderick (gosp. Fitzhugh), Stephen Henderson (Le-

ster), Judd Hirsch (gosp. Simon), Téa Leoni (specijalni agent Claire Denham), Michael Peña (Enrique Dev'Reaux), Gabourey Sidibe (Odessa), Nina Arianda (miss Iovenko), Marcia Jean Kurtz (Rose), Juan Carlos Hernández (Manuel), Harry O'Reilly (specijalni agent Danszk), Peter Van Wagner (Marty Klein) – 104 min.

### **Veza bez obaveza (Friends with Benefits)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Screen Gems, Castle Rock Entertainment, Zucker Productions i Olive Bridge Entertainment; pr. Liz Glotzer, Will Gluck, Martin Shafer, Nicolas Stern, Janet Zucker, Jerry Zucker i Alicia Emmrich; izvr. pr. Glenn S. Gainor – sc. Keith Merryman, David A. Newman i Will Gluck (prema ideji Harleyja Peytona, Keisha Merrymana i Davida A. Newmana); r. WILL GLUCK; snim. Michael Grady; mt. Tia Nolan; sgf. Bo Johnson; kgf. Renee Ehrlich Kalfus – ul. Justin Timberlake (Dylan), Mila Kunis (Jamie), Patricia Clarkson (Lorna), Jenna Elfman (Annie), Bryan Greenberg (Parker), Richard Jenkins (gosp. Harper), Woody Harrelson (Tommy), Nolan Gould (Sam), Andy Samberg (Quincy), Emma Stone (Kayla), Lili Mirrojnick (Laura) – 109 min.

### **Vožnja (Drive)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Productions, Motel Movies, Drive Film Holdings i Seed Productions; pr. Michel Litvak, John Palermo, Marc Platt, Gigi Pritzker i Adam Siegel; izvr. pr. David Lancaster, Bill Lischak, Linda McDonough, Jeffrey Stott i Gary Michael Walters – sc. Hossein Amini (prema istoimenom romanu Jamesa Sallis); r. NICOLAS WINDING REFN; snim. Newton Thomas Sigel; mt. Matthew Newman; gl. Cliff Martinez; sgf. Christopher Tandon; kgf. Erin Benach – ul. Ryan Gosling (Vozač), Carey Mulligan (Irene), Bryan Cranston (Shannon), Albert Brooks (Bernie Rose), Oscar Isaac (Standard), Christina Hendricks (Blanche), Ron Perlman (Nino), Kaden Leos (Benicio), Jeff Wolfe (Tan Suit), James Biberi (kuhar), Russ Tamblyn (Doc) – 100 min.

### **Vrijeme je novac (In Time)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Regency Enterprises, New Regency Pictures i Strike Entertainment; pr. Marc Abraham, Eric Newman, Andrew Niccol i Debra James; izvr. pr. Andrew Z. Davis i Amy Israel – sc. Andrew Niccol; r. ANDREW NICCOL; snim. Roger Deakins; mt. Zach Staenberg; gl. Craig Armstrong; sgf. Vlad Bina, Todd Cherniawsky, Priscilla Elliott i Chris Farmer; kgf. Colleen Atwood – ul. Cillian Murphy (Raymond Leon), Justin Timberlake (Will Salas), Amanda Seyfried (Sylvia Weis), Shyloh Oostwald (Maya), Johnny Galecki (Borel), Colin McGurk (građanin), Olivia Wilde (Rachel Salas), Will Harris (Ulysse), Michael William Freeman (Nardin), Jesse Lee Soffer (Webb), Aaron Perilo (Bell), Nick Lashaway (Ekman), William Peltz (Pierre), Ray Santiago (Vicata), Matt Bomer (Henry Hamilton), Zuleyka Silver (Pasha), Laura Ashley Samuels (Sagita), Alex Pettyfer (Fortis), Brendan Miller (Kolber) – 109 min.

### **Wings Club 3D: Čarobna avantura (Winx Club 3D: Magic Adventure)**

Italija, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Medusa Produzione i Rainbow S.r.l – sc. Iginio Straffi; r. IGINIO STRAFFI; sgf. Vincenzo Nisco – glas. Letizia Ciampa (Bloom / Tune), Tedd Dillon (kralj Teredor – kralj Androa), Emiliano Coltorti (Riven (voice), Marco Vivio (Sky), Pasquale Anselmo (Liliss), Domitilla D'Amico (Tecna / Livi / Piff), Davide Perino (Timmy), Emanuela Rossi (Faragonda), Francesco Prando (Oritel), Gemma Donati (Musa / Digit), Paolo Marchese (Erendor), Claudia Catani (Giornalista), Barbara De Bortoli (Vanessa), Antonella Giannini (Griffin), Leonardo Graziano (Helia), Claudia Razzi (Marion), Gianfranco Miranda (Brandon), Monica Migliori (Belladonna), Roberto Certomà (Mike), Valeria Vidali (Stormy), Beatrice Bologna (Lockette), Laura Lenghi (Aisha), Federica De Bortoli (Darcy), Ivan Andreani (Strufus / Kiko), Ilaria Latini (Flora / Amore), Cinzia Villari (Tharma), Roberta Pellini (Dafne), Franca Lumachi (Griselda), Tatiana Dessi (Icy), Perla Liberatori (Stella / Chatta) – 87 min.

### **Zaraza (Contagion)**

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Participant Media, Imagenation Abu Dhabi FZ, Double Feature Films i Regency Enterprises; pr. Gregory Jacobs, Michael Shamberg i Stacey Sher; izvr. pr. Jonathan King i Michael Polaire – sc. Scott Z. Burns; r. STEVEN SODERBERGH; snim. Steven Soderbergh; mt. Stephen Mirrione; gl. Cliff Martinez; sgf. Abdellah Baadil, Simon Dobbin, Ricky Eyres i David Lazar; kgf. Louise Frogley – ul. Gwyneth Paltrow (Beth Emhoff), Tien You Chui (Li Fai), Josie Ho (Li Faina sestra), Daria Strokous (Irina), Matt Damon (Mitch Emhoff), Monique Gabriela Curnen (Lorraine Vasquez), Griffin Kane (Clark Morrow), Laurence Fishburne (dr. Ellis Cheever), John Hawkes (Roger), Jude Law (Alan Krumwiede), Kate Winslet (dr. Erin Mears), Larry Clarke (Dave), Anna Jacoby-Heron (Jory Emhoff), Jennifer Ehle (dr. Ally Hextall), Demetri Martin (dr. David Eisenberg), Elliott Gould (dr. Ian Sussman), Enrico Colantoni (Dennis French), Bryan Cranston (Lyle Haggerty), Dan Aho (Aaron Barnes), Chin Han (Sun Feng), Kara Zediker (Elizabeth Nygaard) – 106 min.

## Duško Popović

### BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH PUBLIKACIJA

#### KNJIGE

##### Miroslav Lilić

**Bez reprize / Izdavač: Profil Multimedija** / Za izdavača: Daniel Žderić / Glavni urednik: Drago Glamuzina / Urednici: Paula Bobanović i Boris Rašeta / Redakturna: Suzana Mandić / Lektura: Larisa Simić-Seidel / Skeniranje i obrada fotografija: Danijel Savičić / Grafičko oblikovanje: Renata Pukl / Oblikovanje ovtka: Studio 2M / Fotografija na naslovnoj stranici: Nova TV / 321 stranica, fotografije / Zagreb, travanj 2011.

ISBN 978-953-319-208-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 764636

##### Emil Matešić

**Kratke forme za dugo sjećanje** / Biblioteka Intermedia / knjiga 33 / Meandermedia / Za nakladnika Branko Čegec / Urednik Branko Čegec / Lektura/korektura Jasmina Han / Design/koncept Designsystem / Layout Meandermedia/Tomica Zobec / Fotografija na naslovnicu Andrija Zelmanović, koncept e.m. / 240 stranica, fotografije / Zagreb, lipanj 2011.

ISBN 987-953-7355-88-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 771330

**Sadržaj:** 1. Povjesni pregled razvoja televizijskog medija u Hrvatskoj – novi član socijalističke obitelji / 2. Posebnost televizije kao medija – slika društva kako ga vidi televizija / 3. U potrazi za pravim jezikom - tipografija elektroničkog ognjišta / 4. Između ideologije i tradicije – vizualno definiranje "javne" televizije / 5. Pedesete – napredne ideje umjetničke elite posredno dolaze do "naroda" / 6. Telop i špice u šezdesetima – male forme velikih dometa / 7. Carstvo telopa u sedamdesetima i počeci elektroničke grafike / 8. Progon figuralnoga i trendovska geometrija / Telop koji najavljuje dana u tjednu kao obvezna zadaća svakog televizijskog dizajnera / 9. Fotografija kao predložak – atraktivnost pobjeđuje konceptualizam / Fotografija i tekst / Intervencije na fotografiji – sve za snagu poruke / 10. Estetizacija i mistifikacija raznih stanki u tijeku programa – telopi "odmor" / 11. Duže animirane/filmske najavne forme – špice u sedamdesetima – pluralizam stilova i nostalgija za ugaslim revolucionama / Ideologija i telop kao svjedok dekadencije dogme / 12. Odnos prema osamdesetima – elektronički obračun s poznatim problemima i nova estetika / 13. Devedesete i dalje – državni i televizijski identiteti u traženju publike / 14. Grafika na komercijalnim televizijama (nacionalne pokrivenosti) – svjež vjetar konkurenkcije / Nova TV – kuća ozbiljnih namjera / RTL – nove boje televizije. Čije? / 15. Špice naše svagdašnje / Literatura / Bibliografska napomena / Bilješka o autoru / Zahvala / Ilustracije

##### Valter Milovan

**Bilješke o Pasoliniju / Biblioteka Intermedia** / knjiga 34 / Meandermedia / Za nakladnika Branko Čegec / Urednik Branko Čegec / Lektura/korektura Jasmina Han / Design/koncept Designsystem / Layout Meandermedia/Tomica Zobec / Fotografija na naslovnoj stranici Pier Paolo Pasolini na snimanju filma Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975. / 312 stranica, fotografije / Zagreb, kolovoz 2011.

ISBN 978-953-7355-77-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 775836

**Sadržaj:** Uvod / Biografski podaci / Obrazloženje teme i metodologija rada / 1. Problem političke moći u Pasolinijevoj poeziji / 1.1. Uvod / 1.2. Pasolini, umjetnost i moć / 1.3. Analiza / 1.3.1. Opis promjena u društvu i prirodi moći / 1.3.2. Promišljanje moći kroz svijet religije i Crkve / 1.3.3. Potproletarijat i svijet siromašnih / 1.3.4. Mržnja / 1.4. Na kraju borbe / 2. Problem majke u Pasolinijevoj djelu / 2.1. Susanna Pasolini / 2.2. Susanna u Pasolinijevu djelu / 2.3. Neke druge majke / 3. Mitološki likovi u djelima Piera Paola Pasolinija. U potrazi za mitom / 3.1. Isus Krist / 3.2. Pasolinijev "grčki" mitološki imaginarij u suvremenosti / 3.2.1. Edipo re / 3.2.2. Orestiade / 3.2.3. Pilade / 3.2.4. Affabulazione / 3.2.5. Narcis / 3.3. Marilyn Monroe, Rudi Dutschke, Jan Palach, braća Kennedy / 3.3.1. Marilyn Monroe / 3.3.2. Rudi Dutschke / 3.3.3. Robert Kennedy / 3.3.4. Jan Palach / 3.3.5. John Kennedy / 3.4. Sveti Pavao / 4. Tragedije i scenariji / 4.1. Likovi intelektualaca u Pasolinijevim tragedijama, scenarijima i filmovima / 5. Kritika / 5.1. Križar u borbi protiv moći / 5.2. Odjeci smrti iz Descrizioni di descrizioni / 6. Komparacija pjesničkih zbirk Ceneri di Gramsci i Trasumanar e organizzar / 6.1. Kulturne i političke prilike u Italiji u vrijeme nastanka dviju zbirk / 6.2. Formalne karakteristike zbirk / 6.3. Sadržajne karakteristike zbirk / 6.3.1. Životnost / 6.3.2. Nadljuditi: didaktičnost i komunikativnost / 6.3.3. Politika / 6.3.4. Ljubav / 7. Pasolinijeva ostavština i sukobi oko njegova djela / 7.1. Uvod / 7.2. Knjige, prijatelji / 7.2.1. Giuseppe Zigaina (i Walter Siti) / 7.2.2. Carla Benedetti, Antonio Tricomi / 7.3. Pop-kultura / 7.4. Mjesta / 7.5. Pino Pelosi / 8. Pier Paolo Pasolini u Hrvatskoj / 9. Zaključak / Prilog: Pasolini u životu i na filmu / Citirane pjesme / Odabrani citati iz proznih djela, tragedija i filmova / Bibliografija i filmografija / Bilješka o autoru

68 / 2011

##### Jurica Pavičić

**Postjugoslavenski film: stil i ideologija** / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Filmološke studije br. 10 / Urednica edicije: Diana Nenadić / Lektorica: Saša

Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 296 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2011.

ISBN 978-953-7033-34-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 787020

**Sadržaj:** I Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija i istočnoeuropejski kontekst / 1. Uvod / 1.1. Rasap jugoslavenske kinematografije / 1.2. Odlazak od "istog" i prelazak u "različito" / 1.3. Struktura knjige i pregled dominantnih paradigmi / 1.4. Kako su dominantne paradigme – dominantne? / 1.5. Pitanje stila / 1.6. Literatura / 2. Razvoj kinematografija u postjugoslavenskim zemljama / 2.1. Slovenija / 2.2. Hrvatska / 2.3. Srbija / 2.4. Bosna i Hercegovina / 2.5. Makedonija, Crna Gora, Kosovo / 3. Kontekst istočnoeuropejskog filma nakon pada Berlinskog zida / 3.1. Glasnost i nakon nje: sutan istočnoeuropejskog autorskog modernizma / 3.2. Rani tranzicijski šok / 3.3. Tematske novosti: od filmova revizionizma do "kabineta kurioziteta" / 3.4. Povratak povijesti / 3.5. Bijeg u marginu / 3.6. Stilske promjene: istočnoeuropejski slučaj / 3.7. Jedna iznimka: rumunjski novi val / 4. Istočnoeuropeiska i postjugoslavenska situacija: sličnosti i razlike / 4.1. Druččija tranzicija / 4.2. Iznimka: slovenski slučaj / 4.3. Revizionizam i ostalgija / 4.4. Povijesni filmovi kao iznimke / 4.5. Filmovi kolektiva: grad, generacija, zajednica / 4.6. Istok/Zapad: zrcaljenje pogleda / 4.7. Lokalnost ideologije, lokalnost stila / II Stilski modeli / 5. Film samovictimizacije / 5.1. Tvorba modela: Vrijeme za / 5.2. Varijacije modela: *Andele moj dragi* / 5.3. Dovršenje modela: Bogorodica / 5.4. Korektiv modela: *U okruženju* / 5.5. Kosovski slučaj: Anatema / 5.6. Go West / 5.7. Filmovi samovictimizacije: zaključak / 6. Film samobalkanizacije / 6.1. Cannes 1995: političke kontroverze / 6.2. Anticipacija stila: *Pred doždot* / 6.3. Idealni model stila: filmovi Srđana Dragojevića / 6.4. *Underground*, Kusturica / 6.5. Antievropa: Kusturica/Mišić / 6.6. Potkopavanje reprezentacije i/ili historijska parabola? / 6.7. Zavet: konzervativna obnova protiv zla demokracije / 6.8. Film samobalkanizacije: zaključak / 6.9. Uzroci iscrpljenja modela / 7. Film normalizacije / 7.1. Grbavica: normalizacija bez obitelji / 7.2. *Kod amidiže Idriza*: normalizacija putem obitelji/tradicije / 7.3. *Armin*: polemika s filmskim kolonializmom / 7.4. Očevi i djeca: Nataša, Iva, Zorica, Fikret / 7.5. Kapitalizam i protiv njega: *Snijeg* / 7.6. *Ordinary People*, *Crnci*: deegzotizacija rata / 7.7. Film normalizacije: zaključak / 8. Stilski modeli i žanrovska praksa / 8.1. Tradicija žanra u (post)jugoslavenskoj filmskoj praksi / 8.2. Situacija u devedesetima / 8.3. "Normalizacijski vestern": *Apsolutnih sto, Klopka i Put lubenica* / 8.4. "Politički pulp": *Četvrti čovjek, Srpski film, Šuma summarum* / 8.5. Položaj žanra komedije / 8.6. Komedija kao potkopavanje ideologije: Hribar, Srebotnjak, Kozole / 8.7. Komedija deviktimizacije: Brešan i Qosja / III Inozemna recepcija i perspektive / 9. Inozemna recepcija i njezine mijene / 9.1. Zapadni kanon istočnoeuropejskog filma / 9.2. "Hibridno" i "autentično" / 9.3. Devedesete: izmišljena specifičnost / 9.4. Dvjetisucićite: nestanak lokalnog tržišta, art-filmsko globaliziranje / 9.5. Perspektive: doba nakon CNN-a / 10. Zaključak / 10.1 "Bugarsko pitanje": suodnos novih kinematografija kao teorijski problem / 10.2. Stilski modeli i "nacionalni stilovi" / 10.3. Globalni kontekst / Napomene i zahvale / Bibliografija / Kazalo / O autoru

## KATALOZI

### Marta Kiš i Karla Pudar (ur.)

**Surogat stvarnosti: pola stoljeća hrvatske animacije, Galerija Prsten, HDLU, 9.6.-3.7. 2011.** / Nakladnik/Publisher Hrvatsko društvo likovnih umjetnika/Croatian Association of Visual Artists / Za nakladnika/For the Publisher Josip Zanki (predsjednik/president), Gaella A. Gottwald (ravnateljica/director) / Urednice kataloga/Editors Marta Kiš & Karla Pudar / Tekstovi/Texts Nikica Gilić, Marta Kiš, Irena Paulus, Marko Perožić, Igor Prassel, Karla Pudar, Krešimir Zimonić / Lektura/Language editing Dario Šćukanec / Korektura/Proof-reading Marta Kiš, Karla Pudar / Prijevod/Translation Zana Šaškin / Oblikovanje kataloga/Catalogue design Dario Dević & Hrvoje Živčić / 126 stranica, fotografije / Zagreb, 2011. ISBN 978-953-6508-62-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 770756

**Kazalo/Contents:** Marta Kiš: Individualci hrvatske animacije/Individuals in Croatian Animation / Karla Pudar: Priča kroz sliku/Karla's text la la la / Krešimir Zimonić: Tupko protiv Šilje.../Doppey vs. Goofey.../Nikica Gilić: Zašto Surogatov Oscar nije važan?/Why is Surogat's Oscar not important? / Irena Paulus: Disney kao uzor?/Disney as a Role Model? / Marko Perožić: Dvadeset i četiri reza u sekundi/Twenty Four Cuts per Second / Igor Prassel: Novi val hrvatske animacije/New-Wave od Croatian Animation / Kronologija/Timeline / Surogat stvarnosti/Surrogate of Reality / A Oskara dobiva.../And the Oscar Goes to... / Slikam ti priču/I Paint You a Story / Pale sam na svijetu/Palle Alone in the World / Suvremenost – od devedesetih do danas/Modernity – the Ninties to the Present / Mali – veliki svijet/Little – Big World / Popratni program / Additional Features / Kataloški popis/List of Exhibits

**16. filmska revija mladeži & 4th four river film festival** / Karlovac, 7.-10. rujna 2011. / Izdavači/Publishers Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarica, Marija Ratković / Urednica/Editor Marija Ratković / Grafički urednik/Graphic design Marko Pekić (Radar d.o.o.) / Lektorice i korektorice/Proofreading Maja Butković (Art Plus d.o.o.), Sandra Živanović / Autori tekstova/Texts by Marko Pekić, Boško Picula, Marija Ratković / Prijevod/Translation Vedrana Mihalić, Andrea Rožić / Ilustracije/Illustrations Neven Mihajlović-Cetinjanin, Vjekoslav Živković / 168 stranica, fotografije / Karlovac, rujan 2011.

ISSN 1848-2058

**Sadržaj:** Tko je tko/Who is Who? / Uvodna riječ/Introductory Word / 91 godinu kasnije.../91 Years Later.../ Seleksijska komisija/Selection Committee / Ocjenjivački sud/Jury / Nagrada Žuta zastava/The Yellow Flag Award / Okretanje karlovačkim srednjoškolcima.../The focus on high school students from Karlovac... / 16. filmska revija mladeži/16th Youth Film Festival: Natjecateljski program/Competition Program / 4th four river film festival: Natjecateljski program/Competition Program / Projekcije/Screenings / Popratni program/Side program / Nagrade/Awards / Prijavljeni filmovi/Submitted Films / Adresar/Address Book / Festivali-prijatelji/Festivals-friends

**25 FPS INTERNACIONALNI FESTIVAL EKSPERIMENTALNOG FILMA I VIDEA/25 FPS INTERNATIONAL EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO FESTIVAL / 20-25/09/11** / Nakladnik/Publisher: 25 FPS udruga za audio-vizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednice kataloga/Catalogue editors: Marina Kožul, Mirna Belina / Prevoditeljica/Translation: Ivana Ostojić / Dizajn/Design: Željko Serdarević, Dragan Mileusnić / 144 stranice, fotografije / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-95188-9-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 777001

Sadržaj: Uvid/Insight / Konkurenca/Competition / Ni u ludilu!/Non in a Million Years! / Putanje, refleksije/Reflection Road / Upute za putopisca/Instructions for a Traveloguer / Role/Roles / Nezatvoren svjetlo/The Shutter Inside / Žiri predstavlja/Jury presents / Tanja Vrilo: Kratki organon za filmsko oko/A Short Organum for the Film Eye / Tina Frank: Grafički filmovi/Graphic Movies / Ben Russell: U potrazi za vidom/Vision Quest / Kino 16 / Samantha Rebello: Oblici nisu po sebi opstojna bivstva/Forms Are Not Self-Subsistent Substances / Mata Mattuscha, Chrfis Haring: Palace u plamenu/Burning Palace / Ben Rivers: Postepeni razvoj/Slow Action / Olivia Rochette, Gerard-Jan Claes: Zato što smo vizualni/Because We Are Visual / Miranda Pennell: Zašto je ubijen pukovnik Bunny/Why Colonel Bunny Was Killed / John Price: Kućni film/Home Movie / Nathaniel Dorsky: Povratak/The Return / Thom Andersen: Izadi iz automobila/Get Out of the Car / Hrvatski fokus/Focus on Croatia / Expanded Cinema / Anthony McCall: Linija koja opisuje stožac/Line Describing a Cone / Ben Russell: Crni i bijeli bogovi/The Black and the White Gods / Greg Pope, Gert-Jan Prins: Svetlosna klopka/Light Trap / Paul Clipson, Jefre Cantu-Ledesma: Glazbeno-filmski performans/Film/Sound Performance / Popratna događanja/Side Events / Kazalo/Index / Žiri natjecateljskog programa/Competition Programme Jury / Žiri kritike/Critics Jury / Nagrade 2010./Awards 2010 / Kazalo autora/Author Index / Kazalo distribucija i produkcija/Distribution and Production Index

/ Posebni program u subotu 15. listopada 2011. / Jordi Sabatés oživjava pionira španjolske kinematografije Segunda Chomóna / O velikom španjolskom filmašu / Program, filmskih projekcija od 20. rujna do 23. prosinca 2011.

**49. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Varaždin, 29. 9. - 2. 10. 2011.** / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Uredila Vera Robić-Škarica / Računalna obrada i unos podataka Tamara Martinović / Špica revije Sandra Malenica i Hrvoje Selec/Filmsko-kreativni studio VANIMA / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web stranicu Željko Radivoj / Izbor prizora iz videoradova za svečanost zatvaranja revije Željko Radivoj / Vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga, diploma i pozivnica Sandra Malenica/Filmsko-kreativni studio VANIMA / Fotografije Filmsko-kreativni studio VANIMA (arhiv), Siniša Sović / 112 stranica, fotografije / Varaždin 2011.

ISSN 1848-2384

Sadržaj: 49. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Varaždinska županija / Grad Varaždin / Ernest Habek, ravnatelj: II. osnovna škola Varaždin / Ana Bušić, predsjednica Filmsko-kreativnog studija VANIMA: Filmsko-kreativni studio VANIMA / VANIMA – filmografija / Program revije / Popratni programi 49. revije / Revirske projekcije / Prva revirska projekcija / Druga revirska projekcija / Treća revirska projekcija / Četvrta revirska projekcija / Peta revirska projekcija / Šesta revirska projekcija / Sedma revirska projekcija / Osma revirska projekcija / Ocjenjivački sud / Maja Flego / Simon Bogoević Narath / Neven Hitrec / Krešimir Mikić: Neka razmišljanja potaknuta revijom / Slaven Zečević: Sve je vrijedno filma / Prijavljeni filmovi / Filmovi o dječjim pravima / Pregled prijavljenih ostvarenja na 49. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Nagra – eni radovi na 48. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece održanoj u Zagrebu od 23. do 16. rujna 2010. / Filmske radionice u Kraljevcima održane su od 27. srpnja do 5. kolovoza 2011. / Adresar / VAFI – internacionalni festival animiranog filma djece i mladih Varaždin / 50. revija filmskog i videostvaralaštva djece Zadar 2012. / Zahvala / Impressum

**Filmski programi / filmski ciklusi jesen/zima 2011. / rujan, listopad, studeni i prosinac 2011.** / God. 11. br. 31, 48 stranica / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Oblikovanje Fiktiv

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus korejskog filma / Dragan Rubeša: Zabavno i nepretenciozno / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus japanskih filmova / Tanja Vrilo: Japanski film bez sunca i granica / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus iberoameričkog filma / Portugal, Brazil, Španjolska, Čile, Argentina / Josip Grozdanović: Deset iberoameričkih filmova – pitanja duše / Biografije redatelja / Filmografija / In memoriam... Elizabeth Taylor / SAD / Tomislav Kurelec: Elizabeth Taylor – zadnja velika zvijezda moćnih studija / Biografija glumice / Filmografija / Zapisi 25 činjenica o Elizabeth Taylor koje niste znali / Razgovori Jonathan Cott, 1987.: Elizabeth Taylor: Izgubljeni intervju / Ciklus Wima Wendersa / Njemačka / Alemka Lisinski: Wim Wenders – hvatač duha vremena / Biografija redatelja / Filmografija / O filmu Pariz, Texas / O filmu Nebo nad Berlinom / Razgovori: Michael Coles, Double Take, 2001.: Od pisca i slikara do redatelja / Film i živa glazba u kinu Tuškanac

**Zagreb Film Festival / Zagreb, 16.-23. 10. 2011.** / Izdavač Zagreb Film Festival / Za izdavača/Editor Boris T. Matić, Hrvoje Lautera / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Prevoditelj/Translator Duško Čavić / Lektorica/Proofreader Ivana Šušković / Prijelom kataloga/Layout Dejan Kutić / Vizualni identitet/Visual Identity Pero Vojković, Vojković&Daughters / 210 stranica, fotografije / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-55395-3-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 781898

Sadržaj: Tko je tko/Who is Who / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Glavni program/Main Program / Dugometražniigrani filmovi/Feature Films / Kratkometražniigrani filmovi/Short Films / Dokumentarni filmovi/Documentary Films / Kockice/Checkers / Moj prvi film: Danska/My First Film: Denmark / Velikih 5/The Great 5 / Biblijada/Bib for Kids / Red Westerns / Seksualna edukacija na filmu/sex.edu / Posebne projekcije/Special Screenings / Popratna događanja/Special Events / Nagrađeni filmovi i autori na dosadašnjim Zagreb Film Festivalima/Awarded films and authors

at the Zagreb Film Festivals / Hvala/Thank you / Volonteri/Volunteers / Kontakti/Contacates / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

**43. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Pula, 25.-27. studeni 2011.** / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača

Hrvoje Turković, Vera Robić-Škarica / Računalni unos podataka za katalog i web stranicu Tamara Martinović / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web stranicu Željko Radivoj / Vizualni identitet Stožer

Sadržaj: Program revije / U susret reviji / 60 sekundi hrvatskog filma od 2004. do 2010. godine / Prva revijska projekcija / Druga revijska projekcija / Treća revijska projekcija / Četvrta revijska projekcija / Peta revijska projekcija / Posebni program / Filmovi s UNICA-e / Prijavljeni filmovi / Ocjenvivački sud / Nagrade s 42. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Revijska statistika

## SUMMARIES FOR ISSUE 68

Winter 2011

### COMICS, ANIMATION, FILM

#### Midhat Ajanović Ajan

#### A vivid connection: comics and animation as a context for understanding the work of Nedeljko Dragić and Krešimir Žimonić

Zimonić

Some of the most prominent authors of the Zagreb School of Animation were (or still are) equally active in the field of animation as in the field of caricature and comics. The co-dependency of interrelations of these two fields in terms of aesthetics, mindset and semiotics is being examined on the example of Nedeljko Dragić and Krešimir Žimonić. The history of comic strips and caricature is brought into relation with animated film and with the emergence of modernist animation in particular. Moreover, a special emphasis is placed on the influence of the incursion of specific aesthetic movements, known as comic books schools, on the Croatian comics scene.

#### Vjeran Kovljanić

#### *Akira* by Katsuhiro Otomo: a few notes on adaptation, architecture and policy

The author examines the problem of adapting comic books into films on the example of *Akira*, a cult comic and animated film by Katsuhiro Otomo, by reviewing elements that have been particularly stressed or simply omitted in the animated film. A special emphasis is placed on the different approaches to architecture and policy, bearing in mind that, at least when talking about the latter, the comic book was made mostly for the Japanese market and the film for the American one as well.

#### Borivoj Dovniković Bordo

#### Film heritage surrogate / On the occasion of the exhibition and the exhibition catalogue *Surrogate of Reality – A Half Century of Croatian Animation* by Marta Kiš and Karla Pudar, Galerija Prsten, Croatian Association of Artists, June 9 – July 9, 2011

Very often the media treat the history of Croatian animated film superficially. As a result of his dissatisfaction with the exhibition *Surrogate of Reality – A Half Century of Croatian Animation* and the exhibition catalogue, Borivoj Dovniković Bordo, the doyen of Croatian animation, points to a series of errors and erroneous interpretations. Furthermore, he warns about the danger of repeating the same untruths and unjustified conclusions over and over again. Analysing the texts from the exhibition catalogue in a polemical manner, the author reviews the entire history of the Zagreb School of Animation from its beginnings in the middle of

the 20th century until the final end of probably the most important aesthetic movement in the history of Croatian (and not only animated) film.

### Josip Grozdanic

#### The magic of non-moving images / On the occasion of the publication of the book *Comic Books, Ninth Art* by Ranko Munitić, Zagreb: Art9, 2010

Shortly before his death, Ranko Munitić, the recently deceased doyen of the Yugoslav theory of animation and comics, published a book on the theory of comics based on his cult text dating from an earlier period in his life. Josip Grozdanic tackles the importance of such books for the development of the theory of comics in Croatia, as well as the overestimation of the medium itself. Moreover, he touches on the key points in the history of comics and forms his opinion on the reliability of some of the value systems set out in the book.

### IVO ŠKRABALO (1934–2011)

#### Janko Heidl

#### The history of Croatian cinema as a romanced biography

The fact that it is considered natural that there are books in Croatia which tackle the entire history of Croatian cinema is mostly based on as many as three histories of Croatian film written by Ivo Škrabalo in the course of some twenty years starting with *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980* (1984), which established itself as the key book of reference for the history of Croatian cinema. Secondly, a new and modernized edition of the book was published in 1998 under the title *101 godina filma u Hrvatskoj: 1986-1997*, and thirdly, there is a short history, envisaged as a textbook and updated before its publication – *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)* (2008). This text follows Škrabalo's film career, the history of his first book, and political debates which ensued after its publication. The author also analyses Škrabalo's peculiar historical and literary approach based on an insider's perspective, the perspective of a man who was active as a director, dramaturge and distributor, and who knew the circumstances first-hand and from his colleagues, but also based on his pioneer investigation of the denied history of Croatian cinema before the socialist film project after World War II. In addition to these books, Škrabalo published a book of film interpretative portraits of both distinguished authors and important but dismissed filmmakers – *Twelve film portraits* (2006).

#### Juraj Kukoc

#### Ivo Škrabalo's light goading (his short films)

Ivo Škrabalo is the author of a not so rich short-length opus. Apart from the renowned *Straw-girls* (1971), some of his best known films include the documentaries *A Guide to Trieste* (1969) and *Where does the Motorway Go to?* (1969). Škrabalo's films are

dominated by the humorous and conversationalist, very often also more sharply satirical approach, which he used to provoke, at times more aggressively, the social and political system, as well as the desire to rhythmically shape his work in a dynamic fashion, first of all through visual and auditory (gradual) repetitiveness. There are some exceptions to these rules, one of the largest being Škrabalo's most recent film *Straw-girls*, a slow-paced, intimate, contemplative film on art.

### FILM STUDIES

#### Hrvoje Turkovic

#### Film as a sign and partner to modernisation

Film appeared in Croatia as one of the symbols of the historic process of modernisation, i.e. harmonizing the existing situation with what was considered respectably modern, this being all progress based on technology aimed at making all the forms of everyday social life better. Film was one of the most evident modern technological inventions and with its real and fascinating presence, as well as the complex functions it took on, it clearly opened up new possibilities of modernization in terms of public communications. For instance, film successfully joined the mass culture core of modernization, developing into the key instrument of mass communication, together with the existing print media. It succeeded thanks to some of its key characteristics: (1) its registration and reproduction qualities; (2) its distributiveness, the possibility of being distributed in a very short period of time onto a large geographic area; (3) its quality of perceptive clarity of what it offered and the possibility to develop it further, leading to (4) the cognitive function it started to play, both through its documentary as well as its feature section, and (5) the informative function it began to play through film journals; this should be joined by (6) the entertainment and imaginary functions – i.e. film is formed as an instrument of fulfilling imaginary and emotional functions of the viewers. However, what marked film as an instrument of mass communication similar to print media, and later to radio and television as well, was, first of all, the existence of a widely available spatial object, or medium, that could be manipulated and adjusted in terms of time and space. Secondly, there is the quality of regularity of appearance, which made viewers develop a habit. Thirdly, the programme was structured, and, fourthly, the programme was diverse and thus presented various cultural contents and enabled different presentation models (a spectrum of film types and genres). All of this had a huge potential for bringing together and creating a mass audience. Judging by all of this, at least in its early stages, film really became the key factor of modernization: democratization of culture and participation in what is most important – in creating public awareness, relevant worldwide but also at national levels, as well as developing common values related to experiences, cognitive processes and actions.

## FACES OF CROATIAN CINEMA

### Tomislav Čegir

#### **Traces of western in Croatian cinema: The Convicted by**

**Zoran Tadić**

Emerging in the later period of Yugoslav history, Zoran Tadić's features establish a dialogue with a number of genres, such as the (originally American) Western genre. The text also puts Tadić's film *The Convicted* in the social context of the time when the film appeared, in which social life in socialist Yugoslavia (where the film is set) is demythologized by remythologizing the Western. Analysing its characters, their mutual relationships and film's narrative solutions, the text explains why the film is a piece of work which would, if it was part of American cinema, be seen as an introduction to later westerns of good quality.

68 / 2011

## STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

### Krešimir Mikić

#### **Portrait of a cinematographer (VII) – Charles Rosher and Karl Struss**

In the seventh part of the series *Portrait of a cinematographer* the author writes about Charles Rosher and Karl Struss, the two cinematographers on the film *Sunrise – A Song of Two Humans* by Friedrich Wilhelm Murnau (1927) for which they received the first Academy Award for Best Cinematography ever. Although Rosher's name was listed in larger font size in the credits, Struss played a very important role in film photography, especially on those parts he shot while Rosher was ill, which display a particular style recognizable in his earlier films as well. However, in the film *Sunrise – A Song of Two Humans*, and due to the director Murnau whose predominantly visual style is also evident in his other films (*Nosferatu, Faust, The Last Laugh, Tabu*), we are rather dealing with the director's visual concept and influence on cinematographers. The author examines the influence of the expressionist style, combination with studio cinematography typical of Hollywood, while simultaneously exploring the key question: What is realism in film photography, especially in relation to light? For the purpose of dissecting the film, he introduces the term logic of darkness. Recognizing the overall photography mastership in the film *Sunrise – A Song of Two Humans*, the author considers that the film can hardly be characterized by a single visual style.

**Midhat Ajanović Ajanc** (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u *Göteborg-Postenu*. Autor je kratkih animiranih filmova i knjiga karikatura. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam* (2004), *Karikatura i pokret* (2008) te *Milan Blažeković – život u crtanom filmu* (2010), stručne knjige objavljuje i u Švedskoj i Italiji. Predavao je povijest animacije na sveučilištima u Göteborgu i Eksjöu, docent je na University West u Trollhättanu (Švedska). Doktor je filmologije.

**Monika Gregović** (Zagreb, 1984) diplomirala je engleski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Upisana je na Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na istom fakultetu. Bavi se književnim prevodenjem i piše književne i filmske kritike.

**Tomislav Čegir** (Zagreb, 1970) diplomirao je 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. Koautor je knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

**Borivoj Dovniković Bordo** (Čepin, 1930), redatelj, animator, crtač i publicist, od 1949. objavljuje karikature, animator je u filmovima W. Neugebaueru *Veliki miting* (1951) i *Veseli doživljaj* (1951) te glavni crtač u nekoliko crtanih filmova. Kao redatelj debitirao je 1961. (*Lutkica, Slučaj opakog miša*). Autor je animiranih filmova: *Bez naslova* (1964), *Kostimirani rendez-vous* (1965), *Ceremonija i Znatelja* (1966), *Krek* (1967), *Ljubitelji cvjeća* (1970), *Manevri* (1971), *Putnik drugog razreda* (1974), *N.N.* (1977), *Škola hodanja* (1978), *Jedan dan života* (1982), *Uzbudljiva ljubavna priča* (1989) i drugih, za koje je dobio velik broj nagrada. Bio je koscenarist pilot-filma za seriju *Profesor Baltazar, Izumitelj cipela* (Z. Grgić, 1967). Autor je priručnika *Škola animiranog filma* (1983; sljedeća izdanja 1996. i 2009; češko izdanje 2007).

**Maja Gregorović** (Rijeka, 1986), diplomirala kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

**Josip Grozdanić** (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

**Janko Heidl** (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnihigranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

**Dragan Jurak** (Zagreb, 1967) studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HTV-u. Trenutačno objavljuje na portalu Modernih vremena, Trećem programu HR-a u *Novostima* i u *Zarezu*. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1998).

**Krešimir Košutić** (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija. Urednik u ovome časopisu od 2009.

**Vjeran Kovljanić** (Sisak, 1983) apsolvent je kroatistike i polonistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*.

**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). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

**Juraj Kukoč** (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Objavljivao u više časopisa i novina (Zarez, Vjenac, Večernji list, Vip.movies i dr.).

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942), filmski i kazališni kritičar i publicist; diplomirao je komparativnu književnost i francuski na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. 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 urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

**Valentina Lisak** (Zagreb, 1987) studentica je diplomskog studija anglistike (književno-kulturološki smjer) i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bavi se prevodenjem, piše za *Filmonaut*.

**Karla Lončar** (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica *Filmoskopa* Trećeg programa Hrvatskoga radija i *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je zaposlena kao stručna suradnica.

**Dubravko Matačović** (Ivankovo, 1959) ugledni je hrvatski autor stripova i ilustrator. Diplomirao je 1983. na grafičkom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Objavljivao je u *Poletu*, *Tribuni*, *Studentskom listu*, *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Smibu*, *Patku*, *OK!-u Modroj lasti*, *Jutarnjem listu*, *Večernjem listu* i dr. Istaknuti su mu strip-serijali i albumi: *Sabrana nedjela* (1986), *Prot pikcers* (1988), *Pterodaktiličarstvo za početnike* (1992), *Imamo les Proutes* (1995), *Sabrana nedjela sada i nekada* (1999), *Čovjek s dvije jetre* (2000), *Desmozgenes* (2002, 2003), *Moje ime je Gmižić... Glištun Gmižić* (2005), *Overklokning* (2010), *Govno* (2011) itd. Bavi se i crtanim filmom te glazbom (pjeva u rock-grupi Septica).

**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, profesor visoke škole na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijске kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004). Objavljuje i u inozemstvu.

**Siniša Paić** (Zagreb, 1977), studirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti, diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2005. objavljuje tekstove i filmske kritike na internetskom portalu <Filmski.net>.

**Višnja Pentić** (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik. Bavi se književnom i likovnom kritikom te književnim prevodenjem.

**Bosko Picula** (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Surađuje na Hrvatskoj televiziji i radiju, pisao je i za *Vijenac*.

**Nenad Polimac** (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. O filmu objavljuje od 1972. Radio je u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima, a od 1990. urednik je i filmski kritičar u *Globusu*, potom *Nacionalu*. Bio je urednik časopisa *Film* (1975–79), priredio monografiju *Branko Bauer* (1985).

**Duško Popović** (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Stampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

**Stipe Radić** (Šibenik, 1987) student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

**Daniel Rafaelić** (Bitola, 1977) diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; kao filmski arhivist i povjesničar radio u Hrvatskoj kinoteci (2002–10), god. 2007–10. kao načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva. Scenarist i koredatelj dokumentarnog filma *Druga strana Wellesa*. Dobitnik Nagrade Vjekoslav Majcen za istraživanje i promoviranje hrvatske filmske baštine (2010).

**Diana Robaš** (Karlovac, 1978), diplomirala filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Autorica je dviju pjesničkih zbirki. Objavljivala poeziju, kratke priče i stripove u raznim tiskanim i internetskim izdanjima.

**Dragan Rubeša** (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

**Mima Simić** (Zagreb, 1976), filmska kritičarka, aktivistica i prevoditeljica, diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavila je knjigu proze *Pustolovine Glorije Scott* (sa stripovima Ivane Armanini) te *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova* (2009). Dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2007.

**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. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

**Jurica Starešinčić** (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

**Nikola Strašek** (Zagreb, 1978) studirao je komparativnu književnost i latinski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; apsolvent je filmske i TV režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Studentski dokumentarni film *Ubil bum te!* sudjelovao je na nizu inozemnih festivala i osvojio Grand prix na reviji studentskog filma zagrebačke ADU – FRKA, nagradu za najboljeg debitanta na 16. Danima hrvatskog filma i druge nagrade. U profesionalnoj produkciji režirao je filmove *Vajt* (2009) i *Kratki pregled raspadanja* (2010). Član je Hrvatskog društva filmskih redatelja.

**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 suradnik i član uredništva *Filmskog enciklopedijskog rječnika i Hrvatske književne enciklopedije* u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža; koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu od 2005.

**Vladimir Šeput** (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

**Toma Šimundža** (Split, 1980) diplomirao je na Ekonomskom fakultetu u Splitu i na Odsjeku za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu; student filma na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Objavljivao u *Hollywoodu*, *Slobodnoj Dalmaciji* i *Vijencu*. Suradnik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija.

**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). God. 1977–2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, danas u mirovini. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacija-ma, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umičeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku), *Retoričke regulacije* (2009) i *Nacrt filmske genologije* (2010). Glavni je urednik *Filmskog enciklopedijskog rječnika* pri Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo. Odgovorni urednik u ovom časopisu.

**Petra Vukelić** (Zagreb, 1982) diplomirala je kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te program klasične glume na London Academy of Music and Dramatic Art u Londonu. Radi kao glumica u nekoliko kazališta te se bavi sinkronizacijom animiranih filmova.

## UPUTE SURADNICIMA

*Hrvatski filmski ljetopis* kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI), koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

*Hrvatski filmski ljetopis* u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, *online*-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisk (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

**Tehničke upute:** Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavљa u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

**Citiranje:** Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <[http://www.hfs.hr/hfs/zapis\\_list.asp](http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp)>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju označke a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.