

(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 18 (2012)
broj 69, proljeće 2012.

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)

(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Karla Lončar
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 / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

PRIPREMA ZA TISAK / PREPRESS: Kolumna d.o.o., Zagreb

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

ZA NAKLADNIKA / PUBLISHING MANAGER: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Tiskara C.B. Print, Samobor

ADRESA / CONTACT: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetočip),

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 ljetočip")

Hrvatski filmski ljetočip is published quarterly by Croatian Film Association

SUBSCRIPTION ABROAD: 60 € / **ACCOUNT:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 18. (2012) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 15. veljače 2012.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Spike Lee

SADRŽAJ

UVODNIK	5	Nikica Gilić / Televiziji kultura, kulturi filmovi
LICA	7	Sonja Tarokić / Novi Hollywood kao američki oblik filmskog modernizma
AMERIČKOGA	29	Nada Kujundžić / Značaj i funkcija humora u filmskom svijetu Woodyja Allena
FILMA	47	Bernard Koludrović / Granice identiteta / identiteti granica u suvremenoj kinematografiji SAD-a – studija slučaja <i>Tri sprovoda u Meksiku</i>
	56	Ivana Rogar / Proizvodnja rasnog značenja u filmovima Spikea Leeja
	71	Karla Lončar / Ljubav u vremenu
	77	Jasna Žmak / I'm Still Here, Somewhere
	81	Lejla Panjeta / Popularni kinematografski vampirizam
IZ POVIJESTI	97	Neli Mindoljević / Pjesnici Krklec i Ljubić – pioniri hrvatske "filmistike"
HRVATSKE	100	Gustav Krklec / Sedma umjetnost
FILMOLOGIJE	108	Pere Ljubić / Kinematograf – sedma umjetnost
	111	Pere Ljubić / Film – opažanja o filmistici
NOVI SRPSKI FILM	121	Ivan Velislavljević / Novi srpski film: talas, pokret ili pretpostavka?
	133	Toni Kostić / Postmoderni film strave kao balkanski žanr: Srpski film Srđana Spasojevića
ESEJI	145	Durđa Knežević / Prazno mjesto kao dokument / Povodom filma <i>U ratu i revoluciji</i> Ane Bilankov
	148	Janko Heidl / Nedeklarativno domoljublje / Povodom filma <i>Domoljubni vremeplov</i> Petra Krelje
FESTIVALI I REVIE	153	Stipe Radić / Melankolija poraza / Osvrt na filmove <i>Seljačka utopija</i> , <i>Sunčev sustav</i> i <i>Rudarske himne</i> na 9. Human Rights Film Festivalu
NOVI FILMOVI	157	Kino: Arthur Božić (Vjeran Kovljanić), Aurora (Mario Slugan), Dečko, Dama, Kralj, Špijun (Vladimir Šeput), Djecak s biciklom (Tomislav Kurelec), Koža u kojoj živim (Maja Peterlić), Lea i Darija (Nikica Gilić), Muškarci koji mrze žene (Dragan Jurak), Nader i Simin se rastaju (Valentina Lisak), Naša majka (Petrica Vukelić), Odredište nepoznato (Stipe Radić), Put (Tomislav Čegir), 7seX7 (Monika Bregović), Tajni život kućnih pomoćnica (Boško Picula), Torinski konj (Višnja Pentić)
NOVE KNJICE	201	Željko Kipke / Munitić – Martinac: dva pola jedne knjige / Ranko Munitić, Martinac, Zagreb 2011.
DODACI	205	Kronika / Filmografija kinorepertoara / Bibliografija filmskih publikacija / English summaries Errata corrigé / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5 Nikica Gilić / Culture to Television, Films to Culture
FACES OF AMERICAN CINEMA	7 Sonja Tarokić / New Hollywood as the American form of film modernism 29 Nada Kujundžić / The meaning and function of humour in the film world of Woody Allen 47 Bernard Koludrović / Identity borders/border identities in contemporary US cinema – a case study of <i>Three Burials of Melquiades Estrada</i> 56 Ivana Rogar / Production of race meaning in the films of Spike Lee 71 Karla Lončar / Love in time 77 Jasna Žmak / I'm Still here, Somewhere 81 Lejla Panjeta / Popular cinema vampirism
FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM STUDIES	97 Neli Mindoljević / The poets Krklec and Ljubić – pioneers of Croatian “filmistics” 100 Gustav Krklec / The Seventh Art 108 Pere Ljubić / Cinema – the Seventh Art 111 Pere Ljubić / Film – Observations on filmistics
NEW SERBIAN CINEMA	121 Ivan Velislavljević / New Serbian cinema: wave, movement or just an assumption? 133 Toni Kostić / Postmodern horror films as a Balkan genre: A Serbian Film by Srđan Spasojević
ESSAYS	145 Durđa Knežević / An empty space as a document / On the occasion of the premiere of <i>U ratu i revoluciji</i> by Ana Bilankov 148 Janko Heidl / Non-declarative patriotism / On the occasion of the premiere of <i>Domoljubni vremeplov</i> by Petar Krelja
FESTIVALS	153 Stipe Radić / The melancholy of defeat / A review of the films <i>Agrarian Utopia</i> , <i>Solar System</i> and <i>The Miners' Hymns</i> at the 9th Human Rights Film Festival
NEW FILMS	157 Theatres: Arthur Christmas (Vjeran Kovljanić), Aurora (Mario Slugan), Tinker, Taylor, Soldier, Spy (Vladimir Šeput), Le gamin au vélo (Tomislav Kurelec), La piel que habito (Maja Peterlić), Lea i Darija (Nikica Gilić), The Girl with the Dragon Tattoo (Dragan Jurak), Jodái-e Náder az Simin (Valentina Lisák), Incendies (Pétra Vukelić), Odredište nepoznato (Stipe Radić), The Way (Tomislav Čegar), 7seX7 (Monika Bregović), The Help (Boško Picula), A torinói ló (Višnja Pentić)
NEW BOOKS	201 Željko Kipke / Munitić – Martinac: Two poles of a book / Ranko Munitić, Martinac, Zagreb 2011
APPENDICES	205 Chronicle / Filmographies / Bibliographies / English summaries / Errata corrigé / Contributors to this issue / Submission guide

Televiziji kultura, kulturi filmovi

Šokiran stanjem na HTV-u, potaknuo sam *Hrvatski filmski ljetopis* na upućivanje pisma političarima koji, čini se, jedini mogu zaštiti film na javnoj televiziji. Na HTV-u se filmovi prekidaju reklamama, pa je samo pitanje trenutka kada će im skidati špice, kao da se natječu u gledanosti s RTL-om i Novom, a ne u kvaliteti sa slovenskim, austrijskim i češkim državnim i javnim televizijama. Ima li HTV Filmsku redakciju? Ne, ona ima odjel Stranoga programa koji se tako zove, a kada bi stvarno imala pravu filmsku redakciju, ne bi stručni časopis morao pisati Ministarstvu kulture, niti bi se sjajni ciklusi europskih i azijskih filmova prikazivali u netopirskim terminima (niti bi Douglas Sirk zabavljao djecu koja valjda jedina gledaju televiziju ranom zorom vikendom). Konačno, kada bi HTV imala pravu filmsku redakciju, ne bi urednik Stranoga programa, kao nadležna osoba, branio komercijalizaciju HTV-a.

Ima li čelništvo javne televizije znanja i snage da se pozabavi ovime? *Hrvatski filmski ljetopis* nije svemoćan i mnoge ćemo probleme prepustiti drugima, a mi ćemo se pozabaviti zaštitom filmske kulture kao temelja opće i televizijske kulture.

Nedavno sam gledao američki film u kojem novinar pita predsjedničkog kandidata nešto škakljivo, a ovaj u šali odgovori: "Možemo li krenuti na reklamu?" Novinar odgovara: "Gospodine, mi nemamo reklama. Ovo je javna televizija."

Možemo li se nadati da će se javna televizija navodno jako kulturne evropske zemlje dovinuti barem do razine imaginacije američkih glumaca i režisera srednje struje?

Tome se ne smijemo samo nadati: to svi mi moramo zahtijevati – i kritičari i novinari i urednici i filmolozi i redatelji i snimatelji i producenti (i svi drugi filmski djelatnici, da ne kažem radnici), bez obzira na generacijsko, ideološko ili poetičko opredjeljenje.

Nikica Gilić

LICA
AMERIČKOGA
FILMA



Ponočni kauboj
(J. Schlesinger,
1969)

69 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791-21(73)"196/198"

Sonja Tarokić

Novi Hollywood kao američki model filmskog modernizma

SAŽETAK: Novi Hollywood više značni je termin kojim se naziva razdoblje 1960-ih i 70-ih u američkoj filmskoj industriji, kada različita kulturna i društvena kretanja uzrokuju promjene u proizvodnji filmova, a time utječu i na formiranje drugačije publike te kreiranje novih stilskih i žanrovske odrednica. Ovaj tekst bavi se Novim Hollywoodom kroz prizmu europskih modernističkih utjecaja čije ključne moduse reprezentacije američki film preuzima inkorporirajući ih pritom na nasljeđe vlastite tradicije, čime ih pretvara u samostalnu i kompleksnu poetiku. Pritom se obrazlažu i implikacije različitih pristupa definiciji ove povijesne pojave u svjetskoj filmologiji, primjerice u radovima Geoffa Kinga, Thomasa Elsaessera, Hrvoja Turkovića i Jamesa Chapmana, a pažnja se posvećuje i utjecajnom dokumentarnom filmu Kennetha Bowsera kao jednom od "tekstova" o Novom Hollywoodu.

KLJUČNE RIJEČI: Novi Hollywood, američki film, modernizam, novi realizam, stil

Označavanje određenog filmskog razdoblja kao *novog* najčešće je rezultat analize filmova čiji su zajednički nazivnik narativni i stilski elementi što predstavljaju ili specifični svjetonazor autora ili posljedicu promijenjenih uvjeta proizvodnje neke nacionalne kinematografije. Pritom je uglavnom riječ o isprepletanju produkcije i stila, pri čemu se uobičajeno misli na novovalovsku koncepciju pokreta, s naglaskom na modernističke tendencije razvijane tijekom 1960-ih. Imajući na umu da u podlozi definiranja "novog filma" vječno leži izražen autorski pristup, zanimljivo je do koliko neslaganja dolazi u karakterizaciji labavo sklopljenog termina Novi Hollywood.

Problem se dade iščitati već u *Filmskom leksikonu*, u definiciji Hrvoja Turkovića koji razlikuje termine "novoholivudski" i "novi američki" film, pri čemu je potonji sadržan u prvoj, kao koriđen autorstva unutar ponovno oživljene komercijalne kinematografije kasnih 1970-ih. Time Novi Hollywood postaje krovnim pojmom koji obuhvaća razdoblje od sredine 1960-ih, kada dolazi do promjena unutar studijskog sustava i snažnog utjecaja europskog umjetničkog filma, pa sve do mutne granice početka 1990-ih kada se ponovno uspostavlja primarna pripadnost Hollywooda masovnoj kulturi. Sličan prikaz ovog termina daje i David Bordwell na kojeg se poziva James Chapman, koji u knjizi *Cinemas of the World* (2003) pokušava poglavljem *New Hollywood* kroz analizu producijske faktografije protumačiti promjene u hollywoodskom filmu jednostavno dijeleći njegovu povijest na razdoblje prije i poslije 1960.¹ Najjasnije je ipak problem definiranja izložen u knjizi *New Hollywood Cinema: An Introduction* Geoffa Kinga (2002).

¹ Chapman objašnjava kako neki filmski povjesničari, poput Roberta B. Raya te Jima Hilliera, ne vide razdoblje 1960-ih kao preokret unutar industrije, već kao kontinuitet u odnosu na prethodno razdoblje te da filmovi 1970-ih u mnogočemu nalikuju onima iz 30-ih. Stoga Chapman prvenstveno želi pokazati

kako Hollywood reagira na društvene promjene i način na koji je unutar desetak godina krize dopustio infiltriranje modernističkih tendencija europskog umjetničkog filma, bez velikih promjena u funkcioniranju sustava kad je došlo do ponovne obnove.

King razlaže dvije vrlo odvojene verzije onoga što bi Novi Hollywood mogao predstavljati. S jedne strane tako se naziva kratko razdoblje od sredine 1960-ih do sredine 70-ih, u kojem djejuju redatelji poput Roberta Altmana, Arthura Penna, Sama Peckinpaha, Dennisa Hoppera, Boba Rafelsona, Petera Bogdanovicha, Martina Scorsesea i drugih. To je doba obilježeno preokretom koji dopušta, unutar hollywoodskih okvira, značajnu autorsku slobodu, te biva prožeto tendencijama suprotstavljenima dotadašnjoj dominaciji klasične naracije, kao i pokušajem da se na društveno-političke promjene unutar američkog društva odgovori umjetnički (usp. King, 2002: 11–48). S druge je strane Novi Hollywood termin kojim se obilježava razdoblje revitaliziranja velikih studija, od sredine 1970-ih nadalje, započeto velikim uspjehom redatelja i producenata Stevena Spielberga i Georgea Lucasa (usp. King, 2002: 49–84). Ova kreativna i u mnogočemu inovativna dvojica, gotovo slučajno, započinju eru tzv. film-eventa (filma-događaja), megalomanskih projekata usmjerenih masovnoj publici te blockbusterske politike nastavaka s težnjom k promidžbi, čime se prodaja tematskih majica, šalica i igračaka vrijednosno barem izjednačava sa zaradom od ulaznica.²

No ako se odlučimo osloniti na koncepciju *novoga* prema kriteriju stila i u središtu svakog novog vala tražiti ključne filmske odrednice kao reakciju na ustaljene konvencije, tada se valja pozvati na Kingovu prvu verziju, potkrijepljenu i stajalištem Thomasa Elsaessera u knjizi *The Last Great American Picture Show* (2004). Naslov tog zbornika, nastao prema imenu Bogdanovicheva filma iz 1971, jasan je pokazatelj uobičajenog slavljeničkog odnosa prema razdoblju Novog Hollywooda. Romantizacija toga razdoblja uviđa se i u sentimentalnom dokumentarcu Kennetha Bowsera *Goli u sedlu, razjareni bikovi: kako je generacija seksa, droge i rock'n'rolla spasila Hollywood* (*Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*, 2003), dok ga Geoff King u spomenutoj knjizi proglašava "hollywoodskom renesansom". Bowserov dokumentarni film može se shvatiti i kao rezultat dugogodišnje mistifikacije toga razdoblja kao doba uzbudljivog vrtloga prijateljstva i autodestrukcije usko vezanog uz umjetnički zanos, što bi značilo da se druženje po kućnim zabavama, ispijanje desetaka litara viskija i valjanje u kokainu povezuje s iskrenim i kreativnim pristupom filmu.

Promjene studijskog sustava

Neosporno je postojanje jedne vrste zajednice neuobičajene za hollywoodski koncept industrije. Ako je vjerovati Bowserovu dokumentarcu, ne samo da je među redateljima vladala snažna potpora, već se i pojavila potreba glumaca da se obrate pojedinom redatelju s ciljem da zajednički rade na projektu u koji vjeruju. Kako je Warren Beatty pristupio Arthuru Pennu za *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) te Robertu Altmanu za *McCabe i gospoda Miller* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971), tako je i Ellen Burstyn, zvijezda filmova *Posljednja kinopredstava* (*The Last Picture Show*, 1971) Petera Bogdanovicha i *Istjerivač vraga* (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina, tražila Martina Scorsesea

2 Ovdje se valja ipak osvrnuti na Turkovićevu definiciju novohollywoodskog filma i napomenuti kako među prvim predstavnicima vlada snažna autorska crta, na primjer kod redatelja Johna Carpentera. Pritom se najviše oslanjaju na preosmišljavanje tradicionalnih popularnih žanrova, poput pustolovnog filma (*Indiana Jones i otimači*

izgubljenog kovčega – *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) ili filma strave (Noć vještice – *Halloween*, John Carpenter, 1978) te uspijevaju unutar kulture videoteka, kablovske televizije i multipleks kina, i dalje pridonijeti umjetničkom statusu hollywoodskog filma.



Faye Dunaway
i Warren Beatty
u filmu *Bonnie i
Clyde* (A. Penn,
1967)

da s njom radi na Alice više ne stanuje ovdje (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974). Jack Nicholson kao paradigmatski antijunak Novog Hollywooda biva zamijećen nakon filmova *Goli u sedlu* (*Easy Riders*, 1969) Dennis Hoppera te *Pet lakih komada* (*Five Easy Pieces*, 1970) Boba Rafelsona, uz rame Karen Black, provincijalke *par excellence*; dok mnogo manje poznati Lynn Carlin te Buck Henry iz filma *Svlačenje* (*Taking Off*, 1971) Miloša Formana rade i s Johnom Cassavetesom na filmovima *Lica* (*Faces*, 1968) i *Gloria* (1980).

Ipak, Novi Hollywood se, neovisno o naknadnoj simbolizaciji usputnih noćarenja, ponajprije zasniva na radikalizaciji stajališta spram američkog društva, kako spram povijesti tako i spram nekontrolirane i apatične sadašnjice Vijetnamskog rata, paranoje Watergatea i ubojstava Martina Luthera Kinga i Johna F. Kennedyja, te stoga valja objasniti okolnosti pod kojima je do kritičkog duha unutar industrije uopće moglo doći. Promjene koje su umanjile i premjestile društvenokulturnu ulogu filma mogu se ponajprije očitati u statistici, u činjenici da je od 1946. do 1970. broj posjetitelja kina tjedno pao s 90 na 17 milijuna. Razlog takvom katastrofalnom padu najčešće se pronalazi u pojavi televizije, no odgovor se nalazi i u naglom ekonomskom rastu poslijeratne Amerike. Povećanje životnog standarda 1950-ih prosječnog obiteljskog čovjeka odvodi u predgrađe gdje, uz općeniti nedostatak kinodvorana, traži drugačiju vrstu zabave, vezanu uz dom, vrtlarenje, dvorišne roštilje i "uradi sam" aktivnosti (usp. King, 2002: 23–27). Baby-boom politika rezultirala je mnogobrojnom populacijom mlađih parova koji odlazak u kino više ne smatraju kvalitetno provedenim vremenom.

Time se mijenja i sama industrija, sustav se otvara prema nezavisnim produkcijama koje niskim budžetima predstavljaju mnogo manji rizik od spektakla orijentiranih široj publici. No za novohollywoodske filmove najveći pomak ipak označava ukidanje tzv. producijskog koda 1968,

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

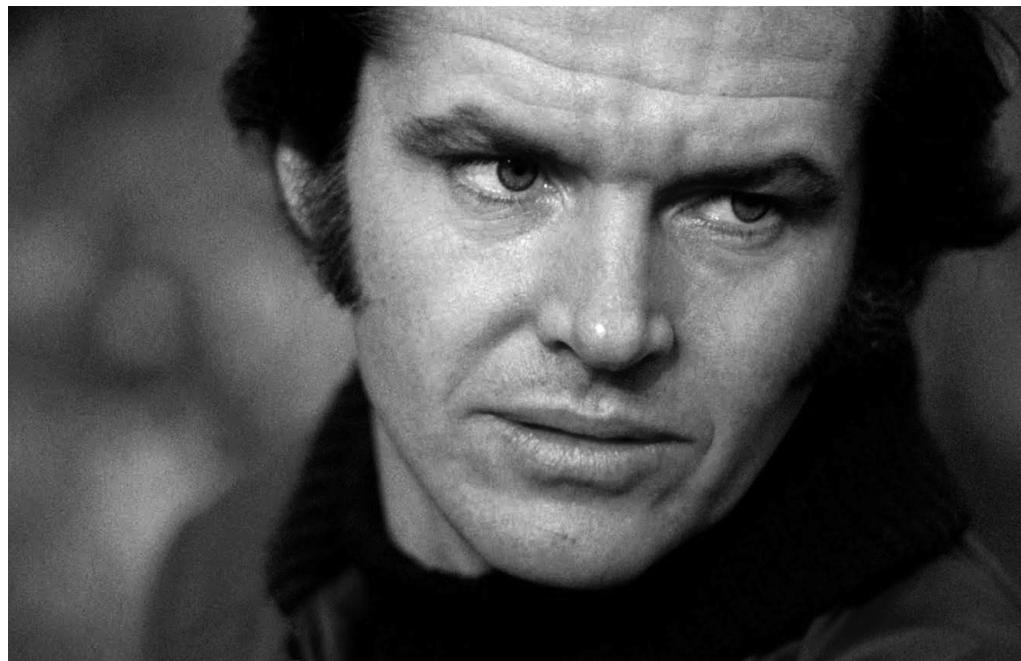


Na setu filma
Goli u sedlu (D.
Hopper, 1969)

kojim se dotad svojevrsnom autocenzurom ograničavao sadržaj prikladan javnosti, vođen moralnim i ideološkim smjernicama. *Production Code* tada zamjenjuje MPA rating system kojim se filmovi klasificiraju prema pogodnosti za dobne skupine. Osnovna motivacija promjene sustava ipak je u prvom redu komercijalne prirode, tek način da se studiji subverzivnijim sadržajem pokušaju nositi s uspjehom stranih filmova, što im je omogućilo i natjecanje s pornografskom industrijom, niskobudžetnim sektorom koji u sljedećih pet godina doživljava golemu popularnost filmovima kao što su *Duboko grlo* (*Deep Throat*, 1972) te *Vrag u gospodici Jones* (*The Devil in Miss Jones*, 1973) Gerarda Damiana. Iz tih razloga Geoff King izričito naglašava kako je novohollywoodski film svoju radikalnost prije svega dugovao odluci industrije da se nosi s promjenama:

Malo bi koji film asociran s "renesansom" mogao postojati unutar ograničenja režima vođenog PCA-om, u formi koja ih je upravo činila toliko upečatljivima i inovativnima. Konzumacija droge ne bi se smjela uopće prikazati, a kamoli slaviti kao dio kontrakulture. Seksualna "sloboda" '60-ih ne bi mogla pronaći svoj put do ekrana, osim ako ne bi bila snažno osuđena, i to čak bez imalo golotinje ili nekažnjenog užitka. Isto vrijedi i za eksplicitno nasilje, kao i za opravdavanje kriminalaca kao heroja i žrtava opresije. (King, 2002: 32)

Navedene društvene promjene rezultiraju potpuno drugačijom vrstom publike u velikim gradovima – od standardne obitelji prema sve mlađim i obrazovanijim muškarcima koji reagiraju na okrutniji i propitivački prikaz američke kulture, zbog čega se novohollywoodski film ponajviše i okreće refleksiji o društvenom kontekstu. Kingovim riječima (2002: 32), filmovi 1960-ih i 70-ih nisu samo odraz revolucionarne i izgubljene mladeži već i dio namjerne i promišljene strategije pronalaženja novih gledatelja. Time se Hollywood, koliko god ga nazivali *novim*, ipak dokazuje kao samoodrživ sustav uvjetovan publikom, makar imao veću propusnost za eksperimente formom i naracijom.



Jack Nicholson
u filmu *Pet
lakih komada*
(B. Rafelson,
1970)

Takvo je ozračje pridonijelo nicanju manjih nezavisnih produkcijskih tvrtki koje su prokušavale dokazani uspjeh europskog filma zasnovan na autorima. Jedna od najvažnijih bila je BBS, što su je osnovali Bob Rafelson i Bert Schneider, koja je primarni prihod zasnovala na televizijskoj emisiji *The Monkees* (za koju je sastavljena istoimena pop-rock grupa) da bi se potom upustila u snimanje niskobudžetnih, ali ambicioznih filmova, putem kojih bi zatim sklapala ugovore s većim studijima (usp. King, 2002: 98–100).³ Upravo su u BBS-ovoj produkciji nastali filmovi *Goli u sedlu* i *Pet lakih komada* koji su neočekivano otvorili vrata širokogrudnosti većih kompanija spram redatelja.

Sve veći broj obrazovanih filmaša sa znanjem o svjetskim filmskim tradicijama (poput Scorsesea i Lucasa) samo je pridonio trenutku u kojem se industrija morala zapitati kako tijekom njezina najvećeg pada europska kinematografija doživjava najsnažniji umjetnički procvat, što opet navodi studije da šansu pruže renomiranim stranim redateljima, poput Romana Polanskog i Miloša Formana. U knjizi Liehmovih intervjuja s Formanom, češki redatelj slikovito opisuje tipičnu situaciju hollywoodskih pregovora o sklapanju ugovora za njegov prvi američki film *Svlačenje*:

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

Dobro, ali onih 200 000 dolara sa kojima se neprekidno sudaramo, šta je to? Ispričao sam to nekim ljudima, a oni su izjavili da je to onih 200 000 dolara koji trebaju biti pokradeni. Velike kompanije to znaju i normalno toleriraju, ali, naravno, ubace u proračun. Ali, moj scenarij je stigao u vrijeme u kojem je kriza u filmskoj industriji dostigla takve razmjere (...) da stare hollywoodske lije ili nisu svjesne nove situacije, ili odbijaju da je prihvate... (...) Tamo su me također pozvali na

3 Rafelsonova pritužba Hollywoodu bila je usmjerena na nedostatak producenata koji bi dopuštali veću slobodu redateljima, pa se na BBS-ovu

primjeru počela izgrađivati aura Novog Hollywooda kao jedinog pravog autorskog razdoblja američkog filma.

jedan dan, stigao sam u ofis u kojem je sjedio njihov glavni urednik, pred njim je bio scenarij, i kad sam ja sjeo, on je progutao tri praška, polako otvorio scenarij i stranicu po stranicu mi dokazivao da sam potpuni blesavko. (...) Sjedili su, slušali, a zatim rekli – hvala, i prije nego što sam sletio u New York, na moju je adresu već stigao telegram: film je u proizvodnji. (Liehm, 1987: 57)

Revizija tradicije

Uzburkano društveno ozračje s jedne je strane, dakle, utjecalo na otvorenost industrije, dok je s druge tražilo potkrepu u aktivnom promišljanju o strukturama koje su dotad tvorile klasičnu hollywoodsku priču, o kodovima društva u korijenu kodiranja svake naracije. U tom je smislu snažan utjecaj proizšao iz europskog filma, ponajviše francuskog Novog vala i autorskog pristupa žanrovskim zakonitostima koje, sada iščašene, smještaju svoje junake u drugačije svjetovne okvire. Godardov *Do posljednjeg daha* (*A bout de souffle*, 1960) imao je izravan utjecaj na film koji se smatra začetkom Novog Hollywooda – *Bonnie i Clyde* Arthura Penna. Osim režijskih postupaka koji dezorientiraju kontinuirano praćenje zbivanja u svrhu prikaza odmetničkog života kao arbitarnog i vođenog nejasnim motivima, film *Bonnie i Clyde* značajan je po tome što prvi glorificira gangstere kao romantizirane heroje, čemu je pripomogla i atraktivnost mladih glumaca Faye Dunaway i Warrena Beattyja, te time postavlja nove standarde reprezentacije nasilja u SAD-u.

Gangsterski film, ističe Chapman, vrsta je manje stabilnog žanra koji se tijekom filmske povijesti pojavljivao u varijacijama temeljenima na socijalnim previranjima. Od klasičnog gangster-skog filma s početka 1930-ih koji se bavi snagama održavanja reda (*Federalci – 'G' Men*, William Keighley, 1935; *Ja sam zakon – I Am the Law*, Alexander Hall, 1938), ali i pokušajem da objasni okolnosti koje su pripomogle usponu gangstera (*Andeli prljavih lica – Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938; *Čorsokak – Dead End*, William Wyler, 1937); pa kroz preklapanje s film noirom 1940-ih; preko psihotičnih negativaca (*Key Largo*, John Huston, 1948; *Bijelo usijanje – White Heat*, Raoul Walsh, 1949), udruženog kriminala i biografija (*Al Capone*, Richard Wilson, 1959; *Baby Face Nelson*, Don Siegel, 1957; *The Big Combo*, Joseph H. Lewis, 1955), do redatelja Dona Siegela, Sama Fullera i Rogera Cormana – gangsterski film ostaje klasičnom američkom paradigmom prikaza kriminala te, još važnije, poligonom osude ili odobravanja (usp. Chapman, 2002: 159–163).

Iz tih je razloga zanimljivo što novohollywoodski film započinje s pričom o životu u susjedstvu, na ulici iza ugla, o ljudima tradicionalnih moralnih vrijednosti koji se sa životnim nedaćama bore kroz *buddy-buddy* tipove odnosa, sve u cilju brige za obitelj. Kao prvo, film *Ulice zla* (*Mean Streets*, 1973) Martina Scorsesea progovara o newyorškoj četvrti Little Italy i "običnim dečkima" s biljara, lihvarama i sitnim preprodavačima kojima prijateljstvo istodobno znači i poštovanje pravila ulice. No dok njihov život Scorsese prožima referencama na nasilje iz filmova, poput završne scene obračuna u autu, u kojoj se isprepleću kadrovi ozlijedenih tijela s televizijskim prikazivanjem filma *Velika vrućina* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953), i tek sugerira postojanje onog pravog zločinačkog uma u pozadini, Charliejeva ujaka, takvim se likom u potpunosti bavi film *Kum* (*The Godfather*, 1972) Francisa Forda Copolle istražujući društvenu ulogu mafije. Chapman stoga tvrdi kako je osnovna razlika između sage *Kum* i tradicije žanra u tome što gangster više nije društveni izopćenik, već je postao ugledni biznismen koji se na svoj način bori za čast socijalnih institucija kao što su brak i obitelj. Dok je 1930-ih gangster bio društveni pokvarenjak, sad je društvo ono koje je pokvareno. Time žanr u novohollywoodskom filmu postaje političkim okvirom.

Chapman se poziva na Roberta B. Raya koji objašnjava kako je američki film 1960-ih i 70-ih podijeljen na ljevicu i desnicu, s Kennedyjevim ubojstvom kao simboličkom točkom razlikovanja:



Vincent
Schiavelli u
filmu *Svlačenje*
(M. Forman,
1971)

Za ljevicu, atentat je signalizirao da su stare prepostavke zakazale, da je nešto duboko pogrešno u temelju američkih institucija i kulture. Desnica je, s druge strane, smatrala atentat individualnim činom zla kojem su uzroci mogli biti locirani i eliminirani. (Chapman, 2003: 142)

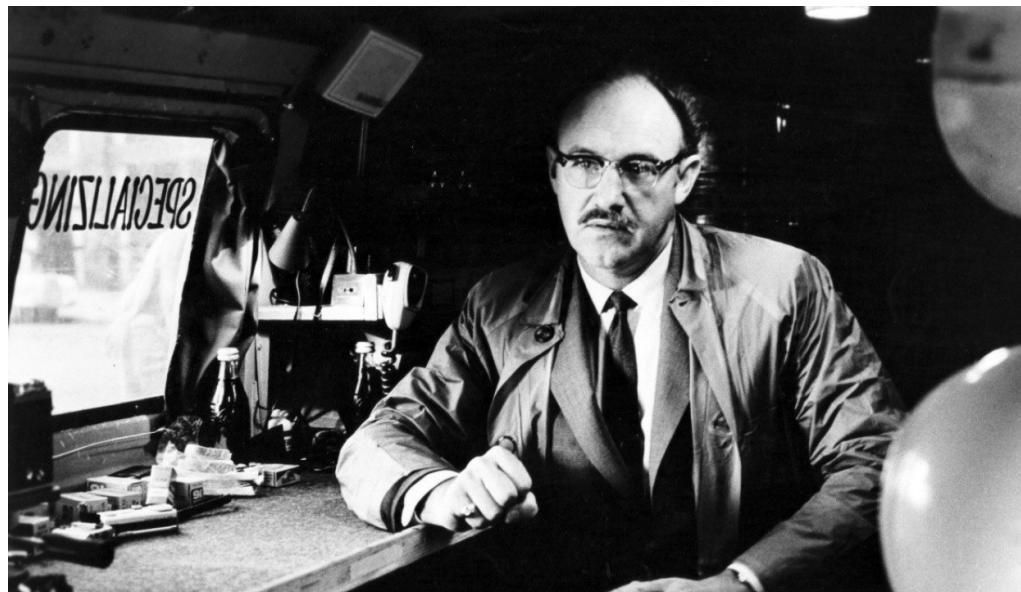
U tom su smislu filmovi podijeljeni na one "ljevig" kruga, poput *Diplomca* (The Graduate, Mike Nichols, 1967), *Bonnie i Clyde*, *Golih u sedlu*, *Butcha Cassidyja i Sundance Kida* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969) te *Divilje horde* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969), koji daju prikaz kontrakulture kroz glas protagonista smještenih na rubu društva, bilo da od njega bježe ili se bune, te na one "desnog" kruga – s tipičnim autoritarnim herojima upletenima u rat protiv disruptivnih elemenata društva, poput *Bullita* (Peter Yates, 1968), *Prljavog Harryja* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971), *Francuske veze* (The French Connection, William Friedkin, 1971) te *Želje za smrću* (Death Wish, Michael Winner, 1974).

Političnost prožima i detektivski film pa se, osim Friedkinove *Francuske veze*, novi okvir pronalazi i u filmovima *Kineska četvrt* (Chinatown, 1974) Romana Polanskog te *Dugi oproštaj* (The Long Goodbye, 1973) Roberta Altmana, u kojima se otvorenim krajem sugerira zbumjenost zatećenim svijetom i nemogućnost protagonista da se aktivno nosi s posljedicama istrage. U manjoj, ali značajnoj mjeri reviziju doživjava i muzikl, pa se nasuprot tinejdžerskim diskom filmovima *Groznica subotnje večeri* (Saturday Night Fever, John Badham, 1977) i *Briljantin* (Grease, Randal Kleiser, 1978) nalaze "odrasliji" antimuzikli poput filmova *Nashville* (1975) Roberta Altmana, *New York, New York* (1977) Martina Scorsesea i *Kabaret* (Cabaret, 1972) Boba Fossea.

Muziklom se djelomično može smatrati i Formanov film *Svlačenje*, koji dramaturški kombinira odlazak djevojke Jeanie na audiciju za glazbenu predstavu s prikazom svijeta njezinih roditelja, konzervativnih građana koji bivaju osupnuti činjenicom da im kći bježi od kuće, pa kroz istraživanje hippie svijeta mladih neuspješno pokušavaju bolje razumjeti okolnosti u kojima žive. Cijelim se filmom provlače pjesme s audicije, koje nakon uvodne scene više nisu vremenski pove-

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Gene Hackman
u filmu
Prisluškivanje
(F. F. Coppola,
1974)

zane s razvojem priče i stoga postaju pozadinskim komentarom viđenog prizora. Najdojmljivija je u tom smislu scena u kojoj Jeanini roditelji sa svojim prijateljima, također obiteljskim ljudima, ulaze u njezinu sobu pokušavajući otkriti djeliće njezine intime kako bi pronašli neki trag koji će ih uputiti na to gdje bi mogla biti. Promatraljući njezin ormar, plišane igračke, porculanske lutke i ukrasne kutijice, odnosno simbol njezina djetinjstva, vremena, koji im je jasan, pronalaze i opuške cigareta, kao i njezine uznenimirujuće crteže, što se isprepleće s pjesmom koju na audiciji izvodi mlada Kathy Bates:

*I was born into a world full of angels and kings
And there was some place to grow and some place to be
And even in the darkest of storms
You knew that the sun was still there
And even the horses had wings⁴*

Riječi ove pjesme mogu se alegorijski povezati s općom novohollywoodskom tendencijom da propituje umirujuću sigurnost koju pružaju mnogi klasični komercijalni filmovi i otvoreno se kritički odnosi prema dominantnim mitovima. Upravo iz tog razloga žanr koji promjenom stajališta prema prošlosti najviše mijenja strukturu biva vestern. Vesterni Novog Hollywooda okreću se rušenju starih pretpostavki na kojima je izgrađena ideja američke povijesti, poput plemenitosti bijelaca i divljaštva Indijanaca. Filmovi kao što su *Mali veliki čovjek* (Little Big Man, Arthur Penn, 1970) i *Buffalo Bill i Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, Robert Altman, 1976) predstavljaju zapravo revisionističke antivesterne koji ideju civilizacije parodijski osmišljavaju kao koncept utemeljen na licemjerju, pohlepi, aroganciji i ubilačkom nagonu.

4 Slobodan prijevod: "Rođena sam u svijet prepun anđela i kraljeva; i to je bilo pravo mjesto za

odrastanje i za život; i čak u najtamnijim olujama; znao si da je sunce još tu; i čak su i konji imali krila."



Robert De Niro
u filmu *Taksist*
(M. Scorsese,
1976)

Potreba za ovakvim prikazom američke kulture dolazi ponajprije iz pokušaja da se progovori o okolnostima suvremene Amerike 1970-ih, kao implicitno upozoravanje na realnost koja mitove o časti i pobedi svakodnevno ruši pred očima. *Pat Garrett i Billy the Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) i *Divilja horda* Sama Peckinpaha, *McCabe i gđa Miller* Roberta Altmana te *Vrata raja* (*Heaven's Gate*, 1980) Michaela Cimina filmovi su vezani uz težnju da se američko društvo pomiri s određenim realnim temeljima koji su osnovom njegova statusa kao visokoindustrijalizirane zajednice (usp. Chapman, 2002: 160–164). Iz istog razloga zbog kojeg je klasičnoj hollywoodskoj naraciji nedostajalo samopropitivačke snage, iz razloga što suočavanje s deprimantnošću života ne ide rame uz rame s konceptom zabavljачke industrije, i novohollywoodskom je filmu mnogo jednostavnije na svakodnevnicu upozoravati implicitno. Zbog toga će suočavanje sa stvarnošću Vijetnamskog rata, s defetizmom i rušenjem vjere u nacionalni ponos često biti pozadinom svih navedenih žanrova.

Bonnie i Clyde i *Goli u sedlu* u tom su smislu nadogradnja starih mitologija o putovanju izvan granica društva koje obvezuje, kao romantični bijeg u simbolički otvoreni prostor. Protagonisti filma *Goli u sedlu* Billy i Wyatt svojim imenima aludiraju na ostatke ikonografije vesterna, koji umjesto na konjima u zalazak sunca odlaze na motorima, preuzetima iz eksploracijskih B-filmova, iznimno popularnih među mlađom publikom, i za razliku od klasičnih junaka, ne uspijevaju time nimalo brže pobjeći od neumoljive sudbine.

Pali junak

Na taj način novohollywoodski film postaje reakcijom na europski modernizam, u prvom se redu oslanjajući na samosvijest vlastite tradicije, reflektirajući značenja i ideologiju poznatih formi. U članku “The Pathos of Failure: American Films in the 1970s” Thomas Elsaesser tvrdi da najvažniji prijelom Novog Hollywooda leži na razini motivacije – odnosno odsutnosti iste – u filmskim junacima. Način na koji filmovi 1970-ih propitivački tretiraju tradicionalnog američkog junaka od akcije nosi implikacije u interpretaciji cjelokupne narativne strukture, što u odnosu na klasični Hollywood, što u odnosu na europski film 1960-ih. Prema Elsaesseru, tenzija počiva u

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kombinaciji nemotiviranog junaka i strukture putovanja: s jedne strane pribjegavanje konstruiranom i konvencionaliziranim motivu kretanja dovedenog u film izvana, a s druge nedostatak odgovarajućeg poriva iznutra, odnosno junakova unutarnjeg nagona za opipljivim sukobom (Elsaesser, 2004: 280).

Goli u sedlu, paradigmski film ceste, u tom se smislu prvi nameće kao primjer dramaturške dinamike o kojoj govori Elsaesser. Billy i Wyatt svojim putovanjem kroz prerijsku, "fordovsku" Ameriku kreiraju dojam da opcija slobode zaista postoji, samo ako se čovjek posveti ključnom životnom cilju da bude potpuno dosljedan sebi. No njihove se vizije putovanja razlikuju utoliko što Billy doživljava svoju slobodu kupljenom, osiguranom novcem od preprodaje droge, dok se Wyatt orijentira na intimistički odnos prema sebi i ljudima koje susretne. Upravo je njegova sklonost posvećivanju pažnje drugima ono što pokreće naraciju, pa baš iz tog razloga trenutak u kojem lik Georgea biva ubijen, za Wyatta, odnosno za sam film, predstavlja početak raspada sna. Prizori u bordelju isprepleću se s religioznim motivima, ulični karneval s izobličavanjem stvarnosti kemijskim drogama, a vjera u svijet biva završena. No protagonisti filma *Goli u sedlu* još su uvijek djelomično motivirani, jer oziviljavaju sveamerički motiv muškog prijateljstva, muškaraca koji se udružuju u bijeg od civilizacije i žena, što je uostalom važna crta i drugih novohollywoodskih filmova kao što su *Ponoćni kauboj* (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969) te *Butch Cassidy i Sundance Kid*.

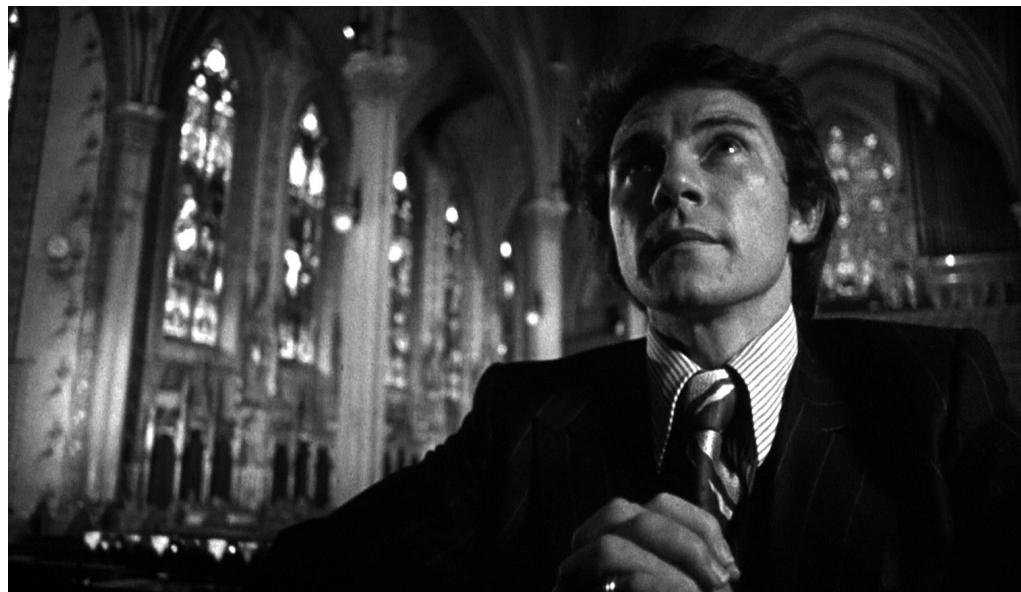
Film koji u većoj mjeri preuzima modernistički koncept pasivnog junaka i osnovnim je primjerom Elsaesserove tvrdnje jest *Pet lakih komada* Boba Rafelsona.⁵ Bobby Dupea bježi od privilegirane pozadine muzikološke obitelji više građanske klase tako što gotovo nasumično odabire raditi na naftnim buštinama južne Kalifornije, ali kad provincijalni život najednom počne naličovati na rutinski brak i besmisleno opijanje, Bobby opet ima potrebu nestati. Vraća se rodnom kraju kako bi posjetio bolesnog oca, ali nezadovoljstvo prožeto cinizmom spram svakog pokušaja iskrenog osjećanja tjera ga da na kraju ostavi djevojku na benzinskoj postaji i uđe u prvi kamion za nigdje. Scena koja najbolje opisuje njegovu ravnodušnost spram "pravog puta" jest ona u kojoj, iznerviran prometnom gužvom, počinje svirati pijanino na vrhu kamiona za selidbu. Put u otvoreno prostranstvo ponuđeno u *Golima u sedlu* ovdje se negira time što geografsko repozicioniranje Bobbyju ne donosi nikakvu satisfakciju pa, iako razumije uzaludnost bijega, ipak reagira impulzivno (Elsaesser, 2004: 282).

Upravo je to ono po čemu se Bobby razlikuje od paradigmatskog pasivnog lika europskog modernizma – primarni instinkt koji američkog "suvišnog čovjeka" tjera da do posljednjeg trenutka vjeruje kako mogućnosti ima, kako još uvijek može postati junakom od akcije. Bobby nije u biti antonionijski depresivan, bergmanovski uzinemiren niti chabrolovski rezigniran, on pokušava reagirati na svijet. U pozadini ove diferencijacije leži duboko ukorijenjen američki san o mogućoj promjeni sudbine. Međutim, Elsaesserova tvrdnja o nemotiviranom junaku točna je utoliko što većina reprezentativnih likova novohollywoodskih filmova (Charlie i Johnny Boy iz *Ulica zla*, Travis Bickle iz *Taksista* (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976), J. J. Gittes iz *Kineske četvrti*, Sonny, Duane i Jacy iz *Posljednje kinopredstave*) svoje nezadovoljstvo svakim djelovanjem samo dodatno hrane pa time vječno ostaje neusmjereni, i prema sebi i prema svijetu koji zatječu.

U toj se neefektivnosti izbora krije pozadina vijetnamskog iskustva, tako da filmovi "posttraumatiskog ciklusa" (1970–76), kako ih naziva Christian Keathley u tekstu "Trapped in the Afection

⁵ Elsaesser se osvrće i na *Dvostruki asfalt* (Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, 1971), *Tajnu*

paralakse (The Parallax View, Alan J. Pakula, 1974),
California Split (Robert Altman, 1974)...



Harvey Keitel u
filmu *Ulice zla*
(M. Scorsese,
1973)

Image”, likove dovode u situacije koje zahtijevaju individualne (moralne) odluke, pritom ih vječno vraćajući na spoznaju o vlastitoj nemoći. Keathley stoga uspoređuje protagoniste filmova *Pet lakih komada*, *McCabe i gospođa Miller*, *Kineska četvrt*, *Privatni detektiv*, *Tajna paralakse* i *Ulice zla* s onima iz “kontrakulturalnog ciklusa” (*Bonnie i Clyde*, *Goli u sedlu*, *Butch Cassidy i Sundance Kid*) ističući njihovu rubnu poziciju između junaka odmetnika i društvenog heroja⁶ (Kethley, 2004: 299) jer se istodobno bore za vrijednosti svog socijalnog kruga (emotivnih ili poslovnih), ali se isto tako od njih osjećaju otuđeno.

Filmovi iz ranih 1970-ih u ovom se smislu odnose prema defetizmu rata kroz izgrađivanje svijeta koji dovodi do traume, no ne izravnim proživljavanjem i oporavkom (usp. Keathley, 2004: 294–298). Scorseseove *Ulice zla* upozoravaju na Ameriku punu unutarnjih konfliktata, kroz Charliejeve dvojbe oko obiteljskog života, ljubljenja s crnkinjom i ponajviše samokažnjavanje vatrom, odnosno želju za intimnim religioznim iskupljenjem grijeha. Scena zabave u povodu proslave povratka njegova prijatelja iz Vijetnama zametkom je cjelokupne strukture Scorseseova sljedećeg filma *Taksist*. Dok se Charlie i ostatak “ekipe” divljački opijaju plešući s nepoznatim djevojkama, povratnički ih veteran tjeskobno promatra, sve do trenutka kad potpuno podivlja i bezrazložno napadne jednu od djevojaka. Charlie ga zaustavlja dovikujući: “Sve je u redu, sad si u Americi!”, što tematski postaje osnovnom preokupacijom novohollywoodskog filma kraja 1970-ih, “vijetnamskog ciklusa” filmova poput *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978) i *Povratka kući* (Coming Home, Hal Ashby, 1978).

Promatranjem navedenih filmova mogli bismo zaključiti kako se novohollywoodski film prema junaku priče odnosi kroz modernistički okvir nemoći, no zbog specifičnog izbora situacija u koje ga smješta, reprezentativnog protagonista ne bismo nazvali pasivnim, već jedino “palim” junakom. Elsaesser stoga naglašava kako se novohollywoodski film kreće ili prema definitivnoj potvrdi nedostatka smjera i svrhe, kao u spomenutim filmovima ceste, ili prema sižeu strukturi-

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Originalni Keathleyjev termin je *official hero*.

ranom na oslabljenoj narativnoj liniji i situacijama prožetima negativnom, autodestruktivnom dinamikom (usp. Elsaesser, 2004: 290–293). Klasična naracija prostorno-vremenski slijed pretvara u kauzalnost, u kontinuitet, i u tom je smislu svaki prizor djelić motivacijske logike koja zahvaća junaka i povezuje ga sa svijetom. Odbaciti takav tip naracije za novohollywoodski film znači sukobiti se s ideologijom progresa i fundamentalno afirmativnim stajalištem spram svijeta, odnosno apriornim optimizmom utkanim u strukturu koja akciju podrazumijeva kao pozitivnu i korisnu.

Modernizam režije

Film *Goli u sedlu* započinje scenom kupnje droge u Meksiku. Billy i Wyatt ne razumiju španjolski i stoga se s lokalnim ljudima sporazumijevaju gestama i kimanjem glavom. Sljedeća scena smještena je na aerodromu, pa s kupcem, bogatim yuppijem, uopće ne mogu razgovarati zbog glasnog zvuka slijetanja aviona. Slijedi montažna sekvenca sakrivanja novca u spremnike za gorivo njihovih motora s uzorkom američke zastave, sastavljena isključivo od detalja; nakon toga Wyatt skida ručni sat i odbacuje ga na pod, kroz brzu izmjenu kratkih krupnih kadrova njegova lica i sata. Nakon uvodne špice, preko montažne sekvence njihove prve vožnje, slijedi scena u kojoj stižu pred motel. Dok pokušavaju nadglasati zvuk motora i dozvati vlasnika, u desnom dijelu kadra svjetli znak *Vacancy*.⁷ Čovjek izlazi iz motela, samo ih šutke pogleda i vrati se unutra, da bi se potom znak odjednom promijenio u NO-Vacancy.

Već prvih deset minuta gledatelju daje kodove kojima može dalje razumijevati film, počevši s uputom da će zvuk predstavljati iznimno važni konstruktivni element naracije. Likovi koje Billy i Wyatt susreću u uvodnom dijelu filma svojevrsnim su simbolima određenih slojeva Amerike i upravo se u naglašenoj tišini koja zamjenjuje dijalog krije osnovna idejna podloga cjelokupnog filma: nemogućnost komunikacije sa svijetom. Navodno nedovoljna karakterizacijska težina likova ono je što se često zamjera ovome filmu, no ako u opisanom uvodnom dijelu fabulativnu razinu postavimo u drugi plan (preprodaja droge), i posvetimo pozornost njezinoj simboličkoj snazi sadržanoj u konstruktu, tada je za problematiku karaktera sasvim dovoljno razumjeti njihovu poziciju u odnosu na svijet.

Odmak od optimalne točke gledišta i diskontinuitet najčešćim su elementima modusa reprezentacije tog odnosa koje upošljava filmski modernizam, s ciljem da aktivnošću gledatelja potiče dojam individualnog iskustva koje svijet doživljava nekoherentnim, a objektivnu istinu perceptivno neuvhvatljivom. Stoga se u *Golima u sedlu* brza izmjena kadrova odbacivanja sata nadovezuje na montažni postupak svih scenskih prijelaza, kao subjektivna fragmentacija linearnosti vremena. No zbog toga se u ovome filmu pojavljuje i jedan od rijetko korištenih režijskih postupaka, *flashforward*, u trenutku dok Wyatt promatra natpis u kapelici/bordelu. Na tom je mjestu umetnut kratki prizor goruće vatre na cesti, za koji se poslije ispostavlja da je posljednji kadar, kadar njegove smrti. Poznata scena drogiranja LSD-om na groblju upravo je sačinjena od takvih, diskontinuiranih sekvenci prizora seksa, grobnih spomenika, skrivanja u skučenim prolazima i otvorene prirode u izlasku sunca; sekvenci čija se prožetost svješću lika dopunjuje i neprizornim, artificijelnim zvukom strojeva.

Umetanjem u scenu kratkih kadrova koji su sadržajem neke druge scene postiže se paralelizam motiva te sugerira simbolička poveznica, pa se taj režijski postupak nalazi u sceni posjeta bordelu, u kojoj se religijski motivi sa slika i skulptura nadovezuju na polugola tijela djevoja-



Warren Beatty
u filmu *Tajna paralakse* (A. J. Pakula, 1974)

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ka. Sličan se postupak nalazi na dva mesta i u Formanovu *Svlačenju*. Crtež koji Jeanini roditelji pronalaze na zidu u njenoj sobi prikazuje djevojku bez lica sklupčanu na podu, da bi se zatim s detaljem crteža isprepletali kadrovi djevojaka na audiciji, uznemirenih pogleda i u sličnim tjelesnim položajima. Time je Forman zapravo crtao cijeli naraštaj, da bi se potom istim postupkom koristio i za prikaz društvenog okvira kojem pripadaju roditelji. Scena učenja kako pušiti marihuanu odvija se u tradicionalno uređenom građanskom salonu gdje prizori ljudi srednjih godina u toletama, koji jedan drugomu dodaju *joint*, bivaju kadrirani preko slika na zidu, starih portreta protestantskih predaka.

Skretanjem pozornosti na sam postupak ogoljuje se i pozadina, konvencija koja je temeljem novog konstrukta, čime se gledatelja može navesti da propituje percepciju samu. Pakulina *Tajna paralakse* i Copollino *Prisluškivanje* (*The Conversation*, 1974) primjeri su filmova koji se formalnom

razinom koriste kao komentarom kompleksnosti društva u kojem pojedinac osjeća kako moralno-politički okvir koji mu je nekoć bio jasan postaje sve zamućenijim. Stoga upravo u formi tematiziraju fatalnost krive percepcije tražeći pritom od gledatelja da na jednak način kao i protagonisti sudjeluje u multiplikaciji značenja viđenih prizora. Već prvim kadrom filma *Tajna paralakse*, koji u prednjem planu prikazuje indijanski totem, a u pozadini toranj u Seattleu, sugerira se dvostrukost simbolike sadržane u pojmu "domovina", kojim se poslije poigrava video agencije Parallax za regrutiranje ubojica. Video kojim Joe biva testiran sastavljen je od statičnih prizora koji tematski odgovaraju ikonografiji ključnih životnih segmenata ("ljubav", "majka", "otac", "Bog", "domovina", "neprijatelj" i "ja") da bi se montažom postupno mijesale sve deprimantnije slike hipnotički brišući dotadašnje čvrsto postavljene granice identiteta, intenzivirajući novu poziciju vlastitog "ja" unutar zadanih društvenih vrijednosti.

Posljednja scena Pakulina filma, u kojoj Joe pokušava zaustaviti ubojstvo američkog senatora na tehničkoj probi zabave priređene u njegovu čast, režijski reflektira spomenuti video. Senatorov govor je snimljen, publika uči lažno pljeskati, bend vježba koreografiju, dok se istodobno izmjenjuju mozaične slike povijesnih državnih dužnosnika, dijelove kojih statisti drže u zraku kao table. Joe luta hodnicima za rasvjetu unutar hangara, no većinu vremena u sjeni, tako da ga gledatelj lako zamjenjuje s pravim ubojicom, što u konačnici čine i prisutni u sceni, kada se najednom na Joevoj poziciji nađe i puška.

Tajna paralakse svojevrstan je film detekcije s obzirom na to da se sižeđno koncentrira na razotkrivanje urote i pronalaženje pravih ubojica iz prve scene. No budući da se zaplet temelji prije svega na činjenici da su svjedoci atentata u tornju nešto vidjeli i stoga su svojim znanjem sada mete terorističke organizacije, upravo se motivom viđenja, pogledom na koji se ontološki oslanja filmski medij, poigrava i razrješenje. Umjesto da napretkom istrage Joe dolazi do odgovora, gledatelj neprekidno ima dojam da mu nešto izmiče. Stoga je završna scena režirana izmjenama glasne glazbe i snimljenog govora, naglašenim promjenama pozicije točke gledišta, ubrzanjem ritma skokovitim statičnim prizorima upravo tako da stvara "praznine" među rezovima, čime se objektivno sagledavanje situacije čini nemoguće.

Otkrivanje istine dovedeno je u pitanje i u Copollinu filmu. *Prisluškivanje* uzima jedan dijalog, temeljnu filmsku jedinicu, vizualno snimljen u jakom teleobjektivu kao sugestija nadzora te zvučno snimljen iz perspektive Harryja, tonskog snimatelja koji pokušava doprijeti do čistog glasa kroz gradsku buku te ga kroz cijeli film cirkularno ponavlja, na isti način na koji se ljudi koje snima kreću ukrug oko parka. Ponavljanje koje svaki put kreira novi kontekst, bilo da saznajemo nešto o karakteru tih ljudi bilo da se njihovim rečenicama sugerira Harryjevo emocionalno stanje, postupno uvodi sve veću diskrepanciju slike i zvuka, što u konačnici rezultira time da Harry uopće nije sposoban percipirati ubojstvo. Zbog toga se scena njegova pretraživanja hotelske sobe uprizoruje dvaput, jednom kroz nadrealni prikaz krvi koja izlazi iz zahoda, drugi put kao *flashback* isprekidanih prizora koje je Harry zaista vidi. Takva paranoična, distopijska slika svijeta korespondira kontradikcijama kojima američko društvo 1970-ih itekako obiluje, ponajprije na osi antinomije individualno – kolektivno.

Keathley navodi kako sklonost junacima čija je egzistencija obilježena kriminalom, psihopatologijom ili naprosto marginaliziranim pozicijom ujedno reflektira i svijet obilježen slučajem, zbog čega je upravo eksperiment na razini forme krucijalni umjetnički odgovor (usp. Keathley, 2004: 295–297). Prvi kadrovi filma *Bonnie i Clyde* prikazuju Bonnie kako se, potpuno obnažena, dosađuje u svojoj sobi. Sjeda na krevet, gleda se u ogledalo, proviruje kroz prozor. Takva vrsta kretanje popraćena je naglim rezovima i skokovitom promjenom plana, čime se neki dijelovi pokreta

potpuno izbacuju. U *Pet lakih komada* jedna od središnjih scena prikazuje razgovor koji Bobby i Rayette vode s autostopisticom koja ih gnjavi svojim viđenjima fizičke i moralne nečistoće u ljudima. Njezin monolog ispresijecan je skokovitim rezovima, na sličan način kao i poznata scena vožnje automobilom u Godardovu *Do posljednjeg daha*.

Također, Scorseseove *Ulice zla* kombiniraju prateću kameru koja u svojoj biti označava kontinuitet; s naglim rezovima po osi, diskontinuitetom dijaloga unutar scene (ljubavna prepirkica Charlieja i Terese u njezinoj spavaćoj sobi) te kontinuiranim dijalogom na prijelazu između dviju različitih scena (Charlie i Johny Boy lutaju ulicama). U tom smislu, odmak od klasične fabularnosti nije samo odraz pojedinačnoga već i pokušaj da iskustvo besciljne kontingencije zadobije oblik, pa modernistički pristup podrazumijeva spoj svojevrsne "nasumičnosti" materijala i naglašene montažne strukture.

Novi realizam

Ipak, u toj se tvrdnji krije i argument za drugaćiji pogled na novohollywoodski film. Ako su konstrukt i uporaba ekspresivnih montažnih postupaka s jedne strane osnovom stilizacije kojom se naglašava subjektivno iskustvo, s druge se strane u toj "nasumičnosti" pronalazi temelj gotovo naturalističkom doživljaju koji pretendira objektivnosti. Realističnost takve vrste materijala počiva na dvama uzrocima. Prvi se odnosi na dominantnu tendenciju snimanja na pravim lokacijama koje prekida s namještenim studijima i među realnim, "živim" ljudima postiže dojam dokumentarnog bilježenja stvarnosti. Osim toga, odabir vrste ambijenta poput klubova i vreve na gradskim ulicama dodatno pripomaže osnovnoj ideji da se sadržaj traži na mjestima koja gledatelj iskustveno prepoznaće kao realna, čime ga se poziva na tumačenje vlastite društvene okoline.

Drugi razlog nalazi se u načinu snimanja, u sve češćoj uporabi kamere iz ruke koja dopušta naglige pokrete, prodror među gužve i neplanirane odluke, zbog čega u mnogim slučajevima kamera postaje i pratećom. Osnovu ovakvog snimateljskog rada svakako treba potražiti u strujama *Cinéma vérité* i *Direct Cinema*, dokumentarnim smjerovima koji se razvijaju na početku 1960-ih i težnja kojih je neposredno bilježiti stvarnost i istinosno je reprezentirati. Razvoj tehnologije omogućio je da se sve manjim i lakšim kamerama pristupi svakodnevici na daleko intruzivniji način, zbog čega *vérité* filmovi Richarda Leacocka, D. A. Pennebakera te Davida i Alberta Mayslesa postavljaju novo mjerilo spontanosti i nemamještenosti, kao suprotnost pomno pripremljenom izgledu slike koji stvara hollywoodski aparat (usp. King, 2002: 48). Motive suvremenog života na ulicama novohollywoodski je film stoga započeo istraživati upravo tim smjerom, nudeći svježinu "zatečenog" svijeta.

Paradigmatskim se primjerom takva stila snimanja opet nameće film *Goli u sedlu* koji započinje s tendencijom etnografskog pejzažiranja Amerike, ne samo mnogobrojnim vožnjama kanjon-skom autocestom, već i scenom karnevalske proslave Mardi Gras, koju je navodno Hopper snimio prije nego što je film uopće odobren. Billy i Wyatt odlaze s djevojkama iz bordela na gradske ulice, među gomilu, piju, trče i gledaju povorku, dok se Billy čak i sukobljava s mladim Afroamerikancem, čime se u dokumentarnu snimku Mardi Grasa intervenira pozicioniranjem glumaca među stvarne ljude. Snimana noću, scena odiše surovijim, manje ušminkanim izgledom, zbog više osjetljivosti filma i 16-milimetarske vrpce većeg zrna. Na identičan je način snimani gotovo cijeli film *Francuska veza*, u kojem je detektivska potjera smještena na užurbane ulice. Gene Hackman i Roy Scheider policajci su koji većinu vremena provode u naizmjencičnoj pratnji sumnjivaca zbog čega se moraju kretati kroz gužve, ostati nezamijećeni i pametno se zamjenjivati. Friedkin je stoga sve scene snimio na stvarnim lokacijama koristeći realne prolaznike umjesto statista, čime je ostvario

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Gene Hackman
u filmu
Francuska veza
(W. Friedkin,
1971)

dojam iznimne autentičnosti, posebno scenom u podzemnoj željezničkoj u kojoj Hackman neprekidno ulazi i izlazi iz vlaka.

Takva odluka ne samo da pridonosi ciljanom dojmu realističnosti, već je i temelj pokušaja da se etnografski prikaže suvremeni grad, suvremeni građanin, čovjek viđen svakog dana na uglu, čovjek kojega se taj film tiče. *Tajna paralakse* započinje upravo takvom scenom, proslavom Dana nezavisnosti u Seattleu, dok je scena potrage za kćeri u filmu *Svlačenje* zapravo montažna sekvenca prizora mlađih ljudi na pločniku, s maramama oko glave i cigaretom u ruci, koje Harry sada prvi put zaista primjećuje. Scorseseove *Ulice zla* već su spomenute kao film prateće kamere koja ulazi u klubove, poput onih u Friedkinovu filmu, ali koja također luta ulicama. Za takav tip scene nije važno hoće li se sve odviti prema redateljevu planu, hoće li svaki mizanscenski pokret biti unaprijed određen ili će se prizor prepustiti glumcima i slučajnim detaljima koje načini neki od stvarnih prolaznika, makar to bio sramežljiv pogled prema glumcu ili osmijeh koji je pobegao nekome u gužvi. Bitna je isključivo grupna dinamika, bila ona majstorski priređena poput većine filmova Roberta Altmana (*Nashville*; *M.A.S.H.*, 1972; *Igrač – The Player*, 1992) ili ostavljena na izbor glumaca kao što je to u filmovima Johna Cassavetesa (*Sjene – Shadows*, 1959; *Lica; Ubojstvo kineskog kladioničara – The Killing of a Chinese Bookie*, 1976) koji s druge strane obale njeguje izraziti vérité stil.

Svim navedenim filmovima zajednički je izborom lokacija i načinom snimanja promijenjen izgled slike te odlučan potez prema srži američke suvremenosti kroz film ceste, odnosno film *ulice*. Iz tog razloga Elsaesser, koji prvi ističe modernistički patos neuspjeha u novohollywoodskom filmu, s druge strane naziva to razdoblje novim *realizmom*, objašnjavajući kako osnovnu tendenciju ipak čini potreba za opipljivim i necenzuiranim prikazom problema sadašnjice, što tematski, što

vizualno kroz opisani naturalistički stil (usp. Elsaesser, 2004: 287–290). U usporedbi s talijanskim neorealizmom, što je novohollywoodski film nego realizam suočavanja sa suvremenom ulicom. U javnom je diskursu sredine 1960-ih diskrepacija između službenih slika i retorike te iskustava realnog svijeta poput rata postala izrazito vidljivom, i u toj su se praznini dovela u pitanje sva sredstva reprezentacije koja su dotad smatrana važećima i vjernima životu. Općeprihvaćeni “realizam” televizije i klasičnog Hollywooda stavljen je pod upitnik, čime se otvara prostor za politični smjer filma koji se kreće na granici autentičnosti i ironije.

Stoga se i Elsaesser i King slažu kako u onome što smo u prethodna tri poglavlja nazivali modernizmom Novog Hollywooda, u ekspresivnim režijskim postupcima, ipak leži nešto drugačija semiotička računica od one koju nudi europski umjetnički film 1960-ih. King napominje kako mnogi postupci kojima se koriste novohollywoodski redatelji, preuzeti od francuskih modernista, poput prizora čaše u Taksistu te dijaloga u off-zvuku u *Prisluškivanju*, u konačnici bivaju više podređeni prikazu stanja svijesti likova ili atmosferi određenog zbivanja, kao uklapanje tih sredstava u realizam kojem Hollywood vječito teži, više nego što su zapravo medijski odmak od klasičnog stila ili autorskim komentarom. Elsaesser se nadovezuje tvrdeći kako Novi Hollywood teži pomiriti svoje modernističke težnje sa zahtjevom pristupačnosti gledatelju, koji postavlja koncept zabavljачke kinematografije.⁸

Kao posljedica se inovativna linija američkog filma može sagledati kao progres, ne prema konceptualnoj apstrakciji, već prema modificiranju tradicionalnih žanrova i tema, nikada do kraja ne napuštajući njihovu potporu, bilo u prizivanju prepoznavanja, bilo u strukturiranju naracije (Elsaesser, 2004: 288). Elsaesser vidi novu sliku Amerike ne samo u dokumentarističkoj težnji već i u konotaciji povijesnosti svakog prikaza, u kulturnoj rezonantnosti koja u kontrastu spram glamura i estetike dotadašnjeg Hollywooda nikada ipak ne prelazi u samodostatni simbolizam. Emocionalno napunjeni, ali neprivlačni i nesavršeni prizori novohollywoodskog filma rabe patinu prošlosti i nostaliju kako bi transformirali predmete i dekor, od ruralnog grada, zalogajnice i plesnjaka, do čaše Coca-Cole i boce viskija, u znakove blagog ironijskog prizvuka. Drugim riječima, nova Amerika referira se sama na sebe više kroz sadržaj nego kroz medij. Elsaesser nastavlja:

U nekom je smislu lakše testirati mogućnosti takvog nemetaforičkog realizma u kontekstu povijesne rekonstrukcije ili formuliranih očekivanja žanra, jer ona omogućuju strukturno prepoznavanje i empatiju. No filmovi potpuno iznigli iz suvremenosti, poput “Pet lakih komada” ili “Two-Lane Blacktop”, nastaju iz iste težnje za slikom Amerike koja postaje opipljiva ne zbog međugre moralnog simbolizma i ideološke strukture, već zbog čvrste konkretnosti, realizirane fizičke prisutnosti, koliki god bio stupanj dramske intenzifikacije koji ovi filmovi upošljavaju kako bi takav realizam učinili prihvatljivim. (Elsaesser, 2004: 290)

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Tamo gdje francuski redatelji osobito vole dopuštati fikcionalnoj supstanci filma da se migolj ižvan svoje egzistencije kroz sofisticiranu igru višestrukih razina i fragmenata, takva mogućnost nije otvorena američkim redateljima suočenima

sa sličnom dvojbom reprezentacijskog realizma: njihova kinematografija ostaje orijentirana prema publici te ne dopušta eksplicitno intelektualnu ili metanarativnu konstruktivnost. (Elsaesser, 2004: 287)

znatljiv po otvorenim prostorima uz cestu, benzinskim postajama i malim gradićima, zapravo je odabir vrste scenografije koja je istodobno i svugdje i "nigdje" u Americi, i time predstavlja bitni element apstrakcije, a da ona sama nije nimalo apstraktna. Odabir etnografske perspektive na Ameriku, gdje se čini da se nikad ništa ne događa, gdje vrijeme stoji i čovjek nema povijest, za Elsaessera predstavlja skrivenu anksioznu želju da se pronađu tragovi onoga što je učinilo 1960-e onakvima kakvima ih znamo, kao da će takva mjesta, praznine i tišine, dati objašnjenje za nasilje i paranoju koja je uslijedila.

Americana

King i Elsaesser kao zaključak svojih tvrdnji izvode usporedbu američke i europske kinematografije 1960-ih, prema kojoj potonja teži općim postulatima i metafizičkim dvojbama, dok se novohollywoodska drži konkretnog i jednostavnog, upošljavajući slične formativne sustave, ali ih pritom oblikujući kroz etnografsku specifičnost. Kao primjer King uzima prizor šalice u Godardovu *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj* (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967) u usporedbi s istim u Scorsesovu *Taksistu*. Površina kave čini se savršenom podlogom intelektualnom promišljanju, stvarajući kružne oblike, otvara se crna udubina, mjejhurići se razbijaju na površini, da bi zatim još krupnije apstraktna crnina reflektirala svjetlo. Kingovim riječima, misli Godardova lika kreću se preko "nemogućnosti revolucije, prijetnje rata, nesigurnosti kapitalizma i povlačenja radničke klase; znanosti, blizine budućnosti, kreacije, ograničenja jezika, smrti, praznine i ponovnog rođenja svijesti." (King, 2002: 42)

Unatoč mogućoj pretencioznosti, King ipak napominje kako se ni u *Taksistu* kao ni u jednom drugom filmu Novog Hollywooda ne nalazi ova vrsta intruzivnosti u konvencije klasične naracije, makar postupak bio vrlo slično uporabljen. Naprotiv, smatra kako se stilski inovacije novohollywoodskog filma prije svega nalaze u usporedbi s komercijalnom *mainstream* produkcijom, više nego s europskim umjetničkim filmom. Napuštanje klasičnog stila nije bilo potpuno, čak ni u radikalnijim djelima ovog razdoblja, čime Hollywood još jednom pokazuje svoju mogućnost apsorbiranja stilskih elemenata drugih kinematografija, a da se dugoročno ne izmjeni.⁹

U tom je smislu zanimljiv dio Scorsesove intervjuja u kojem opisuje proces pisanja scenarija za *Taksista* (Rosenbaum, 2004: 150). Prije nego što je započeo, ponovno je pročitao Sartreovu Mučninu, jer je, kako kaže, video priču svog filma kao pokušaj preuzimanja europskog egzistencijskog junaka, dakle čovjeka iz Camusova *Stranca*, *Zapisu iz podzemlja* Dostojevskog, Bressonovih filmova *Džepar* (*Pickpocket*, 1959) i *Osuđeni na smrt je pobegao* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) te Malleova *Izgaranja* (*Le Feu follet*, 1963) i njegova premještanja u američki kontekst. No u tom je preispisivanju shvatio da junak postaje veća neznalica, neznalica o prirodi svojeg problema. I ovdje se, u tom manjku samosvijesti, nalazi ono što Elsaesser naziva konkretnom opipljivošću

9 To je već i ranije učinjeno. Neki od aspekata sovjetske montažne škole te njemačkog ekspresionizma preuzeti su za ere velikih studija, pa je tako montažna sekvenca postala normom efektivnog sažimanja slijeda događaja, dok su izraženi rakursi i stilizirani kutovi snimanja uklopljeni, primjerice, unutar konvencija *film noir* i filma strave. Snaga Hollywooda upravo i jest u fleksibilnosti

kojom stilski sredstva preokreće pomoću racionalne uporabe, bilo da ih podređuje karakteru ili pak žanru (King, 2002: 44). No to ne znači da u trenutku u kojem novohollywoodski film uvodi ekspresivne stilski postupke oni ne znače odmak od konvencije, već naprosto da je kratkoročna anomalija postupno uvedena u repertoar stilskih postupaka.



Jack Nicholson
u filmu Pet
lakih komada
(B. Rafelson,
1970)

novohollywoodskog filma, koja posljedično pristupa drugačijem socijalnom sloju nego što to čini europski modernizam.

Doyle i Rizzo u filmu *Francuska veza* policaci su nižeg srednjeg sloja koji žive skromno, prezirući luksuz i komfor kriminalaca. U filmu se naglašeno prikazuje ironični otpor prema višoj klasi, ikonografiju koje predstavljaju skupi hoteli i elegantni automobili. Bogati su prikazani ili kao kriminalci koji skrivaju tajne ili kao razmaženi i naivni ljudi koji žive pod staklenim zvonom (Lev, 2000: 28). Posebno je znakovita scena u kojoj Doyle na velikoj hladnoći ispred skupog restorana nezgrapno jede picu i pije kavu, dok Charnier i Nicoli polako i ugodno objeduju. Simptomatično je upravo to što Charniera glumi Fernando Rey, zvijezda filmova Luisa Buñuela, koji se u njegovim djelima, glumeći šarmantne bonvivane, itekako navećerao. U *Diskretnom šarmu buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) njegova je osnovna preokupacija organizirati ugodni objed, da bi u ključnom trenutku prkosa prema teroristima ispod stola trpao odrezak u usta.

Europski je modernizam obilježen izrazitom preokupacijom buržoazijom, uglađenim slojem društva koji je definiran snobovskim pristupom umjetnosti, bontonu te stilu života prožetog visokom kulturom; no istodobno opterećenog duboko usađenim osjećajem krivnje i licemjerja, homofobije i fašizma. Chabrolovi filmovi (*Nevjerna žena – La Femme infidèle*, 1968; *Raskid – La Rupture*, 1970; *Košute – Les Biches*, 1968; *Mesar – Le Boucher*, 1969; poslije i *Izvršenje – La Cérémonie*, 1995) paradigmatski su primjer psihologizacijskog portretiranja građanstva koje kroz vrijednosti bračnog života zatomljuje stvarnu povezanost s okolinom, ali i s vlastitim nagonima, zbog čega nužno dolazi do naglog izbijanja instinktivnog zla na površinu. Bergmanovi filmovi poput *Personе* (1966), *Krikova i šaputanja* (*Väskningar och rop*, 1972) te *Fanny i Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) vrhunci su režijske uporabe mizanscene u svrhu sukobljavanja psiholoških i moralnih silnica unutar ljudi, dok su Buñuelovi *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), *Diskretni šarm buržoazije* i *Ljepotica dana* (*Belle de jour*, 1967) crnoumorno inzistiranje na buržoaskoj opsjednutosti manirama ispod kojih probija gotovo životinska strast prepuna moralnih dvojbji.

Iz tog je razloga u tim filmovima zločin najčešće psihološke naravi, kao pripitomljena strana ljudske prirode i kao simbolička točka civilizacijskog neuspjeha. S druge strane, novohollywoodski film mnogo češće zločin veže uz socijalnu razinu, uz određeni sloj ljudi kojima uporaba

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



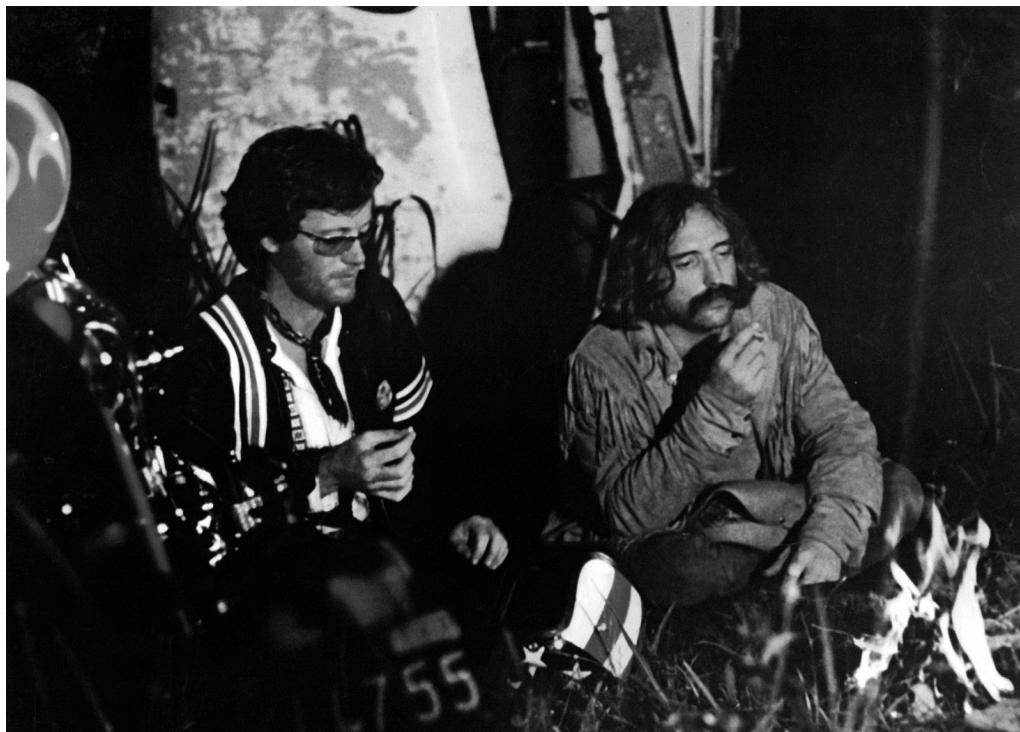
Goli u sedlu (D.
Hopper, 1969)

oružja predstavlja način života (“red-necks” u *Golima u sedlu*, sitni kriminalci u *Ulicama zla*, ratna ostavština u *Taksistu*, policija u *Francuskoj vezi*), da bi iznimno rijetko bila posljedica individualnog čina (*Prisluškivanje*). Američki film 1970-ih silazi razinu niže, prema manje obrazovanim ljudima konkretnih zanimanja u neprekidnom dodiru s opipljivim problemima. Zbog toga Rafelsonovih *Pet lakih komada* (kao i mnogi Cassavettesovi filmovi) ima najviše dodirnih točaka s europskim unutarnjim psihološkim konfliktom. No i dalje ostaje nezamislivo da bi ijedan glavni junak američkog filma pogledao, a kamoli dodirnuo Claireino koljeno.

Novohollywoodski film jedna je od rijetkih struja koja je prikaz određenog miljea čvrsto vezala uz glazbu. Za razliku od europskih modernista, koji se češće koriste izvanprizornom glazbenom pozadinom kao naglašenim konstruktom atmosfere (poput Chabrola u *Nevjernoj ženi*, Bergmana u *Personi*, Godarda u *Preziru – Le Mépris*, 1963), redatelji Novog Hollywooda uvode glazbu kao karakterizacijsko svojstvo likova. Drugim riječima, iznimno im je bitan duh vremena sadržan u melodiji i simbolika koju stvara činjenica da određen socijalni sloj cijeni upravo takvu vrstu glazbe. Najpoznatiji je primjer svakako rock-kompilacija pjesama Jimija Hendrix-a, Steppenwolfa, The Byrds-a i Boba Dylana u filmu *Goli u sedlu*, koja je, osim što put u slobodno prostranstvo podcrtava stihovima, i prikaz buntovničkog duha koji Billy i “Captain America” simboliziraju. Glazba također postaje iznimno važnim elementom svjetotvorne konstrukcije u filmovima *Pet lakih komada* i *Svlačenje*.

69 / 2012

Rafelsonov film zasnovan je na kontrastu radničke klase i provincijalnih navika kojima se Bobby priklanja zbog potrebe za “neposrednjim”, impulzivnjim načinom života; s visoko intelektualnim građanstvom kojem pripada njegova obitelj. Bobby se, međutim, nalazi na autsajderskoj poziciji u oba svijeta, unoseći kritičnost sarkastičnim komentarima i probijajući se time do skrivenih slabosti svih oko sebe. Glazba zato postaje ključnim sredstvom diferencijacije svjetova



Peter Fonda i
Dennis Hopper
u filmu *Goli
u sedlu* (D.
Hopper, 1969)

– dok se s jedne strane izruguje svojoj djevojci Rayette koja sluša country-glazbu pjevačice Tammy Wynette, s druge ponižava Catherine, učenicu klavira koju dirne njegova izvedba Chopina. Život u predgrađu prožet zvukom televizora i reklamnim songovima suprotstavljen je produhovljenoj, ali distanciranoj klasičnoj glazbi kojoj Bobby zaista pripada, ali koja je isto tako simbol njegove otuđenosti od oca (Friedman, 2007: 36).

Na isti se način portretira odnos socijalnih krugova u Formanova filmu. S jedne strane nalazi se *hippie* naraštaj prezentiran audicijom za mjuzikl (zasigurno zametak Formanova zanimanja za rad na filmu *Kosa – Hair*, 1979) na kojoj deseci mlađih djevojaka, ili na kokainu ili naprosto izgubljene životne perspektive, pjevaju skladbe poput *Ode To A Screw* i *And Even The Horses Had Wings*. Tomu nasuprot stoji naraštaj njihovih roditelja, debelih naočala, smeđih sakoa i bijelih košulja, u dobi u kojoj briga za zdravlje tjera na odvikavanje od pušenja i u kojoj sloboda duha znači jutarjni seks u kuhinji. Zbog toga Forman karikira njihove priče o intimi staroameričkom pjesmom Stephena Fostera *Camptown Races* (poznatijom kao *Everybody Sing This Song Doo Dah Doo Dah*), za koju Lynnina priateljica priznaje da ju je izvodila za muža.

Valja još napomenuti kako Larry i Lynn posjećuju klub u kojem nastupa tada iznimno popularna Tina Turner, kao kratki uvid u zaseban rast crnačke kulture i novih glazbenih smjerova. Njihovo nastojanje da razumiju svijet u koji im bježi kći navodi ih na isprobavanje marihuane, no za oca stvar prestaje imati smisla sa saznanjem da mladi *hippie* glazbeni producent zarađuje više od njega. Stoga se na kraj razuma upozorava posljednjom scenom gdje Lynn na klaviru u dnevnoj sobi prati Larryjevu pjesmu *Stranger in Paradise*, koju upućuje kćeri izravno, i svijetu neizravno, kao priznanje da zapravo ništa oko sebe ne razumije.

SONJA TAROKIĆ:
NOVI
HOLLYWOOD
KAO AMERIČKI
OBLIK
FILMSKOG
MODERNIZMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Zaključak

Novohollywoodski film se, dakle, našao na procijepu dviju različitih razina strukturnog oblikovanja. S jedne strane iskorištava društveno-povijesni trenutak u kojem je moguće kritičku oštricu usmjeriti protiv vlastite okoline, te time i tematski i formalno sudjelovati u univerzalnom umjetničkom pokretu započetom u Francuskoj, no s druge se strane u velikoj mjeri oslanja na očekivanja koja mu postavlja to isto društvo te, zbog toga što to čini pametno, kreira specifičnu vizualnost koja je istodobno i sveamerička i protuamerička. Keathley doduše tvrdi, oslanjajući se na Deleuzea, kako filmovi Novog Hollywooda, prolazeći kroz križ junaka od akcije i shvaćajući interval između percepcije i djelovanja traumatičnim, ne uspijevaju pronaći alternativu koju su dosegli europski modernisti (Keathley, 2004: 296).

Koliko se takva tvrdnja može smatrati točnom, unatoč navedenim razlikama, ako promotrimo novohollywoodski film kao reakcionaran, kao tip poetike koji se visokoumjjetničkim sredstvima uspijeva koristiti za prikaz vidljivog, ne samo unutarnjeg problema svakidašnjice i koja na tome još izgrađuje i specifični stil? Ovaj tekst tek je uvid u mogući početak istraživanja koje bi Novi Hollywood uspjelo sagledati kroz mnogo detaljniji pregled kontradikcija koje nameće. Već se i romantizacija tog razdoblja dade osporiti. Beverly Walker tvrdi kako su gotovo sve "lude" zabave bivale samo klasičnim producentskim potezima u svrhu namamljivanja mladih talenata na suradnju (Horwath, 2004: 101), dok je kokaina i viskijs zasigurno bilo i prije, a u novije im se doba samo pridružuju botoks i scijentologija.

Stoga, počevši s neslaganjima oko evolucijskog niza i uopće postavljanjem granice između 1970-ih i "ere velikih studija", preko evaluacije većega broja filmova koji u isto doba nastaju kao proizvodi industrije i nemaju veze s novovalnim konceptom, do skorašnjeg nastanka blockbustera i obnove pozitivne akcije, Novi Hollywood postaje razdobljem unutar kojeg se svaki filmolog mora za nešto opredijeliti.

LITERATURA

- Chapman, James**, 2003, "New Hollywood" i "American Genres American Society", u: *Cinemas of the World*, London: Reaktion Books
- Elsaesser, Thomas**, 2004, "The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero", u: Elsaesser, Thomas, King, Noel i Horwath, Alexander (ur.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Friedman, Lester D.** (ur.), 2007, *American Cinema of the 1970s, Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press
- Horwath, Alexander**, 2004, "A Walking Contradiction (Partly Truth and Partly Fiction)", u: Elsaesser, Thomas, King, Noel i Horwath, Alexander (ur.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Keathley, Christian**, 2004, "Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970–1976)", u: Elsaesser, Thomas, King, Noel i Horwath, Alexander (ur.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- King, Geoff**, 2002, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London – New York: I. B. Tauris Publishers
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica** (ur.), *Filmski leksikon*, 2003, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Lev, Peter**, 2000, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, Austin: University of Texas Press
- Liehm, Antonjin J., 1987, Miloš Forman: događaji, Beograd: Institut za film
- Rosenbaum, Jonathan**, 2004, "New Hollywood and the Sixties Melting Pot", u: Elsaesser, Thomas, King, Noel i Horwath, Alexander (ur.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 70s*, Amsterdam: Amsterdam University Press

UDK: 791.633-051ALLEN, W.:82-7

Nada Kujundžić

Značaj i funkcija humora u filmskom kozmosu Woodyja Allena

SAŽETAK: Rad se bavi humorom u filmovima američkog redatelja i scenarista Woodyja Allena. U prvom dijelu rada razmatra se važnost humora u Allenovu filmskom kozmosu, status humora kao svojevrsnog pribora za preživljavanje, dok je drugi dio posvećen pojedinačnim funkcijama humora. Pritom su od posebnog interesa njegova terapeutска i kritička funkcija. U radu se nastoji detaljnije izložiti temeljna teza da je Allenov humor u prvom redu antieskapistički, odnosno da iziskuje i promiče suočavanje sa stvarnošću. Kao osnovni teorijski okvir poslužili su utjecajni eseji o humoru Henrika Bergsona i Sigmunda Freuda.

KLJUČNI POJMOVI: Woody Allen, humor, tehnike dosjetke, teorija olakšanja, društvena kritika, eskapizam

Znaš kako glasi moja životna filozofija? Važno je smijati se, ali ponekad moraš i patiti, inače propuštaš samu bit života.

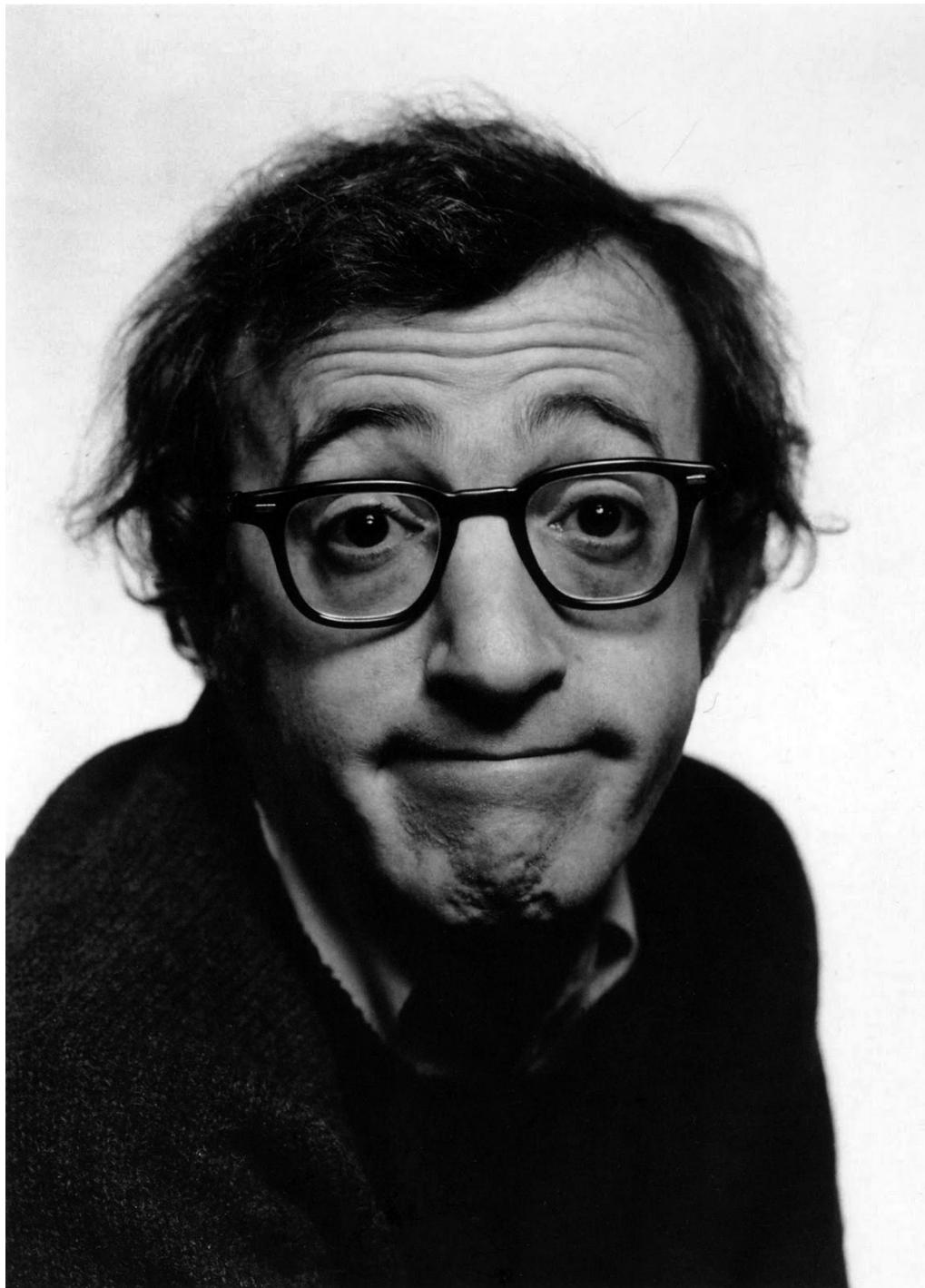
(Broadway Danny Rose, 1984)

“Neurotičan i brbljav Židov kojemu je potrebna pomoć psihijatra, kojemu je New York središte svijeta i koji ima problema sa ženama” (Fitzgerald, 2004: 7), “nespretan, egocentrik, kukavica, obožavatelj žena i preplašen njima” (Kurelec, 1997: 50)... Riječ je, dakako, o Woodyju Allenu. Poklonik jazz glazbe i vječni zaljubljenik u New York, Allen je jedan od vodećih nezavisnih filmaša današnjice. Bez obzira na to ubrajate li se među njegove poklonike, ili vam je pak “od sama početka toliko antipatičan da nijedan njegov film ne možete odgledati do kraja” (Horvat, 2004), nipošto mu ne možete predbaciti pomanjkanje ideja – riječ je, naime, o jednome od najproduktivnijih redatelja uopće.¹ Gotovo pola stoljeća duga karijera ovog redateljsko-scenarističkog (a s vremena na vrijeme i glumačkog) virtuoza obilježena je nizom kontrasta i proturječja, korijene kojih je uglavnom moguće pronaći u njegovu neprestanu balansiranju između komedije i tragedije, “humora i tuge” (Girgus, 2002: 25). Allen je, ustvrdit će Fitzgerald, bez sumnje “smiješan čovjek”, no on je također jedan od najozbiljnijih filmaša svoga naraštaja (2004: 181); iako je uspjeh njegovih ranih, “čisto komični[h]” filmova² (*ibid.*, 9) kao što su *Uzmi novac i bježi* (*Take the Money and Run*, 1969) i *Banane* (*Bananas*, 1971) pretvorio njegovo ime u sinonim za salve smijeha,³ on i

1 Od početka karijere (Što je, Tigrice Lilly? /What's Up, Tiger Lilly?/ režirao je 1966), Allen gotovo bez prekida snima po jedan film na godinu. Impresivan se popis redateljsko-scenarističkih uradaka danas sastoji od gotovo 50 naslova.

2 Rane Allenove filmove nastale na, kako ih naziva Lax, scenarijima tipa “šala za šalom” (joke-after-joke) (2007: 10), ovaj Allenov biograf uspoređuje s komičarskim rutinama – likovi i radnja funkcionišaju tek kao (uglavnom labav) okvir za nizove šala i gegova (*ibid.*, ix). Allen ih, pak, opisuje kao svoje “lude”, “otkvačene” filmove (*ibid.*, 195).

LICA
AMERIČKOGA
FILMA



Woody Allen

69 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dalje uporno pokušava snimiti “tešku” dramu à la Ingmar Bergman. Odrastao na hollywoodskim klasicima (usp. Lax, 2007: 365), mnogo toga duguje evropskim kolegama poput Fellinija, De Sice ili već spomenutog Bergmana; iako snima komedije, žanr koji se nerijetko percipira kao sinonim za zabavu i eskapizam, u njima ne samo da ne dopušta poslovični bijeg od stvarnosti već ga, naprotiv (kao što ćemo vidjeti u nastavku teksta), osućejuće; sam Allen vlastite je uratke sklon smjestiti na razmeđu između “visoke” i “niske” umjetnosti, upućujući time na vlastita nastojanja da se odupre sveopćoj komercijalizaciji i trendu podilaženja publici te ostane vjeran svojim umjetničkim standardima.⁴

Iako su nam predstavili nebrojeno mnogo duhovitih i intrigantnih priča kao i gomile otvraćenih, ekscentričnih i “pomaknutih” likova, čini se kako su Allenovi filmovi ipak varijacije na temu. To, doduše, zvuči mnogo gore nego što jest, to više što Allenove “vječne” teme uključuju tzv. velika pitanja poput (be)smisla života, (ne)mogućnosti sreće, egzistencijalnog očaja, ljubavi i prijateljstva (usp. Fitzgerald, 2004: 20), individualnosti i konformizma, cinizma, pravde, hrabrosti i slobode (usp. Nichols, 2000: 213). Nadalje, Allenovi su filmovi nerijetko autorefleksivni, donekle i metafilmski, često iznose zapožanja o samoj strukturi i naravi filma, te umjetnosti općenito. U vezi s tim valja spomenuti i složen odnos fikcije (umjetnosti) i stvarnosti (života) kao još jednu omiljenu Allenovu preokupaciju.⁵ Filmovi poput *Sjećanja na Zvezdanu prašinu* (*Stardust Memories*, 1980) ili *Purpurne ruže Kaira* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) propitkuju u kojoj je mjeri naša percepcija realnosti uvjetovana našim fikcionalnim iskustvima, te može li fikcija doista (a ako može, u kojoj mjeri) funkcionirati kao nadomjestak za stvarnost. Kao jedna od ključnih razlika među spomenutim kategorijama fikcije i stvarnosti često se navodi (ne)mogućnost kontrole;⁶ pojednostavljen, život (ili, ako hoćete, stvarnost) je u velikoj mjeri izvan naše kontrole, dok umjetničko stvaralaštvo dopušta onima koji se u nj upuštaju da sami diktiraju poslovična pravila igre. U tom smislu, redatelj i scenarist (a Allen je oboje!) zauzimaju središnju poziciju unutar filmskog pantona, donoseći, u najboljoj maniri ludički nastrojenih svemoćnih božanstava, odluke o sudbinama likova, zapletu i raspletu radnje i slično. Poklonici psihoanalize u tome bi lako mogli prepoznati

3 Slogani kojima su se tijekom godina reklamirali Allenovi filmovi jasno pokazuju njegovu komičarsku reputaciju. Pretpostavljeni “mamac” za publiku krije se u riječima kao što su komedija i smijeh: “Komičarska senzacija godine” (*Ljubav i smrt – Love and Death*, 1975), “Nova hit komedija Woodyja Allena” (*Moćna Afrodita – Mighty Aphrodite*, 1995), “Eksplozija smijeha” (*Sitni lopovi – Small Time Crooks*, 2000).

4 O svojoj poziciji na relaciji “niska” – “visoka” umjetnost Allen kaže: “Prosječnoj se osobi moji filmovi mogu učiniti, da tako kažem, umjetničkim. S druge strane, ljudi koji se razumiju u umjetnost, ne misle tako. Čudno je to s mojim filmovima – nekako su... Ne znam ni sam... Ni komercijalni ni umjetnički” (cit. u: Lax, 2007: 358).

5 “Rečeno je da, ako postoji ‘vječna tema’ u mojim filmovima, onda je to odnos stvarnosti i fikcije. To je doista nešto čime se često bavim. Mislim da se na kraju sve svodi na ovo – ja zapravo mrzim stvarnost. Ali, znate, to je nažalost još uvijek jedino mjesto gdje čovjek može pojesti pošteni odrezak.” (cit. u: Björkman, 2004: 50).

6 Problem prisutnosti/odsutnosti kontrole u životu, odnosno umjetnosti, itekako je kompleksan i njime se neću podrobnije baviti. Dakako, izjednačiti umjetnosti s kontrolom, a život s njezinim nedostatkom (a što je ovdje učinjeno) znači pribjeći krajnjem pojednostavnjivanju. Na koncu, kako ističe Nichols, “[U]mjetnost, za koju prepostavljamo da implicira kontrolu, paradoksalno ne može izbjegći imitiranje života i njegov prepostavljeni nedostatak kontrole.” (2000: 67).

(jalov?) pokušaj kompenzacije osjećaja nemoći koji pojedinac osjeća suočen sa životom (ili bolje – Životom) ili strahom od smrti.⁷

Osim raznih vidova umjetničkog izričaja, mogućnost (makar kratkotrajnog) kontroliranja stvarnosti nudi i humor. Nalik redatelju, osoba koja priča vic ili kakvu duhovitu anegdotu preuzima kontrolu nad situacijom u kojoj se nalazi. Teza o autorefleksivnosti Allenovih filmova vrijedi upravo u slučaju njegovih komedija (usp. Mast, 1979: 313): one u pravilu sadrže obilje rasprava o važnosti i/ili naravi komičnog (npr. razgovor između dramatičara i pisca komedija koji predstavlja narativni okvir u filmu *Melinda i Melinda – Melinda and Melinda*, 2004); filmska izražajna sredstva i prikazivačke tehnike nerijetko imitiraju načela na kojima funkcionišu šale; mnogi od Allenovih likova i sami su komičari, poput protagonisti filma *Annie Hall* (1977) Alvyja Singera (W. Allen), ili pak pišu komičarske skečeve, poput Davida Dobela (W. Allen) i Jerryja Falka (J. Biggs) u filmu *Ljubav i sve ostalo* (*Anything Else*, 2003). Na kraju krajeva, i sam je Allen svoju komičarsku karijeru započeo kao autor duhovitih crtica i priča u raznim časopisima, a nastupao je i kao stand-up komičar (usp. Fitzgerald, 2004).

Humor na filmu: spoj verbalnog i vizualnog

Humor prožima svaki aspekt Allenovih filmova. Ne samo da njegovi likovi “ispaljuju” jednu šalu za drugom ili izvode komičarske rutine (poput Alvyja u *Annie Hall*) već i, kako primjećuje Girgus, nerijetko sama struktura filma odgovara strukturi šale (2002: 52).

Tehnike dosjetke koje identificira i opisuje Freud, poput sažimanja, dvostrukog značenja, pomicanja značenja i sl. (1984: 19, 24, 42, 52), možda su najbolji i najveštiji “prijevod” na filmski jezik doživjeli u Allenovu Oscarom nagrađenom filmu *Annie Hall*.

U filmu “Annie Hall”, Allen gradi scene na način koji reflektira principe prema kojima djeluju snovi i šale, tako da se vizualni, verbalni i književni kodovi isprepliću i stvaraaju nove sustave značenja. Oslanjajući se na vizualne ekvivalente kondenzacije, izmještanja i neizravnog predstavljanja, Allen stvara vizualni humor izuzetne inteligencije, originalnosti i šarma. (...) [I]z prizora u prizor svjedočimo rastakanju stvarnosti kroz duhovite kontraste skrivenih značenja i vanjskih manifestacija želje. (Girgus, 2002: 52)

Lik koji se okreće publici kako bi iskomunicirao vlastitu nelagodu tijekom obiteljske večere, titlovi koji otkrivaju skrivene misli likova, a koje su nužno oprečne onome što čujemo da ti isti likovi izgovaraju, podijeljen kadar koji publici omogućuje da čuje “njegove” i “njezine” reakcije na pitanje psihanalitičara o njihovu seksualnom životu, samo su neki od načina na koje Allen tehničke dosjetke prevodi na jezik filma, razvijajući pritom inovativan režijski stil.

Allenov redateljsko-scenariistički rukopis Fitzgerald opisuje kroz analogiju s pričanjem šala: iako Allenova režija odaje “dojam lakoće”, nerijetko i nestrukturiranosti, ona je “zapravo veoma zahtjevna”, baš kao što i naoko jednostavne šale iziskuju “mnogo napornog rada i razmišljanja” (2004: 19). Allenovi pokušaji da spoji poslovnični smijeh i suze, odnosno njegova tendencija da

⁷ Zanimljivo je da je ideja o umjetnosti kao potencijalnom sredstvu nadvladavanja smrtnosti, odnosno o umjetniku kao kontroloru sudbine vlastitih likova, jedna od glavnih teza Beckerova

Poricanja smrti (*The Denial of Death*), omiljenog štiva smrću opsjednutog Alvyja u filmu *Annie Hall* (1977) (usp. Fitzgerald, 2004: 63).

poput Chaplina "snima komedije koje su ujedno i tragedije" (ibid., 98), donekle reflektira dualnu narav samog humora. Humor, naime, nastaje upravo na razmeđi zabavnoga i ozbiljnoga, "u projeku između kategorija, podvrgavajući se časak naizgled posve nemotiviranu i spontanu impulsu da zabavi, a časak angažirajući smiješno kao mogućnost neke rubne epistemološke intervencije, kritike ili motiviranog komentara" (Šesnić, 2004: 199).

Nije šala: važnost humora u Allenovu filmskom kozmosu

Svako novo djelo iz Allenove redateljsko-scenariističke radionice iznova potvrđuje povlašteno mjesto humora u njegovu celuloidnom kozmosu; likovi se uče smijati sebi i drugima, turobna gundala uviđaju da će im zdrav smisao za humor pomoći da se nose s turobnom svakodnevicom, ljubavne veze nerijetko se raspadaju jer njihovim protagonistima u njima više nije – zabavno. U animiranoj sekvenci u filmu *Annie Hall* naslovna junakinja (D. Keaton) u liku zle kraljice jada se Alvyju kako se njih dvoje "više uopće ne zabavljaju", dok Sandy Bates (W. Allen), protagonist *Sjećanja na Zvjezdanu prašinu*, vjeruje da njegova veza s Isobel (Marie-Christine Barrault) ima svjetlu budućnost jer im je zabavno zajedno. Nakon prekida s Annie, Alvy bezuspješno traga za adekvatnom partnericom – nedostatak kemije između njega i anonimne crnke očit je u činjenici da ona ne nalazi ništa duhovito u njegovoj primjedbi o tome da je prestao pušiti prije šesnaest godina, kao ni u njegovu mahnitom jurcanju za odbjeglim jastozima. Holly (D. Wiest), najmlađa od Hanninih (M. Farrow) sestara, uvjerenja je da ju arhitekt David (S. Waterston) ne smatra privlačnom jer ne zna ispričati vic: "Moj glupi vic o koturaljkama! Moram prestati pričati viceve. Mama i Hannah znaju ih ispričati, ali ja ih uvijek upropastim" (*Hannah i njezine sestre – Hannah and Her Sisters*, 1986). Prostitutka zlatnog srca Linda (M. Sorvino) ubraja smisao za humor među svoje najbolje osobine (*Moćna Afrodita – Mighty Aphrodite*, 1995), dok Nancy (S. Anspach) napušta samosažaljevanju sklonog Allana (W. Allen) jer želi "živjeti i smijati se" (*Play It Again, Sam*, 1972).

Jedan od razloga zašto se protagonisti *Sitnih lopova* (*Small Time Crooks*, 2000) Ray (W. Allen) i Frenchy (T. Ullman) ne uspijevaju uklopiti u visoko društvo jest i činjenica da nitko od pripadnika elite ne shvaća Rayeve šale. Nапосljeku, nije slučajno da glavni junak *Manhattana* (1979) Isaac Davies (W. Allen) na prvo mjesto na popisu stvari zbog kojih vrijedi živjeti stavlja – Groucha Marxu! Ako je vjerovati popisu, smijeh je daleko važniji od, primjerice, glazbe (Louis Armstrong), književnosti (Flaubertov *Sentimentalni odgoj*) ili hrane (jastozi).

Na pitanje zašto bi krilatica "Svakodnevni život je prilično komplikirana stvar" (*Ordinary life is pretty complex stuff*), inače reklamni slogan za film *Američki san* (*American Splendor*, Shari Springer Berman i Robert Pulcini, 2003), mogla poslužiti kao životni moto većine Allenovih junaka (a u prvom redu upravo tzv. allenovskih persona, neurotičnih (anti)junaka koje uglavnom igra sam Allen) nemoguće je ponuditi jednostavan i/ili jednoznačan odgovor. Sigurno je, međutim, da je jedan od izvora njihovih stalnih frustracija i sveopćeg nezadovoljstva činjenica što im niti jedan od tzv. velikih sustava poput znanosti, filozofije ili religije, ne nudi zadovoljavajuće odgovore na "velika pitanja" o smislu života, ljubavi i sl. Dobel, jedan od protagonista filma *Ljubav i sve ostalo* efektno sažima ovaj problem:

Od početka vremena ljudi su uplašeni i nesretni, boje se smrti i starenja; i oduvijek je bilo raznih svećenika i šamana, odnedavno i psihijatara koji im ponavljaju: 'Znam da se bojiš, ali ja ti mogu pomoći. Naravno, to će te koštati...' Ali stvar je u tome da ti oni ne mogu pomoći, jer život je to što jest.

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Woody Allen i
Diane Keaton
u filmu *Annie Hall* (1977)

Jedan od najekstremnijih tragača za životnim istinama svakako je hipohondar Mickey Sachs (W. Allen), jedan od likova u filmu *Hannah i njezine sestre*. Izlaz iz egzistencijalne krize, u koju zapada nakon što saznaje da ipak nema tumor na mozgu, Sachs bezuspješno traži u književnosti, filozofiji i religiji (izvorno Židov, na užas svojih roditelja preobraća se na kršćanstvo, a neko vrijeđe koketira i s Hare Krishnama). Očajan, Mickey uviđa da je samoubojstvo jedino rješenje, no u posljednji mu trenutak volju za životom vraća – komedija.

U razgovoru s Holly, Mickey objašnjava kako je ponovno otkrio svoj *joie de vivre* gledajući film braće Marx Pačja juha (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933):

Ušao sam u kino (...) Igrao je film koji sam gledao mnogo puta i oduvijek mi se svidao. I tako sjedim, gledam te ljude na velikom platnu i odjednom shvatim da sam se ozbiljno zakačio za film. I odjednom pomislim – kako ti uopće pada na pamet da se ubiješ? To je tako glupo! Pogledaj te ljude gore, stvarno su smješni, i što onda ako su tvoje najgore misli istinite, što ako nema Boga i ako imamo samo jednu priliku na ovoj zemlji? Pa zar ne želiš biti dio toga? K vragu i sve, pa nije sve u životu takva gnjavaža. I pomislim, moraš si prestati upropoštavati život tragajući za odgovorima koje ionako nikad nećeš naći. Uživaj u njemu dok traje! A poslije, tko zna, mislim, možda i ima nečega, nikko zapravo ne zna. Znam da "možda" i nije najpouzdaniji oslonac u životu, ali to je najbolje što imamo. I znaš što? Napokon sam se opustio i doista počeo uživati.

69 / 2012

Naslovni junak (W. Allen) filma *Spavač/Povampireni Miles* (*Sleeper*, 1973) odbija vjerovati da znanost ima odgovore na važna pitanja. Kad mu Luna (D. Keaton) pokuša objasniti zašto veze ne funkcionišu referirajući se na kemijske procese u tijelu, on joj odgovara da ne vjeruje u znanost: "Znanost je intelektualna sljepa ulica". Sličnog je mišljenja i paranoični Dobel za kojega je kvantna fizika puka besmislica: "Vrijeme i mjesto su ista stvar? Kakve ja koristi imam od toga? Što, da pitam



Jason Biggs i
Woody Allen
u filmu *Ljubav
i sve ostalo*
(2003)

tipa koliko je sati i on mi odgovori šest milja? Koji je to vrag?" (*Ljubav i sve ostalo*). "Dostojanstveni financijski savjetnik" Elliot (M. Caine) tijekom psihoanalitičke sesije priznaje da usprkos "silnom obrazovanju, postignućima i takozvanoj mudrosti" nije u stanju dokučiti "vlastito srce" (*Hannah i njezine sestre*). Čak ni psihoanaliza, koju mnogi nazivaju suvremenom religijom, nije u stanju ponuditi konkretnе smjernice za život. Psihoanalitičar Donnie u kriznim se situacijama za pomoć obraća vlastitim pacijentima (*Manhattan*), a Jerryjev analitičar (W. Hill) ne daje odgovor ni na jedno od njegovih pitanja (*Ljubav i sve ostalo*).⁸

Iako smo šale skloni doživljavati tek kao površnu i kratkotrajnu razonodu, zadiranje pod njihovu duhovitu i lepršavu površinu otkriva kako iste ipak nisu tako trivijalne kako se to možda na prvi pogled čini; štoviše, komedija je u svojoj osnovi zapravo "zamaskirana drama" (Fitzgerald, 2004: 7). Bez obzira na to o čemu govori ili na čiji se račun zbija, šala je uvijek, tvrdi Nichols, nužno "ozbiljna" (2000: 2), te u svojoj biti sadrži duboke emocije i uvide (Fitzgerald, 2004: 6). Pisac komedija Dobel primjerice tvrdi kako šale nude više uvida u "velika pitanja" od većine knjiga o filozofiji (*Ljubav i sve ostalo*). Protagonist *Sjećanja na Zvjezdalu prasinu*, redatelj Sandy Bates, u najboljoj adornovskoj maniri zaključuje kako je nemoguće, pa čak i nemoralno, snimati smiješne filmove usred tolike patnje. Komedija, smatra Bates, nije dovoljno "duboka" i ne može popraviti stanje u svijetu. Međutim, Marsovci koje iznenada susreće uvjeravaju ga da je zabavljanje ljudi jednako plemenito kao i misionarski rad ili pomaganje slijepima. "Dar smijeha," kako ga obavještavaju posjetitelji iz svemira, "najveći je dar koji itko može posjedovati." Zbijanje šala zasigurno

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Dobel Jerryjeva analitičara uspoređuje s Bogom: "ni jedan ni drugi ne govore, i obojica su mrtvi."

Ova se opaska može interpretirati kao komentar na

spomenuti status psihoanalize kao religije novog doba.

neće promijeniti tegobne okolnosti u kojima se nalazimo, no može nam pomoći da lakše podnosimo našu svakodnevnu jadikovku. Stvari se često doimaju sumornima, no “kad se smiješi, čitav se svijet smiješi s tobom”, a “kad se smiješ, sunce uvijek sije”, kako nas podsjeća raspjevani i rasplesani grčki kor na kraju *Moćne Afrodite*. Jedina poruka koju duhovi u filmu *Svi kažu “Volim te”* (*Everyone Says “I Love You”*, 1996) imaju za žive jest ta da uživaju dok mogu. Za Allena, dakle, komedija nije tek sredstvo kojime se život čini podnošljivijim, već jedna od stvari zbog kojih uistinu vrijedi živjeti (usp. Nichols, 2000: 35). Napominjem kako koncept humora kakav nalazimo kod Allena nipošto ne treba izjednačiti s imperativom bezuvjetnog optimizma kakav promiču razne knjige za samopomoć i samopozvani gurui i životni treneri. Da bi se, naime, gruba stvarnost olakšala utjecanjem humoru, valja ju najprije upoznati u svoj njezinoj grubosti (o tome će biti više riječi u tekstu koji slijedi).

Humor kao antieskapizam

U uvodnoj sekvenci filma *Annie Hall*, Alvy Singer koristi se šalom o staricama u odmaralištu kako bi izrazio vlastito uvjerenje da je život “prepun samoće i jada i patnje i nesreće, a sve to zajedno prebrzo završi”. Srećom, komedija nam pomaže da barem nakratko zaboravimo na vlastite probleme i uronimo u svijet u kojem je sve baš onako kako treba... No da, osim ako tu istu komediju ne potpisuje Woody Allen! Njegovo je mišljenje, naime, kako spomenuta samoća, jad, patnja i nesreća nisu nešto pred čime bismo trebali zatvarati oči. Naprotiv:

moramo prihvatičinjenicu da život nema smisla; riječ je o iskustvu koje je često užasno i okrutno, lišeno svake nade; ljubavne su veze vrlo, vrlo teške. No usprkos tomu moramo pronaći načina ne samo da se nosimo sa svim tim spoznajama, već i da vodimo dostojan i moralan život.
(cit. u: Lax, 2007: 123–124)

Drugim riječima, Allen ne bira eskapizam (osim, smatra Nichols, u svojim ranim *slapstick* komedijama /2002: 220/), već izravno suočavanje s neuljepšanim životnim činjenicama. Isto vrijedi i za njegove likove – iako privučeni raznim oblicima bijega, dopuštaju si da im podlegnu tek kratkotrajno, u konačnici uvijek odabirući stvarnost.⁹ Suočavanje i prihvatanje jedina su opcija; eskapizam je moguć tek kao kratkotrajno i uglavnom neučinkovito rješenje, dok na duge staze nužno prelazi u ludilo.

Glavna junakinja *Purpure ruže Kaira* u konačnici spoznaje da raskošni apartmani i luksuzne zabave kakve gleda na velikom platnu mogu ponuditi tek kratkotrajan bijeg pred sivom i grubom stvarnosti doba depresije; stoga se odlučuje za “stvarnu” osobu, a ne lik koji je iskoracio s filmskog platna (ma koliko savršen bio). “Ja sam stvarna osoba i bez obzira na to koliko sam u napasti, moram izabrati stvarni svijet”, zaključuje Cecilia (M. Farrow). Stvarnost se, međutim, pokazuje razočaravajućom kada odabranik njezina srca sjeda na prvi zrakoplov za Hollywood: “Nažalost,

⁹ Ustvrdivši da nas Allen nastoji suočiti sa stvarnošću “onakvom kakva ona jest”, nipošto ne želim reći da su njegovi filmovi realistični, tj. vjerni stvarnosti u strogo prikazivačkom smislu. Naprotiv, Allen često u svoje radove upleće elemente nadnaravnoga, primjerice čudotvorne biljke u

filmu *Alice* (1990), ili lik koji silazi s filmskog platna u *Purpurnoj ruži Kaira*. Biti vjeran stvarnosti u kontekstu rasprave o Allenovu stvaralaštvu zapravo znači ne poricati ili ignorirati negativne, neugodne ili bolne aspekte ljudske egzistencije.



Woody Allen
i Mia Farrow
u *Hannah i
nezine sestre*
(1986)

prisiljeni smo odabrat stvarnost, no ona nas u konačnici slomi i razočara. Uvijek sam smatrao da je stvarnost vrlo sumorno mjesto,” kaže Allen (cit. u Lax, 2007: 19). Odabrat stvarnost možda i jest bolno, no odabrat fikciju bilo bi naprsto – suludo (ibid., 99).

Ponešto paradoksalno, ironija humora leži u tome da je svaka šala uvijek dvostruka: ona koju zbijamo mi, i ona koja se zbijja s nama. Humoru se možda i utječemo kako bismo pobegli ili zaboravili, no “caka” je u tome što nas on uvijek vraća upravo onomu od čega bježimo, odnosno onomu što nastojimo zaboraviti. Filmska se publika utječe redatelju (u ovom slučaju Allenu) i traži od njega da ju razonodi, da joj “na devedeset minuta odvraća pozornost od životnih i svjetskih problema. Allen nam odvraća pozornost govoreći nam da ne razmišljamo o smrti. Ironično je što nas to upravo potiče da o njoj razmišljamo” (Fitzgerald, 2004: 83). Humor, dakle, istodobno i konstruira i dekonstruira stvarnost (usp. Girgus, 2002: 30), otvarajući osobitu poziciju nepodnosiljive blizine i sigurne udaljenosti. S jedne strane, cilj mu je ukloniti sve maske koje stavljamo na lice stvarnosti ne bismo li je učinili ljepšom i podnošljivijom, osujećujući na taj način bilo kakvu mogućnost fikcionalnog bijega. S druge pak strane, humor pretpostavlja sposobnost distanciranja¹⁰ od te iste stvarnosti u svrhu njezina boljeg sagledavanja i razumijevanja, što pak u konačnici rezultira pomirenjem i prihvaćanjem.

Osoba koja priča vic ili iznosi kakav duhovit komentar smješta se u samo središte stvarnosti, no pritom je naoružana arsenalom komičnoga koji joj pomaže da se s njome nosi. Obilje vizualnih primjera ovakvog djelatnog principa nalazimo u filmu *Annie Hall*. Na uskrsnoj večeri u domu obitelji Hall Alvy se osjeća nelagodno. Ne samo da baka Hall (H. Ludlam), “klasična mrziteljica Židova”, neprestano šalje neprijateljske poglede u njegovu smjeru već ima i problema s osmišljavanjem prikladnih tema za razgovor, a ni njegove doskočice ne padaju na plodno tlo. Iako u pot-

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

10 Upravo je tzv. distancirani stil, smatra Fitzgerald, jedna od najprepoznatljivijih odlika Allenova redateljskog rukopisa (usp. 2004: 8–9).



Woody Allen u
filmu *Sjećanja
na Zvjezdanu
prašinu* (1980)

punosti uronjen u neugodnu situaciju, Alvy je još uvijek sposoban dovoljno se od nje distancirati kako bi ju mogao slobodno komentirati i s njome zbijati šale. U jednom se trenutku tako okreće kameri i dijeli svoja zapažanja o atmosferi za blagdanskim stolom s publikom (usp. Girgus, 2002: 58). Sličan primjer nalazimo i u *Manhattanu*: nakon što je dao otkaz, Isaac je zabrinut kako će se to odraziti na njegova oca: "Više neću moći slati mnogo novca roditeljima. To će dотуći mog oca. Više neće moći dobiti dobro mjesto u sinagogi. Morat će sjediti otraga, daleko od Boga, daleko od središta zbivanja." Položaj Isaacova oca kakav opisuje ova primjedba odgovara poziciji komičara: on je istodobno unutar zbivanja (u sinagogi), ali i dovoljno od njega distanciran (otraga, daleko od središta zbivanja) (ibid., 135).

Umjesto da svojoj publici servira zašećerene, romantične, "hollywoodske" svršetke i bijeg u idealizirane svjetove u kojima su, da se poslužim riječima Toma Baxtera (J. Daniels) u filmu *Purpurna ruža Kaira*, ljudi dosljedni i pouzdani, Allen razbija bajku i gura nam u lice stvarnost (usp. Lax, 2007: 125). Prema istom načelu, tvrdi Simon Critchley, funkcionira i humor – ne samo da ne potpomaže idealizaciju i maštarije već nas i prisiljava da se zagledamo u stvarnost i priznamo kako za istu alternativu jednostavno ne postoji. Drugim riječima, poanta humora nije spas (bijeg) od stvarnosti, već, naprotiv, suočavanje s njome (2007: 27). Štoviše, Critchley tvrdi da u humoru nema ničeg inherentno eskapističkog; naprotiv, on nas uvijek nepovratno vraća stvarnosti u kojoj živimo (2007: 27). Sličnog je mnijenja i Henri Bergson; međutim, on u "demaskiranju" stvarnosti (ie. uklanjanju "korisn[ih] simbol[a], konvencionalno i društveno prihvaci[ih] općenitosti") vidi zadaču umjetnosti *en général* (1987: 101–102).

Antieskapistički optimizam

"Pokazujući nam ludost svijeta, humor nas ne spašava od te ludosti usmjeravajući našu pozornost na nešto drugo (...) nego nas poziva da se suočimo s ludošću svijeta i promijenimo situaciju u kojoj se nalazimo" (Critchley, 2007: 27, istaknuto u izvorniku). To je ujedno i jedna od temeljnih lekcija koju uvijek iznova uče Allenovi likovi. Na početku filmova zatjećemo ih kako se utapaju u vlastitim nihilističkim mislima i dubokim egzistencijalnim krizama, preplavljeni

problemima s kojima se ne mogu nositi. Neprestano se žale na besmisao i uzaludnost ljudskog postojanja, pronalazeći da je stvarnost prestrašna da bi se s njome mogli nositi. Ponešto preuvjetan primjer ovakvog toka misli iznosi posjetiteljica muzeja (D. Davila) u filmu *Play It Again, Sam*. Na Allanovo pitanje što misli o slici Jacksona Pollocka pred kojom se sreću, ona odgovara da ista odražava njezina razmišljanja o životu:

Grozomorna, osamljena praznina egzistencije. Ništavilo. Čovjek osuđen da protiv svoje volje živi u jalovoj, bezbožnoj vječnosti, nalik na slab plamen svjeće koji paluca u prostranstvu ispunjenom tek otpadom, stravom i ponijenjem, stvarajući beskorisnu, turobnu luđačku košulju u apsurdnom crnom kozmosu.

Tijekom filma, međutim, očajnicima s početka ipak polazi za rukom nadvladati inicijalni strah i nihilizam te, otkrivanjem ljubavi i skrivenih potencijala ljudskog duha, prigrlići život sa svim njegovim lošim i dobrim stranama (usp. Nichols, 2000: xiv). Čak i depresivni Alvy koji sve u životu dijeli na "užasno i očajno" (*Annie Hall*) nauči cijeniti činjenicu da on sam ipak pripada kategoriji "očajnog", a ne "užasnog" (ibid., 217).

Iako mnogi od dosad navedenih primjera možda sugeriraju suprotno, za Allenu se ipak ne može ustvrditi da je pesimist. Možda zvuči paradoksalno, ali njegov je antieskapizam u svojoj biti itekako optimističan. Čak i "ozbiljniji" među Allenovim radovima naposljetu završavaju u pozitivnom raspoloženju, te u pravilu nude neki oblik komičnog predaha. Sumornoj prići o moralnim dvojbama oftalmologa Judea Rosenthala (M. Landau) u *Zločinima i prekršajima* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) pridodan je komični podzaplet koji prati nadmetanja dvojice filmaša – uspješnog redatelja komedija (A. Alda) i neuspješnog autora dokumentarnih filmova (W. Allen). Komična narativna linija ovdje funkcioniра i kao komentar one dramatične i kao "predah" od nje (usp. Nichols, 2000: 152–153). Girgus, pak, kao primer Allenova (u nedostatku bolje riječi) nepopravljivog optimizma navodi komičan lik Mickeya Sacha u pretežno "ozbilnjom" filmu *Hannah i njezine sestre* (2002: 117–118).

U konačnici, zaključuje Girgus, Allen je "i svijetao i taman. Njegova mračnija raspoloženja pokazuju njegovu svijest o "praznini", no njegovi uradci također slave sposobnost čovjeka da voli, smije se i preživi" (2002: 127). U tom smislu Allenova koncepcija ili, ako hoćete, "filozofija" humora, donekle odgovara onoj Marka Twaina koji je ustvrdio kako čovjek, da bi se smijao, najprije mora tugovati.¹¹

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

11 "Sve je ljudsko patetično. Tajni izvor samog humora nije radost, već tuga. Nema humora na nebu"

(cit. u Spiegelman, 1998: 168).

Smijati se smrtnosti ili "U životu ima i gorih stvari od smrti"

Jedna od stalnih Allenovih preokupacija svakako je i strah od smrti. No to nas, zapravo, ne treba čuditi – strah od smrti je, kako primjećuje Dobel, "prilično raširen među živim bićima" (*Ljubav i sve ostalo*). Iz filma u film, Allenovi likovi uče prihvatići neizbjježno, te uživati u životu usprkos svijesti o njegovu neumitnom kraju. U galeriji Allenovih likova svojom se opsesijom smrću svakako ističe više puta spominjani Alvy Singer: on kupuje knjige koje u naslovu sadrže riječ "smrt", a opsesivno razmišljanje o trenutku kada će "otegnuti papke" ne dopušta mu da se opusti



Jeff Daniels i
Mia Farrow u
Purpurnoj ruži
Kaira (1985)

i zabavlja. Za razliku od Annie, koja se smije dok prepričava anegdotu o iznenadnoj smrti bakina brata Georgea, "Alvy očito ne nalazi ništa smiješno niti u smrti, niti u Annienoj priči. Na kraju sar-kastično komentira: 'sjajna priča', 'stvarno mi je uljepšala dan'" (Nichols, 2000: 37). Alvyjev način razmišljanja dijeli i Boris (W. Allen), protagonist *Ljubavi i smrti* (*Love and Death*, 1975).

Na početku filma Boris izjavljuje kako bi poslovičnom dolinom smrti radije trčao nego še-tao, jer mu je cilj iz nje što prije izaći. Međutim, u nizu susreta sa smrću (bilo metaforičkih, bilo doslovnih – kada se u najboljoj bergmanovskoj maniri nađe oči u oči s Crnim /u ovom slučaju bijelim/ koscem) naposljetku se uspijeva pomiriti s njezinom neizbjegnošću. Jedan od simptoma tog pomirenja jest i njegova sposobnost da se s temama od kojih je prije zazirao – šali:

Na kraju krajeva, u životu ima i gorih stvari od smrti. Ako ste ikada proveli večer u društvu zastupnika osiguravajućeg društva, znate o čemu govorim. Ključ je u tome da na smrt ne gledate kao na kraj, već kao na efektan način rezanja troškova.

U završnim sekvencama filma vidimo ga kako pleše i poskakuje u pratnji u bijelo odjevene Smrti¹² (N. Rose). Takozvani ljudski kameleon Leonard Zelig (W. Allen) šale zbijia i na samrtnoj po-stelji, tvrdeći kako je jedina loša stvar kod umiranja ta da nikad neće sazнатi kako završava roman *Moby Dick* (Zelig, 1983). U filmu *Ljubav i sve ostalo* likovi mlađahnog Jerryja Falka i ostarjelog Davida

12 Figura smrti kao Kosca očito je hommage Bergmanovu *Sedmom pečatu* (*Det sjunde inseglet*, 1957; usp. Fitzgerald, 2004: 59; Björkman, 2004: 74). No dok je Bergmanova Smrt sumorna i odjevena

u crno, Allenova je zaognuta u bijeli ogrtač, što sugerira Borisovo konačno pomirenje s vlastitom smrtnošću, pa čak i dozu optimizma.

Dobela funkcioniraju kao utjelovljenja dvaju oprečnih stajališta prema smrti: straha i prihvaćanja. Poput već spomenutog Alvyja ili Borisa, i Jerry je opsjetnut smrću – štoviše, to je tema njegova prvog romana. Kad svoje strahove podijeli s Dobelom, potonji mu lakonski odvraća: "To je smiješno".

U razgovoru o tome je li život u svojoj biti komičan ili tragičan, pisac komedija Sy (W. Shawn) izjavljuje: "Smijemo se kako bismo zamaskirali vlastiti stvarni strah od smrći" (*Melinda i Melinda*). Allenovi likovi u tom smislu obnašaju dvostruku funkciju konstantnog podsjetnika na smrtnost i modela njezina prihvaćanja – iako su opsjetnuti smrću, i dalje su u stanju zauzeti distancu potrebnu kako bi zbijali šale na račun vlastite opsesije (usp. Mast, 1979: 319).

Humor kao sredstvo kritike: pogled u suvremeno društvo

Prema Bergsonu, "[S]mijeh mora imati društveno značenje" (1987: 13); riječ je, zapravo, o nekom obliku "društvene poruge" (ibid., 89). Štoviše, korijene komedije spomenuti filozof pronalazi upravo u činu opiranja društvenim diktatima (ibid., 88). Subverzivni potencijal humora prepoznaje i Freud koji ga opisuje kao djelotvoran način zaobilazeњa konvencija i inih društveno proskribiranih prepreka, te progovaranja o neugodnim ili zabranjenim temama (1984: 105). Cilj tzv. ciničke tendenciozne dosjetke,¹³ kako ju razumiye Freud, jest kritika raznih institucija, ličnosti, moralnih i religioznih diktata i sl. (ibid., III).

Iako primarno polje njegova zanimanja predstavljaju (pojednostavljeno rečeno) pojedinci i njihovi odnosi, Allenovi filmovi u pravilu sadrže i neki oblik društvenog komentara (usp. Fitzgerald, 2004: 20). Redatelj se, doduše, svojski trudi poreći svaki društveni i/ili politički angažman koji se katkad pripisuje njegovim radovima,¹⁴ no oni ipak u raznim oblicima te u manjoj ili većoj mjeri komentiraju, često i kritiziraju suvremeno društvo. Najeksplicitniji kad je riječ o politici i društvenim temama svakako su njegovi raniji radovi, poput *Banana* ili *Povampirenog Milesa* (Fitzgerald ih čak opisuje kao politički osviještene /ibid./, dok će ih Cook nazvati društvenim satirama /1990: 511/). Promatrajući suvremenih svijet kroz vizuru komičnoga, Allen se uspijeva (barem donekle) distancirati od društva unutar kojeg i sam živi i djeluje. Ova vrsta distance mu, pak, omogućuje bolji uvid od same uronjenosti, te olakšava detektiranje problematičnih točaka. Sam humor u ovom kontekstu funkcioniра kao poslovična žlica šećera koja pomaže da se lakše podnese gorki lijek. To, dakako, ne znači da se njime nastoji zamaskirati ili umanjiti prave probleme; prije je riječ o tome da se njime kreira prihvatljiviji okvir za otvaranje osjetljivih i kontroverznih pitanja poput zlostavljanja djece (*Hannah i njezine sestre*)¹⁵ ili mladenačke delinkvencije (*Ljubav i sve ostalo*).¹⁶

NADA

KUJUNDŽIĆ:

ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Tendencioznoj dosjetki (takvoj koja je motivirana konkretnom namjerom /Freud, 1984: 91/), Freud suprotstavlja "apstraktnu", "bezazlenu" dosjetku koja "ne služi nikakvoj naročitoj namjeri" već je sama sebi svrhom (ibid.). Uz ciničke, u tendenciozne dosjetke Freud ubraja i agresivne, opscene i skeptičke dosjetke (ibid., 98, 118).

14 "[T]eme koje obrađujem u svojim filmovima mogu se podudarati s preokupacijama publike, no nikada se ne radi o društvenim ili političkim problemima. Uvijek je riječ o psihološkim ili romantičnim ili egzistencijalnim pitanjima" (citirano u: Lax, 2007: 128).

15 Ed Smythe (J. T. Walsh) objašnjava Mickeyu da neće emitirati njegov prilog o zlostavljanju djece jer je riječ o vrlo osjetljivoj temi. Mickey mu odgovara: "Zar ne čitaš novine? Cijela zemlja to radi!" Ed mu odvraća kako se u prilogu poimence prozivaju pojedinci, na što Mickey napominje kako nikoga ne spominju poimence – umjesto toga kažu "Papa".

16 Dobel, profesor u državnoj srednjoj školi, objašnjava Falku zašto je obećao voditi svoje đake u muzej: "Tu i tamo ih nastojim izložiti kulturi kako se ne bi čitavo vrijeme mlatili lancima za bicikle." Poslije hvali njihovu kreativnost u osmišljavanju načina da prokrijumčare oružje mimo detektora metala.



Woody Allen
u filmu *Annie Hall* (1977)

U većini je slučajeva potencijalno angažirani humor sveden na pojedinačne šale ili duhovite komentare. Nerijetko i sami likovi svojim prenaglašenim karakteristikama ili ekstremnim stajalištima djeluju potencijalno subverzivno. Paranoični David Dobel, koji vidi prijetnju iza svakog ugla i savjetuje mladog prijatelja Falka da se dobro naoruža jer, kako kaže, tko zna kada bi se nacisti mogli vratiti, djeluje kao karikatura najgorljivijih pristaša američke Nacionalne udruge za oružje (NRA) (*Ljubav i sve ostalo*). Slično vrijedi i za latentnog homoseksualca Johna (E. Begley Jr.), čija se opsesija vatrenim oružjem tumači kao simptom potisnute seksualnosti u *Sve što pali* (*Whatever Works*, 2009). „Da nije seksualnih poremećaja, Nacionalna udruga za oružje bi bankrotirala!”, primjećuje cinični Boris (L. David). Kritika se katkad proteže i na čitav film, kao u slučaju *Superstara* (*Celebrity*, 1998), filma koji Vukoja opisuje kao “satiričan (...) pogled na suvremeno društvo ovisno o medijima i opsjednuto slavnim osobama” (1999: 145). Zločini i prekršaji, otkriva Allen, trebali su ponuditi ironičan komentar na suvremena mjerila uspješnosti:

Nije dovoljno imati dobro srce i visoke ciljeve. Društvo zanima samo uspjeh. Nije važno što je Lester [A. Alda] budala – on je uspješan. I zato što je uspješan pozivaju ga da drži predavanja na sveučilištima, daju mu nagrade, i žena poput Halley [M. Farrow] ga na koncu zavoli. S druge strane, nikoga nije briga što Cliff [W. Allen] ima dobre namjere. (cit. u Björkman, 2004: 219)

Kad je riječ o onome što bismo donekle mogli označiti kao društveno angažirani humor u Allenovim filmovima, istaknuto mjesto pripada šalama na račun rasnih i etničkih stereotipa. Za Allena izvornu i nepresušnu inspiraciju predstavljaju, dakako, stereotipi o Židovima, no ne libi se



Anjelica Huston
i Martin Landau
u filmu *Zločini i
prekršaji* (1989)

ismijavati ni predrasude o Talijanima (obitelj Rispoli u *Broadway Danny Rose*, 1984) ili Nijemcima (lik sluškinje Friede (T. Klein) u filmu *Svi kažu "Volim te"*). Dekonstruirajući ukorijenjene predrasude, Allen često poseže za prenaglašavanjem koje nerijetko prerasta u karikiranje. Lik paranoičnog Židova gotovo je nezaobilazan, a u pravilu ga utjelovljuje sam Allen. Alvy Singer je primjerice uvjeren da ljudi oko njega neprestano mrmljaju negativne primjedbe na račun Židova, i uznemiri se kada mu dјelatnik u glazbenoj prodavaonici spomene rasprodaju Wagnerovih ploča. Po stupnju paranoičnosti Singeru može konkurirati tek David Dobel, "postariji učitelj i pisac komedija sa strašću za velike riječi i duboko ukorijenjenom paranojom" (Lax, 2007: 58), zagovornik ideje da te ono što ne znaš može ubiti: "Kao kad ti kažu da ideš na tuširanje, pa onda ispadne da uopće nema tuševa" (*Ljubav i sve ostalo*).

Ublažavanje nelagode: humor kao ispušni ventil

Ono što povezuje mnoge od allenovskih filmskih persona jest njihova sklonost da izlaz iz neugodnih situacija traže u humoru. U tom kontekstu humor služi kao neka vrst ispušnog ventila, katalizatora nagomilane napetosti koju takve situacije u pravilu generiraju.¹⁷

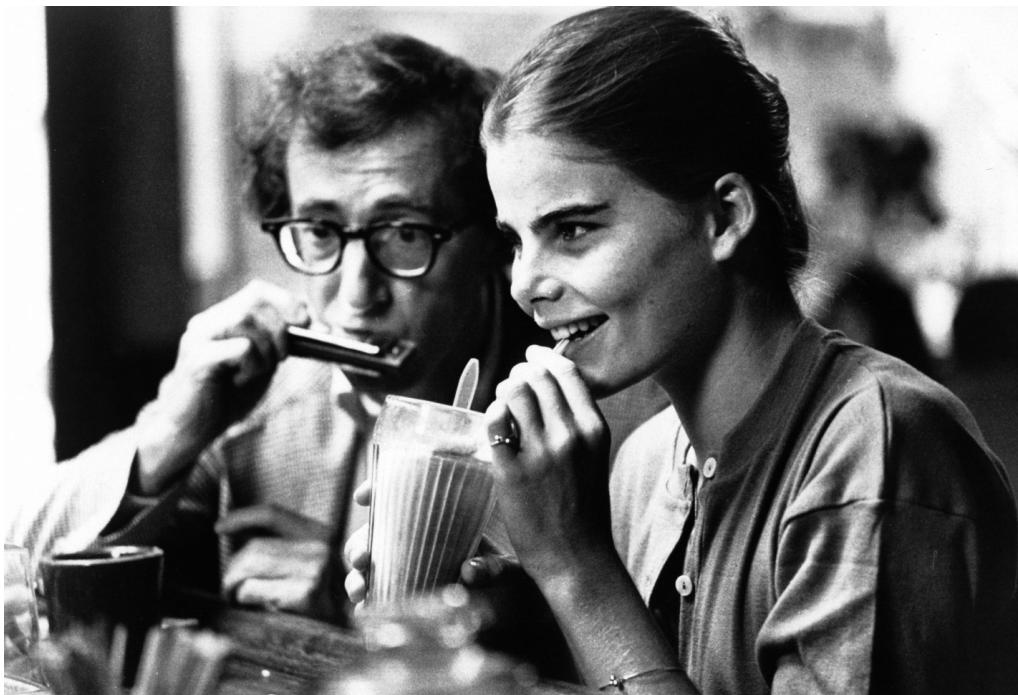
Freud ubraja humor među obrambene mehanizme najvišeg reda. Razlog tomu krije se u činjenici da humor ne pokušava neugodne sadržaje sakriti od svijesti (što je slučaj s potiskivanjem), već kroz oslobađanje nelagodnosti (pražnjenje viška energije) stvara užitak (1984: 240). U konačnici, zadaća mu je pomoći egu da se nosi sa stvarnošću te mu, ako je potrebno, osigurati potreban odmak od situacija s kojima se u tom trenutku nije u stanju nositi (ibid.). Dosjetki (šali) se, dakle, pripisuje višestruko korisna funkcija: osim što djeluje kao obrambeni mehanizam, pomaze oslobođiti organizam od viška potencijalno štetne energije, ali i uštedjeti energiju koju tek

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁷ Ovakvo shvaćanje humora kao sredstva "oslobađanj[a] zatomljene nervozne energije" zagovara tzv. teoriju olakšanja. Među njezine se

zagovornike ubrajaju primjerice Sigmund Freud i Herbert Spencer (usp. Critchley, 2007: 13).



Woody Allen
i Mariel
Hemingway
u filmu
Manhattan
(1979)

valja psihički investirati (ibid., 131–132). Dosjetka je, nadalje, umnogome nalik snu s kojime dijeli niz djelatnih principa (sažimanje, neizravno prikazivanje i sl.) (ibid., 171) kao i sposobnost verbaliziranja (u slučaju snova, vizualiziranja) neugodnih sadržaja kojima se prijeći pristup svijesti (usp. Fitzgerald, 2004: 6).

U filmu *Hannah i njezine sestre* jedini način na koji se Mickey može nositi s viješću da je neplođan jest taj da zbijanje šalu za šalom. Zamoljen da donira spermu kako bi Mickeyeva supruga mogla zatrudnjeti, njegov prijatelj Norman (T. Roberts) vlastitu nelagodu također nastoji ublažiti humorom: "Pa, već sam davao krv. I odjeću za siromašne". U *Ljubavi i smrti* Borisu smisao za humor pomaže prebroditi ratne strahote i izbjegići dvoboje, dok se protagonist Moćne Afrodite Lenny Weinrib (W. Allen) služi duhovitim doskočicama kako bi raspršio vlastitu nervozu uzrokovana mogućnošću posvajanja djeteta.

Iz gore navedenih primjera moglo bi se zaključiti da je humor sinonim za eskapizam. Međutim, ovakav oblik komičnog predaha zapravo nesmiljeno upućuje upravo na ono od čega nudi predah, odnosno, da citiram Mary Nichols, nužni preduvjet komičnog predaha kao takvog jest postojanje nečega od čega valja predahnuti (2000: 153). Šala na račun nelagodne situacije ni po čemu ne mijenja samu situaciju, već prije našu percepciju iste. Sandy Bates primjerice nastoji ublažiti vlastitu nervozu uzrokovana tiskovnom konferencijom pretvarajući svoje odgovore u minijaturne komičarske rutine. Sličnoj taktici pribjegava i Leonard Zelig, koji na pitanja svog psihanalitičara odgovara duhovitim opaskama: "U Beću sam surađivao s Freudom. Razišli smo se oko pitanja zavisti na penisu – Freud je tvrdio da se ona javlja samo kod žena" (Zelig). Kao ilustraciju ove funkcije humora Grgur navodi scenu s početka *Manhattana* u kojoj su Isaac, Tracy (M. Hemingway), Yale (M. Murphy) i Emily (A. Byrne) na dvostrukom spolu. Očito je, primjećuje Grgur, da znatna razlika u godinama između Isaaca (42 godina) i Tracy (17 godina) stvara veliku količinu napetosti među okupljenima:

[Isaac] dakako izražava vlastitu neugodu svraćajući pozornost upravo na bolnu temu: "Meni su 42, a njoj 17. (Kašluca) Izlazim s djevojkom čijeg oca mogu prebiti. To je prvi puta u životu da mi se tako nešto dogodilo." (2002: 66)

Zaključak

Koju igru igra Allen? Igra li se uopće? Što nastoji postići svojim filmovima? Mnogobrojni kritičari, teoretičari i povjesničari filma, kao i amateri-entuzijasti razilaze se oko spomenutih pitanja. Mary Nichols primjerice u njegovim filmovima prepoznaće neku vrst osjećaja misije; kroz svoje rade, smatra Nichols, Allen u prvom redu nastoji popraviti suvremeno društvo i podsjetiti publiku na pozitivne aspekte života (2000: xi). S druge strane kritičari poput Sama Girgusa ili Nancy Pogel inzistiraju na važnosti subverzivne note koja je, smatraju, rezultat težnje za podrivanjem samih temelja društva (*ibid.*, xii). "Istina" se najvjerojatnije krije negdje između tih dva ekstrema; ponovno se nameće slika Allena kako spretno održava ravnotežu između dvaju polova: tragičnog i komičnog, afirmativnog i negacijskog, bijega i suočavanja, kritike i prihvatanja. Bez obzira na to mogu li nas njegovi filmovi doista promijeniti ili barem potaknuti na razmišljanje, vrsta humora koju promiču, smatra Šesnić, ipak predstavlja "dobrodošl[u] intervencij[u] u svakodnevne obraćune s pretencioznom realnošću", koja se i sama katkad doima poput kakve predstave ili parodije (2004: 200).

Iako se uvriježilo komediju izjednačavati s bijegom a tragediju sa suočavanjem,¹⁸ Allenovi filmovi takvo stajalište izravno osporavaju. Eskapističke *slapstick* komedije s početka karijere redatelj ubrzo zamjenjuje komedijama koje paradoksalno osjećaju svaku mogućnost fikcionalnog bijega, no koje istodobno, antieskapističkoj komponenti usprkos, pokazuju da je život dobar (usp. Nichols, 2000: 220). Humoru možda nedostaje snaga potrebna za izravno mijenjanje stvarnosti, no može u velikoj mjeri utjecati na način na koji je percipiramo. U Allenovim filmovima glavna pokretačka ideja u pozadini humora nije, da se poslužim frazom iz *Kletve škorpiona* (*The Curse of the Jade Scorpion*, 2001), razgrnuti, već naprotiv, navući "ružnu zavjesu stvarnosti" i prisiliti nas da ju dobro pogledamo. Humor u tom smislu istodobno funkcioniра i kao svojevrsno "momentalno sljepilo" i kao ekstremno izoštravanje vida.

Sposobnost smijeha i zbrijanja šala se često navodi kao ekskluzivno obilježje ljudske vrste (v. Critchley, 2007). Za Allena ona je svakako indikator i sredstvo očuvanja zdravog razuma usred ne uvijek razumnog svijeta. "Ironija je u tome što ja zapravo doista snimam eskapističke filmove, no oni nisu bijeg za publiku, već za mene", kaže Allen¹⁹ (cit. u: Lax, 2007: 366). U konačnici, šala je na naš račun.

NADA
KUJUNDŽIĆ:
ZNAČAJ I
FUNKCIJA
HUMORA U
FILMSKOM
KOZMOSU
WOODYJA
ALLENA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

18 Ovakvo stajalište eksplicira Lester (A. Alda) u filmu *Zločini i prekršaji*, koji vlastitu teoriju humora sažima na sljedeći način: *If it bends, it's funny. If it breaks, it isn't.* (U slobodnom prijevodu, sukob /kakav iziskuje tragedija/ nije smiješan, no izbjegavanje sukoba /karakteristično za komediju/ jest).

19 Kao klinac, odlazio sam u kino kako bih pobjegao. Gledao bih i do dvanaest, katkad i četrnaest filmova tjedno. Kao odrasla osoba, imam tu privilegiju da

uglavnom živim onako kako mi odgovara – snimam filmove kakve želim snimati, pa godinu dana imam priliku živjeti u nestvarnom svijetu nastanjenom prekrasnim ženama i pametnim muškarcima. (...) Da ne spominjem sjajnu glazbu i sva ona mesta na koja su me moji filmovi odveli. (...) I, da, ponekad sam u prilici izaći s kakvom glumicom. Postoji li išta bolje? Pobjegao sam u svijet filma iza kamere (...)” (cit. u Lax, 2007: 365–366).

LITERATURA

- Bergson, Henri**, 1987, *Smijeh. Eseji o značenju komičnoga*, prevela Bosiljka Brlečić, Zagreb: Znanje
- Björkman, Stig (ur.)**, 2004, *Woody Allen on Woody Allen*, London: Faber & Faber
- Cook, David A.**, 1990, *A History of Narrative Film*, 2. izdanje, New York, London: W. W. Norton & Company
- Critchley, Simon**, 2007, *O humoru*, prevela Dragana Vulić-Budanko, Zagreb: Algoritam
- Fitzgerald, Martin**, 2004, *Woody Allen*, preveo Marko Majerović, Zagreb: Profil International
- Freud, Sigmund**, 1984, *Dosjetka i njen odnos prema nesvesnom*, preveo Tomislav Bekić, Beograd: Matica srpska
- Girgus, Sam B.**, 2002, *The Films of Woody Allen*, 2. izdanje, Cambridge: Cambridge University Press.
- Horvat, Srećko**, 2004, "Novi Allen!", *Vijenac*, 23. prosinca 2003, br. 282–283, <<http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac282.nsf/AllWebDocs/Allen>>, posjet 15. listopada 2011.
- Kurelec, Tomislav**, 1997, "Moćna Afrodita", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 3, br. 9, str. 50.
- Lax, Eric**, 2007, *Conversations with Woody Allen. His Films, the Movies, and Moviemaking*, New York: Alfred A. Knopf
- Mast, Gerald**, 1979, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, 2. izdanje, Chicago: University of Chicago Press
- Nichols, Mary P.**, 2000, *Reconstructing Woody. Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc
- Spiegelman, Art**, 1998, "Cracking Jokes: A Brief Inquiry into Various Aspects of Humor", u: Roth, Michael S. (ur.), *Freud. Conflict and Culture*, New York: Vintage Books, str. 165–168.
- Šesnić, Jelena**, 2004, "Woody u drugom mediju", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 38, str. 198–200.
- Vukoja, Denis**, 1999, "Superstar", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19–20, str. 144–145.

UDK: 791.633-051JONES, T.L."2005":316.4(73:72-04)

Bernard Koludrović

Granice identiteta / identiteti granica u suvremenoj kinematografiji SAD-a – studija slučaja *Tri sprovoda u Meksiku*

SAŽETAK: Rad propituje ulogu američko-mehsičke granice kao prostora koji utječe na formaciju hibridnih identiteta i ulogu popularne kulture (filma) u reprezentiranju tog fenomena. Pozivajući se na niz filmskih primjera od 1950-ih do suvremenosti, rad upućuje na postojanje dviju tendencija: afirmacije i negacije hibridnih identiteta. Na primjeru *Tri sprovoda u Meksiku* (*Three Burials of Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005) pokazuje se kako filmski tekst reprezentira spomenuti fenomen i koja je njegova uloga u re/dekonstruiranju stereotipnih kulturnih identiteta.

KLJUČNE RIJEČI: postkolonijalna teorija, hibridni identitet, granica, orijentalizam, Guillermo Arriaga, Tommy Lee Jones

Granica u suvremenoj kinematografiji SAD-a

Dvadeset i prvo stoljeće donosi obrat u kinematografskoj reprezentaciji granice SAD-a i Meksika. Prema Thomasu Torransu Meksikanci su se u razdoblju klasičnog i novog Hollywooda prikazivali romantizirano,¹ a zemlja onkraj granice kao obećana zemlja zabjegunce pred zakonom. Razdoblje od 1980-ih do kraja 20. stoljeća karakteriziralo se kao razdoblje realizma, odnosno Torrans tvrdi kako se od filma Tonyja Richardsona *Granica* (*The Border*, 1982) može govoriti o prepoznavanju koncepta granice koja, kako foršpan za isti film kaže, "dijeli zemlju, dijeli čovjeka".

Naznačeni obrat Torrans upisuje u dva filma: *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) i *Svi lijepi konji* (*All the Pretty Horses*, Billy Bob Thornton, 2000). Riječ je o granici koja postoji i koja opstaje, jer "ljudi, kako romantičari tako i realisti, i dalje bježe na drugu stranu" (Torrans, 2002: 24), ali ona istodobno i spaja jer se razlike pokazuju kao nepostojeće, tj. kao umjetno proizvedene nametnutim identifikacijskim praksama. Za njega je riječ o "magičnom zastoru" koji čuva Drugost onkraj dohvata stabilnih identiteta, no koji se ne može više održati kao nepropusna barijera. Granica se pokazuje onakvom kakvom ju opisuje Gloria Anzaldúa: "stalno stanje izmještavanja" koje pokazuje mane u našim kulturama (prema Keating, 2005: 61) i stvara hibridne identitete u međuprostoru, kakve opisuju postkolonijalni teoretičari poput Homija K. Bhabhe, Gayatri Chakravorty Spivak i Akeela Bilgramija.

Posljednjih desetak godina bilježimo nekoliko filmova koji, kroz prizmu postkolonijalnih teorija, prikazuju život uz granicu SAD-a i Meksika. Možemo govoriti o filmovima koji se koriste

1 Autor navodi niz filmova od kojih možemo istaknuti sljedeće: *Slučaj na granici* (*Border Incident*, Anthony Mann, 1949), *Razgraničenje* (*Borderline*, William A. Seiter, 1950), *Granična rijeka* (*Border River*,

George Sherman, 1954), *S druge strane* (*Borderline*, Jerryld Freedman, 1980) kao važne za temu ovog teksta.



žanrovskom strukturom vesterna poput *Svih lijepih konja i Tri sprovoda u Meksiku* (*Three Burials of Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005), o trilerima poput *Traffic* i, djelomično, *Babela* (Alejandro González Iñárritu, 2006) te *Nema zemlje za starce* (*No Country for Old Men*, 2007) braće Coen, pa čak i o filmu Roberta Rodrigeza *Machete* (2010). Bez obzira na to koju temu uzimaju kao glavno obilježje naracije, navedeni filmovi pokazuju kako ne postoje stabilni identiteti, odnosno kako je riječ o gotovo istim identifikacijskim praksama koje su neprepoznate, što zbog formalne granice, što zbog kulturnih stereotipa. Zbog toga možemo reći kako suvremena kinematografija SAD-a, ili barem neki njezini predstavnici, pokušavaju upozoriti na oblike suživota koji je moguć, tj. pokušavaju razbiti granicu uspostavljenu kulturom, a samim time i prethodnom kinematografskom praksom.

Primjer koji uzimam zanimljiv je zbog same teme, korištenog filmskog jezika, žanrovske tradicije na koju se referira, imaginarija glumaca koji upisuju dodatna značenja te zbog uvjeta proizvodnje. Riječ je o *Tri sprovoda u Meksiku*, scenarij kojega su napisali Guillermo Arriaga i Tommy Lee Jones, a potonji se potpisuje i kao redatelj.

Producijski kontekst

Prije snimanja *Tri sprovoda u Meksiku* Arriaga se pokazao kao vrstan scenarist² već 2000. jer je *Pasja ljubav* (*Amores perros*), u režiji Alejandra Gonzáleza Iñárritua, dobila Oscara za najbolji strani film. Uspješna suradnja nagrađivane dvojice nastavljena je i na filmovima *21 gram* (*21 Grams*, 2003) i *Babel*. Izuzev potonjeg filma, koji je producirao Paramount, filmovi za koje je scenarij na-

2 Ova i sve sljedeće informacije o filmovima preuzete su s internetske stranice International Movie Database (www.imdb.com).

pisao Arriaga, kao i njegovi redateljski uradci, mogu se svrstati u nezavisnu scenu s obzirom na to da su ih producirale manje poznate kompanije³ s malim budžetom. Počevši od *Pasje ljubavi* pa do *Ravnice u plamenu* (*The Burning Plain*, 2008), Arriaga provlači motiv putovanja, kako fizičkog tako i unutarnjeg, te se uvijek referira na problem granice između Meksika i SAD-a.

U taj se niz s pravom uključuje i *Tri sprovoda u Meksiku*, kojemu su navedene teme zapravo središnji dio priče. Redateljski debi na velikom platnu Tommyja Leeja Jonesa (1995. snimio je TV film *Dobri stari momci – The Good Old Boys*) dobio je nagrade za glavnu mušku ulogu i scenarij, a prikazan je i u Cannesu. Film su u koprodukciji financirali Javelina Film Company, vlasnik koje je upravo Tommy Lee Jones, i francuska produkcijska kuća Europa Corp. Preuzevši glavnu mušku ulogu, Tommy Lee Jones prenio je i dio svojeg glumačkog imaginarija. Budući da smo ga navikli gledati kao junaka koji utjelovljuje tradicionalne američke (bjelačke) vrijednosti, njegove unutarnje promjene, izvan tekstualne razine, upućuju na promjene koje se događaju upravo s takvim vrijednostima u SAD-u.

Film se koristi nekim žanrovskim odrednicama vesterna (sukob zakona i morala, putovanje u divljinu) kako bi propitao samu tradiciju žanra i vrijednosti koje je prenosio.⁴ Ako prihvatimo pretpostavku da je popularna/masovna kultura medij kojim se neke vrijednosti prenose i utvrđuju, onda je upravo žanr vesterna pomogao romantičarskoj stereotipizaciji Meksika i Meksikanaca. Kritički pokušaj promišljanja identifikacijskih praksi, uključujući i stereotipizaciju, uvijek istodobno i kritizira obrasce koji su je ustanovali. *Tri sprovoda u Meksiku* radi upravo to: pozivajući se na tradiciju vesterna, film propituje mogućnosti hibridnih identifikacijskih praksi, odnosno upitnost ukorijenjenih, stabilnih identiteta. Glavna metoda kritike je nelinearna naracija, čime se stvara efekt detektivske priče, posljedice koje pak nadilaze okvir filma. Mogućnost gledatelja da se vrate u prošlost i razotkriju istinu u filmu odgovara mogućnosti "dekodiranja" stereotipa i lažno ukorijenjenih identiteta u stvarnom životu. Kritičar Douglas Pye (2010) naglašava kako podijeljenost filma na dva dijela (nelinearno ispravljeno dio u SAD-u i linearno ispravljeno putovanje u Meksiku⁵), fragmentiranost i nelinearnost radnje omogućuju kratke slike društva koje je lišeno svake kohezivnosti.

Obećana zemlja

Afirmirajući slobodu svih građana/državljana od samih začetaka, Sjedinjene Američke Države odaslate su vlastitu (re)prezentaciju kao obećane zemlje. Kananska zemlja suvremenog svijeta uistinu i nudi spas, no ipak samo za "odabranii" narod. Imaginarij SAD-a koji se stvorio (i još se uvijek stvara) privukao je previše imigranata koje sustav više ne može/ne želi održavati. Iako su kao nacija izmišljena zajednica u značenju Benedicta Andersona (2006) i temelje se na homogenizaciji kultura europskih doseljenika pod mitom slobode, SAD se zatvara spram *latinoa/chicanosa*. Granica koja ih razdvaja, Rio Grande, ujedno je spajajući faktor koji smanjuje kulturno-identitet-

BERNARD
KOLUDROVIĆ:
GRANICE
IDENTITETA
/ IDENTITETI
GRANICA U
SUVRMENOJ
KINEMATO-
GRAFIJI SAD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 *Pasja ljubav* (2000) – Altavista Films; *21 gram* (2003) – That is That Productions; *Tri sprovoda u Meksiku* (2005) – Europa Corp./Javelina Film Company

4 Distributer za američko tržište Sony Pictures Classics izradio je službenu internetsku stranicu filma koja se svojom vizualnom ikonografijom (prerija,

zalazak sunca, konji) i glazbenom pozadinom na simboličkoj razini poziva na žanrovsku tradiciju vesterna.

5 Pye ističe kako zbog te podijeljenosti filma ne možemo govoriti samo o adaptaciji i autokritici vesterna, već da je riječ o filmu koji je u prvome dijelu socijalna drama, a u drugome vestern.



ske razlike uz obale. Granica koja se pojavljuje u svojoj prirodnoj prepreci pojačana je i žičanom/zidanom granicom koja otežava kulturni kontakt i transgresiju kulturnih obilježja.

Teritoriji saveznih država Novoga Meksika i Teksasa, kao i Kalifornijski poluotok, prisvojeni su od Meksika te su receptivna mjesta u kojima se razvija kultura *latinosa/chicanosa*, a svojim geoklimatskim uvjetima određuju sličan kontekst za konstrukcije identiteta. Obećana sloboda, radna mjesta, pa makar i ilegalna i najlošije plaćena, perspektiva su kojoj mnogi Meksikanci teže; "pogled u bolju budućnost". Perspektiva je to koju mnogi Meksikanci plate svojim životom. Simbolizirajući problem ilegalne migracije, Guillermo Arriaga stvara lik Melquiadesa Estrade – ilegalnog useljenika koji radi kao kauboj na ranču i koji plati životom što je brižno čuvao malo stado ovaca.

Tri sprovođa u Meksiku nam u sižeu donosi reafirmaciju Melquiadesa i njegove životne priče time što ga, iako znamo da je ubijen, upoznajemo u životnim situacijama. Kao prijatelj glavnog autoritetu naracije, Amerikanca Petea Perkinsa, Melquiades postaje i prijatelj gledatelju. Uspostavljena identifikacija s Peteom i njegovim svjetonazorom pokušaj je dekonstrukcije orientalizirajućeg pogleda na Meksikance, kao što je i Pete utjelovljenje i afirmacija hibridnog identiteta. Takvim konstrukcijama oba lika postaju kritika WASP-a, "pravog" Amerikanca i imaginarnе ontologije američkoga identiteta koja se perpetuirala popularnom kulturom.

U ovom filmskom tekstu smanjenje jaza između Amerikanaca i Meksikanaca, između *gringosa* i *chicanosa* prikazano je prijelazom preko Rio Grandea – Melquiades dolazi u SAD i postaje Mel (nadimkom sličan svakom drugom Joeu, Johnnyju ili Bobu), a Pete odlazi u Meksiko kako bi pokopao Mela u njegovu selu Jimenez, gdje u konačnici i ostaje (iako nam filmski tekst to ne govori, možemo pretpostaviti kako je Pete postao Pedro). Oba puta su ilegalna i prolaze neprohodnim krajolikom koji se uspostavlja kao faktor sličnosti – oba etnosa, s obiju strana granice moraju naučiti nositi se s krajolikom. Upravo to integriranje bit će ključno za uspostavu identiteta pojedinih likova na čijim će temeljima ocrtati svoje argumente za tvorbu graničnih/hibridnih identiteta.

Nortonovi: vrijednosti Zapada

Bračni par Mike i Lou Ann Norton predstavljaju Zapad i njegov sustav razmišljanja. Mike je granični policajac koji sve Meksikance smatra ilegalnim došljacima koji oduzimaju radna mjesta "pravim" Amerikancima. Njegov antagonizam, ogledni primjer američkoga (bijelog) antagonizma prema *latinosima*, pokreće radnju. Masturbirajući u nepreglednoj pustoši granice SAD-a i Meksika, Mike čuje pucanj, pomisli da Meksikanci koji pokušavaju preći granicu pucaju na njega i ubija



Melquiadesa. Impulzivno ubojstvo prvog Meksikanca kojega je video nakon pucnja, kao i brutalno premlaćivanje Meksikanaca i Meksikanki koji pokušavaju prijeći granicu, prikazuju stereotipno i orijentalizirano poimanje svih Meksikanaca kao ilegalaca. Za Mikea oni ne mogu biti legalni useljenici jer ne dijele njegovu kulturu, stoga se u njih upisuju negativne osobine (sklonost nasilju i drogi, seksualna ekstravagancija; klasični atributi Meksikanaca u klasičnom i u novom Hollywoodu), kako bi se mogla izgraditi slika pozitivnog dijela binarne opreke, slika čednog WASP-a. Upisivanje negativnih obilježja u Drugost kako bi se mogla oformiti Prvost putem isključenja u "korpusu teorije i prakse" opis je koji nam Edward Said donosi u *Orijentalizmu* (1999).

Saznavši da je Mike odgovoran za Melquiadesovo ubojstvo, Pete ga otima i odvodi na "križni put" do Jimeneza. Putovanje se odvija obrnutim smjerom od dolaska ilegalnih došljaka, ali istim krajolikom, praćeno istim problemima i preprekama. Težak i jedva prohodan prostor funkcionira kao katarza za Mikea: pokušava pobjeći, ali je bos i u nepoznatom te mu to ne uspijeva, tj. kojim god smjerom otiašao, uvijek se ponovno susreće s Petecom i Melquiadesovim truplom, sa svojim grijehom, sucem i izvršiteljem kazne. Pokušaji bijega su pokušaji nemogućeg opstanka binarne oprečnosti Prvosti i Drugosti; ne samo da ona više nije moguća jer je raskrinkana u teorijskom djelovanju postkolonijalnih autora već se u pustinjskom krajoliku ne može održati lišena izvornoga habitusa. Konačni pokušaj bijega završava ugrizom čegrtuše i jedina je nada za Mikea djevojka travarica⁶ do koje ih odvodi jedan od ilegalnih emigranata koje susretnu. Život stereotipnom Amerikancu spašavaju "prljavi" i "ilegalni" Meksikanac i Meksikanka. Tim činom razbijaju se orijentalizirani stereotipi o nesposobnim *latinosima* te Mike nakon ozdravljenja sjedne i zajedno s Meksikancima guli klipove kukuruza, kao jedan od njih, doduše s nešto slabijim uspjehom.

BERNARD
KOLUDROVIĆ:
GRANICE
IDENTITETA
/ IDENTITETI
GRANICA U
SUVRMENOJ
KINEMATO-
GRAFIJI SAD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Ona je dio skupine koju je Mike pretukao kada su pokušali prijeći granicu; još jedna Drugost koja se vraća i koja kao žrtva uhodi Mikea.

S druge strane, njegova supruga Lou Ann predstavlja prosječenu američku miss srednje škole koja se udala za svoju školsku simpatiju. Njezina pojava iskače iz kolotećine malog mjesta Van Horn: ona puši tanke cigarete, obožava window-shopping i ne može se priviknuti na novu okolinu. Prisilnim dolaskom ona se gubi u vlastitu identitetu jer više ne može raditi sve što je nekoć radila⁷ i preostaje joj ispijanje kave i gledanje sapunica. Mjesni kafić predstavlja središnje mjesto jer se u njemu reprezentira Zapad – u njemu visi zastava podružnice Lions Cluba u Van Hornu. Zapad opredmećen u toj zastavi samo je iluzija kojoj mnogi Meksikanci teže, a u koju mnogi Amerikanci i dalje vjeruju; ali Lou Ann to nije dovoljno. Iako se sprijatelji s konobaricom i lokalnom priležnicom Rachel, koja joj pomaže da se smjesti i uklopi, Lou Ann, sjedeći ispod zastave Lions Cluba i pušeći svoje tanke cigarete, odluči otici u Cincinnati, na "Zapad". Time Lou Ann utjelovljuje Zapad koji se uvijek vraća u sebe sama⁸ kad je izazvan naizgled različitim, a u biti vrlo sličnim konceptima identiteta. Obrambeni mehanizam zatvaranja u sebe sama prikaz je stereotipnog straha od stranog tijela, od *latinosa/chicanosa*, odnosno od prepoznavanja sličnosti s Drugosti, od demistificiranja duboko utjelovljene prividne ontologije "američkog" identiteta.

Pete i Mel: dekonstrukcija binarnosti Prvost/Drugost

Simbolima američkog antagonizma i lagodnog života suprotstavljen je lik Petea Perkinsa – kauboja koji zapošljava Melquiadesa i s kojim se sprijateljuje. Pete je "autohton" stanovnik regije, u svakodnevnom je odnosu s legalnim i ilegalnim došljacima i u njima ne vidi prijetnju, već osobe. Njegovo prijateljstvo s Melquiadesom ocrtno je sekvcama u kojima Melquiades Petetu daruje svog dugogodišnjeg konja i traži od Petea da u slučaju smrti vrati njegovo tijelo u rodni Jimenez. Dok je prijateljevaao s Melom, Pete je bio nemoćan jer nije prepoznavao samog sebe. To se na razini teksta očituje u nelinearnom pripovijedanju koje onemogućuje Petetu da "odradi posao", odnosno on traži od šerifa, autoriteta u tekstu, da poduzme istragu. Kada autoritet u tekstu, koji ima mogućnost djelovanja, odbija djelovati, postaje impotentan, njega se simbolički kastrira. Istodobno Pete, koji je naracijski autoritet, postaje i djelatni subjekt koji je prepoznao sebe kao takvoga (odlučuje pokopati Mela, oteti Mikea; poziva i konobaricu Rachel da mu se pridruži u Meksiku), a time i naracija postaje linearna. Peteovo i Melovo prijateljstvo, ali i njihovi identiteti, prikaz su stvarnog stanja stvari na jugu SAD-a, odnosno oslikani su u svojoj sličnosti.

Višestoljetna povezanost i ovisnost dvaju polova iste regije prikazana je u slijepom starcu koji sluša meksičku radiopostaju i skupini Meksikanaca koji gledaju američku sapunicu. Na putu prema Jimenezu, u negostoljubivom krajoliku, Pete i Mike prvo susreću starca, Amerikanca koji je slijep, živi sam i jedino što radi je slušanje meksičke radiopostaje. Iako ne zna ni riječi španjolskoga, starcu pruža zadovoljstvo slušanje ugodnog i melodičnog jezika. Pandan starcu je skupina Meksikanaca koji sjede usred ničega i gledaju američku sapunicu⁹ iako ne razumiju ni riječi engleskoga. Oba primjera pokazuju sklonost prema onome što je Drugost, čime se upućuje na to kako

⁷ Najbliži shopping centar je u udaljenom gradu te mora moliti Mikea da ju odveze. U jedinoj sceni spolnog odnosa Mikea i Lou Ann ona ne uživa, pa je legitimno zaključiti kako do užitka pokušava doći kupovanjem.

⁸ Zapad koji je uvijek u odgodi i koji je uvijek zapadnije. Konceptualno slično Žižekovu poimanju

kako je Balkan "uvijek malo jugoistočnije" (prema Vojković, 2008: 178).

⁹ Istu onu koju je gledala i Lou Ann. Sapunica je "bolja budućnost", proizvod popularne kulture koji se ne može materijalizirati u stvarnosti u kojoj Meksikanci i Lou Ann žive.

kulture s obju strana granice ne isključuju, već dopunjaju i tvore organsku cjelinu koja se nasilno podijelila. No primjer je ujedno iskaz kako su jezične barijere opredmećenje one granice koja se povlači duž linija kultura, duž linije isključenja i prava na participiranje u kulturi/identitetu.

Dekonstrukcija binarne opreke Prvost/Drugost, Amerika/Meksiko provodi se u Peteovu putu za Jimenez na kojem odluči ostati u Meksiku. Na to se ne odlučuje jer ga traže zbog Mikeove otmice, već zbog prostora – odluku donosi sjedeći u pustinjskom lokalnu, ispijajući tekili i gledajući u pustinju – u kojem se osjeća cjelovit, u kojem osjeća vlastitu pripadnost. Osim činjenice da se može identificirati s prostorom koji je za američku Prvost Drugi, njegova se hibridnost očituje i u poznavanju španjolskoga i engleskoga jezika. Pritom se španjolski uzima kao osnova segregacije i isključenosti, odnosno uspostavljanja Prvosti. Objedinjavajući višak fenomenologije *chicano-identiteta*¹⁰ s pripadnošću *gringosima*, Pete se nalazi na granici obaju identiteta. Prvotno pripadanje Prvosti ilegalnim prelaskom preko granice zamjenjuje pripadanjem Drugosti koje se utjelovljuje u činu rekonstrukcije Jimeneza – ruševine, za koje je siguran kako su nekoć bile Jimenez, Pete rekonstruira i pokapa Melquiadesa. Tim činom simbolizira pokapanje svoje Prvosti jer je Melquiadesovo truplo bilo jedino što ga je vezivalo za Van Horn, jedini uteg njegove prošle participacije u svijetu koji je isključiv. Rekonstrukcijom kuće simbolizira se konačna rekonstrukcija, tj. reafirmacija viška fenomenologije *chicano-identiteta* u prihvaćenu identitetsku poziciju. On svojim rukama stvara “kuću bitka” u koju će moći pohraniti odabrane identifikacijske prakse i u kojoj će se moći oslobođiti tereta prethodnog habitusa.

Zaključak – afirmacija hibridnosti ili afirmacija segregacije?

Filmski tekst *Tri sprovoda u Meksiku* vrlo je eksplicitan u primjerima hibridnih identiteta s obju strana granice. Njezina pojavnost sprječava prirodne procese koji su se odvijali stoljećima, kao što je selidba sa stokom u potrazi za ispašom. Ta umjetna granica, koja se uspostavlja prisutnošću graničnog zida, granične policije i režimom nasilja nad migrantima, ne uspijeva stvoriti stvarne razlike. Kafić u Van Hornu i lokal usred ničega u Meksiku razlikuju se samo po dvije stvari: jedan posjeduje simbol Zapada (zastava Lions Cluba) i servira viski, dok drugi nema zidove na kojima bi visjela zastava i servira se tekila. Izgubljeni pogledi i besmisleni razgovori o izvjesnoj i monotonoj budućnosti ispunjavaju posjetitelje obaju ugostiteljskih objekata i smanjuju konstruirani jaz, tj. uspostavljaju zbilju, udaljenu od nametnutih obrazaca, koja se određuje prema svakodnevnim, praktičnim problemima.

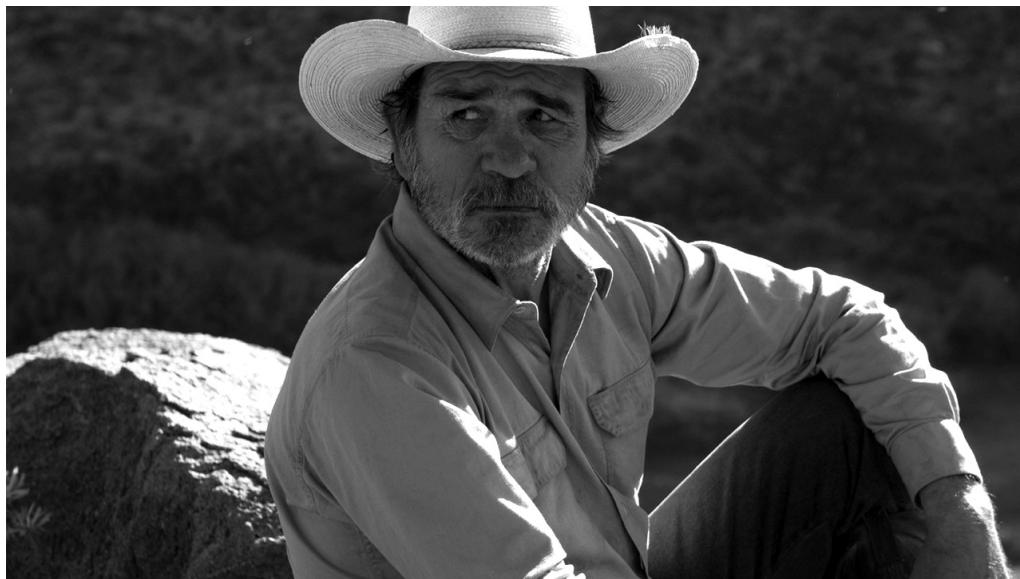
Granica se pojavljuje kao agens poteškoće, kao dio aktantske strukture kako teksta tako i stvarnosti. Pustinja, kanjoni, litice i brežuljci otežavaju život, ali otežavaju i tranzit. No unutar fabule ispostavlja se kako je jedini prijelaz onaj ilegalni, ma u kojem smjeru išli. Legalan prijelaz uopće se ne pojavljuje, a angažiranošću granične policije u lovnu na ilegalne imigrante može se pretpostaviti da on ni ne postoji. Ne smijemo zaboraviti kako nam drugi filmski tekstovi donose legalan prijelaz granice u svojoj brutalnosti. U *Babelu*, još jednom filmu Arriagina scenarija, granica je prikazana kao režim nepovjernjivosti, verbalnog i fizičkog sukoba putnika i graničnih policijaca. U *Trafficu* je pak granica prikazana kao propusna barijera opijata koju se mora očvrsnuti. Sama ideja o granici nije nam bitna koliko su važni hibridni identiteti koji razaraju granice i njihova reprezentacija.

BERNARD
KOLUDROVIĆ:
GRANICE
IDENTITETA
/ IDENTITETI
GRANICA U
SUVRMENOJ
KINEMATO-
GRAFIJI SAD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁰ Koncept viška fenomenologije identiteta iznosi Akeel Bilgrami (1992) tvrdeći kako muslimani

posjeduju višak fenomenologije koji se aktivira kada je identitet ugrožen u svojem postojanju.



Dekonstruirajući razliku između Prvosti i Drugosti kao neutemeljenu, već umjetno stvorenu, film afirmira hibridnost identiteta *chicanosa* i *gringosa* – obje su identitetske pozicije iste. Peteovim pristajanjem na poziciju Drugosti i Melquiadesovom/Melovom smrću otvara se pitanje stvarne mogućnosti za hibridne identitete. Mel, koji se sprijateljio s Peteom i pokazao kako dijeli više sličnosti no primjerice Pete i Mike, biva ubijen kao Melquiades, ilegalni *chicanos* u SAD-u, kao Drugost kojoj se ne smije omogućiti participacija u svijetu Prvosti. Pete gubitkom prijatelja prihvata svoju Drugost kao svoju Prvost i ostaje u Meksiku jer se u SAD ne može vratiti zbog optužnice za otmicu, ali i zbog toga što je ondje fragmentiran i nije djelatan. Melquiades je stradao jer je pokazao kako *chicanosi* nisu različiti od *gringosa*, od Amerikanaca, naprotiv, da su veće razlike među samim Amerikancima. S druge strane Peteova nemogućnost da se vrati u SAD pokazuje kako ne postoji spremnost da se prihvati hibridnost kao opravданo i moguće mjesto identificiranja, već da političke granice moraju ocrtavati i granice identiteta. Istodobno afirmirajući hibridne identitete, film upućuje na (trenutačnu) nemogućnost njihova postojanja u svijetu podijeljenom na Prvost i Drugost.

Postmoderne filmske reprezentacije *chicano* identiteta, poput Rodriguezova *Machete*, do nose revalorizaciju romantičke slike Meksikanaca (*Machete* i Shé spremni su boriti se protiv zakona jer su njegovi predstavnici korumpirani), afirmaciju hibridnih identiteta (Rivera, inspektorica Savezne imigrantske službe koja kontrolira ulaz u SAD, meksičkoga je podrijetla), ali i konačnu nemogućnost suživota hibridnih i ukorijenjenih identiteta (senator McLaughlin, koji promovira strože emigracijske zakone, spas od fanatičnih nacionalista mora tražiti upravo među Meksikancima te na kraju biva ubijen zato što je odjeven kao Meksikanac). Takav postmoderni primjer možda bolje odgovara stvarnosti jer se različiti identiteti pokušavaju izboriti za vlastito postojanje, dok Arriaga i Jones nude alternativu bijega usamljenog junaka u prirodu. No možda to ipak i nije alternativa jer Pete ostaje sam, dok *Machete*, Rivera i Shé ipak ostaju u borbi za vlastite identitete.

Stvarnost onkraj filmskih tekstova pokazuje nam potrebu za razbijanjem granica. NAFTA, kao nadnacionalna asocijacija sjevernoameričkih država, koja teži političkom uređenju ne toli-



ko različitom od Europske unije, nužno će dovesti do ekonomске i kulturne integracije. Gradnja transkontinentalne magistrale od sjevernog Meksika do Kanade materijalizacija je ideje spajanja. No političko spajanje, koje se u kontekstu globalnih sila nadnacionalnog udruživanja pokazuje kao neminovno, morat će usustaviti i kulturološko spajanje. Multikulturalnost tako ne bi trebala biti samo parola u političkim kampanjama, već način života. Filmski tekst samo je simptom takvih tendencija i poziv koji otvara nove mogućnosti, granične potencijale koje treba hegemonizirati u središte strukture, u središte promišljanja kulture, identiteta i svakodnevice koja nam uzvraca udarac s uvijek novim problemima.

LITERATURA

- Anderson, Benedict**, 2006, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York: Verso
- Bilgrami, Akeel**, 1992, "What is a Muslim? Fundamental commitment and cultural identity", *Critical Inquiry*, god. 18, br. 4, str. 821–842.
- Fojas, Camila**, 2008, *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*, Austin: University of Texas Press
- Keating, Ana Luise** (ur.), 2005, *Entre Mundos / Among Worlds: New Perspectives on Gloria Anzaldua*, New York: Palgrave MacMillan

BERNARD
KOLUDROVIĆ:
GRANICE
IDENTITETA
/ IDENTITETI
GRANICA U
SUVRMENOJ
KINEMATO-
GRAFIJI SAD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Pye, Douglas**, 2010, "At the Border: the limits of knowledge in *The Three Burials of Melquiades Estrada* and *No Country for Old Men*", Movie. A *Journal of Film Criticism*, god. 1, br. 1, <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/>>, posjet 31. siječnja 2011.
- Said, Edward W.**, 1999, *Orijentalizam*, prevela Biljana Romić, Zagreb: Konzor
- Torrans, Thomas**, 2002, *The Magic Curtain: The Mexican-American Border in Fiction, Film and Song*, Fort Worth: Texas Christian University Press
- Vojković, Saša**, 2008, *Filmski medij kao (trans)kulturni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

UDK: 791.633-051LEE, S.:323.14(73)

Ivana Rogar

Proizvodnja rasnog značenja u filmovima Spikea Leeja

SAŽETAK: Premda mediji i vlada Sjedinjenih Američkih Država rasizam tretiraju kao pitanje prošlosti, rasizam je još uvijek prisutan u američkom društvu. Umjesto da bude procijenjen/a na temelju svoje osobnosti, Amerikanca/Amerikanku afričkog podrijetla ocjenjuje se prema vanjštini na temelju boje kože. To znači da Amerikanci afričkog podrijetla žive u režimu panoptikuma u kojem su pod stalnim nadzorom. Boja kože ih čini prepoznatljivima i tako za bijelce bivaju predmetom zurenja i identifikacije. Bijelac koji zauzima povlašteni položaj gledatelja je taj koji ima moć proizvodnje prikaza. Stoga su prikazi života Amerikanaca afričkoga podrijetla u skladu s potražnjom na tržištu na kojem su kupci bijelci. Umjesto da se istakne raznolikost crne rase, bijelci prikazuju život afričkih Amerikanaca kao nепroblematičnu monolitnu konstrukciju. Takvi prikazi šalju poruku da je afričke Amerikance lako asimilirati u kulturu mainstreama. Ta asimilacija se međutim provodi brišući specifične osobine afričkih Amerikanaca kao i njihovu raznolikost. Javnost podupire takve prikaze i s timeodržava postojanje rasizma. Suvremena teorija smatra da je problem u poimanju rase kao biološke osobine. Taj stav pomaže u razvoju rasnog esencijalizma koji smatra da svaka rasa ima svoju esencijalnu prirodu. Suvremena teorija međutim ukazuje na to da je rasa kulturni konstrukt koji se stalno mijenja i reproducira: rasa je rezultat borbe značenja koje joj društvene skupine pripisuju. Primjer načina proizvodnje rase i njenih prikaza može se naći u filmovima redatelja Spikea Leeja. Oni su u sukobu s hegemonijskim tendencijama predstavljanja afričkih Amerikanaca kroz stereotipe.

KLJUČNE RIJEČI: afroamerički film, proizvodnja značenja, rasa, Spike Lee, identitet

Politika korektnosti na snazi je već nekoliko desetljeća, a od 1964., kad je donesen Civil Rights Act, koji je zabranio rasnu segregaciju u školama, na javnim i radnim mjestima, nebijele rase sve se više asimiliraju i uživaju dobrobiti građanskih prava. Broj Afroamerikanaca koji se upisuju na koledže raste, mnogi od njih zapošljavaju se na prestižnim radnim mjestima, mnogi dospijevaju na utjecajne položaje. Navedeni prikaz afroameričkog boljštka stvaraju američki mediji, ponajviše hollywoodski filmovi i televizijske serije, koji brižljivo brišu socijalne nepravilnosti iz svojih sadržaja. No stvarnost je daleko od arkadijske slike koju Amerika pokazuje svijetu i sebi. Rasizam je još moćan čimbenik u strukturiranju odnosa u Sjedinjenim Američkim Državama, samo što se njegov današnji oblik razlikuje od oblika koji je imao tijekom robovlasničkog društva i segregacije.¹ Frantz Fanon kaže da je rasizam evoluirao i postao složen pa ga je stoga teže uočiti jer ne odražava jed-

¹ Činjenica da od stotinu zastupničkih mjesta u Američkom Senatu samo jedno pripada Afroamerikancima (<http://www.senate.gov>), skupini koja sačinjava više od 10 % stanovništva, govori dovoljno o tome kako rasizam strukturira odnose u društvu. Stanje u privredi također pokazuje disproporcionalan odnos siromašnih Afroamerikanaca i onih koji su vlasnici ili upravitelji

korporacija. "Evoluirani" rasizam djeluje tako da nitko od visokopozicioniranih i utjecajnih u bilo kojem sektoru neće ni u kojoj situaciji izjaviti da Afroamerikanac ne može obavljati određen posao zbog rasne pripadnosti, ali mnogi će prešutno smatrati problematičnim postavljanje Afroamerikanca na taj položaj.



Spike Lee

IVANA ROGAR:

PROIZVODNJA

RASNOG

ZNAČENJA U

FILMOVIMA

SPIKEA LEEJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

nostavnu hijerarhiju poput one u 19. stoljeću (Fanon, 1967). Doista, premda su se mnoge rasističke strukture u SAD-u i u svijetu promijenile od doba kad je Afroamerikanac u autobusu morao ustati bijeloj osobi, temeljni odnos prema Afroamerikancima, kao ljudima na čije ponašanje valja paziti, ostao je jednak. Njihova vrijednost i dalje se dobrim dijelom prosuđuje na osnovi boje kože, a oni, zbog neravnopravna pogleda kojim ih bijelac svodi na objekt, subjektivizaciju ostvaruju, kako kaže Fanon, putem epidermalne sheme.

U društvenim strukturama boja kože i dalje određuje smjerove u kojima ljudi smiju ići i koliko mogu napredovati. Kao što tumači Fanon, Afroamerikanca se zbog boje, koja osigurava njegovu neprekidnu vidljivosti, uvijek određuje izvana. Na osnovi boje ga se prepoznaje, usmjerava i drži pod nadzorom. S druge strane, bijelac, koji gleda i tim pogledom prisvaja te nanovo osmišlja Drugo, sam ne može biti gledan. Njegova pozicija gledatelja uvijek je izvan vidokruga zbog toga što posjeduje političku i ekonomsku moć.² Struktura u kojoj žive Afroamerikanci zapravo je ono što Michel Foucault (1994) naziva panoptičkim režimom (*un régime panoptique*) prema Panopticonu Jeremyja Bentham-a. Benthamov je Panopticon model modernog zatvora u kojem bi čuvari u svakom trenutku mogli promatrati subjekte, a subjekti čuvare uopće ne bi vidjeli pa stoga ne bi ni znali kad ih se promatra. Panopticon se temelji na zamisli da će u takvim uvjetima nadzora subjekti nesvesno pounutriti disciplinu te biti skloniji ponašati se prema pravilima. Foucault je preuzeo ideju panoptičkog režima kao metaforu uređenja suvremenog društva, koje pretjerano nadzire svoje subjekte. Znajući da ih zbog boje kože bijeli čovjek u svakom trenutku može vidjeti i da ih na osnovi nje vrednuje, Afroamerikanci se prilagođavaju pravilima bijele kulture.

Bijelac koji promatra i diktira pravila jest, dakako, taj koji proizvodi reprezentacije, kako samog sebe tako i Drugog pa su reprezentacije crnog života uglavnom roba proizvedena u skladu sa zahtjevima bijelog tržišta. Kad filmovi i televizijske serije tematiziraju život Afroamerikanaca, oni, zbog što veće gledanosti, podilaze malograđanskom bjelačkom ukusu pa se afroamerički život često prikazuje kao neproblematičan, samorazumljiv konstrukt: protagonisti su članovi dobrostojeće obitelji iz viših slojeva (*The Cosby Show, The Fresh Prince of Bel-Air*) koji ne opterećuju savjest bijelih gledatelja podsjećajući ih na stvarne životne uvjete većine Afroamerikanaca. Takve serije i filmovi umirujućeg karaktera, čiji su protagonisti dovoljno drukčiji da budu zanimljivi, ali prilagođeni kalupima kako ne bi uznemiravali bjelačku buržoasku svijest, šalju gledateljima naizgled antirasističku poruku da se crnci mogu bez problema asimilirati u kulturu jer su ljudi poput bijelaca. No te serije i filmovi također govore da se asimilacija izvodi po cijenu brisanja afroameričke specifičnosti jer se protagonistima serija i filmova uklanja svaka osobina koja se ne bi svidjela konzervativnoj publici. Na primjer malo je vjerojatno da će ijedan od većih hollywoodskih studija snimiti film s temom česte situacije obiteljskog nasilja u kojоj Afroamerikanac iz radničke klase, koji ne može napredovati u karijeri zbog svoje rase, tuče suprugu jer tako dokazuje svoju moć koju ne može ostvariti na poslovnom planu. Bjelačka paradigma asimilacije, koja govori da su bijelci i crnci slični, stvara zajedništvo brisanjem afroameričke partikularnosti te time tvori privid jednakosti. Partikularnost koja se briše počiva na činjenici da se ljudi ne razlikuju samo prema rasi nego i prema dobi, vjeroispovijesti, rodu, seksualnom opredjeljenju, klasi pa je slika crnih subjekata kao zadovoljnih dobrostojećih pripadnika više srednje klase stereotip kojim hegemonija briše i razlike unutar afroameričkog društva.

2 Prije Frantza Fanona u knjizi *Peau noire, masques blancs* (usp. Fanon, 1994), o neravnopravnom bjelačkom pogledu koji crnce prisvaja govorio je Jean-Paul Sartre u eseju "Orphée Noir", objavljenom 1945. kao predgovor antologije afričkih tekstova. Sartre kaže: "Želim da osjetite, poput mene, kako je to kada si viđen. Naime, bijelac je tri tisuće godina uživao privilegiju gledanja, a da sam nije bio

gledan. To je gledanje bilo čisto i neproblematično; svjetlost njegovih očiju izvukla je sve stvari iz njihove prvočitne tame. Bjelina njegove kože bila je dalji oblik gledanja, zgusnuto svjetlo. Bijeli čovjek, bijel jer je muškarac, bijel poput dana, bijel kao što je bijela istina, bijel kao vrlina, osvijetlio je poput zublje sve što je stvoreno; on je razotkrio, tajnu i bijelu, bit postojanja." (1988: 296).

Drugi omiljeni stereotip kolonijalnog diskursa, kad je riječ o reprezentaciji Afroamerikanaca, jest sužavanje crnoga svijeta na geto. Filmovima kao što je *Prijetnja društvu* (*Menace II Society*, 1993) te raznim glazbenim spotovima afroameričkih repera defiliraju likovi raspačavača droge i svodnika, koji takvim reprezentacijama učvršćuju ideju da je kriminal prirodna sastavnica afroameričkog identiteta. Njegovanje *gangsta culture* dovodi do toga da konzervativna bijela publika i mediji govore o "urođenoj crnoj sklonosti" kriminalu i nasilju, a da pritom zanemaruju činjenicu da se *gangsta culture* u formiranju svojeg etosa ugleda i na bjelačku kulturu, koja raznim filmovima, stripovima, pripovjednom prozom popularizira nasilje i konzumaciju droge.

Pojednostavljeni hegemonijski prikazi afroameričkog života, poput gore navedenih, predonose postojecim rasističkim praksama te sudjeluju u perpetuiranju bjelačkog supremacijskog kapitalističkog patrijarhata (*white supremacist capitalist patriarchy*), kako bell hooks naziva uređenje današnjeg društva (hooks, 1994, 1995, 2003). Naime, nijedna reprezentacija u medijima nije beznačajna slika koju konzumenti automatski zaborave; nijedna reprezentacija nečijeg identiteta nije lišena ideološke obojenosti, koja od te reprezentacije stvara sredstvo proizvodnje značenja. Proizvedena se značenja prihvaćaju te služe kao poticaj i opravdanje rasističkim praksama.³

Unatoč tome što se koncept rase neprekidno iznova proizvodi, u svakodnevnom životu taj se pojam uzima zdravo za gotovo, kao biološka kategorija, odnosno svojstvo koje ljudi dobivaju prije rođenja; kao neizbjježna, genetska sudska. Ne samo svakodnevno promišljanje nego i enciklopedije, rječnici i školski udžbenici stoljećima nam govore da je riječ o biološki uvjetovanoj instanci koja ljude razvrstava kao više ili manje tamnopute, s ovakvom ili onakvom fisionomijom. Takva tumačenja pogodovala su, dakako, novovjekovnim i suvremenim imperijalističkim tendencijama jer su tvorila plodno tlo za razvoj rasnog esencijalizma, koji je crnoj rasi pripisivao podređen položaj u intelektualnom i kulturnom razvoju. Prema rasnom esencijalizmu svaka rasa ima urođene karakteristike, kako tjelesne tako i duhovne, koje odražavaju njezinu samu bît. No budući da se ta "bît" kroz povijest i zemljopisna područja neprekidno mijenja i da značenje koje se pridaže pojedinoj rasi varira od razdoblja do razdoblja, esencijalistička teorija pokazuje da su joj temelji izrazito nesigurni. Stoga suvremeni teoretičari kulture poput Paula Gilroya i Cornela Westa upozoravaju da rasa nije isto što i fenotip (uočljiva svojstva organizma, kao što su oblik, veličina, boja i ponašanje, proizvedena interakcijom njegova genotipa s okruženjem), nego politički i kulturno konstruirana kategorija, koja je u neprekidnom procesu re-proizvodnje i mijene, te koja kao takva ne posjeduje immanentno značenje (Gilroy, 1996, 2001, 2002; West, 1993, 1994).

Rasa je, prema njima, rezultat neprekidne borbe značenja koja joj pridaju razne društvene skupine i institucije kroz društvenu praksu, a čija se stajališta često sukobljavaju. Kao takva, ona je nestalan, fluidan koncept ovisan o političko-povijesnim prilikama pa se stoga današnje značenje Afroamerikanaca razlikuje od onoga koje im se pridavalo tijekom segregacije ili tijekom ropsstva. Neprekidna mijena rasnog značenja "razotkriva prazninu 'rasnih' označitelja te ideološku praksu koja se mora primjeniti da bi se od njih uopće napravilo označitelje." (Gilroy, 2002: 36) Paul Gilroy u tom smislu govori o praznini rase (*emptiness of race*): rasno esencijalno označeno ne postoji. Postoje mnoga označena, od kojih nijedno zapravo ne odgovara esenciji, a koja bježe, zamje-

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Značenja se stvaraju za sve društvene skupine: klasne, nacionalne, etničke, rodne, dobne pa proizvodnja ne zaobilazi ni rasu, koja se neprekidno

osmišljava i realizira kroz filmove, glazbu, reklamne panoe, novinske izvještaje, strukturu televizijskog programa, časopise itd.



Crooklyn (1994)

njuju se novima, koja su u tom trenutku pobijedila u borbi.⁴ Oblici diskurzivne proizvodnje rasnog identiteta su razni: od političkih govora do obiteljskih razgovora. Međutim, najutjecajnija značenja, semantičke vrijednosti koje najdulje ostaju u društvenoj svijesti proizvode se u popularnoj kulturi: u filmovima, časopisima, televizijskim emisijama, popularnoj glazbi. Naime, popularna kultura zalazi u sva područja, od politike do osobnog života, i upravo je zbog svoje sveprisutnosti jedno od glavnih poprišta proizvodnje rasnih značenja. Ona je zbog toga i iznimno važan dio analize rasizma i borbe protiv njega. Stoga bilo koja analiza proizvodnje rasnog značenja koja zaobilazi kulturu ne može precizno opisati taj proces.

U kulturnoj proizvodnji rase jedan od značajnijih sudionika svakako je redatelj Spike Lee, koji se filmovima o afroameričkom životu u Brooklynu nametnuo kao jedan od najvažnijih američkih autora današnjice. Njegova djela, za koja je scenarije uglavnom napisao sam, sukobljavaju se s hegemonijskom hollywoodskom praksom, koja dehumanizira afroameričke subjekte, proizvodi pojednostavnjene rasne prikaze, stereotipe, plošne likove i odnose, koji odgovaraju bijeloj konzervativnoj publici i pridonose podređenom društvenom položaju Afroamerikanaca. Za razliku od visokobudžetnih proizvoda u kinodvoranama, Lee se ne podređuje zakonu Hollywooda, nego prikazuje cjelovite, složene osobnosti i afroameričku svakodnevnicu sastavljenu od multidimenzijsionalnih odnosa, koji počivaju na bogatom iskustvu rasno određenog identiteta.

Lee u filmovima rijetko prikazuje afroameričke pripadnike više klase te je skloniji prikazivanju problema s kojima se suočavaju ekonomski zakinuti Afroamerikanci, a koji bijeloj publici najčešće nisu zanimljivi: nedostatak novca za stanarinu, odgoj djece, staračka usamljenost. Kad

4 Moguće je reći da je u okvirima te kulturne teorije odnos pojma rase prema fenotipu analogan odnosu pojma roda prema spolu. Prvo je u oba slučaja kulturna i politička kategorija ostvarena kulturnom borborom, potonje je biološka kategorija s kojom se

rađamo. Pitanje je samo koliko su određene teorije sklone razdvojiti biološku kategoriju od političke i reći da su rod i spol, odnosno rasa i fenotip dvije posve različite i neovisne instance.



*Učini pravu
stvar* (1989)

Lee prikazuje pripadnike viših slojeva, to su uglavnom ljudi koji su se asimilirali u kulturu priлагodjavajući se bjelačkim pravilima ponašanja: glavni lik filma *Nasamareni* (*Bamboozled*, 2000) uspješan je televizijski scenarist s prenalašeno pravilnim izgovorom, a zove se Pierre Delacroix; rođaci protagonistice filma *Crooklyn* (1994) bogati su Afroamerikanci koji svojoj kćeri ravnaju kosu kako bi nalikovala kosi bjelkinje; vlasnik trgovine automobilima u filmu *U autobus!* (*Get on the Bus*, 1996) oslovjava druge Afroamerikance riječju *nigger* i govori da su crnci općenito lijeni. Takvim postupcima Lee pokazuje da u Americi doista svatko može uspjeti, odnosno postati dobrostojeći pripadnik više srednje klase bez obzira na boju kože, ako slijedi pravila i standarde koje postavlja bijeli čovjek. Međutim, slojevitost odnosa i praksi koji tvore afroameričku kulturu Lee razotkriva prikazujući egzistencijalne probleme običnih ljudi: školskih učitelja, prosjaka, neuspjelih glumaca, besposlenih mladića koji cijele dane provode na ulici slušajući hip-hop. Prikazujući život radničke klase, Lee pokazuje da su rasni problemi usko povezani s klasnima i da je prava analiza rasnih problema neodvojiva od klasne analize. U filmovima kao što je *Crooklyn*, koji prati višemjesečno razdoblje u životu jedne obitelji, do izražaja dolazi slojevitost afroameričke svakodnevice pune kulturnih specifičnosti, zbog čega se ta slika drastično razlikuje od isprane slike afroameričkog života koju nam nudi *The Cosby Show*. Stereotipan lik crnca-zabavljača koji šalom rješava probleme, a koji je u seriji utjelovio Bill Cosby, prilično odskače od likova u *Crooklynu*.

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Upravo univerzalna tendencija prikazivanja rase kao neproblemske, samorazumljive kategorije vodi k tome da se rasi pripisuje posjedovanje esencije. Iz esencijalističkog aspekta pak proizlazi zaključak da rasa prethodi rasizmu: da bi uopće postojala nesnošljivost između određenih skupina, ponajprije moraju postojati skupine. Međutim, ako u obzir uzmem da je rasa prazan pojam dok mu ne počnemo pridavati značenja u obliku predrasuda, da nastaje u borbi značenja, tad ona dolazi nakon rasizma. Politička kategorija rase proizvod je borbe raznih reprezentacija te slijedi rasizam; njezino značenje proizvodi se u borbi rasne nesnošljivosti. Gilroy stoga kaže: "S obzirom da se politički sukobi mijenjaju od jednog do drugog povijesnog razdoblja, rasa se u različitim povijesnim trenucima različito razumijeva. Ona, prema tome, nije jednostavan uzrok crnačkih problema, nego njihov složeni učinak." (2002: 210) Ta praznina rase, izmještanje označe-

noga ispod označitelja boje kože, očituje se u Leejevu filmu *Prašumska groznica* (*Jungle Fever*, 1991) o oženjenom crnom arhitektu Flipperu koji započinje vezu s bijelom tajnicom Angie. Dok rade zajedno, razlika u rasi ne znači ništa: ljudi ne obraćaju pozornost na činjenicu da crnac i bjelkinja rade zajedno. Međutim, kad se upuste u ljubavni odnos, Flipper i Angie odjednom postaju metom niza rasističkih napada. Nitko iz njihove okoline ne odobrava međurasnu ljubav: od obitelji do nepoznatih ljudi. Flipperovo značenje nepoželjnog zbog boje kože proizvedeno je tek rasističkom reakcijom Angieina oca i njezinih prijateljica, iz čega se vidi kako rasizam proizvodi značenje rase pa joj, kao jedan od njezinih najrevnijih tvoraca, prethodi.

Film *Učini pravu stvar* (*Do the Right Thing*, 1989) također pokazuje kako se crnoj rasi pridaju različita značenja: za dvojicu talijanske braće koji rade u očevoj pizzeriji u Brooklynu ona ima suprotnu vrijednost. Pino crnce ne može podnijeti jer smatra da su pokvareni i lijeni, dok Vito u njima vidi ljude kakav je sam. Mnogobrojne Afroamerikance koji se hrane u njihovu restoranu ne tiče se što su Pino i Vito bijelci; za njih u trenutku odabira mjesta na kojem će jesti rasa nije temelj diskriminacije. No kad policija ubije afroameričkog mladića koji je bio napao vlasnika pizzerije Sala, rasa, koja isprva nije bila razlog za nesnošljivost, mijenja značenje i postaje politički element solidarnosti koji sjedinjava njezine pripadnike u reakciji (demoliranju Salove pizzerije).

Premda liberalna Amerika to ne želi priznati, za ljude koji, poput Pina, vjeruju u rasni esencijalizam, iznimno je važno da rasa bude čista, bez primjesa drugih rasa. Miješanje bi za njih značilo ukidanje granica među rasama, rušenje rasnih kategorija i, napisljeku, raspad njihove esencije. U svojim filmovima Lee razotkriva upravo te rasističke strukture koje bjelačka hegemonija pokušava prikriti filmovima poput *Tjelohranitelja* (*The Bodyguard*, 1992), kojima sugerira da je američka nacija slobodoumna kad je riječ o međurasnim ljubavnim odnosima. Lee pokazuje da su pripadnici drugih rasa za mnoge bijelce ono što Julia Kristeva naziva *abject* (franc. "gadno", ali i "prezreno"). *Abject* je atribut onog što je radikalno isključeno, što subjekt ne može asimilirati jer ono ne poštuje pravila poretka. Ne pokoravajući se pravilima, *abject* nas vuče prema mjestu na kojem značenje ne postoji, prema mjestu koje prethodi simboličkom poretku (Kristeva, 1982). Mjesto nestanka značenja ono je na kojem iščezava razlika između subjekta i objekta, između sebe i drugoga, u ovom slučaju, između bijelog i crnoga. Za bijelce to mjesto je seksualni čin između pripadnika bijele i crne rase: u ideji da bi iz te veze mogli proizići potomci koji su i crni i bijeli, a nisu ni jedno ni drugo, oni vide raspad rase, rušenje bedema fiktivne utvrde koju su brižno gradili.

Kristeva kaže: "Ono što je *abject*, nije moj korelat, koji bi mi, pruživši mi nekoga ili nešto drugo kao podršku, dopustio da budem manje-više ravnodušna i neovisna. [O]dande kamo je progzano *abject* ne prestaje izazivati gospodara. [O]no preklinje izljev, grč, *urluk*." (1982: 1–2) Tako na pomisao spolnog odnosa bijele osobe s crnom bijelac ne može biti ravnodušan, taj čin od njega zahtijeva "*urluk*" te on reagira isključivanjem, izbacivanjem crnoga iz svojeg sustava: čuvši da Angie izlazi s Afroamerikancem, njezin otac je premlati. Bijeli otac isključuje Afroamerikanca jer ovaj prijeti rušenjem njegova sustava značenja.⁵ *Abject* ne poštuje granice ni pravila, ono je "uteg besmisla u vezi kojeg nema ništa beznačajno, a koji me lomi. Na rubu nepostojanja i privida, stvarnosti koja me, priznam li je, uništava." (ibid., 2)

Afroamerikanci nisu nimalo više blagonakloni prema međurasnim vezama od bijelaca, ali njihovo je nezadovoljstvo u vezi s tim drukčije. S obzirom na to da je za Afroamerikance asimila-

5 Ne prijeti fizičkim nasiljem niti čime konkretnim, nego "remeti identitet, sustav, poredak". (ibid., str. 4)

cija lakši put do uspjeha, mnogi će na vezu s bijelim partnerom gledati kao na pokušaj uspona na društvenoj ljestvici. U Leejevu prvom cjelovečernjem filmu *Njoj nikad dosta (She's Gotta Have It, 1986)* Afroamerikanac prijeti svojoj crnoj djevojci koja ga ostavlja da će “si naći bijelu djevojku”. Bijela djevojka daleko od toga da će simbolizirati slobodoumlje i socijalnu osviještenost; ona će značiti prestiž u *mainstreamu*. Afroamerikanke u *Prašumskoj groznici* također zaključuju:

Pogledajte uspješnu braću! Većina ih hoda s bjelkinjama.

Istina je.

Čini se da moraš hodati s najboljim komadom da bi se uspeo na društvenoj ljestvici.

Dok je za bijelce degradirajuće i zbog toga nezamislivo biti s osobom druge rase, za Afroamerikance biti s bijelom osobom znači željeti se što više asimilirati u bijelu kulturu, imati kompleks manje vrijednosti zbog vlastite rase. Zbog toga se Flipper nakon preljuba opravdava pred prijateljem: “Samo zato što je brat s bijelom curom, ne znači da je manji naprednjak. Ja sam i dalje na strani crnaca.” Zbog toga mu i konobarica u restoranu, kamo odvede Angie na večeru, govori da je *fake*, lažan, tj. da nije pravi crnac jer pokušava biti bijelac, “pokazujući se naokolo sa svojim bijelim mesom”. U tom trenutku od praznog označitelja dvoje ljudi koji se sviđaju jedno drugom rasa postaje označitelj oportunizma te dobiva politički naboј. Lee time pokazuje kako rasizam ne strukturira samo odnose rasista i njihovih žrtava nego nužno i onih koji se protive rasističkim strukturama. Rasizam je takve prirode da metastazira na područja na kojima naizgled ne bi mogao opstati.

Takvu tendenciju rasizma da u mrežu ne hvata samo rasiste nego i njihove protivnike Lee razotkriva i u filmu *Nasamareni*, u kojem pokazuje kako se rasna značenja osmišljaju i nanovo stvaraju kroz popularne televizijske programe. Na zahtjev šefa, bijelog producenta, a pod izlikom parodije, afroamerički scenarist Pierre piše scenarij za *minstrel show*, koji Afroamerikance prikazuje kao lijene i priglupe veseljake. Program, dakako, postaje upravo onakav *minstrel* kakav je namjeravao parodirati. Lee filmom pokazuje kako američko kulturno tržište afroamerički život pretvara u robu tako što iz njega uzima određene elemente koji su zanimljivi bijeloj publici, naglašuje ih ili karikira, a druge zanemaruje.⁶ Na taj se način proizvode plošni prikazi crnog života koji ne mogu biti dovoljni za prikazivanje bilo čijeg života, a ponavljanje tih obrazaca pak učvršćuje teoriju o postojanju crne esencije. Putem medijskih proizvoda kao što je *The Cosby Show* publici se crne vrijednosti pružaju kao gotov, upakiran proizvod, nepromjenjiv, stabilan, samorazumljiv i, što je najvažnije, općepoznat. Takav način stereotipne reprezentacije razotkriva ambivalenciju kao temelj svojeg funkcioniranja: kako kaže Homi Bhabha (2002), stereotip, glavno sredstvo kolonijalnog diskursa, funkcioniра kao znanje koje je općepoznato, no premda je općepoznato, mora se neprekidno ponavljati, kao da se ne može dokazati. Tako se i jednake hegemonijske reprezentacije

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Elementi koje je *minstrel show* preuzeo iz stvarnog života Afroamerikanaca kako bi ih ismijavao bili su neobrazovanost (za što su bili odgovorni isključivo bijelci jer su zakonom zabranili poduku iz čitanja za porobljene Afroamerikance), otpor prema radu na plantaži (što su bijelci tumačili kao lijnost) i glazba (zapravo jedini oblik razonode i oduška koji

je porobljenim Afroamerikancima bio dopušten, a koji su razvili i uzdigli na razinu daleko sofisticiraniju nego što su bijelci mogli razumjeti). *Minstrel* je dakle ili pogrešno interpretirao osobine Afroamerikanaca ili ismijavao one koje im je bjelačka kultura sama nametnula.



Denzel Washington u filmu *Malcolm X* (1992)

crnog života ponavljaju iz jedne serije u drugu, iz jednog filma u drugi, pri čemu je taj komplizivni *acting out* nužan za preživljavanje kolonijalnog diskursa, a istodobno svjedoči o nedokazivosti vlastitih postavki.

Paradoksalno je da takvim reprezentacijama hegemonija automatski dekonstruira ideal slobode, jednu od temeljnih vrijednosti američkog društva, jer razotkriva kako bijelci Afroamerikance pristaju asimilirati da bi potom asimilaciju i slobodoumlje uporabili kao argument za prisvajanje Drugosti: Pierrev bijeli šef smatra da zna kakvi su Afroamerikanci doista zbog toga što se s njima druži, pa si daje za pravo re-kreirati njihov život. On kaže Pierreu: "Odrastao sam među crncima. Ako ćemo biti iskreni, vjerojatno znam crnčuge bolje od tebe. Nemoj se sad uvrijediti što rabim tu riječ. Imam ženu crnkinju i dvoje miješane djece pa mislim da imam pravo na to. [...] 'Crnčuga' je samo riječ." Taj Leejev lik prototip je buržoaskog subjekta kolonijalnog diskursa koji Mary Louise Pratt naziva *the seeing-man*: bijelog muškarca koji pasivnim pogledom promatra Drugo i time ga zaposjeda (Pratt, 1992). Njegova strategija reprezentacije, tzv. *anti-conquest*, kako je definira Pratt, jest reprezentirati Drugo primjenjujući zapadnjačku hegemoniju, a istodobno osigurati vlastitu nevinost: Pierrev šef točno zna kako treba prikazati Afroamerikance, a upravo to "znanje" pere njegove ruke od bilo kakva rasizma.⁷

7 Asimilaciju Afroamerikanci moraju platiti pristajanjem na vlastitu komodifikaciju. Sudjelovanje u bjelačkoj buržoaskoj paradigmi stvara od afroameričkog života robu pa tako asimilacija, paradoksalno, vodi do izolacije, do stanja u kojem se subjekt tretira kao objekt. Iz istoga dalje proizlazi, kao što je moguće vidjeti u *Nasamarenima*, da Afroamerikanci ne mogu izbjegći panoptički sustavi bijelaca. Asimilacija u bijelu kulturu i uspon na

društvenoj ljestvici neće im omogućiti slobodan rad i političku praksu. Premda u tvrtki u kojoj radi Pierre ima znatan utjecaj, on ostaje pod nadzorom i mora u scenarij uključivati rasističke elemente koje diktira nadređeni bijelac. Publika koja gleda emisiju, kako bijela tako i crna, prihvata taj oblik komedije i time razotkriva da se rasizam, koji američka kultura nastoji prikriti, podučava kroz proizvodnju popularne kulture.

Premda se Lee bori za stvaranje slojevitih afroameričkih reprezentacija u kulturnom diskursu, kritika asimilacije koju je pokazao filmom *Nasamareni* može se primijeniti i na njega samog: Lee je Afroamerikanac koji je uspio postati dio sustava pa stoga ima određen utjecaj u stvaranju reprezentacija drugih, ali ipak ne može izbjegći utjecaj tog istog sustava, ne može se u potpunosti oslobođiti hegemonijskog usmjeravanja. Bilo bi stoga nerealistično pretpostavljati da i Lee nije radio ustupke bijelim producentima, koji su financirali filmove, ili bijeloj publici, koju privlače samo određene reprezentacije crnog života. Navedeno je možda najtransparentnije u njegovu filmu *Malcolm X* (1992), ekranizaciji života kontroverznog borca za afroamerička prava. Premda je Leejev kulturni kapital (Bourdieu, 1986) u doba snimanja filma bio zavidan (tad je već imao mnogobrojna priznanja kritike i publike te velik utjecaj u filmskoj industriji, koji je ostvario i dokumentarnim filmovima), *Malcolm X* snimljen je kao klasični hollywoodski ep o nacionalnom junaku kakav zahtijeva bijela hegemonija: djelo u kojem se glorificira subjekt, a sve negativne karakteristike brišu se ili ublažuju. Film je potpuno ispran od kontroverzija koje su okruživale stvarnog Malcolma: njegov je lik prikazan kao neproblematičan, dovoljno jednostavan i plošan kako bijela i crna konzervativna publika ne bi bile uznemirene činjenicom da je narodni junak dobar dio života sam bio rasist i mizoginist (hooks, 1994). *Malcolm X* itekako pokazuje da je u njega uložena energija kako bi bio prikladan za bjelački normativni pogled.⁸

Bez obzira na eventualne ustupke koje je Lee morao činiti, većina njegovih djela zadržava dovoljnu autonomiju da progovara o ljudima od krvi i mesa te da kroz takvo progovaranje razotkriva stereotipe kojima hegemonija usmjerava Afroamerikance na "njihovo" mjesto u društvu. Jedan od značajnijih stereotipa koje Lee razotkriva, a kojim se afroameričkoj populaciji dodjeljuje uloga marionete, jest opreka ugnjetavač/žrtva, kroz koju antirasisti često gledaju odnos bijelaca i crnaca u Americi. Uobičajeno je da antirasističke kampanje i programi, kako bjelački tako i afroamerički, prikazuju crnce kao vječno podređenu etničku skupinu. U antirasističkim programima Afroamerikance se često predstavlja kao stranu koja je toliko ugnjetavana da ne može sama ništa učiniti, a njezin se nezavidni položaj u društvu pripisuje bjelačkom rasizmu. Premda je dobar dio tog položaja nesumnjivo posljedica institucionalnog i osobnog rasizma, međurasne odnose i ulogu crnaca u njima ne smije se pojednostavnjivati. Opreka ugnjetavač/žrtva implicira fiksani koncept dominacije u kojem jedni uvijek ugnjetavaju dok drugi trpe. Formula koja uloge u diskursu svodi na dvije zasebne pozicije, odnos kojih je strogo određen, ne samo da pojednostavnjuje složenost rasizma te općenito ljudskih odnosa nego i ukida mogućnost antirasizma jer, ako aktanti diskursa moraju biti na jednoj od dviju pozicija, na kojoj je poziciji onda antirasist, koji je suprotstavljen ugnjetavaču, ali nema pasivnu ulogu žrtve. Protagonistica filma *Djevojka broj 6* (Girl 6, 1996) upravo odabire ne biti žrtvom bijelih redatelja koji na audiciji od nje traže da se svlači i ljubi s nepoznatim muškarcem.

Opreka ugnjetavač/žrtva također *a priori* određuje kvalitetu odnosa između subjekata te tako ukida mogućnost komunikacije između ugnjetavača i žrtve, svodeći svaki dio tog odnosa na jednosmjerno ugnjetavanje (Gilroy, 2002). Da su realni odnosi sasvim drukčiji, slojeviti i ispunjeni

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Bez obzira na to jesu li to Leeju nametnuli producenti ili je takvu sliku Malcolm sam želio napraviti. Važno je da je ona rezultat hegemonijskog utjecaja na proizvodnju rasnog značenja: u prvom slučaju ona bi svjedočila o panoptičkom režimu, moći

kojega ne izmiče ni Lee, a u potonjem o Leejevoj koloniziranoj svijesti koja je prihvatala vrijednosti bijele kulture kako bi dobila prostor u kojem će progovarati o crnom subjektu

borbom, pregovaranjima i otporom, moguće je vidjeti iz raznih razgovora koje u Leejevim filmovima Afroamerikanci vode s bijelcima: u *Učini pravu stvar afroamerički dostavljač pizze Mookie* sluša kako ga poslodavac Pino obezvredjuje zbog boje kože da bi Pinu odmah potom pokazao da je nedosljedan jer su glumci i pjevači koje Pino najviše cijeni upravo Afroamerikanci; u *Prašumskoj groznici* pak Flipper pita svoje bijele poslodavce zašto je jedini Afroamerikanac zaposlen u njihovoj velikoj tvrtki, na što mu oni nisu u stanju pružiti suvisao odgovor; Flipper naposljetku napušta tvrtku jer mu vlasnici ne žele dati udio u partnerstvu, kako su mu obećali, i time pokazuje da ne pristaje biti žrtvom bjelačkog izrabljivanja. U filmu *U autobus!* bijeli vozač autobrašuna mora se pak braniti od verbalnih provokacija crnih putnika, koji zahtijevaju da se izjasni o odgovornosti bijelaca za loš društveni položaj Afroamerikanaca:

U autobusu si s dvadesetoricom crnaca. Kako se osjećaš?

Crnci, bijelci, svejedno mi je. Smatram se daltonistom.

Daltonistom? Dakle, nisi primijetio da su svi u autobusu crni osim tebe? Takozvani crnci, potomci robova.

Svi smo braća ispod kože, zar ne?

Sad smo braća zato što si ti u crnačkom autobusu?

Gledaj, ja nikad nisam nosio bijelu plahtu preko lica. Ja sam Židov.

Bože, sačuvaj nas pomisli da bi Židov mogao biti bigotan.

Moji su roditelji bili za građanska prava. Crnci su dolazili u našu kuću...

Čujete li to? Imali su crnce u svojoj kući.

Nisam tako mislio.'

Ah, poštedi nas. Samo su dvije stvari proizile iz pokreta za građanska prava. Prva: crnci su dobili koju mrvicu. I druga: pokroviteljski nastrojeni bijelci mogli su reći da su se borili uz nas. No nije završilo sa skupom u Washingtonu. Još prolazimo kroz paklene muke.

Moj narod zna što su paklene muke. Moji su roditelji odradili svoj dio.

Dio da doista pomognu ili da izgledaju liberalno?

Židovi su se istaknuli u pokretu za građanska prava.

Napustili su ga čim su dobili što su htjeli.

Ne vidim da se crnci zalažu za prava Židova, Hispanoamerikanaca ili Azijaca. Zašto očekujete da bijelci riješe sve vaše probleme?

Mi nismo stvorili svoje probleme. Bijelci su ih stvorili. Misliš da smo tražili ropstvo?

Jesmo li mi tražili Holokaust? Poginulo je šest milijuna Židova.

Znaš li koliko je crnaca poginulo u trgovini robljem? Više od 60 milijuna.

Nisam ih ubio ni ja ni moji roditelji. Nemojte nas kriviti.

Da, krivica je naša. Nakon četiri stotine godina ropstva i opresije trebali bismo sve sami popraviti.

Iz dijaloga vidimo da ljudi koji nemaju veze s rasističkim osjećajima mogu lako dobiti etiketu ugnjetavača. Premda sami nisu rasisti, tim bijelcima pripisuje se kolektivna odgovornost za nasilje koje su nad Afroamerikancima izvršili njihovi preci. Zbog toga se ne mogu pozicionirati ni izvan diskursa o rasizmu ni na jedan od dva položaja što ih nudi opreka ugnjetavač/žrtva.

No, ako odnose bijelaca i Afroamerikanaca prikazujemo kao odnos ugnjetavača i žrtve, tada složenost afroameričkog života svodimo na učinak rasizma, pristupamo afroameričkom iskustvu kao da se ono sastoji samo od ugnjetavanja, a postupcima Afroamerikanaca kao da su motivirani



Wesley Snipes
i Annabella
Sciorra u filmu
*Prašumska
grozница* (1991)

isključivo antirasističkim tendencijama. (Gilroy, 2002) U tom slučaju zanemarujemo činjenicu da je svaka etnička skupina izdiferencirana u odnosu na klasu, dob, rod, vjeroispovijest te da se iskustva i prakse pojedinačnih pripadnika te skupine nužno međusobno razlikuju. No afroamerički život o kojem govore Leejevi filmovi nije monolitan konstrukt koji se tijekom povijesti ne mijenja da bi neprekidno služio jednim te istim stereotipima hegemonije američkog društva. Leejevi filmovi ilustriraju složenost i mnogoznačnost afroameričke borbe za identitet. Pokazujući složenost djelovanja u području rase, oni otkrivaju da se crnačko djelovanje ne može svesti na jednodimenzionalan pojam antirasizma. Primjer raznolikosti crnog iskustva vidimo u *Prašumskoj groznići* kad Afroamerikanke govore o različitim ophođenjima koja su doživjele od muškaraca zbog nijanse svoje puti. Jedna od njih kaže: "Zna li ijedna od vas kako je to kad te ne smatraju privlačnom? [...] Uvijek sam bila najtamnija u razredu. [...] Svi su dečki jurili za svjetloputim djevojkama duge ravne kose." Iskustvo te žene pokazuje da unutar crne rase itekako postoje razlike, ne samo u odnosu na nijansu kože, koja će odrediti način ophođenja prema pojedincu, nego i na rod, jer iskustvo pigmentokracije danas pripada ponajprije crnim ženama. Privlačnost muškaraca ne prosuđuje se na temelju nijanse kože, dok se Afroamerikanke svijetle puti smatraju ljepšima i poželjnijima od tamnijih. Lee pokazuje kako unutar tog naizgled neproblematiskog, homogenog konstrukta crne rase postoje hijerarhije, diferencijacije, strukturiranja te da tamna koža i kovrčava kosa, zbog prihvatanja eurocentričnog sustava vrijednosti, mogu biti elementi ikonografije inferiornosti i međusamim Afroamerikancima.

U istom filmu druga Afroamerikanka, mnogo svjetlijе puti, ovako opisuje svoje iskustvo svijetle među tamnjima: "Rekla sam ti što mi se događalo dok sam odrastala. [...] Rekla sam ti da su me zvali žutača, žuta kuja, mlijeko-bljedolika, bljedoliko-mlijeko, bijela crnčuga, crnčugasta bjelkinja, terceronka, kvarteronka, kopile, mješanka!" Rasna autentičnost je, poput domoljublja, jedan od idealâ na koje apeliraju političke strukture u borbi za izgradnju kolektivnog identiteta. Diskurs

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

rasne autentičnosti propitkuje tko je “pravi crnac” jer onaj tko nije, ne može se dovoljno dobro boriti za afroameričke ciljeve, skloniji je popuštati bijelcima i praviti konsenzuse. Kriteriji na osnovi kojih se procjenjuje rasna autentičnost su, osim tamne boje kože, podrijetlo s američkog Juga i preci koji su bili robovi ili viktimizirani ljudi te vlastito iskustvo žrtve. Ne treba naglašavati da se koncept rasne autentičnosti hrani na politici isključivanja, kojom se bilo kojeg politički nepodobnog Afroamerikanca može proglašiti “nedovoljno crnim”. Rasna autentičnost stoga također ide ruku pod ruku s crnim nacionalizmom jer solidarnost zajednice temelji na isključivanju necrnih rasa.

U autobus! opet drukčije prikazuje raznorodnost afroameričkog iskustva. Film govori o skupini Afroamerikanaca koji putuju u Washington na povjesno okupljanje afroameričkih muškaraca zvano Marš milijuna muškaraca (*Million Man March*).⁹ Tijekom filma putnici jedan po jedan iznose svoje razloge za odlazak te se pokazuje da iza zajedničkog cilja okupljanja (pružanje podrške afroameričkom identitetu) stoje različiti razlozi i povodi, kao što su različite i osobnosti putnika. Raznolikost je naglašena time što se među putnicima nalaze dvojica homoseksualaca. Svjesni da predvodnik Marša milijuna muškaraca Louis Farrakhan javno osuđuje homoseksualizam, oni kažu da idu usprkos tome jer s heteroseksualnim Afroamerikancima kojima se Farrakhan obraća dijele iskustvo bjelačke diskriminacije. To zajedničko iskustvo te zajednički cilj podizanja društvene svijesti i jačanja ljubavi prema samome sebi, međutim, ne sprečavaju sukobe između njih i drugog Afroamerikanca koji je homofob. Uza sve to svi putnici moraju sa sobom razriješiti pitanje kako to da odlaze na skup koji otvoreno isključuje žene (organiziran je samo za mušarce).

Kako je afroameričko iskustvo izdiferencirano s obzirom na klasnu pripadnost, Lee pokazuje u filmu *Školski dani* (*School Daze*, 1988), u kojem se nekolicina radnika sukobljava sa studentima jer im, kako tvrde radnici, dobro obrazovani Afroamerikanci oduzimaju posao, a svojim ambicijama oponašaju bijelce.

U svim navedenim primjerima vidi se da različiti Afroamerikanci mogu na zajednički cilj (dobrobit Afroamerikanaca) gledati iz različitih perspektiva te da pojам dobrobiti ne tumače svi jednako. Tu se postavlja pitanje: ako su svi Afroamerikanci jednaki, ako u toj homogenoj skupini ne postoji raznolikost iskustava, razmišljanja, praksi, zašto se neke od njih prihvata u društvo, a druge odbacuje? Zašto Afroamerikanci napokon ne kažu kakvo je iskustvo “crnosti” (*blackness*) o kojoj neprekidno pričaju, a nikako da je definiraju? Zbog toga što unutar te zajednice ipak postoje razne diferencijacije, u koje se, ponovno unutar te iste zajednice, upisuju različita značenja. Taj monolitni konstrukt afroameričkog identiteta nije ništa drugo doli tlapnja bijele hegemonije kojoj je uz nju lakše upravljati reprezentacijama. Leejevi filmovi razbijaju iluziju o takvom konstruktu: prikazujući otpor i pregovaranje, borbu umjesto jednosmјernog odnosa, oni govore da se afroameričko iskustvo temelji na multidimenzionalnosti crnog života.

Budući da se prema rasi ne valja odnositi kao prema jednoličnoj pojavi, tako se ne tretira ni rasizam. Gilroy (2001) kaže da ne valja govoriti o rasizmu, nego o rasizmima, jer on nije pojava koja na svakom mjestu i u svakom povijesnom trenutku djeluje jednakim sredstvima i

⁹ Marš milijuna muškaraca bio je masovni prosvjed održan 1995. u Washingtonu DC. Svrha mu je bila skrenuti pozornost na loš ekonomski i društveni položaj Afroamerikanaca, a održan je pod vodstvom poglavara afroameričke vjerske zajednice Nation of Islam Louisa Farrakhana, poznatog

po nacionalističkim i homofobnim stajalištima, zbog čega su se mnogi bojali da će prosvjed biti shvaćen kao izraz nesnošljivosti i mržnje. Kao što naziv prosvjeda govorí, žene nisu bile pozvane na okupljanje premda su sudjelovale u organizaciji samog događaja.



Milla Jovovich
i Denzel
Washington
u filmu *Igrač*
(1998)

jednakim intenzitetom, čak i unutar jedne društvene formacije, kao što je na primjer crna zajednica u Brooklynu, u pojedinoj fazi njezina razvoja rasizam nije postojana, neispredikana pojava. On se dijakronički razvija nejednako, na nekim dijelovima na jedan način, na drugima na druge se, sinkronički, rasisti međusobno itekako mogu sukobljavati u gledištima. Rasizam može biti raspršen i koncentriran, prikriven, kad preuzme kruku dobromanjernosti pa različitim rasama u njihovu najboljem interesu dodjeljuje beneficije koje im "kao takvima" pripadaju, ili otvoren. Gilroy kaže da se "način na koji se rasistički osjećaji izražavaju razlikuje s obzirom na karakter crnog naselja, na sastav crnog društva, na položaj unutar proturječnosti kapitala i radne snage, na rad, dob, mogućnost komuniciranja s dominantnom skupinom te stupanj kulturnog preklapanja između crnaca i bijelaca." (2001: 196) Tako se Pinov otvoreni rasizam neobrazovana pripadnika radničke klase razlikuje od institucionaliziranog rasizma koji Afroamerikancima brani pristup na položaje moći, a koji Lee prikazuje iz filma u film biranjem bijelih muškaraca za uloge bogatih i uspješnih ljudi: vlasnika kluba u *Još više bluesa* (*Mo' Better Blues*, 1990), upravitelja zatvora u *Igraču* (*He Got Game*, 1998), uglednih režisera u *Djevojci broj 6*, vlasnika građevinske tvrtke u *Prašumskoj groznici*. Oba oblika rasizma razlikuju se pak od onog koji u *Djevojci broj 6* razotkriva voditeljica agencije za pružanje usluga telefonskog seksa kad kaže da sve žene moraju glumiti da su bjelkinje osim ako mušterija od njih ne zatraži suprotno, rasizma koji od Afroamerikanki traži da priznaju da su bjelkinje prirodno poželjnije, ne zbog toga što je to hir vlasnice agencije, nego zbog toga što bijelo muško tržište određuje standard ljepote svojim eurocentričnim vrednovanjem.

Rasizam je, dakle, diskontinuirani proces koji se razvija neravnomjerno. Postoji u pluralnom obliku, može se mijenjati, preuzimati razne oblike i artikulirati različite političke odnose. Kao što rasa nije ahistorijska kategorija, tako i rasističke ideologije i prakse imaju različita značenja koja su vezana uz povijesne okolnosti.

IVANA ROGAR:
PROIZVODNJA
RASNOG
ZNAČENJA U
FILMOVIMA
SPIKEA LEEJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Bhabha, Homi**, 2002, "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse", u: Mirzoeff, Nicholas (ur.), *The Visual Culture Reader*, London i New York: Routledge, 2002, str. ? (izvorno objavljeno 1983. u Screenu, 24/6)
- Bourdieu, Pierre**, 1986, "The Forms of Capital", u: John Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood Press, str. 241–258.
- Fanon, Frantz**, 1967, *Toward the African Revolution*, Harmondsworth: Pelican
- Fanon, Frantz**, 1994, *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press
- Foucault, Michel**, 1994, *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Zagreb: Informator – Fakultet političkih znanosti
- Gilroy, Paul**, 1996, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press
- Gilroy, Paul**, 2001, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press

- Gilroy, Paul**, 2002, *There Ain't No Black in the Union Jack*, London i New York: Routledge
- hooks, bell**, 1994, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, London i New York: Routledge
- hooks, bell**, 1995, *Killing Rage: Ending Racism*, New York: Henry Holt and Company
- hooks, bell**, 2003, *Rock My Soul: Black People and Self-Esteem*, New York: Atria
- Kristeva, Julia**, 1982, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press
- Mirzoeff, Nicholas** (ur.), 2002, *The Visual Culture Reader*, London i New York: Routledge
- Pratt, Mary Louise**, 1992, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge
- Sartre, Jean-Paul**, 1988, *What Is Literature? and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press
- West, Cornel**, 1993, *Race Matters*, Boston: Beacon Press
- West, Cornel**, 1994, *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*, New York i London: Routledge

UDK: 791.22:177.6

Karla Lončar

LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA

Ljubav u vremenu

SAŽETAK: Esej razmatra fikcijske prikaze ljubavnih odnosa s obzirom na različit autorski pristup dvojice redatelja razradbi filmskoga vremena, polazeći od konstatacije Ante Peterlića da su čovjekovi čini, posebice oni od opće simboličke vrijednosti poput ponašanja izazvanog ljubavlju, neodvojivi od svojstava filmske građe, a samim time i filmskog vremena. *Prije svitanja* (*Before Sunrise*, 1995) i *Prije sumraka* (*Before Sunset*, 2004) Richarda Linklatera, predstavljaju pokušaj realističkog ostvarenja iluzije razvoja likova i priče u realnom vremenu, dok *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) Michel Gondryja redateljevim naglaskom na stilskoj začudnosti i fantastičnosti te strukturalnoj slojevitosti predstavlja otklon od imperativa i svojstva filmske građe. Ipak, unatoč gotovo oprečnoj razradbi filmskoga vremena, obojica autora nemaju i različita stajališta o naravi ljubavi, dapače, slave je kao rezultat racionalne i iracionalne dinamike složenih međuljudskih odnosa koji posjeduje moć svojevrsnog odolijevanja utjecaju zbiljskog i filmskog vremena.

KLJUČNI POJMOVI: ljubav, filmsko vrijeme, filmska građa, Richard Linklater, Michel Gondry

Ljubavni odnos čest je motiv filmova različitih žanrova i sižeja.¹ U nekim slučajevima predstavlja središnju komponentu filma, dok u mnogima djeluje kao dio simboličke nadgradnje obrađivane tematike. Ništa čudno, smatrali bi oni kojima ljubav predstavlja polazišnu osnovu čovjekova stvaralaštva i, samim time, nadahnute mnogobrojnim umjetnicima u pokušaju predočenja tog univerzalnog, kompleksnog osjećaja publici željnoj nesvjesnih užitaka i identifikacije s ispri-povijedanim iskustvima likova. Ipak, razlog učestalosti i zanimljivosti filmskih prikaza ljubavnih odnosa hrvatski filmolog Ante Peterlić ponajprije nalazi u njihovoj univerzalnosti – ljubavni čini primjer su čovjekovih radnji opće simboličke vrijednosti (usp. Peterlić, 2001: 200). Sukladno tim postavkama, čovjek kao živo biće neodvojiv je od svojstva filmske građe, te su sve čovjekove radnje na određeni način zanimljive jer gledatelje uvode u neku priču. No pojedine su čovjekove radnje gledateljstvu doista razumljivije od drugih. Među njih pripadaju instinktivna očitovanja čovjekove borbe za opstanak, očuvanja života, nastavka vrste i zaštite teritorija (ibid.). Naravno, u svemu tome istaknutu ulogu ima upravo ljubav, svojstvena čovjeku kao nagonskom, ali i društvenom biću. Međutim, da bi se filmski zapis svijeta u kojem čovjek živi i ljubiye smatrao uspjelim, određene kvalitete filmske građe moraju se ograničiti.

Slijedeći Peterlićeve tvrdnje, u tu svrhu autor filma mora intervenirati u svojstva građe te počiniti svojevrsno nasilje nad imperativima snimljive zbilje, točnije, zahtjevima za afirmacijom pojedinačnoga (ibid., 187). Drugim riječima, obilježja njezine nepodešenosti, neodređenosti, ne-predviđenosti i beskonačnosti autor mora prilagoditi filmskomu mediju, te eventualnim mon-

¹ Izvorni oblik teksta emitiran je 9. travnja 2011. u emisiji *Filmoskop* Trećega programa Hrvatskoga radija (urednik Damir Radic).

tažnim postupcima, eliptičnošću izlaganja građe, retrospekcijom, filmskom fabulom i određenim ritmom stvoriti skladnu cjelinu, u kojoj publika može uživati. Dakle, da bi gledatelji adekvatno doživjeli ljubavne ili kakve druge filmske prizore, zbilja se kao takva mora vremenski omeđiti, sažeti, kontekstualno odrediti i nanovo osmisliti. Samim time, uz potencijalno fascinirajuće prikaze univerzalnih ljudskih radnji i autorsko umijeće medijske prilagodbe istih, kao dodatan prilog privlačnoj kvaliteti umjetničkih inscenacija ljubavnih čina svjedoči i to da je pojam ljubavi formalno i sadržajno neodvojiv od konteksta vremena. Naime, taj kompleksan i apstraktan pojam uvriježeno se temelji na temporalno promjenjivoj pojavnosti, kontinuitetu i intenzitetu emocionalnih iskaza. Zbog toga je prikazati pozadinu ljubavnih predstava te vremenski teže odredive elemente unutrašnjeg života jednoga ili više likova u interakciji i formalan i umjetnički izazov. Naravno, u pokušaju zornog celuloidnog predočenja, iz nekog razloga izdvojenih uzročno-posljetičnih događaja s bitnom ljubavnom komponentom, različiti autori tom problemu više ili manje uspjelo pristupaju na različite načine.

Prije svitanja i sumraka

Kao primjer dvaju formalno različitih autorskih pristupa ljubavnoj tematici, te samim time i problematici razrade filmskoga vremena, napose dramskoga, mogu se izdvojiti filmski diptih *Prije svitanja* (*Before Sunrise*, 1995) i *Prije sumraka* (*Before Sunset*, 2004) Richarda Linklatera te film *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) Michela Gondryja. Unatoč formalnoj disparatnosti ovih kritici i publici zanimljivih filmova, mislim da navedene ljubavne drame bilježe istovjetnu, analitički obrađenu tematsku premisu – o nepokolebljivoj i prosvjetiteljskoj naravi ljubavi dvaju glavnih likova usprkos neminovnim emocionalnim mijenama, kao i promjenama životnih uvjeta.

Filmove prvoga od spomenutih redatelja – Richarda Linklatera, istaknutog predstavnika američkog nezavisnog filma 1990-tih – karakterizira dokumentaristički stil (što je djelomično i posljedica proizvodnih uvjeta) te poigravanje oprekom dokumentarno/fikcionalno. Predmet njegova autorskog zanimanja jest “poezija običnog života”, što u filmu *Prije svitanja* gotovo programatski proklamira Jesse, protagonist spomenutog filmskog diptiha. Oba Linklaterova filma eklatantan su primjer redateljske težnje za dojmom udovoljavanja imperativima filmske građe. Na taj se način susret dvoje mladih stranaca u vlaku te zajednički sati provedeni u međusobnom upoznavanju u Beču, a poslije u Parizu, doimaju prilično nepodešeno. Radnje filmova predvidive su u svojoj nepredvidivosti; i Amerikanac Jesse i Francuskinja Céline spontano šeću europskim gradovima, a sve na što nailaze djeluje kao autentičan produkt slučajnosti, kao i njihove bezbrojne asocijacije na sadržaj međusobnih, gotovo neprekinutih intelektualnih razgovora. Shodno tomu, događajnost ustupa mjesto dijalogu, na kojem se, u skladu s harmoničnim koracima likova, grade tempo i dinamika filma. Osim toga, dokumentarističkoj crtici pridonosi i Linklaterov objektivizam, minimalna uporaba glazbe kao komentara, kao i nenametljiva pratnja protagonista u trenucima njihovih promišljanja o životnim očekivanjima, obitelji, vezama i ljubavi, koju međusobno i izravnavaju.

Navedeni spoj romantičnog sadržaja i formalnih težnji dokumentarizmu, posebice u prvome filmu, predstavlja uspjelu formulu prikaza susreta dvoje koliko individualiziranih, toliko i tipskih likova koji bi se svakome mogao dogoditi. Naravno, neki se gledatelji u prikazanom mlađenackom ljubavnom iskustvu likova *Prije svitanja* mogu i prepoznati, dok onima osjetljivima na naslijeđene romantične konvencije ono pričinjava živopisan preslik vlastitih sporadičnih uzleta mašte. No, na zadovoljstvo mnogih, prvotna priča o ljepoti svakodnevice ispunjene svješću o pro-



Julie Delpy i
Ethan Hawke
u filmu *Prije
svitanja* (R.
Linklater, 1995)

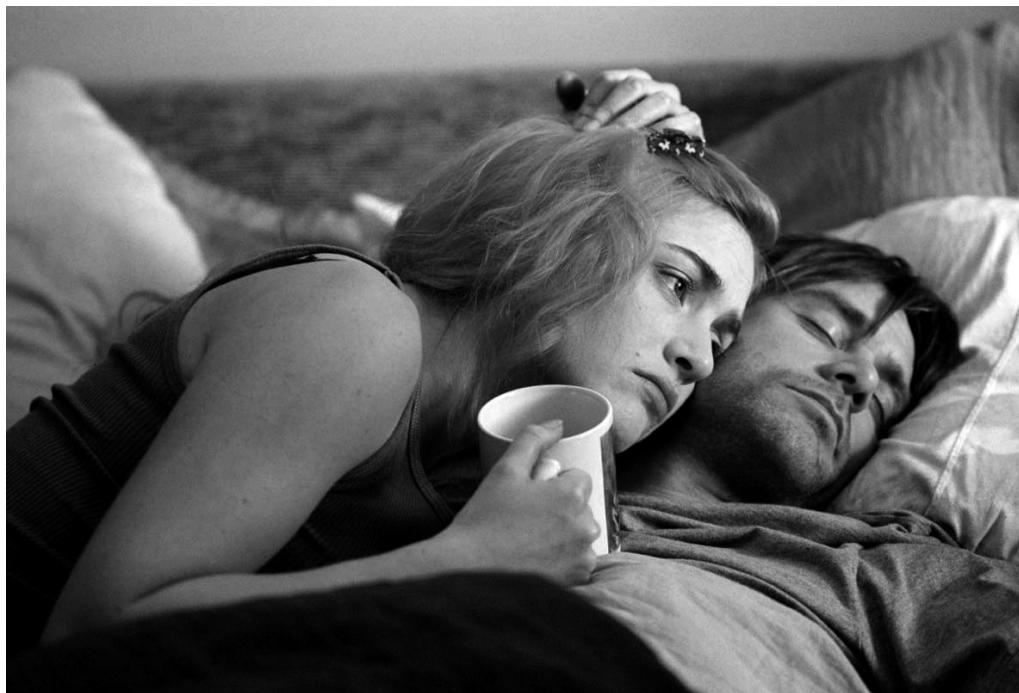
laznosti i privlačnim patosom prekinutog i gotovo nemogućeg odnosa, u konačnici pretvorenog u lijepu uspomenu, tek se naizgled završila nizom statičnih kadrova mesta na kojima je par boravio prethodne noći i dana. Devet realnih i fikcionalnih godina kasnije priča se nastavlja – par se ponovno susreće, i to u Parizu, a film najavljuje njihovu prisutnost u specifičnom prostoru i vremenu nizom retroaktivnih kadrova, od mesta gdje se projekcijsko vrijeme završava do mesta na kojem se Jesse i Céline nalaze. Iako se doima da propitivanje raznolikih iskustava svakodnevnog života potencijalno zauzima primat u tumačenju *Prije svitanja*, što se i primjećuje u posljednjim kadrovima filma koji samo potenciraju iluziju realističnosti postojanja likova-tipova, uvođenjem njegova unaprijed planiranog nastavka podjednaki se naglasak smješta i na otprije prisutno pitanje vremenitosti emocionalne privrženosti i kratkotrajnosti intenzivnih životnih trenutaka.

Iako oba filma pozorno osmišljenim elipsama stvaraju iluziju neprekidne pratnje likova u realnom vremenu, vremenska razlika između dvaju dramskih susreta Céline i Jesseja u potpunosti se podudara s realnim vremenom. Naime, kronološkim razvojem priče i značajnim diskontinuitetom radnje u obliku završetka njihova druženja u Beču i ponovnog susreta nakon devet godina, stječe se dojam neprekinutosti i beskonačnosti bivanja likova, kao da nije riječ o fikcionalnim tvorevinama, već o dokumentiranim ljudima od krvi i mesa. Ono što je esencijalno jest to da su trenuci njihova postojanja pred kamerama upravo trenuci provedeni zajedno, što navodi na zaključak da sav njihov život proveden odvojeno potпадa pod neko sivo svakodnevico, tj. crnu rupu života. Na sadržajnoj razini, takvog su problema likovi svjesni te su osim što tijekom tih devet godina razmišljali o vlastitu ljubavnom odnosu, sa žaljenjem promišljali i o njegovoj kratkotrajnosti, te kvaliteti i promjenjivosti emocija.

Romantične i mladenačke lamentacije o prolaznosti temeljene na nedostatnom životnom iskustvu i citiranje pjesme W. H. Audena iz prvoga filma, u drugome filmu zamjenjuju zreliji filozofski uvidi o bivanju u simultanim vremensko-prostornim dimenzijama, kako ih naziva Jesse,

KARLA LONČAR:
LJUBAV U
VREMENU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kate Winslet
i Jim Carrey u
filmu *Vječni sjaj nepobjedivog umu* (M.
Gondry, 2004)

sada autor poluautobiografskoga romana o kratkom ljubavnom susretu mladih neznanaca u Beču, simboličkog naziva *This Time*, prije nego što izjavi da je vrijeme laž. Naime, sudeći prema njemu, čovjek može živjeti nekoliko života, od kojih je onaj najintenzivniji možda puka uspomena, no toliko važna da pri sjećanju na nju ona postaje savršeno realnom kao i sve drugo u onome što nazivamo sadašnjost. Riječ je o zaključku na osnovi iskustva sa Céline, susreta koji je krucijalno djelovao na cijeli ljubavni život i životna očekivanja oboje protagonistova, što gledatelji saznaju tijekom nekoliko filmskih sati njihovih osvrta na vlastitu percepciju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na temelju tih ispovijedi, njihov život sadržajno, a i formalno prikazanim diskontinuitetom djeluje kao da se uz tjeskobnu i monotonu svakodnevnicu sažima na intenzivno provedene emocionalne trenutke zajedništva, no uz uvijek prisutnu svijest o protoku vremena, zahvaljujući naznakama potencijalnog prekida njihova druženja na dramskoj razini.

Za razliku od relativno zaokruženog završetka *Prije svitanja*, vizija diskontinuiteta kao važne sastavnice odnosa, života, a potencijalno i autorova stajališta prema ljubavi osobito je vidljiva u završetku *Prije sumraka*. Sekvenca intimnog razgovora u Célineinu stanu naglo se prekida, izazivajući dojam nedovršenosti, kao i realno gledateljsko očekivanje novoga nastavka, koji je redatelj i najavio. Na taj način Linklater lančano nastavlja ono u čemu je nemametljivo uspio prvim dvama nastavcima. A to jest da usprkos iluziji realističnosti izazvanoj dokumentarnim stilom te pažljivim promišljanjem forme i sadržaja, napose dijaloga, ovaj ljubavni serijal uvjerljivo naznačuje dublju dimenziju poimanja stvarnosti, sastavljene od petlji stvarnih, uzročno-posljedičnih događaja i čovjekova artikuliranog i bogatog unutrašnjeg života, misli i emocija, uspona i padova, u kontekstu raznolikih životnih kontinuiteta i diskontinuiteta.

Međutim, film Michela Gondryja *Vječni sjaj nepobjedivog umu* karakterizira sasvim drukčiji pristup građi i poruci filma. Režirajući navedeni film prema scenariju Charlieja Kaufmana, Gondry je u njega inkorporirao prepoznatljive režijske postupke proistekle iz razdoblja kada je predomi-

nantno snimao glazbene spotove. Dinamična, poetična, imaginativna i odvažna uporaba glazbe i boja samo su neki od epiteta koji se vežu uz njegovu autorsku poetiku. Uza sve navedeno, film o kojem je ovdje riječ bilježi i kompleksnu strukturu i sadržaj, kojima gledatelje uvlači u uvjerenljivo znanstvenofantastično putovanje kroz protagonistov um i usputnu rekonstrukciju osjećaja prema ženi koju još uvijek voli. I ne samo to. Naime, riječ je o filmu koji u biti jest rekonstrukcija ljubavne priče, otpočetka obavijene misterijem i imperativom detekcije konačnoga smisla u romantičnom odnosu glavnih, ali i sporednih likova. Upravo postupnim odgonetavanjem stanovite tajne među likovima, *Vječni sjaj* reprezentira tendencije suprotne od onih Linklaterovih, usmjerenih dokumentarizmu, gdje se krucijalna nepoznanica očituje u tome hoće li se protagonisti u danom trenutku spontano odlučiti biti zajedno ili neće. Formalni zazor od imperativa i svojstava snimljive zbilje Gondry izražajno ističe postupcima u obliku izražene eliptičnosti izlaganja građe, retrospekcijsama, mnoštvom montažnih rezova, ubrzanim tempom izmjene kadrova i vješto strukturiranim sižeom. Sve to poslužilo je kao adekvatan način prikaza naravi iracionalnih privlačnosti likova i začudnoga unutrašnjega života glavnoga lika, koji ujedno djeluje kao uvrnuta anamneza ljubavnoga odnosa.

Iracionalnim motivima i postupcima likova film i započinje, kada se uz prikaz Joelova neplaniranog putovanja u Montauk te upoznavanja i zaljubljivanja u impulzivnu i koleričnu suputnicu Clementine začinje i zanimanje publike za određene misteriozne aspekte Joelova, ujedno naratorova i fokalizatorova smušenoga dana. Međutim, ono što se početno čini kao jednostavna linearno ispriповijedana priča, nakon zatamnjenja i očita prikaza drugoga vremenskog razdoblja, onoga nakon prekida Joelove i Clementinine veze, na kraju se ispostavlja kao okvirna pripovjedna razina prstenaste narativne strukture. Umetnuta je priča pak temeljena na priči o Joelovoj odluci, potaknutoj Clementininim istovjetnim činom, o podvrgavanju invazivnomu postupku nad cerebralnim područjima vezanima uz sjećanje na voljenu osobu, i događajima tijekom postupka brisanja sjećanja u koje su uključeni i likovi djelatnika Lacune, tvrtke koja se bavi tom medicinskom djelatnošću. Paralelno s njom umetnuta je i linija fragmentiranih retrospekcija na ljubavni odnos Joela i Clementine, iz unutrašnje perspektive uspavanog Joel-a, od nedavnih uspomena pa do uspomena na početak veze, povezanih njegovim polusvjesnim pokušajima opstrukcije konačnoga, medicinski induciranih zaborava. Završetkom postupka, film se vraća na početak, a ispriповijedane vremenske razine slažu se na svoje mjesto. Dodatnim sažimanjem građe i paralelno montiranim prikazom ishoda odnosa između djelatnika Lacune, koji ima znatne posljedice za sve njihove klijente, *Vječni sjaj* završava pozitivnim odgovorom na pitanje hoće li protagonisti obnoviti vezu ili neće.

Pripovjedne petlje i pukotine

Ako se može reći da je Linklater dijalozima postigao dojam petlji kompleksnih segmenata ljudskoga postojanja, onda je Gondry formalnim bravurama *utjelovio* petlju raznih pripovijesti koje se svode na univerzalnu priču o ljubavi koja ne preza pred zaprekama i na temelju čije transformativne vrijednosti čovjek uči na vlastitim pogreškama. Međutim, da bi se ta priča uopće shvatila i da bi se došlo do njezine poente, duboko zakopane u podsvijesti glavnoga lika, mora se odviti svojevrsno putovanje kroz vrijeme, kroz sve subjektivno poimane oscilacije u odnosu između dviju individua. U svrhu gledateljskih snalaženja u tom čvoru raznih faza pripovijesti, ljubavnih stanja i vremenskih razina, Gondry se koristio objektivnim vremenskim markerima, poput čestih razgovora o Valentinovu, datumu oko kojeg se vremenski događa glavna priča, i Joelovih dnevničkih zapisa, te vizualne odrednice, poput točke na Joelovoj glavi koja je ostala nakon me-

KARLA LONČAR:
LJUBAV U
VREMENU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dicinskog postupka i, naravno, Clementinine boje kose, za koju je izjavila da njome nanosi vlastiti karakter. Također, tim simbolom, odnosno intenzitetom toplo ili hladno intoniranih boja kose, upućuje se i na Clementinino emocionalno stanje, kao i općenito stanje ljubavnog odnosa para. Sukladno tomu, određenim ponavljanjima Gondry je ritmički uskladio cjelinu, ujedno umanjuvši lako ostvariv dojam kaotičnosti sadržaja, posebice onaj Joelova uma.

Gondryjeva vizija putovanja u svojevrsno "srce tame" ne rezultira u potpunosti užasavajućom spoznajom, osim možda u slučaju lika Lacunine djelatnice Mary, koja saznaće da joj je njezin šef, s kojim je nekoć imala ljubavnu vezu, nametnuo postupak zaborava. Sasvim suprotno, film završava spoznajom koja korespondira s iracionalnim težnjama i magnetičnim privlačnostima likova, što glavnih što sporednih, te koja optimistično upućuje, doslovnim odtamnjenjem, na mogućnost ponovnog ljubavnog početka ako su obje, još uvijek zaljubljene strane dovoljno hrabre da kontroliraju svoje egoistične i agresivne impulse u vezi, ali i da ponovno pogriješe u toj nakani. To jest, metaforički rečeno prizorom iz filma: ako su spremne biti jedno s drugim unatoč postojanju goleme pukotine u ledu na kojem zajedno leže i gledaju zvijezde.

Vječni sjaj nepobjedivog uma i funkcioniра kao velika pukotina, strukturalno povezana sitnim meandričnim krhotinama kadrova, obilježe kojih je stalna mijena, odnosno stalna formalna dodikanja kratkotrajno uspostavljenog kontinuiteta.

Iako su poetički vidno drukčiji, Gondryjev film i Linklaterov filmski diptih povezuje specifična vizija odsutnosti skladnog tijeka životnih i ljubavnih puteva. Ljubavna priča protagonista daleko je od idealizirane, bilo da je ona ispričavljana iznimno realistično, kao u slučaju Linklaterovih filmova, bilo iznimno začudno i fantastično kao u Gondryjevu slučaju. Isto tako, umjesto na definirani cilj radnje u vidu konačnog ljubavničkog sklada, oba filma, unatoč svojevrsnom slavljenju intuitivnosti, primarno stavlju naglasak na načine intelektualne spoznaje o tomu što ljubavni odnos za danu osobu doista znači. U Vječnom sjaju nepobjedivog uma, Joel će u predjelima svoje podsvijesti napokon shvatiti što je točno posloš po zlu između njega i Clementine, te da mu je za adekvatno rješavanje životnih problema potrebna njena životnost, kreativnost i iniciativnost, a za prepostaviti je da je i ona pri istovjetnom pokušaju zaborava postala sigurnom u komplementarnost međusobnih osobnosti. U Prije svitanja i Prije sumraka, Jesse i Céline provode mnogo vremena razmišljajući o poimanju ljubavi u kontekstu njihova prekinutog susreta. Jesse je o tome čak napisao knjigu, a Céline problematiku uglazbila u svojim pjesmama. U svakom slučaju, čini se da su oba redatelja, s tako različitim tretmanima zbilje, intelektualistički i analitički slično poentirala srž problema. Drugim riječima, potencijalno su izazovno podastrli publici što se točno u pojedinim fikcionalnim slučajevima zbiva ili može zbivati s ljubavlju, trajnjim emocijama i iracionalnim žudnjama svih nas, uglavnom nekritički naučenih da tijek života, kao i ljubavnoga odnosa, nužno treba odgovarati linearnom tijeku vremena.

LITERATURA

Gilić, Nikica, 2002, "Filmsko vrijeme: temeljne značajke i problemi", *Zapis*, god. X, broj 38, <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=188>, posjet 2. veljače 2011.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb:

Hrvatska sveučilišna naklada

Peterlić, Ante, 1990, "Vrijeme, filmsko", u: *Filmska enciklopedija*, II, L–Ž, glavni ur. A. Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, str. 691–692.

UDK: 791.239(73)"2010"

Jasna Žmak

I'm Still Here, Somewhere

SAŽETAK: U ovome eseju radi se o komparativnoj analizi dvaju recentnih, ali raznorodnih filmova – lažnog glazbenog dokumentarca *Još sam tu* (*I'm Still Here*, 2010) Caseya Afflecka te dramskog filma *Negdje* (*Somewhere*, 2010) Sofije Coppole, s posebnim naglaskom na konstrukciju identiteta glavnoga lika. Naime, oba se filma bave svakodnevicom identitetski fragmentirane, posrnule filmske zvijezde. Životne putanje obaju likova nejasne su, što se napose nagovještava neodređenim topnimima u naslovima filmova, no načini i uvjerljivost prikaza deozrijentacije i necjelovitosti njihovih identiteta uvelike se razlikuju između prvotnog i potonjeg filma.

KLJUČNE RIJEČI: lažni dokumentarac, rasap identiteta, filmska zvijezda, filmski lik

Naslov ovog teksta koji bi prijevodom na hrvatski, a s ciljem ostajanja u duhu jezika, vjerojatno izgubio zarez te tako glasio *Još uvijek sam tu negdje*, zapravo je kovanica nastala spajanjem naslova dvaju recentnih ostvarenja iz hollywoodske tvornice snova. Riječ je o filmovima *Još sam tu* (*I'm Still Here*, Casey Affleck, 2010) i *Negdje* (*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010) koji dijele mnogo više od činjenice da su oba nastala 2010, a premijeru doživjela na 67. venecijanskoj Mostri, koja je ujedno bila i poprištem njihova prvog razilaženja s obzirom na to da je samo jedan od njih tamo mogao zaslužiti Zlatnog lava.

Iako se nominalno radi o dvama različitim žanrovima – *Još sam tu* jedan je od rijetkih primjera *mockumentary* forme koji autorski potpisuju dva, za nagradu Oscar prethodno nominirana glumca (Affleck te Phoenix), dok je *Negdje* Coppolin očekivani povratak drami, nakon jednokratnog poniranja u kostimiranu povijesnu biografiju – oba se filma zapravo bave upravo prije spomenutom tvornicom snova s kalifornijskom adresom ili, točnije rečeno, onim njenim *behind the scenes* dijelom – pod uvjetom da se to *scenes* zamijeni sintagmom *star system*. Oba bi filma, dakle, kad bi se npr. prodavala na kioscima, mogla nositi podnaslov – “Zavirite u svakodnevni život filmske zvijezde” ili pak “Jedan dan u životu hollywoodskog glumca”.

Oštire je sigurno već zamijetilo da sam u prethodnom paragrafu namjerno izostavila osobna imena autora o kojima je ovdje riječ. Razlog je tomu bremenitost njihovih prezimena, tj. njihovo obiteljsko naslijede – sve troje, naime, potječu iz manje ili više filmskih obitelji – dok se kod Caseya i Joaquina radi primarno o sporadičnoj pojavi glumačkog afiniteta kod ponekog brata ili poneke sestre, Sofijino obiteljsko stablo znatno je prošaranije raznim zanatima vezanim uz filmsku industriju. Najvažniji i najteži plod na njemu sigurno je njezin otac, kulturni Francis Ford, a na nešto nižim granama nalaze se glumci poput Nicolasa Cagea i Jasona Schwartzmana. Pa iako zazirem od pozitivističkih teorija umjetnosti kojima su biografski podaci o životu autora biblija za tumačenje njihovih djela, odrastanje spomenute trojke u tako zvjezdanim obiteljima sigurno ih je obilježilo, i kao osobe i kao autore – jer, ne zaboravimo, tu nikad nije riječ o istoznačnicama.

Iako su tu semantičku lekciju, očito, dobro naučili i Casey i Joaquin i Sofia, i o njoj progovorili u svojim posljednjim celuloidnim ostvarenjima, njihove se verzije te priče znatno razlikuju.

Pozorniji pratitelji hollywoodskih zbivanja vjerojatno neće imati poteskoća s najmanje dvostrnjim rastvaranjem naslova filma iz radionice Affleck – Phoenix. On se, naime, s jedne strane



Još sam tu (C.
Affleck, 2010)

nedvojbeno referira na Phoenixovo u najmanju ruku neuobičajeno ponašanje koje je obilježilo protekle dvije godine, a koje je kulminiralo njegovom pojavi u Lettermanovu showu koji ga je iz studija ispratio riječima: "Joaquin, drago mi je da večeras nisi mogao biti s nama". Nekada najtraženiji mladoženja u javnosti se naime pojavljivao zapuštenog izgleda, bradat i odeblji, najavivši povlačenje iz filmskoga svijeta uz mnogobrojna zamuckivanja, duge stanke i očitu socijalnu nelagodu – što su sve karakteristike koje bi mu zasigurno predstavljale problem u građenju glazbene karijere, temelje koje je već navodno bio postavio. I dok je dio javnosti željno iščekivao njegov hip-hop prvijenac, sažalijevajući se nad njegovom ranjenom dušom, drugi dio javnosti bio je oprezniji prema izjavama toga tipa, opravdano sumnjajući u njihovu (i njegovu) istinitost, vjerojatno imajući na umu onu staru narodnu koja kaže da glumac laže čim otvori usta.

Tako smo, kada je napokon izašao *Još sam tu*, konačno dobili dugo očekivani odgovor na pitanje je li riječ o još jednoj prvoaprilskoj šali, marketinškoj strategiji za kupnju medijskih bodova ili ozbiljnoj mentalnoj devijaciji čovjeka kojemu je, prema pisanju američkih tabloida, upravo bilo krenulo. Iako je još neko kratko vrijeme nakon premijere *prodavan* kao dokumentarac o posrnuloj zvijezdi, uskoro je svima postalo jasno da je zapravo riječ o lažnom dokumentarcu, tj. o dokumentiranju jedne laži.

Još sam tu došao je tako i kao zakašnjeli odgovor Lettermanu i svim onim naivcima koji su pomislili da je Joaquin kakvim smo ga poznavali zaista zauvijek nestao. "Još uvijek sam ovdje", trijumfalno je uzviknuo, referirajući se istodobno i na nešto raniji *Nema me* (*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007) – film o životu Boba Dylana u kojem Boba Dylanu – zapravo nema.

Haynesov film ne spominjem samo radi podudarnosti nazivlja već i radi eksperimenta kojeg se Haynes tamo prihvatio odabравši čak šest različitih glumaca za šest različitih uloga koje zapravo čine jednu, iscrtavši tako jedan sasvim specifičan pogled na topografiju identiteta jedne glazbene zvijezde. Nadahnut rečenicom Arthura Rimbauda "Ja je netko drugi", Haynes je doslovno opredmetio pluralnost identiteta i njihovu fragmentiranost, koji danas čine nezaobilaznu stavku u pristupu svakom biografskom djelu koji pretendira na vjernost postmoderni.

Za razliku od Haynesa, Affleck i Phoenix su pak svojim, navodno konceptualnim, projektom zatvorili sve kreativne kanale svojih persona, iznevjerivši tako ne samo postmodernu nego i vlastitu sposobnost autorefleksije i kritičkog mišljenja.

Želeći prokazati medijsku žđ za krvlju iz glumačkih arena, nekadašnji antagonist Russela Crowea u *Gladijatoru* (Gladiator, Ridley Scott, 2000), kroz svih 106 minuta opetovano je dokazao samo ograničenost vlastite ideje koja je sve samo ne suvisla kritika spektakla i filmske industrije, što joj je deklarativno bio cilj. Prikazavši samoga sebe u navodnoj krizi identiteta, slomljenog pod pritiskom medijske pozornosti, izgubljenog između vlastitih htijenja i nakalemlijenih mu ambicija, Phoenix se, bez obzira na Affleckovu pomoć, nije uspio odmaknuti od ispravnosti od koje je, navodno, pokušavao pobjeći (repajući). Pokušavajući odglumiti iskrenu potragu za sobom, prokazao je samo – vlastitu inicijalnu ispravnost, vlastiti početak i vlastiti kraj.

Tragedija bi, stoga, u neku ruku, bila puno manja da cijeli film nije namještajka, već prikaz *stvarnog* Joaquinova propadanja koje, u tom sam sigurna, ne bi izgledalo kao ovaj Magnolia Picture, što je ime kompanije koja distribuira film. Ovako pak, glumeći vlastito glumačko propadanje, Phoenix se nije pomaknuo od razine skrivene kamere u džepu, već je trljavo pretpostavio da će dobra fora biti dovoljna da na kraju uzvikne "Jesam vas!" i tako isporučio film koji izgleda kao da ga je snimio mlađi i nesposobniji Boratov brat.

Pomalo je paradoksalno, s obzirom na sve rečeno, što je najveći problem njihova filma – neuvjerljivost Phoenixove glume. I dok je u sporadičnim TV nastupima Joaquin još mogao dobro odigrati ulogu pomahnitale zvijezde, u samom filmu vrlo rano postaje očito da je jednostavno riječ o lošoj šali, lošem konceptu, lošoj glumi. Phoenix je ovim eksperimentom tako dao poticaj zlobnicima koji glumce vide kao prazne lutke kojima redatelji udahnuju život, jer je loše odigrao – (vlastitu projekciju) samoga sebe. Ako je već imao svijest o razmjerima konstrukcije vlastita svakodnevniog ja, frapantna je razina neinventivnosti na koju se spustio jednom kada je to ja sam svjesno pokušao napuniti i tim punjenjem nešto reći o toj industriji lutaka na napuhavanje koje je i sam dio.

Vrhunac su svega toga kadrovi odabrani za zadnje sekvence ovog promašaja, koji dolaze nakon očito forsiranih scena razularenog šmrkanja droge, raspuštenog seksa i one jedne scene koju svi spominju, pa ja sada namjerno neću. U završnoj sceni naime Joaquin lagano pluta koritom neimenovane rijeke u Portoriku, istim onim koje pamtimos s početka priče kada se u njemu pojaviо kao još malo, neiskvareno dijete u veseloj igri s ocem. Aluzija je ovdje očita: Joaquin se vratio prirodi, i istodobno obiteljskim korijenima, kao vrelu smiraja i nadahnuća. No ta pretenzija na prirodnost prirode, u opreci s lažnošću glumačkoga svijeta, jednako je lažna kao i ostatak filma. Iako cinizam u toj sceni zraci iz svake pore njegove kože, i ja ga potpisujem jer new age ljubav prema prirodi naivna je i ograničavajuća gotovo poput onog pozitivizma s početka priče, ono što je Phoenix ponudio prije povratka u Portoriko čini te scene potpuno praznima, čini i taj cinizam površnim i neutemeljenim.

Tako je gotovo jedina misao koja se gledatelju nakon gledanja ovoga filma može javiti sljedeća: "Da, Joaquin je još uvijek ovdje, no bolje bi bilo da ga možda malo nema". A površni internetski pregled njegovih ugovorenih projekata za nadolazeće razdoblje govori u prilog tome da ga zaista i neće biti previše. Hollywood je dakle prepoznao i kaznio njegovu površnost. Sva ta gluma na kraju mu se ipak nije isplatila.

Za razliku od Phoenixa, glavni protagonist Coppolina filma ima poteškoća s tako jednostavnim i jednoznačnim determiniranjem vlastite uloge ne samo u svijetu već i u vlastitu životu, jednako kao što ih je imao i njegov prethodnik, također glumac, u njezinu Oscarom nagrađenom scenariju *Izgubljeni u prijevodu* (Lost in Translation, 2003). Jasno je to već iz naslova iz kojeg izostaju bilo kakve zamjenice, već ga čini samo jedna priloška oznaka mjesta. To Negdje iz naslova, taj neodređeni toponim, tako kroz ovaj film polako počinje figurirati kao odgovor na većinu pitanja

JASNA ŽMAK:
I'M STILL HERE,
SOMEWHERE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

koja si gledatelji mogu postaviti tijekom njegova trajanja. A upornost njegova pojavljivanja čini ga zapravo vrlo bliskim onom *nigdje od kojeg svi toliko strahujemo*. A posebno filmski glumci.

Zanimljivo je stoga, za početak, uočiti strukturu Coppolina filma koji, baš kao i *Još sam tu*, završava povratkom njegova središnjeg lika u prirodu u kojoj smo ga zatekli i na početku. Stephen Dorff (dijete iz neglumačkoga braka) ovdje igra Johnnija Marca, uspješnog glumca kojemu se iznenada pridružuje kći koju je do tada viđao samo vikendima, a možda i rjeđe. I dok Johnny na početku filma automobilom radi besmislene krugove *negdje* u pustinji, na njegovu kraju jednostavno se, ponovno, odveze *nekamo* u pustinju. A zatim ondje *negdje* nastavi i pješačiti. Bez cinizma, bez površnosti, Johnny se, za razliku od Joaquina, ne vraća svojoj iskonskoj prirodi jer on od početka shvaća da je zapravo – ni nema.

Stoga njegove rečenice "Ja sam jebeno ništa" i "Nisam čak ni osoba", izgovorene pred sam kraj filma, kao da evociraju onog prije spomenutog Rimbauda, iako ovako napisane vjerojatno izazivaju podsmijeh čitatelja. Pa iako Coppola bira potpuno drugačiju sredstva od Haynesovih, način na koji svoje likova utapa u izgubljenost s povremenim proplamsajima smisla zapravo gotovo u jednakoj mjeri svjedoči o njihovoj razlomljenosti, o tome da njih *tu i dalje zapravo nema*.

Paradoksalno je stoga primijetiti da su, iako znatno režiraniji u odnosu na scene iz Affleckovog i Phoenixovog filma koji pokušava glumiti spontanost, Coppolini kadrovi – prirodniji, uvjerljiviji, iskreniji. Odnosi se to prije svega na scene partijanja s golišavim djevojkama, susrete s drugim zvijezdama, medijske nastupe, odnose s agentima, priateljima i hotelskim osobljem – iako bi iscrpno usporedno opisivanje pojedinih scena zahtijevalo više vremena, način na koji je svaka od njih konstruirana kod jednih odnosno kod druge ide u prilog tezi o Coppolinu promišljanju i suptilnosti u pristupu besmislenosti, za razliku od Phoenixove iskonske besmislenosti.

Jer i Johnny i Joaquin, iako je jedan fikcija, a drugi stvaran (ali lažan, ne zaboravimo), zapravo pate od iste bolesti, nazovimo je *bolešću forme*. I dok joj se jedan od njih pokušava suprotstaviti karikiranjem svojega, i svih drugih, likova, zapravo ju tako samo pospiješujući, ovaj drugi joj se bezuvjetno predaje – što je Coppola savršeno opredmetila u sceni koja bi mogla funkcionirati kao mali film za sebe i koju, upravo zbog toga, ponovno neću ovdje opisati.

Kad se sve rečeno zbroji, dakle, kad se odvrati odjavna špica i upale svjetla u dvorani, isпадa da je fikcija u ovoj rundi odnijela pobedu nad realnošću koja to zapravo nije ni bila, kao što to, uostalom, nikada nijedna realnost nije, koliko god mi šutjeli o tome. Coppola i Phoenix su tako, iako bez prethodnog dogovora, ovim filmovima zajedno kreirali savršeni materijal za nultu lekciju iz konstrukcije identiteta i fikcijskih slojeva stvarnosti. Joaquin pokazujući tragičnost pokušaja da joj se prvoloptaški pristupi, Sofia pokazujući tragičnost njezine neminovnosti.

UDK: 791.221.9:791.221.4(73)"20"

Lejla Panjeta

INTERNATIONAL UNIVERSITY OF SARAJEVO

Popularni kinematografski vampirizam

SAŽETAK: Nakon brojnih monstruoznih kinematografskih interpretacija vampira, Edward Cullen predstavlja tip vampira u kojega se zaljubljujemo. Priča *Sumraka* konsolidacija je različitih žanrovske elemenata: ljubavne romanse, bajke i filma strave. Sudeći po ostvarenoj dobiti, taj popularni serijal fenomen je 21. stoljeća. Naracija emanira iz arhetipskih karaktera – Zvijer i Dama u nevolji. Podrijetlo seksualnih konotacija i strave koju izaziva pojam smrti, nije nov pojam u kinematografiji ili literaturi o toj svjetski raširenoj legendi. Zahtjev tržišta oblikuje miješane žanrove u kojima je romantično kombinirano sa stravičnim. Korijeni romantičnih i "neumrlih" pojmove mogu se pratiti kroz povijest i psihologiju Erosa i Tanatosa. Popularnost ovog cvjetajućeg hibridnog žanra u vezi je s artificijelnom katarzom čime se omogućava ispunjenje zahtjeva publike – biti poseban.

KLJUČNE RIJEČI: vampiri u popularnoj kulturi, film strave, miješani žanr, artificijelna katarza

"I janje će leći pored lava" jedan je od predznaka nadolazećeg kraja onoga što poznajemo iz Ivanova otkrovenja.^{*} Priča *Sumraka* je apokalipsa obilježena žanrovskim elementima romantike i horora. Ovo je melodramatična vampirska horor-bajka u suvremenom okruženju srednje škole i vremenu nabujalih hormona, kategorizirana kao literatura za mlade u kojoj nema ni dovoljno strave ni dovoljno erotike. Za tinejdžere 21. stoljeća – Pepeljuga i Zvijer prljavo plešu u školi. Horor, bajka i melodrama dosegli su tačku konsolidacije žanrovske i tematske elemenata u kojoj se miješaju zbog zakona tržišta koji nameće konzumberska potreba za nadomjeskom katarze kroz adrenalinsko iskustvo straha i ekstazu romanse. Zašto su popularne i odakle potreba za ovakvim vrstama priča?

Profitabilni fenomen

Zarada koju ostvaruju filmovi, knjige i prateća prodaja proizvoda čini *Sumrak* fenomenom ove vrste hibridnog žanra. Četiri knjige Meyerinog serijala *Sumrak* (2006–08) prodate su u 17 miliona primjeraka i prevedene na 37 jezika. Priča je doživjela više transplantacija u druge medije. Izdata je stripovana knjiga (*graphic novel*), prevedena i na hrvatski, a prema četiri nastavka knjige (do sada) snimljeni su i filmovi. Na američkom i internacionalnom tržištu film *Sumrak* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) zaradio je preko 390 miliona dolara, *Mladi mjesec* (*New Moon*, Chris Weitz, 2009) 709 miliona, a *Pomrčina* (*Eclipse*, David Slade, 2010) preko 698 miliona. *Mladi mjesec* ostvario je dva rekorda: kao najrasprodaniji film sa ponoćnom premijerom (26,3 miliona) i najvećom ukupnom zaradom prvog dana prikazivanja (72 miliona). Summit Entertainment naišao je na zlatnu koku u adaptaciji ovih djela, s obzirom da je u produkciju drugog filma uloženo tek 50 miliona dolara. U usporedbi s prvim dijelom sage, čija ukupna zarada iznosi 400 miliona, domaća zarada *Mladog mjeseca* je 290 miliona, a internacionalna 410 miliona dolara. Internacionalni profit *Pomrčine* je 57% od ukupne zarade ("Box Office Mojo: Twilight, New Moon, Eclipse, Breaking

Dawn I”, 2011). Film *Praskozorje I* (*Breaking Dawn I*, Bill Condon, 2011), rekorder ponoćnih premijera *Sumrak Sage* (sa 30 miliona dolara), u prvom vikendu prikazivanja zaradio je 138 miliona, dok mu sveukupni profit sa kino-blagajni iznosi preko 650 miliona (ibid.). Fenomen ove profitabilne globalne vampirske ekspanzije nalaže da se ispita porijeklo hibridnog podžanra horora i roman-tične priče, te sagleda svjetska potreba za takvim naracijama.

Sumrak je ljubavna priča sedamnaestogodišnje tinejdžerke, koja dolazi u mali grad, i najpoželjnijeg momka iz njene nove škole. Dok se prosječna djevojka zaljubljuje u nadprosječnog dečka, on se trudi da je ne ubije, tj. ne pojede, jer svoju natprosječnost duguje svom prokletstvu – naime, on je vampir. Priča iz rakursa mlade, seksualno neiskusne, nesigurne, latentno suicidalne i povučene tinejdžerke sklone nezgodama, identifikacijsko je uporište za mlađu publiku. Ljubav žrtve i zvijeri je dobro poznati recept za razvijanje sukoba i zapleta. Želja da se odoli ubijanju predmeta zaljubljivanja stvara dramsku napetost. Sukob vatre i leda ili nevinog i zločinačkog dobro zadržava pažnju, a osjećanja privlačnosti i odbojnosti variraju na tankoj melodramatskoj liniji kroz impresije glavnog lika, tako da patetično postaje uvjerljivo zahvaljujući nadnaravnom. Uplitanje ljubavnog trougla samo je blijeda slika kopiranih situacija i posuđenih karakternih crta iz svjetske književnosti, kao što su Romeo, Julija i Paris, te Heathcliff, Cathy i Edgar. Međutim, popularnost *Sumraka* leži u tome da je to fantazija o supermoćima, sa ponekim neočekivanim komičnim elementima, u kojoj se sve vrti oko seksualne žudnje, represije i njima uzrokovane patnje, sa podtekstom oslobođenja od predrasuda i hrabrosti da se prihvati drugačije i različito, kroz ljubav koja sve pobjeđuje.

Romantično čudovište

Romantična priča o vječnoj ljubavi fokusirana je oko Edwarda Cullena, koji je najpoželjnije muško biće na svijetu. Napisala ga je žena i svakako da je njegovo bivstvovanje nemoguće i nepostojeće. Edward je otjelotvorene nemoguće ljubavi, kao one koja je prva ljubav i zbog koje se pati, uživa u боли i koja izluđuje u isto vrijeme. On je prototip nepostojećeg savršenstva, sazdan od arhetipskih obrazaca, a osobine je ukao od pažnje vrijednih muškaraca iz književnosti, likovne umjetnosti i filma. I naravno “njedna nije dovoljno dobra za njega”, što čini da sve pomisle kako je on dobar za njih. Izgleda kao Michelangelov David. Ponaša se kao gospodin Darcy. Pati kao Heathcliff. Strastven je kao Romeo. Vozi kao Schumacher. On je iskusnan, snažan, graciozan, dosjetljiv, pametan, duhovit, ironičan, obrazovan, nježan, pažljiv, učitiv, klasičnog odgoja, svira klavir, nosi najmoderniju garderobu, ima nadprosječno razvijena čula mirisa, vida, sluha i dodira, visok je, perfektnog tijela, savršenih crta lica, prelijepo oblikovanog nosa i punih usana, divnog baršunastog glasa itd., itd. Ali, on ne pripada ljudskoj vrsti. U susretu sa Bellom, novom učenicom u školi malog naizgled mirnog gradića Forksa, Edward doživljava napad euforije osjetivši miris njene krvi, tj. požudu u vampirskom obliku. Trudeći se da je sam ne ubije i spašavajući je od različitih vidova ovosvjetovnih opasnosti, ona na kraju sama žudi za tim da se liši ljudske forme postojanja i pridruži mu se u prokletstvu vječnog života. Spašavajući je pojačava njenu postojeću želju za samouništenjem. Cijeli narativni tok ovih melodramatičnih horor-seksualnih odnosa nosi jasnu religijsku poruku o apstinenciji.

Iako osnovno obilježje vampirske priče jeste horor porijekla, ovaj lik uopće nije karakter žanra strave i užasa, već je superheroj u tijelu antiheroja sa supermoćima. Brzina, snaga, neuništivost i čitanje misli su njegove moći. Najveća prepreka mu je žed za ljudskom krvlju, što je metafora seksualne požude i postaje sredstvo za razvoj njegovog karaktera i konstrukciju priče o nemogućoj ljubavi između lava i janjeta.

Kako i zašto se smrt i erotika spajaju u ovoj suvremenoj varijanti legende o vampirima?



Kristen Stewart
i Robert
Pattinson u
filmu Novi
mjesec (Ch.
Weitz, 2009)

Eros i Tanatos – žudnja za krvlju i seksualne konotacije

Postoje kontroverze oko geneze riječi vampir, kao i mnogobrojni sinonimi i termini koji označavaju nemrtva (*undead*) bića, kakvi su: štrigoi, lampir, upir, nelapsi, vrikolak, sukubus itd. Wilson (1985: 577) navodi četiri teorije o porijeklu riječi vampir. Prva je vezana za turski jezik, na kome *uber* znači vještica, a druga vuče porijeklo iz grčkog glagola koji znači piti. Treća teorija kaže da riječ potiče iz srpske riječi "vampir" (bampir).¹ Četvrta na sličan način tvrdi da je vampir mađarska riječ, no kao ni prethodna, u potpunosti ne razjašnjava njenu etimologiju. Na ilirskom *dhamp* znači zubi, a *pire* piti, dok je ruska varijacija riječ *upyr* (usp. Beresford, 2008: 8). Povijesne i lingvističke studije se poklapaju, kada je u pitanju upotreba ove riječi u europskim jezicima, te ukazuju na porijeklo u "slavenskim praznovjerjima i vampirsku epidemiju u Srbiji" (Wilson, 1985: 583). Prema Faust neki od prvih arhivirano evidentiranih slučajeva vampirizma u srednjovjekovnoj Evropi desili su se u okolini Beograda (Faust, 1999: 10; usp. Melton, 1999: 708). Pored "srpskog vampirizma", kod nas su najpoznatije legende o vampиру iz Istre, prema kojoj je Boris Perić objavio roman *Vampir* (2006), te sujevjerje o leptirima kao vampirima, tema jugoslavenskog filma strave *Leptirica* (Đorđe Kadijević, 1973), prema pripovijetci Milovana Glišića *Posle devedeset godina*. Mitologizirana naracija o neživim besmrtnicima pojavljuje se kao pučko predanje ili sujevjerje skoro u svim kulturama (usp. Cheung, 2009: 409). Pretvaranje u šišmiša ili vuka, bijeli luk, križevi, spavanje u mrtvačkom kovčegu, usmrćivanje sunčevom svjetlošću ili probijanjem kolca kroz srce, blijedo i lijepo lice ili stravično izobličen nos, uši, oči i nokti, svjetlucave oči, supervid, sluh, brzina, veliki očnjaci, sve su ovo varijabilne karakteristike vampirskih likova. Međutim, svim pričama o vampirima je zajednički nagon za ljudskom krvlju i srce koje ne kuca.

Esencija života je krv. Bića koja nisu od krvi i mesa smatramo prokletim, jer im hrana, voda i zrak nisu bitni za održanje krvi živom. Život se održava uzimanjem drugih života. U grčkom

LEJLA PANJETA:
POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

¹ Ovdje se radi o riječi vampir napisanoj na cirilici, čime se ne razjašnjava njen porijeklo iz srpskog jezika.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Wynona Ryder
i Gary Oldman
u filmu *Drakula*
(F. F. Coppola,
1992)

mitu vidar Asklepije oživljava mrtve krvljumu meduze (Djukanović, 2002: 25). Šišmiš pije tuđu krv da njegove krvne stanice ne bi umrle (usp. Talib, 1996). Slično je sa nekim ljudskim oboljenjima, poput leukemije, sifilisa i općenito oboljenjima promijenjene krv, gdje je za održanje sopstvene krvi potrebna transfuzija tuđe. Murnauov ekspresionistički Grof Orloc (*Nosferatu*, 1922) povezan je sa kugom, kao oboljenjem zatrovane krvi. Riječ *nosferatu* ima složenu genezu: potiče od grčke riječi *nosphorus*, što znači "nositelj kuge", ali i rumunjskog naziva za đavola, *necuratul* i *nesuferit*, što znači "nepodnošljivo" (Cheung, 2009: 426). Grof Orloc iz *Transilvanije* dolazi u Bremen 1838, u vrijeme epidemije kuge. U potpunosti temeljena na Stokerovom *Drakuli* iz 1897, priča filma je promijenjena zbog toga što Prana Film nije dobio autorska prava na adaptaciju romana. U duhu pučkih sujevjerja, *Nosferatu* u grad donosi prokletstvo oboljenja i smrti, koje jedino može prekinuti samovoljna žrtva djevice.

Požuda i seksualni odnosi preko hormonalnih signala vrše promjene u krvi. Vječnog prokletstva "neživi besmrtnici" mogu se oslobođiti samo kroz darovanu, a ne uzetu krv. Drakulu samo žena može oslobođiti začaranosti, ako svoju krv ponudi slobodnim izborom. Krv piju i bića poput sukubusa (ženski vampir koji seksualno zlostavlja muškarce i ubija djecu) ili inkubusa (muški vampir koji seksualno zlostavlja i ubija žene) kao varijacije More iz pučkih priča, koja svoje žrtve napada u snu (usp. Montague, 2010: 189; Perić, 2006). Ta bića koreliraju sa legendom o Lilit, u kojoj žena nije žrtva. Legenda nije hrišćanskog, već starozavjetnog porijekla i smatra se hebrejskom legendom, mada kako ističe Montague može se naći i u mezopotamskim izvorima, arapskoj, grčkoj i rimsкоj mitologiji (Montague, 2010: 71-77, usp. Beresford, 2008: 19-23). Utjelotvoruje zlog demona koji donosi smrt. Adamova prva žena, nezadovoljna seksualno, ostavlja ga i postaje demon koji se po noći hrani muškarcima i ubija djecu (Suckling, 2008: 133-35). Legende o vampirizmu na Balkanu pokazuju da južnoslavenski vampir posjeduje jasne seksualne implikacije. Arhivirane su prijave žena čija je trudnoća povezana sa preminulim suprugom, nerijetko su se muškarci pred-



Max Schreck u
filmu *Nosferatu*
(F. W. Murnau,
1922)

stavljeni kao vampiri u seksualnim odnosima sa smrtnim ženama, a porijeklo Dampira (*dhampire*), kao djeteta vampira i ljudskog bića, također se nalazi u južnoslavenskim legendama (usp. Cheung, 2009: 181).

Očito je da pijenje krvi u vampira ima konotaciju seksualnog čina, na što je Francis Ford Coppola u svojoj adaptaciji (*Dracula*, 1992) eksplicitno ukazao. Ljubav je jača od smrti i može osloboditi i najmračnija bića, razbiti najstrašnije čini i donijeti mir, vjeru i pomirenje sa Bogom. Predator i plijen, zločinac i žrtva, "bolestan lav i glupo janje" (Meyer, 2006: 240) jesu jaki arhetipovi kojima dominiraju nagoni Erosa i Tanatosa. Iskustvo smrti i seksa je nespojivo, ali je zato izuzetno snažno i privlačno, jer potiče proizvodnju hormona zaduženih za osjećanja straha i zadovoljstva u isto vrijeme. U priči o neživima nespojivo će spojiti ljubav. Ovo je glavno obilježje kompletne legende o vampirima, tako da je u samoj suštini ovog horor bića zapravo čvrsta religijska poruka. Ljubav prema Bogu i bližnjem svom je ta koja iskupljuje. Iako je već besmrtan, kroz ljubav dobiće nagradu i skinuće mu se prokletstvo hranjenja ljudskom krvlju. Demon koji se zaljubi, zbog ljubavi koja oslobađa grijeha i spašava, može postati heroj.

Metafora zabranjene, nemoguće ljubavi i seksualne žudnje nije strana priči o vampirima i predstavlja osnovu književne i kinematografske priče kroz povijest podžanra o besmrtnim ubicama koji se hrane ljudskom krvlju. Legenda o vampirima prvi puta je upotrebljena u romantizmu, koji raskida sa stilskim odrednicama klasicizma i žanrovske striktnosti, pa je vampirski mit "devijacija romantičarskog erotizma" (Twitchell, 1981: 4). Jedna od prvih tema proklete ljubavi nalazi se pjesmi *Leonore* (Cheung, 2009: 458) Gottfrieda Burgera iz 1773. o ljudima koji se vraćaju iz groba da bi svoje voljene poveli sa sobom u carstvo smrti. Tema je razrađena u priči Johna Polidorija *Vampyr* (1819), koja je nastala iz autorovih noćnih literarnih sesija sa Lordom Byrom i Mary Shelley. Beresford ističe da je ovo u osnovi prva priča o vampirima, koja na folklorne elemente dodaje ideje aristokratskog porijekla vampira (usp. Beresford, 2008: 116; Davis, 2007: ix). Polidorijev vampir Lord Ruthven je prvi elegantni i obrazovani vampir sa seksualnim karakteristikama. Ovo čudovi-

LEJLA PANJETA:
POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

šte, u odnosu na sva druga bića iz fikcije, doživjelo je evoluciju u pogledu seksualnosti (usp. Gelder, 1994: 90; Ramsland, 2002: 223), pa je stoga razlog fascinacije sineasta svih generacija. Prokletstvo, ljepota, vječnost, patnja i ljubav pojmovi su interpolirani u priče o vampirima, što ih čini zahvalnim kinematografskim medijem. Prokletstvo zbog grijeha u ljudskom životu, koje se prenosi na besmrtnost u vampirskom, opisano je u priči *Varney the Vampire* Jamesa Malcolma Rymera (1840). Njegov vampir greškom je ubio sina te u životu poslije života ispašta svoj grijeh. Najraniji primjer ženskog vampirizma i lezbijskih konotacija priče pojavljuje se 1872. u priči *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanua (usp. Beresford, 2008: 125). Njegov vampir posjeduje supermoći i mogućnosti transformacije u druge oblike postojanja, kakve su životinje i magla.

Vampirska legenda, bazirana na folkloru slavenskih naroda, usavršena je u najpoznatijoj priči o vampirima, romanu *Drakula* Bramy Stokera. Grof Vlad Tepeš, vlaškog viteškog reda Drakul (zmaj, đavo) iz današnje Rumunjske, stvarna je povjesna ličnost, a priča o njemu legenda, koju je, u kombinaciji sa drugim balkanskim pričama o živim mrtvacima koji se hrane ljudskom krvljom,² Stoker pretvorio u horor fantaziju sa romantičnim zapletom. I ovaj prototipski vampir vuče porijeklo iz slavenskih pučkih priča. Prema kompoziciji je bajka,³ ali ga realizam okolnosti priče čini hororom. U osnovi, priča je usko vezana sa religijom i neprijateljima krsta. Nakon što grof odbrani hrišćansku zemlju (od Ottomanskog carstva) i vrati se kući, ne zatiće svoju ženu živu. Ona je primila pogrešnu vijest o njegovoj pogibiji i bacila se niz liticu u rijeku. On proklinje Boga kome je vjerno služio, što će ga odvesti u vječno prokletstvo besmrtnog života i osudu da se hrani tuđom krvljom.

Priča je klasičnog karaktera. Tragični junak je vjernik koji je izgubio vjeru –onaj koji proklinje Boga, i time počinio najsmrtniji od svih grijeha, za što je vječno kažnen. Iz ovog prokletstva osloboдиće ga jedino ljubav, stub hrišćanske religije. Interesantno je da je samoubistvo jedan od najvećih grijehova, ali ovdje je posmatran kao tragedija. Zapravo, onaj koji i srcu i kroz riječi negira Boga osuđen je na vječno prokletstvo, poput kapetana Ukletog Holandeza ili Jevrejina lutalice koji je Isusu uskratio vodu na križnom putu. Alkemičarski kamen mudraca, duša Goetheovog Fausta koju prodaje đavolu ili uskrsnuće Lazara, iz potpuno drugačije perspektive govore o vječnom životu. To je cilj, a ne prokletstvo. Monoteističke religije su ovu potrebu za životom poslije života, koja se razvila u neolitskoj svijesti čovjeka sa “vjerovanjem u zagrobni život duše i kultom mrtvih” (Hauzer, 1966: 13), preoblikovale u obećanje. Spasenje u raju nakon pakla na zemlji nagrada je kroz

2 Ideja vampira ukorijenjena je u povijesnim okolnostima stvarnih događaja 18. stoljeća u Istočnoj Evropi i poglavice Srbiji 1725., kada je zavladala “vampirska epidemija” i masovno iskopavanje grobova (usp. Jenkins, 2010: 106-110). *Malleus Maleficarum* (15. st.) navodi da je vampirizam jedna od najgorih manifestacija Đavla (usp. Beresford, 2008: 49). Mučenje živih i skrnavljenje mrtvih u Evropi zaustavila je Marija Terezija svojim *Codex Theresianus* 1776. kojim je zabranjeno spaljivanje vještica, a zvanična mučenja dobila svoja pravila. Nadimak Nabijač (*Impaler*) koji je Vlad Tepeš stekao, rezultat je tadašnje prakse kažnjavanja nevjernika i

neprijatelja nabijanjem na kolac, koju je i on provodio (ibid., 80-98).

3 Kletvu čudovišta, koje proganja ženu, jedino njena ljubav može skinuti. Ovo je priča klasične bajke o Ljepotici i Zvjeri, koja se pojavljuje još u grčkom mitu o Psihi i Kupidu. Prema Proppovih sedam sfera (1968), Zlikovac postaje Heroj. Motiv je toliko često korišten da “vjerljivo nije druga bajka nema toliko varijacija” (Bettelheim, 1975: 283). Psihološka interpretacija povezuje ovu bajku sa dubokim seksualnim traumama iz ranog djetinjstva, kao i sa transformacijom edipovske ljubavi prema ocu na ljubavnika (ibid., 282-285).



Kate Beckinsale
u filmu
Underworld
Evolution (L.
Wiseman,
2006)

život vječni kojeg zavređuju istinski vjernici. Sa jedne strane vječni život je prokletstvo, a sa druge nagrada i podsvjesna želja svih ljudskih bića.

Instinkt (nagon) je nasljedni obrazac koji se aktivira u tipičnim situacijama sa ciljem održavanja vrste ili jedinke. Libido je snaga usmjerena na izvršenje nagona za životom i održanjem vrste (Erosa) ili straha od smrti i nagona za održanjem jedinke (Tanatosa). Eros u grčkoj ili Kupid u rimskoj mitologiji predstavljaju seksualnost, ljubav, veselje i radost. Tanatos je jedini grčki bog kome nisu podizani žrtvenici, jer je čista personifikacija Smrti. Freud je smatrao da Eros i Tanatos idu u paru i čak u pojedinim situacijama vrše zamjenu i mimikriju. Ovapločenje Erosa je lučenje hormona endorfina i serotonina (zadovoljstva i sreće), a Tanatos je evidentan u adrenalinu. Hormonalna slika uvijek je intenzivno isprepletena, tako da jedno ne može ići bez drugog. Prema Freudovoј hipotezi, Tanatos pripada neživoj materiji i svi oblici života teže da se vrate u prvobitno stanje (usp. Djukanović, 2002: 269). Nemrvta bića su primjer emanacije Tanatosa, ali usko vezana sa božanskom ljepotom, strastima i intenzivnom ljubavi, tj. sa seksualnom snagom opstanka – Erosom.

Našim egom upravljuju i Eros i Tanatos podjednako, kroz strah od budućnosti koji predstavlja ništa drugo do strah od smrti. Nagon za održanjem koji se aktivira kod prisutne opasnosti je osnovni pokretač našeg ega i ogleda se u svakom aspektu života. Banalna potreba da se dokaže drugima da grijese potiče iz opasnosti od uništenja, tj. straha od smrti. Moć nad drugima pobijeđuje ovaj strah, tako da žudnja za vječnim životom, kao najvećom moći, predstavlja pobjedu ega i Erosa, a u isto vrijeme uništenje svijeta kakvog poznajemo, tj. razornu moć Tanatosa. Smrt kao patnja i seks kao užitak su teme oko kojih religije stvaraju najviše arhetipskih alegorija, metafora i parabola. Usko isprepletene nalaze se u fokusu legende o vampirima, jer je vampir pobunjenik

LEJLA PANJETA:
POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

koji je odbio da prihvati pravila ovozemaljskog, prkosnik zakonu prirode i tragični lik. Seksualnost je dio vampirskog šarma, ali je "želja za njom veoma kažnjiva" (Ramsland, 2002: 223). Zbog toga suošjećamo sa njegovim prokletstvom, koje je nastalo iz eksplozije Erosa. On je Smrt koja se održava u životu putem života samog – ljudske krvi. Iako su u priči o vampirima Eros i patnja vezani sa ubijanjem, u isto vrijeme stvaraju se osjećanja straha i privlačnosti. Zaljubljivanje u nosioca sopstvene smrti, ma kako neshvatljivo, intezivan je proces djelovanja Erosa i Tanatosa.

Umberto Eco analizira Schillerovu definiciju strašnog kao privlačnog, jer je u našoj prirodi da nas bol i tuđa patnja neodoljivo snažno privlače (usp. Eco, 2004: 282-291). Jako saosjećanje izaziva arhetip onoga tko je lijep i pati. To je tragičko lice–heroj koji prkositi bogovima (sudbini). Ecovi "lijepi i prokleti" su emanacija Erosa i Tanatosa, jer je njihov životni žar pretvoren u svoju suprotnost. On vampirizam svrstava u uzinemirujuću kategoriju, jer strah izaziva čudovište, a sumnja izaziva uzinemirenje, zato što se javlja kao nešto neobjašnjivo i kontradiktorno (ibid.). Ideja o vampirizmu pripada sferi fantastičnog, a dešava se u realnosti gdje nema čuda, te zbog toga uzinemirava i izaziva strah. Sa druge strane svijet čudesnog tj. fantazmagoričnog, u kome su čuda i nadnaravne pojave normalne, ne izaziva strah. Tom svijetu pripadaju bajke, koje također uzinemiravaju. Ovakvi narativni elementi su primjerice: Snjeguljičino rastrgano srce, rasporeni trbuš vuka iz koga izlazi Crvenkapica, Ljepotica u komi itd. Međutim, oni ne proizvode strah, jer kako tvrdi Eco, razlika između čudovišnog i čudesnog jeste u razini percepcije zadatih realnih okolnosti.

Ideja vampirizma je zahvalno iskorištena u periodu beznađa i straha nakon izgubljenog (za Njemačku) Prvog svjetskog rata u ekspresionizmu (usp. Gregor i Patalas, 1977: 38), koji je u smislu korištenja filmskog načina izražavanja postavio temeljne značajke žanra strave. Valja pomenuti i utjecaj u to doba najmodernijih Freudovih djela o podsvjesnom i snovima na literaturu i film ekspresionizma i nadrealizma. Strah i strast, smrt i život, umiranje i ljubav su antonimske konotacije koje čine vampirsku mitološku naraciju. Bajkovita ljubavna priča u monstruoznoj realnosti uzimanja tuđe krvi ne čini *Sumrak sagu* novom i originalnom. Samo je scenografija drugačija. Ne radi se o kužnom Bremenu, balkanskoj šumi, savršenoj urbanoj provinciji ili Londonu s kraja 19. stoljeća. Mjesto zbivanja je srednja škola u SAD-u gdje Zvijer i Ljepotica vode ljubav bez penetracije.

Hibridni podžanr i razvoj filma o vampirima

Zapadna kinematografija u novije vrijeme pokazuje znake krize i odsutnosti originalnih ideja. Na velikom platnu dominirajuća su dva žanrovska elementa: romantični (koji ima uporište u realnosti sa elementima komičnog ili smješten u povijesni kontekst) i stravični (koji se često bazira na nadnaravnim okolnostima sa računalno generiranim akcionim scenama). Svrstavanje fenomena *Sumraka* u žanrove izgleda pomalo besmisleno: to je romantična horor-fantazija o superjunacima sa elementima bajke, akcije i komedije, namijenjena mlađoj publici, čiji su konzumenti i stariji, tj. oni sa platežnom moći. Iako je lik vampira dominantan za žanr filma strave, tj. horora o čudovištima, ovdje se radi o biću sa supermoćima – superjunaku, koji nema tragičke krivice, tj. nije sudbinski izabrao da postane to što jeste (usp. definiciju tragičkog lica u Aristotel, 2002: 77). Nadnaravni karakter i moći, kakve su supersluh, supervid i superbrzina, svrstavaju ovog vampira u red superheroja budući da ih koristi u svrhe zaštite i spašavanja drugih. Kroz ljubavnu priču, kojoj je fokus na odnosu među likovima i razvoju karaktera, u kombinaciji sa elementima fantastičnog, romantika ponovo ulazi na velika vrata. Da li ljubav mora biti mrtva da bi bila vječna? Misterij, superjunaci, carolije, okultno, apokaliptično, romantično ili nadnaravno trenutno su popularni elementi narativnog u blockbusterima i bestselerima.



Bela Lugosi kao
Drakula

LEJLA PANJETA:

POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

“Svijet horora definiran je užasom kao temeljnom značajkom oko koje se mogu organizirati sve druge značajke svijeta i svi ostali odnosi” (Gilić, 2007: 109). Horor je žanr kojem je cilj da zastraši i izazove osjećanje strave. Kriterij po kome se film kategorizira u horor je količina ekstremnog osjećanja odbojnosti, odvratnosti, nasilja, dramske napetosti, straha, šoka i strave (usp. članak “Film strave” u *Filmskoj enciklopediji*, 1986). Vezano za ovo osjećanje postoje dva različita straha: strah od svjetovno odvratnog i nadnaravnog straha od čudnovatog. Ovaj drugi podrazumijeva da zakoni prirode moraju biti narušeni i često se karakteriše kao mračna fantazija. Priča o



Kirsten Dunst,
Brad Pitt i
Tom Cruise u
filmu *Intervju s
vampirom* (N.
Jordan, 1994)

Christopher
Lee kao
Drakula

vampirima spada u ovu mračnu fantaziju – horor o čudovištima. "Iz gotičkog se horora, prema mnogim mišljenjima, razvio zaseban podžanr vampirskog filma" (Gilić, 2007: 109).

Bajke (*fairy tales*) također spadaju u podžanr fantastike, kao usmena predanja, koja su prije uspostavljanja krovnog termina fantastika pripadala pričama iz folklora.⁴ Kako navodi Eco u obrazloženju čudovišnog i čudnovatog (2004: 282-291) kvantitet straha i kvalitet narušene realnosti odvaja bajku od horora. Također, dominantna diferencijacija je u kraju: sretnom ili nesretnom. Prema Stephenu Glassu postoje dvije vrste priča: "one u kojima svi umiru i to se zove tragedija... ili one u kojima se svi vjenčaju i to se zove komedija" (2005: 231). Ovo lucidno i ironično posmatranje žanrova govori o tome da su horor i romantika nespojivi u jednom žanru. Međutim, njihovi elementi se mogu ispreplitati dok se ne dobije hibridni žanr. Ovakvi žanrovi nastaju nakon iscrpljenja određene tematike u podžanrovima. Rick Altman govori o žanru kao procesu, pri čemu se elementi drugih žanrova ili konvencija priče konsoliduju stvarajući nove žanrove. U tom smislu objašnjava širenje elemenata žanra u ciklusima, koji prethode konsolidaciji elemenata u mješovitim žanrovima. Na taj način pojašnjava nastanak hibridnih žanrova, kao pobunu protiv klasicizma. "Često ono što percipiramo kao mješavinu prethodnih žanrova nije ništa drugo nego tečna lava novog žanra koja je još uвijek u procesu kreacije" (Altman, 1999: 143). Ovi mješoviti žanrovi nisu novotarija. Altman tvrdi da su filmski žanrovi promjenjivi jer nastaju kao "kapitalistička potreba za diferencijacijom proizvoda" (1999: 64). Mješoviti žanrovi ili raslojavanje žanrova na podžanrove, kroz konsolidacije elemenata u ciklusima, rezultiraju podžanrovima, kao "skupinama slabije koherencije od kategorije žanra" (Gilić, 2007: 119), za što je jedan od primjera i vampirski film. U tom smislu, Gelder pominje "mobilizaciju diskursa" (1994: 93) koji žanr modeliraju prema aktualnim ideološkim i kulturnim značajkama.

Sumrak jasno ukazuje na žanrovsko remodeliranje namijenjeno masovnoj publici, ali je potpuno liшен strave. Ipak, neke horor scene prodrmaće priču, kao što su komadanje Raylija, odrubljivanje glave Viktoriji, grad Voltera i scena Bellinog poroda. One su u funkciji podsjećanja na pravi karakter besmrtnosti i vraćanja na suštinu zadatih smjernica vampirske priče, koja se, osim u erotsku, na trenutke čini kao "product placement" evropske i američke automobilske industrije, jer se eksplicitno reklamiraju Volvo, Mercedes, BMW, Aston Martin, Chevrolet, Jeep Wrangler, Porsche, Ferrari, Volkswagen. No, elementarna karakteristika tokom razvoja "vampirske kinematografije" je osjećanje straha i nelagode koje je indukovano aktivacijom adrenalina.

"Prvi film koji bi se slobodno mogao nazvati vampirskim filmom bio je film *Le Manoir du diable* Georges-a Méliësa" (Odell i Le Blanc, 2008: 23) iz 1896. u trajanju od dvije minute. Méliès glumi u ovom filmu i režира ga upotrebljavajući rane specijalne efekte (duple eksponicije) u transformaciji šišmiša u grotesknog demona. Nakon uspjeha ekspresionističkih filmova 20-tih godina, Dreyer

odlučuje da za svoj prvi zvučni film radi adaptaciju priče Sheridana Le Fanua, *In a Glass Darkly*. Zbog predrasuda prema filmu strave ova interpretacija vampira doživljava potpunu finansijsku propast. Dreyerov film *Vampir (Vampyr: Der Traum des Allan Gray, 1931)* nema koherentnu naraciju i strukturu dijaloga, a upotreborom sjene i svjetla stvara zastrašujuću atmosferu prijetnje, tako da hollywoodska interpretacija vampira djeluje kao bajka u usporedbi. Nakon čudovišnog *Nosferatua* Friedricha Wilhelma Murnaua (1922), zastrašujućeg *Drakule Toda Browninga (Dracula, 1931)* s glu-mačkom interpretacijom Bele Lugosija, uznenirajućeg *Drakule Terencea Fishera (1958)* s izvedbom Christophera Leeja, stravičnog Klausu Kinskog u ulozi grofa Drakule (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog, 1979), 1990-ih vampiri postaju ljepotani sa kojima se saosjeća. Takvi su Brad Pitt i Tom Cruise u *Intervjuju sa vamparam (Interview with a Vampire, Neil Jordan, 1994)*, Gary Oldman u Coppolinom *Draculi (1992)*, Wesley Snipes kao Blade (*Blade, Stephen Norrington, 1998*), David Boreanaz kao Angel u istoimenoj TV seriji (1999–2004) ili vampiri i vukodlaci *Podzemlja (Underworld, Len Wiseman, 2003)*. A Edward Cullen lik je u koga se zaljubljuje.

Definišući klasične i miješane žanrove kao “restriktivni” i “slobodni” žanr, Kane smatra da se slobodni žanr oblikuje “posuđujući sintaktičke elemente iz drugih žanrova” (2006: 132). U ovom smislu, definirao je tri ciklusa vampirskog žanra: zločudni (1931-48), erotski (1957-85) i suosjećajni (od 1987. do danas). Kane ističe da iako je Lon Chaney udario temelje filmu strave, *Drakula* Toda Browninga je bio “predvodnik žanra za zvučno doba filma” (2006: 21). Kao kraj zločudnog ciklusa navodi ekonomsku situaciju u kojoj se nalazi studio Universal 1948, što ih je opredijelilo za rad na znanstvenoj fantastici narednih deset godina. Universal 1957. sponzorira Hammer Studio u adaptaciji nove verzije *Drakule*. *Drakula (Horror of Dracula, Terence Fisher, 1958)* je prvi film koji pokazuje krv (ibid., 45), a čin vampirizma ima otvorenu seksualnu implikaciju (ibid., 50) što je osobenost erotskog ciklusa filma o vampirima. Za početak suosjećajnog ciklusa, Kane uzima *Izgubljene dječake (The Lost Boys, Joel Schumacher, 1987)* i *Uoči mraka (Near Dark, Kathryn Bigelow, 1987)*, u kojima se vampire izmjesta iz aristokratskih okvira i stavlja u kontekste svakodnevice, pri čemu se kombiniraju elementi drugih žanrova. *Uoči mraka* sa vesternom, a *Izgubljeni dječaci* sa teen elementima (ibid., 88). Jedan od najznačajnijih primjera ovog ciklusa je TV serija *Buffy, ubojica vampira (Buffy: The Vampire Slayer, Joss Whedon, 1997-2003)*, smještena u kontekst srednje škole. Ona otvara vrata za potpuno drugačiju vrstu vampira u spin-off seriji *Angel*, koja “utire put samom vampиру da preuzme ulogu heroja” (ibid., 116). Vrištećim tinejdžerkama, koje su voljne na seks sa vampirim, zahtjeve za fantazijom, hororom i romantikom ispunjava suosjećajni ciklus vampirskog žanra. Navedeni elementi u ovom hibridnom žanru fantastike na kraju 20. i početkom 21. stoljeća jesu i razlog njegove popularnosti. Odakle potreba za konsolidacijom žanrovskih elemenata na ovakav način?

“Biti poseban” – artificijelna katarza kao zahtjev publike

Skoro istovjetna struktura priče i osobine likova *Sumraka*, objavljenog 2006, nalaze se u HBO-ovu serijalu *Okus krvi (True Blood, Alan Ball, 2008)*, nastalom prema “serijalu o Sookie Stackhouse” autorice Charlaine Harris okupljenom pod nazivom *The Southern Vampire Mysteries*, od kojih je prva objavljena 2001. Slični su opisi likova i zapleti i u serijalu L. J. Smith *Vampirski dnevničići (Vampire Diaries, 1991)*. Vampiri su ušli u srednju školu već u spomenutom TV serijalu o Buffy Jossa Whedona. Konvergentni elementi ovog cvjetajućeg podžanra su strava, misterija, teen romansa i nadnaravno. Fenomen *Sumraka* izradio je serijale poput *Vampirske akademije (Mead, 2009)*, *Kuće noći (Cast & Cast, 2009)*, *Drhtaja (Stieffvater, 2009)*, *Pada (Kate, 2010)*, *Instrumenata smrti (Clare, 2007)*, *Tiho, tiho, andele (Fitzpatrick, 2009)*, *Zauvijek (Noel, 2009)*, *The Mogranville*

Vampires (Caine, 2008), *Evernight Academy* (Grey, 2009), *Immortal* (Shields, 2009), *Darke Academy* (Poole, 2009), *Strange Angels* (St. Crow, 2009), *Drake Chronicles* (Harvey, 2010) itd. U svakom od ovih serijala centralna tema je misteriozni mladi muškarac (vampir, vukodlak, pali anđeo, besmrtnik) i dama u nevolji (djevojka u školi). Misterija muškarca krije se u njegovoј zvijerskoј prirodi, iskuljenju, ljepoti i neuklopljenosti u svijetu u kojem živi. Zavisno od religijsko-rodne inklinacije autora, mlađa žena varira od obične i prosječne do supermoćne i magične žene u koju se pretvara. Romantični zaplet formira se uz upozoravajuću prijetnju straha od nepoznatog i nesigurnosti otkrivanja emocija. Šta zahtjev publike za ovakvim miješanim žanrovima govori o suvremenom društvu?

U vrijeme velikih društvenih i ekonomskih kriza ili pada moralnih vrijednosti, žanrovi nagonjivošteni pojmom romana krajem 18. stoljeća, kao što su horor ili melodrama, sa junacima ili superjunacima koji prkose društvenom haosu, postaju iznimno popularni. Ove priče nude eksapizam i identifikaciju sa neobičnim, kako bi se ublažila dosada stvarnost. Naše stoljeće je stoljeće neispunjene obećanja, trke sa vremenom, ličnog neuspjeha i čekanja da nešto počne. Budući da je putem tehnologije danas sve dostupno, razotkriveno i nesveto, neobičnost i neistraženost postoji samo u svijetu fantastike. Disney generacija, odgajana u uvjerenju da je posebna kroz imperativ "nevinosti" (usp. Bell, Haas i Sells, 1995: 45-48), danas vidi da je u realnosti sve unificirano posebno i obično, te da nešto vrijedno začuđenosti i poštovanja rijetko postoji ili nikako ne postoji. Seks prirodno dostupan svuda (Uživo ili Uživo On-Line), punoču i eruptivnost emocije nalazi u nadnaravnim okolnostima. Pored tehnologije, količine informacija i brzine komunikacije sa kojom smo okruženi, koliko je oko nas umjetničkih stvari koje će pružiti pravi osjećaj ugode, zadovoljstva, ispunjenja i moralnog pročišćenja i tko o njihovoј masovnosti ili elitizmu daje relevantan sud?

Rezervirano za "čistu" umjetnost i široko eksplorirano od religija ili spiritualnih pokreta, katarzično u 21. stoljeću za običnog čovjeka mora biti kombinacija nemogućeg i uzbudljivog, kako bi neizvjesnost i napetost držali pažnju publike i izazvali emocije straha i zadovoljstva, koje prema Aristotelu definiraju katarzu. U našem vremenu, u kome se nema vremena, ni katarza ne nudi trajno i stvarno pročišćenje, već instantno proizvedenu emociju. Hormoni dopamin (žudnja), serotonin (sreća) i adrenalin (strah), te enzim endorfins (zadovoljstvo) aktiviraju se ovim redoslijedom kod katarzičnog osjećanja ili tzv. sigurnog bojanja karakterističnog za teaser konstrukcije priče kakva je i *Sumrak*.⁵ Međutim ovakvi emocionalni i fizološki efekti mogu se proizvesti i gledanjem ekstremnih sportova, borbi bikova, posjetom lunaparkovima i slično. Razlika između prirodne i artificijelne katarze komparativna je osjećanjima sreće indukovanim hormonom oksi-

5 Artificijelnost katarze odnosi se na problematiku razlikovanja katarzičnog osjećanja kod prirodnog i recepturnog poticaja emocionalnih reakcija, a ne na kritiku popularne kulture kako ju je video McDonald (2006: 9-14) u općem neraspoloženju prema popularnoj kulturi sredinom prošlog stoljeća. Svojom Poetikom Aristotel je definirao određene postulante u dramskoj i filmskoj umjetnosti, koja je u doba amfiteatara, kao i savremenih multipleksa, "ozbiljna zabava" za sve slojeve društva. Tragedije,igrane za oko 14 000 ljudi, predstavljale su

najmasovnija okupljanja Grka nakon Olimpijskih igara (usp. Brown, 1995: 18). Nakon postmodernizma i "liberalizacije" kulture Rollin je istakao da ne postoje pravila za estetičke vrijednosti kulture, osim onih koje donose njeni aktivni učesnici, zalažeći se time za "demokratsku estetiku" (2006: 231-240), koja funkcioniše na principu konzumerskih glasova. Efekti katarze osjećaju se zahvaljujući usavršenoj vještini njene proizvodnje, dok prirodnost ili artificijelnost njenog izvora demokratsku većinu ne zanima.

tocinom i serotoninom koju doživljava majka nakon rođenja svog djeteta i ovisnik nakon konzumiranja kokaina. "Dopamin je ono što ovisnicima daje osjećaje punoće kada su nadrogirani kokainom ili heroinom. Zapravo, oni koji se navuku na drogu jednostavno traže taj osjećaj koji prirodno teče između roditelja i djeteta" (Woolston, 2011).

Jedan od recepta za kreiranje artificijelne katarze je dramaturška kompozicija *teasera* sa dominantnim suspensom na kraju epizoda ili poglavlja. Pomenuti elementi popularnosti fenomena "fantastičnog romantičnog horora", s obzirom na njihovu neoriginalnost i konsolidacijske procese žanra mogu biti smatrani proizvodom koji pobuđuje osjećanja na recepturni način. Ovdje se očituje artificijelna katarza koja se postiže hibridnim žanrovima zadovoljavajući tako "hormone masovnog tržišta". Fantastičnim hitovima, koji kombiniraju elemente misterije, horora, romanse, bajke i priče o prokletim besmrtnicima, zajednička je običnost glavnih likova, koji su u nekom paralelnom svijetu fantastike neobični i posebni. Identifikaciju i strah za ishod priče izaziva onaj koji je sličan nama, a sažaljenje onaj koji pati nezasluženo (usp. Aristotel, 2002: 76). Opisujući samu sebe, Bella kaže da je bila dobar, ali nikada najbolji student. Umjetnički, muzički ili atletski nije nadarena. "Nakon 18 godina osrednjosti navikla sam da budem prosječna i sada shvatam da sam odavno digla ruke od stremljenja tome da blistam u bilo čemu. Samo sam učinila najbolje sa onim što sam imala, nikada se ne uklopljivši u svoj svijet." (Meyer, 2008: 484) Međutim, u svijetu vampira našla je svoje istinsko mjesto na kome će zablistati i biti specifična i željena.

Da smo svi negdje drugdje posebni, jer smo u ovom svijetu obični, poruka je koja čini ne samo ovu priču privlačnom i popularnom, već i Harryja Pottera, Percyja Jacksona, Narnijske kronike i ostale hibridne fantazije što se dobro prodaju. Ono što Sumrak i ostale moderne vampirske serijale odvaja od dječijih priča je seksualna žudnja, kroz koju se manifestira poruka o vječnoj i smrti vrijedne ljubavi, te iskupljenju zaljubljenog demona kao superjunaka. Okarakterisani kao namijenjeni "mlađim odraslim" postavlja se pitanje do kada se odrasli smatraju mladima, tj. koja publika ima kupovnu moć, potrebu i želju za ovakvim pričama. Finansijska profitabilnost proizvoda sa ovakvim narativnim elementima govori o značajnom broju publike koja nije nužno tinejdžerska i koja također ispunjava svoju eskapističku potrebu kroz naraciju o posebnosti. U vremenima sumraka vrijednosti, ovaj hibridni žanr prodaje "tri u jednom": strah, zadovoljstvo i eskapizam, po narudžbi publike koja želi da se identificira sa posebnošću i na taj način doživi artificijelnu katarzu. "Biti poseban" je ključni imperativ popularnosti novog vampirskog žanra.

LEJLA PANJETA:
POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

“Box Office Mojo: Eclipse”, 2011, Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=eclipse.htm>, posjet april 2011.

“Box Office Mojo: New Moon”, 2011, Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=newmoon.htm>, posjet april 2011.

“Box Office Mojo: Breaking Dawn I”, 2012, Box Office Mojo, <http://boxofficemojo.com/movies/?id=breakingdawn.htm>, posjet januar 2012.

“Box Office Mojo: Twilight”, 2011, Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twilighto8.htm>, posjet april 2011.

Altman, Rick, 1999, *Film/Genre*, London: British Film Institute – Palgrave Macmillan

Aristotel, 2002, *Poetika: o pjesničkoj umjetnosti*, Beograd: Dereta

Beresford, Matthew, 2008, *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*, London: Reaktion Books

Bell, Elizabeth, Haas, Lynda i Sells, Laura, 1995, *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press

Bettelheim, Bruno, 1975, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, London: Penguin Books

Brown, John Russell, 1995, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford: Oxford University Press

Caine, Rachel, 2008, *Glass Houses*, London: Allison & Busby Ltd

Cast, P. C. i Cast, Kristin, 2009, *Marked*, New York – London: Atom

Cheung, Theresa, 2009, *The Element Encyclopedia of Vampires: A-Z of the Undead*, London: HarperCollins

Clare, Cassandra, 2007, *City of Bones*, London: Walker i Bloomsbury Publishing

Davies, David Stuart, 2007, “Introduction”, *Children of the Night: Classic Vampire Stories*, London: Wordsworth Editions Ltd, str. IX

Djukanović, Boro, 2002, *Kultura, psihijatrija, psihologija*, Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti

Eco, Umberto, 2004, *Povijest ružnoće*, Beograd: Plato

Faust, Viktoria, 1999, *Vampiri: legenda koja ne umire*, Zagreb: Zagrebačka naklada

Filmska enciklopedija A-K, 1, Peterlić, Ante (ur.), Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, str. 403-404.

Fitzpatrick, Becca, 2009, *Hush Hush*, London: Simon & Schuster Ltd

Gelder, Ken, 1994, *Reading the Vampire*, Popular Fictions Series, London – New York: Routledge

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Glass, Stephen, 2005, *Fabulist*, Zagreb: Algoritam

Gregor, Ulrich i Patalas, Enno, 1977, *Istorija filma*, Beograd: Institut za film

Grey, Claudia, 2009, *Evernight*, London: HarperCollins

Harris, Charlaine, 2009, *True Blood: Dead Until Dark*, London: Little, Brown and Company

Harvey, Alyxandra, 2010, *My Love Lies Bleeding*, London: Bloomsbury

Hauzer, Arnold, 1966, *Socijalna istorija umjetnosti i književnosti*, Beograd: Kultura

Jenkins, Mark Collins, 2010, *Vampire Forensics: Uncovering the Origins of an Enduring Legend*, Washington: National Geographic Society

Kane, Tim, 2006, *The Changing Vampire of Film and Television: A Critical Study of the Growth of a Genre*, Jefferson NC – London: McFarland & Company

Kate, Lauren, 2010, *Fallen*, London: Corgi, Random House

Macdonald, Dwight, 2006, “Masscult & Midcult”, u: Hinds, Harold E., Motz, Marilyn i Nelson, Angela (ur.), *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*, Madison: The University of Wisconsin Press, str. 9-14. (prvi puta objavljeno 1960)

Mead, Richelle, 2009, *Vampire Academy*, London: Puffin Penguin Books

Melton, J. Gordon, 1999, *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, Detroit, London: Visible Ink Press

Meyer, Stephenie, 2006, *Twilight*, London: Atom

Meyer, Stephenie, 2008, *Breaking Dawn*, London: Atom

- Montague, Charlotte**, 2010, *Vampires: From Dracula to Twilight: The Complete Guide to Vampire Mythology*, London: Sphere, Little, Brown Book Group
- Noel, Alyson**, 2009, *Evermore*, London: Macmillan Publishers Ltd
- Odell, Colin i Le Blanc, Michelle**, 2008, *Vampire Films*, Harpenden, London: Pocket Essentials
- Perić, Boris**, 2006, *Vampir*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Poole, Gabriella**, 2009, *Secret Lives*, London: Hodder Books
- Propp, Vladimir**, 1968, *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas
- Ramsland, Katherine**, 2002, *The Science of Vampires*, New York: Berkley Boulevard Books
- Rollin, Roger B.**, 2006, "Against Evaluation: The Role of the Critic of Popular Culture", u: Hinds, Harold E., Motz, Marilyn i Nelson, Angela (ur.), *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*, Madison: The University of Wisconsin Press, str. 231-240.
- Shields, Gillian**, 2009, *Immortal*, New York: HarperCollins
- Smith, Lisa J.**, 1991, *Vampire Diaries: The Awakening*, New York: HarperCollins
- St.Crow, Lili**, 2009, *Strange Angels*, London: Quercus Publishing Plc.
- Stiefvater, Maggie**, 2009, *Shiver*, London: Scholastic
- Suckling, Nigel**, 2008, *Book of the Vampire*, Surrey: Facts, Figures & Fun
- Talib, Ali ibn Ebi**, 1996, Šišmiš: o začudnoj stvorenosti šišmiša, Sarajevo: Kuća bosanska
- Twitchell, James B.**, 1981, *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Durham: Duke University Press
- Wilson, Katharina M.**, 1985, "The History of the Word 'Vampire'", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 46, No. 4, University of Pennsylvania Press, str. 557-583.
- Woolston, Chris**, 2008, "You and your baby: Addicted to love", Babycenter, <http://www.babycenter.com/o_big-story-how-love-blossoms-between-you-and-your-child_1417762.bc?page=2>, posjet maj 2011.
- Zipes, Jack**, 2002, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky

LEJLA PANJETA:
POPULARNI
KINEMATO-
GRAFSKI
VAMPIRIZAM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Asta Nielsen
kao Hamlet (S.
Gade, 1921)

UDK: 791.072.3(497.1)"192"

791(497.5)(091)

Neli Mindoljević

Pjesnici Krklec i Ljubić – pioniri hrvatske “filmistike”

SAŽETAK: U ovome prilogu istraživanjima povijesti pisanja o filmu u Hrvatskoj, autorica široj javnosti prvi put otkriva rana filmološka promišljanja dvojice pjesnika, Pere Ljubića i Gustava Krkleca, koji se time pridružuju već znamenim književnicima koji su se također usputno bavili i pisanjem o filmu (Milutin Cihlar Nehajev, Ivan Goran Kovačić, Ranko Marinković). Prilog donosi uvodnu bilješku te pretiske izvornih tekstova.

KLJUČNE RIJEČI: hrvatska filmologija, povijest filmologije, filmska kritika, Gustav Krklec, Pere Ljubić

Pjesnik i esejist Pere Ljubić (1901–52), rodom iz Vrbanja na otoku Hvaru, antologiski je autor prve integralne čakavske zbirke u suvremenoj hrvatskoj književnosti (*Bodulske pisme*, 1927). Pripremajući knjigu *Pere Ljubić: Sabrane pjesme i ostala djela* naišla sam u bibliografiji na njegove mladenačke članke s književnim, likovnim i filmskim temama (zanimljivo je da još kao dubrovački maturant objavljuje iscrpan prikaz prve izložbe svog vršnjaka i kolege Andrije Maurovića).

Već 1922. u dubrovačkom časopisu *Mlada Jugoslavija* javlja se člankom “Kinematograf (VII. umjetnost)”. Istiće umjetničku dimenziju “kinematografa”, “mlade” umjetnosti koja još “nesigurno koraca”. Zamjera tadašnjim “estetima” i kritičarima da film drže samo “sredstvom razonode” te da ne pišu ništa o filmu, pa ni o vrijednim filmovima koji “zalutaju” u Jugoslaviju (dalje spominje i zagrebačko kino “Jugoslavija”). Prigovara i publici da se povela za takvim ocjenama tako da je film “snobovski” svrstan u kategoriju “proleterske zabave”. Istiće one rijetke kritičare kao što su Boško

Tokin, Stanko Tomašić i dr. koji “pokazuju kino kao sredstvo za nove umjetničke manifestacije”. Filmska umjetnost već ima, osim dobrih glumaca, i dobrih “pisaca’ filmskih komada”. Neuspjelima drži dramatizacije velikih romana, a kao uspjelo djelo ističe *Griznju savjesti* Nordijca Alafa Tönsta (“Balkan Zagreb”) jer je pronašao ono “specifično kinematografsko” – filmsku sliku kao “temelj”. Opetovano ističe doprinos Stanka Tomašića, sad kao autora “kino-novele” *Modri čovjek* koja je “njegova autobiografija u slikama – u simbolima”, a koji je “znao da kino digne do ekspresionizma suue generis”. Kritički navodeći da je “kapital [...] inspirirao ovu umjetnost”, a optimistički najavljujući afirmaciju sedme umjetnosti kao čiste umjetnosti, naslanja se na teze svog tada također mладогa kolege Gustava Krkleca (1899–1977) iz njegova članka “Sedma umjetnost” u časopisu *Savremenik* (1921).

Krklec iz francuskog žurnala prenosi bilješku o osnivanju društva “sa svrhom: reforma kinematografa” dok o tome “kod nas sigurno nije nitko ozbiljno razmišlja”. Piše da se film, u usporedbi s kazalištem, razvio nevjerojatno brzo. Uz tehnički napredak, film ima zalog i razlog razvoja: brojnu publiku, “jaku, bezimenu”. Kritički je raspoložen: kinematograf privlači “šarenilom” i “demagogijom” i odbija publiku od novina, knjiga i kazališta. Crkva je, “zbog politike papa i politike komunista”, izgubila kredit kod masa, politika je nemoralna i sebična, a loša lektira (“detektivski, kriminalni i senzacionalni romani”) preselila se na film koji je postao neodoljivo privlačan: senzacija, kolektivna znatiželja zavirivanja u tuđe živote, bijeg iz pustosi i očaja surova života, jeftine

ulaznice za jeftinu zabavu, uz "mnogo, mnogo slika". Krklec svrstava sebe među objektivne promatrače koji razvoj filma prate "sa ironijom ili sa podsmijehom" i znaju kako izgleda stvarnost iza filmskih kulisa. Kaže da su mu filmski glumci i redatelji "znanci iz kafane i sa ulice". Naivnu i neuku publiku trebalo bi uputiti prema istinskim vrijednostima, prevesti je "iz materijalističkog u idealno". Drži da će se "prirodnim razvojem" teško doći do idealne razine i da se treba aktivno "prihvati posla reorganizacije, reforme". "Prirodan razvoj" nemoguć je jer su u pozadini "egocentrični interesi" kinematografa "za koje se pouzdano znade da su obična kapitalističko-buržoaska poduzeća".

Mladi je pjesnik pesimist: kinematograf je instrument za eksploataciju kapitala i s tim "ide, dosljedno, prema negativnome polu". Nabrala poimence ogromna filmska poduzeća kao "tvornice amerikansko-evropske pseudocivilizacije", a tu je "i naša sirotica, 'Bosna' i 'Jugoslavija'". Stvaraju se filmski centri, grade filmski gradovi, rađaju filmski klubovi, burze, novine, revije, visoke škole za filmologiju, kazališta se zatvaraju, u opernim dvoranama priređuju boksački mečevi – film se nezaustavljivo razvija i širi te postaje "neka neman, intelektualna, srodnna kapitalu". "Filmska vrtoglavica" zahvatila je pisce, redatelje, glumce, moderno je "biti filmofil". Začuđen je razmjerima planetarne popularnosti filma, kao loš prognozer naivno ističe da je "sedma umjetnost" bez viših ciljeva, moralno-etičkih i pedagoških. Priredivanje klasičnih književnih djela za film (Dostojevskog, Strindberga i drugih) drži "atentatom" na pisce i njihovo stvaralaštvo jer je "razorena kompozicija djela... ugušena riječ, ritmika, dinamika, individualnost, specifičnost, a dan samo pusti sadržaj...". Filmska produkcija preplavljenja je snobizmom i mediokritetima. Taj "prirodni", divlji razvoj, spekuliranje djelima, dovodi do simptoma koji su "bolesni, amoralni, protuetički i protuestetski". Dužnost je intelektualaca i umjetnika utjecati na razvoj filma kako bi dobio "novu

čovječansku orientaciju". Ključno je pitanje, po njemu, koja djela treba ekranizirati i na koji ih način interpretirati. Reforma kinematografa uvjetovana je "reformom njegovih interpreta i reformom filmske literature" jer se u filmu trebaju izvoditi "ona djela koja su pisana za nj". Kao pozitivan primjer navodi češki film *Zlatni ključ* prema djelu Karelja Čapeka.

Film prema Krklecu može zadržati i svoju zabavljajuću dimenziju, ali reforma treba biti usmjerena humanim ciljevima "upoznavanja ljudi i krajeva", pedagogije i poučavanja te propagande suvremenih "dobrih ideja i idea".

U trodijelnom feljtonu "Opažanja o filmistici" objavljuvanom u *Vijencu* 1928. Pere Ljubić bavi se pitanjem opravdanosti termina "filmistika" u odnosu prema "bioskopu", "kinematografu" i "kinematografiji". "Mnogima se čine suvišne ove distinkcije kao i samo pisanje o filmistici, jer ne shvaćaju kulturnoumetničku i socijalnu važnost ovog pitanja. Zato ja i ne mislim pisati o filmskim zvjezdama, o njihovim ljubavima... O svemu tome pišu naši tzv. 'kritičari' pitajući svoju publiku senzacijama, jer dobro znaju da su film i šport blizanci i mezimci našeg infantilnog stoljeća..." Neka Ljubićeva zapažanja kao da su preslika našega doba: američki merkantilizam, koji kraljevski plaća svoje zvjezde, u sprezi je s medijima, nekritički uvozimo sve što je "moderno": "od četkica za zube pa do literarnih i političkih ideja". Europa se (danasa i ne samo ona) potpuno amerikanizira, a filmski romantizam živi premda ga odavno u književnosti nema. Ipak, "kasno se uviđa važnost filma u životu. Nema još onoliku važnost kao štampa, ali može se ipak već danas i filmistiku ubrojiti među vlevlasti. To su shvatile razne države, crkve i kapitalistički krugovi [...]. Vani se opažaju barem umjetničke tendencije u filmistici, a mi još nemamo ni svoje kinematografije [...]." Film je u svojim počecima bio blisko povezan s kazalištem, a Ljubić pak pronicljivo uočava: "Bliži su filmistika i slikarstvo jedno drugome, nego filmistika i kazališna umjetnost [...]. Taj slikar-

ski moment toliko nadvisuje onaj kazališni, da čini filmistiku jednom vrsti pokretnog slikarstva.” Dokaz su tomu česti redateljski plagijati slika poznatih slikara. Čudi se što se taj slikarski moment još nije jasno ostvario u filmskom sadržaju. Uvjeren je da će, barem u Europi ako ne i u Americi, “nastati jedan novi filmski simbolizam koji će filmistiku probuditi i oslobođiti površnosti. Tako će filmistika, oslanjajući se na svoje specifične osobine: akciju i sliku (i usavršavajući se u izražajnim, formalnim sredstvima) – tako će ona moći da stvori svoj ‘književni’ sadržaj! Tako će se stvarati, kao što je bilo i u drugim rodovima umjetnosti, nova velika djela, u kojima će oblik biti nedjeljiv od sadržaja, i u kojima će biti proveden princip ‘jedinstva u različitosti’.”

Nakon niza različitih ocjena i zapažanja, na samom kraju feljtona Ljubić zaključuje da smo skloni cijeniti samo ono što je priznato “vani”, poput Meštrovićeva uspjeha, a da je gledao 1926. Strozzićev, dakle naš, film i da je dvorana bila žalosno prazna! Iznosi ključne prijedloge: u prvom redu treba odgajati filmsku publiku. Za drugi se prijedlog pribavlja da je “fantastičan”: trebamo žurno osnovati domaće

filmsko poduzeće, i to ne od strane pojedinca kapitalista, nego po uzoru na prosvjetne organizacije. Pojedini članovi dali bi doprinose uz određene olakšice, vlasnici “bioskopa” činili bi poseban dio članstva, društvo bi izdavalо “reviju i publikacije o filmistici” te osnovalo svoju filmsku školu i odmah u početku poslalo nekoliko stipendista u inozemstvo “da se usavrše u kinematografiji”. U početku bi se oslanjalo na reprezentativno narodno stvaralaštvo jer to “vanjski svijet uvelike interesira”. Društvo bi bilo umjetnički slobodnije jer ne bi ovisilo o nekolicini kapitalista te bi tako ostvarivalo svoju umjetničku, kulturnu i nacionalnu misiju. Omogućilo bi da uvozimo najkvalitetnije filmove “i da se estetski ne trujemo svačim, što dolazi iz vana”.

Mladi pjesnik Pere Ljubić već je tada, u vlastitoj nakladi u Šibeniku, objavio prijelomnu zbirku na svojoj hvarsкоj čakavštini te se dalje razvijao u tome smjeru, a kao upućeni filmofil i pionir “filmistike” naglašava da “treba vjerovati i raditi” pa ćemo uskoro, kao i na drugim umjetničkim poljima, “dati i u filmistici vrijednih djela”.

PRILOZI:

Gustav Krklec: “SEDMA UMJETNOST”, Savremenik, mjesecišnik za književnost i umjetnost, godište XVI, Društvo hrvatskih književnika, ur. dr. Branimir Livadić i dr. Artur Schneider, Zagreb 1921, str. 70–72

Pere Ljubić: “KINEMATOGRAF (VII. UMJETNOST)”,

Mlada Jugoslavija, god. I., br. 4–5, ur. Đ. Glumac, Dubrovnik 1922, str. 101–102

Pere Ljubić: “Opažanja o filmistici” (feljton), *Vijenac*, list za književnost i umjetnost, god. VI., br. 4 (str. 179–182), br. 6 (str. 283), br. 7–8 (str. 354–355), Zagreb 1928.

NELI

MINDOLJEVIĆ:
PJESNICI
KRKLEC I LJUBIĆ
— PIONIRI
HRVATSKE
“FILMISTIKE”

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.072.3 "1921"

Gustav Krklec

Sedma umjetnost

Z evropskih žurnala preselio se i u naš domaći dnevnik paralelogram petita: "Prijatelji sedme umjetnosti" ... i u toj se maloj bilješci kaže, kako je pod tim naslovom u Francuskoj, pod vodstvom M. Antoine-a, bivšeg direktora "Théâtre libre", osnovano društvo, sa svrhom: reforma kinematografa.

O toj stvari kod nas sigurno nije nitko ozbiljno razmišljao, ma da je problem kinematografa i njegove reforme isto tako aktuelan i važan – a možda i mnogo važniji – nego mnogi savremeni problemi, koji se tretiraju, javno i privatno, u arenama i u kabinetima današnjega života.

Ali, koliko je taj problem važan, toliko je i komplikovan, naročito s obzirom na njegovo dvostruko naličje: umjetničko i socijalno. Polazeći od činjenice, da je reforma kinematografa bezuvjetno potrebna; da je ona jedan od ponajvažnijih problema sadašnjosti; da je ona jedan internacionalni, sveljudski problem; i, da je glavna zadaća i svrha našega vremena i ljudi: stvoriti novo, zdravije i idealnije čovječanstvo – odmah je vidljivo, koliki čvor treba da se razriješi i kroz kakvi labirint treba da se izade na svijetlo.

Valja se samo sjetiti, da je kinematograf star tek nekih dvadesetipet godina, i da se je, prema tome, u razmjeru sa kazalištem, gotovo nevjerojatnom brzinom razvio do onoga stepena, na kome je danas. Kolikogod otpada jedan dio toga brzog razvoja na savremenim, tehničkim razvoj fotografije, snimanje težih i pokretnih scena, te sam način modernog izrađivanja filmova, toliko imade jedan jači razlog toga razvoja u statistici posjećivanja kinematografa.

Kinematograf imade svoju publiku!

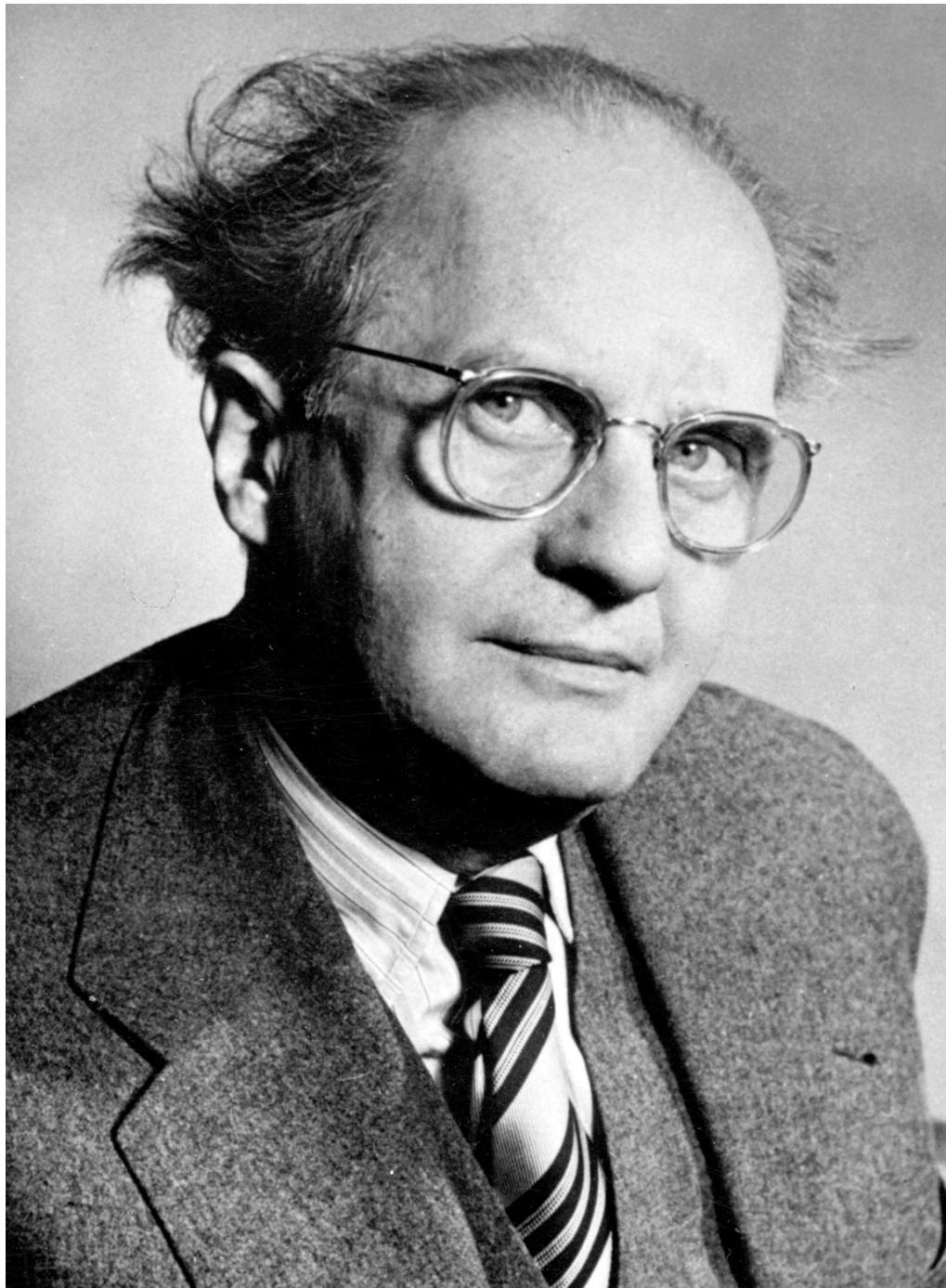
U tome je onaj glavni centrum gravitatis, težište glavnoga pitanja i rješenja problema reforme kinematografa. Kinematograf imade svoju publiku, i on ne traži nikakvih "subvencija" vlade ili države; ne reflektira ni na kake materijalne potpore; šta više: on je u stanju da savršeno pokrije sve rezije; da utroši masu novaca na reklamu, koja često i nije od potrebe; i, da pored svega toga plaća jake poreze kazalištu.

Kao što šareni boulevardski žurnal tuče svojom nakladom i brojem pristaša solidne i dobro organizovane novine; kao što pučki demagog blijeskom retorike i dialektike otimlje silu pristaša iskrenom, dobranjernom političaru; etc... – tako i kinematograf, svojim šarenilom i svojom demagogijom, privlači u svoje mračne dvorane jaku, bezimenu publiku; on je odbija od novina, od knjiga i od kazališta.

Crkva je, zbog politike papa i politike komunista, već davno izgubila svoj kredit kod masa; politika je, zbog nedostatka morala i preobilja ličnih interesa, već davno postala indiferentnom; kazalište je privilegovala srednja i viša klasa, dakle: *bourgeoisie*; a zatim: lektira, detektivski, kriminalni i senzacionalni romani, razni Sherlock Holmes-i, Karl May-i i Montepini, prevedeni su u film, i tako se kinematograf pretvorio u neki refugium, moderno utočište mase i proletarijata.

Nije baš potrebno poznавanje socioloških djela jednoga Gustave le Bon-a, ni naročiti instinkt za psihologiju masa, da se shvati žđa očiju i duše, sviju onih, koji dnevno, u svim gradovima globusa hrle u kinematograf. To je tako jednostavno, prirodno, logično.

Već sama elementarna potreba najprimativnijeg čovjeka, da što više vidi i doživi; urođena, kolektivna znatiželja, da zaviri u susje-



Portret
Gustava
Krkleca

GUSTAV
KRKLEC:
SEDMA
UMJETNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dovu sobu i dušu; potreba da mu se probude i razigraju nervi; da se barem na sekundu, časak, sat... zaboravi pustoš i očaj teškog, svakodnevnog života, i da se iz grube realnosti prenese u svijet šarenih fantazija i sanja – pa zatim, elementi tehničke prirode: jeftina ulaznica, a mnogo napetosti, senzacije, vratolomije, i mnogo, mnogo slika ... sve je to tako privlačivo, tako neodoljivo, tako potrebno.

Drugačije gledamo film mi, kojima on ne pripada, a drugačije oni, poradi kojih se odmotava, kojima je svaka slika i svaka scena jedna unutarnja senzacija, doživljaj ... Mi smo objektivni posmatrači, koji sa ironijom ili sa posmijehom, rijetko i sa začuđenjem, pratimo sujet filma, gledamo igru glumaca i ensemblea, režiju i tehniku; drugačije gledamo mi, koji znamo kako izgleda iza njegovih kulisa, koji smo sa filmskim glumcima i redateljima znanci iz kafane i sa ulice, ... a drugačije gledaju oni, bezimeni, bezbrojni, vječni. Oni su subjektivni doživljači, oni se sa filmom raduju, plaču, smiju; njihova srca titraju ritmom filmske dinamičnosti; oni se uzravjavaju, kidaju i lome.

Mi gledamo film očima, oni ga gledaju dušom.

Kinematograf imade svoju publiku!

To se ne smije nikako zaboraviti, ni preći preko toga jednim l'art pour l'artističkim osmijehom. Naučilo nas je, hvala Bogu, vrijeme; naučili su nas doživljaji i evolucije; naučila nas je savjest naša, čovječanska, da ne bježimo i da se ne sakrivamo od "plebsa", od "proletarijata", od "mase", od "gomile", i kakvim sve imenima ne okrstite ljude iz "nižih slojeva". Davno smo u ropotarnicu vremena bacili te stare, zardale tradicije. Jer je svaki najprije čovjek, a onda tek "proleter", ili "buržuj", ili što hoćete... – jer nema nižih ni viših slojeva, nego su svi ljudi jednaki, ako ničim, a ono svojim slabostima i pogreškama.

Publika je čovjek, a primitivna publika je uz to nepatvoreno srce i duša, i ako nikad, ovaj puta kategorički je potrebna tendencija umjetnosti, pa makar i "sedme umjetnosti", ten-

dencija: da se postavi most od duše do duše; od čovjeka do čovjeka; od čovjeka do Boga. Da se postavi nevidljivi most iz realnoga u apstraktno, iz materijalističkog u idealno, iz ovog svijeta u onaj, sa ove obale na onu.

Treba se vinuti preko klasa i klasnih trivenja do opšte čovječanskoga, do jedne perspektive iz koje se vidi samo goli, nepatvoren čovjek.

I eto: došavši do takih zaključaka, treba još jednoč podcrtati komplikovanost problema reforme kinematografa. Treba: ispitati, proučiti, doživjeti njegovu publiku, i pronaći one tajanstvene i zagonetne puteve, kojima će ih prevesti neprimjetivo na onu stranu ...

Kinematograf imade svoju publiku, i publika imade svoje kinematografe!

Ni kinematografi ni publika nisu nikake stvari, sa stabilnim, nepromjenivim formama, sa mrtvom jezgrom sadržaja. I publika i kinematografi su živi organizmi, u kojima imade i srca i duše, i, konsekventno tome, imade dvoje za rješenje problema razvoja kinematografa, odnosno njegove reforme. Pustiti prirodnom toku sveopštег razvoja i razvoj filma, pa sačekati, dok se on, eventualno, popne do one idealne visine i nivea, koji mu je – po zakonima sveopštег razvoja – a priori određen; ili: prihvati se posla reorganizacije, reforme, i učiniti tako jedno umjetno korito za njegov daljnji razvoj.

Čini se, da se ne smije niti pomisljati na ono prvo, na prirodni proces razvoja. U današnje vrijeme, gotovo je i nemoguće zamisliti jedan prirodni razvoj bilo čega, pa ni onoga, što zasijeca u područje opšte kulture. U pozadini, iza kulisa kolektivnog, opšte-čovječanskog života igraju ulogu toliki nevidljivi, inferiorni, egocentrični interesi, te su i najčestitiji individualni počesto igračke u rukama tih nevidljivih vampira vremena, a kamo li institucije, a kamo li kinematografi, za koje se pouzdano znade da su obična kapitalističko-buržoaska poduzeća. Upravo ta činjenica sprečava i svaku pomisao na prirodni razvoj. Jer, prirodni razvoj uvijek

ide prema što pozitivnijem poslu, a razvoj kinematografa, kao instrumenta za eksploraciju kapitala, ide, dosljedno, prema negativnom polu. Tu ne treba suvišnog komentara.

Pored ogromnih filmskih poduzeća, rasijanih po svim kontinentima globusa, – (invazija amerikansko-evropske civilizacije i senzacionalnih "film-atrakcija" krči već puteve zemljom naših sanja, Indijom) – kao što su: "American Film Company", "Export Film Company", "Llyod Film", "Biografija", "Primax", "Nordisk", "Odisseus", "Union", "Gaumont", ... pa naša sirotica "Bosna" i "Jugoslavija", i ostale, mnogobrojne tvornice amerikansko-evropske pseudocivilizacije, sa etiketama humanosti; pored tih poduzeća stvaraju se filmski centri (u Parizu, New-Yorku, Berlinu, Kopenhagenu, Pragu); grade se filmski gradovi po Americi (najveći filmski grad u Americi je Los Angeles, sa fasadama sviju stilova i kućama sviju vjejkova), i po Evropi (nedavno započelo se gradnjom filmskoga grada u Pragu); osnivaju se filmske burze (dolar raste, dinar pada!); filmski klubovi; priređuju se filmske izložbe; izdavaju filmske novine i revije; otvaraju visoke škole za filmologiju, etc.... ukratko: film je postala neka neman, intelektualna, srodnna kapitalu, i prema tome, opasna po dušu i čistu savjest čovječanstva.

U isto vrijeme dok se mnoga kazališta zatvaraju (kao u Londonu i mnogim metropolama svijeta) i dok se, na pozornicama evropskih opera, priređuju boksačke utakmice (Hurra! Dempsey-Carpentier! Izvolite unutra...) da bi se pokrili deficit opreme opera, kinematorografska poduzeća grade, otvaraju svoja "okino-kazališta"; kupuju sale i dvorane, i nije čudna vijest berlinskih dnevnika, da je jedno filmsko poduzeće u Berlinu kupilo salu Filharmonije za svoje "pokusne izvedbe".

Ta je filmska vrtoglavica zahvatila i pisce, te su već počeli pisati film-romane i film-novelle (o Plavi Čovječe bez duše!); zahvatila pozorišne redatelje, te hrle kinu (O epohu konjunkture!); zahvatila glumce (o staklene kino-zvi-

jezde!); zahvatila sav život, i danas je à la mode: biti filomofil.

Poplava snobizma, pseudocivilizacije, mediokritetstva, nigdje se nije toliko manifestovala koliko u paroksizmu filmske produkcije.

Što su svi pjesnici, umjetnici, državnici, vođe, prema jednome Gunnar Tolnaesu, koga na povratku iz Norveške u Berlin, dočekuje na stanici pola milijuna svijeta?

Šta su sva djela svjetske književnosti prema jednoj Gospodarici Svijeta, u osam senzacionalnih "slager-epoha", nikad neviđenih?

A tek Henny Porten, oko čije glave sjapirnata aureola slave, a tek Pola Negri, koju američki "Hamilton-Theatralic Corporation" uz fantastičnu plaću angažuje u svome poduzeću, pa Fern Andra, Asta Nielsen, Francesca Bertini, Mia May, i ostale... ?

Ova internacionalna konkurenčija filmske valute, operišući strategijom psihologije instinkata, daleko je od toga, da imade u vidu jedan viši, moralno-etički, pa makar i pedagoški cilj; daleko je od toga da potenciranjem elementarno-čovječansko-etičkoga, razara životinjski krvoločni nagon, i stvori teren za traženje višeg smisla života.

Gdje su, kada, i u kojoj eposi mogli parallelno da idu: moral i valuta, kapitalistička eksploatacija i napredak čovječanstva ?

Ironično zvuči naziv "sedma umjetnost", ali je u tome uistinu nomen et omen, i ništa ne koristi šareno-plakatska reklama: "Umjetničko remek-djelo prve vrsti ... senzacija modernog vremena" etc.

Isto, kao što umjetničkoj reputaciji filma i kinematografa, više škodi nego koristi priredba klasičnih djela za film. U vremenu Dostojevskoga i Strindberga, ne možemo okrstiti drugačije nego atentatom na njihova djela filmove, koji ih prikazuju, pa je čudnovato da se bez ikakvog protesta prikazuju po globusu Dostojevskoga Braća Karamazovi, Strindbergova Opojnost i Gospođica Julija, i mnoga druga djela svjetske literature. – Kakvo je, do đavola, to nedopušteno prevođenje u



Pola Negri

film, bez ikake autorizacije, prekoračujući granice dopustivog i ljudskog?

Koliko gubi jedno djelo prevodom iz jednog jezika u drugi, pa čak i onda ako su oni srođni, kao što je naš jezik i ruski, a koliko tek gubi prevođenjem u internacionalni jezik slika gdje je razorena kompozicija djela, gdje

je ugušena riječ, ritmika, dinamika, individualnost, specifičnost, a dan samo pusti sadržaj, odjeven u fantaziju improvizacije skorojevića, filmskog redatelja. A do kakvog absurdna dovodi prikazivanje takog filma, kada uza sve to jednog Dostojevskog, recimo, igraju loši talijanski glumci, i kad prikazivanje *Braće Karamazova* prati razlupana, klavirska muzika.

To nije drugo nego jedan bolesni, amoralni, protuetički i protuestetski simptom, spekulacija i reklama sa imenima Dostojevski, Shakespeare, Strindberg, Zola, Goethe; sa djelima *Zločinstvo i kazna*, *Hamlet*, *Opojnost*, *Gospodica Julija*, *Bête humaine*, *Faust* etc, i lako je pojmljivo, kakvu rezultantu daju sve te komponente t. zv. prirodnog razvoja.

Tako se ide u ponor, ad absurdum.

Iako bi se moglo primjetiti, da se kod kazališnih dramatizacija događa nešto slično, odmah objašnjavamo, da smo i protiv kazališnih dramatizacija, dopuštajući ipak kazalištu prvenstvo, i u pogledu glumaca, igre, režije, i – što je najvažnije –, dajući mu prvenstvo zbog njegovog živog, neposrednog kontakta duše pozornice sa dušom gledališta, zbog njegove žive riječi.

Badava sve: duša i duševno se ne može fotografskim aparatom prenijeti na platno, a živu riječ, najljepši i najsvjetlij i izraz duše, ne može zamijeniti kinematografska muzika, koja, u većini slučajeva, ne odgovara onome, što se događa na platnu.

Tu, sa kombinacijom pitanja: kakva djela treba da se prikazuju u filmu i kako da se interpretiraju, dolazi u pitanje i psihologija kinematografskih glumaca, djela i režije, mogućnosti njihovog izražavanja i drugo, o čemu je riječ na posebnome mjestu.

Trebalo je, za sada, konstatirati da je dužnost intelektualaca i umjetnika, utjecati, koliko je god moguće, na razvoj kinematografa i filma, poraditi oko njegove reforme i dati mu novu čovječansku orientaciju.

Daleko od pomisli: povući suvišne komparacije i dodirne tačke između kinematografa i kazališta; daleko od namjere: projicirati sve mogućnosti razvoja i perspektive iz prošlosti u budućnost; i još dalje od toga: zaustaviti se kod sviju sekundarnih pojava, koje stoje u pozadini, ipak valja naglasiti, da je omjer razvoja kazališta prema kinematografu tolik, te kazališna umjetnost imade već svoju biografiju, istoriju, analu, a dvadesetipetogodišnji film tek je stu-

pio pravo u život, tek se počeo razvijati. Prema tome, ne može se sa toliko sigurnosti govoriti o realnoj budućnosti filma. Utopistički-idealne, apstraktno-teoretske namjere i pobude, više mogu da djeluju na razvoj kazališta, koje je jedna kulturna institucija, nego li na razvoj kinematografa, koji je već u svojem embrionalnom stadiju (panorama, laterna magica) bio kapitalističko-industrijsko poduzeće, i koji imade svoj nagli razvoj, pored ostalog, da zahvali upravo onim elementima, koji se kose sa svime što prelazi u oblast kulturnih nastojanja.

Teren za razvoj kinematografa i filmske umjetnosti toliko je širok, te bi se jakom voljom ka njegovoj reformi doprinjelo mnogo i njegovom pravom značenju i smislu. On ne treba pozornice, jer je njegova pozornica čitavi svijet; ne treba riječ, jer je njegov jezik slika. On je jedna imaginarna tribuna, sa koje bi se, slikama, moglo govoriti u isto vrijeme svima ljudima bez razlike.

Tu je, dakle, u prvome redu važno: kakva djela da se prikazuju u filmu i, kako da se interpretiraju, jer je interpretacija filmskih djela jedna od vrlo važnih stvari.

Filmski redatelj, imajući mnogo slobodnije ruke od pozorišnog redatelja, i uz to mnogo manje umjetničke odgovornosti prema autoru, djelu, glumcima i sceni, zapravo je ona neodgovorna ličnost, kojoj slobodna, otvorena scena, filmsko djelo i glumac (kino-zvijezda!) sa čitavim ensemblom, stoji na raspolaganju, kao surovi materijal, kome on daje sopstvenu formu, računajući samo efektima i tehničkim aparatom.

Ono, što je prva odlika pozorišnog redatelja: intuicija, to za njega ne postoji, i na njezinu mjesto dolazi: improvizacija.

Filmski redatelj je, zapravo, anonimni autor, kome djelo (kao sujet) služi često samo kao polazna tačka, i on, zbog svojih efekata (crno-bijelo) može po volji da briše čitave scene ili da ih sam improvizuje. U današnjem, modernom filmu, mogu da se razluče dvije kategorije filmskih redatelja:

Prvo: redatelji-slikari, koji polaze sa slikarskoga stanovišta, dakle im je glavno sredstvo filmsko-scenskog izraza: slika. Njima su važniji krajevi nego ljudi, važnije pozornice nego glumci, i zato oni usavršuju tehniku rasvjetljenja i kontrasta svjetla, polažući temeljnu važnost na cjelokupni dojam slike;

Drugo: redatelji-glumci, koji polaze sa glumačkog stanovišta, i koncentrišu svu pažnju u ritmiku tijela i pokreta, te mimički izraz, približujući se onom nijemom izražavanju duševnih dispozicija, koje je u filmu toliko potrebno.

Rijetko se kada nađe redatelj, u koga bi u jednakoj mjeri bile zastupane obje sposobnosti: slikarske i glumačke, ma da se jedino u rukama takog redatelja može zamisliti dobro izvedeni film. Takav redatelj radi na pravim osnovicama filmskog izražavanja, služeći se, do krajnosti, dvama najelementarnijim sredstvima: slikom i pantomimom.

Uz takog redatelja, jedne idealno-centralne ličnosti, trebali bi da budu sakupljeni adekvatni glumci. Obično je, da se u filmu nađe jedan dobar glumac, protagonista, a svi su ostali, čitavi ensemble, samo njegova stafaža. To nije ni čudo, kada se uzme u obzir hiperprodukcija filmova i filmskih poduzeća, i dosljedno tome: hipertrofija kino-glumačkoga "proletarijata". Kino-glumci postaju iz dana u dan jedna pseudoumetnička, internacionalna klasa, te se, paralelno sa ogromnom industrijom filmova, razvija i ogroman broj umjetničko-obrtničkog kino-glumačkog staleža. Kino-glumački stalež je dobro plaćen od poduzeća, dakle je: pseudo-umjetnički, internacionalni, buržujski stalež. To je važno zbog toga, jer su sporedne filmske uloge anonimne, i kod njih prestaje vlastita, unutarnja inicijativa za savjesni rad i ambicija za što savršenijom igrom.

Psihologija je većine kino-glumaca, dosljedno, psihologija nekog aparata, koji pokreće automatski-pokretno, a ne organički živo u čovjeku.

Tu je dakle, uz pitanje redatelja, potrebito riješenje pitanja kino-glumaca, načina njihovog izražavanja, i što intenzivnijeg unutarnjeg kolaborata, što sintetičnije suradnje na cjelokupnoj kompoziciji filma.

Znajući, koliko se danas traži od pozorišnog glumce, umjetničkog interpreta pozorišnog djela, u kome treba da se ukrste i sintetizuju intuitivno-stvaralački elementi sa tehnički-reprodukтивnim; koliko, pored toga, znači njegova riječ na pozornici, riječ, koja kao rasprsnuta zvijezda pada u dušu gledališta, – i uporedivši s njime kino-glumca, koji je lišen te velike riječi, treba odmah naglasiti potrebu, da se nemogućnost akustičkog izraza nadomjesti što koncentrisanijim plastičnim izrazom, ne poričući ni kino-glumcu adekvatnu, makar i diagonalno oprečnu potrebu sposobnosti ritmičkog izražavanja.

Ako je pozorišni glumac član jednog živog organizma, umjetničkog djela, koga u zajednici sa čitavim ensemblom interpretuje, objektivišući pjesničku ideju u materiju, i stvarajući konkretne forme iz immanentne totalnosti pjesničkog djela – i filmski je glumac vezan potrebom sposobnosti, koja treba da je prema sposobnosti pozorišnog glumca u kvalitativnom omjeru jednakom omjeru pozorišnog djela prema filmskom, t. j. što je filmski bolje djelo, to intususceptivnije traži savršenije interpretatore.

Zato i nitko ne protuslovi, ako razne hocus-pocus-, salto mortale- i looping the loop-filmove, stvorene za circenses puka, igraju akrobati; ali se traži da filmove, stvorene za više ciljeve, igraju filmski glumci, sa sposobnostima, koje su ranije istaknute.

Pogrešno je mišljenje, da će niveau sedme umjetnosti spasiti ili podići filmiziranje umjetničkih djela Dostoevskoga, Strindberga ili Zole. Problem reforme kinematografa vezan je, uz reformu njegovih interpreta, i reformom filmske literature, t. j. u filmu treba da se izvode ona djela, koja su pisana za nj, a pisali su ih autori sa dovoljnim poznavanjem

(dakako, pored sviju ostalih sposobnosti!) psihologije kinematografa. Nemajući toga u vidu, nego inspirisan savremenim entuzijazmom za kinematograf, čini se da je mladi njemački ekspresionista Carlo Mierendorff pretjerao i pogriješio tražeći od filma ad absurdum avanturističko, i zapostavivši njemu sve umjetnosti. Na njega su, kao na svu kinematografsku publiku, sasvim prirodno, jače djelovali ti avanturistički filmovi nego filmizovana literatura, zbog neposrednosti. No pošto se nije pokušao baviti problemom reforme kinematografa, on je jednostavno i kratko porekao vrijednost toj filmizovanoj literaturi, tražeći od filma, da se vrati u svoj raniji stadij razvoja, "filmskoj lakridži", avanturistici par excellence, i po običaju mnogih ekspresionista à la mode, došao počesto u protuslovje samome sebi, spasivši dušu, konačno, jednim apelom, da se film upotrijebi u humano-propagandističke svrhe (protiv kapitalizma, protiv barrièra nacionalizma, a za bratstvo, "Verbrüderung").

Kada je riječ o toj t. zv. filmskoj literaturi, onda se sa zadovoljstvom može konstatovati, da po Evropi imade već nekoliko uspjelih pokušaja u toj oblasti; nekoliko filmova, koje može da podnese i viši kriterij "sedme umjetnosti". Da spomenemo samo jedan film *Zlatni ključ*,

koga je izvela praška tvornica filmova po tekstu jednoga od najtalentovanijih, savremenih čeških pisaca Karel Čapeka, u režiji bivšeg redatelja Narodnog Divadla, g. Kvapila. Ne znam kako misle da provode reformu "priatelji sedme umjetnosti" u Parizu. To će biti, sigurno, jedna reforma à la française, to jest: estetska reforma kinematografa. Međutim, kinematograf bi, u prvom redu, trebao jednu etičku reformu, ako već hoće da bude umjetnost, pa makar i sedma, i deseta ... trebao bi da se razvija centripetalno s obzirom na umjetnost.

Sasvim prirodno, film može da zadrži i svoju lakrdijašku stranu, da zabavlja i nasmijava publiku. Ali onda, kada teži svome višem cilju, trebao bi da savjesno provodi reformu, služeći se samo dopustivim. Takim radom, njemu bi se otvorile nove perspektive za sve intenzivniji razvoj na poljima popularizacije i međusobnog upoznavanja ljudi i krajeva; na polju pedagogije i podučavanja u svim područjima života; na polju propagande savremenih, dobrih ideja i idealja; i na polju dobre filmske beletristike.

On bi, pored svojih circenses, mogao da dade najvećoj publici svijeta i duševni, toliko potrebni svakidašnji hljeb.

GUSTAV
KRKLEC:
SEDMA
UMJETNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.072.3 "1922"

Pere Ljubić

Kinematograf – sedma umjetnost

Kinematograf (VII. umjetnost). Još neki “esteti” između najmladih, a da o starijim i široj publici ne govorimo, ne mogu da se smire s mišljem da i kinematograf može da dade umjetničkih dela i oni uopće stavljuju izvan intelektualnih zabava i nešto ispod kabaretskih “ishitrenih” arija i lakrdija; kao sredstvo raznode. Ovo mišljenje o kinu je primila publika od gg. kritičara kao “gotovo”. Oni su ignorirali kino ne posvetivši mu nimalo pažnje, ne htijući napisati ni jednu noticu o kakvom vrednom filmu, koji zaluta iz stranog sveta u Jugoslaviju. O slabim filmovima ne mora se napisati, ali o boljim bi morala barem toliko koliko se napiše o prevedenim romanima raznih Elinor Glyn u Zabavnoj Biblioteci. Publika, koju bi se moralо sa umjetničkog gledišta smatrati snobom, opazila je ovo ignoriranje kina sa strane kritičara i ona se povela majmunski za “estetskom elatom”. Kritičari i publika su se i sada, kao gotovo uvek – složili, prepustivši proleterima kino, ali ipak zadržaše pravo da kadkad povire i tamo, kad nemaju zgodnije zabave. Ovako je raspoloženje prama kinu kod naše (a biće i kod strane) publike. Kod nas su neki mladi počeli da gledaju kino s novim naočarima, odloživši zamusane i zahahnute očeve. Boško Tokin, Stanko Tomašić i drugi (ne ubrojivši medu ove i novinare koji pišu samo anonce i prikaze o tehničkoj strani filma) počeli su da pokazuju kino kao sredstvo za nove umjetničke manifestacije. Oni su počeli kod nas, kao i njihovi kolege vani, da pravljaju put ovaj mlađoj umjetnosti, koja kao i svaka mlada umjetnost ili njezina, struja, u početku nesigurno koraca, ali posle osovivši se na, vlastite noge zadihvluje mlađošću i elanom. Koliko se je htelo vekova, od prve pećine pa sojenice u koje se je primitivni čovek zaklanjao

do Periklove Akropole, sv. Petra u Rimu; koliko je prošlo od žrtvovanja Dionizu do tragedija Sofoklovih, Evripidovi, Shakespeare-a pa do jednog engleza Shawa. Tako bi dalje mogli reći o svakoj grani umjetnosti. S početka slabi korak, nerazumevanje, pomanjkanje prethodnih talenata koji bi stvorili genija, da dokumentuje umjetničku moć izražavanja kroz stanovitu umjetnost – sve su to simptomi svake umjetnosti koja tek koraca. Tako je i sa kinematografskom umetnošću.

Sa 20 godina života, prostutuisana kapitalom i radi kapitala, oslonivši se na publiku predgrađa, davala je većinom (a i još daje) dela sa sadržajem romana Hoffmana Doyle-a ili Notaria. Kapital dakako inspirirao ovu umjetnost, kako dokazuje u jednom broju *Savremenika* Gustav Krklec, ali kad se “publika” zasiti detektivskih, pornografskih uteči će se drugim sredstvima, da privuče mase u kino-kazališta, a tad će ova umjetnost učiniti jedan korak napred. Pornografske i detektivske scene dosaduju gledaocima, pa se je počelo sa prikazivanjem američkih šlagera, sa nekim novim vitezovima XX. veka koji ne nose kopljia, na štitove ni šlemove sa vizirima, ali nas sa avanturističkim epizodama sjećaju na viteške romane. Ovo je nekoliko romanticizam u kinematografskoj umjetnosti (naravno američki) ali kad Eddy Polo i Harry Piel dosade kao i razni detektivi filma, stanovnike gradskih predgrađa, onda će biti prisiljen i kapital da pusti slobodnije ruke svojim nameštenicima.

Ovo sve što sam rekao, dava pravo “Kritičarima” i publici da potpuno ignorisu kinematograf. Ali uzevši u obzir da “kritika” svojim “valja i nevalja” dava donekle i inicijativu umjetnosti, ona je dužna da prikaže sve naše novije filmove sa zlim i dobrim stranama



Portret Pere
Ljubića

Harry Piel

(mislim na filmove što će ih davati, ako bog da, zagrebačka "Jugoslavija") da tako stvori jedan ukus u filmskoj publici i tako utiče na deoničare filmskih poduzeća a indirektno i naše kinematografske umetnosti, koja je kod nas još u povijama.

Filmska umetnost već ima, osim dobrih glumaca (kao Feru Andra, Neumann, Chaplin, Mia May, i. t. d.) i dobrih "pisaca" filmskih komada. Osini dramatizacija raznih romana Dostojevskog (*Braća Karamazovi*) Oscar Wilde (*Dorian Gray*, i. t. d.) koji su većinom neuspjeli uporedivši ih s tekstom, jer nemaju reči kojom bi se moglo čuti unutrašnje (kod *Braće Karamazovih*) i frapantnu duhovitost paradoksa (*Dorian Gray*) filmska umetnost ima "svojih" dela, koje je jedan od najdubljih glumaca kina Alaf Tönst "napisao" i glumio. Tko je gledao "njegovu" (sam on igra u sva 4 čina) igru u "njegovom" komadu *Gržnji savesti* (Balkan Zagreb) mogao je upoznati dubinu nordijskog čoveka i steći uverenje da će i kino dati s vremenom velika dela, kao i druge grane umetnosti.

Samo treba naći ono što je specifično kinematografsko, pa da se to izrazi.

Kinematografska umetnost ima za podlogu sliku (sliku u pokretu) i ona je najbolja ilustracija misli i osećaja (u mimici ličnih mišića može da se više vidi nego u "zbirci" pesama); slika je temelj. Zato treba da se računa i na kompoziciju, i sve ono što nam daje naslutiti atmosferu u kojoj se radnja kreće. Tehničkim, optičkim sredstvima može da se izrazi ono što je veoma teško na pozorišnoj bini (priviđenja); nije prisiljen da se ograniči na Aristotelovo jedinstvo radnje, vremena i mesta; mimikom mora da zameni reč i za to najtanji mišić treba da zna za radnju. Zato jedan film *Griža savesti* u kojoj čovek bačen na ulicu od ženske bele ruke (nju se samo vidi), od drugih ruku trpi. Zadavio je ženu, uzrok svojih nevolja, i pobegao, ali ga njezina ruka i krv u halucinacijama prati, dok sve ne prijavi na policiju. One tajanstvene ruke, bele, zamamljive ženske, koje gole do lakata vidimo kako prate čoveka. One su događaji života.

Ovaj film je uspeo jer je pogodio ono specifično kinematografsko, s kojim je znao da radi. Stanko Tomašić je napisao kino-novelu *Modri čovek* to je njegova autobiografija u slikama – u simbolima. Kad bi se ova kino-nove-

PERE LJUBIĆ:
KINEMATOGRAF
– SEDMA
UMJETNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

la kinematografirala uživala bi kod nas barem jednom jedna elita umetnička. Tomašić je znao da kino digne do ekspresionizma suae generis, on je znao da se u kinu zabavi apstraktnim, a onim što muči ovu iznurenou predratnu ratnu i poratnu generaciju.

VII. umetnost leti napred, ona će se afirmirati kao čista umetnost, kad se "inteligencija i umetnici" počnu više da interesuje s njime. U tu su svrhu i napisani ovi retci.

(Šibenik, 19 jula, 1922.)

276

B4, 4

VIJENAC
LIST ZA KNJIŽEVNOST I UMJETNOST

SADRŽAJ:

FRAN MAZURANIC: Steklia; — SIMA PANDUROVIC: Stvarnost; — BOZO LOVRIC: Bijeg Lava Tolstoja; — VLADIMIR CERINA: Čemer i daljine; — STJEPAN MIHALIC: Jagoda na križnom putu; — HASAN KIKIC: Dova pod Carskim Trojnjama; — BOZIDAR KOVACEVIC: Pjasko; — IRINA ALEKSANDER: Ruski književnost, iza revolucije; — RADE DRAINAC: Bilten mentalnog stanja jednog pesnika; — VJEKOSLAV MAJER: Pjeeme zabrinutog Europeja; — JOSIP DRAGANIC: Drama u intereuru; — ANTUN BONIFACIC: Model; — ANTE CETITNEO: Za sunčem; — NOVAK SIMIC: Dancing; — STEVAN TOMIC: Neboznak; — LUKA PERKOVIC: Poslje ljudavi; — ARTUR KULY: Propadanje kulture i umjetnosti; — IZ NAJMLAĐE NOVELISTIKE: A. Nametak; — IZ SAVREMENE BUGARSKE KNJIŽEVNOSTI: A. Karalijev; — IZ MODERNE FRANCUSKE LIRIKE: G. Apollinaire. Ph. Soupault. I. Goll.

FEUILLETON

KNJIŽEVNOST, K. MESARIC: Fran Mažuranić; — V. ZANINOVIC: »Dječak D. Janković; — B.R.: Dvije knjige o Istri; — STRANA KNJIŽEVNOST, N. FEDOROV: Maksim Gorki; — KAZALISTE I. NEVISTIC: Repertoar slučajnih kapresa; — N. POLIC: Novosti u Operi; — A. TILGHER: Kriza talijanskog teatra; — FILM. P. LJUBIC: Opatžanje o filmistici; — NAUKA. L. THALLER: »Medicina i društvo«; — M. P.: Dva jubilarna izdanja »Matica Srpska«; — KRONIKA. — Đ. SZABO: Maksimirija Vrhovac; — TOMASIC: Marija Ružička-Strozzzi; — ZAPISI. BILJEŠKE. — PRILOG: Slika Frana Mažuranića.

1 9 2 8

UREDNIŠTVO I UPRAVA ZAGREB, PRILAZ BROJ 9

bibilio

ZAGREB

GOD. VI.
BROJ 4

69 / 2012

Naslovica
Vijenca, 1928.

UDK: 791.072.3 "1928"

Pere Ljubić

Film – opažanja o filmistici

I. Staro dijalektičko pravilo, da se najprije ograniče i odrede pojmovi, s kojima će se bаратати. Kako je već u naslovu dat nepoznat назив, moram da najprije rečem, što on obuhvata, da se ne bi mislilo, kako se i u ovom slučaju, u doba neomanije, hoće da stvara bez potrebe neki novi izum.

Potrebno je nekim riječima dati adekvatna značenja. Zato najprije opravdavam naziv "filmistika". Ja njom obuhvatam sva filmska djela: umjetnička, popularna i znanstvena, kao što se riječju književnost obuhvataju sva štampana djela, sve knjige, a u ovom slučaju – svi filmovi. Kad izrečem riječ "bioskop", mislim na mjesto, gdje se gledaju filmovi, djela pisana jezikom slike. Pod "kinematografom" mislim na aparat, organ, koji projicira slike, a pod "kinematografijom" na sva optičko-fizička i tehnička sredstva, kao i na sve "trikove" i napore, koji idu za tim, da se tehnički usavrši aparat za filmove i projekciju.

Mnogima se čine suvišne ove distinkcije kao i samo pisanje o filmistici, jer ne shvaćaju kulturno-umjetničku i socijalnu važnost ovog pitanja. Zato ja i ne mislim pisati o filmskim zvjezdama, o njihovim ljubavima i o jelima, koja najradije jedu. U svemu tome pišu naši tzv. filmski "kritičari" pitajući svoju publiku senzacijama, jer dobro znaju, da su film i šport blizanci i mezimci našeg infantilnog stoljeća i da to "širu publiku" najviše zabavlja. Čini mi se, da se i novinska kao i filmska poduzeća jedino obaziru na merkantilnu stranu, a zaboravljuju na ostale svoje zadaće.

Merkantilizam u ovakvim poduzećima živi od nagona pojedinaca i skupina, ne da im dade drugi pravac, da ih oplemeni, nego da ih razvije i da od njih žive. Zato su sve rjeđi filmo-

vi bez sportskih utakmica i sjajnih revija s golim ženama, a novine bez sličnih opisa i slika. Ta se dva faktora javnog mišljenja tako simultano potpomažu bordelizovanjem skupina.

Američki merkantilizam plaća kraljevskim plaćama svoje zvijezde i u dvadesetom vijeku podiže kult raznih Rodolfa Valentina, koji imaju jedino tu zaslugu, što su radili u stanovaitim atelierima, u kojima su uložene akcije nekih novčanih magnata i što su imali ili imaju zgodan stas i lijepo lice. Ovu čitavu reklamu pomažu u svojim člancima novine. Ne samo naše, jer to čine često nesvjesno i imitatorski. One to uvode k nama, jer je "moderno" i jer mi uvozimo sve: od četkica za zube pa do literarnih i političkih ideja. Tako i američki filmovi dolaze k nama, tako se i Evropa amerikanizuje. Ona se danas zabavlja romantikom, koju je već davno u literaturi proživjela; ona gleda s uživanjem jahače pod širokim meksičkim šeširima; ona lijeći svoju ozbiljnost gledanjem golih bedara glumica: Evropa se zabavlja, bordelizuje i bogatoj Americi za to skupo plaća, a novine nekritički o svemu tomu pišu i oduševljavaju publiku.

Moguće da je ovo hiperbolički kazano i da je nesavremeno i šovenski ogradičiti se od svega importiranog. Moguće. Ali to mišljenje ne može izmijeniti ovakvo stanje stvari, kao ni činjenicu, da se kasno uviđa važnost filma u životu. Nema još onoliku važnost kao štampa, ali može se ipak već danas i filmistiku ubrojiti među velevlasti. To su shvatile razne države, crkve i kapitalistički krugovi. Dosta je samo gledati filmove, koji se odigravaju u Palestini (*Ben-Hur, Rasipni sin...*). da se vidi, kako su simpatični i idealni ti Židovi. Danas njemački filmovi prikazuju Pariz i Francuze s nimalo li-

jepom dušom. Sjeća se svatko vijesti iz novina, kako američki pastori pretvaraju često crkve u bioskope, da privuku k sebi vjernike. Sjeća se svatko tendencije o nužnoj slozi rada i kapitala u filmu *Metropolis*...

Potpuno merkantilističko povođenje za nagonima skupina ili "odgajanje" publike u stanovitim tendencijama, u tom pravcu vrši danas filmistika svoju socijalno-pedagošku zadaću.

Negativno djelovanje filmistike u tom pravcu – zabrinulo je odavno ljude, koji žele čovjeku dobro, ali samo odgovaranje od pohađanja bioskopa nije i ne će koristiti, jer će se i dalje puniti bioskopi publikom i filmska će poduzeća slati i dalje na tržišta ovakvu robu. Ne može čovjek izaći iz sebe: ni producenti ni konzumenti. Mogu tome pomoći jedino Nietzscheovi pioniri života, umjetnici, koji djeluju magijskom snagom duha. Ne mislim, da umjetnost treba da morališe, nego da stvaraju umjetnici, a ne bankiri.

Kod nekih ljudi, koji se bave filmistikom, pokazuje se odavna umjetnička tendencija, a kod mnogih i umjetnički izraz (Chaplin, Veidt, Janings). Piše se (kod nas Tokin, Krklec i dr.) o VII. umjetnosti, iako je ona tek u začetku. Ta pojava pokazuje, da se počinje filmu sve to više davati ne samo socijalno-kulturno, nego i umjetničko značenje. Naravno, široka bioskopska publika drži za umjetnička djela i razne propagandističke filmove, a razne filmske glumice, s više ili manje simpatija, sve svrstava među umjetnike. Međutim taj pojas umjetnika glumca ima i za užu, estetski odgojenu publiku, preširok opseg. Takva publika obično ne dopušta da se i filmistika svrstava među muze, jer je smatra nekom podvrstom kazališne umjetnosti, glume, koju njemoća čini mnogo inferiornijom od njezine starije sestre. Ovom se mišljenju pridružuju i razni popularni prigovori filmistici. Međutim jedan dio i ove uže publike ide u bioskop i zabavlja se, i ako osjeća prazninu tih filmova, i ako je ne zadovoljava ni toliko, koliko osrednje nove-

le. I taj se dio "uže" publike pretapa u "širu", i filmistika ostaje i dalje samo predmet zabave, jer se i taj dio "uže" opet dijeli na one, koji se zadovoljavaju i na one, sasvim rijetke, koji protestiraju, a koje producenti ne mogu i ne će da shvate. Zato ostaje sve po starom. Šira publika se već dva decenija zabavlja, a uža se podijelila: u jedne, koji ovakve filmove toleriraju; u druge, koji radi moralnih ili umjetničkih principa protestiraju; u treće, koji ne pohađaju bioskope i potpuno filmistiku ignoriraju; u četvrte, koji prave kompromise i hoće da filmistiku pomire s drugim umjetnostima i pete, koji pišu estetičke i teorije o filmu. Kod pripadnika pete grupe može se opaziti, kako raspravljaju "metafizički" o prostoru i vremenu, pokretu i ritmu, koji se udružuju u filmskom djelu, a kod onih od četvrte, kako u svojim djelima paze da potenciraju prvenstveno filmske osobine (Lenormand u svojim dramama – akciju ...).

Moramo gledati otvorenim očima, što se pred nama zbiva. Interes za lijepu knjigu je minimalan, za plastiku također, a za muziku ostaje do danas relativno najviše interesa. Vani se opažaju barem umjetničke tendencije u filmistici, a mi još nemamo ni svoje kinemotografije, iako smo imali neka društva za filmsku produkciju, iako imamo "revije" za film i publiku, koja dnevno ispunja bioskope naših većih i manjih gradova.

Ali za sada ču ostaviti ovo pitanje da nji me poslije završim. Radije ćemo vidjeti, da li može biti filmsko djelo umjetničko, ili bolje da se izrazimo, da li daje film mogućnosti umjetničkog izražavanja.

Umjetnost se najobičnije izrazuje kroz plastiku (plastičnost). Njom se služe ne samo prostorne, nego i vremenske, tonske umjetnosti. U pjesmi, noveli, romanu znade nas zanijeti koja slika vizualnim predočivanjem onoga, što slušamo ili čitamo u onom momentu. Redaju se tako slike pred nama i mi gledamo i slušamo svoje junake i njihovu okolinu. A sve to izaziva riječ. Plastične slike se redaju u vremenu i tako ih razumijevaju i najobičniji ljudi, jer se



Ben-Hur (F.
Niblo, 1925)

većinom psihološki govoreći, sve to proživljavanje i gledanje osniva na asocijaciji vizualnih predodžaba. Od riječi u nama nastaju slike. To je najobičniji način i sredstvo izražavanja i razumijevanja.

Film se služi sličnim sredstvom, ali ne posrednije i življe nego drugi rodovi umjetnosti. Dok je plastičnost odlika velikih pisaca, a potpuno uživljavanje i gledanje plod fantazije, npora i koncentracije, kinematograf neposredno pred nama stvara slike, razumljive svim ljudima od jednog do drugog pola. Filmistika ima samo jednu gramatiku i jedan pravopis, i zato njezina djela svatko razumije. Govori li o higijeni, o športu, o manifestacijama socijalnog života, o svim gibanjima i problemima, film je razumljiv i katkada nezamjenjiv riječu. Kad se njime služi umjetnik, on može da ispriča novelu, roman, da ispjeva baladu, epos ili da prikaže dramu. Sredstvo je izražavanja u filmu slika u pokretu. To je filmska riječ. Ako je umjetnik uzme za sredstvo, kojim će se izraziti, zašto ne bi ovim filmskim jezikom mogao stvoriti umjetničko djelo?

Pravom umjetniku materijal nije zapreka. Bilo to umjetnikovo djelo, zvuk, kamen, boja, umjetnik sve to može da uobliči i

da u materiji prikaže svoja bestvarna psihička prividjenja. Umjetnik se mora pomiriti s materijalom, koji mu služi. Vidimo u lošim djelima, da materijal svlada neumjetnika, ali *pravi umjetnik svladava materijal*. Da ne spominjemo Michelangela, Leonarda, Wagnera, Hugoa, Strindberga, vidimo i po našim talentima, da nije unutrašnja snaga umjetnika neophodno vezana uz materijal u kojem radi. Šenoa riše i pjeva, Vojnović piše i slika, Đura Jakšić i Sibe Miličić slikaju i pjevaju. Malo će biti umjetnika, koji se oduševljavaju samo s jednim rodom ili vrstii umjetnosti. Pastir Meštrović pjeva u djetinjstvu pjesme u narodnom desetercu pokazujući već time da je u njemu onaj centar stvaralačke snage, koji traži sredstvo na kome će izvršiti promjene, preobličenja u vanjskom svijetu. Pojava je dvostrukih i trostrukih talentata obična kod umjetnika, ali radi materijala i slabog stvaralačkog potencijala treba više specijalizacije da se dođe do većih rezultata. Prema tome će se pravi umjetnik moći i kroz film izraziti umjetnički, ako prije toga svlada i ovdje, kao i u drugim rodoma i vrstama umjetnosti, neke potrebne "vještine" baratanja s materijom i materijalom u kojem radi.

PERE LJUBIĆ:
FILM –
OPAŽANJA O
FILMISTICI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Mislim, da nije potrebno posebno nagašavati i važnost materijala, jer on određuje opet svoje granice, preko kojih se ne može. Ali treba dati stvarateljskoj imaginaciji prvenstveno mjesto, jer je ona rezultanta psihičke konstitucije stvaraoca, koja je opet kod svakog umjetnika relativno različita. Zato i govorimo o lirskom u nekoj slici, o dramatskom ili plastičkom u nekoj pjesmi. Zato je, čini mi se, samo "moderno" govoriti o čistom slikarstvu i o čistoj poeziji bez narativnosti i plastike. To je samo "moderno", jer su umjetnici vidjeli, da se specijalizacija vrši na svim područjima javnog života (pa zašto se i oni ne bi specijalizirali?) i zaključili, da treba intenzivno studirati materijal i tehničku stranu umjetnosti. Odatle analize i vječne analize bez starih velikih sinteza. Zato smo u svemu, kako opaža Berdajev, rasparčani i bez one jedinstvenosti, koju je imao mračni srednji vijek.

Kad je ovakvo stanje stvari, mora se pristati uz mišljenje, da se umjetnosti samo iz praktičkih razloga dijele i kategoriju. Obično se uzimaju kod podjele umjetnosti za osnovni materijal (boja, riječ, zvuk, oblik), s kojim se operiše ili oblici (prostor i vrijeme), kroz koje umjetnička djela percipiramo. U vezi s filmskom umjetnošću važna su oba ova praktička sredstva.

Filmska umjetnost stoji po sredini između prostornih i vremenskih. U prostornim su likovi u prostoru jedan do drugog ograničeni i nepomični. U vremenskim se umjetnostima tonovi, riječi i predodžbe, koje izazivaju, redaju u vremenu jedna za drugom. U filmskoj umjetnosti imamo slike u pokretu: prostorno i vremensko. Slično je i u dramskoj umjetnosti; ali ova sličnost ne smije biti uzrok da se *dramska i filmska umjetnost* svrstaju zajedno, jer su njihova sredstva izražavanja različita. Kad bi se mogli usavršiti fotofoni, koji bi simultano reproducirali slike i riječi, i kad bismo mogli gledati filmove u tri dimenzije, taj napredak kinematografije (koji bi imao svakako za posljedicu i napredak filmistike), ne bi ovu toli-

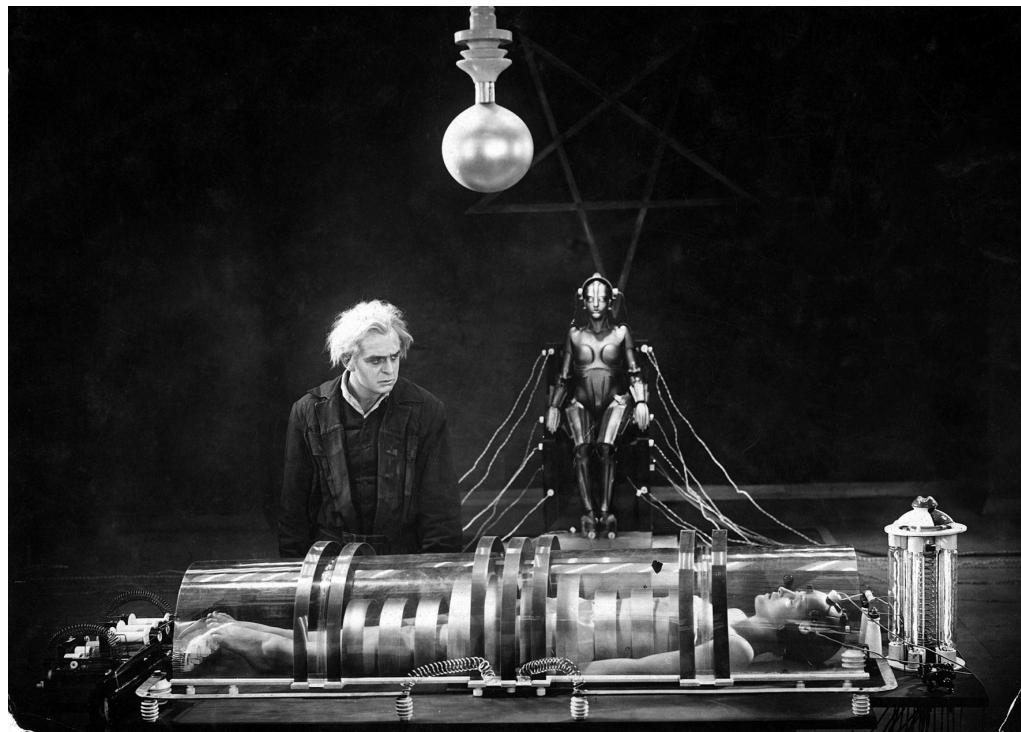
ko mogao približiti prvoj, da bismo ih mogli svrstati zajedno. Kao što danas nijesu filmovi pantomime, kako se obično drži, tako ne bi ni poslije filmovi bili drame.

Film govori slikama i pokretima, on mora uvijek da prikazuje gibanje, a drama govori riječima, pokretima i akcijom, koja se radi ograničena prostora pozornice i riječi, koje sprečavaju donekle radnju, ne mogu razvijati u onako brzom tempu. Dosta je pogledati u filmu *Dance macabre*, kako aeroplani kao ptice lete u daljinu, ili kako kao zmajevi uzlijeću i kruže nad kolonama vojnika, koji se kreću na bojište. Ovakva se slika ne može izvesti na pozornici. Ona nam ne može pružiti ni osjećanje dinamike koje imamo kad u filmu gledamo lokomotivu, koja pokretačima kolesa ritmički pokreće sa strane dvije svoje masivne i čelične kosti i putuje tako osvajajući prostor. Pa ni komparacije i antiteze (sjenu orla pred vojskom u filmu *Napoleon*) ne mogu se prikazati na pozornici. Slika i brzina akcije, to su elementi filmske umjetnosti.

Filmska i kazališna komedija također su različite u načinu izražavanja. U prvoj se "komička" mora osnivati samo na brzom izmjenjivanju zgodno udešenih nizova komičkih situacija, dok kod druge ne mora da bude situacija glavno, jer joj pomaže riječ, kojom može stvarati efekte. Fotofon ni ovdje ne bi mogao zbližiti obe komedije, jer film ima i ovdje svoje specifične oznake: brzinu akcije i slikovitost, dakle mogućnosti, koje su na daskama nemoguće u ovolikoj mjeri.

Istina, i u kazališnoj drami predodžbe, slike vezane uz riječi, i ovdje se nižu (ali samo u svijesti gledalaca) filmski redovi slika. Pače i više od toga. Riječju se ponire dublje u čovjeka. Slika nije tako ostra da prodre u nutrinu. Ali ovo bi mišljenje vrijedilo onda, kad filmistika ne bi imala mogućnosti svog specifičnog izražaja.

U filmskoj je drami glavna radnja. U njoj treba akcijom iskoristiti vrijeme. Dijalozi, kakvi su u kazališnoj drami, tome smetaju. Filmska drama, katkada s više, a češće s manje jakosti,



Metropolis (F.
Lang, 1927)

ono isto izrazi, ali u slikama, u događajima, u akciji. Ona se služi za svoj izražaj čitavim tijelom čovjećim. Tijelo je u njoj organ, kroz koji se izražava čovječja duša.

Filmski se glumac izražava tijelom, gestikulacijom, mimikom, filmskim poredbama. To su elementi njegova stila. Pokreti su njegove rečenice. Publika to osjeća. Ona zato ide u bioskope, kad stanoviti glumci igraju. Bez obzira na sadržaj filma, samo da igra njezin miljenik. Tu simpatiju glumci ističu svojim simpatičnim ulogama i, naravno, reklamom, ali i svojom pojavom i svojim načinom mimičkih izražaja stanovitih duševnih raspoloženja u pojedinim situacijama.

Ovo se može reći i o kazališnom glumcu. To stoji. Ali onom u filmu je nemoguće da se služi riječju i zato se mora najviše obazirati na mimiku i kretnje. Kazališni glumac ima i riječ, pa ne može da posveti pažnju u onolikoj mjeri i pokretnoj plastici.

Osim toga bliži su *filmistika* i *slikarstvo* jedno drugome, nego *filmistika* i *kazališna*

umjetnost. Dok je slikarska strana u drami manje naglašena, pače kod nekih režisera se gotovo ignorira, a u najboljem slučaju ulazi sporadično u prikazivanje (scenerija i slikarska kompozicija pojedinih situacija), u filmistici, u kojoj se neprestano u brzoj akciji izmjenjuju i nove scenerije, mora da taj slikarski momenat bude od naročite važnosti. Taj slikarski momenat toliko nadvisuje onaj kazališni, da čini filmistiku jednom vrstom pokretnog slikarstva, koje barata nijansama "bezbojnih" crnih i bijelih boja.

Kako je u slikarstvu najvažniji "značaj duha, koji se očituje u afektu, strasti i dade se jedino predočiti izražajem lica i kretnja" (Schopenhauer), to je naravno, da se time opet malo približuje dramskoj umjetnosti. Ali samo u toliko, u koliko slikar prikazuje najvažniji momenat jednog prizora ili događaja, a filmska i kazališna drama prikazuju čitav prizor ili događaj. Za slikara je važno, kakav i koji će momenat radije prenijeti na platno, a za filmskog i kazališnog režisera važni su svi elementi radnje. Za filmskog režisera to je naročito važno,

PERE LJUBIĆ:

FILM –
OPAŽANJA O
FILMISTICI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jer je njegov rad u neku ruku jedna vrst slikanja u pokretima.

Treba ovdje filmsko slikarstvo shvatiti naivno, popularno, kao što se je shvaćalo prije, kad se je držalo za umjetnost izbiranje motiva i točno kopiranje predmeta iz vanjskog svijeta: dakle reproduktivno slikanje, koje vrši fotografski aparat. Ali ovakvo slikanje ne bi imalo ništa ili vrlo malo umjetničkog, kad se ne bi stvarali motivi i slikarska kompozicija u vanjskom svijetu. Umjetnička je strana takvog slikanja dakle pred aparatom.

Ali i ovdje bi se moglo opet prigovoriti: dakle, ne slikarstvo, nego drama, koju prihvata i zadržava aparat za filmovanje, a kao odgovor da bi se moglo navesti isto ono, što i prije.

Filmistika je radi svoje slobode u iskorišćavanju prostora i radi brzog tempa odvijanja radnje postala nova umjetnost, koja zapravo ima svoj korijen u drami, ali od nje se emancipovala i dobila svoju samostalnost. Filmistika je pokretna plastika pa je prema tome i filmska drama osnovana na toj vrsti plastike. U kazališnoj drami ona nema ovako predominantan položaj, jer se u njoj ne izmjenjuju scene ovakvom brzinom i jer joj riječ prijeći onako brzi tok radnje. Filmistika uglavnom operira samo pokretnom plastikom i zato je kod nje najosnovnije: slika. Zato vidimo često, kako režiseri plagiraju slikare. Tko je gledao *Ben-Hura* mogao je vidjeti, kako je režiser (Fred Niblo) u tom filmu plagirao Rubensa (sv. Obitelj), Leonarda da Vinci (Posljednja večera) i Nunkaczija (Krist pred Pilatom).

Rečeno je, da film projicira u prostoru slike, predodžbe, koje su kod drugih vremenskih umjetnosti vezane uz riječi ili tonove. Zato se i film može izraziti kao i druge vremenske umjetnosti ne samo u drami nego i u drugim književnim vrstama. – Ovdje su raspravljenе sličnosti i razlike između filmske i kazališne drame zato, jer se obično misli po nekim vanjskim i nebitnim oznakama (glumci pred aparatom za filmovanje i publika u bioskopu kao u kazalištu gleda prikazivanje), da je umjet-

nička filmistika naličje kazališne umjetnosti. Međutim su velike sličnosti među njima samo onda, kada i u filmovima prevladavaju estetske kategorije dramatskog, tragičkog ili komičnog i kada se u filmu imitira kazališni način prikazivanja. Zato mislim, da bi se *nazivi filmova* morali stavljati prema onoj estetskoj kategoriji, koja u djelu dominira. To bi značilo: gledati na djelo realistički, a ne formalistički, kao što se većinom čini. Kad bi se našao netko, koji bi kongenijalno oživio u filmu Michelangelov "Posljednji sud" iz sikstinske kapele; kad bi učinio da ispred nas prođu sva ona lica iz pozadine i prednjeg dijela slike; kad bi onako epski jaku sliku oživio kretnjama, bilo bi smiješno taj film nazvati dramom, a ne "religijskim epom". Tako je isto čudno, što se romani, preneseni u filmski jezik, nazivaju dramama, koje se dijele u činove. Između takvih može biti romana, u kojima prevladava estetska kategorija: dramsko, ali većinom prevođenjem na filmski jezik ostaju i dalje romani (s kategorijom avanturičkog), pa zašto i njih krstiti dramom?

2. Filmskim se jezikom mogu da pričaju događaji i da se prikazuju karakteri i tipovi. Prema tome je filmistika slična književnosti i njezinim pojedinim granama. Do sada su ustanovaljene veze i razlike između slikarstva, pokretnе plastike, glume i same filmske umjetnosti. Sada se može postaviti pitanje: koje su elementi pretežniji u filmistici i kojem je rodu umjetnosti ona najsličnija?

Kako je već rečeno, filmistika stoji na međi između vremenskih i prostornih umjetnosti. Ako te prostorne promatramo u jednom trenutku, vidimo, da je najosnovnije u filmistici – slika, i po tom, da je filmistika u vezi sa slikarstvom. Ako gledamo u filmskom djelu jednu epizodu, vidimo da se ovom slikarstvu pridružuje pokretna plastika – mutatis mutandis – gluma. Promatramo li čitavo jedno filmsko djelo, dakle, da se logički izrazimo: stvorimo li jednu sintezu – u ovom slikarskom, pokretno-plastičnom i glumačkom, gledali smo jedno beletrističko dramsko književno djelo,

u kojemu je istaknuta najviše jedna od estetskih kategorija. Analogno ovome imamo npr. u pjesmi: riječ – zvukovi i predodžba, stihovi – ritam i predodžbe i slike, pjesma – slikarska ili muzička cjelina, u jednu riječ, pjesničko djelo. Slično je u romanu, drami i dr. Imamo svuda “jedinstvo u različitosti”, imamo dakle ono, što estetičar od Aristotela dalje drže svojstvom lijepog. Pod “jedinstvom u raznoličnosti” misli se prvo na harmoničnost umjetničkog djeila. Mi ćemo u umjetničkom djelu pod “jedinstvom” razumijevati unutrašnje, sadržajno, u čemu je centralno čuvstvo, a pod “različnosti” ono vanjsko formalno, ali ipak nužno organski vezano sa sadržajnim. Ako dakle uzmemos sve “različnosti” za sredstvo, formu, onda će slikarski pokretno-plastički elementi biti sekundarni, a “jedinstvo” sadržaj, dakle ono “književno” (ne knjiško!) bit će primarno. To vidimo slično i kod prevedenih lijepih pjesama, koje nam pružaju estetski užitak i onda, kad su jednostavno predene u prozi. Slično doživljavamo i onda, kad čitamo djela velikih dramatičara. Dakle ono centralno, u čemu se krije duša, koja oživljuje jedno umjetničko djelo, te se nalazi u umjetničkom filmu, kao i u drami, u onom njegovom “književnom” djelu.

Ovo se je previdjelo, na ovu se estetsku činjenicu ne obazire, i mislim da je ovo uzrok, osim drugih vanestetskih, da filmistika nema velikih umjetničkih djela.

Filmistika nema pisaca filmskih djela. Može se predbaciti: pa neka uzimlje iz literature. To filmistika i čini, ali baš radi toga ona ne može uvijek uspjeti da dade ni približno vrijedno djelo. Ona može samo da djelomično reproducira prevodeći na svoj jezik velika književna djela. Tko je gledao u filmu Wildeova *Dorian Graya*, video je, da su iz književnog djela uzeti samo događaji. Drugo se nije moglo. Kako će film prikazati one dijaloge puna paradoksa? Slično je i s Dostojevskevim “Raskolnikovom” iz *Zločinstva i kazne*. Ali u ovom posljednjem djelu moglo se vidjeti ne samo ono reproduktivno, nego i nešto filmski konstruktivno. Koliko

samo pruža slika Raskolnikovljeve sobe, u kojoj on živi ploveći morima svojih misli. Ovo nije bilo pisano na platnu, ali svaki je gledalač ovo pomislio, kad je gledao protagonistu u sobi, koja ima oblik nutrine broda. – Dakle iako je glavno ono “književno” u filmu, ono, u čemu je “jedinstvo” u različnosti, ali veoma su važne i one “različnosti”, koje smo nazvali formom, a u čemu se odražuje ono specifično u jednoj umjetničkoj vrsti.

Književna djela nijesu pisana za filmove. Ona ne mogu prema tome ni pružiti estetski maksimum, iako mogu i onim glavnim “jedinstvom” pružiti estetski užitak. Film mora imati svoje izražajne mogućnosti, on treba da bude konstruktivan. Ova se tendenca zato i opaža, kako primjećuje Boško Tokin (“Oslobođen film”, *Naša epoha*, 1926.) u razvoju umjetničke filmistike.

Ta se konstruktivnost treba da očituje ne samo u specifično filmskom načinu izražavanja, dakle ne samo u formi, nego i u njegovom sadržaju. Filmistika mora da razvija i onaj svoj “književni” glavni elemenat, koji će prisno biti povezan sa slikarskim, pokretno-plastičnim i glumačkim elementima.

Do danas je ono “književno” u filmu najjače zastupano u avanturističkim filmskim romanima, koji su ili nastali samostalno ili su uzeti iz književnosti. Ova je činjenica sasvim razumljiva, kad znamo da se u umjetničkoj filmistici najviše ističe akcija. Slično je bilo u početku i s romanom, pa se i danas najbolje projiciraju na platno sadržaji romana, u kojima ima mnogo akcije (Pierre Benoit, Gaston Laroux).

3. Čudno je, kako se još nije drugi, slikarski elemenat filmistike ovako jasno ispoljio u sadržaju, književnom dijelu filmskog stvaranja. Neminovno je, da će prije ili poslije – barem u Evropi, ako ne i u Americi – nastati jedan novi filmski simbolizam. Filmskih komparacija i alegorija već imamo, ali treba čekati drugog Maeterlincka, koji će svojim simbolikom moći da filmistiku probude i oslobođi površnosti. Tako će filmistika, oslanjajući se na svoje spe-

PERE LJUBIĆ:

FILM –
OPAŽANJA O
FILMISTICI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dvorovi u
samoći (T.
Strozzi, 1925)

cifične osobine: akciju i sliku (i usavršavajući se u izražajnim, formalnim sredstvima) – tako će ona moći da stvori svoj "književni" sadržaj! Tako će se stvarati, kao što je bilo i u drugim rođovima umjetnosti, nova velika djela, u kojima će oblik biti neodjeljiv od sadržaja, i u kojima će biti proveden princip "jedinstva u različnosti".

Da do ovoga već nije došlo, najviše je kriovo, kako je već rečeno, pomanjkanje filmskih pisaca. Kao drugi uzrok može se navesti činjenica, što su u filmovima *nerazmjerno istaknuti pojedini elementi* filmske umjetnosti. Dosta se samo sjetiti pojedinih filmova, u kojima je slikarski elemenat najjači. Mnogo se puta čuje, dok se izlazi iz bioskopa: "Bilo je lijepih slika", "Bio je zlatan X glumac". Dakle u jednom i u drugom slučaju dobio je gledalac mnijenje, da je najvažnije i najljepše bilo ono, što on spominje. To znači, da se je ono najviše isticalo i da nije bilo "jedinstva" u različnosti. U velikoj većini slučajeva sadržaj je – barem se tako čini – gotovo sporedan, a slike i gluma su glavno. Takvo se traženje lijepih slika može usporediti

s bombastikom i lagomanijom u književnom djelu ili sa seoskim efektima u kazalištu, koji obično skrivaju duševno siromaštvo autora. Jedno takvo filmsko djelo baca vas iza leđa filmskog režisera i operatera. U filmu *Sv. Franjo* ona množina lijepih slika slabici cijelovit dojam djela. Kao što je sa slikarskim momentom, tako je i sa glumačkim. To je gotovo i nepotrebno napominjati, kad se znade, da se često filmovi skiciraju (pišu), da se u njima može baš stanova "zvijezda" pokazati u svom zamamljivom sjaju.

Ovaj slikarsko-glumački dio filmskog izražaja postao je za mnoge cilj. Vanjski efekti prevladavaju u svim djelima bez duševne jezgre. Ovo podsjeća na neki marinizam u filmistici. Zato treba i ovdje napomenuti ono, što je u pjesništvu postalo aksiom: Pjesmu ne čine lijepom riječi, film ne čine lijepim fotogenički lijepa lica i efektne lijepi slike.

Osim ovog uzroka, umjetničkoj filmistici škodi komplikiran kolektivni aparat ili organizacija, koja stvara umjetničko djelo. Poznato je,

da ondje, gdje više lica izrađuje jedan umjetnički zadatak, nastaje nerazmernost i disharmonija, jer ili režiser hoće da bude nad piscem ili se glumac ne uživljava u uloge. To se osobito opaža u filmovima, i to smeta njegovoj umjetničkoj reputaciji.

Osim ovih estetskih ima i *vanestetskih uzroka*, koji ne daju, da se filmistika može pojaviti velikim umjetničkim djelima. Osim popularnog razloga, što je filmistika umjetnost u povoju, najglavniji leži svakako u načinu produkcije. Želja za materijalnim profitom vuče za sobom: brzinu u produkciji, nekritičko traženje novog i povođenje za ukusom gledalačkih skupina. Ovakvima se načinom dolazi ne do demokratizacije umjetnosti nego do vulgarizacije. Umjetnost uvijek dolazi odozgo, a ne protivno. Ni u politici ideje, sadržaji jedne stranke, ne dolaze – barem ne u svom početku – odozdo. Ovakav rad ima za posljedicu novinske feljtone u literaturi, a u filmistici filmove, koji samo zabavljuju. I u ovome vidimo kako se novinstvo i filmska produkcija slažu, jer su oni u prvom redu poslovna poduzeća, koja idu za dobitkom. Zato filmovi i novine podražuju, stvaraju senzacije, a ne uzbudjuju duše dubljim emocijama.

Svemu ovome pridružuje se i površnost i jednostranost interesa kod ljudi našeg vremena. S jedne strane prevelika ozbiljnost u materijalnim pitanjima, a s druge površnost u pitanju duhovne kulture.

Svi ovi razlozi se stapaju i isprepliću u krugu, u kojem je teško naći pravi početak, pravi uzrok.

Da je ovo sve ovako, velika krivnja pada i na estetski odgojenu publiku, a osobito na *umjetnike i kritičare*, koji su svojim ignoriranjem filmistike prepustili ovaj novi faktor civilizacije ljudima, koji većinom nemaju ništa zajedničkog s umjetnošću. Oni su krivi, da je filmistika danas uglavnom faktor civilizacije, jer je nijesu oni učinili faktorom kulture.

Život je jači od subjektivnih mišljenja o pojedinim pitanjima. Kinematografija napre-

duje, filmistika napreduje i po kontinentima se otvaraju novi bioskopi. Publika hrli, širi oči pred platnom, smije se i plače, zapušta literaturu i slavi "zvijezde". Danas su umjetnici, pjesnici zatvoreni. Ogradili su se od svega tog života i pišu jedan za drugog pjesme, romane i kritike. Odriču se da budu kao prije faktori života. Cizeliraju, analiziraju i na tan-tanane riječi raspliću magle svojih egocentričkih raspoloženja. A život teče kraj njih. Specijalizacija u umjetnosti! Kao da umjetnost ne mora biti religija, faktor života i zato pristupačna svakome, tko ima srca.

Treba da umjetnici u ove nove mogućnosti unesu duha, treba da unesu u njih dušu. Filmistika može da postane umjetnost ovog vremena, kao što je u vrijeme Renesanse bilo slikarstvo. Ona ima za to sve preduvjete. Ne će propasti radi toga drugi rodovi umjetnosti. Pa knjižari tvrde, da prigodom prikazivanja kojeg romana u bioskopima publika traži njegov književni original. Ti rodovi umjetnosti su povezani i krug interesa sve se više širi.

U prvom redu treba odgojiti publiku. Razvoj ide od pojedinaca i širi se u obliku poznate slike koncentričkih krugova na vodi i zahvaća sve šire i šire razmjere.

Da se i kod nas počne na tome raditi, ja pred ovim *Vijenčevim* forumom stavljam ovaj predlog za koji držim, da nije neprihvatljiv i neizvediv.

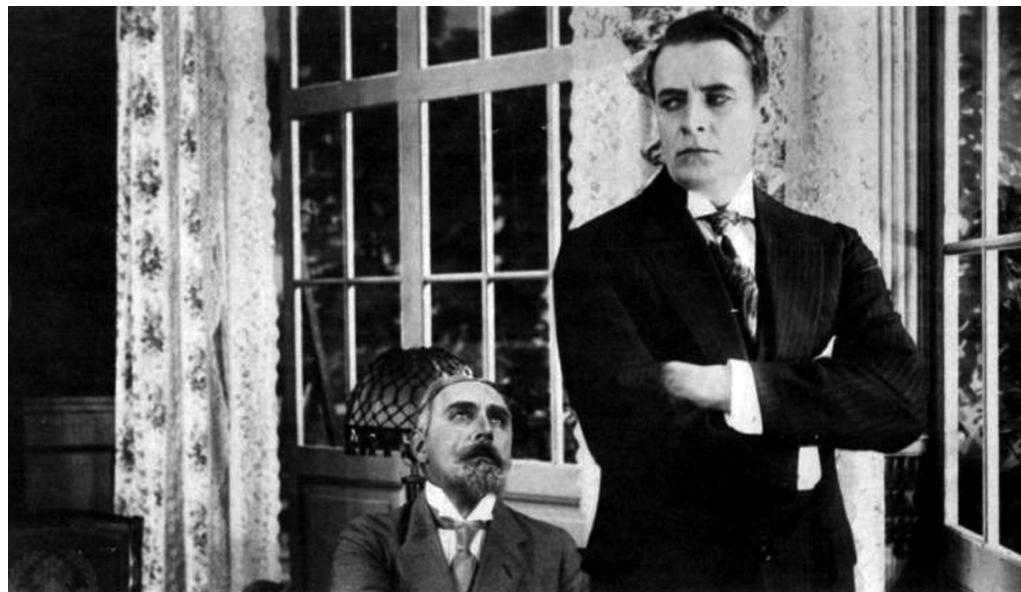
Kod nas je već bilo pokušaja, da se osnuju filmska poduzeća. Da su te akcije propale, kriva je u prvom redu publika, koja polazi od prepostavke, da ništa, što je naše, nije dobro. Da Meštrović nije vani dobio priznanja, naši bi se ljudi smijali njegovim radnjama. To bi bilo "nobl".

Gledao sam god. 1926. Strozzijev film. Kojekakove tuđe produkcije, nimalo bolje kvalitete publika redovito pohađa, ali ovaj put se naš film prikazivao pred praznom dvoranom. Dakle trebalo bi istovremeno pripravljati publiku i raditi na osnutku filmskog poduzeća. Ali kako je teško pojedincu uložiti kapital u takve

PERE LJUBIĆ:

FILM –
OPAŽANJA O
FILMISTICI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Gunnar Tolnaes

svrhe, a jer je potrebna jedna solidna novčana baza za dobro opremljen atelier, aparat, i uopće za takvo društvo, najbolje bi bilo da se ono osnuje po uzoru prosvjetnih organizacija. Npr.: pojedinci da se začlane u koju kategoriju članstva sa stanovitim doprinosima i stanovitim olakšicama; vlasnici bioskopa da sačinjavaju svoju posebnu vrst članstva; da društvo izdaje svoju reviju i publikacije o filmistici; da osnuje svoju filmsku školu u kojoj bi se predavala: psihologija, estetika, povijest likovnih umjetnosti; književnosti, filmistike i razne gimnastike vještine.

Društvo bi moralо odmah, čim se ustani, poslati dvojicu trojicu vani, da se usavrše u kinematografiji.

U svom početku društvo bi moralо da filmuje narodne pjesme, narodne običaje i djela iz umjetne književnosti. Tako bi prešlo reproduktivnu razvojnu fazu prije nego bi se dovelo našu filmistiku do druge konstruktivne faze. U tome bi se dvostruko okoristila, jer bi stekla u prvoj fazi iskustva za drugi i jer bi iznošenjem

folkloru (za koji se vanjski svijet uvelike interesira), i iznošenjem sadržaja naših renomiranih narodnih pjesama i poznatih djela iz umjetne književnosti, mogla lako naša mlada filmistika da stupi i pred strani svijet.

Takvo bi društvo bilo slobodnije u umjetničkom stvaranju, jer ne bi ovisilo o nekolicičini kapitalista. Ono bi vršilo svoju umjetničku, kulturnu i nacionalnu misiju kod kuće i vani. Ono bi nam omogućilo da uvozimo samo najbolje strane filmove i da se estetski ne trujemo svačim, što dolazi iz vana.

Ovaj se predlog može činiti fantastičan. On će takav i biti sve dotle, dok se ne ostvari. A može se ostvariti i treba vjerovati, da će se ostvariti. Dok Rumunji imaju svojih filmova, mi, koji smo narodnom svojom umjetnošću pokazali da imamo predispozicije za umjetničko stvaranje, mi nemamo nego samo pokušaje. Dali smo narodne pjesme, Meštrovića, Kranjčevića, Nazora... pa čemo dati i u filmistici vrijednih djela. Samo treba vjerovati i raditi.

UDK: 791-21(497.11)"2007/2011"

Ivan Velisljević

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJU U BEOGRADU

Novi srpski film: talas, pokret ili prepostavka?

SAŽETAK: U tekstu se razmatra povijest i problematika sintagme "novi srpski film", kao u filmskim krugovima i javnosti donekle prihvaćenog, operativnog pojma za skupinu uglavnom debitantskih filmova mlađih filmaša, produciranih u Srbiji od 2007. do 2011. Nastala kao inicijativa kritičara Dimitrija Vojnova koja je trebala "usmjeriti praksu", a bez podrške samih autora i bez dovoljnog broja filmova da bi se pokret ili val uopće mogao prepoznati i definirati, "novi srpski film" s vremenom je, u polemikama, tribinama i intervjuima, kao i zbog činjenice da se, od nastanka pojma, u Srbiji pojavilo dvadesetak igranih dugometražnih debitantskih filmova koji imaju sličnosti sa Vojnovljevim prepostavkama, ušao u širu javnu upotrebu i velikim dijelom izgubio vezu s kritičarem koji ga je uveo. Od službenog otpora klasifikaciji koji su redatelji pružali, u intervjuima i javnim nastupima, došlo je do izmijenjene situacije: neki redatelji i scenaristi prihvatali su termin "novi srpski film" i svrstavanje njihovih filmova u taj "val", a njihova se rezerviranost prema mogućem generacijskom određenju smanjila. Ipak, u tekstu se zastupa gledište da, uprkos nekim nagovještajima, zapravo nema dovoljno argumenata kako bi se "novi srpski film" smatrao za nešto više od zamisli i kulturne prepostavke, i pledira se za usmjeravanje kritičarske pažnje s klasifikatorskih pothvata na detaljniju analizu novih filmova.

KLJUČNE RIJEČI: Dimitrije Vojnov, novi srpski film, generacijski val

Iako je sintagma "novi srpski film" upotrebljavana i ranije, dobivši prvu važniju elaboraciju polovinom 2007. istina, u sasvim uskom krugu na jednom malom festivalu scenarija, tek je tri godine kasnije izazvala veću pažnju javnosti i filmskih krugov, pre svega u Srbiji,

ali i u susednim zemljama.^{*} Objavljen je niz tekstova, od filmskih kritika do intervjuja, u kojima se s manje ili više pažnje pokušavalo objasniti o kakvom je fenomenu reč. Najozbiljniji takav pokušaj bila je tribina "Novi srpski film – pojam, dometi, kontroverze" koju je u oktobru 2010. organizovao Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, a sažetke izlaganja štampao u *Zborniku radova FDU* (17/2010). Na tribini je grupa filmologa, reditelja i kritičara pokušala da definiše "novi srpski film" i odgovori na brojne probleme koji se tim povodom otvaraju: najpre problem kriterijuma za svrstavanje nekog dela u "novi srpski film", potom korpusa filmova koji bi se pod tu odrednicu mogao podvesti, i najzad problem tematskih preokupacija, formalnih odlika, recepcije, politike i produkcijskih karakteristika odabranih filmova.

Pominjala su se pretežno debitantska, raznorodna dela mlađih reditelja, tako da je, kada se sve uzme u obzir, spisak naslova ubrojanih u "novi srpski film", tokom tri-četiri godine diskusija oko tog termina, obuhvatio sledeće (igrane, dugometražne) naslove: *Šejanov ratnik* (2006) i *Šišanje* (2010) Stevana Filipovića, *Princ od papira* (2008) Marka Kostića, *Carlston za Ognjenku* (2008) Uroša Stojanovića, Miloš Branković (2008) Nebojše Radosavljevića, *Ljubav i drugi zločini* (2008) Stefana Arsenijevića, *Jesen u mojoj ulici* (2009) Miloša Pušića, *Beogradski fantom* (2009) Jovana Todorovića, *Život i smrt porno bande* (2009) Mladena Đorđevića, *Davolja varoš* (2009) Vladimira Paskaljevića,

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



Na snimanju
filma Miloš
Branković (N.
Radosavljević,
2008)

Zona mrtvih (2009) Milana Konjevića i Milana Todorovića, *Ordinary People* (2009) Vladimira Perišića, *Technotise – Edit i ja* (2009), animirani film Alekse Gajića, zatim *Flešbek* (2010) Aleksandra Jankovića, *Srpski film* (2010) Srđana Spasojevića, *Tilva Roš* (2010) Nikole Ležaića... Neki od tih filmova dobijali su značajne nagrade na festivalima u regionu i u svetu, neki su prikazani 2010. na retrospektivi "Subversive Serbia" Fantasia Film Festivala u Montrealu, neki od njih bili su najgledaniji filmovi u godini kada su se pojavili...¹

Pored svega, pojam "novi srpski film" ostao je nedefinisan i neprecizan, a njegov smisao i dalje je "operativan" i svodi se na, kako se to kaže u uvodu *Zbornika FDU*, "u filmskoj javnosti donekle prihvaćen termin za određe-

nu grupu ostvarenja savremene srpske kinematografije" (2010: 409). Nije, naime, jasno koji filmovi pripadaju imenovanom pokretu ili talasu, a koji ne, da li je reč o generacijskoj sceni (i koje generacije?), ili o pokušaju profitiranja na ideji smene generacija, imaju li dela "novog srpskog filma" neke zajedničke karakteristike i koja su njihova poetička obeležja. Kada je reč o potonjem, što se najčešće i smatra za presudan kriterijum razvrstavanja, potencijalna zajednička poetika nigde nije najavljena ili objašnjena, ni u kakvom manifestu ili proglašu samih filmaša, niti je opisana od strane kritičara a na primerima već postojećih filmova, što je česta praksa u istoriji filma, kao u slučajevima jugoslovenskog novog filma ("crnog talasa"), novog Hollywooda ili *acid westerna*. Štaviše, veliko je pitanje da li uopšte postoji dovoljan broj (bar uslovno sličnih) filmova da bi se jedan ambiciozno nazvan pokret mogao shvatiti kao takav, uzeti u razmatranje kao talas, kao generacijski odgovor u okviru nacionalne kinematografije.

¹ Kratki, dokumentarni i eksperimentalni filmovi retko su pominjani, mada se i među njima katkad izdvaja dokumentarac *Made in Serbia* (M. Đordović, 2005), zbog tematske i stilske veze sa kasnijim radom istog reditelja.

Formiranje naziva

Najpre treba primetiti da je pojam "novi srpski film" nastao na internetu. Mladi kritičar i scenarista Dimitrije Vojnov učestalo je upotrebljavao tu sintagmu na blogu "Doba nevinosti", koji je nastao sa ciljem da prati sudbinu scenarija *Doba nevinosti* Danila Bećkovića i Dimitrija Vojnova, da dokumentuje pokušaj njegove realizacije, istovremeno smerajući da na taj način ostavi svedočanstvo o jednom periodu srpske kinematografije, analizirajući sve propratne događaje oko produkcione borbe za film. Međutim, ovaj sajt vremenom je prerastao u praćen i cenjen medijski fenomen za analizu stanja u srpskoj i eks-jugoslovenskoj kinematografiji, što dokazuju novinske vesti, intervju i polemike u javnosti pokrenute ili inspirisane upravo pomenutim blogom. U periodu od 2007. do 2010, Vojnov je upotrebljavao kovanicu "novi srpski film" u intervjuima i kolumnama koje je uglavnom objavljivao na internetu. Ovo je važna činjenica jer ona, ako govorimo o filmskom talasu koji proizilazi iz formulacija nekog kritičara, svedoči o uslovima njegovog nastanka i naziva, te pokazuje da

se "novi srpski film" formirao daleko od centra kinematografskih zbivanja i akademskih rasprava, na rubovima medijskog prostora, koristeći internet kao relativno nov, ali otvoren, slobodan medij blizak "digitalnoj generaciji", u neformalnim uslovima i neodređenosti nečega što bismo mogli nazvati duhovnom klimom mladih srpskih filmaša početkom 21. veka.²

Dimitrije Vojnov, mladi filmski kritičar, kasnije scenarista Šišanja i A3: *Rokenrol uzvraća udarac* (P. Pašić, 2007), pokušao je da tu duhovnu klimu predstavi, opiše i pretvorí u neku vrstu manifesta člankom "Oblikovanje novog srpskog filma", objavljenim 2007. u publikaciji *Srpski film i globalna kinematografija* Festivala filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji. U trenutku kada taj tekst izlazi, pored studentskih vežbi, kratkih i dokumentarnih filmova diplomaca FDU-a iz Vojnovljeve generacije, i radova njihovih saradnika, kolega i prijatelja (produkcije koja u javnosti nije imala velik odjek), Filipovićev Šeđtanov ratnik jedini jeigrani dugometražni film koji Vojnov može analizirati kao deo eventualnog talasa/pokreta: Čarlston za Ognjenku i Život i smrt porno bande, kako sam

2 O "novom srpskom filmu" učestalo se raspravljalo među mlađim filmašima, rođenim krajem 1970-ih i početkom 80-ih, uglavnom diplomcima beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti, još od 2005, nakon izlaska većine njih sa fakulteta i ulaska u borbu za debitantske filmove. Dokumentarni film *Đačka istorija srpskog filma* (K. Đorđević, M. Škundrić, 2004) prikazuje aktere pomenutih diskusija upravo u tom trenutku, a neki od njih, iz čiji studentskih radova možemo videti inserte, nedugo zatim snimili su dugometražne radove koji su poslužili kao inspiracija za "novi srpski film". Ako se uopšte može govoriti o nekoj generaciji, onda bi to mogla biti upravo ta, koja je sazревala, dobijala pravo na glas i ulazila u kinematografiju tek posle Dejtonskog sporazuma, i čiji su presudni događaji, kao u lošim udžbenicima istorije, rat i revolucija: NATO bombardovanje 1999. godine i 5. oktobar

2000, kada je smenjen režim Slobodana Miloševića. Reditelji rođeni krajem 1960-ih i početkom 70-ih, poput Dejana Zečevića, Srdana Golubovića, Radivoja Andrića, pa i nešto starijeg Srđana Dragojevića, u jednom tekstu Nevene Daković nazvani "beogradskom filmskom školom", bili bi preteče ove generacije, u starosnom, i u poetičkom smislu, naročito spojem "hollywoodskih žanrovskeh idiomu" i "implicitne socijalne kritike" (Daković, 2004). Izuzeci, poput Nebojše Radosavljevića, Marka Kostića i Uroša Stojanovića, koji se po godinama ne mogu svrstati u generaciju "novog srpskog filma" (iako joj mnogi njihovi ključni saradnici na debitantskim radovima pripadaju – glumci, scenaristi i direktori fotografije, na primer), ali su joj po estetici bliski, bili bi zapravo granični slučajevi (jer su debitovali nešto kasnije), te bi time predstavljali vezu "novog srpskog filma" sa "beogradskom filmskom školom".

Vojnov napominje, nalaze se u postprodukciji. Utoliko je za "Oblikovanje novog srpskog filma" simptomatična Vojnovljeva "insajderska", "partizanska" pristrasnost, koja mu omogućava privilegovan položaj reklamera i "dobošara" mlađe generacije filmaša, koji zna više od drugih, kako od publike tako i od filmske javnosti, i najavljuje/priželjkuje značajne promene u srpskoj kinematografiji, iako bez velikog pokrića u (vidljivoj) filmskoj proizvodnji. Takva situacija Vojnovu pruža manevarski prostor u kojem, s jedne strane, može da se usmeri na uslove produkcije, u okviru kojih je najverovatnija generacijska borba i mladoturska pobuna, a da, s druge, nagađa o mogućim poetičkim sklonostima, uticajima i odlikama talasa koji, po njemu, tek nastaje.

U eseju koji je objavljen četiri godine kasnije, "Novi srpski film: odjeci i reagovanja" (Vojnov, 2011), Vojnovljeva pozicija unekoliko je promenjena. Nakon što se u Srbiji pojavilo dvadesetak debitantskih filmova u periodu 2007–11, uz raznorodne glasove mlađe generacije filmskih kritičara (tzv. novi kadrovi), i posle kontroverzi i polemika izazvanih saštim nazivom, i uopšte javnom debatom oko "novog srpskog filma",³ Vojnov je celu stvar shvatio (pre)ozbiljno i promenio ton. Od entuzijastične najave producijske i estetske borbe za "novi film", koji bi se suprotstavio mahinacijama, klanovima i neregularnim uslovima na konkursima za finansiranje, tražeći nove puteve organizacije i finansiranja osobenijih, radikalnijih, pa i komunikativnijih (ali kvalitetnijih) filmova, različitim od mlakog, neubedljivog *mainstream* repertoara, "zastarelog srpskog filma" (sloboden prevod nemačkog *Papas kino*), Vojnov se, distancirano i odmereno, pomerio ka idejama o "preporodu" i "obnovi" srpske kinematografije, pre svega njene "nekadašnje

relevantnosti" i ugleda "pred publikom i pred kritikom u bioskopima i na festivalima na prostoru bivše Jugoslavije, ali i u inostranstvu" (2011: 24).

Zadržavši tezu da je reč o aktivnostima koje nisu institucionalnog tipa, već se, i pored gledanosti novih filmova, nagrada i umetničkih dometa, te odjeka novih knjiga i tekstova mlađe filmske kritike, događaju *uprkos* glavnom toku kinematografije, na njenim obodima, Vojnov piše da se u "projektu obnove (...) nude zdravi temelji i u kreativnom i u teorijskom smislu", i da je cela priča o talasu/pokretu u stvari "pokušaj mlađih učesnika srpske kinematografske pustolovine da u svoje ruke uzmu ne samo budućnost već i prošlost naše kinematografije i sačuvaju ih od nemara i javašluka" (29). U pitanju je, zapravo, korak od poletne autsajderske subverzije prema plediranju za jednu vrstu nacionalne kulturne politike koju bi mlađa generacija trebalo da uzme "u svoje ruke".

S tim u vezi, važna pitanja glase: (1) jesu li neke poetičke smernice koje je Vojnov video kao poželjne razvijane ili ne, tj. šta je ono "novo" što je u film trebalo da donese mlađa generacija srpskih filmaša; kakve specifične teme je "novi srpski film" pokrenuo, koju filmsku estetiku i načine rada na filmu (ako ih ima); (2) zašto postoji nacionalno određenje u sintagmi i kakav ono ideološki balast nosi; (3) kako se shvata kinematografski kontekst, tj. zatečeni produkcioni uslovi.

Uslovi produkcije

Vojnov (2007) je podelio svoje prepostavke o formirajuju nove klime u srpskom filmu u četiri grupe: načini produkcije, aktivizam "novog srpskog filma", rehabilitacija tradicije (nasleđe i uticaj) i dramaturgija. Dve su grupe pitanja poetičkog tipa, a dve se, zapravo, tiču problema organizacije, finansiranja i produkcije. Ovo potonje najčešće je pominjano kako u široj javnosti, tako i na blogu "Doba nevinosti", a pokretalo je brojna (za kinematografiju uobičajena?) konfliktna pitanja: pre sve-

3 Vidi Đorđević (2009), Buder (2009), Perić (2009), Majstorović i Mitić (2009), Polimac (2010), Bajić (2010), Pejković (2011).



Ordinary
People (V.
Perišić, 2009)

ga pitanje otežanog dolaska do debitantskog filma, potom otpora mlađe generacije prema "mlakom" *mainstreamu*, neregularnim konkursima za državne subvencije i fondovski novac, nepotizmu i dominaciji nekoliko imena prilikom dodeljivanja sredstava i strukovnih nagrada, što je, na kraju, dovelo i do pitanja otklona od "praške škole", tj. od recentnih radova Gorana Markovića, Gorana Paskaljevića i Srđana Karanovića, kao i drugih *mainstream* reditelja poput Darka Bajića, Ljubiše Samardžića, Zdravka Šotre (čiji se skorašnji radovi shvataju kao "zastareli srpski film", *Papas kino*) koji se, kao javne ličnosti, smatraju dominantnim figurama u kinematografiji.

Takov otpor uzrokovao je potrebu za stvaranjem drugačijeg pristupa tradiciji, gde bi neke teme, žanrovi, stilska usmerenja, pa i autorski svetonazori, putem kojih bi mlađa generacija ušla u film, legitimaciju dobili i pozivanjem na filmsku istoriju, a što je, opet, dovelo do pojačanog interesovanja za jugoslovenski film, kao i do dvosmislenog odnosa prema američkoj kinematografiji i nasleđenim kritičarskim polemikama starije generacije, političkim i ideološkim problemima u podeli

između "žanrovskog" i "autorskog" pristupa (usp. Velisavljević, 2008).

U takvoj situaciji, Vojnov je producijske strategije "novog srpskog filma" video u "gerilskom" načinu snimanja, u vršenju medijskog pritiska (prvenstveno putem interneta), izradi promo filmova i reklamiranju na nezavisnim, studentskim i alternativnim festivalima. Tako bi se došlo do niza filmova koji bi se odlikovali "relativnom produkcionom nezavisnošću, autorskom apartnošću i pre svega raskidanjem sa atavizmima srpskog filma u stilskom i kadriskom smislu" (Vojnov, 2007: 20). Teren za uspešno pretvaranje niskobudžetnih ograničenja u prednosti bio je pripremljen već krajem 1990-ih, pri čemu je bilo presudno nekoliko faktora: široka upotreba digitalne tehnologije, aktivnost kino-klubova i novih filmskih škola (uglavnom u Beogradu: Akademski filmski centar DK Studentski grad, Dunav film, brojne privatne filmske škole i fakulteti, od kojih je za ovu priliku možda najznačajniji Centar za vizuelne komunikacije Kvadrat), rad mladih filmaša na dokumentarcima, kao i revitalizacija amaterske scene, prvenstveno u "low-fi video" projektu koji je podsticao demokratizaciju vi-

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
NOVI SRPSKI
FILM: TALAS,
POKRET ILI
PRETPOSTAVKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

deo-umetnosti i filmskog stvaralaštva i obnovu amaterizma u kinematografiji.⁴

Ako se “beogradска filmska škola” (S. Golubović, D. Zečević, R. Andrić i dr.) za filmsku praksu pripremala radom na video-spotovima i televizijskim reklamama, onda su dokumentarni filmovi i neformalna, amaterska scena bili radioničarski prostor nove generacije. Ta živopisna scena već je imala razrađenu taktiku niskobudžetne produkcije: snimalo se u etapama, uz rad ekipe “na entuzijazam” i prijateljstvo (saradnici su često kolege sa studija ili filmskih škola, koji obavljaju više poslova, čime se smanjuje broj članova ekipe, a neretko glume i neprofesionalni glumci), s minimalnim finansijskim sredstvima dobijenim na nekom od državnih konkursa, da bi se kasnije tražio koproducent za distribuciju i/ili postprodukciju (model primjenjen u *Šeđtanovom ratniku*, *Šišanju*, *Životu i smrti porno bande*, *Beogradskom fantomu*, *Flešbeku* i dr.). Nešto drugačiji model je rad prevashodno sa nezavisnim producentom, kao u slučajevima Čarlstona za *Ognjenku*, Miloša Brankovića i *Srpskog filma*, a treći model, za evropsku kinematografiju čest, ali za “novi srpski film”, barem kod najčešće pominjanih predstavnika (Filipović, Đorđević, Spasojević), ne tako uobičajen model, koji, čak, izaziva i otpor zbog “političke korektnosti”, jeste model apliciranja kod Eurimages i drugih internacionalnih fondova, uz podršku nezavisnog producenta u Srbiji ili Evropi (*Ljubav i drugi zločini*, *Princ od papira*, *Ordinary People*, *Tilva Roš*).

Produkcione modele pominjemo kako zbog uspostavljanja ekonomskog konteksta, tako i zbog njihovog uticaja na filmsku poetiku. Naime, gerilski način snimanja, koji neretko uslovjava fragmentarnu dramaturgiju, digitalna tehnologija, upliv amaterizma, estetika “štapa i kanapa” i kreativnog dovijanja da

se oneobičenom formom i jačinom prizora prevladaju budžetski deficiti, uticaj eksperimentalnog i dokumentarnog filma, uz učešće neprofesionalnih glumaca, potreba za žanrovskom stilizacijom i specijalnim efektima karakterističnim za nju, i veća sloboda unutar nezavisne produkcije, koja omogućava radikalizaciju tematike i izraza – sve su to faktori koji su i te kako uticali na estetiku “novog srpskog filma”, iako su mnoge od tih estetskih nadgradnji limitirane ekonomske baze već pozнате iz istorije jugoslovenskog filma (u “crnom talasu”, na primer). To nas dovodi do kontroverznog pitanja te istorije.

Nasleđe i uticaji

Kada je reč o pitanjima uticaja i tradicije, sam termin “novi srpski film” očito upućuje kako na “jugoslovenski novi film”, čime pretenduje da bude nastavak autorskih i modernističkih tendencija tog talasa, tako i na “novi nemački film” (*Neuer Deutscher Film*) 1960-ih i 70-ih, ali i na recentni novi val francuskih filmova (Jan Kounen, Gaspar Noé, Olivier Assayas), na koje Vojnov direktno ukazuje u tekstu iz 2007, čime pokušava da uspostavi vezu sa evropskim kontekstom. Ovakav pokusaj genealogije ukazuje i na istu kulturnu pretpostavku za kojom su posegnuli potpisnici teksta “Oberhausener Manifest”, kojim je 1962. počeo novi nemački film, a koji takođe nisu imali nijedan dugometražni film u trenutku pisanja manifesta. Dakako, razlike su očigledne, jer je, pre svega, “Oberhausener Manifest” deklaracija grupe filmaša u ime otpora *Papas kinu* (tadašnjem glavnom toku nemačkog filma), dok je “novi srpski film”, iako sa sličnom vrstom otpora, inicijativa jednog filmskog kritičara bez zvanične podrške samih filmaša koje je kritičar želeo da okupi – što, ruku na srce,

4 Misija low-fi videa je “izgradnja estetike nepretencioznog filma i podrivanje elitizma u kinematografiji”, dok se kao ključni saveznik u borbi

za te ciljeve smatra “razvoj video-tehnologije”.
Vidi: <<http://www.crsn.com/low-fi/index2.htm>>, posećeno 22. 12. 2012.



Srpski film (S.
Spasojević,
2010)

takođe nije eksces u istoriji filma i umetnosti uopšte (dovoljno je pomenuti *acid western*, ili britanski *in-yer-face* teatar). "Novi srpski film" spoj je te dve tendencije: trebalo je da usmeri praksu, poput manifesta za novi nemački film, ali kao inicijativa jednog kritičara. Prema tome, smisao i razvoj "novog srpskog filma", osobito u vezi sa nasleđem i uticajima, treba tražiti kako u odnosu Vojnovljevih tekstova i filmske prakse, tako i u kritičkim tekstovima drugih autora na temu proklamovanog pokreta/talasa, te njihovog sukobljavanja i prožimanja: o utemeljenosti same sintagme treba, dakle, razmišljati unutar polja ukrštanja različitih diskursa.

Upravo takav sukob dogodio se oko tumačenja nacionalne odrednice u terminu "novi srpski film". Nakon raspada Državne zajednice Srbija i Crna Gora 2006, moglo se uvideti da je kulturni identitet sada samostalne Srbije umnogome zasnovan na težnji za uspostavljanju stabilnog nacionalnog identiteta i nastavku rada iz 1990-ih na priči o nacionalnom kontinuitetu u kulturi. Razgradnja jugoslovenskog nasleđa jedan je od presudnih ideoških postupaka prilikom uspostavljanja tog kontinuiteta, i po tome se Srbija ne razlikuje od kulturnog nacionalizma drugih republika bivše SFRJ. Kritički

pristup "novom srpskom filmu" u tekstovima, recimo, Nebojše Jovanovića i Sanjina Pejkovića, usmeren je upravo na taj ideoški podtekst sa držan kako u samoj odrednici, tako i u kontekstu u kojem se ona pojavljuje.

Iako Vojnov tvrdi da je revitalizacija tradicije jugoslovenskog filma pokušaj mlađih filmaša i kritičara da "pronađu dokaze kako su ovde svojevremeno bili pravljeni ozbiljni, komunikativni, repertoarski filmovi, u doslihu sa tada savremenim filmskim tokovima" (2007: 21), ističući da nove filmove "pre svega karakteriše snažan osećaj za kontekst, istorijski, politički i pop kulturni, koji će sve te priče učiniti kvintesencijalno srpskim, uprkos snažnim uticajima stranog filma" (26), nepomišljeno upotrebljena sintagma "kvintesencijalno srpski",⁵ pored niza drugih Vojnovljevih desnih skretanja, navela je Sanjina Pejkovića da o Vojnovljevom tekstu iz 2011. napiše:

Ono što Vojnov čini u tekstu (...) je povezivanje srpskog filma za vrijeme postojanja bivše države s tzv. novim srpskim filmom (NSF). Ne navodeći koji su to filmovi karakteristični za srpsku kinematografiju od početaka, (...) Vojnov čini sve da bi filmo-

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
NOVI SRPSKI
FILM: TALAS,
POKRET ILI
PRETPOSTAVKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Istini za volju, sintagma bi se mogla protumačiti kao težnja za "lokalm bojom" unutar prepoznatljivih žanrovske obrazaca, a ne kao

esencijalistički zahtev za "srpsvom" novih filmova, ali u ideoški nabijenom kontekstu ovakav nespretan izbor reči neizbežno rađa konflikte i nesporazume.



Iz stripa
Technotise A.
Gajića

ve različite forme i sadržaja ubacio u labavim nacionalnog identiteta, koji je postojao u "titoizmu" i sad ulazi u fazu borbe za legitimitet.

Jovanović, oštrijim tonom, tvrdi da je "pisanje o filmu u Srbiji danas u potpunosti podređeno propagiranju nacionalne stvari" (Jovanović, 2009) te ceo projekat novog srpskog filma, zajedno sa zbornikom *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma* (ur. Velisavljević i Ognjanović, 2008) ubacuje u istu, homogenu košaru dominantne ideološke matrice, koja pristupa srpskom filmu kao "nečem neupitnom i samorazumljivom". Cilj tog poduhvata, u kojem mladoturci kritike i filma u Srbiji svesno ili nesvesno učestvuju, bilo bi, prema Jovanoviću, "trpanje povijesti jugoslavenske filmske kulture u Prokrustove postelje nacionalno razgraničenih historijskih čitanki" (Jovanović, 2011: 47).

Sa zaokretom koji je Vojnov 2011. napravio ka ideološki profilisanijoj težnji za kulturnom politikom "novog srpskog filma", razlike na političkom planu su se povećale, i neminovalo je da će na temu nasleđa i uticaja biti još mnogo diskusija. Međutim, nemamo prostora da ovde razmotrimo sve potencijale tih debata, te nije zgoreg preći na same filmove.

Filmske poetike: teme, oblici, stilovi

Ako je spoj hollywoodskih "žanrovskega idioma" i "implicitna socijalna kritika" bio osnov poeticke sličnosti reditelja tzv. beogradskie filmske škole, koja je stupala na scenu u drugoj polovini 1990-ih i početkom novog milenijuma, nakon uvida u filmove nove generacije taj spoj može se bez zazora upotrebiti i u njihovom slučaju. U svakom od primera žanrovskega oblika, bio to film strave (*Srpski film, Zona mrtvih, Život i smrt porno bande*), naučna fantastika (*Edit i ja*), triler (ponovo *Srpski film, Miloš Branković, Flešbek*), film o odrastanju / omladinska drama (*Tilva Roš, Šejtanov ratnik, Jesen u mojoj ulici*), kombinacija pomenutih žanrova sa melodramom (*Carlston za Ognjenku, Ljubav i drugi zločini*), čak i dečji film (*Princ od papira*), nalazi se i manje ili više izražen društveni angažman, mada se žanr, kako primećuje Dejan Ognjanović, koristi i kao "prečica u komunikaciji", a određene formule i specifični ikonografski činioci upotrebljavaju "za metaforičku stilizaciju društvenog konteksta i lični, autorski obojen odnos prema svom okruženju" (Ognjanović, 2010). Neretko se do komunikacione prečice dolazi posezanjem za popularnom kulturom, u čemu prednjače elementi jugonostalgije, ili barem motivi iz popularne kulture



Zona mrtvih
(M. Konjević i
M. Todorović,
2009)

SFRJ: Beogradski fantom govori o legendarnom vozaču poršea koji je 1979. izluđivao beogradsku policiju, a film počinje pesmom "Zemljo moja" sarajevskog sastava Ambasadori; jedna od najšokantnijih scena Porno bande odigrava se uz "Dodirni mi kolena" pop grupe Zana; Šeđtanov ratnik i Edit i ja poigravaju se referencama na TV-serije snimljene 1980-ih, poput Boljeg života i Vuka Karadžića...

Međutim, čak i kada je reč o prepoznatljivoj i ne mnogo inventivnoj eksploraciji, filmu o zombijima kakav je *Zona mrtvih*, moguće je primetiti svesno kreiran društveni podtekst: živi mrtvaci pojavljuju se usled biohemijskog otrova ispuštenog u jeku vojnih vežbi NATO pakta, i to baš u Pančevu, gradu koji u stvarnosti zaista ima ekoloških problema sa zagađenjem zbog rafinerije nafte. Naravno, ideoološki stavovi i poente pomenutih filmova veoma se razlikuju, a čak bi se moglo reći da su u većini slučajeva konfuzni i nejasni, bilo da dolaze, uslovno rečeno, sleva (*Šišanje*, *Tilva Roš*) ili zdesna (*Miloš Branković*), i osim radikalnog nezadovoljstva stvarnošću ne nude bog zna kako formiran politički stav koji ukazuje na uzroke takvog stanja ili nudi rešenja. No ipak, pokušaj kritičkog angažmana svakako je prisutan, što se jasno vidi po tretmanu društvenih proble-

ma: pojavljuju se, za srpsko društvo "u tranziciji" karakteristične, teme rasizma i radikalnih desničarskih grupa (*Šišanje*), omladinske autodestrukcije i radničkih štrajkova (*Tilva Roš*), korupcije i kriminala (*Miloš Branković*, *Ljubav i drugi zločini*), ratnih zločina i ratnih trauma (*Ordinary People*, *Život i smrt porno bande*), a najjasnija kritika možda se nalazi u obradi motiva državnih ideooloških aparata i institucija, gde je nekadašnja Služba državne bezbednosti jedina koja besprekorno funkcioniše, nadzirući i kontrolišući političku stvarnost, dok je policijski aparat prikazan skoro isključivo kao represivan i korumpiran (*Radojević*, 2011). Naročito značajni za ovu tematsku liniju jesu pornografija i *snuff* film, čiji su metaforički potencijali iskorisćeni, a značenje politizirano u *Životu i smrti porno bande* i *Srpskom filmu*. Ne treba naglašavati da je nasilje, često ekstremno, prisutno u svakom od ovih filmova, do te mere da je skovan i termin "novi srpski brutalizam" (*Bajić*, 2010).

Kada je reč o stilu, jedan deo filmova je, klasičnim oblikovanjem naracije i rediteljsko-montažnim postupcima, pretendovao na uspešan repertoarski film (*Ljubav i drugi zločini*, *Beogradski fantom*, *Edit i ja*, *Carlston za Ognjenku*, *Šišanje*), što je i postigao, sudeći pre

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
NOVI SRPSKI
FILM: TALAS,
POKRET ILI
PRETPOSTAVKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

svega po broju gledalaca (potonja dva bili su najgledaniji domaći filmovi u svojim sezona-ma).⁶ Pored te struje pretendenata na *main-stream*, postoji i druga, kojoj bi pripadali neki od najboljih i najcenjenijih filmova nastalih u Srbiji u proteklih pet godina (*Tilva Roš*, *Život i smrt porno bande*, *Ordinary People*), a koja rabi i razvija modernističke postupke, od stilizovane glume, rada sa naturšćicima, improvizacije, preko naturalizma, diskontinuirane montaže, kolažne dramaturgije, dokumentarnosti. (Postoje, dakako, i slučajevi preplitanja oba stilska usmerenja, kao u *Srpskom filmu* i Milošu Brankoviću). Metafilmski elementi veoma su česti u obe struje, pa će tako *home video*, "film u filmu" i dokumentarni snimci poslužiti za problematizovanje samog medija u *Srpskom filmu* jednako kao i u *Životu i smrti porno bande*, *Tilva Rošu* kao i u Milošu Brankoviću.

Može se reći da su i žanrovska stilizacija i modernistički art-film u "novom srpskom filmu" otvorili vrata za estetska razigravanja, kako rediteljima tako i njihovim saradnicima. Priliku su dobili mladi direktori fotografije Nemanja Jovanov (vrlo dobar rad sa svetlom i štimungom: u *Životu i smrtu porno bande* postigao je potrebnu prljavost dokumentarne slike, a u *Srpskom filmu* doneo interesantna rešenja u fotografiji niskog ključa i valerima braon boje, sasvim u skladu sa odabranom žanrovskom stilizacijom), Miloš Kodemo (eksperimenti sa *noir* osvetljenjem, sepijom i kolor detaljima u inače crno-belom Milošu Brankoviću) i Miloš Jaćimović (izuzetan rad na *Tilva Rošu*, osobito dugi kadrovi i kadrovi sekvene, kao i kompozicije u eksterijerima, uz izvanredno odabran kolorit koji doprinosi kreiranju prostora malog rudarskog grada na istoku Srbije). Glumice Nada Šargin (*Krojačeva tajna*, *Carlston za Ognjenku*, Miloš Branković), Jelena Gavrilović (*Srpski film*), Lena Bogdanović (Miloš Branković, *Srpski film*), Sonja Kolačarić i Katarina Radivojević (*Carlston*

za *Ognjenku*), te glumci Miloš Vlalukin (Miloš Branković), Milutin Milošević (*Beogradski fantom*) i Viktor Savić (*Šišanje*), postali su prepoznatljiva lica u srpskoj kinematografiji, dobili svoje prve glavne, ili zapažene sporedne uloge, i sada uspešno nastavljaju karijeru. Takođe su revitalizovani i neki stariji glumci, poput Borisa Isakovića, Miodraga Mikija Krstovića, Baneta Vidakovića, Borisa Komnenića, dok su starije glumice poput Svetlane Cece Bojković, Milene Dravić ili Dušice Žegarac, zaigrale u upečatljivim sporednim ulogama.

Zaključak

Iz svega rečenog moglo bi se zaključiti da "novi srpski film" ipak dobija svoje dugo-metražne predstavnike, filmove koji su, po svom pristupu i tematici, bliski Vojnovljevim prepostavkama iz 2007, nastalim "iz krajnje pragmatične pobude da se ujedini estetski, medijski i autorski potencijal novih i u stil-skom, političkom ili produkcionom smislu osvežavajućih ostvarenja" (2010: 410). Sami ti filmovi, međutim, ove prepostavke redefinišu, menjaju i s njima polemišu. Mnoge od tih ostvarenja Vojnov prihvata kao deo talasa, možda sa izuzetkom *Ordinary People* Vladimira Perišića (prema mišljenju autora ovih redova – neopravданo), ali, po svemu sudeći, to više nije važno, jer je "novi srpski film" kao termin ušao u širu javnu upotrebu i više nema veze sa kritičarem koji ga je promovisao. Štaviše, od zvaničnog otpora klasifikaciji koji su reditelji pružali, u intervjuima i javnim nastupima, došlo se do izmenjene situacije: neki reditelji i scenaristi prihvatali su termin "novi srpski film" i svrstavanje njihovih filmova u taj "talas", a njihova rezervisanost prema mogućem generacijskom određenju smanjila se u intervjuima i tribinama na tu temu. "Novi srpski film" shvatao se, tokom poslednje godine, kao mogućnost "proširenja područja borbe" i privlačenja pažnje, kao pokret koji bi mogao da izazove pozitivan odgovor i kod mlađih filmaša na prostoru bivše Jugoslavije i Balkana, stvarajući uslove za

6 Vidi listu gledanosti na sajtu FCS-a: www.fcs.rs



Život i smrt
porno bande
(M. Đorđević,
2009)

saradnju, kao talas koji se, po uzoru na novi nemački i noviji francuski film, na različite radikalne, autorski osobene načine hvata ukoštač sa društvenim traumama, dok sa druge strane pokušava profitirati na uspešnom i gledanom repertoarskom filmu. U tom smislu, sintagma "novi srpski film" mogla bi, u sudaru sa drugim tekstovima, polemikama, kritikama i filmskom praksom, od diskursa isključivanja i ograničavanja, u službi formiranja nacionalnog identiteta (što zaista čini jednu njenu stranu), postati diskurs uključivanja, kooperacije i debate, kao talas otvoren za različite umetničke i teorijske senzibilitete, regionalne/internacionalne koprodukcije i diskusije – što je pravac delovanja za koji se verovatno isplati navijati.

No ipak, valja otići korak dalje. Što se tiče autora ovih redova, "novi srpski film", i pre no što se uspostavi kao nešto više od operativnog termina, treba prihvatići, i odmah potom – odbaciti. U nekom optimističkom scenariju (cinici bi rekli nemogućem), takav postupak

mogao bi razviti onaj bolji deo u "novi srpski film" upisanog značenja, te bi on, kao bombastična marketinška oznaka, završio svoj posao: usmerio pažnju javnosti i struke na filmove nove generacije, otvorio polje saradnje, eksperimenta, razvijanja novih tema, interesantnih žanrovske pristupa, kvalitetnog repertoarskog filma, i doprineo prevazilaženju krutog i neproduktivnog produksijskog stanja unutar kinematografije. Zasad, u konfuznom stanju i nužno fragmentiranoj slici koju možemo formirati o kinematografiji Srbije i Balkana, "novi srpski film" tek je nešto više od onoga što je bio na početku: zamisao i prepostavka. I to, zapravo, nije loše: jer ono što mi se čini mnogo važnijim jeste pojавa dvadesetak debitantskih filmova u Srbiji tokom proteklih četiri godine, među kojima su mnogi vredni svake pažnje. Red je da sami ti filmovi mlađe generacije, koji se, u kritičarskim tekstovima, pa i u ovom, za terminom "novi srpski film" vuku kao usputni teret, dođu u prvi plan.

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
NOVI SRPSKI
FILM: TALAS,
POKRET ILI
PREPOSTAVKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Bajić, Đorđe**, 2010, "Hardcore Srbija", *Popboks*, 1. 4. 2010, dostupno na: <<http://www.popboks.com/tekst.php?ID=7972>> (4. 1. 2012)
- Buder, Bernd**, 2009, "Sex, Tod und Slawentum", *Der Freitag*, 1. 11. 2009, dostupno na: <<http://www.freitag.de/kultur/0944-serbien-kino-djordjevic-filipovic-mamuzic>> (4. 1. 2012)
- Daković, Nevena**, 2004, "Gerilci i luzeri: beogradska filmska škola", *Vreme* broj 692, dostupno na: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=374591>> (4. 1. 2012)
- Đorđević, Mladen**, 2009, "Slika Srbije u svetu", *Vreme* 982/2009, dostupno na: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=894013>> (4. 1. 2012)
- Jovanović, Nebojša**, 2009, "Film, žica, Srebrenica: 11 teza o srpskoj filmskoj laži", dostupno na sajtu časopisa *Front slobode*, <<http://frontslobode.net>> (4. 1. 2012)
- Jovanović, Nebojša**, 2011, "Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigmе", *Hrvatski filmski ljetopis* br. 65-66, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Majstorović, Marija i Mitić, Ana**, 2009, "Sjaj i beda srpskog filma", *Press*, 26. 9. 2009.
- Ognjanović, Dejan**, 2010, "Žanr kao blagoslov i kao prokletstvo: prednosti i zamke žanrovskog pristupa u novijem srpskom filmu", u: *Zbornik radova FDU*, br. 17, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Pejković, Sanjin**, 2011, "Čiji su filmovi?", *Media Centar*, 18. 5. 2011, dostupno na: <<http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/iji-su-filmovi>> (4. 1. 2012)
- Polimac, Nenad**, 2010, "Šišanje – film koji je najavio divljačke pohode srpskih huligana!", *Jutarnji list*, 16. 10. 2010, dostupno na: <<http://www.jutarnji.hr-sisanje---film-koji-je-najavio-divljacke-pohode-srpskih-huligana/895347/>> (4. 1. 2012)
- Radojević, Saša**, 2011, "Tretman državnih institucija u srpskom filmu XXI veka", *TFT* broj 9, Beograd: Službeni glasnik
- Rogović, Filip**, 2008, "Monstrumi i iznutrice", *Popboks*, 14. 3. 2008, dostupno na: <<http://www.popboks.com/tekst.php?ID=6305>> (4. 1. 2012)
- Velislavljević, Ivan**, 2008, "Kako smo voleli Ameriku: Rokenrol i američki film u srpskoj kinematografiji", u: Johnson, Vida i Vučković, Miroljub (ur.), *Uvođenje u mladost*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Velislavljević, Ivan i Ognjanović, Dejan** (ur.), 2008, *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd: Clio
- Vojnov, Dimitrije**, 2007, "Oblikovanje srpskog filma", u: *Srpski film i globalna kinematografija*, Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarija
- Vojnov, Dimitrije**, 2010, "Namere novog srpskog filma", u: *Zbornik radova FDU* broj 17, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Vojnov, Dimitrije**, 2011, "Novi srpski film: Odjeci i reagovanja", *TFT* broj 9, Beograd: Službeni glasnik

UDK: 791.633-051SPASOJEVIĆ, S.:791.221.9(497)"20"

Toni Kostić

Postmoderni film strave kao balkanski žanr: *Srpski film Srđana Spasojevića*

SAŽETAK: Srpski film Srđana Spasojevića jedan je od najkontroverznijih filmova poslednjih godina. Ovaj tekst analizira *Srpski film* u okviru onoga što Nevena Daković u knjizi *Balkan kao žanr* naziva "balkanskim žanrom", te postmodernog filma strave. U svojem se djelu Spasojević bavi tematikom koja se savršeno uklapa u balkanski žanr, preciznije, u podžanr "urbanog neorealizma". Naime, film tematizira "malog čovjeka" u raljama političkog vrha koji svakodnevno eksplloatira i uništava ljudе na najgore moguće načine. *Srpski film* jedna je preslika društvenog stanja i obračun s traumama koje se posljednjih 20 godina talože na prostoru Srbije. Brutalno i eksplicitno nasilje kojim se redatelj koristi karakteristično je za postmoderni film strave te je uspjela metafora za stanje u kojem se srpsko društvo danas nalazi.

KLJUČNE RIJEČI: *Srpski film*, balkanski žanr, urbani neorealizam, postmoderni film strave

Uvod

Malo koje filmsko djelo izaziva burene reakcije kao što to čini *Srpski film* Srđana Spasojevića. Foršpan je samo nekoliko sati nakon puštanja na You Tubeu uklonjen zbog eksplicitnog prikaza nasilja. U razgovoru s novinarom *Jutarnjega lista*, Spasojević otkriva kako je imao problema s poznatim filmskim laboratorijem Arri iz Münchena. Nakon što je napravio obradu filma, navedeni studio odustao je od filma zbog sadržaja, a sličan scenarij odigrao se i u filmskom laboratoriju u Budimpešti. Nadalje, srpski kanal B92 prenosi kako se jedan američki kritičar gledajući *Srpski film* osvrtao po kinu očekujući da dođe policija i uhiti sve

prisutne. U istom prilogu Sergej Trifunović, koji igra jednu od glavnih uloga, izjavio je da je bio u nedoumici prihvatići ili odbiti ulogu jer je, kako kaže, u jednom trenutku mislio kako je to nešto fenomenalno, a u drugom kako je to ipak nešto užasno. Zanimljiv incident dogodio se i na filmskoj manifestaciji *Frightfest* u Londonu. Naime, Britancima je *Srpski film* bio odveć brutalan, te su pristali prikazati cenzuriranu, 3 minute i 48 sekundi kraću verziju, što su organizatori *Frightfesta*, naravno, odbili. Time je *Srpski film* zaradio titulu jednog od najcenzuriranih filmova u posljednjih šesnaest godina u Velikoj Britaniji, kako prenosi Tportal.

Srpski film predstavlja nešto sasvim novo u kinematografiji ovih prostora. Autori na nov način, koristeći se ekstremnim nasiljem koje je eksplicitno prikazano, te pornografijom kao metaforom prikazuju stvarnost u kojoj se nalaže. Priča prati Miloša, umirovljenog pornoglumca koji se nalazi u teškom životnom razdoblju, bez posla i financijskih sredstava za uzdržavanje obitelji. Lejla, Miloševa bivša kolegica, pornoglumica, najavljuje mu poziv nepoznatog redatelja fasciniranog Miloševim likom i ulogama. Taj redatelj, Vukmir, nudi Milošu glavnu ulogu u svojem novom filmu za iznimno veliku svotu novca, pod uvjetom da ne smije znati o čemu se u filmu radi. Nakon što je shvatio o kakovim je filmu riječ, on odbija suradnju, no Vukmir je odveć moćna figura. Nakon scene Miloševe otmice gledatelju se otvaraju vrata u svijet izopačenog *Srpskoga filma*, eksplicitnih prikaza mučenja, incesta i ubijanja.

Zanimljivo je da redatelj Spasojević ima poziciju sličnu onoj koju zauzima Vukmir u filmu, iako Vukmirov lik utjelovljuje ono u što Spasojević izravno upire prstom. U recenziji *Srpskoga filma* kritičar Mario Kozina naglašava kako se Spasojević i Radivojević "nalaze u ulozi demiurga koji svojim promišljenim dramaturškim i formalnim rješenjima gledatelja hipnotiziraju da film odgleda do kraja, računajući pritom da će događaje prepoznati kao vlastitu hiperboliziranu svakodnevnicu" (Kozina, 2010: 159). Vukmir stvara nešto novo. Na samom početku filma jedna od Miloševih bivših kolegica o tom novom projektu govori kao o "nečem velikom", tj. o umjetničkoj pornografiji na svjetskoj razini. Ona također navodi kako se samo snima u Srbiji, a radi se za strano tržište. Tu bi trebalo naglasiti kako je *Srpski film* popularnost stekao upravo na stranom tržištu, tj. na filmskim festivalima izvan Srbije, dok su autori imali problema s pronalaženjem distributera u zemlji. Spasojević je definitivno stvorio nešto novo, tj. nešto što na nov način progovara o stvarnosti koju ljudi na ovim prostorima proživljavaju. *Srpski film* je medij kojim se koristi kada progovara o toj temi. U filmu, Vukmir radi istu stvar. U jednoj od najznačajnijih scena (u kojoj Miloš odbija sudjelovati u projektu), Vukmir govori o Srbiji kao o vrtiću prepunom odbačene djece. Miloš je zbumen i zanima ga kakve veze sve ono o čemu Vukmir govori ima s pornografijom, na što Vukmir odgovara kako ono čime se on bavi nije pornografija, već umjetnost, "život, život jedne žrtve ... ljubav, umetnost, krv". Vukmir kaže kako se duša i meso žrtve prodaju svijetu koji je na sve to zaboravio, i zato plaća da bi to mogao gledati na ekranu. Spasojević se nalazi u istoj poziciji kao Vukmir zbog toga što je stvorio nešto novo

u kinematografiji ovih prostora. On progovara o posljednjih dvadesetak godina svakodnevice na ovim prostorima i načinu na koji se užas i horor koji se odvijao tih 20 godina odrazio na "malog" čovjeka, na žrtvu, koju utjelovljuje lik Miloša.¹

U pjesmi *Blagoslovjeni sjeb srpskog* repe-ra Marčela stoji zanimljiva referenca na *Srpski film* i društveno stanje. "Ovo je sahrana morala, mi smo u prvom redu, svež leš šaljemo crvima da ga jedu. Sjeban sistem vrednosti – to je više nego očigledno, kad te žednog preko vode prevedu. Al' sve je u redu, narod je navik'o na bedu, Srpski film brate, svi se međusobno jebu (...) Zlo je u nama, zlo nam teče kroz vene, zlo nas vraća kroz vreme. Nazad u devedesete, braće, nazad na nulu, na haos u državi i zezanje u fulu..."² Upravo to Spasojević radi svojim filmom. Vraća nas kroz vrijeme i na metaforičan način vadi traumu koja se taloži ispod površine posljednjih dvadesetak godina. Odnos *Srpskoga filma* prema stvarnosti metaforičan je, što se podudara s tezom Vladimira Kolarića:

Upravo ovakvo "odricanje" autori *Srpskog filma* pripisuju pornografiji, koja kod njih predstavlja metaforičku zamenu za pseudodokumentarističku formu koja hara evropskim festivalima, presudno oblikujući današnju sliku o filmu kao umetnosti i mediju. "Retorički" karakter njihovog filma upravo počiva na dominaciji metafore, čija striktna upotreba značajno povećava modelizacijsku moć dela: "Prema tradicionalnoj definiciji metafora je prenošenje značenja riječi s jedne razine smisla na drugu: kao pjesnička transpozicija ona nema ništa zajedničko sa zbiljom." (Kolarić, 2010)

1 Točnim se čine analize *Srpskoga filma* koje povlače paralelu između Spasojevića i Davida Cronenberga. "Srpski film u srpski film donosi jednu novu paradigmu – nemimetički, visokostilizovani odnos prema realnosti. Ovo je film koji se dešava u filmskom svetu čiji je odnos prema realnosti metaforički,

a to je direktno na liniji onoga što je Kronenberg radio u 1970ima i početkom 80ih, samo ovde sa još naglašenijim filmofilstvom tj. aluzijama na filmičnost svega" (Ognjanović, 2010).

2 Dio teksta pjesme *Blagoslovjeni sjeb* s albuma *Deca i sunce* Marčela & Filtera.



Srpski film/balkanski žanr

U analizi ovog filma zanima me u kojoj se mjeri može svrstati u ono što Nevena Daković u knjizi *Balkan kao žanr* naziva "balkanski žanr". Naslov upućuje na mjesto radnje, te na nešto nacionalno u filmu. No, što je to nacionalno i kakve zapravo veze ovaj film ima s balkanskim žanrom? Kada govori o Balkanu, navedena autorica kaže kako Balkan nije samo zemljopisna odrednica ili prostor kulture: "to je sudsina, identitet, svakodnevnička bremenita problemima, ekstremima i ekscesima, način opstanka, stil života, i, za ovu knjigu možda najvažnije žanr umetnosti, medija i kulture" (2008: 11). Eksplizitni prikaz nasilja u *Srpskom filmu* ostavlja snažan dojam na gledatelja. Spasojević kroz slike nasilja priča priču o društvu u kojem se nalazi. Upravo proizvodnja slika utječe na to da određeno mjesto, svijet, zaživi u nama. "Bavljenje slikama Balkana i nacije pripada i 'komparativnoj imagologiji' kao istraživanju i sistematizovanju 'slika' uopšte onako kako se javljaju u ljudskoj svesti, što je posebno u sadašnjem poststrukturalističkom viđenju sveta

postalo veoma značajno, jer je u ovakovom viđenju svet prisutan u nama prevashodno u vidu slika, u neposrednom susretu sa stvarnošću ili kao sećanja" (Konstantinović, prema Daković, 2008: 17). "Slike svedoče o određenom stanju kulture; [Daniel-Henry Pageaux] govori o 'književnosti' kao o neprestanom proizvođenju slika kulture (*l'imagerie culturelle*), pa su *pokretne slike* onda najneposrednija proizvodnja slika kulture, istorijskog trenutka, života, identiteta" (Daković, 2008: 17).

Daković naglašava da ako želimo razumjeti određeno mjesto, trebamo gledati filmove. Umjetnički tekstovi igraju važnu ulogu u razumijevanju identiteta. "Kolektivni i individualni identitet dakle, čini da se prepoznamo u nekim vrstama umetničkih tekstova jer oni odgovaraju 'našoj osećajnosti i našem viđenju sveta'." (Ober, 2007: 9, prema Daković, 2008: 31) "Razumeti balkanske filmove znači razumeti Balkan, a razumevanje Balkana nas opredeljuje za module identifikacije balkanskog filma/žanra" (Daković, 2008: 31). Daković također ističe da su dinamičan razvoj žanra i

TONI KOSTIĆ:
POSTMODERNI
FILM STRAVE
KAO BALKANSKI
ŽANR: SRPSKI
FILM SRĐANA
SPASOJEVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nacije u postmodernizmu te Balkana u postkomunizmu, koji se očituju u različitim varijacijama nacionalnog i kulturnog identiteta, omogućili uspostavljanje hipoteza o balkanskome filmu ili balkanskome žanru (usp. Daković, 2008). Prema njoj, jedna od temeljnih oznaka balkanskoga žanra su hibridizirani ili "miješani" žanrovi u koje spadaju filmovi regionalne produkcije, te filmovi koji se bave regionalnom tematikom. "Deskriptivno određenje je da balkanski žanr koristi teme, perspektive, stereotipe, forme i stilska sredstva koja strukturišu filmski tekst kao iskaz balkanskog (već utvrđenog) identiteta" (ibid., 44).

Kao što je navedeno, *Srpski film* sadržava "ono nešto" nacionalno. O čemu je tu zapravo riječ? Fredric Jameson, piše Daković, "predlaže da se nacionalni film shvati kao 'da uključuje prostor nacionalnog žanra'. Nacionalni film – pogotovo Trećeg sveta/Balkana – originalni je, autentičan i uslovno umetnički. Po sadržaju, formi i autorskom statusu potvrđuje se kao kolektivno delo (nacionalno, etno)" (ibid., 40). Nacija, iako uključuje strast i ponos koji se vezuju uz osvajanje političke moći, temelji se na istom subjektivnom osjećaju pripadnosti i vjere u zajedništvo, naglašava Daković. *Srpski film* tematizira upravo subjektivan osjećaj pripadnosti i zajedništva. No, u ovom slučaju, ljudi ne vezuju ponos i čast zbog pripadanja, već potpuno suprotno, osjećaj straha i beznađa. Scena koja to najbolje ilustrira jest ona u kojoj Miloš odbija suradnju s Vukmirom koji mu poušava otkriti smisao svega:

Cela ova naša jebena zemlja je jedno veliko jebeno obdanište, moj Miloše. Obodece koju su roditelji odbacili. Znaš ti kako je to kad te roditelji odbace? Moraš ceo život svetu da dokazuješ kako umeš da se staraš sam za sebe. Kako umeš da sereš, jedeš, jebeš se, piješ, krvariš, privređuješ, radiš sve... sve što traže od tebe, da bi opstao pre nego što umreš (...) Žrtva se prodaje Miloše, žrtva. Zato što je u ovom svetu danas, žrtva naj-

skuplja roba. Zato što žrtva najviše oseća i najbolje pati. A mi smo žrtva Miloše. Ti, ja, ceo ovaj jebeni narod, mi smo žrtva.

Vukmirove riječi otkrivaju osjećaj koji se vezuje uz pripadanje društvu koje Spasojević nastoji oslikati. Kada je riječ o naciji, iznimno je važno spomenuti tezu Marija Kozine koji naglašava važnost uloge majke u *Srpskome filmu*. "Alegorijska slika nacije u *Srpskome filmu* svoje utjelovljenje djelomično nalazi u tijelu majke. Niye stoga nimalo slučajno što radnja Vukmirova pornića podsjeća na obiteljsku dramu, kao što nije slučajno ni to da mu se radnja odvija u sirotištu" (Kozina, 2010: 157).

Ako govorimo o žanru, treba naglasiti kako žanr zahtijeva klasifikaciju, ali ne i definiranje pripadajućih ključnih odlika: "Definicija da žanr čini niz, ili grupu sličnih dela, bez preciziranja o kakvoj je sličnosti reč, ostavlja slobodu određenja inicijalnih kriterijuma" (Daković, 2008: 32). Autorica nadalje naglašava kako filmski žanr karakteriziraju formalne odlike; u mjuziklu su to scene pjevanja i plesanja. Uz formalne odlike važne su i "semantičke strukture fiktivnog svijeta", navodi Daković, odnosno "topika", pa su "western, melodrama ili ratni film određeni temom, hronotopom i motivima" (ibid., 33). Određeni kronotopi vezuju se uz posebne žanrove, a sam termin kronotop oznaka je prostorno-vremenske matrice, te određuje osnovni uvjet pripovijesti ("narativa"), navodi autorica. "U bahtinovskom smislu specifični hronotopi vezuju se uz posebne žanrove, kao narativna odlika jezika ili kognitivno svojstvo" (ibid., 33). "Bahtin čak precizira da su to 'tačke u geografiji zajednice gde se vreme i prostor prepliću i fuzionišu. (...) Hronotop je kao spomenik samoj zajednici, kao njen simbol, kao snaga koja modeluje slike njenih članova o samima sebi" (Basso, prema Daković, 2008: 33).

Nadalje, pod pojmom "podžanra" autorica smatra užu skupinu filmova koji imaju zajedničke odlike. Shvatimo li balkanski žanr,

kako je već navedeno, kao žanr koji rabi teme, perspektive, stereotipe, forme i stilski sredstva kojima se strukturira filmski tekst, tada možemo reći da se "urbani neorealizam" o kojem govori Daković može shvatiti kao podžanr, koji se, koristeći se određenim zajedničkim odlikama, bavi Balkonom.

Iako se *Srpski film* može smjestiti u "postmoderni film strave" (o čemu će biti riječi poslije), Spasojevićev film također pripada podžanru urbanog neorealizma. "Prizori urbanog neorealizma (neo-socrealizma) opisuju neuralgične društvene teme akcentujući tragičnost života. Filmovi su (zlo)upotrebljeni da publiku učine svesnom užasa svakodnevice bez utehe, govoreći o izolaciji, agresiji, siromaštvu, brutalnosti i zločinu, okrećući se vivisekciji trauma ratnih godina" (Daković, 2008: 164). Filmovi urbanog neorealizma, tvrdi autorica, bave se poslijeratnim traumama, moralnim propadanjem društva, nasiljem i kriminalom. U samoj srži *Srpskoga filma* nalazi se potreba za suočavanjem s traumom koja se taloži posljednjih dvadesetak godina na prostoru Balkana. Ivana Kronja (2006) također se bavi urbanim neorealizmom, te govori o društvenim (ne)prilikama koje su utjecale na razvoj navedenog podžanra:

Nije ni čudo da su tijekom i nakon Miloševićeva režima kritike stanja u kojem se društvo nalazi, u području umjetnosti i kulture, pokazale visoku razinu svjesnosti kad je riječ o nasilju. Zaokupljenost ovim pitanjima karakteristična je za suvremenu bivše jugoslavensku i srpsku kinematografiju. Načini na koje metafore u medijskim, književnim, kazališnim i kinematografskim priповijestima nastoje objasniti postojeće problematične okolnosti i nedavnu povijest pružaju nam dva uvida: s jedne strane, ove predodžbe karakteristične su za društvenu krizu i nelagodnu vezu s nasiljem kao dominantnom paradigmom; s druge strane, mogu nam pokazati strategije koje je društvo neuspješno iskoristilo da riješi probleme.

Vjerujem da ovakva analiza može poboljšati naše razumijevanje kompleksnog odnosa između filma, društva, i nasilja, kako u slučaju Srbije tako i na sveopćoj razini. (Kronja, 2006: 18)

Kronja je fokus stavila na kriminalno i obiteljsko nasilje koje se prikazuje u kontekstu urbanog realizma. Naglašava kako se autori u ovom podžanru koncentriraju na utjecaj rata na ovom prostoru, te na prikaz društva koje se guši u nasilju. Filmovi ovog podžanra, smatra autorica, najzanimljiviji su zato što se koriste eksplicitnim nasiljem koje je glavni uzrok psihološke frustracije za muškoga protagonista. Ono dovodi do njegove nasilne reakcije, te na taj način stvara začarani krug nasilja iz kojeg je nemoguće izaći.

Svojim filmom Spasojević, namjerno ili ne, oživljava duh srpske kinematografije 1990-ih. Kronja spominje Andrewa Hortona koji tvrdi da kao što je nemoguće napraviti hollywoodski hit bez glamura, nemoguće je da redatelji s područja bivše Jugoslavije izbjegnu prikrivene društvene tenzije koje su upravljale politikom tijekom 1990-ih. "Srpska kinematografija 90-ih je djelo i priča o poraženim, užasnutim i preplašenim individuama, koje ne vide izlaz iz ponora u kojem se nalaze. Osjećaji zaprepaštenja i konfuzije stilski karakteriziraju ove filmove" (Kronja, 2006: 21). *Srpski film*, kao i filmovi urbanog neorealizma, u središte stavlja individuu koja se nalazi u ponoru iz kojeg izlaza nema. Zapravo, jedini izlaz koji postoji iz ludila koje se svakodnevno proživljava jest samoubojstvo, no iskorištavanje "malog čovjeka" ni tu ne prestaje. Kraj *Srpskoga filma* to ilustrira na najbolji način. Nakon što je Miloš odlučio ubiti sebe zajedno sa svojom ženom i sinom, vidimo da se u njihovoj sobi nalazi kamera i čovjek koji će ih čak i mrtve silovati.

Kada je riječ o bespomoćnim individuama kao glavnim protagonistima, treba nglasiti nadasve zanimljivo opažanje Dejana Ognjanovića (2010) koji smatra kako su svi li-

TONI KOSTIĆ:
POSTMODERNI
FILM STRAVE
KAO BALKANSKI
ŽANR: SRPSKI
FILM SRĐANA
SPASOJEVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kovi u *Srpskome filmu* definirani negativno, tj. putem nedostatka, pa tvrdi da je Miloš određen kastrirajućim nedostatkom sredstava kojima bi uzdržavao obitelj, a kao muškarcu mu je najmijenjena uloga onoga koji se brine za obitelj. Nadalje, Milošev brat Marko okarakteriziran je nedostatkom ljubavi i obitelji, dok je Lejla također okarakterizirana nedostatkom finansijskih sredstava zbog kojih mora prihvatići poslove vezane uz pornografiju. Za Vukmira, Ognjanović smatra kako je također određen nedostatkom, na što upućuje njegov govor o Srbiji kao vrtiću punom napuštene djece te kada govorи o nedostatku oca, tvrdi autor. "Srbija kao zemlja u kojoj svakome nešto fali, u kojoj нико ne ume da ceni to malo što ima, i u kojoj zadovoljenje čak i kada se i ako se uopšte postigne – NE donosi zaista zadovoljstvo" (Ognjanović, 2010).

Kronja analizira film *Normalni ljudi* (Oleg Novković, 2001) te naglašava uvodnu scenu u kojoj se službenik hitne pomoći šali na račun stare gospođe koja je teško ozlijedjena. Smatra da ta scena prikazuje svijet "u kojem su ljudi postali neosjetljivi na probleme drugih, no prikazuje i svijet u kojem državne institucije, kao što je zdravstvo, pa i cijeli sustav, ne štiti građane, već pridonosi njihovu uništavanju" (Kronja, 2006: 29). Kritika sustava jedan je od osnovnih elemenata ovoga podžanra te sama jezgra Spasojevićeva djela. Vukmir sa svojim ljudima utjelovljuje politički vrh i sve državne institucije koje eksploriraju čovjeka psihički i fizički, na najgore moguće načine. U sceni u kojoj Miloš odbija suradnju na projektu Vukmir objašnjava:

Da li bi ti meni verovao kada bi ti rekao da sam ja, i ova divna porodica ljudi koje si ovde upoznao i koje si tako olako, tako olako spremam da odbaciš...da smo mi jedini pastiri opstanka ove nacije? Da na našim plećima počiva celokupna privreda ove zemlje? Da smo jedino mi u stanju da svetu pružimo dokaz da je ovaj narod uopšte, uopšte živ i upotrebljiv za bilo šta?

Kada govorи o urbanom neorealizmu, Nevena Daković kaže da je "po(n)uka svih (...) tekstova melodramski korektna i izvesna: kriminalci ispaštaju i umiru ali i građani koji posluju zakon su neizbežno uvučeni u svet podzemlja i zlehude sudbine zemlje. U amoralno i antimoralno vreme niko ne može da ostane čistih ruku, a normalni ljudi postoje samo kao ironija." (Daković, 2008: 168).³

Obitelj igra važnu ulogu u filmovima urbanog neorealizma i u *Srpskome filmu*. Prije jedne od najtežih scena, u kojoj Miloš siluje svoga sina, Spasojević nam daje izopačenu sliku obitelji. Istodobno je gledatelj izložen sceni sretne obitelji, te sceni u kojoj Milošev brat ima oralni seks sa ženom. Ono što uzrokuje tjeskobu i gledatelju ne dopušta da opušteno gleda obitelj koja slavi djetetov rođendan jest činjenica da Milošev brat tijekom oralnog seksa gleda njegovu obitelj na televiziji. U jednom trenutku scena obitelji na ekranu nestaje, te vidimo jedan od Miloševih pornofilmova, a brat se divi njegovim seksualnim "sposobnostima". Opisana scena samo je uvertira u potpuno uništenje jedne obitelji. Socijalno postaje političko, ističe Daković; "društveni raspad se odražava u raspodu porodice, objašnjrenom frojdovsko-lakanovskim modelom odnosa roditelja i dece, očeva i sinova, oceubistva. Urbane drame preispituju sudbinu porodice da bi ukazale na brutalnost istorijskih promena koje pokreću ospoljavanje zapretenih kolektivnih i društvenih frustracija i trauma (...) Porodična nesloga ima političku rezonancu jer su posle smrti Tita kao snažne figure oca naroda i zemlje Jugosloveni ostali nezaštićeni siročići. Uzaludna, borba za upražnjeno mesto pokojnog oca nacije polako je uništavala zemlju" (Daković, 2008: 170–171).

Kao što je već navedeno, raspad obitelji simbolizira potpuno moralno propadanje

³ Mafijaši i časni gubitnici, nastavlja Kronja, kao i naivci, prevaranti, očajnici i slučajne žrtve "samleveni su sklopom okolnosti" (ibid.)

društva. Jedna od posljednjih scena *Srpskoga filma* to ilustrira na mučan način. Dva pokrivena tijela leže na velikom krevetu okruženom kamerama. Ne znajući tko se nalazi pod plahtama, Miloš započinje silovati prvu osobu. Nakon toga nastavlja sa silovanjem druge osobe. U sceni se pojavljuje lik s maskom na glavi koji počinje silovati prvu osobu. Sve se događa pod budnim okom Vukmira koji im polako prilazi, skida masku s glave čovjeka kraj Miloša, te otkriva i žrtve silovanja. Gledatelju postaje jasno da je čovjek do Miloša njegov brat, a silovani su Miloševa žena i sin. Miloš shvaća da je upravo silovao sina, on i brat se gledaju, a Vukmir potihi u potpunoj ekstazi kaže: "Prava, srećna, srpska porodica... život, umetnost."

Film, uz to što kritizira cijeli politički vrh koji iz dana u dan "siluje" ljude, daje žestoku kritiku patrijarhalnog društva u kojem se muškarac prema svojoj obitelji, koja se podrazumijeva njegovim vlasništvom, ponaša kako god poželi. Čini se da Vukmirov film unutar filma "hiperbolizira tradicionalne balkanske rodne uloge u njihov groteskni odraz, pri čemu se muško tijelo pokazuje podložnim manipulaciji svojih podsvjesnih kompleksa, društvenih očekivanja i ekonomsko-političkih struktura, kao što je i žensko tijelo prikazano kao podložno lošem utjecaju, pa zato i silovanju i kazni" (Kozina, 2010: 158).

Ovdje je iznimno važna i metafora majke. "Analognije između majčinskog tijela i stanja zemlje uspostavljaju se verbalnim instrukcijama koje Vukmir daje Milošu tijekom snimanja pornića. Čim se upale kamere, Jecinu majku naziva kurvom koja se druži s ološem i koja je time upropastila svoju kćer: "Tvoj Rajko je bio ratni heroj. Da je samo znao s kakvim se ološem kurvaš, ubio bi tebe i ono twoje dete" (Kozina, 2010: 157). Kozina naglašava kako je Miloševa uloga da zamijeni "glavu obitelji", tj. muža i oca, te "dovede obitelj u red". U iznimno zanimljivoj interpretaciji prvog eksplicitnog prikaza silovanja i odrubljivanja glave bezimene žene, Kozina tvrdi kako scena pred-



stavlja "osvetu nad tijelom Majke Srbije" (ibid., 157). Vukmir bezimenu ženu koju Miloš treba silovati oslovjava kao "majku kućku koja rađa decu pa ih posle u potok baca". Ovdje također treba istaknuti interpretaciju silovanja novorođene bebe koju daje Kozina, budući da se savršeno slaže s analizom značenja majke. "Ozloglašenu scenu *newborn porna* zato treba shvatiti kao realiziranu metaforu majke koja svoje novorođenče odmah po rođenju ostavlja

TONI KOSTIĆ:
POSTMODERNI
FILM STRAVE
KAO BALKANSKI
ŽANR: SRPSKI
FILM SRĐANA
SPASOJEVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

na (ne)milost zlim porničarima: dopušta da ga od rođenja jebu u dupe, tj. da ga se psihički i fizički iskorištava” (*ibid.*, 157).

Za nasilje u srpskoj kinematografiji Kronja naglašava važnost drame u kojoj se nalaze muški protagonisti, te ulogu koju igra prikaz nasilja nad ženom. “Lom društvenog reda i nametanje iskvarenih, nasilnih strategija preživljavanja se uglavnom vide putem drame glavnih muških likova koji se ne mogu očitovati u njima namijenjenoj patrijarhalnoj ulozi (...) Prikaz nasilja nad bespomoćnim ženama (...) predstavlja presliku i zrcalo poteškoća koje muškarci kao nositelji društva doživljavaju. Nema izlaza iz začaranog kruga nasilja i patnje unutar granica srpskog geta” (Kronja, 2006: 34).

Srpski film kao postmoderni film strave

Kada govori o postmodernizmu, Isabel Cristina Pinedo kaže kako društveni teoretičari postmodernizam predstavljaju kao široko rasprostranjen, neuhvatljiv fenomen. Postmodernizam, smatra autorica, nije jasno definiran, a njegove “mutne” granice teško je odrediti. “Todd Gitlin povezuje postmodernizam s propadanjem univerzalnih kategorija i vjere u neizbjegnost napretka, te s propadanjem moralne čistoće (...). Jean-François Lyotard okarakterizirao je postmoderno stanje kao uzrok gubitka vjere u metapripovijesti (univerzalnu Istinu) i kao uzrok razočaranja u teleologiju progrusa” (Pinedo, 1997: 11). Postmoderni svijet, prema Pinedo, nestabilan je svijet u kojem tradicionalne dihotomije propadaju, “granice postaju nejasne, institucije postaju upitne, priповijesti prosvjetiteljstva doživljavaju slom, neizbjegnost progrusa se ruši, a status univerzalnog (čitat: muškog, bijelog, heteroseksualnog) subjekta počinje gubiti važnost” (Pinedo, 1997: 11). Nadalje, navodi kako sam pojam postmodernizma upućuje na prijelaz s modernizma, no ne može stajati kao pojam za sebe budući da kulturna preobrazba nema jasnou granicu. Naime, postmodernisti naglašavaju kako razvoj

nužno ne znači napredak. “Ova kulturna preobrazba, koju možemo konceptualizirati kao slom ili, bolje rečeno, kao forsirani slom, nije ishod traumatičnog događaja, već je ishod nakupljenih povijesnih tragedija uključujući holokast, Hirošimu, Hladni rat, Vijetnam, proturatne pokrete koji su povezani s 1960-ima: pokret za ljudska prava, pokret za prava Afroamerikanaca, feminizam i pokret za prava homoseksualaca” (Pinedo, 1997: 11).

Kada je riječ o žanru i postmodernizmu, Pinedo tvrdi kako je klasični žanr ograničen prethodno utemeljenim pravilima. Teorija žanra nastoji razjasniti ta pravila te na taj način stvoriti koherentnost određene skupine filmova, smatra autorica, dok postmoderni djelo “slama granice, miješa žanrove, te je karakterizirano nekoherentnošću. Postmoderni žanr bio bi oksimoron (...) Postmoderni film strave nadilazi pravila klasičnoga horora no, čineći to, zadržava određene karakteristike klasičnog žanra, tako da je moguće uvidjeti i prihvati ovo nadilaženje. Postmoderni film strave izgrađuje se na određenom svojstvenom kodu i strukturi, točnije, na znanstvenoj fantastici i trileru neizvjesnosti (*suspense thriller*)” (Pinedo, 1997: 14).

Autorica tvrdi kako je nasilje u filmu strave sastavni element žanra. “Strava se stvara uništavanjem onoga što se naziva prirodni zakon – remećenjem naših prepostavki o integritetu i predvidivim karakteristikama objekata, mjesta, životinja i ljudi. Nasilje remeti svijet svakodnevnog života, uništava naše prepostavke o normalnosti (...) Ono dezorijentira gledateljevu ‘zdravo za gotovo’ shvaćenu realnost” (Pinedo, 1997: 18). Autorica naglašava kako u klasičnom filmu strave nasilje dolazi izvana, s nekog egzotičnog mjesta, dok se u postmodernom hororu nasilje vidi kao sastavni dio svakodnevnog života. Pinedo također spominje Gregoryja Wallera, koji smatra kako je sav postmoderni film strave nesustavno, nerazriješeno istraživanje nasilja u svim njegovim oblicima.

Postmoderna paradigma karakterizirana je važnošću onoga što Philip Brophy naziva činom prikazivanja uništenog tijela. S druge strane klasična paradigma fokusirana je na čin pričanja. Ova razlika u pristupu nasilju jedna je od najvažnijih razlika između klasične i postmoderne paradigmе. Fascinacija postmoderne paradigmе spektaklom osakaćenog tijela, kreativne smrti, zahtijeva visoku razinu eksplicitnog nasilja i privilegiju čina prikazivanja (...) Pete Boss, slijedeći Philipa Brophyja, tvrdi kako je važnost body horrorra središnja za suvremenih žanr, koji on također karakterizira kao postmoderni (Pinedo, 1997: 18–19)

Srpski film se uvelike uklapa u postmoderni film strave u korištenju i prikazu nasilja. Film se koristi ekstremnim nasiljem, čime razbija predvidive karakteristike ljudi i ljudskih odnosa. Sve ono što u svakodnevnom životu gledamo oko sebe, u Spasojevićevu djelu biva izokrenuto. Međuljudski odnosi, obitelj, rađanje, spolni odnosi, pa i sam čovjek kao ljudsko biće postaje potpuno izopaćen. Čin "prikazivanja" koji karakterizira postmoderni horor u Srpskome filmu doživljava svoj vrhunac. Kidanje glave tijekom silovanja, vađenje zubi naživo, gušenje tijekom oralnog seksa, silovanje novorođenčeta u potpunosti spadaju u postmodernu paradigmu kada je riječ o filmu strave. Spasojević je daleko nemilosrdniji od Sama Peckinpaha i Gaspara Noéa, te gledatelju "servira sve na pladnju". U Srpskom filmu uništeno ljudsko tijelo, psihički i fizički, odraz je stanja u kojem se nalazi društvo u cjelini.

U spomenutoj recenziji Mario Kozina uspoređuje Srpski film i Posljednju kuću nalijevo (*The Last House on the Left*, 1972) Wesa Cravena te naglašava kako je dominantan motiv u oba filma "psihička, fizička i moralna dezintegracija (...) Na razini sadržaja to znači da priča (...) elaborira silovanje, mučenje i ubijanje pojedinih likova, što zajedno s ostalim elementima priče (socijalnim miljeom, aluzijama, te po-

stupcima kao što su paralelna montaža ili *flashback*) sudjeluje u stvaranju alegorijskog sloja filmskog teksta" (Kozina, 2010: 157). Kozina navodi interpretaciju Posljednje kuće nalijevo filmskoga teoretičara Adama Lowensteinia koji tvrdi kako navedeni film upućuje na percepciju koju su o svojoj zemlji imali Amerikanci početkom 1970-ih. "Rastrgana unutarnjim i vanjskim političkim i socijalnim nemirima, nacija je izgubila svoje 'muške' karakteristike (društvenu i političku stabilnost, integritet i autoritet), te postala 'feminizirana', slaba i podložna riziku 'silovanja'. Slično vrijedi i za Srpski film, koji istu vrstu šovističkih predodžbi obrađuje u drugačijem kulturnom kontekstu" (ibid., 157). Navedeno se podudara s tezom kritičara Marka Njegića (2010) koji povezuje Srpski film s društvenim stanjem, nazivajući taj film "dnevnicičkim zapisom zlostavljanja od strane srpske vlade u kojem se mijesha egzistencijalistička i psihološka strava, seks, nasilje i politika.

Nadalje, treba naglasiti još jednu temeljnu razliku između klasičnog i postmodernog filma strave. Do 1960-ih jedna od najvažnijih karakteristika filma strave bila je ta da prijetnja koja se javlja u potpuno sigurnom svijetu, na samom kraju biva uništena te se ponovno uspostavlja mir. "Diskurs filma strave karakteriziralo je povjerenje u hijerarhijski društveni red, te pouzdanje u patrijarhalni poredak (sačuvan od legitimnih institucija i autoriteta o kojima ovisimo – vlada, oružane snage, policija, znanost, crkva, itd.). Upravo su navedene institucije te stručnjaci povezani s centrom jamčili sigurnost i zaštitu. Centar je osiguravao sigurne granice između normalnosti i nenormalnosti, reda i nereda. Postojalo je povjerenje u sposobnost centra da objasni svaku prijetnju (koja dolazi izvana), te da uspješno intervenira kako bi je uništilo" (Lockwood, 2008: 2). S druge strane, za postmoderni film strave, koji Lockwood naziva i *paranoid horror* (paranoični horor), karakteristično je da je uspostavljanje reda nemoguće. "Ne možemo se više osloniti na autoritete i stručnjake, te na njihovu pomoć

TONI KOSTIĆ:
POSTMODERNI
FILM STRAVE
KAO BALKANSKI
ŽANR: SRPSKI
FILM SRĐANA
SPASOJEVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

u rješavanju problema. U paranoičnom hororu centar se raspada. Sve se ruši, a žrtve su jedine koje se pokušavaju oduprijeti (...) Paranoični horor je diskurs radikalne sumnje i nesigurnosti” (Lockwood, 2008: 2).

Ovdje je iznimno važno naglasiti teze Dejana Ognjanovića kada govori o prijetnji, tj. monstrumu koji se javlja u *Srpskome filmu*, koje se uvelike podudaraju s postmodernom paradigmom i paranoičnim hororom. “U *Srpskom filmu* monstrum je amorf, lebdi svuda, neopipljiv, i tek povremeno se, nakratko ubliči u nekog Vukmira – ili (kao u najboljim hororima) u tvog rođenog brata. Monstrum nije u nekoj određenoj tački ili liku, nego u strukturi; on nije lociran, nego je u celom lokusu zvanom Srbija. On je taj hologram sastavljen od materijalne i duhovne bede, večite uskraćenosti, večite faličnosti (ne falusnosti!)” (Ognjanović, 2010).

Cristina Pinedo naglašava kako postmoderni film strave dovodi racionalnost u pitanje. Smatra kako područje racionalnosti označava uređen i razumljiv svijet koji je lako kontroliрати i predvidjeti. “S druge strane, iracionalnost predstavlja poremećen, neopisiv, kaotičan, te nepredvidljiv svijet koji konstituira drugu stranu života (...) postmoderna pripovijest nije u mogućnosti nadvladati iracionalne, kaotične sile koje stvaraju poremećaj” (Pinedo, 1997: 18–19). Pinedo tvrdi da postmoderni film strave kreira nihilistički svijet u kojem prijetnja nasilja nikada ne prestaje. Ovaj element nemogućnosti da se individua izbavi iz problema i prijetnje u kojoj se nalazi također je u središtu *Srpskoga filma*. Film je izravna kritika političkog sustava koji utjelovljuju Vukmir i njegovi ljudi. “Centar”, koji bi trebao štititi “malog čovjeka” utjelovljenog u liku Miloša, jest upravo taj koji uništava tog istog čovjeka. *Srpski film* je potpuna suprotnost uređenom i razumljivom svijetu pa se, kada govorimo o postmodernom filmu strave, Spasojevićev uradak savršeno uklapa u tezu o drugoj strani života koju kreira postmoderni film strave. Sve čime smo okruženi u svakodnevnom životu u *Srpskome filmu* biva izokrenuto.

Jedna od važnijih karakteristika postmodernog filma strave jest ta da se odbacuje zatvaranje priče (*narrative closure*). Na kraju filma prijetnja ostaje živa. Zadnja scena *Srpskoga filma* to ilustrira na mučan način. Nakon što je shvatio što je napravio svojoj obitelji, Miloš uzima pištolj i puca u sebe i svoju obitelj dok zajedno leže na krevetu. U idućoj sceni gledatelj shvaća da se u njihovoj sobi nalaze tri muškarca i kamera. Jedan od njih otkopčava hlače, a čovjek u odijelu mu govori: “Ajde. Kreni od malog.” Film završava, a teror kojem smo izloženi tijekom cijelog filma tu ne prestaje. Prijetnja i dalje ostaje na životu.

Za postmoderni film strave karakterističan je pojam “metamorfoze”. U paranoičnom diskursu, smatra Lockwood, horor nagnje metamorfozi, transformaciji ljudskih karakteristika. Ono svakodnevno, ljudsko, u postmodernom filmu strave preobražava se u svoju potpunu suprotnost. Karakteristike ljudskosti koje u svakodnevnom životu shvaćamo zdravo za gotovo postaju izopačene. Prijetnja u postmodernom filmu strave ne dolazi izvana, već iznutra, iz tijela samih likova. U *Srpskome filmu* Miloš pod utjecajem droge doživljava metamorfozu iz normalnog obiteljskog čovjeka u agresivnog seksualnog manijaka. On postaje opasnost i prijetnja za druge, a ta prijetnja i opasnost se rađaju unutar njega, unutar njegova tijela. Metamorfoza je iznimno važan pojam zato što ilustrira zamagljivanje granica u postmodernom filmu strave. “Postmoderna paradigma zamućuje granice između dobra i zla, normalnosti i nenormalnosti, te ishod borbe (protiv prijetnje) je u najboljem slučaju dvoznačan. Prijetnja društvenom redu je iznimno velika” (Pinedo, 1997: 22). U *Srpskome filmu* lik Miloša predstavlja područje u kojem se spajaju i zamagljuju granice dobra i zla, normalnosti i potpune izopačenosti. Ovdje imamo brižnog oca koji siluje vlastita sina, pažljivog muža koji kida glavu tijekom silovanja. Nesigurnost koja karakterizira postmoderni film strave utjelovljena je u liku Miloša. On također utjelovljuje “običnog čovjeka” kojega siluje politički sustav,

čovjeka koji nije u mogućnosti obraniti se. Jedini spas može pronaći u samoubojstvu, dok ono što ga je dovelo do samog ruba i gurnulo ga u potpunu propast nikada ne može biti uništeno.

Zaključak

Svojom tematikom i svojim elementima *Srpski film* pripada balkanskom žanru, preciznije, urbanom neorealizmu. No, svrha nasilja kojem je gledatelj izložen nije šokiranje. Spoj ekstremnog nasilja, pornografije, incesta služi kao metafora trauma koje se talože u životima ljudi s tih prostora. Kao što Ivana Kronja kaže, ono što karakterizira ove filmove su osjećaji zaprepaštenja i konfuzije. Koristeći se eksplicitnim prikazom nasilja, *Srpski film* pokušava što snažnije osvijestiti užase svakodnevice. Način na koji se koristi nasiljem ovaj film također smješta u postmoderni film strave. Postmoderni film strave nudi potpuno izokrenutu sliku stvarnosti, a upravo je to ono što dobivamo u Spasojevićevu filmu. Prijetnja koju pratimo kroz cijeli film ne može biti uništena ni samim završetkom koji ne donosi rješenje problema. Naprotiv, teror koji pratimo kroz cijeli film na samom kraju biva još naglašeniji.

Povjerenje u vladu, policiju, oružane snage, crkvu, itd. više ne postoji. "Centar" ne može ništa učiniti kako bi spasio ljudе; sustav svakodnevno siluje malog čovjeka.

Svijet postmodernog horora Lockwood opisuje ovim riječima: "To je kao da nas je netko pustio da lutamo po svijetu u kojem više ne postoje pouzdane mape, u kojem nekada poznati znakovi nemaju isto značenje, u kojem moramo pronaći novo sklonište ili zauvijek iščeznuti" (Lockwood, 2008: 4). Upravo je to osjećaj koji nam prenosi *Srpski film*, "hibrid" drame urbanog neorealizma s jedne strane i postmodernog filma strave koji počiva na *body horroru* te psihološkom i tzv. *suspense* trileru s druge strane. Upravo je ta mješavina žanrova ono što *Srpski film* čini postmodernim djelom. Autor se koristi temom karakterističnom za filmove urbanog realizma, te je obrađuje elementima koji se vezuju uz postmoderni film strave. Efektan i beskompromisani način obrađivanja teme svakodnevnog života gledatelju ostavlja gorak okus u ustima. Gaženjem i uništavanjem ljudskog tijela, izvrтанjem ljudskih odnosa u svojem djelu, film oslikava stanje u kojem se nalazi društvo u cijelini.

LITERATURA

- Daković, Nevena**, 2008, *Balkan kao žanr: Slika, tekst, nacija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Kolaric, Vladimir**, 2010, "Odbrana umetnosti u Srpskom filmu Srđana Spasojevića", <<http://vladimirkolaric.blogspot.com/2010/08/naucni-teksto-srpskom-filmu-srana.html>>
- Kozina, Mario**, 2010, "Srpski film", *Hrvatski filmski Ljetopis*, god. 16, br. 64, str. 156–159.
- Kronja, Ivana**, 2006, "The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema: Masculinity in Crisis", *Film Criticism*, br. 30, str. 17–37.

TONI KOSTIĆ:
POSTMODERNI
FILM STRAVE
KAO BALKANSKI
ŽANR: SRPSKI
FILM SRĐANA
SPASOJEVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Lockwood, Dean, 2008, "Webs of Simulation: Horror in the Postmodern", <www.zenfilms.com/blog/Horror_in_the_postmodern.pdf>

Njegić, Marko, 2010, "Srpski film: Princ perverzije", <<http://www.slobodnadalmacija.hr/CineMark/tabid/125/articleType/ArticleView/articleId/111680/Default.aspx>>

Ognjanović, Dejan, 2010, "Srpski film: Objasnjenje suštine metafizike značenja i značaja", <<http://cultofghoul.blogspot.com/2010/09/srpski-film-objasnenje-sustine.html>>

Pinedo, Isabel Cristina, 1997, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany: State University of New York Press



*U ratu i
revoluciji* (A.
Bilankov, 2011)

UDK: 791.231(497.5)"200"

Đurđa Knežević

Prazno mjesto kao dokument

Povodom filma *U ratu i revoluciji* Ane Bilankov

SAŽETAK: Esej razmatra eksperimentalno-dokumentarni video *U ratu i revoluciji* Ane Bilankov u kojem autorica izlaže intervju sa svojom bakom, učiteljicom u partizanima u vrijeme Drugoga svjetskoga rata, u kojem pokušava odgovoriti na mučna pitanja vezana uz određena razdoblja hrvatske prošlosti.

KLJUČNE RIJEČI: eksperimentalno-dokumentarni video, rekonstrukcija traume, intervju

petnaestominutnog videa Ane Bilankov, naslova *U ratu i revoluciji*, u kojem, kroz intervju sa svojom bakom, u Drugom svjetskom ratu učiteljicom u partizanima, pokušava odgovoriti na neka mučna pitanja naše suvremenosti.

Razgovor s bakom, gotovo stogodišnjakinjom s mirom i bistrinom u očima, o knjizi *Škola u ratu i revoluciji*, slijedi nakon tih prvih crno-bijelih kadrova. U knjizi se nalazi i bilješka o njoj, ilustrirana i jednom fotografijom nje kao mlade učiteljice na nekom proplanku okruženom učenicima. Kakve veze ima berlinska katakomba praznih polica s bakom koju autorica uporno pokušava dovesti do sjećanja na događaje o kojima knjiga piše? Te knjige, o kojoj autorica pripovijeda, na isti način kao što govore prazne police berlinske katacombe, u stvari i nema. Odnosno, na sreću, sačuvao se tek pokoj, pa i ovaj primjerak koji autorica koristi u filmu, uglavnom zahvaljujući privatnim bibliotekama. Naime, tu su knjigu, uz mnoge druge, hrvatske vlasti početkom 1990-ih stavile na listu nepoželjnih u bibliotekama te su njeni primjerici uklanjeni s polica i uništavani. Dovoljno je bilo da sadržava riječi komunizam, socijalizam, rat, revolucija, Jugoslavija, partizani ili već nešto tomu slično (i da o tome afirmativno govori), naravno i sumnjiva, u stvari proskrbibirana autorska prezimena... I da, da je

Kičeno krovište Sveučilišta Humboldt u Berlinu izranja ponad ponešto mutne armirane staklene ploče položene na kameno tlo.¹ Vrhovi krovova pojavljuju se kao kruna, potom u kadar ulaze ljudi koji se, baš kao u danas stajinskom, analognom fotoaparatu, odražavaju naopako, vise glavom nadolje prema pleksiglasu u koji je u stvari upereno oko kamere. Tako se njihovi, naglavačke okrenuti, odrazi miču iznad debelog stakla, dok im vodič objašnjava što se to ispod njega nalazi. Sad već kamera uoštrava na samo staklo, i ispod mutne površine vidi se podzemni prostor, pačetvorina s praznim bijelim policama za knjige. Dolje pod zemljom nalazi se spomenik knjigama, police bez knjiga, u spomen svim onim knjigama koje su nacisti upravo na tom mjestu palili. Zvali su to čišćenjem njemačke kulture. Početni su to kadrovi eksperimentalno-dokumentarnog

¹ Esej je napisan povodom prikazivanja filma Ane Bilankov u Berlinu, kino Arsenal, 14. 10. 2011. (prepremijera u sklopu izložbe Spaceship Jugoslavia, NGBK Berlin i Kino Arsenal, 14. 10. 2011), u kinu Tuškanac u Zagrebu (premijera, 6.

12. 2011), u Museum of American Art u Berlinu (u sklopu autorske večeri Selected Video Works by Ana Bilankov, 27. 1. 2012) te u sklopu izložbe u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (T-HT nagrada, 24. 2. – 25. 3. 2012).



U ratu i revoluciji (A. Bilankov, 2011)

otisnuta ciriličnim pismom. Ova je knjiga ispunjavala čak dva navedena eliminirajuća uvjeta – riječi: rat i revolucija.

Ima neke dirljive tenzije u odnosu autrice i njezine bake. Autorica kamerom "kopa" i traži po policama, krećući se polako, snimajući iz ruke, u klaustrofobičnom polumraku biblioteke, između knjiga tijesno sabijenih jedna uz drugu, kao da se kreće između živih bića. Tako će se i knjiga s bilješkom i fotografijom bake, knjige koja ju je i ponukala na istraživanje, u jednom trenutku naći na svojem mjestu na polici, između drugih knjiga. Vidimo joj hrbat na kojem krupnim slovima piše *Škola u ratu i revoluciji*. U nekoj sljedećoj sceni nestat će, više je neće biti, odnesena je ili odvedena. Na njezinu mjestu ostat će samo praznina, tamno mjesto, koje tim više svjedoči neprisutnosti, i još više podcrtava njezino postojanje. Baš kao i katakomba s praznim policama, jer i tamo su knjige i dalje simbolički prisutne, samo ih trenutno fizički(h) nema. Nasuprot silini autorice da se

"probije" u sjećanje, da ga rekonstruira zajedno s bakom, zapitujući je, pokazujući joj neke stranice ne bi li joj ga osvježila, upravo privela je sjećanjima, sama je baka međutim uglavnom zabavljena nekim svojim mislima. Tako će, u jednom trenutku, kada je autorica upita da li se sjeća nekih događaja iz rata, baka s posvemашnjim mirom odgovoriti "Ne sjećam se". Kao što nastoji baku primorati na sjećanje, ispitivanjem i podsjećanjem, isto to, simultano i sa kamerom, čini spram gledatelja. Kamerom se probija, zavlači se i meandrira između knjiga, upirući njezino oko, a time i pogled promatrača, u prazne prostore između i ponad knjiga: u to odsustvo, kao sadržaj bremenit značenjima.

U segmentima koje interpolira u intervju s bakom autorica nam govori o istraživanju koje je poduzela da nađe knjigu u zagrebačkim knjižnicama, s poraznim rezultatom. U tim dijelovima čujemo glasove intervjuiranih osoba, dok zumirajuća kamera usmjerava oko na fragmente knjiga i praznog prostora koji se smje-

njuju s medijalno apstrahiranim segmentima bakina portreta, presnijeljenog s TV ekrana. Međutim, ne vidimo i likove ljudi koje slušamo, što je zanimljiv i vrlo diskretan postupak, budući da se ipak radi o filmu, kinetičkom i vizualnom mediju koji operira primarno s direktnom, "analognom" slikom i pokretom. Intervjuirane osobe su pisci, intelektualci, osobe vezane uz knjige, i svi glasovima emocionalno prilično bezbojnim ili, ako se i osjeti neki ton, glasovima rezigniranim, osuđuju takav čin, uništavanje, uklanjanje knjiga, smatrajući ga barbarskim. Upravo taj ton, koji s rezignacijom prihvata počinjeno djelo kao žalosno ludilo, te fine nijanse u glasu koje čujemo, vjerojatno bi ostale nezamijećene da su bile popraćene dokumentarističkom slikom/pokretom, uklopljene u nju. Autorica se dakle, s dobrim razlogom u ime maksimalne jasnoće, lišila najvažnijeg od svojih alata – dokumentarističke/analogne slike i pokreta. Dokumentarnom, stilu "talking heads" nasuprot, autorica kao kontrapunkt suprotstavlja minimalizam poetske slike, dovodeći je gotovo do apstrakcije. Upravo tom apstrahiranom, poetskom jasnoćom u stvari najfektnije pokazuje svoj osobni stav kojim se opire rezigniranom prihvaćanju. Ona se žilavo opire upravo gubitku sjećanja. Baka ima pravo na gubitak svojeg sjećanja; mi svi, kao društvo, to pravo nemamo. I to je ono na čemu Ana Bilankov inzistira.

Vidi se to i u odnosu autorice i bake i nastojanju autorice da vrati, gotovo da baki natrag ulije sjećanje koje je nestalo. Lukav je to zahvat, kojim revitalizira sjećanje i time, iz gašenja ionako krhkog pojedinačnog pamćenja, obnavlja znanje da bi ga predala dalje na čuvanje gledateljima. Starica, naravno, ne pamti ono što bi autorica/drugi rado čuli, kao i u sva-ke druge osobe i njezino je sjećanje selektivno

i pravi osobni izbor. Knjiga koju joj stavlja u ruke, i upućuje je na mjesto gdje se u toj knjizi o njoj govori, jedva da staroj gospodji išta znači. Posve drugačija težišta i naglasci u dvije osobe rijetko se nađu na istoj točki. Gotovo kao da su u svojevrsnom nježnom sukobu. Autoričina pozicija je civilizacijska zgranutost nad činom, činima koji se kroz povijest uostalom na razne načine ponavljaju, i nisu uvijek u pitanju knjige. Jednom je to Bamiyanski Buddha, drugi put mostarski Stari most... a radi se o uništavanju, razaranju proizvoda ljudske civilizacije kao mjesta humanosti, mjesta jedinog što ga kao vrsta imamo, što nas odlikuje i ističe od drugih vrsta, povijesti čovječanstva.

Autoričina baka živjela je jedan segment te stvarnosti, bila je dio nje i to joj nitko ne može bilo kojim činom oduzeti, uništiti, poreći. Zato i može, iz perspektive svojeg osobnog trajanja i samorazumijevanja, u jednoj prilici za ratno razdoblje, vrijeme strašne svjetske katatizme, lakonski reći "ne sjećam se, pa to je kratko trajalo". Njezina osobna priča je jedna stvarnost, nešto što živi s njom i nestaje s njezinim odlaskom. Knjiga, u kojoj se nalazi i mali dio njezine osobne priče, jest materijalizirana povijest, a ona je opće ljudska, pripada svima i ostaje za buduće naraštaje. Baka, kao i sva ljudska bića, otići će; međutim, trag koji ljudi uopće ostave u knjigama, kamenim spomenicima, katedralama i mostovima... ostaje, svakako bi ga trebalo čuvati zauvijek, jer sadrži dio njihove/naše ljudskosti. Spaliti knjigu ili je baciti u kontejner jest spaljivanje odnosno odbacivanje naše ljudskosti.

Ana Bilankov pripovijeda filmskim jezikom jednu istinitu priču. Tešku i mučnu, a ispričala ju je tako kao da prepričava san. Ružan, ali san je napokon stanje iz kojeg se budimo.

ĐURDA
KNEŽEVIĆ:
PRAZNO
MJESTO KAO
DOKUMENT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051KRELJA, P."2011"

Janko Heidl

Nedeklarativno domoljublje

Povodom filma *Domoljubni vremeplov* Petra Krelje

SAŽETAK: Osvrt na najnoviji film uglednoga hrvatskog dokumentarista Petra Krelje, *Domoljubni vremeplov*, premijerno prikazan krajem 2011. godine. Film se u eseju stavlja u kontekst sličnih ostvarenja u regiji koja rekapituliraju, iz vrlo osobne vizure, noviju političku povijest (*Cinema Komunista*, Mila Turajlić, 2010; *Jedna žena – jedan vek*, Želimir Žilnik, 2011). Kreljin film konceptualno je izazovan jer je riječ o komplikaciji njegovih ranijih dokumentarnih filmova (*Recital*, 1972; *Poslijе štrajka*, 1988; *Na sporednom kolosijeku*, 1992; *Drugi Dubrovnik*, 2007) s dodanim arhivskim dokumentarnim popularnokulturnim materijalom (neformalnim snimkama Tita, domoljubnim budnicama iz ranih 1990-ih) koji kontekstualizira i preosmišljava ovaj svojevrsni omnibus, pretvarajući ga u osobni, razočarani, gorko-ironični deziluzionirani pogled na nekoliko desetljeća nacionalne povijesti.

KLJUČNE RIJEČI: Petar Krelja, dokumentarni film, komplikacijski film, nacionalna povijest

Unatrag nekoliko mjeseci na hrvatskim smo velikim ekranima imali prigodu vidjeti tri zanimljiva dugometražna dokumentarna filma što se, da tako kažemo, osvrću na život u regiji nekad, implicitno ga ili eksplisitno uspoređujući sa sadašnjim stanjem. Nakon prošlogodišnjeg Festivala igranog filma u Puli, u ograničenoj je kinodistribuciji u nas prikazan debitantski dugometražni rad srpske autorice Mile Turajlić *Cinema Komunista* (2010) koji je svojevrsnu skicu društvene, ekonomске i političke povijesti SFRJ od 1945. do 1991. ponudio iz zanimljive vizure pripovijesti o djelovanju najvećeg srpskog kinematografskog poduzeća Avala film i filmofilmskim sklonostima doživotnog pred-

sjednika zemlje Josipa Broza Tita. Jedan aspekt života u zemlji komunizma s ljudskim licem kroz isповједnu je monološku priču o komunistici bliskoj državnom vrhu, devedesetdevetogodišnjakinji Dragici Srzentić, zabilježio srpski redateljski veteran Želimir Žilnik u filmu *Jedna žena – jedan vek* (2011), u nas prikazanom prvo na prošlogodišnjem motovunskom filmskom festivalu, a potom, u prosincu, na Human Rights Film Festivalu.

Autor više od 250 (!) filmova, neumorni hrvatski veteran Petar Krelja, razdoblje je ovdašnje povijesti od 1971. do 2007. sagledao koncepcijski najintrigantnijim od ova tri filma, *Domoljubnim vremeplovom* (2011), zasad prikazanom samo na premjeri u zagrebačkom kinu Tuškanac. Čak 130 minuta dugačak, *Domoljubni vremeplov* mahom je sastavljen od četiri prethodno snimljena Kreljina kratka dokumentarna filma, ovdje uvrštena u integralnom obliku. To su *Recital* iz 1972., *Poslijе štrajka* iz 1988., *Na sporednom kolosijeku* iz 1992. i *Drugi Dubrovnik* iz 2007. Njima su pridodani dijelovi još jednoga Kreljina staroga filma, *Budnice* iz 1970., a sve je povezano, razdvojeno, obogaćeno, kontekstualizirano, ili kako hoćete, kratkim montažnim sekvencama arhivskog dokumentarnog materijala. Takav, uvelike neuobičajen postupak prirodno izaziva sumnjičavo pitanje: Nije li to tek (pre)jednostavna i prebanalna ideja da bi se bez osobitog truda tobože napravio novi film koji zapravo ne nudi ništa nova? Oni koji prosude da je tome upravo tako svoj će stav posve sigurno umjeti valjano argumentirati.

Međutim, golicavo pitanje o tome čini li spoj četiri postojeća filma novi film ili ne,



*Domoljubni
vremeplov* (P.
Krelja, 2011)

može se tumačiti na više načina. Stvar bi se, primjerice, mogla postaviti ovako. Budući da je filmski redatelj u klasičnom smislu, Krelja ovaj film predstavlja kao manje-više standardno filmsko djelo i prikazuje ga u kinu, zbog čega ga takvim doživljavamo i na taj ga način prosuđujemo. No, *Domoljubni vremeplov* bez problema bi se mogao predstaviti i kao vizualni rad te kao takav prikazivati u muzeju ili galerijskom prostoru u sklopu neke konceptualne izložbe, pa bismo tada, tek zbog načina prezentacije, bili navedeni o njemu razmišljati kao o eksperimentalnom iskoraku. I, već samim time, zacijelo bi dobio određenu auru dodatne izazovnosti koju mu ovako nismo skloni pripisati, jer je standardnim načinom predstavljanja ni ne traži. Ili bi, isto tako, *Domoljubni vremeplov* mogao biti proglašen inovativnim pokusom u području izrade filmova od takozvanog *found footagea*, u prijevodu *pronađenog ili postojićeg materijala*, razmjerno nejasne odrednice kojom se obično želi reći kako je neki redatelj spretno

uobličio film od snimaka načinjenih pod tuđim nadzorom, što mu valjda daje neku posebnu čar i vrijednost.

Daleko od toga da takvi filmovi ne mogu biti dobri i kvalitetni, daleko od toga da je takav posao jednostavan, ali kad se kaže da je netko redatelj koji radi s tim famoznim *found footageom*, kao da se priči i djelu dodaje neka doza mističnosti i osobite umještosti autora. Uostalom, zar bezbrojni retrospektivni dokumentarci nisu djela napravljena barem većim dijelom od *found footagea*, samo što se o njima ne razmišlja i ne govori na takav način? Pa, eto, i *Domoljubni vremeplov* u tom svjetlu mogli bismo sagledati kao film izrađen od postojeće građe, arhivskog materijala, i to mahom od onog koji je redatelj snimio osobno, što bi mu svakako trebalo zajamčiti dodatnu vrijednost, ako ništa drugo, onda u smislu inovativne, možemo čak reći i eksperimentalne ideje.

No, okanimo li se relativiziranja i spekulativnog teoretiziranja, vrline *Domoljubnog*

JANKO HEIDL:
NEDEKLARA-
TIVNO
DOMOLJUBLJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vremeplova nije teško pronaći ni u njegovu, da tako kažemo, običnom, nemistificiranom kinoizdanju. Kao prvo, nesumnjivo je zgodno što nudi, kako bi se suvremenim marketinškim rječnikom reklo, četiri u jedan ili pet u jedan, to jest prigodu da gledajući jedan film, u jednom potezu vidimo taj film i još četiri cijela filma iz opusa najproduktivnijeg hrvatskog dokumentarista. Zatim, izborom baš ta četiri, a ne nekih drugih filmova iz svoje filmoteke, njihovim supostavljanjem u baš tom, jednostavno kronološkom, a ne nekom drugom odnosu, Krelija je s jedne strane, opet se poslužimo u današnja vremena često upotrebljavom frazom, stvorio novu vrijednost, ali i svaki od tih filmova barem donekle obogatio novom doživljajnom dimenzijom. Osobito je zanimljivo kako je u ovom sklopu zaživio antologiski Recital, bilješka omladinske priredbe povodom proslave nekoć važnog državnog praznika Dana Republike u podravskom mjestu 1971. Svojedobno čak i neslužbeno zabranjen zbog virtuoznog, ali nedokazivog ironijskog pogleda na grotesknost "instrumentaliziranih recitatora i amaterskih glumaca", napravljen, dakle, s prepoznatljivom namjerom da prikaže ili ilustrira jedan aspekt manjkavosti tadašnjeg društvenog uređenja, Recital sada, možda nenamjerno, ali nedvojbeno predstavlja djelo u kojem, ispred i iza kamerre, vidimo ili osjećamo, najviše životne energije, entuzijazma i optimizma. Koliko god nastupni borbeno-domoljubni zanos protagonista Recitala bio dirigiran ili iznuđen, oni zrače optimizmom i vitalnošću kakve ne zamjećujemo kod protagonisti ostalih filmova u ovom svojevrsnom omnibusu. Slično tome, čini se i da filmotvorci svom djelu pristupaju s određenom žestinom vjere u mogućnost da se zatečeno stanje promijeni, dok u ostala tri filma kao da te malodušno, premda vrlo suošćećajno, bilježe postojeće stanje, s minimumom pouzdanja da bi se ono eventualno moglo poboljšati.

Ponešto nade u bolju budućnost, koja se uvijek iznova očekuje kroz takozvano nužno žrtvovanje u nemiloj sadašnjosti, a na svojim

ga plećima redovito nose mali ljudi ili, kako se nekoć govorilo, narodne mase, zamjetno je i u neveselom ostvarenju *Poslije štrajka*. Izazovan dokumentarac iz 1988. u kojem nekolicina sudionika i neposrednih svjedoka govori o uzrocima, razvoju i posljedicama štrajka rudara u labinskom ugljenokopu Ripenda, prikazuje nemilosrdnost socijalističkih vlasti i iz današnje perspektive demantira sve razvijeniji mit o tome kako je u SFRJ, ako ništa drugo, većina imala siguran posao – jer pobunjeni su rudari, jednostavno rečeno, nogirani kao višak radne snage, bez brige poslodavaca i društva za njihovu daljnju budućnost, baš kao što danas, u navodno dijametralno drugačijoj društveno-ekonomsko-političkoj paradigmi bivaju nogirani mnogi zaposlenici – a po vrsti pristupa i redateljskog angažmana u sjećanje priziva djela proslavljenog britanskog filmoborca za ljudska prava Kena Loacha. Film *Na sporednom kolosjeku* iz 1992. sućutno prikazuje dio života ratnih prognanika iz Slavonije i Posavine privremeno nastanjениh u takozvane nastambe putničkih vagona smještenih na sporednom kolosjeku željezničke postaje Klanjec u Hrvatskom zagorju, a *Drugi Dubrovnik* iz 2007. podjednako se suošćećajno bavi prikazom problema beskućnika smještenih u derutnu bivšu dubrovačku bolnicu.

Iznjedrivi se, kako kaže redatelj, iz ili protiv društvenih aberacija svoga vremena, ovi su filmovi, svaki za sebe, nastojali i uspjeli dati parcijalnu sliku neposrednog svijeta u kojem živimo, zabilježiti djelične stvarnosti koji su zaintrigirali njihova autora. Poslagani jedan do drugoga u ovom, nazovimo ga tako, dokumentarno-eksperimentalnom omnibusu, stvaraju razmjerno deprimantan niz u kojem svjedočimo o tome kako situacija u zemlji, korak po korak, ide s lošeg na gore.

Novododani arhivski dokumentarni materijal koji kronološki adekvatno trasira cjelinu čini se osmišljenim ponajprije u asocijativno-impresionističkom kodu čija je namjera više obojiti doživljaj negoli precizno ispričati do-

gađaje. Najupečatljivijim se odsječkom doima onaj u kojem snimka izvedbe hit-pjesme *Mala djevojčica* iz 1958, u izvedbi Ive Robića i Zdenke Vučković, prerasta u montažni niz istržaka što prikazuju predsjednika SFRJ Josipa Broza Tita i njegovu suprugu Jovanku u hedonističko veselim izdanjima te ironično-ogorčeno sugeriraju kako Tito nije bio više od hohšaplera koji je svoju moć koristio ponajprije kako bi ispunjavao djetinjasto nezrele želje svoje životne družice. Još se ojađenijim iskazom čovjeka koji razočarano gledajući unatrag ustanavljuje po raznost sadašnjice, čine dijelovi filma prošarani popularnim, medijski forsiranim domoljubnim budnicama iz 1990-ih, u kojima se zaneseno pjevalo "mojoj domovini", o zaustavljanju

rata u Hrvatskoj "u ime ljubavi, Boga i djece" i o "ruži Hrvatskoj", a koji stvaraju dojam kako bezbrojna obećanja boljštaka ni u željno očekivanoj samostalnoj vlastitoj državi nisu (bila) više od lakonotnih estradnih nastupa onih kojima estrada nije, niti bi smjela biti, u opisu radnih zadaća.

Domoljublje *Domoljubog vremeplova* ono je osobe koja svoj dom prirodno ljubi i želi mu sve najbolje, no čija su očekivanja i nadanja opetovano iznevjerena, jer se u njemu umjesto ostvarenja uvjeta za osjećaje ponosa te pretežitog spokoja i zadovoljstva, iz dana u dan, iz mjeseca u mjesec, iz godine u godinu, iz desetljeća u desetljeće, nude tek šuplje deklaracije i teatralno busanje o prsa.

JANKO HEIDL:
NEDEKLARA-
TIVNO
DOMOLJUBLJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Rudarske
himne (B.
Morrison,
2010)

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.23(100)"2011"(049.3)

Stipe Radić

Melankolija poraza

Osvrt na filmove *Seljačka utopija*, *Sunčev sustav* i *Rudarske himne*
na 9. Human Rights Film Festivalu, Zagreb, 5–10. prosinca 2012.

Promjenom gospodarske paradigme teški je fizički rad u posljednjih nekoliko desetljeća u zapadnom kulturnom krugu zadobio auru egzotičnosti. Vezan uz nestajuću agrarnu i industrijsku proizvodnju rad je usporedo s pohodom kapitala otisao na istočna, jeftinija i nezaštićenija tržišta. I dok radnici odlaskom takva slabo plaćenog i po zdravlje štetna rada teško mogu žaliti, pripadajući su procesi uvjetovali snažan udar na temelje njihovih zajednica, među ostalim, i na mogućnost da (pre)žive od svojega rada. Udaljavanje (*outsourcing*) proizvodnog rada utjecalo je na nestanak tradicionalnih radnih mjesta i na urušavanje solidarnih društvenih mreža (od lokalnih zajednica do sindikata), a i sam je pojam radništva završio u semantičkoj ropotarnici ustupivši mjesto neutralnijem pojmu ljudskih resursa. Nestanku klase "plavih ovratnika" (24 City /2008/ Jia Zhang Kea pokazuje nam da primjera ima čak i u Kini) treba dodati globalni proces deagrarizacije (time i urbanizacije), prvenstveno zbog nemoći manjih poljoprivrednika da se suprotstave globalnim trgovinskim korporacijama. Svi ti umreženi procesi stvaraju mase obespravljenih, potplaćenih i iznova eksploatiranih radnika i migranata na rubu egzistencije, kao i mase nepotrebnih, odjednom odbačenih ljudi koji tržišnom logikom postaju društveni balast. Sve to već godinama apostrofira gospodarska kriza koja sve više širi ponor društvenih razlika.

Kritični tonovi triju autorskih samosvojnih filmova s ovogodišnjeg HRFF-a sugeriraju začetak takve egzistencije za za-

jednice koje portretiraju. Iako geografski ili vremenski udaljeni, *Seljačka utopija* (Sawan baan na, 2010) Uruphonga Raksasada, *Sunčev sustav* (Sonnenystem, 2011) Thomasa Heisea i *Rudarske himne* (The Miner's Hymns, 2010) Billa Morrisona filmovi su slične prošivenosti sjetom koji iskazuju odumiranje tradicionalnog načina života. Sve ih povezuje tragičnost pogodenog otpora agrarnih i industrijskih zajednica kojima novi svjetski ustroj ne donosi ni rast ni napredak, već one postaju njegovim žrtvama.

Tajlandski film *Seljačka utopija* naturalistički je dokumentarno-fikcijski hibrid u kojem se priroda (usprkos "poetiziranoj" fotografiji) predstavlja u potpunosti ogoljela od mističnosti koju u svojim filmovima inače iskazuju tajlandske sineasti (poput Apichatponga Weerasethakula u *Tropskoj bolesti /Sud pralad*, 2004/ ili Pen-ek Ratanaruanga u *Nimfi /Nang mai*, 2009/). Fikcijski utemeljenu priču o kmetskom radu dviju obitelji na malom imanju riže Raskasad, prikazuje dokumentarističkim postupcima (spontani prikaz rada, izostanak glazbe, u ulogama su stvarni farmeri), što u konačnici stvara začudnu mješavinu filmskih rodova. Za razliku od tematski slično postavljenog talijanskog klasika *Drvo za klonpe* (L'Albero degli zoccoli, 1978) Ermanna Olmija, Raksasada ne intrigiraju toliko motivi seljačkog zajedništva i ugnjetavanja, već stalan slijed epizoda fizičkog rada u nemilosrdnoj okolini, koji opet iznova ne daje dostatne rezultate. Strpljivim promatračkim pristupom poljoprivredni rad prikazuje kao mukotrpan proces koji dovodi do



Seljačka utopija
(U. Raksasad,
2010)

tenzija koje iziskuje borba za preživljavanje (za djecu kao i za odrasle). Raksasadov je film usporediv s meksičkim dokumentarcem *Naslijednici* (*Los Herederos*, 2008) Eugenija Polgovskog, kao i argentinskim, također rodovskim hibridom *La libertad* (2001) Lisandra Alonsa. Takvo predstavljanje iscrpljujućeg fizičkog rada gledatelja razotkriva kao dokonog voajera koji promatra i na taj način prisustvuje mučnom ritualu preživljavanja.

Heiseov prikaz života male seoske zajednice na sjeveru Argentine u Sunčevu sustavu nešto je drugačiji, više je formalističnog i staloženog prirodnog ritma. Iako donekle dijeli sličnu okosnicu s redateljevim prijašnjim filmom *Materijal* (*Material*, 2009) – tranziciju zajednice u nepoznato – Sunčev sustav ipak se uvelike razlikuje od potonjeg koji je prošle godine prikazan na HRFF-u. Dok se *Materijal* sastoji od kolaža nepovezanih snimki o slomu istočnonjemačkog socijalizma, te je cijeli sazdan od tenzija prikazanih zrnatom teksturom videosnimki, u Sunčevu sustavu Heise iskazuje snažan osjećaj za vizualno, koristeći duge, brižno komponirane kadrove detalja i bukoličkog pejzaža. Izbjegavajući glazbu, dijaloge, pa i titovanje onoga što je ipak izgovoren, Heise

se kao stranac u nepoznatoj zemlji, koji želi izbjegići zamke etnografskog filma, fokusira na distancirano bilježenje sitnih izmjena u životu zajednice stvarajući vizualnu poemu koja kroz nekoliko godišnjih doba razotkriva skrivene prirodne ritmove, što podsjeća na filmove Talijana Franca Piavolija (*Glasovi kroz vrijeme – Voci nel tempo*, 1996). Ti se ritmovi pozicioniraju kao osnova autorova programa izrečena već u naslovu filma, tako da se ono prikazano, lokalno, motivski objedinjuje s kozmološkim (Sunce se kao motiv pojavljuje i na starim reljefima i u sklopu školskih predavanja). Sunčev sustav tako suptilno prikazuje ritam života na selu – religiozne i kulturne manifestacije, nedaće koje se zajednički nadvladavaju (prevrnuti traktor), kao i detalje koji pokazuju da se u globaliziranom svijetu teško može ostati izoliran (seljani nose brendiranu konfekciju, gledaju televiziju). Fizički rad kod Heisea nije toliko uvjet preživljavanja (kao u Seljačkoj utopiji), koliko sam način života, a sastoji se od sitnih popravaka, obradivanja vrtu, ispaše stoke, pravljenja kruha.

Ono što snažno povezuje Heiseov i Raksasadov prikaz seoske zajednice eksplicitan je prikaz okrutnosti prema životinjama koji

razotkriva ono što je industrijska proizvodnja hrane otudila od suvremenoga potrošača – značenje smrti (u dokumentarnim nam okvirima to iskazuje npr. *Kruh naš svagdanji /Unser täglich Brot*, 2005/ Nikolausa Geyrhaltera). Smrt je tako često, manje ili više otvoreno, sastavni dio filmova koji se bave životom na selu ili u divljini, poput klanja svinje u *Stablu za klonpe* ili pripreme ulovljenog pasanca u *La libertad*. Tako očajni, gladni farmeri u *Seljačkoj utopiji* za jelo hvataju zmije i pse, dok Heise seljane u Sunčevu sustavu prikazuje u krupnom planu kako nožem postepeno škope bika, a u konačnici i jednu obitelj kako kolje govedo i brižno priprema njegovo meso. U uvjetima takva života smrt postaje nešto opipljivo i očekivano, za razliku od urbane aseptičnosti i uniformnosti konzumerizma. Autorima ipak nije namjera eksplorirati ideju o plemenitom, no krvoločnim divljacima, već prije zahvatiti ozrače dijeljenja, zajedništva, rituala tradicije koja odumirne. Tako su i seljani, koji se vesele salati od zmije koju su upravo uhvatili u *Seljačkoj utopiji*, i obitelj koja komada govedo kod Heisea iskaz u isto vrijeme krajnje okrutne prirodne potrebe, ali i troke humanosti koja pojedinca vezuje uz članove obitelji ili širu zajednicu.

Impresionističku elegiju o porazu zajednice predstavljaju i *Rudarske himne*, srednjometražni *found footage* projekt Billa Morrisona – koji poput njegova najpoznatijeg filma *Decasia* (2002) iskazuje autorovu fascinaciju obrisima prošloga i propadanjem (u potonjem i fizičkih svojstava filma). U *Rudarskim himnama* crno-bijelim arhivskim snimkama, koje bilježe život britanskih rudara kroz cijelo 20. stoljeće, suprotstavljen je materijal u boji koji iz zraka razotkriva što danas u pejzažu zamjenjuje nekadašnja rudarska grotla – to su mahom trgovački centri i parkirališta. Refleksija o onome izgubljenome tako je osnovna linija ovoga djela, koje snažnu hipnotičku i afektivnu prožetost zadobiva autorovom odlukom da sve arhivske snimke dodatno uspori, čemu doprinosi i sugestivna glazba islandskog skla-

datelja Jóhanna Jóhannsona. Krećući se potisnutim glazbenim pejzažima, od elektronskog *drone* minimalizma do snolike mističnosti suvremene klasike, Jóhannson nadopunjava Morrisonovu arheologiju vremena potresnom melankolijom. Početni prikaz masovnog skupa rudara i njihovih obitelji, pun razdražanih, ali i tmurnih zamišljenih lica, povezuje se sa evokacijom rada u rudniku, a u konačnici i masovnim prosvjedima i nasilnim sukobima s policijom nakon odluke torijevske vlade o zatvaranjima rudnika.

Taj jalovi otpor, koji je iskaz potpune dominacije ekonomsko-političkoga nad životom pojedinca i zajednice, u *Seljačkoj utopiji* prikazuje se još otvorenije. Iako su Raksasadovi likovi pozicionirani na samo dno kapitalističke hijerarhije, i oni su uronjeni u globalni sustav kretanja kapitala – zbog nemogućnosti vraćanja kredita banchi primorani su prihvatići ponudu vlasnika da rade na njegovu polju riže, a i on sam u konačnici je primoran prodati imanje jer mora vratiti kredit. Uhvaćeni u dužničku petlju seljani čine sve da bi na brz način zaradili, te odbijaju ponudu susjeda koji im besplatno ustupa zemljište pod uvjetom da imanje obrađuju s poštovanjem prema prirodnim ciklusima, na tradicionalan način bez kemikalija. Otud ironičan naslov filma koji razotkriva da logika profita i zaduženosti diktira brzinu i maksimizaciju te u konačnici utopijskim čini osvještenije odnošenje prema ljudima, prirodi i svijetu. Takve poruke pravi obris dobivanju Raksasadovom namjerom da svoje likove umreži s burnim političkim životom, baš poput dokumentarne trilogije Leonarda Retela Helmricha (koja počinje odličnim *Okom dana / Stand van de zon*, 2001) o teškom preživljavanju jedne indonezijske obitelji u slum-ovima Džakarte. Raksasadovi su farmeri svjesni neostvarivosti snova o uštedi kojom bi mogli platići obrazovanje svojoj djeci te im ne preostaje ništa osim očajanja i kritiziranja političke i bankarske elite. I dok na početku *Seljačke utopije* svjedočimo predizbornom skupu na kojemu

STIPE RADIĆ:

MELANKOLIJA

PORAZA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

se slatkorečivi političari predstavljaju puku, sam kraj donosi bijesne prosvjede usmjerene prema neobazrivoj političkoj eliti. Među prosvjedicima sada rezignirano luta glavni lik filma prisiljen posao za sebe i svoju obitelj tražiti u labirintu velegrada.

Rudarske himne i Sunčev sustav svojim zadnjim scenama nude nešto melankoličniji, no ništa manje tragičan prikaz ljudskoga poraza. Morrison svoj film, uz suptilni glazbeni *crescendo*, završava davno snimljenim kadrovima masovnih sindikalnih povorki, visoko podignutih zastava, klasnoga ponosa, afirmirajući Rudarske himne kao meditaciju o iznevjerenoj radničkoj klasi i njezinu nasilno skršenom ponosu. Heise, pak, izjednačava proces deagrarizacije s nezaustavljivom snagom prirode tako da metaforički koristi motiv kiše i poplave zbog koje su seljani primorani napustiti svoje domove. Seljani kao da ni nemaju pravo na otpor da sačuvaju zajednicu, već je njihova jedina mogućnost preživljavanja derutni autibus koji će ih odvesti u nepoznato. Konačan tragičan pad razotkrit će se posljednjim, desetominutnim kadrom u kojem se vožnjom iz gornjega rakursa, uz gotovo sakralnu glazbenu podlogu, prikazuje sirotinjsko predgrađe nekog argentinskog grada, koje očito očekuje seljane. Identično se korištenje urbanog pejzaža prikazuje u još jednom filmu s ovogodišnjeg HRFF-a, u *Mirageu* (2011) Srđana Keče koji arhitektonsku vizuru Dubaija (u jeku gospodarske krize koja je ugasila brojne građevinske projekte) snima u dužim kadrovima uz rastrzanu glazbenu podlogu. Kečina fatamorgana pravi obris zadobiva kompariranjem glasova nevidljivih građevinskih radnika s lagodnim životom bogatih stranaca koji ističu da je vrijeme ekonomskog interesa za Dubai prošlo.

Ono što preostaje nizovi su nedovršenih građevina, cesta koje prestaju usred pustinje, što stvara distopijsku viziju nimalo drugačiju od Heiseova *sluma*, utoliko što se ova sablasna pejzaža ujednačavaju kao svojstveni ekscesi kapitalizma.

Usporedo s povećanjem broja svjetskog stanovništva i širenjem društveno-ekonomskog jaza osiromašeni puk završava u kloaki grada koja postaje arhetip uređenja današnjice. Bilo da je riječ o pariškim *banlieueima*, uglovima Baltimorea ili slumovima Bangkoka, svi oni kriju bezbroj odbačenih lica u nepreglednim nizovima provizornih građevina. Urbano socijalno čišćenje u vidu gentrifikacije, a katkada i ogradijanja životnoga prostora za one imućnije (to nam pokazuje meksički triler *Zona / La zona*, Rodrigo Plá, 2008/), krajnje su cinični procesi koji se odvijaju kao reakcija na takvo omasovljenje. Mase su luk nositelj svjetske budućnosti, ističe Don DeLillo u svome romanu *Mao II* (New York: Scribner, 1991) u kojemu promatrački propituje različite koncepte mogućnosti ljudske gomile. On masu shvaća pesimistično, prikazujući je krajnje neemancipativnom, umrtyljenu konzumerizmom ili stalnim (političkim i religioznim) frakcijskim sukobima te time uvijek iznova lako izmanipuliranom. Sličan prikaz tihe predaje i pasivnosti povezuje uništene zajednice kod Heisea, Morisona i Raksasada s linijom DeLillova romana koja tematizira masu dotučene sirotinje u jednom newyorškom javnom parku. Te mračne distopijske vizije urbaniziranog svijeta pokazuju potresene, iskorištene i razočarane ljude, no masovnost njihove nove zajednice (kako nam daju naslutiti brojni društveni nemiri u posljednje vrijeme) možda krije i začetak iskre nečega prijelomnog.

UDK: 79.633-051SMITH, S. I COOK, B. "2011"(049.3)

Arthur Božić

(*Arthur Christmas, Sarah Smith i Barry Cook, 2011*)

Teško je bilo sustegnuti bojazan prilikom odlaska na premijeru najnovijeg filma studija Aardman Animations. Naime, ekipa koja nam je podarila niz bisera – široj domaćoj publici poznata je prije svega po *Bijegu iz kokošnjca* (*Chicken Run*, Peter Lord, Nick Park, 2000) i u nebesnom dvojcu s neočekivanim kormilarom, Wallaceu i Gromitu – vraća se s dugometražnim filmom nakon punih pet godina, prvi put u prikazivačkoj tehnologiji 3D i s partnerstvom Sonyja. Ne znam koliko je Sony zločestiji (čitaj: komercijalniji) igrač od Dreamworks-a s kojim su Aardmanovci (ili Goblini u prijevodu) prethodno surađivali i koji, *nota bene*, nije bio zadovoljan zarađenim parama, ali božićni film je i tako komercijalna šljaka sam po себи. Štoviše, božićni film je "komercijalna" šljaka i kad ne želi nužno biti komercijalan. "Komercijalno" pod navodnicima označava onu uporabu pojma kojom se služe šesnaestogodišnjaci koji slušaju Metallicu, a ne "komercijalne stvari". Naime, postoje filmovi na koje nailazimo s vremenom na vrijeme, a koji savršeno zapletu ideju, ali onda nisu u stanju rasplesti vlastito tkanje. Ti su filmovi vjerojatno generatori najbolnjeg razočaranja koje gledatelj može doživjeti jer ne ispunjavaju obećanu, nego tek napola ostvarenu magiju. Božićni filmovi nemaju takvih problema jer koliko god tematiku učinili svježom ili subvertirali zadane obrasce, šećerlama nas čeka prije ili poslije. Svatko tko očekuje nešto drugo od propisanoga, radi to na vlastitu odgovornost. Blagdanska kinematografija stavlja mit na kušnju da bi ga u završnici samo još više učvrstila. Ako se slučajno nađete pri gledanju otkvačenog ili "drukčijeg" božićnog filma, umjesto da uživate, bolje bi vam bilo da strepite pred

nadolaskom vlastitih, predprogramiranih suza, uzdaha i posezanja za papirnatim maramicama. Dručiće ne dopušta žanrovska zadanost. I filma i vas.

Još od prethodnog Aardmanova ostvarenja *Pusti vodu da miševi odu* (*Flushed Away*, David Bowers i Sam Fell, 2006), tu je i računalna animacija. Na stranu što pikselizacija nekako po špagi asocira *pixarizaciju*, premda Pixar, sam po sebi, nije nužno loša stvar, danas je teško na repertoaru multipleksa pronaći "igrani" film koji nije debelo podmazan kompjuterskom grafikom. Nekako čovjek očekuje da će revoltirani animatori (animiranih filmova, ne igranih) dići ruke od modeliranja jer se ionako više ne nazire razlika između nekad strogo i kontroverzno odijeljenih *crtiča* i *filmova*. Uzmite prepotopne lovce na vještice, carinike visokog i niskog i smijte im se naglas, jer svaki *blockbuster* danas je više uvjetovan svojim "crtičkim" kvalitetama nego onim igranofilmskim. Dalje, ne samo da sam oguglao na "uvijek istu" hiperrealističnost kompjuterske grafike u igranom filmu ovih dana, i da više od ičega volim vidjeti dobro staro gumeno čudovište, već i suvremena animacija time nekako gubi vlastitu estetsku raspoznatljivost. Makar i oblikovanje bilo stilizirano, te stilizirano lijepo i simpatično, tradicionalne tehnike sada retrospektivno dobivaju kvalitetu ne visoke, već "još više" umjetnosti. Nečeg dalekog, auratičnog, nedosanjanog, da ne kažem avangardnog. Zbog osjetilnog užitka u artističkoj komornosti plastelina, koji nam se nadaje u gore spomenutim Wallaceu i Gromitu, te šarmu pokreta stop-animacije koji nije "kao na filmu", već, upravo, "kao u animaciji", Aardman nam se omiljuje podjednako kao i zbog vrckavog humora. Avaj, ne plaču samo domaći književni kritičari i redoviti kupci svježe kompjuterske opreme zbog nabujale "stvarnosti".

Ipak, treba reći da je Arthur Božić (*Arthur Christmas*) dobar film i da njegovim redateljima treba odati priznanje na prviencu. Jest, dobar je to božićni film, iznimno prijamčive kompjuterski generirane slike, namijenjen djeci prije svega, ali na aardmanovski šarm koji treba potkupi-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ti odrasle pratioce u kino nije lako ostati imun. Znate što vam se spremá i sami ste si krivi. To je još jedna priča o Djedu Mrazu, štoviše četvoricu istih. Trenutnom Djedu, njegovu ocu, koji je nekoć bio Djed, i njegovim sinovima, od kojih će jedan postati Djed, a drugi, mlađi – naravno – naslovni je lik Arthur. Obiteljska priča, dakle. Ne samo da je Djed Mraz, kako vidimo, obični smrtnik koji vrši dužnosti nasljedne institucije Djeda Mraza, već je zapravo vlasnik obiteljskog biznisa koji zapošjava tisuće radnika vilenjaka. I upravo je najfascinantniji dio filma sam početak u kojem nas autori smještaju u svijet davajući vremensko-prostorne koordinate. Vrijeme je zbivanja današnjica, a svijet filma hipotetski odgovara na pitanja: Kako bi danas bilo moguće isporučiti dvije milijarde božićnih poklona u jednoj noći? Koji su to proizvodni uvjeti, kakvi tehnološki kapaciteti, kakva industrija s jednim čovjekom na čelu mora postojati da bi to bilo moguće? Odgovor je i više nego lucidan: organizacija Djeda Mraza preslikava vojno-industrijskog kompleksa.

Zeitgeist filma nagoviješten je već uvodnim pitanjima koja izgovara djevojčica koja piše pismo Djedu: "Dragi Djede, ako si stvaran, zašto ne vidim tvoju kuću na Google Earthu? Treba li ti svake godine veća vreća zbog eksponencijalnog rasta populacije?" Ta pitanja, pokraj gore spome-

nutih dilema oko uvjeta mogućnosti djelovanja jedne takve institucije kakva je Djed Mraz, postavljaju realistični okvir filma koji će nas, tobože, privезati za čvrsto tlo, a onda još jednom elevirati u fantaziju. Ta fantazija je, doduše, aardmanovski duhovita pa stoga i nije *guilty pleasure* u pravom smislu riječi. Nakon uvodne i romantične sekvence s pismom djevojčice, kreće akcijski dio filma odrađen u punom parodijskom modusu. Na nebu iznad danskog gradića u mrkloj noći odjednom zasvijetle reflektori svemirskog broda koji natkriljuje čitavo nebo, prizor koji smo već vidjeli u *Danu nezavisnosti* Rolanda Emmericha (1996). S broda se pomoću užadi spušta sva sila vilenjaka u tamnim uniformama i s infracrvenim naočalama titulirajući se međusobno s "vojnike", a razina uvježbanosti i okretnosti daje im pravo za to. Akcija podjele poklona odvija se strelovitim brzinom, vrijeme se mjeri u minutama i sekundama. Pri ulasku u stanove koristi se najmodernija tehnologija, s hrpom lucidnih *gadgets*, poput skenera koji očitava dobrotu djeteta kojemu se dostavlja poklon. Nakon izvršene akcije ("Santa has left the building!"), vidimo furiozno povlačenje kojem ne nedostaje ni ranjenika (kuhinjske zamke poput mišolovke mogu omanjim vilenjcima nanesti teške rane). Duhovitosti karikature doprinosi i informiranje o mjestu i vremenu (sati

i minute) radnje tekstualnom porukom u donjem lijevom kutu ekrana što smo navikli gledati u serijama i filmovima akcijskog ili znanstvenofantastičnog sadržaja (npr. *Dosjei X*). Nakon povlačenja u letjelicu saznajemo da je čitava Danska opskrbljena i da brod ulazi u zračni prostor Njemačke. Djed Mraz pozdravljen je vojnim pozdravom, a na ramenima i prsima poznate nam uniforme nosi i oznake generalskog čina. Istodobno, Djedova letjelica ima podršku u bazi na Sjevernom polu u kojoj poput NASA-inog svemirskog centra operaciju na zaslonima prate tisuće uposlenika. Kada se Djed nađe u kući u kojoj je dijete budo ("Code Red!"), spontanom reakcijom skoči na pod i legne na igračku koja će, ako se pridigne, početi puštati životinjske zvukove. Ono što daže gledamo je, naravno, visokootkantska akcija "razminiravanja", odnosno delikatnog vađenja baterija iz igračke kroz slojeve ukrasnog papira. Naravno, i Djedovi pomoćnici, koji već izgledaju poput specijalnih snaga, imaju svoje "specijalne snage" koje dostavljaju poklone, a gdje drugdje, nego u Bijelu kuću. Vjerojatno su Djedove postrojbe mig britanskom SAS-u, dopustite mi spekulirati.

Takav proizvodno-uslužno-militarizirani aparat ne može opstati bez visoko birokratizirane organizacije gdje svako pojedino dijete ima šifru, a ne ime, npr. "dijete C8766K", ili automatiziranog dostavljanja igračaka pomoću proizvodnih traka. Na toj točci film gradi svoju premisu i kritiku. Tehnologija koja omogućuje "isporuku Božića" visoko moderniziranom i prenapučenom svijetu ne može a da ga istovremeno ne otuđuje od njegove vlastite biti, odnosno, da ga ne dehumanizira (i svijet i Božić!). Ah, kako jeftino, reći ćete. Pa jest, ali o božićnom filmu je riječ, zaboga. Najuzvišeniji idealni, ono djeće i naivno Božića, koji će se suprotstaviti takvoj modernističkoj beščutnosti, utjelovljeni su u Arthuru, mlađem sinu koji ne očekuje naslijediti prijestolje, ali ga zato ipak nasljeđuje pokazavši se moralno superiornijim starijem bratu koji je, pak, osim što je bezveznjak i utjelovljenje ovog dehumanizirajućeg pola ("Božić nije vrijeme za emocije!", veli

on u žaru besprijeckorne fokusiranosti na izvršavanje zadatka. Ili: "Ako nisam baš nešto dobar s djecom, čini li me to lošim Djedom Mrazom?"). Međutim, da ne bi bilo da je samo o uzdisanju za boljom prošlošću i nostalgičarskoj patetici riječ, pobrinuo se najstariji član obitelji, Djedov otac, koji je zadužen za mnogobrojne skečeve tijekom filma. On se, naime, prisjeća kako je to bilo dariovi prije sedamdesetak godina bez sve te tehnologije, a svoje nasljednike vidi kao tehnokratske mlakonje, nesposobne i suvišne u pogonu koji sam sebe održava. On je, zapravo, onaj Djed Mraz kojeg svi mi znamo iz predaje, koji je u saonicama letio nebom, a vođa njegove male flote bio je jelen crvenog nosa, Rudolf. On je taj Djed Mraz, doduše, faktografski, ali evidentno je da ni on nije onaj ideal kojeg svi nosimo u srcu. Dapače, njegov nastup tipičan je za stara poludementna gundala koja u filmu služe prije svega pisanju politički nekorektnog humora. Djedove metode ophođenja s djecom koja bi se probudila prilikom njegovih posjeta bile su i više nego staromodne (ili malo viskija ili batinom po glavi), a ni razmetljivog hvalisanja mu ne nedostaje. "Četr' es' prve" je odradio Božić sa šest jelena i pijanim vilenjakom te bio ranjavan ravno dvanaest puta tijekom jedne noći. Stari je djed, sve u svemu, razmetljivac ništa manje negoli oni koji ga naslijeduju.

Preživljava li onda išta mitološko, išta od "starih vrijednosti" u ovako postavljenoj suvremenosti koja se grubo poigrava s našim emocijama i kolektivnom memorijom? Da, jedna tradicija preostaje, a to je dobri stari patrijarhat. Osim četvorice muškaraca na Sjevernom polu živi i jedna žena, supruga Djeda Mraza, odnosno, majka dvojice sinova. Njezina uloga kućanice iznimno je naglašena u filmu karakterni i vizualno. Ona se jedina brine za svog ekscentričnog punca, kao i za ostatak obitelji, a da joj muž i ne zna što sve podrazumijevaju poslovi jedne domaćice. Za Božić ona sama sebi zamata poklon i daje ga Djedu Mrazu da joj ga uruči jer on, eto, nema vremena misliti i na to pored svog posla koji treba obaviti u toj jednoj noći. Njezin lik film neće razriješiti, nakon što Arthur, brat mu, Djed Mraz i otac mu

dožive svoj *happy end*. Riječ je o tradiciji koja preživljava i nakon što film završi, bez preokreta koji je humanizirao najomiljeniji nam vjerski blagdan.

Ako imate dobar alibi za pogledati Arthur-a, nekakvo maloljetno stvorenje ili slično, priuštite si ga. Ipak je to još jedan Aardmanov crtić.

Vjeran Kovljanić

UDK: 791.633-051PUIU, C:"2010"(049.3)

Aurora

(Cristi Puiu, 2010)

Aurora je drugi dugometražni film Cristija Puiua, jednog od ključnih predstavnika rumunjskog "novog vala", vjerojatno najzanimljivijeg europskog filmskog stilskog pravca prošlog desetljeća, koji zajedno s Cristianom Mungiuom (4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana, 2007) čini njegovu perjanicu. Iako *Aurora* nije dosegla festivalski uspjeh Puiueva prvičenca *Smrt gospodina Lazarescua* (*Moartea domnului Lazarescu*, 2005), film je to koji se povrh stilske specifičnosti, svojstvene rumunjskom novom valu, ima podićiti i iznimno zanimljivim narativnim rješenjima. Među filmovima "novovalovaca" onaj najsličniji *Aurori* je *Policijski, pridjev* (*Politist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009), i to iz dva razloga: u prvom redu, oba filma naglavačke izvrću značajke određenih podžanrova kriminalističkog filma. Dok *Policijski, pridjev* djeluje kao sušta suprotnost filma u kojem je potjera za kriminalcem u središtu, *Aurora* slično čini od filma kojemu je fokus razrješavanje umorstva. Druga se pak sličnost tiče završnice. Najkraće rečeno, radi se o načinu na koji se završnica filma oslanja na činjenični i argumentativni verbalni jezik da proizvede ključni efekt.

Klasični problem umorstva kao zagonetke svodi se na odgovor na pitanje: tko je počinitelj? Motivi i način na koji je umorstvo počinjeno u pravilu dolazi kao bonus koji bilo da vodi počinitelju, bilo da nam ga počinitelj velikodušno razjasni po uhićenju, da bi nam umirio istražiteljsku žicu i zadovoljio želju za narativnim razrješenjem. *Aurora* kreće od suprotne premise: počinitelj i način na koji se umorstva vrše nedvosmisleno su prikazani, žrtve također, no praktički kroz čitav film ostaje nejasno tko počinitelj u biti jest (njegovo ime, motiv, život, obitelj...) i tko su njegove žrtve zapravo. Koja su njihova imena, koji je



njihov odnos s počiniteljem, ukoliko veza između njih uopće i postoji, za sve to prisiljeni smo čekati do same završnice. Utoliko čak postaje problematično dati sažetak ovog filma, a bez da se ne otkrije previše. Najbolje bi bilo reći nešto poput: stanoviti muškarac (čak i njegovo ime saznajemo tek na sredini filma, a glumi ga redatelj Puiu) ubija četvero ljudi i predaje se policiji.

Ovdje možemo napraviti i poveznicu s filmskim izričajem rumunjskog novog vala koji je sjajno uparen s ovakvim narativnim pristupom. Standardne odrednice rumunjskog novog vala poput dugih i relativno statičnih kadrova prisutne su i ovdje, no u *Aurori* poprimaju gotovo metonimijski karakter utoliko što pojedini kadrovi funkcioniraju kao čitav film u malom. Dva duga kадra najbolje ilustriraju ovu tendenciju. U prvome, otprilike nakon pola sata filma, protagonist i netko za koga možemo pretpostaviti da je kolega s posla, tri minute i petnaest sekundi pregledavaju "nešto" i govore o objektu koji je kolega napravio za protagonista, no što to uistinu jest (okidač? metak?) nikako da dokučimo jer nam se osim preciznog vokabulara uskraćuje i detalj toga nepoznatoga predmeta koji bi nam

se sigurno priušto u klasičnom fabularnom stilu. Desetak minuta poslije, u kadru koji traje gotovo dvije minute, a u kojemu prvu minutu u američkom planu gledamo protagonista da se tušira, dobrih 20 sekundi vidimo ga kako gleda u nešto na stropu i pitamo se hoćemo li i mi vidjeti ono što mu je zaokupilo pozornost. Kada napokon i mi to vidimo, nije nam jasno u čemu leži interes za taj šaht. Potreban je novi kadar i razgovor sa stanarima u stanu iznad da uvidimo da je problem u biti mrlja iznad šahta koja je nastala zbog poplavljivanja u kupaonici. Ukratko, dakle, ovi dugački kadrovi u malom rade ono što ovaj trosatni film čini u cjelini: usmjeruju našu pozornost na određeni objekt ili motiv, ali nam, čak i kada ga audiovizualno reprezentiraju, konstantno uskraćuju njegovu nedvosmislenu i potpunu identifikaciju.

Zanimljiva su i rješenja s preprekama unutar mizanske scene koja funkcionišu kao još jedan vizualni pandan narativnim odlaganjima objave identiteta. Tako će se sam protagonist nerijetko naći skriven preprekom unutar kадra (najčešće zidom) dok obavlja jednu u nizu svakodnevnih radnji za koju se kontinuirano nadamo da bi nam

mogla dati neku novu konkretnu informaciju. Još je značajnije da su sva četiri umorstva počinjena u kontekstu sličnih prepreka. Prva dva umorstva prikazana su u totalu tako da žrtve nikada ne bismo mogli identificirati na temelju njihovih fotografija. Trećem umorstvu prethodi relativno dugačak razgovor sa žrtvom tako da nam se od ženina lika i glasa ništa ne sakriva. Ipak, prvo bitni fizički napad dogodit će se sklonjen iza kadra stropa. Pri samom umorstvu, pak, kada napokon vidimo sobu gdje se napad odigrao, od žrtve ćemo ugledati samo noge koje joj vire iza kreveta dok se protagonist priprema povući okidač. Posljednju žrtvu također imamo priliku vidjeti i čuti barem nakratko, da bi u samom trenutku pogubljenja bila prekrivena kuhinjskim zidom. Iako van ove strukture stilsko-narativnih rezonancija ne mogu propustiti spomenuti maestralni kadar u kojem veoma neugodan protagonistov razgovor s osnovnoškolskom učiteljicom (o tome hoće li njegova kćer ostati na probi ili ne) završava nastavkom plesne probe koju prati pjesma "Blue" talijanskog benda *Eiffel 65*. Diskrepancija između europskog glazbenog plesnoga šunda i nelagodnosti gledanja toga prizora naprsto je ubitacna.

Aurora nije tek implicitna kritika određenog žanra, već i mnogo važnije, propitivanje standardnih narativnih mehanizama ekspozicije priče. Problem je svakog klasičnog narativnog teksta, a posebice u filmu zbog relativne kratkoće, kako najekonomičnije i najtransparantnije uvesti elemente koji će nam pomoći u praćenju teksta: imena, motiva i odnosa među protagonistima. U tom smislu od ovih zahtjeva ne odšakaču ni modernistički filmovi poput *Profesije reporter* Michelangela Antonionija (1975), niti postmodernistički poput *Memento* Christopera Nolana (2000). Puiuov film postavlja praktički obrnut problem: kako bez privlačenja pozornosti na sebe ograničiti kolanje informacija o glavnom liku i tako onemogućiti shvaćanje njegovih radnji? U terminologiji Gerarda Genettea ovdje se radi o specifičnom tipu fokalizacije u kojoj, da ne ulazimo u pitanja o (ne)postojanju pripovjedača u filmu, ono što se obično naziva pripovjedač-

kom instancom, zajedno s gledateljem posjeduje malo informacija o protagonistu.

Aurora je ujedno i najbolji odgovor na hipotetsku kritiku koja bi se mogla uputiti rumunjskim novim filmašima, a koja bi mogla zvučati nekako ovako: dugi statični kadrovi koji su rijetko kada bliži od američkog, izostanak ekstradijegetske glazbe i kadar-protukadar struktura, sve se to čini kao osvježenje spram dominantnoga stila, no je li takav stil ista drugo doli negativan stil i ne gubi li se kao posljedica toga u njemu nešto filmski specifično? Odgovor mora biti: ne! Jer usprkos već prije spomenutim korištenjima prepreka, prikazano nam je praktički sve, mi gledamo u protagonista gotovo puna tri sata, vidi-mo ga čak i golog, gotovo svaki pedalj njegova tijela, čujemo ga kako se nosi s nizom sitnih i ne tako sitnih neugodnosti (od prodavačice koja mu je pogrešno uzvratila novac, kolege kojega mora moliti da mu vrati novac do verbalnih sukoba s kolegicama stanovite Andreje); tako dobivamo mnogo informacija o njegovu karakteru, no ipak moramo čekati do same završnice, do verbalnog izvještaja da bismo pohvatali ono nešto malo konaca da isplatemo barem rudimentarni identitet ovog lika. Dakako, i književno djelo bi nas moglo lišiti imena lika i uskratiti nam njegov identitet (motivacija, misli) do završnice, no zbog same prirode medija ne bi nam moglo dati toliko direktnih audiovizualnih informacija i na taj način radikalizirati diskrepanciju viđeno-čuveno-znano.

Ukoliko sam do sada inzistirao na specifično filmskom, završnica filma u prvi plan stavlja verbalni jezik, i to specifičan oblik koji najvećim dijelom nije narativan, već činjeničan i argumentativan. Nakon svojevoljne predaje protagonista, nastupa policijsko ispitivanje za kojega on iznosi činjenice koje nam napokon pružaju odgovore na pitanja koja su dotada toliko vješto izbjegavana. Tako saznajemo imena žrtava (osim jedne za koju se ispostavlja da je bila slučajna), njihove rodbinske i druge veze s protagonistom, protagonistovo zaposlenje, dakako, čemu prethodi izjava "pokušat ću biti najprecizniji što mogu." Sve je to kostur motiva koji je rezultirao s četri-

ma truplima. Posebno ironično u ovom izještaju jest njegova redundantnost jer ispada da najvažnije informacije za zapisničara postaju adrese stanovanja žrtava i počinitelja, a kako zapisničar sve vodi papirom i olovkom prisiljen je postavljati jedna te ista pitanja više puta da bi pohvatao točni haustor, kat i broj stana.

Naposljeku, dakle, iako čitava priča izostaje, imamo barem motiv i elementarne identitete žrtava. Ipak, u posljednjem prevratu, što se podžanra filma o ubojstvima tiče, kao mnogo veća misterija od detaljnije artikulacije motivacije ostaju nam uloge i identiteti različitih likova koje susrećemo u filmu ili o kojima se govori. Tako ostaje pitanje tko je Gina, žena s kojom protagonist izmjenjuje niz (neodgovorenih) telefonskih poziva i s kojom se odbija sresti u noći samoga umorstva? Je li mu ona ljubavnica ili možda netko za koga su ljudi mislili da mu je ljubavnica? Isto tako, ostaje nerazjašnjeno tko je Andrea, osoba koju traži u veoma neugodnom pohodu u jednoj prodavaonici u kojoj njene (bivše?) kolegice očigledno govore manje od onoga što znaju? Je li ona potencijalna peta žrtva, i ako jest zašto se protagonist predao prije negoli je i nju pogubio? Odgovore je nemoguće naći.

Na samom kraju filma zapisničar protagonistu daje papir i kemijsku da bi, kako kaže, napisao čitavu priču, kako se sve dogodilo. Pokušeni dosadašnjim filmskim izričajem jasno je da se kamera ne može fokusirati na tekst koji će protagonist ispisati, niti da bi se njegov sadržaj mogao iznijeti recimo u voice-overu i da je ovo pravi trenutak za kraj filma.

Mario Slugan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051ALFREDSON, T."2011"(049.3)

Dečko, Dama, Kralj, Špijun (*Tinker, Tailor, Soldier, Spy*, Tomas Alfredson, 2011)

Premda su počeci Hladnoga rata uočljivi već nakon 1945, taj će sukob Zapada i Istoka, predvođen SAD-om i Velikom Britanijom s jedne te Sovjetskim Savezom s druge strane, svoj vrhunac dosegnuti 1960-ih godina izgradnjom Berlinskog zida kao njegovim simbolom i Kubanskim krizom kao njegovim vrhuncem. U to je vrijeme John Le Carré, pravim imenom David Cornwell, bio zaposlenik Britanske obaveštajne službe na zadacima u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj. Nakon velikog uspjeha svog trećeg romana *Špijun* koji je došao iz zavjetrine (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1963) Le Carré će službu napustiti 1964. i u potpunosti se posvetiti pisanju te postati jedan od najcjenjenijih autora špijunske romane 20. stoljeća.

Posljednjih desetak godina Le Carré su ekranizirali John Boorman (*Krojač iz Paname – The Tailor of Panama*, 2001) i Fernando Meirelles (*Brižni vrtlar – The Constant Gardener*, 2005), dok je njegovo najpoznatije djelo *Dečko, Dama, Kralj, Špijun* (*Tinker, Tailor, Soldier, Spy*, 1974) pet godina poslije izdanja snimljeno u obliku televizijskog serijala s izvrsnim Alecom Guinnessom u ulozi Georgea Smileyja, Le Carréova zaštitnog znaka. Sedmodijelni serijal u produkciji BBC-ja hvaljen je i danas, pa su usporedbe s novom, filmskom adaptacijom u režiji Tomasa Alfredsona neizbjježne među kritičarima, premda je riječ o različitim medijima. Poprilično komplikirana radnja romana prati Smileyja, umirovljenog člana Circusa (kako se naziva Britanska obaveštajna služba) kojeg zaduže za pronalazak sovjetske krtice. S obzirom da je Smileyev nekadašnji šef, sada pokojni Kontrola, bio na tragу krtice, shvativši da je ona među četvoricom članova Uprave,



Smiley uz pomoć nekolicine suradnika istragu nastavlja njegovim putem.

Švedski redatelj Tomas Alfredson najpoznatiji je po filmu *Neka uđe onaj pravi* (*Låt den rätte komma in*) iz 2008. Ljubavna priča o dječaku koji se zaljubi u dvanaestogodišnju vampiricu hvaljen je od kritike i publike, a film je doživio i američki remake dvije godine poslije (*Pusti me unutra* – *Let Me In*, Matt Reeves). Spomenute usporedbe između filma i serijala *Dečko, Dama, Kralj, Špijun* većinom su vezane za interpretaciju glavnog junaka, kojeg u filmu tumači Gary Oldman. Iako su oba glumačka nastupa virtuozna, razlika se uočava prvenstveno u ponešto drugačijem predstavljanju i ponašanju lika prema vanjskom svijetu. Smiley, kako ga je opisao sam Le Carré, čovjek "nizak, debeluškast i u najboljem slučaju srednjih godina, bio je po izgledu jedan od onih poniznih stanovnika Londona koji nikad neće baštiniti Zemlju", te kao takav ipak više odgovara onome kako ga je vidio i interpretirao Alec Guinness. On je relativno pričljiv i značižešljjan nekadašnji špijun čiji se unutarnji nemiri ne manifestiraju na površini njegove pojave. S druge

strane, Oldman ga tumači kao znatno introvertniji lik, osjetno neprilagođen trenutnim okolnostima, koji progovori tek u osamnaestoj minuti filma. S tim u vezi treba napomenuti da su oba glumca, unatoč spomenutim razlikama, zadržala od književnog Smileyja njegovu esenciju, temeljenu na kavalirstvu i konzervativnosti.

Početkom borbe zapadnih sila sa Sovjetskim Savezom Velika Britanija bila je poprilično demoralizirana. Iako je iz Drugoga svjetskog rata izašla kao pobjednica, zemlja je bila pred bankrotom. Britansko carstvo, nekada jedna od najvećih država u povijesti, zo godina po završetku Drugoga svjetskog rata spalo je sa 700 milijuna stanovnika pod svojom vladavinom izvan Britanije na svega pet milijuna. Osim toga, brojni besmisleni sukobi poput onoga oko nezavisnosti Indije 1947. dodatno su iscrpili Britance. Sukladno s tim, neki od pripadnika Britanske tajne službe izmoreni su od dugotrajnih nadmetanja bez većih rezultata. Dio njih prelazi na drugu stranu, kao, primjerice, krtica koju se traži, ali većina zapravo traži neki dokument ili informaciju koja će donijeti osjećaj pomicanja s mrtve točke i impresio-

nirati Amerikance. "U njihovim očima vi ste još brod koji tone", kaže o britansko-američkom odnosu snaga jedan od protagonistova. George Smiley i njegov šef Kontrola ("dva tijela i jedna duša") u tom kontekstu pripadaju staroj, predratnoj Britaniji u kojoj su, kako se njima to čini, poštjenje i čast još nešto značili. Premda ratni veterani, s promjenama koje su uslijedile, pojedinci poput njih bili su primorani suočiti se s činjenicom da je rat prošao prije 30 godina i da za nova vremena vrijede drukčije vrijednosti. Prvenstveno se to odnosi na poimanje Velike Britanije kao svjetske velesile čija je moć u to vrijeme drastično opala. Ta će se šira slika stvari potom odraziti na glavne likove filma među kojima se uočavaju jednake opozicije iz kojih proizlaze međusobni sukobi. Stoga glavni junak, unatoč profesionalnom prihvaćanju činjenice da krtice postoje i s one strane jer je neke od njih i sam postavio na Istok, osobno teško prihvata mogućnost da taj netko na taj način može izdati Brtaniju jer Smiley pripada churchillskoj, konzervativnoj epohi (pa će tako u jednom trenutku filma na televiziji gledati dokumentarac o bivšem premijeru). Po svemu sudeći on je razočaran romantičar čiji se obrasci ponašanja sve rjeđe susreću.

Taj sukob između starog i novog vidljiv je jedino unutar zajednice Cirkusa, on se ne uočava na ulici. Eksterijeri su kod Alfredsonova često gotovo nenapučeni, a ako netko i prođe on nalikuje na Smileyjevu sortu, primjerice, na ulicama se neće uočiti pripadnik neke od supkultura karakterističnih za prvu polovicu 1970-ih kada se radnja filma odvija. Općenito govoreći, ugodaj filma je elegičan, moglo bi se reći i nostalgičan na trenutke i u njemu nema prave akcije, pa je tako i scena pokušaja ubojstva snimana smirenom, gotovo statičnom kamerom s pravilnim kompozicijama kadra. Ni protagonisti filma nisu ništa drukčiji. Vrijeme provode razgovarajući u trošnim i polumračnim interijerima koji odražavaju stanje njih samih. Radi se prije svega o psihološkim a ne o fizičkim borbama.

Prema riječima Johna Le Carréa upravo je ta rastuća razočaranost nedostatkom prave akcije, velikom količinom tromosti i praznog hoda

bila jedan od razloga njegova napuštanja službe i predanosti pisantu. Zahvaljujući vrlo dobrom scenariju Petera Straughana i Bridget O'Connora, ta se tromost ne uočava u stvaranju ritma priče. Spomenuti serijal iz 1979. bio je vremenski gotovo trostruko duži i u potpunosti je dosljedno slijedio fabulu romana. Scenaristi filma zadržali su sve najvažnije dijelove knjige uspješno se i učestalo služeći elipsama u razvoju radnje i izbacivši tek nekolicinu sporednjih likova. Retrospekcije u filmu ponavljaju se u pravilnom ritmu svaki put otkrivajući novi detalj u odnosima među likovima. Navedene retrospekcije iznimka su i u vizualnom aspektu filma jer se jedino tada uočavaju nešto svjetlijе nijanse. Kadrovi snimatelja Hoytea van Hoytema, s kojim je Alfredson surađivao i na filmu *Neka uđe onaj pravi*, obilježeni su uskom paletom boja, prije svega sivom, smeđom i prljavožutom. Upotreba širokokutnih objektiva u eksterijerima i interijerima omogućuje redatelju da unutar kadra prikaže više sadržaja, a krupni planovi protagonistova zajedno s polaganim vožnjama kamere pojačavaju osjećaj zle slutnje i nepovjerenja. Na temelju toga, a uvezši u obzir i glazbu Alberta Iglesiasa, stalnog suradnika Pedroa Almodóvara, koja izmjeničnom uporabom gudačkih i pijanističkih dionica povećava napestost, odnosno, pojačava ugođaj liričnosti, treba zaključiti da kod Alfredsona svi elementi filmske forme skladno funkcionišu. Sukladno tomu, riječ je o jednoj od najboljih filmskih adaptacija Johna Le Carréa i filmu koji dokazuje da je Tomas Alfredson neosporno intrigantan redatelj.

Vladimir Šeput

UDK: 791.633-051DARDENNE, J.P. I L."2011"(049.3)

Dječak s biciklom

(*Le gamin au vélo*, Jean-Pierre i Luc Dardenne)

U uvodnim kadrovima filma vidimo dvanestogodišnjaka koji bijesno otima telefon odraslim muškarcu ne vjerujući da je taj nazvao broj koji je želio. Čak kada ni sam ne uspijeva uspostaviti vezu, očajnički pokušava vjerovati da se radi o nekoj grešci. Vrlo brzo saznajemo da se radi o dječaku Cyrilu kojeg je otac ostavio u domu rekavši mu da je to samo kratkotrajno privremeno rješenje pošto je umrla dječakova baka koja se dotada skrbila o dječaku, te da on mora na brzinu preuređiti svoj život da bi se mogao o njemu brinuti. No, budući da mu se otac ne javlja, Cyril pokušava stupiti u vezu s njim. Uz to vrlo mu je važno da dođe do bicikla koji mu je otac svojedobno poklonio i koji mu je dragocjen ne samo zato što je na njemu provodio dobar dio vremena, nego i zato što mu je poveznica s ocem.

Već u toj uvodnoj sekvenци vide se neka bitna svojstva stila belgijske braće Jean-Pierre-a i Luca Dardennea koji danas pripadaju samom vrhu europske kinematografije, o čemu govore i mnogobrojne nagrade, posebice one iz Cannes-a gdje su uz Francisa Forda Coppoli i Emira Kusturicu jedini dvostruki dobitnici Zlatne palme za najbolji film (*Rosetta*; 1999; *Dijete*, 2005). I ostali su im filmovi prikazani na tom festivalu u posljednjih desetak godina nagrađivani. *Dječak s biciklom*, nagrađen drugom po vrijednosti Velikom nagradom žirija, u uvodnoj sekvenци pokazuje dosljednost Dardenneovih u nastojanju da im filmovi izgledaju iznimno realistično, čime pokazuju privrženost principima bliskim Dogmi 95 (korištenje kamere iz ruke, izbjegavanje glazbe i umjetne rasvjete). Međutim, od tog su se pokreta odvojili čak i njegovi utemeljitelji, pa i najdogmatskiji među njima Lars von Trier. Osim

toga, Dardenneovi nikad nisu posebno ni naglašavali povezanost s Dogmom 95, niti neke svoje unaprijed čvrsto zadane principe.

Ma koliko gotovo sve sekvence njihovih ostvarenja djelovale kao da su bez ikakva uljepšavanja ili filmskog dotjerivanja uzete iz otužne svakodnevice, taj se svojevrsni hiperrealizam postupno otkriva kao sredstvo ili način za stvaranje cjeline filma, ali ne i kao njezin smisao. Posebno je to vidljivo upravo u *Dječaku s biciklom* u kojem svaki kadar i sekvenca nedvojbeno, upravo tom svojom realističnošću, izazivaju toliko snažne emocije gledatelja da će vrlo malen broj njih shvatiti da fabula zapravo nije nimalo realistična i da će ono u njoj, na čemu autori inzistiraju, te još više ono čega u njoj nema, stvoriti od filma suvremenu bajku. Tako se u ovoj situaciji uopće ne spominje dječakova majka. Već je iz toga vidljivo da se ne radi o stvarnosnoj drami dječaka u teškoj situaciji, nego o svojevrsnoj bajci o odrastanju i potrebi za ljubavlju, a to potkrepljuje činjenica da likovi filma nisu u potpunosti životne dramske osobe, nego su podijeljeni na dobre i zle kojima je najbitnije svojstvo da njihovo ponašanje služi ostvarenju prirode bajke i njezine poruke.

Ipak, braća Dardenne predobili su autori da bi lako otkrili svoje namjere i lišili se kompleksne slojevitosti značenja. Najbolji primjer za to je karakterizacija protagonista Cyril-a i način na koji ga izvanredno uvjerljivo, a istodobno i povremeno vrlo iritantno, igra njegov sjajni mladi tumač Thomas Doret. Taj dječak potvrđuje reputaciju Dardenneovih kao redatelja koji briljjiraju u radu s uglavnom nepoznatim glumcima dobivajući od njih izvanredne interpretacije iznimne snage i uvjerljivosti, koje još više potenciraju dojam svakodnevnosti na filmu prikazanih situacija. Doret uz to postiže još jedan začudan glumački efekt – njegov Cyril nalazi se u situaciji u kojoj bi publika trebala od prvih kadrova biti bez ostatka na njegovoj strani, ali neprikladan način na koji se on postavlja prema ljudima koji ga okružuju (mnogi od njih imaju najbolje namjere i žele mu pomoći) – neuroze, bijes i nekontrolirani postupci – čine ga u pojedinim trenucima gotovo nepodnošljivim.



vim. To navodi gledatelje i na razmišljanje kako bi se oni postavili prema takvu djetetu na pragu puberteta i koliko bi bili spremni izdržati činiti dobro bez obzira na razumijevanje za dječakove teške probleme koji nerijetko stvaraju njegovu sklonost prema silama zla.

No niti one nisu prepoznatljive na prvi pogled. Jedna od njih je i dječakov otac (jedan od vodećih belgijskih glumaca Jérémie Renier, definitivno afirmiran glavnom ulogom oca u filmu *Dijete i u Lorninoj šutnji* /2008/). Taj je otac zapravo tipično lice iz bajki koje zbog nove žene žrtvuje dijete. Ne samo da je ostavio Cyrilu u domu bez namjere da mu se ikada više javi, nego je napustio i nekadašnji zajednički stan i prodao bicikl koji je sinu svojedobno poklonio i koji je Cyrilu ne samo simbol kretanja i slobode, nego i jedina stvar kojom je vezan za takva oca kojeg ipak neizmjerno voli. Renier međutim igra oca kao izgubljeno, nesigurno biće koje nastoji preživjeti u svijetu koji mu nije sklon i koji bi možda bio drugačiji u boljoj situaciji, no ovako nema dovoljno hrabrosti ne samo da Cyrilu jasno kaže da ga više ne želi vidjeti, nego ni da samom sebi prizna svoje prave, sebične motive. Tako nijansirano i na svoj način vrlo upečatljivo interpretiran otac-sla-

bić doima se u prvi mah kao nesretni gubitnik, što autorima omogućuje da bajkovitost tog lika upakiraju u privid prave drame.

Niti drugi antagonist, koji se postupno otkriva kao suvremena verzija zle vještice ili prijetecí vuk, ne djeluje na početku kao čisti negativac. On je šef maloljetničke bande i diler fasciniran Cyrilovim bijesom i odlučnošću da se bori za svoj bicikl kada mu ga jedan od starijih dječaka otme pred nosom, te neodustajanjem ni kada mu se nasuprot nađe nekoliko tinejdžera. Fabrizio Rongione (česti suradnik braće Dardenne) glumi vrlo uvjerljivo i s mnogo šarma čistu simpatiju prema dječaku, ne nudi Cyrilu drogu nego ga vodi kod sebe (tvrdeći da to još nije dopustio niti jednom iz svoje grupe) i nudi mu mir i utočište u kojem će se moći igrati na Playstationu do mile volje. Čak naizgled ne inzistira niti da Cyril opļačka trafikanta, nego će to dječak odlučiti zbog prijateljstva kakva do tada vjerojatno nikada nije ni prema kome osjećao (pa zato odbija i svoj dio novca od napada koji je gotovo tragično završio). Kada u izvedbi pljačke Cyril ipak napravi pogrešku koja bi mogla navesti policiju na trag inspiratora zločina, šef bande odjednom pokazuje svu svoju do tada dobro skrivanu brutalnost,

što omogućuje Rongioneu da pokaže potpun raspon svojih interpretativnih mogućnosti. Primjer je vrlo funkcionalno izveo ono što je braći Dardenne bilo nužno za slojevitost značenja njihova filma prikrivanjem bajkovite podloge, da bi pozornost publike usmjerili na dramatičnost koja proizlazi iz situacije besperspektivnih tinejdžera u provincijskom belgijskom gradiću. Prikazana je tako posredna, ali vrlo sugestivno iskazana kritika društvenog sustava koji je glavni krivac za, čini se, neizbjegni Cyrilov pad.

No za razliku od ostalih filmova Jean-Pierre-a i Luca Dardennea, *Dječak s biciklom* ipak ne završava tragično, nego u skladu sa svojim bajkovitim okvirom, jer će Cyrila ipak spasiti njegova dobra vila frizerka Samantha, kojoj je na početku upao u salon pokušavajući u istoj zgradi doći do stana u kojem je stanovao s ocem i do svog bicikla za koji je vjerovao da se tamo nalazi. Doduše, ni oca ni bicikl nije pronašao, ali je Samantha odmah pokazala razumijevanje za njegove probleme i zaštitila ga od pretjeranih reakcija kućepazitelja i odgojitelja iz doma, te mu obećala da će ga posjetiti. To ubrzo učini i to s njegovim biciklom koji je otkupila. Za tu ulogu braća Dardenne odustala su od pravila da biraju manje poznate glumce koje savršeno prilagode svojim potrebama, pa su odabrali Cécile De France, Belgiju koja od svoje sedamnaeste godine živi u Parizu gdje se afirmirala kao jedna od najcjenjenijih mlađih francuskih glumica, a nekoliko je puta s uspjehom nastupila i u američkim filmovima među kojima joj je najznačajniji *Život poslije života* (*Hereafter*, 2010) Clintova Eastwooda. Vjerojatno je tomu, uz nedvojbeno glumačko umijeće, još važniji razlog bila emociонаlna toplina koja zrači iz njene pojave na ekranu i toliko je dojmljiva da redatelji nemaju potrebe fabularno objasniti motivaciju njezinih postupaka, a ni gledatelj se ne pomišlja zapitati kako je u filmu koji izgleda krajnje realistično moguće da se mlada žena u nekoliko trenutaka odluci pomoći dječaku koji djeluje nesimpatično, agresivno i pritom vrlo često odbija njenu pažnju dok je ona za njega spremna učiniti sve – od zajedničke potrage za njegovim ocem do prekida s vlastitim

momkom kojemu se ne sviđa njena potpuna predanost Cyrilu.

Tako postupno u središte pozornosti i autora i publike dolazi odnos između Cyrila i Samanthe, koji postaje mnogo više od odnosa dječaka i dobre vile, iako kao u bajci dječak odbacuje njena razumna objašnjenja i pametne savjete i juri za prividima i zadovoljstvima kojima ga na svoju stranu privlače zle sile, da bi ga na kraju iz nevolje, nakon njegova pokajanja, izvukla upravo dobra vila. Baš u odnosu to dvoje protagonisti bogatstvo njijansi koje unose autori konačno od njih dvoje stvara potpune osobnosti. Zato priča o Cyrilovu odrastanju nadilazi suvremenu bajku i postaje prava osobna drama sazrijevanja koja postaje još složenija u trenutku kada Samantha prestaje dosljedno činiti samo dobro i počinje se pitati o smislu svoje brige. To Dardenneovi izvanredno koriste za pokazivanje koliko truda, samoodržanja, kompromisa i pronalaženja pravih puteva komunikacije zahtijeva stvaranje razumijevanja i dubljeg odnosa između dvoje ljudi čak i onda kada su potpuno naklonjeni jedno drugome.

Teškoće potencira i okrutni svijet današnjice ne samo prikrivanjem ishodišta iz bajke, nego i naglašeno realistički prikazujući svakodnevne situacije koje nalaze svoje potpuno opravdavanje. U tom okviru novi, bolji početak koji se nazire na kraju filma pokazuje da se može ljudski živjeti i da ni pozitivne osobe nisu rijetke, iako su manje uočljive i nametljive od nasilnika. Takav svršetak djeluje znatno životno uvjerljivije od vjerojatnog sretnog kraja suvremene bajke, pa zato niti ne čude sve prilično komplikirane strategije kojima autori nadilaze bajkoviti temelj. One nisu samo u prepoznatljivosti neglamurozne stvarnosti, niti u vrsnim glumačkim interpretacijama, koje nadograduju pojednostavljenost tipova iz bajki, nego i u oblikovanju *Dječaka na biciklu* kao neobičnog filma potjere u kojem Cyrilova jurnjava za ocem i za biciklom, a potom i na biciklu, zadobiva thrillersku napetost koja će publiku ponijeti tako da postane otvorena svim razinama smisla ovog komplikiranog i iznimno vrijednog filma.

Tomislav Kurelec

UDK: 791.633-051ALMODOVAR, P."2010"(049.3)

Koža u kojoj živim

(*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2010)

“Duboko u vašoj nutrini postoji utočište, mjesto u koje nitko osim vas ne može prodrijeti i koje vam nitko ne može oduzeti. U njemu ćete pronaći mir, spokoj, slobodu. A da biste ga pronašli, pomaže vam joga, ta drevna tehnika. Jedino morate uporno i redovito vježbat.” Bi li ove riječi, izgovorene na videovrpci s vježbama joge, mogli biti slamka spasa za nesretnoga čovječuljka koji je preko noći postao igračka psihopatskog kirurga koji mu je oduzeo sve – identitet, izgled i spol – zatočivši ga u opremljenu podrumsku sobu svoje vile, da mu bude rob do kraja života, trajno onemogućen da ga ikad napusti? Vicenteu, donedavnom šegrtiću u majčinoj krojačnici, candidatevski bezazlenom i neispunjrenom u Ljubavi, dodijeljena je fatalna kazna za nehotičan zločin, iako ga do kraja nije ni počinio, kazna kojom je postao predmet osvete jednog shrvanog oca i neutješnog supruga, oteta Natasha Kampusch, kao osoba onemogućen da si skrati muke samoubojstvom, kojoj je novi gospodar namijenio novu osobnost, baš kao i prekrasnu, jedinstvenu umjetno presađenu kožu, pretvorivši je u nepoznatljivu ljepoticu.

Tako je stravičan um uništio dobrodušnoga mladića; kaznivši ga prekrasnim izgledom stvorio je divnu Veru, osuđenu na očaj i vlastitu patnju, koja će jedino ako uspije pobjeći pronaći nekakvo smirenje, daleko od bizarnе čelije što joj je nametnuta kao dom. Ova bizarna ideja u fantastično osmišljenoj priči zbog neosporne kvalitete svojega izraza i snažnih emocija koje prenosi dugo bi mogla ostati u sjećanju gledatelja. Riječ je o vrijednom djelu rafiniranog ukusa i potresne poruke.

Koža u kojoj živim vrhunsko je filmsko ostvarenje koje učvršćuje izuzetnost svojega već odavno kultnoga i priznatoga tvorca; zorna potvrda velikog redateljskog umijeća i izvanredan znamen kontinuiranog i promišljenog oformljavanja jednog umjetničkog izraza, snažno razvijanog kroz trideset godina snimanja dugometražnih filmova, koji usprkos nekim očitim mijenjama u žanrovskom i tematskom pogledu nikada nije odstupio od dosljednog mu rukopisa, uvijek ostajući almodóvarovski, raspoznatljivo postmodernistički, vjeran svim redateljskim osobitostima. Osvrnimo se ovdje tek na neke najvažnije.

Malo je koji redatelj uspio pridobiti toliku naklonost i površnije, zabave željne publike, kao i upućenijih kritičara, bez obzira na činjenicu da u pogledu predstavljanja likova i dijaloškog humora možda nije za svačiji ukus, kao što nije nužno simpatičan i prihvatljiv konzervativnijim gledateljima. Veliki razlog tomu svakako je činjenica da se radi o redatelju nevjerljivatne vizualne osviještenosti koji je vjerojatno do kraja uspio iskoristiti likovni potencijal filmske slike, uređujući izrazito žive kadrove s nevjerljivom pažnjom za detalje – korištenjem uporabnih predmeta kao upadljivih rekvizita, pop-artovski “sa svom svojom banalnošću”, tretirajući ih kao jednakov vrijedne onima izvađenima iz nekih drugih regista, primjerice, kopijama vrijednih umjetnina ili predmeta iz crkvenog assortimenta. Uz dosljednu uporabu warholovskog ili bourdinovskog kolorita, intenzivno obojenih površina jakog valera, Almodóvar je stvorio svoj trajni brend, značajku koja upućuje na svjesnu artificijelnost njegovih djela koja se nimalo ne kosi s “neupadljivošću” onih najrealističnijih, najprirodnijih dijelova filmova, primjerice (polu)totala otvorenih prostora gradskih trgova, ulica i drugih tipičnih urbanih prostora, koji osobito krase njegove filmove Živo meso (*Carne trémula*, 1997), Sve o mojoj majci (*Todo sobre mi madre*, 1999) i Vraćam se (*Volver*, 2006).

Osim uočljive slikarske komponente neizostavni autorov motiv jest snažna autorefe-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



rencijalna crta kojom upadljivo ističe da je film film; bilo da su likovi glumci bilo da su neke druge profesije iz te branše (*Sve o mojoj majci, Vraćam se*), zatim uz pomoć prizora gdje ih zatječemo da snimaju film (*Veži me! – Átame!*, 1990; *Zakon žudnje – La ley del deseo*, 1987) ili, pak, motivima gledanja pokretnih slika (*Kika*, 1993; *Slomljeni zagrljaji – Los abrazos rotos*, 2009), čime se nagašava autorstvo i podcrtava svijest o filmu kao "umjetnom" djelu što upravo nastaje, sa svim svojim zakonitostima i unutarnjem životu, neodvojivom od one cjeline koja će ići pred gledatelja.

Sve te karakteristike prisutne su i u *Koži u kojoj živim*: po prvim kadrovima ustanavljava se da je jedan lik "osuđenik" u nekaku čvrsto definiranom, jasno omeđenom prostoru, neprestano bigbrotherovski nadgledan od otmičara i njegove ortakinje: u bež, pa u crnom trikou što mu pokriva trup (riječ je o kreaciji Jean-Paula Gaultiera, tvorca izazovnog kostima s poderatinama na grudima Victorije Abril u *Kiki*), taj ženski lik, u nekim kadrovima Goyine ljepote tijela, djeluje kao rekvizit istoga prostora, prostrane bijele sobe s gusto ispisanim riječima i crticama po zidovima,

kako to čine zatvorenici; nesretnica, što je u hi steriji poderala sve haljine, odlučuje od njihovih komadića izrađivati žalosne skulpture po uzoru na Louise Bourgeois, umjetnicu poznatu upravo po kipićima-lutkicama sačinjenim od komadića sukna te instalacijama interijera nalik na uske sobičke, izražene introspektivne dimenzije, čime je metaforizirala bijeg u sigurnu nutrinu doživljavajući je kao oslobođenje od trauma iz djetinstva. Kako priča napreduje, gledatelj retrospektivno upoznaje istoga jednička, ovoga puta kao Vicentea unutar običnog, svakodnevnog svijeta krojačnice, da bi po trenutku njegove otmice on polaganio, ali scenariistički dosljedno, prešao u drugi dio filma, onaj začudniji, vizualno bogatiji, no očito izopačen, u zbilji potpuno nemoguć.

Jednom nasilno ubačen u takav "nemoguć", artificijelni svijet, u vladavinu psihopatskog osvetnika, oteti junak postaje i vizualna sastavnica njegova "nemogućeg" ludila, ravnopravan i savršeno uklopljen dio te složene slike, mijenjući svoj izgled u nekoliko faza: od prvotne neu padljive dječačke fizionomije on postaje predmet zavezan na kirurškom stolu s markiranim dijelo-

vima kože, potom igračka što izvodi ekstremne joga-položaje u uskom trikou s neljudskom maskom na licu do, završno, galatejski dopadljive ženskice. Vrsno redateljevo umijeće u razvijanju lika i dočaravanju njegovih psihičkih stanja pri tom sjajno dolazi do izražaja, jer gledatelj ni u jednom trenutku ne mijenja odnos prema liku Vicentea, odnosno, novostvorene Vere, unatoč svakoj njegovoj/njezinoj fizičkoj izmjeni. Originalan je to pristup evoluiranju fikcijskog lika, kojemu njegovo fizičko pojačava ono nutarnje, skriveno, a da se prihvaca potpuno spontano, unatoč svoj njegovoj neviđenosti, pa i paranormalnosti.

Koža u kojoj živim nastala je adaptacijom dvaju predložaka: *Tarantule* (*Mygale*, 1995) francuskog pisca Thierryja Jonqueta, solidnom "crnom" romanu od kojega je, osim motiva otmice mladog prijestupnika i promjene njegova spola, redatelj preuzeo i dobar dio motivacijskih elemenata što opravdavaju postupke likova (pogotovo one glavnog lika, vrhunskog estetskog kirurga, čija patološka osvetoljubivost zbog gubitka najbližih preraste u neviđen zločin), te filmskog remek-djela *Oči bez lica* (*Les yeux sans visage*, 1959) Georges Franjua, još jednog likovno osviđenog autora koji je svoj rukopis utirao na nasljeđu francuskih avangardnih filmova (osobito onih s likom Fantomasa Louisa Feuilladea). Uz istovjetan motiv zatočeništva osobe "bez lica" i otmice nevine žrtve, ne bi li joj se oduzelo lice i presadilo na unesrećenu protagonisticu, Franjuova nesretnica podsjeća na Almodóvaru, jednako uronjena u svoju patnju do razine želje za smrću, posljednjeg pojedinčevog prava što joj uskraćuje njezinu mučitelj, naime, otac.

Koža u kojoj živim priča je o dvije različite patnje, one dvaju glavnih likova. U njemu postoji i još jedna, no samo naznačena, ona majke nestalog sina, što je tema velikog redateljeva filma *Sve o mojoj majci*. *Koža u kojoj živim*, pak, prikazuje patnju što je svaki na svoj način proživljavaju i mučitelj i žrtva, dominantni i podređeni. Prvi, koji svjesno ulazi u zlo ne bi li nasilno povratio izgubljenu ljubav svojih žena, te drugi, krivo op-

tuženi Vicente, patnik već po svom uvođenju u priču – kada saznajemo o njegovoj neostvarenoj ljubavi prema kolegici lezbijki. A kada ga zadesi užas na koji će se nakalemiti očaj, hysterija, kasnije i stockholmski sindrom zatočenika, lik će i sam postati ubojica, no bez naznaka da je počinio zločin, budući da je dvostruko ubojstvo bio jedini način da se spasi. Vraćen potom u realni svijet, Vicente/Vera, uskrsla lijepa žena, pruža nadu u nestanak patnje i pronalazak utočišta, ovoga puta ne u svojoj bolnoj nutritri, već u izvanjskom svijetu u kojemu su uz nju bliske joj žene: majka, a možda i lezbijka, s kojom je ovaj put ljubav možda na putu ostvarenja. Almodóvarov nešto raniji film *Pričaj s njom* (*Hable con ella*, 2002) također razmatra motiv uskrsnuća (stradale djevojke u komi), kao i *Vraćam se* (lik duha majke, povratnice među žive); to je očito trajna autorova preokupacija – pitanje vjere u uskrsnuće, neodvojivo povezano s ljubavlju prema životu. Kraj ove drame naglo nadolazi: Vicente/Vera ostaje kao jedva preživjela toledska Galateja u svojem bolnom i neizvjesnom "Soy Vicente". Je li moguće živjeti s takvim kobnim pečatom ne znamo, jer je Almodóvarov junak na novom početku, što bi bila solidna tema za razradu filmskog nastavka.

No zaživio on ili ne, svakako je zaključno da *Koža u kojoj živim* čini i više nego poželjan završetak autorova dosadašnjeg filmskog niza, a vjerojatno je i jedan od njegovih najviših umjetničkih dometa. Zadivljujućeg vizualnog jezika visoke estetizacije, u čijoj se ljepoti uspješno prikazala jedna užasna sudbina, ova drama neosporno je veliko djelo. Kao njezina jedina eventualna manjkavost mogao bi se navesti malko nategnut dio priče vezan uz kirurgovu kćer i događaje oko njezina neuspjelog silovanja, no to ne remeti snažan dojam koje djelo ostavlja.

Maja Peterlić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051IVANDA, B."2011"(049.3)

Lea i Darija

(Branko Ivanda, 2011)

Priznat ću na početku – malo jest teško pisati o nekom “kontroverznom” filmu u trenutku dok se još prikazuje u kinima, a oko njega na svim stranama krvare svježi polemički ubodi i još se vitlaju retorička kopљa, još teže zato što se u tom filmu radi o stvarima koje su mnogima jako važne – o djeci, o prijateljstvu, o obitelji, o ljubavi, o povijesti, odnosno, o stvarima koje su nam strašne – o rasizmu, genocidu, ratu. Onaj kome navedene stvari nisu važne, odnosno, strašne, ne pripada u ciljanu publiku kojoj se najnovijiigrani film Branka Ivande obraća. No, premda kritičari koji o ovom filmu pišu iskazuju i implicitnu i eksplisitnu pripadnost njegovoј potencijalnoј publici, presuda je najčešće veoma negativna. Ne, neću ulaziti u psihološke profile svojih kolega (za to nisam stručan, a ne bih volio da oni zauzvrat “isprofilišu” mene), ali ću pokušati osvjetliti drugačije tumačenje filma.

Prije svega, pitam – je li film *Lea i Darija* naturalistički i mora li film uopće biti naturalistički? Odgovor na ta pitanja veoma je jednostavan – ovo nije naturalistički film i film to nipošto ne mora biti jer su poetike i umjetnički pristupi slobodni i različiti. Zašto uopće postavljati tako čudna pitanja? Zato što glavnina kritika ovomu filmu prigovara manjak naturalizma te odluku da se u prikazu jednog od najmračnijih razdoblja novije povijesti nasilje i krv svede na veoma malu, čak simboličnu mjeru. U tim kritikama ne smatra se dovoljno odvratnim to što se mali Židovi u filmu moraju odreći svoje vjere i identiteta da bi sačuvali živu glavu, kao da je potrebno ići do ubojstava u Jasenovcu i mučenja na drugim stratištima da bi se dokazalo zgražanje nad zlom. Ali, zašto bi ovaj film, ili bilo koji drugi film slične teme, uopće trebao biti naturalistički? E, to je već pravo pitanje koje vjerojatno nema razu-

mnog odgovora. Bojim se da kritičari koji očekuju da se o Holokaustu nužno govori naturalistički uglavnom polaze od pomalo iracionalnog instinkta koji im govori da o strašnim stvarima treba govoriti strašnim slikama (ili, svejedno, riječima).

Taj je instinkt razumljiv i ljudski, ali u teoriji umjetnosti, bojim se, teško mu je naći ozbiljno obrazloženje izvan teorija odraza, političke korektnosti i sličnih terora politike. Ne samo da se o strašnom “smije” govoriti blagim slikama, nego se to često i čini, a Ivandin film govori, otprilike, da se o najstrašnijim stvarima može (ili čak treba?) svjedočiti upravo na taj način. Nije to jedini način, niti je samo to ispravan način (čuvajte se onih koji znaju sve ispravne načine), riječ je o jednom od sasvim legitimih načina. Ne kažem da se svakome tko je svjestan mojih napomena film mora baš jako svidjeti, no kritika ipak mora govoriti i o tome od čega je sačinjena ta umjetnina koja se kritičaru sviđa ili ne sviđa. A moje je skromno mišljenje da ovaj film uopće nije “politički korektan” u svom vizualno blagom prikazu, već upravo suprotno, da je suptilan, a da su kritičari koji mu zamjeraju blagost (često nesvesni) tumači političke korektnosti.

I, doista, malen je broj kritičara objasnio na koji način ovaj film plete tkanje svoje priče, malen je broj njih rekao da se film fokalizira kroz dječju perspektivu, da je uvelike prilagođen dječjoj slici svijeta. Na više se mjesta jasno čuje glas komentara koji pripada upravo maloj Lei (Klara Naka); glas koji je možda uobrazilja starice koja u Austriji živi svoj život, više od pola stoljeća nakon rata, a možda je uistinu duh Lee koji ostarelu Dariju (Žuža Ergeny) pokušava podsjetiti na djetinjstvo i mladost u kojoj su zajedno plesale, pokušava je sjetiti mlađe Darije (Tamy Zajec) i njezinu život u Zagrebu. Činjenica da stara Darija gleda stare filmske snimke, i da je upravo to narativni okvir, ono čime se prikaz rata uvodi i zaključuje, morala bi biti važnija od komentara o vjernosti ovoga filma životu, jer se iz te činjenice jasno vidi da je to film o kazališnoj iluziji posredovan filmskom iluzijom, a da život obično ne



stanuje ni na pozornici ni u kinu, to valjda ne treba posebno argumentirati.

Što se realizma tiče, ako su junaci djeca, odnosno, mlade djevojke, čak i jest realistično da je njima važnije i uočljivije njihovo prijateljstvo, ples i nastupi od političkih i ratnih zbivanja, pa i taj sloj treba uzeti u obzir kada se razmišlja o prigovoru o manjku nasilja i naturalizma. No, čak bi se i iz perspektive odraslih žrtava moglo isprioprijedati priču na takav način da se zlo polako prikrada i da ga junaci nisu svjesni dok nije prekasno. O čemu govorim? Kao što se lijepo vidi u potresnom američkom stripu *Maus* Arta Spiegelmana, jednoj od najcjenjenijih tematizacija Holokausta, ljudi se često samozavaravaju, često ne mogu sagledati veličinu zla koje se valja iza horizonta, a to zlo često je dobro organizirano i polako napreduje, da bi otpori bili što manji i raštrkaniji. Mnogi su Židovi, Romi, komunisti, homoseksualci, Srbi, Hrvati ili pripadnici drugih nepoćudnih skupina, mogli spasiti živu glavu da su na vrijeme pobegli iz svojih gradova i sela za vrijeme Drugog svjetskog rata, ili drugih ratova, a mnogi su bježali i opet stradali (poput nesretne izbjeglice iz Bosne i Hercegovine koja je 1990-ih

poginula usred Zagreba), jer smrt katkada čeka tamo gdje joj se ne nadamo.

Eto, kao kontrast dominantnoj priči o ovom filmu odlučio sam govoriti o njegovim vrlinama i, što je još važnije, o njegovoj strukturi, a to što sjajna Linda Begonja u ulozi Darijine mame ne govori uvijek istim naglaskom, ili to što zahtjevne komponente scenografije i fotografije na trenutke nisu sasvim uvjerljive i ujednačene, budući će gledateljima još manje upadati u oči nego sadašnjim (tu vjerojatno dijelom ulazi u igru i priča o nedovoljnem budžetu kojom su neki kritičari pravdali mane *Lei i Darije*). A kada već govorimo o manama, meni se čini da emocionalni potencijal dječjeg svijeta ovog djela nije dovoljno iskorišten, no o tome se može razgovarati u nekom drugom tekstu.

Je li pametno koncipirati tekst o nekom filmu prvenstveno kao odgovor kolegama? Vjerojatno nije, ali čovjek si katkada ne može pomoći, a i mi kritičari smo, nećete vjerovati, kakvi-takvi ljudi. No s obzirom da se o malo kojem filmu ove sezone povela tako žučna rasprava kao o *Lei i Darijë*, možda ipak vrijedi zabilježiti jedno različito mišljenje. Time je ovih par stranica, doduše,

žrtvovano jednoj prolaznoj polemici, a filmovi često traju duže od svojih kritika, pa ta žrtva nije toliko velika. *Lea i Darija* će, čini mi se, dobro starjeti, a zanimljivo je da Ivandin rad s glumcima zapravo skoro nitko od kritičara nije osporio, premda se nekima više svđaju mlade zvijezde Naka i Zajec, a nekima su draži kompleksniji likovi majki (Leinu glumi Zrinka Cvitešić podjednako dobra, ako ne i bolja od Begonje).

Lea i Darija govore, recimo to tako, jednostavnim filmskim jezikom o veoma složenim stvarima, a to nije lako. Taština Darijine majke te njen neočekivan preokret u pozitivca veoma su dojmljivi u dječjem svijetu *Lee i Darije*, prijateljstvo dviju adolescentica na trenutke je oplemenjeno nekim stvarima koje Lein glas ne zna imenovati, ali ona ipak osjeća (i to nije bezazlen osjećaj u tim godinama), a ne treba podcijeniti niti Lein odnos sa simpatičnim mladićem Tadijom (Vedran Živolić), koji postaje ustaša i pokušava zaštititi obitelj Deutsch. Samozavaravanje Leina oca Stjepana (Sebastian Cavazza, izvrstan unatoč pomalo neprirodnim jezičnim prizvucima), koji razmišlja o zadržavanju klavira u vrijeme kada je pred vratima potpuna katastrofa, implicira suptilnu tragiku kojoj će vrijeme, vjerujem, biti sklonio. Doduše, simpatični učitelj plesa Rod/Robert (Vladimir Ruždijak) malko je traljavo postavljen u svoj tročlani plesno-ljubavni odnos, dok Strozzi (Dražen Čuček), Dujšin (Goran Gragić), Afrić (Joško Ševo), intendant Žanko (Zijad Gračić) i još neki likovi djeluju shematizirano, no to je cijena koja se plaća kada se snima film o djeći, a ne o njihovim odraslima. Djeca ne razabiru karakterne fineze razumljive odraslima, pa ih ne mora razabirati niti film učiljen u dječju psihu. Sjetimo se, uostalom, kako mali Perica nije baš najbolje razumio sve poteze odraslih u Golikovu *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) ili u Majerovu knjiškom predlošku toga filma.

Uistinu, da bi se povjerovalo da bi ovo "dječje" viđenje moglo biti utemeljeno, pomoći će i naslov – ja sam u kinu gledao *Leu i Dariju*, koje dominiraju i plakatom koji film najavljuje, a *Lea i Darija* plešu i na ovitku CD-a s glazbom iz

filma. Stoga nisam očekivao vidjeti ni *Holokaust u Zagrebu*, ni *Prljavu prirodu zla* niti ijedan drugi film koji je Ivanda, prema mišljenju nekih kritičara, čini se, trebao režirati. Netko će reći – lako je tako: pročitati sve kritike, na miru dva puta pogledati film mjesecima nakon pulskog festivala i onda pametovati. Uistinu, nije to najteži posao na svijetu, ali katkada i lagane poslove moramo obavljati.

Nikica Gilić

UDK: 791.633-051FINCHER, D."2011"(049.3)

Muškarci koji mrze žene

(*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011)

Muškarci koji mrze žene pravi su fenomen i jedna nevjerojatna priča. Knjiga je prodana u milijunima primjeraka diljem svijeta stekavši kulturni status, u kratkom vremenu snimljene su dvije ekranizacije, švedska i hollywoodska, a u središtu svega tog multimedijalnog uspjeha leži zapravo jedan krimić *a la Agatha Christie*.

U prvom romanu Stiega Larssona iz serije *Millenium* nije bilo ni humora ni stila koji prelazi okvir stroge funkcionalnosti, ali radnja je bila jasno i pregledno postavljena, a poglavila su se nadovezivala jedno na drugo ne ostavljajući vremena za čitateljski predah. Nestanak Harriet Vanger, šesnaestogodišnje nasljednice švedskog koncerna Vanger, dogodio se u vrijeme godišnjeg obiteljskog okupljanja na malenom otočiću daleke 1966. Tijelo nikada nije pronađeno, a nakon detaljne istrage zaključeno je da je Harriet ubijena. Ubojica je mogao biti bilo tko od tridesetak ljudi okupljenih na otoku. "Dakle, riječ je o misteriju zaključane sobe, samo na otoku?", rečiće stockholmski novinar Mikael Blomkvist kojeg ostarjeli obiteljski patrijarh Henrik Vanger unajmljuje kao posljednji pokušaj da riješi 35-ogodišnju obiteljsku tajnu. "Misterij zaključane sobe", i slične sheme Agathe Christie, odsustvo humora i stroga stilска funkcionalnost, sasvim sigurno ne predstavljaju žanrovsко osvježenje. No *Muškarci koji mrze žene* bili su vrlo dobar politički triler u kojem se Agatha Christie miješa s *Nikitom* (Luc Besson, 1990), sa *Sedam* (Seven, David Fincher, 1995), nasiljem nad ženama, tajkunima s tajnamama, serijskim ubojicima s *Biblijom* u ruci, privrednim kriminalom, švedskim nacizmom... Sve te teme i žanrovske modele pokojni švedski novinar i pisac organizirao je u golemu masu teksta, ali i u

izrazito filmičan krimić čija se dedukcija u velikoj mjeri temelji na proučavanju starih fotografija – to je roman koji se čita u jednom dahu.

Ali što je u tom "misteriju zaključane sobe" toliko atraktivno čitateljima? Očito sama konstrukcija krimića, njeni žanrovski sastojci, ali sasvim sigurno i antimizoginski i antikorporacijski užici teksta. U suvremenom filmu primjetan je čitav jedan segment produkcije koji fantazira osvetu slabijih. Posljednjih deset godina Quentin Tarantino i ne snima ništa drugo osim filmove u kojima slabiji uzvraćaju udarac: *Kill Bill 1. i 2. dio* (*Kill Bill Vol. 1 i Vol. 2*, 2003/04) te *Otporan na smrt* (*Death Proof*, 2007) bili su fantazije ženskih osveta, a *Nemilosrdni gadovi* (*Inglourious basterds*, 2009) fantazija osvete Židova (čija je osvetnička ruka, ne zaboravimo, dosegla i samog Hitlera, i to još u ljeto 1944. skrativši rat za skoro godinu dana i spasivši najmanje milijun židovskih života širom logora uništenja).

Stieg Larsson se svojim romanom uklopio u tu potrebu za osvetom, u potrebu za Užitkom osvete, predstavljajući lik osamljene, krhkhe i tek punoljetne heroine Lisbeth Salander koja sama, ili uz pomoć Mikaela Blomkvista, uzvraća udarac skrbnicima-silovateljima, čitavim generacijama serijskih ubojica žena i drugim mizoginijskim manijacima te korporacijama i institucijama koje oni predstavljaju. Ovo je izgleda vrijeme Paula Kerseya, Prljavog Harryja i Coogana, vrijeme križe i vrijeme otpora, vrijeme primanja udaraca i vrijeme uzvraćanja udaraca, samo što je "prljavi" Harry postao "prljava" Lisbeth. Razlika u odnosu na osvetnike i djelitelje pravde s kraja 1960-ih i početka 70-ih je u tome što o osveti danas maštaju slabi i nemoćni – u spolnom, socijalnom i povijesnom smislu – a ne establišment koji je prije četrdesetak godina s Clintom Eastwoodom i Charlesom Bronsonom odlučio povratiti kontrolu nad društvom i njegovim filmskim imaginarijem. Pritom kao da su čitateljima, u strasti i užitku osvete, promakli neki važni detalji. Provo: iako je roman imao izrazitu "antikapitalističku notu", svaki uspjeh nagradio se poboljšavanjem finansijskog stanja, rastom dioničke dobiti, pros-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



peritetom tvrtke, odnosno, odstranjivanjem lošeg tkiva iz starog koncerna da bi onaj zdravi u budućnosti mogao prosperirati. Uglavnom, za jedan "antikapitalistički" roman *Muškarci koji mrze žene* promiču rudimentarne kapitalističke vrijednosti stjecanja finansijskih sredstava, unesnog ulaganja i prosperiteta privatnog poduzetništva. Mjesečnik *Millennium* malen je list koji uspješno izvodi ozbiljne medijske operacije na bolesnom društvenom tkivu – i pritom sasvim lijepo prosperira; pristojno se obogatila i Lisbeth Salander u svojem transakcijskom pelješenju industrijalca Hans-Erika Wennerströma, a koncern Vanger preuzeo je žena te ga konačno postavila na zdrave spolne i finansijske osnove. Drugo: iako je Lisbeth Salander promptno prozvana feminističkom heroinom, oličenjem ženske sposobnosti uzvraćanja udarca – i sam naslov romana sugerira zanimljivu antipatrijarhalnu poziciju – *Muškarci koji mrze žene* nisu štedjeli prostora u elaboriranim, sadističkim opisima mučenja i glavne junakinje i žena uopće (što će posebice eskalirati u *Djevojci koja se igrala vatrom* / *Flickan som lekte med elden* /, drugom nastavku serijala posthumno izdanom 2006). Jednostavno, iako se Larsson čita/o kao "ljevičarski" i "feministički" noir-autor, zbog pomalo nespretnog recikliranja

žanrovske obrazaca njegov tekst reproducira sitnoburžejske vrijednosti: bogaćenje i poslovni uspjeh kao mjeru sretnog kraja priče te mačizam (Mikael Blomkvist neodoljiv je svim ženama koje se pojave u romanu, osim vlastitoj sestri), pa čak i neke elemente tzv. *torture porn*, zloglasnog filmskog žanra u kojem, u pravilu, otmičar zatoči u podrumu atraktivnu plavušu, zatim je sljedećih osamdesetak minuta mrcvari na najbrutalnije načine, da bi se u završnici filma plavuša uspjela osloboditi i ubiti svog zlostavljača.

Naravno, u filmskim ekranizacijama *Muškaraca koji mrze žene* posebno je zanimljivo pratiti upravo pretovarivanje tih knjiških dubioza u prestižne filmske produkcije. Sam kraj ekranizacije Davida Finchera u tom je smislu prilično indikativan. Pojedini američki recenzenti tužili su se na kraj filma, koji traje čitavih 20 minuta nakon što se riješi slučaj nestanka Harriet Vanger i grozomornih ubojstava žena. Međutim, upravo taj prolongirani kraj predstavlja sukus Fincherova filmskog prepisivanja Stiega Larssona. U njemu je za jedan epilog poprilično detaljno prikazano kako je Lisbeth Salander opelješila krimi-industrijalca Wennerströma. Fincher i njegov scenarist Steven Zaillian u ovom slučaju potpuno doslovno slijede Larssonovu ideju

sretnoga svršetka kao sretnog kraja nedjeljivog od poslovnog i financijskog probitka. Međutim, izostavljanjem poslovnog čišćenja i regeneracije koncerna Vanger film ublažuje taj aspekt poslovno-financijskog hepienda, najvjerojatnije bez ikakve ideološke primisli, tek racionalizirajući s pripovjednom ekonomijom ionako predugačkog završetka. Čišćenje koncerna Vanger jednostavno je u scenariističkom smislu bilo prekabasto da bi se moglo ugurati u epilog – a pritom bi i sam sretan kraj mogao početi djelovati nestvorno, čak i komično, poput neke kapitalističke bajke u kojoj će svi zli biti kažnjeni i osiromašeni, a svi dobri će se obogatiti. Dakle, jedna od dubioza predloška riješena je već na goloj pripovjednoj ekonomici ekranizacije: i to možda više od ičega govori o Fincherovu filmu. Američka verzija *Muškaraca koji mrze žene* kreće se u okvirima doslovnog prevođenja predloška, korigiranog tek s najlapidarnijom pripovjednom ekonomijom. Premda se Fincher proslavio filmovima o serijskim ubojicama (*Sedam; Zodiac*, 2007), ovom je projektu očito pristupio kao filmu lakše autorske kategorije; možda stoga što je riječ o ekranizaciji vrlo poznatog romana, ali prije će biti zato što je nedugo prije njegove ekranizacije američku distribuciju imala i švedska ekranizacija, pa je Fincherov redateljski zadatak zapravo bio tek isporučiti englesku kopiju već viđene priče.

Doduše, i švedsko-dansko-njemačko-norveška verzija *Muškaraca koji mrze žene* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) kretala se unutar najrudimentarnijeg prevođenja predloška. Jedina nestandardnost ekranizacije možda se nalazila u podjeli uloga. Naime, ugledni švedski glumac Michael Nyqvist u ulozi Kalle Blomkvista, Larssonova alfa-mužjaka, prije je djelovao komično negoli neodoljivo. Riječ o glumcu gotovo običnog, svakodnevnog izgleda, s rošavim, zarumenjenim licem i sklonosću da kada je glumački pasivan djeluje pomalo izgubljeno. Michael Nyqvist bio je zapravo anti-Blomkvist. Gotovo jednakо neadekvatnim činio se i izbor Lene Endre za ulogu Erice Berger, jedne od Larssonovih alfa-ženki. Sretno udana glavna

urednica *Milleniuma* svoj seksualni apetit prema muškarcima povremeno demonstrira seksom u troje, a kao stalnog ljubavnika ima Mikaela Blomkvista. No ako smo Ericu zbog toga zamisljali kao samosvesnu, samosvojnu, glamuroznu i atraktivnu ženu u srednjim godinama, film nam je predstavlja kao nipočemu osobitu kancelarijsku ženu kojoj su godine prije naštete negoli što su joj pogodovale.

Američko-švedsko-britansko-njemačka koprodukcija *upgradea* taj neglamurozni casting švedske verzije. Kalle Blomkvist sada je Daniel Craig, ovdobni James Bond, a u ulozi Erice Berger pojavljuje se Robin Wright, bivša supruga Seana Penna i rođena urednica *Milleniuma*. Hollywoodizaciju castinga Fincher je zaobišao tek pri izboru uloge Lisbeth Salander, gdje je namjerno izbjegavao sve glumice koje su mu se činile preseksi i preatraktivne. Nakon dosta okapanja ulogu je dobila Rooney Mara, dovoljno glamurozna i seksi da bi mogla ući u ulogu stockholmskog "ružnog pačeta", a opet ne preseksi da ne bi mogla biti uvjerljiva kao suvremeniji ženski Oliver Twist.

Kod Fincherove odluke da izbjegava preatraktivne hollywoodske glumice jedan detalj odmah pada na pamet: Scarlet Johansson, jedna od odbijenih, sasvim sigurno je preglamurozna i preidealizirana hollywoodska zvijezda za scenu brutalnog analnog silovanja. Nije da glumice s A-liste ne glume žrtve silovanja (dapače, na takvim ulogama često grade imidž glumačke ambicioznosti). Također, glamurozna i često idealizirana Monica Belucci bila je žrtva u brutalnoj osmominsutoj sceni analnog silovanja u *Nepovratnom Gaspara Noéa* (2002). Međutim, posrijedi je bio francuski art-film, a ne hollywoodska produkcija dizajnirana za božićni pohod na kinoblagajne. Što je dopušteno Jupiteru nije i volu, glumačke ikone mogu biti analno silovane u art-produkcijama (ili ambicioznim glumačkim projektima), ali ne i u populističkim produkcijama, pa se Fincher nije smio poigravati sa star-sustavom i tabuima komercijalne kinematografije.

Lik Lisbeth Salander lik je ženske mučenice. U njemu nalazimo elemente "ružnog pačeta", Nikite, Olivera Twista, Paula Kerseya, Ivane Orleanske... Švedska verzija počinje divljačkim napadom u podzemnoj željezničkoj grupi na sitnu djevojku, a nastavlja se prisiljavanjem na oralni seks, a zatim i izuzetno mučnom scenom analnog silovanja koje je počinio djevojčinu državni skrbnik. S izuzetkom scene iz podzemne, i u američkoj verziji Lisbeth prolazi istu golgotu. Nasilje nad djevojčinom tijelom i psihom nešto je poput *shock and awe* agresije. Cilj je, kao i Amerikancima u Afganistanu, žrtvu ostaviti u stanju katatonije. U slučaju Lisbeth u stanju potpune seksualne i mentalne podložnosti, poput dresirane životinje.

Kao i u prvom dijelu knjiške trilogije, i u ekranizaciji to nasilje spram tek punoljetne, socijalno izložene žene, uvelike ima svoje utemeljenje u tekstu. Ono nije ekscesivno, kao u drugom nastavku trilogije, i ne podilazi gledateljevu prikrivenom užitku. Upravo suprotno, gledateljev (polu)zabranjeni užitak u ženskoj je osveti. Opća je ideja filma jasna: žene su u stanju pružiti otpor. Lisbeth je primala udarce i vraćala udarce. Spasila se od oca, spasila se od državnog skrbnika, naučila se zaštiti i brinuti sama o sebi, te zapravo nema slabu točku. Osim možda jedne – alfa-muškarca Mikaela Blomkvista.

Sam kraj Fincherova filma gotovo doslovce prepisuje kraj romana: zaljubljena Lisbeth nosi božićni poklon Mikaelu, ali nepopravljivog jebežljivca zatječe zagrljenog s Ericom Bergerom. Skupocjeni poklon završava u smeću, a ženska heroina kreće dalje. Lisbeth je pala na alfa-mušjaka, kao što to i priliči slabijem spolu i ideologiji konstrukcije para, kao jednom od najjačih motiva komercijalnog filma, ali je odlučila izbrisati tu svoju slabu točku.

Dakle, *happy end* (uz otkrivanje i kažnjavanje zločinaca) jest u financijskom bogaćenju, ali nije i u konstrukciji para. Film ostavlja Lisbeth financijski neovisnu, ali neovisnu i o muškarcu. Ovo drugo sasvim je sigurno ne veseli, no odlučna je prihvatići to stanje. I ovdje se Fincherov

izbor Rooney Mare pokazao vrlo prikladnim. Nije uobičajeno viđati hollywoodske ženske A-zvijezde, dakle, nositeljice dominantnih ideologija filmskog imaginarija u ulogama u kojima se na najbrutalniji način harači njihova ženstvenost, i povrh toga u ulogama koje zaobilaze središnji ideološki motiv konstrukcije para.

Zaključimo: najvjerojatnije bez nekog osmišljenijeg autorskog plana David Fincher sasvim se solidno provukao kroz ekranizaciju Stiega Larssona. Njegova režija ovdje je strogo žanrovski funkcionalna, baš kao i Larssonov stil, a njegova ideološka nadogradnja kretala se između pripovjedne ekonomike, doslovног prevođenja predloška i uzusa komercijalne hollywoodske produkcije.

Što smo na kraju dobili u ideološkom smislu? Film koji je miš-maš konvencija i poluprovoljacija. Konvencija je dakako financijsko bogaćenje, a poluprovoljacija scena silovanja i završetak bez konstrukcije para. Pitanje koje se pritom nameće jest da li Lisbeth ne može biti s Kalleom Blomkvistom zato jer je ona lik osamljene ženske heroine, zato jer je dvostruko mlađa od stockholmskog novinara – ili možda zato jer je "pokvarena roba", psihički, fizički i socijalno devastirana djevojka? Sprečava li sretan kraj ono čemu smo i sami svjedočili: divljačko analno silovanje? Je li zbog toga Lisbeth Salander osuđena ostati sama – ili zato jer mora preuzeti ulogu osamljene ženske osvetnice? Kao i u romanu, tako i na filmu ta pitanja ostaju otvorena. Ako se *Muškarci koji mrze žene* uklapaju u diskurs koji seksualno iskusnu ženu, odnosno, silovanu ženu, smatra nedostojnom za konstrukciju para (već samo za ulogu Ivane Orleanske, mučenice i heroine), onda je to vješto zamućeno razlikom u godinama između Lisbeth i Blomkvista, njegovom seksualnom promiskuitetnošću i njenim pripovjednim poslanjem.

Dragan Jurak

UDK: 791.633-051FARHADI, A."2011"(049.3)

Nader i Simin se rastaju

(Jodái-e Náder az Simin, Asghar Farhadi, 2011)

Osvojivši 2011. na 61. berlinskom filmskom festivalu Zlatnog medvjeda, a u veljači 2012. i Oscara za strani film, *Nader i Simin se rastaju* postao je prvi iranski film kojem su dodijeljene te prestižne nagrade. Ta priznanja tek su još jedan od pokazatelja velike kritičke pozornosti koju Zapad već godinama posvećuje iranskom filmu, a koja je u mnogočemu usmjerena prema njegovoj političkoj dimenziji. Upravo tu leži dvostruka zanimljivost iranskog filma za zapadnu publiku. Iransko društvo zatvoreno za Zapad sa svojom kombinacijom teokracije i parlamentarne demokracije predstavlja priličnu nepoznаницу prosječnom zapadnom gledatelju, stoga uvid u svakodnevni život nudi neku vrstu vojerskog zadovoljstva. Sve veća popularnost iranskog filma otvara iransko društvo Zapadu (ali i Zapad iranskom društvu), te ukazuje na sličnosti između tih dviju kultura (pozitivne, ali i one negativne) skidajući s Irana obilježe stranog i nespoznatljivog. S druge strane, ovaj prikaz ujedno ogoljuje opresivnu strukturu na kojoj počiva iransko društvo, te se u takvu kontekstu određeni elementi iranskog filma, sasvim prirodno, počinju iščitavati kao subverzivni. Rečena subverzija nerijetko tako postaje interpretirana kao težnja ka (neo)liberalnom obliku zapadne civilizacije čiji je ideal društvenog ustroja u očima Zapada ono prema čemu se univerzalno stremi. Stoga nije preuzetno reći da se u probuđenom zanimanju za iranski film skriva pomoćno narcisoidni element – zanimanje za Drugo koje se naposljetku ipak vraća na samog sebe.

Dakako, politička dimenzija nikako nije jedina intrigantna karakteristika iranskog filma. Abbas Kiarostami (još jedan na festivalima uspješan iranski redatelj), primjerice, publiku privlači svojim izuzetno zanimljivim pristupom filmskom

prikazu (njegovoј naraciji i vizualnosti). Asghar Farhadi, s druge strane, gradi svoje filmove na likovima. Ono što njegove filmove čini pristupačnima široj, svjetskoj publici prikaz je univerzalno ljudskih tema kojima briše granice između naoko polariziranih društava i kultura.

Ova njegova karakteristika posebice dolazi do izražaja u ovom njegovu filmu koji je obiteljska drama u kojoj se političko-društveni motivi isprepleću s intimističkim pristupom, ali ne čine fokus filma izbjegavajući ga tako svesti na goli aktivizam. Do rastave Nadera (Peyman Moadi) i Simin (Leila Hatami) dolazi jer majka želi jeda-naestogodišnju kćerku odvesti iz Irana da bi joj omogućila bolje obrazovanje i bolji, slobodniji život, koji joj kao ženi u Iranu nije dostupan. Otač Nader odbija poći s njima jer se mora brinuti o ocu koji boluje od Alzheimerove bolesti te svojoj supruzi odbija dati pristanak da sa sobom povede Termeh (Sarina Farhadi), njihovu kćerku. Simin ostaje u Iranu, ali se seli iz obiteljskog stanu svojoj majci, a Nader pronalazi njegovateljicu za svog oca, trudnu i izuzetno religioznu Razieh (Sareh Bayat), koja novi posao skriva od svog muža Hodjata (Shahab Hosseini). Razieh u jednom trenutku Naderova oca veže za krevet da ne bi odlutao dok je ona vani, a ljutiti Nader izbacuje je iz stana nakon čega ona doživljava pobačaj. Nader se ponovno nalazi pred sudom, ovaj put da bi se obranio od optužbe za ubojstvo.

Jedna od osnovnih značajki ovog filma redateljev je neutralni pristup i neodabiranje strane. Svaki lik ima svoje razloge koji su, postupno, i prikazani. Višestrukost perspektiva i pretežito neutralna fokalizacija uspješno otkriva težnju filma prema objektivnosti. Ovakvu viđenju doprinosi i snimanje kamerom iz ruke kojim se pokušava prikazati emocionalno stanje likova, ali i prikazati njihova okolina zbog čega se dobiva dojam dokumentarizma. Iako je film u svojoj osnovi obiteljska drama, u njemu je prisutan i element misterije koji kroz svoj razvoj veoma uspješno djeluje kao jedan od gradivnih motiva. Bazirana na višestrukim perspektivama likova i njihovu kretanju u društvu struktura filma postaje veo-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ma tečna, a formalni utjecaj vrši i komunikacija među likovima (a zatim i s društвom, pa i sa samim državnim aparatom). Dramska struktura gotovo se u cijelosti zasniva na izgradnji likova i njihovih odnosa. Karakterizacija nije gotova do samog kraja, te je postepeno razotkrivanje likova presudno za razvoj priče. Otkrivanje karaktera likova (a time i razloga njihovih postupaka) ovdje je nužno razlikovati od njihova razvoja (do kojeg također dolazi) jer se proces razotkrivanja bazira na već spomenutom elementu misterije i određuje smjer kretanja i strukturu samoga filma.

Kako se razvija spomenuti mikrokozmos pojedinaca i njihovih obitelji, tako se paralelno gradi i makrokozmos, odnosno, karakterizacija na općoj, društvenoj razini. Različiti otvori i staklene površine poput prozora, staklenih zidova i vrata, kroz koje se likovi promatraju (a prije svega, tu je i sveprisutna leća kamere kroz koju, posredno, gledamo i mi), neprekidno upozoravaju na problem u komunikaciji i na pitanje perspektive te na problem nadilaženja međusobnih razlika koje stvaraju te barjere onemogуujući razumijevanje i stvarnu komunikaciju. Pritom se razlike

među likovima, zbog kojih dolazi do čitavog niza konflikata, veoma jasno mogu čitati kao refleksija razlika na široj društvenoj razini, odnosno, kao razlika među društvenim slojevima, spolovima, pa i konzervativnijim i manje konzervativnim vjernicima. Tako Simin i Nader sa svojom kćerkom predstavljaju srednju klasu, dok Razieh, Hodjat i njihova kćerka Somayeh (Kimia Hosseini) predstavljaju niži sloj, siromašne čiji glasovi često čine tek pozadinsku buku. I dok se Razieh i Hodjat slijepo i gotovo očajnički drže vjere kao jedinog što imaju, vrijednosti koje Nader i Simin nastoje razviti u svojoj kćeri mahom su sekularne prirode: obrazovanje i samostalnost iznad svega, bez obzira na spol. Prikazani odnosi ovdje nisu odnosi čistih opozicija, već naglašavaju duboku isprepletenost i neraskidivu povezanost svih sepmenata društva.

Ono što u filmu razdvaja likove i odvodi ih u sukob ujedno je i ono što ih povezuje – potraga za pravdom. U pojedinim trenucima taj pojam pravde gotovo se izjednačava sa zahtijevanjem kazne, suvremenim oblikom civilizirane osvete. Kao poprište svih tih zahtjeva kroz čitav

film dosljedno se provlači sudnica. Kao jedan od najvažnijih prostora u filmu, ona se pojavljuje već na samom početku, u sceni gdje Nader i Simin sjede jedno pored drugoga, gledajući u kameru koja stoji na mjestu suca. Shodno tome, i mi kao gledatelji postavljeni smo na taj isti položaj s kojeg se ostatak filma od nas indirektno traži donošenje vlastitog suda. Nader i Simin izlazu svoje razloge za razvod i svaki od suca traži da vidi stvari iz njegove perspektive. Kako se film razvija tako je glasova koji traže pravdu sve više; svatko želi nametnuti svoju perspektivu, svoj prikaz situacije i svaki je od njih jednak legitiman. Likovi se neprestano vraćaju u prostor suda koji postaje ključ čitanja filma. Postavlja se pitanje istine i laži, ali i pitanje same mogućnosti postojanja objektivne i pravedne presude. Paralelno s glavnim zahtjevom na površinu izlazi i snažna potreba da se bude pravedan dok se traži pravda za sebe. Pa tako Nader u jednom trenutku moli suca da ne šalje isfrustriranog Hodjeta u zatvor zbog nepoštivanja suda. Potreba kamere da prikaže relativnu prirodu pojma pravde otkriva se još na početku, kroz sučeve obraćanje Simin (čije nam je lice u tom trenu prikazano u krupnom planu) riječima: "Ja sam sudac i ja kažem da je Vaš problem sitnica." U ovom kratkom, subjektivnom kadru Siminina lica sadržan je čitav nerazrješiv sukob perspektiva na kojem se gradi film. Simin izlazi van i postaje dio mase.

Izmjenjivanje intimnih, privatnih prostora (poput stana i auta) s javnim prostorima (poput prepunih ulica i krcate sudnice) vješto prikazuje zamršeni, čvrsto povezani odnos individue i društva. Odlično je to simbolizirano prikazom prometa u kojem automobil predstavlja maleni prostor koji sa svojom mobilnošću i staklenim prozorima ipak nikad nije potpuno privatno mjesto. Upravo u tom međuprostoru javnog i privatnog odigravaju se neke od ključnih scena važnih za privatni život likova. Prostor sudnice ovdje dobiva sličnu, ali obratnu ulogu, kao javni prostor na koji pojedinci dolaze razriješiti svoje privatne probleme. Skučeni, sivi, kaotični uredi u kojima se ljudi naguravaju i nadvijaju nad sučevim sto-

lom tražeći pravdu, uski hodnici preplavljeni ljudima koji čekaju da bi učinili to isto, stoje u oštrom kontrastu sa scenama svakodnevnog života protagonista te gledatelja neprestano vraćaju na onaj krupni kadar Siminina lica i relativizirajući izjavu suca s početka filma. Vješta karakterizacija omogućuje gledatelju da se poveže s likovima kao pojedincima, dok kamera ipak uporno upozorava na njihovo pripadanje društvu koje i samo kao da postaje lik u filmu. U tom kontekstu individualni životi i problemi pretvaraju se u "sitnice", te u sukobu sa sveprožimajućim državnim aparatom, koji predstavlja društvo, završavaju utopljeni u masi.

No film ipak dosljedno zadržava prikaz likova kao individua koristeći ih istovremeno i u pomalo tipološke svrhe. Tako su likovi prikazani kao produkti odgoja svojih roditelja, baš kao što je i društvo produkt svoje prošlosti i tradicije. Nader će sve učiniti kako bi Termeh podučio samostalnosti i borbi za svoja prava te univerzalnim vrijednostima istine i pravde. Tako je na benzinskoj postaji šalje da se, iako je žena, izbori za ostatak novca koji si je poslužitelj ostavio kao napojnicu za posao koji je ona sama obavila. Drugom će joj pak prilikom reći neka u ispitu napiše odgovor koji je točan, premda ih škola uči drukčije i premda će joj zbog toga oduzeti bodove. "Ono što je pogrešno, pogrešno je. Bez obzira tko je to rekao i gdje je zapisano." Termeh svoje lekcije uspješno usvaja te postaje neka vrsta moralnog kompasa, okrećući na kraju svoja perceptivna pitanja prema ocu i suočavajući ga s vlastitim moralnim skliznućima. Simin je emancipirana, obrazovana i snažna žena koja se ne osjeća ugodno u represivnoj kulturi u kojoj živi. Njezina intenzivno crvena kosa izraz je bunda protiv takva društva. Žene u Farhadijevim filmovima gotovo nikad nisu prikazane kao slabe i bespomoćne žrtve patrijarhalne tiranije. Naprotiv, takvo okruženje čini ih samo jačima. Farhadijeve žene djeluju. Pa čak i beskrajno pobožna Razieh ima u sebi začudnu psihološku snagu i izdržljivost. Pobožna je, ali nimalo pasivna. I u Simininu i u Naderovu životu roditelj je prikazan kao osovin-

ski, nerazdvojiv dio njihovih identiteta, baš kao kod Termeh. Jednako tako, nemoguće je odvojiti iransko društvo od prošlosti i tradicije.

Kroz pluralizam prikazanih identiteta Farhadi nam pokušava predočiti puniju sliku iranskog društva. Ponovno se tu javlja već spomenuta redateljeva potreba za pravednim prikazom kao konstantna prisutnost koja stoji iza svih izloženih zahtjeva i perspektiva. Sam redatelj kroz snimanje filma ponavlja radnju svojih likova, iako na nešto drukčiji način. Upravo prikaz kao pojam kojim se film, među ostalim, bavi, ukazuje na relativnost istine i pravednosti, objektivnosti i subjektivnosti. Doduše, kroz postavljanje pitanja o relativnosti navedenih pojmoveva dovodi se u pitanje mogućnost postojanja samog objektivnog prikaza koji ovaj film pokušava postići. Već po svojoj prirodi film ne može izbjegći davanje određene izjave, zauzimanje određenog stava. Čin prikazivanja zahtjeva odabir neke perspektive koja stoji iza umnoženih perspektiva unutar filma. Iza čina prikazivanja uvijek stoji namjera koja nužno sabotira redateljevu težnju ka formiranjem filma u čisto pitanje. Termeh na kraju filma mora na sebe preuzeti ulogu suca i odabrati roditelja. Kamera je u tom trenu napušta i umjesto toga slijedi njezine roditelje u hodnik u kojem sjedaju na suprotne strane, odvojeni staklenim zidom, nesposobni za pravu komunikaciju. Ovakav otvoren kraj svakako se naoko približava obliku čistog prikaza, ali taj je cilj, ipak, napisljetu nedostizan.

Valentina Lisak

UDK: 791.633-051VILLENEUVE, D."2010"(049.3)

Naša majka

(*Incendies*, Denis Villeneuve, 2010)

Film *Naša majka* redatelja Denisa Villeneuvea otvara se poetičnom scenom u kojoj vojnik opkoljenim dječacima brije glave. Tim se činom zarobljeni dječaci na simboličan način direktno uvode u program vojničke obuke. Izmjenu sugestivnih kadrova tužnih i uplašenih lica zarobljenih dječaka dodatno emotivno potencira pjesma skupine Radiohead "You and Whose Army" čiji crescendo traje dok se kamera približava na krupni plan jednog određenog dječaka. Pjesma se proteže i na idući kadar skokom u sadašnje vrijeme i prikaz javnog bilježnika Jeanne Lebelu (Rémy Girard) koji čitajući oporučku Nawal Mawan (Lubna Azabal) blizancima Jeanne (Mélissa Désormeaux-Poulin) i Simonu Marwan (Maxim Gaudette) otkriva neočekivane detalje. Majka je blizancima oporučno ostavila dva pisma s napucima za njihovo daljnje prosljeđivanje: Jeanne je dobila omotnicu koju treba predati svome ocu, a Simon omotnicu koju treba dati bratu. Budući da su blizanci dotad bili uvjereni da im je otac poginuo u ratu, te da nisu ni znali da imaju još jednog brata, ovime se inicira zaplet koji se razvija njihovim istraživanjem majčine misteriozne prošlosti s ciljem ispunjavanja želje iz njezine oporuke. Nawal je ostavila i stroge naputke za način svoje sahrane: želi biti pokopana gola, bez kovčega, te ne želi nikakav nadgrobni spomenik, niti da joj se ugravira ime. Šok koji blizanci dožive tijekom Lebelova iznošenja majčine posljednje volje biva dodatno potpaljen njenom ominoznom tvrdnjom da nema spomenika za one koji ne održavaju svoja obećanja. Upravo će obećanje funkcionirati kao pokretačka snaga Nawaline priče koju su blizanci dobili zadatku istražiti.



Jeanne i Simon međusobno pritom funkcionišu gotovo antipodno, kako karakternim odrednicama, tako i na nivou radnje: Jeanne je logična, pragmatična i racionalna, dok je Simon obilježen eksplozivnošću emocionalnih promjena, pa koči izvršavanje Nawaline želje smatrajući to tek jednim u nizu majčinih hirova, za razliku od Jeanne koja vrlo brzo prihvata novonastalu situaciju i kreće u potragu za odgovorima. Tek se u zadnjem dijelu filma i Simon priključuje istraživanju (iako ispočetka tek s isključivom namjerom da vrati sestru natrag kući), otkrivši posljednje dijelove koji su nedostajali u slagalici Nawaline tajne.

Film je najvećim dijelom strukturiran ritemičkim izmjenjivanjem linearne ustrojenih dijelova Jeanneine potrage za ocem te otkrivanjem dotada nepoznatih detalja iz majčina života s vremenski heterogenim dijelovima majčine prošlosti te ponekim retrospekcijama iz života Nihada, Jeanneine i Simonova brata. Simonovim odbijanjem izvršavanja njemu namijenjenog dijela zadatka ostvaruje se namjerna retardacija u procesu otkrivanja podataka ključnih za povezivanje svih dijelova ove zagonetke, koja ne gubi na svojoj intrigantnosti unatoč činjenici da su gledatelji u nekoliko slučaja u velikoj prednosti nad likovima, kad je riječ o raspolaganju s važ-

nim informacijama. Tako se, naprimjer, odmah pri početku filma pokazuje da Wahab, muškarac kojeg je Nawal voljela u mladosti i kojeg njezin braća ubijaju, nije otac blizanaca, već jednog drugog djeteta – onog kojeg će gledatelji ubrzano početi kroz film locirati preko njegove tetovaže na desnoj peti. Podatak je to koji Jeanne i Simon saznaju puno kasnije u filmu.

Nawalina priča strukturira se kao i njena trauma oko potrage za izgubljenim sinom kojeg je pod pritiskom obitelji morala dati na usvajanje, ali kojem je obećala da će ga jednog dana pronaći. Trauma zbog ostanka bez sina te prethodno bez voljenog muškarca – kojeg su zbog političkih razloga ubila njena vlastita braća – za Nawal se može razriješiti jedino okršajem s uvjetima koji su uopće iznjedrili situaciju nastanka traume. U trenutku kad joj život spasi posjedovanje kriza, religioznog simbola zbog kojeg je jedina pošteđena u brutalnom napadu na autobus pun muslimanskog stanovništva, kod Narwan dolazi do prekretnice. Sukob militantne kršćanske desnice i muslimanskog izbjegličkog stanovništva za Nawal postaje vrlo osobna stvar, tijesno povezana s ostvarivanjem vlastitog izbavljenja. Upečatljiv kadar Nawal ispred gorućeg autobrašta pretkazuje njezin pomalo feniksovski karakter neslomljive heroine koja je nebrojeno puta spo-

sobna ponovno ustati iz pepela. To, uostalom, potvrđuje i metafora samog naslova (*incendies* na francuskom znači "zgarišta").

U tom smislu Nawal počinje funkcionirati kao klasična antijunakinja određena nemilosrdnim životnim uvjetima koji su od nje učinili to što ona jest, što se u filmu direktno evocira u Nawalinu monologu o tome kako je ona sama nekoć vjerovala da se mir gradi knjigama i riječima, ali da ju je život potom naučio drukčije. Njezina je misija poravnati račune s neprijateljem i naplatiti mu za sve što je doživjela.

Budući da antijunaci u pravilu i sami stradavaju u procesu vlastite osvetničke bitke za pravdu, i Nawalina se tragičnost na neki način očekivano potencirano te svakom svojom novom akcijom kreće prema dubljem ponoru. Nakon što ubije vođu militantne kršćanske desnice, dospijeva u ozloglašeni zatvor gdje ju siluju ne bili je na taj način potpuno psihički slomili. Žena koja pjeva, kako su je prozvali u zatvoru, vlastitu uračunjavost i moral održavala je pjesmom, čime se još jednom estetizira njezina karakterna neslomljivost. Krug njene tragedije zatvara se godinama poslije, kad saznaće da je njezin silovatelj ustvari sin kojeg je tražila cijelog života. To, jasno, za Nawal postaje fizički kraj, ali ona čak ni tu ne staje, već svoju misiju prenosi dalje na blizance koji će joj pomoći održati davno dano obećanje.

Motiv obećanja ima snažnu ulogu na razini cijelog filma. Cjelokupna Nawalina motivacija proizlazi iz obećanja danog sinu. Jean Lebel, javni bilježnik za kojeg je Nawal godinama radila kao tajnica, također je snažno obilježen motivom obećanja – onim koje je dao Nawal i kasnije u priči onog koje daje Simonu. Kao što Lebel tvrdi, obećanje je za javnog bilježnika svetinja, a isto se može primjeniti i na Nawal. Bitno je pritom da Lebela u filmu karakterizira njegova propovska funkcija lika-pomoćnika, budući da je čitavo njezino djelovanje usmjereni isključivo na pomašanje blizancima pri ostvarivanju cilja, odnosno, ostvarivanja obećanja koje, izgleda, funkcionira kao katarzično sredstvo nadvladavanja posljedi-

ca traume. Jedino se njegovim izvršavanjem, kao što tvrdi i sama Nawal, prekida nit koja čini podlogu bijesa. Obećanje prekoračuje granice života, ono jest veće i od same smrti.

Iako se film pri portretiranju političke situacije i lokaliteta više nego očito referira na ratna zbivanja u Libanonu, odnosno, na sukobe falangista i palestinskog stanovništva, Denis Villeneuve radnju ipak smješta u fiktivnu zemlju izmišljajući toponime. Odmicanje od realnih lokaliteta i događaja možda djeluje kao tupljenje oštice snažnijeg političkog komentara, ali izbjegavanje konkretnosti te vrste ovdje ipak, čini se, funkcioniра kao dobar izbor budući da je alegorizirana poanta tako još čitljivija. Nije toliko bitan konkretni narod, bitna je trauma uzrokovana nasičnjem kao takvim.

Kao što je već spomenuto, Nawalina priča čini dio koji se izmjenjuje s onim linearним – Jeanineinim istraživanjem majčine prošlosti. U tom smislu ova ratna drama posjeduje i elemente detektivskog žanra nudeći napete scene Jeanineinе potrage za odgovorima po izmišljenoj zemlji negdje na prostoru Bliskog istoka. Zanimljivo je da je osim spomenute strukturalne razlike dijelova koji donose majčinu priču i onih Jeanineinе potrage (u smislu vremenskih skokova nasuprot linearном tijeku naracije) kontrast uočljiv na još nekoliko razina. Nawalin je pokretač srce i strast, a njezina je usmjereno apsolutno emotivnog predznaka, dok Jeanne pristupa analitičkom oštircicom vrsne i predane matematičarke, što se na zanimljiv način pretkazuje u sceni monologa Jeanineina mentora čije se teze o rješavanju matematičkih problema gotovo od riječi do riječi daju primijeniti na Jeanineinu situaciju. Govoreći o nerješivim problemima čija su rješenja i sama novi problemi, podjednako nerješivi, britko se sumira podvig na koji će Jeanne krenuti.

Postoje, dakle, dvije priče – majčina priča puna nasilja, junačkih podviga, mračnih tajni, priča o nepokolebljivoj heroini mitologiziranoj nadimkom Žena koja pjeva, koja napreduje u maniri grčke tragedije sa svim principima junaka, pravde i osvete, te Jeanineina priča – detektivska

potraga, analitičan i matematičarski odmjeren put rješavanja jednadžbe s ciljem prevladavanja novih nepoznanica koje odgađaju jednoznačno rješenje. Kako riješiti jednadžbu postaje ključno pitanje za blizance. Nakon što uspiju prikupiti sve potrebne podatke, Simon rješava jednadžbu – što ako jedan i jedan nisu dva nego jedan? Što ako je njihov izgubljeni brat ustvari njihov otac? Spoznajom da su Nihad i Abou Tarek ustvari ista osoba, Nawalina zagonetka biva riješena.

Interesantno, iako je upravo Nihad, odnosno, Abou Tarek (Abdelghafour Elaaziz) nartivno gledano element oko kojeg se konstruira cijeli zaplet, dodijeljeno mu je tek nekoliko replika kroz cijeli film. Naime, njegova djelatnost u filmu ostvarena je gotovo isključivo pogledima koji fokaliziraju bitne elemente traume i njezina rješavanja. Od prve scene filma, u kojoj njegov pogled optužuje, preko pogleda kroz nišan snajpera, kada i sâm još dječak ubija druge dječake, do sadističkog pogleda koji prethodi i simbolički zamjenjuje eksplicitan prikaz silovanja Nawal te, konačno, pogleda na bazenu kad ne prepoznaje Nawal. Sve su to važni trenutci priče, a njihova je snaga upravo u tom što nam se Nihadovi pogledi nude za odgonetavanje čitave riznice suptilnih značenjskih slojeva koji stoje u njihovoj pozadini. Upisane su tu i Nawaline traume, i Nihadov dvostruki identitet i njihova djeca kao dvostruki svjedoci predestinirane traume.

Predajom obaju pisama Nihadu blizanci dovršavaju svoju misiju, a Nawal je omogućeno posthumno dvostrukou razrješenje: suočavanje s traumom (pismom egzekutoru) te izvršavanje obećanja (pismom davno izgubljenom sinu). Tek tada može krenuti i obraćanje blizancima i katarzična pomirba. Odrješenje od traume moguće je tek ispunjavanjem obećanja pri čemu su Nawal pomogli blizanci. Time se krug zatvara u pomirljivo zajedništvo. Nawalina priča tako dostiže neku vrstu poetske pravde, a potraga je blizanca završena.

Film *Naša majka* Denisa Villeneuvea možda mjestimično neugodno zažulja svojim patosom u maniri drevnih grčkih tragedija, pa nas

zatekne pomalo rezervirane spram šokantnih detalja koje na kraju stavlja pred nas, ali ipak je većinom riječ o intrigantoj i slojevitoj priči kojoj ne nedostaje elemenata napetosti. Narativizacija traume jedne žene, kao i posljedične rascjepkanosti njezina identiteta, traumu perpetuiraju ravno do trenutka njene smrti; ipak trauma završava konačnim pomirenjem koje opkoračuje smrtnošću postavljene granice. U konačnom izvršavanju obećanja katarzičan epilog doživljavaju svi sudionici ove priče.

Petra Vukelić

UDK: 791.633-051 VUKAŠINović, V. i ŠULJ, I. "2010" (049.3)

Odredište nepoznato

(Vjeran Vukašinović i Ines Šulj, 2010)

Usprkos naslovu odredište je ipak uglavljeno u itinerar u debitantskom filmu Ines Šulj i Vjerana Vukašinovića. Više kao fatamorgana, a manje kao opipljiva kota pristajanja, more i ljetni provod ono je što privlači dvojicu zagrebačkih zgubidana, Cigu (Dean Krivačić) i Maxa (Maksimilijan Ružinski). U trošnom automobilu koji je potonji naslijedio od preminulog "dede", dvojac napušta sparinu velikog grada i avanturistički se, bez pravog plana, upušta u putovanje prema Jadranu. Njihov se put, pak, neprestano presiječa zastranjnjima i krivim odlukama, toliko da stranputice sve više rasplinjavaju fatamorganu prema kojoj su usmjereni. Djelo Šulj i Vukašinovića tako je punokrvni film ceste podjednako određen dvama dezorientiranim glavnim likovima, kao i vijugavom cestom koja za njih krije samostojće epizodne susrete s galerijom ekscentričnih likova.

Ekonomično režiran i montiran, s animiranom uvodnom špicom te dobro pogodenom glazbom, *Odredište nepoznato* mali je, nepretenciozni film od 70-ak minuta koji je, prije svega, djelo ljubavi cjelokupne filmske ekipe koja se tijekom snimanja očito dobro zabavljala – što u vidu spontane zafrkancije među likovima obilježava i sam film. Njegov je značaj neodvojiv od potrebe za hrabrijim i inventivnjim promišljanjem pristupa dugometražnom filmu domaćih nezavisnih autora, što je potvrđeno i na pretprošlom vukovarskom filmskom festivalu gdje je film osvojio Posebno priznanje žirija, čime je dobio potisak za kinodistribuciju. Iako u suštini ne donosi nikakve prijelomne novine, *Odredište nepoznato* estetski i tematski osvježavajući je doprinos hrvatskom filmu čiji je hrabri "ura-

di sam" pristup nadasve inspirativan za buduće filmaše. Šulj i Vukašinović tako pokazuju da se i uz minimalna finansijska sredstva (film je koštao 40 000 kuna) radom i predanošću ekipe može snimiti film.

U skladu s porukama većine filmova ceste, i ovo djelo iskazuje da se stvarna čar putovanja krije u iznenađenjima i propustima koje donosi sam put, a ne toliko u dosezanju konačnog cilja. Vukući se iz jedne dogodovštine u drugu, Cigo i Max će tako naletjeti na smušene i revne policajce (Nebojša Borojević i Bojan Navojec), u ličkoj će birtiji uživati u nastupu narodnjačkog benda te zapiti velik dio budžeta za more, a nakratko će sa sobom u autu povesti i mentalista (Ante Jelušić) koji manipulira radio valovima te naoružanog mucavog transvestita (Nikola Novak) s kojim će odigrati nogometnu utakmicu protiv tima mlađih Ličana. Uz sve to još će doživjeti i loš trip inducirani konzumiranjem halucinogenih gljiva, a u konačnici i pomoći češkoj turistici u nevolji kojoj se pokvario automobil. Fabularno možda zvuči kao absurdna skeč-igrarja, ali Šulj i Vukašinović iskazuju potreban osjećaj za mjeru, što se ističe i u nastupu glavnih glumaca koji su kontrolirano uživljeni u svoje karikaturalne uloge. Inzistiranje na spontanoj međuigri Krivačića i Ružinskog glavna je odrednica filma, a u njihovoju su izvedbi Cigo i Max obični kvartovski dečki usredotočeni na sitne trivijalnosti, prije svega vođeni snom o upuštanju u vatrene ljetne seksualne avanture.

Moguću iritiranost gledatelja pretjeranom karikaturalnošću film ipak uspijeva zaobići te se glavni likovi pozicioniraju kao simpatičan, neopterećeno benigan i ponešto ranjiv dvojac na tragu Cheecha (Pedro De Pasas) i Chonga (Anthony Stoner) iz filma *Nestalo u dimu* (*Up in Smoke*, Lou Adler, 1978) ili Harryja (Jeff Daniels) i Lloyda (Jim Carrey) u *Glurom i glupljem* (*Dumb & Dumber*, Peter i Bobby Farrelly, 1994). Osim motiva putovanja, profanog humora te naklonosti likova prema lakinim drogama, *Odredište nepoznato* s tim dvama filmovima povezuje i slavljenički prikaz muškog prijateljstva (što se u posljednje vrijeme u opisu nekih američkih filmova označava



kovanicom bromance). Odnos Cige i Maxa pun je uspona i padova, podbadanja i svađa, ali je uвijek podcrтан određenom dozom intimne bliskosti i povezanosti. Osim kratkog prikaza začetka njihova putovanja u uvodnoj animiranoj špici, Šulj i Vukašinović ne nastoje profilirati glavne likove potpunijim psihološko-socijalnim kontekstom.

Cigo i Max nomadski su dvojac bez pozdine, robovski neodvojiv od automobila i staze koju su si zacrtali (tek u jednoj sceni na samom početku vidimo Cigu, u stanu kako sprema svoje stvari za put). Oni su poput Beckettova Didija i Gogoa primorani na prazan hod u začudnom svijetu dok čekaju da im se ukaže ono za čime žude. Napućen čudacima, absurdan svijet filma sličan je onome Filipa Šovagovića u filmu *Pušča Bistra* (2005) s kojim, osim kratke duljine, dijeli i karikiranost likova te iščašeni smisao za humor. Obrisu se takva očuđujućeg svijeta kod Šulj i Vukašinovića naglašavaju i izborom glazbe koju sačinjavaju prigodno slobodoumni izvođači poput Mancea, grupe Buldožer ili Tome Bebića.

Zanimljivo je ovaj film usporediti i s prezenrnijim, no tematski slično postavljenim radovima mladih filmaša iz Hrvatske i regije, poput slovenskog *Izleta* (2011) Nejca Gazivode prikazanog na prošlom Zagreb Film Festivalu ili hrvatskog

kratkometražnog filma *Pet lakih koraka* (2010) Mije Prkić prikazanom na 19. Danima hrvatskog filma. U oba se kroz vizualno stiliziran i dijaloški realističan prikaz ljetnih putovanja mladih prema moru (u *Izletu* troje prijatelja putuje na slovensku riviju, a u *Pet lakih koraka* vraćaju se s provoda u Bosni kući u Dalmaciju) razotkriva mlađenačka bezbjednost koja postupno ustupa mjesto nesigurnosti i dezorientiranosti. Za razliku od nedáca na koje nailaze likovi kod Gazivode i Prkić, Cigina i Maxova vizija svijeta neokaljana je problemima suvremene mladeži. To umijeće ignoriranja ozbiljnosti života i prigrljivanje dokolice u *Odredištu nepoznatom* povezano je i s prikazom putovanja na Jadran koje nosi simbolički i generacijski značaj za brojne mlađe kontinentalce. Jednim dijelom to je inicijacija u svijet odraslih, a drugim prilika za neobuzdan i divlji provod; takvo ekipno putovanje na more predstavlja neponovljiv osjećaj mlađenačke bezbjednosti koji, pak, ovaj film oslikava nostalgično-slavljeničkim bojama.

Kako uz očekivanja ljetnog hedonističkog roga obilja uвijek dolaze i razočaranja, za Cigu i Maxa možda je i bolje što nadomak cilja gube ključeve svog zaključanog automobila. Oni, za razliku od glavnih likova većine drugih filmova ceste, neće doživjeti ni katarzu ni produhov-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ijenje, već će i nakon svih začudnih pustolovina ostati onaj isti brbljavi i neodgovorni dvojac kao i na samom početku. Kako se petlja njihova putovanja zatvara negdje u Dalmatinskoj Zagori, što im pak budućnost čini prilično neizvjesnom, Cigo i Max postaju svjesni da im za zabavu nije potrebno more. Fatamorgana koja ih je mamila rasplinut će se pod naletom pljuska kojemu će se dvojac prepustiti plešući na krovu automobil-a uz sjajnu "Tajnu mora" Tome Bebića. Oni imaju jedan drugoga te je u konačnici jačanje njihova prijateljstva ono najvrednije što su uopće mogli dobiti od poduzetog putovanja.

Stipe Radić

UDK: 791.633-051ESTEVEZ, E."2010"(049.3)

Put

(*The Way*, Emilio Estevez, 2010)

Neću nimalo pogriješiti ustvrdim li da je doista malo filmskih djela obilježenih kulturnom, povijesnom i religijskom erudicijom kao što je to slučaj s filmom *Put* američkoga redatelja, scenarista, producenta i glumca Emilia Esteveza. Prim-tom pretpostavljam da jasan postmodernizam nije posljedica stvaralačkoga eklekticizma, već je on zasigurno uvjetovan razdobljem Estevezova odrastanja i kulturnog formiranja. Ne zaboravimo da je taj filmski dјelatnik poznatiji po svom glumačkom dјelovanju, započetom sredinom 1980-ih, kada je bio dijelom skupine mladih glumaca nazvanih *brat pack* koja se profilirala u djelima namijenjenim istovrsnom naraštaju. No zanimljivo je da je Emilio Estevez već 1986. ostvario redateljski prvi venac *Warren*, u kojem je glumio s glasovitijim bratom Charliejem Sheenom. Kako mu je *Put* peti dugometražniigrani film razabire se pomak od populističkih žanrova prema društveno angažiranijima, a u ovome svjedočimo i drugoj suradnji s ocem, znamenitim američkim glumcem Martinom Sheenom.

Recentni je naslov nastao u američko-španjolskoj koprodukciji i primjer je podžanra filma ceste, ili šire sagledano, filma putovanja. Međutim, malokad nailazimo na putovanje hodočasnicih proporcija, jer u ovom je djelu, uz početnu naznaku američkoga, zaleđe radnje upravo glasoviti Camino de Santiago koji se prostire podnebljima jugozapadne Francuske i sjeverne Španjolske. Kako je Estevezov film snimljen na lokacijama samoga hodočasničkog puta, nije záčudna vjerodostojnost snimatelskoga rada Juana Miguela Azpíroza. Ta se vjerodostojnost Estevezova filma potvrđuje podatkom da je snimljen na lokacijama samoga Camina, a i većinu sporednih



likova ostvaruju pravi hodočasnici na puta sv. Jakova, kao što i izvorna romska zajednica tumači likove vlastitoga nacionalnog predznaka.

Središnji je lik Tom (Martin Sheen), sređeni kalifornijski oftalmolog koji se suočava sa smrću svoga sina Daniela (Emilio Estevez) koji je oduštoao od napretka u karijeri i posvetio se putovanjima. Umjesto da prenese tijelo u Sjedinjene Američke Države, središnji lik ga kremira i odlučuje nastaviti sinov put do svetišta sv. Jakova u španjolskome gradu Compostelli. Odnos je oca i stradaloga sina temeljan u filmu, pa ne začuđuju retrospektivne scene koje percipiraju težnju mlađega predstavnika obitelji da upozna svijet, kao i da prikažu racionalizam starijega, odnosno, scene sinova pojavljivanja na očevu hodočasničkom putu, scene koje preuzimaju duhovnu dimenziju zbog činjenice da je stradao. Ujedno znakovitost Danielova navoda oцу "ne odabireš život, živiš ga", interpretacija je tradicije bl. Majke Tereze, ali i sukob okoštale društvene rutine i individualnoga tumačenja svijeta.

Filmovi putovanja često predočavaju niz slikovitih vinjeta, događaja i protagonisti, pa bez poteškoća možemo ustvrditi da ni *Put* nije iznimka. No struktura filma obilježena je i korelacijom središnjega lika s trima sporednim likovima koji su isprva ovlašno povezani, ali s vremenom

s protagonistom stvore osebujnu skupinu. Zbog karakternih razlika te društvenih i nacionalnih predznaka, potpuno je usuglašavanje takve skupine gotovo nemoguće. Nizozemac Joost (Yorick van Wageningen) arhetip je dobrodušnoga i brbljavog debeljka, te posve sukladno društvenom ozračju sklonoga lakinog drogama. Irac Jack (James Nesbitt) intelektualac je sa spisateljkom blokadom i kulturnim nasljeđem, dok je Kanadanka Sarah (Deborah Kara Unger) predstavnica emancipiranih ženskih likova čija je emancipacija posljedica tegobnoga bračnog života. Zbog razlika u karakterima, mjestimice nastaju nesuglasice, a pogotovo se središnji lik Tom u početku neprestance pokušava izdvojiti iz skupine, a njegov odnos prema ostalim protagonistima jedva je snošljiv. Očeva težnja za nastavkom sinova puta tek se ovlašno usuglašava s ostalim pripadnicima male skupine hodočasnika. Međutim, Tom se nakon usputnoga pisanstva spušta sa svoga "pijedestala" i vodeće, gotovo mentorske uloge u četveročlanoj zajednici. Status mu se ipak potvrđuje u sceni u hotelskoj sobi kada se svi okupljaju oko njega, pa se tako do svršetka putovanja zamalo ukidaju opreke, mjestimična međusobna trivenja se stišavaju, a karakteri se određuju u odnosu prema cilju puta. Gotovo záčudno, ne uočavamo egzistencijalne promjene

kod većine protagonisti. Nema sumnje da je takav završetak odslik suvremene funkcije putovanja gdje se nakon njegova kraja pojedinci vraćaju uvriježenom načinu života, tek obogaćani iskuštvom upoznavanja udaljenoga zemljopisnog područja, a ne s mitskim iskustvom esencijalnih promjena. No, mijenja se središnji lik oca i na kraju filma nastavlja sinova putovanja. Pa kada ga u pretposljednjoj sceni uočavamo na obali uzburbanog oceana, njegova osobnost interpretativno podsjeća na izuzetno djelo njemačkoga slikara Caspara Davida Friedricha iz doba romantizma. Pritom, svjedočimo i dosegu osobnoga junaštva, možda čak i na tragu nasljeđa toga razdoblja. Jer, baš kao što je, povijesno, francuski slikar Eugene Delacroix stvarao i u sjevernoj Africi, a engleski književnik George Byron sudjelovao u grčkom ustanku za oslobođenje od osmanlijske vlasti, tako i filmski oftalmolog odlazi iz zabrana vlastite kulturne tradicije, te u završnoj sceni izmiče se iz kršćanskoga okružja i seže u muslimansko, čime svjedoči o multikulturalnosti ovoga filma, ali i obiteljskom nasljeđu koje u inverziji seže od sina do oca.

Režija Emilia Esteveza nije u potpunosti kompaktna, pa dok većinom opažamo iskoniku razinu prikazane priče, povremeno se seže u površno predočavanje slikovnih segmenata, naizgled istinski dojmljivih, ali bez izraženijih narativnih vrijednosti. Estevez je u raskadriranju scena sklon ugodajnim postupcima prožetim preglednom narativnošću. Tako je i slikovnost snimateljskih dosega Juan Miguela Azpiroza zasnovana na, uglavnom, iznimnim kompozicijskim postavkama kadrova, pa i čitavih scena. Najveći je snimateljski doseg prikaz odnosa likova i prirodnoga okružja, čiji je značaj zamalo simboličan u odnosu vremenskoga i prostornoga. Jer prirodno je zalede hodočasničkoga puta znatno otpornije na prolazak vremena negoli sami hodočasnici, pa kontinuitet kojim se putem prolazi gotovo preskače razna povijesna razdoblja.

Pritom je evokativnost prikazanoga, u najboljem smislu riječi, pomalo "starinska". Gledatelj se neprestano nalazi na razmeđu dojma 1970-ih

i suvremenog, s blagim okusom 1990-ih. Mogao bih ustvrditi da su desetljeća Estevezova odraštaja zasigurno utjecala na kontekst, ali i okus ovoga filma, a takvu sustavnom predočavanju pomaže glazba Tylera Batesa. Taj filmski skladatelj mjestimično se oslanja i na glazbu Boba Dylana za film *Pat Garrett i Billy the kid* (1973) Sama Peckinpaha. Prevlad je gitarističkoga zvukovlja, poglavito akustičnog, spona kojom se uspostavlja odnos s 1970-ima, pa ne začuđuje da u soundtracku opažamo i skladbe iz toga razdoblja, poput tada značajnoga kantautora Jamesa Taylora i tek kasnije revaloriziranog Nicka Drakea. Uporaba suvremenijih skladbi u soundtracku sklonija je glazbi otklona, negoli *mainstreamu*, a podjednako je zanimljivo da posezanje za glazbom Alanis Morissette nadograđuju redateljski postupci nalik ostvarenjima recentnijih razdoblja ovlašno dodirujući odrednice videospotova. Međutim, sasvim sukladno podneblju, zamjetni su i tradicionalniji španjolski glazbeni oblici, pa takav glazbeni sklad doseže zamalo vrhunsku kvalitetu. Dojmljivost je ovoga filma, između ostalog, uvjetovana i Batesovim iznimnim učinkom ukorijenjenom u tradicionalnijim glazbenim idiomima, negoli onim recentnim.

Ne treba zanemariti podatak ni da su i Emilio Estevez i Martin Sheen katolici, ali ni da su iskazi vjerskog nemetljivi i ostavljeni gledatelju na samostalnu prosudbu. Priopovjedački, a ne propovjednički, vjerski je segment utkan u narrativnu građu i kontekst, koji obuhvaća i kulturna i povijesna iskustva dijaloški određena nekoliko puta tijekom filma. Scenarijistički je dio Estevezova nadahnuća prožet erudicijom, pa prigodom sezanja u povijesno neće zanemariti ni nasljeđe legendarnoga i književnoga, poput glasovitih junaka Rolanda ili El Cida. No upravo u slučaju Rolanda, tijekom rasprave hodočasnika Francuza i domaćina baskijskoga nacionalnog predznaka, opažamo ironičan odnos prema legendarnom očitovanju povijesnog. S druge strane, sporedan lik pisca Jacka dijaloški odražava kulturna tumačenja puta. Međutim, kako su ta tumačenja ovlašna, utemeljena u intelektualnom a ne u du-

hovnom, ironičan je odmak površnog nabranja naslova popularnih pjesama ili statističko označavanje razloga polaska na putovanje hodočasnicih proporcija. Podjednako, piščeva želja da središnji lik postane junakom njegova romana, interpretacija je odnosa realnog i fikcijskog, odnosa koji je u doba nastanka Camina dosezalo i do statusa legendarnog. Kulturni je predznak hodočasničkog svakako i uporaba tiskanih turističkih vodiča koji zasigurno većini suvremenih putnika predstavljaju svrhovitu pomoć. Pritom scena u restoranu kod naručivanja jela nije samo ironičan komentar vrijednosti i ispravnosti tiskanih turističkih vodiča, već i opreka europske tradicije i američke superiornosti, opreka u kojoj opažamo da upravo Amerikanac griješi u prosudbi. A ako, naposljetku, opazimo i religijski segment iskustva u *Putu*, dosezanje je to zadatoga cilja, a scena u katedrali u Santiago de Compostelli očitovanje duhovnog u crkvenoj liturgiji i neizravno sezanje u povijest kršćanstva, ali i povijest zapadne civilizacije. U toj sceni naglašenog doseg-a duhovnih vrijednosti ipak se dovoljno ne razabire obraćenje protagonista i potpuno junakovo pročišćenje dosegнуto na obali uzburkano-ga Atlantskoga oceana, gdje je uspostavljeno mitsko suglasje oca i sina i nastavak putovanja.

Da je kojim slučajem snimljen krajem 1980-ih, film bi korespondirao sa stvaralaštvom Wima Wendersa, pogotovo s filmom *Pariz, Texas* (1984), prvom razdoblju karijere Jima Jarmuscha – s naglaskom na *Pod udarom zakona* (*Down By Law*, 1986) – ili, pak, s nostalgičnim ostvarenjima Roba Reinera; npr. *Ostani uz mene* (*Stand By Me*, 1986). Međutim, vremenski pomak uvjetuje i činjenicu da je status Estevezova filma ruban, pa mu ni značaj ne može postati širega opsega, usprkos nizu razvidnih kvaliteta.

Tomislav Čegir

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051ŠKORIĆ, I."2011"(049.3)

7seX7

(Irena Škorić, 2011)

Redateljica koja je za svoje kraće igrane i dokumentarne filmove dosad osvojila brojne festivalske nagrade, sada je snimila film *7seX7* okušavi se tako i u žanru erotske humorne drame. Unatoč mnogo marketinške pompe, ispostavilo se da je silna medijska prašina podignuta bez opravdanog razloga. Škorić je svoju novu filmsku kreaciju u brojnim intervjuiima opisivala kao ponovno otkrivanje erotike u filmskom svijetu zasićenom pornografijom te filmom kojim želi razotkriti cijelu lepezu eroса. No, iako je trebao ponuditi svjež pogled na seksualnost, smione erotske scene i provokaciju malograđanskog ukusu, *7seX7* prepun je izlizanih rodnih stereotipa, loše snimljenih kadrova te neujednačenih glumačkih izvedbi.

Film se sastoji od sedam kratkih filmova snimljenih u jednom kadru koji se stilski veoma razlikuju i žanrovski i po snimateljskoj tehnici. Jedino što povezuje eklektične fragmente jest koncept, odnosno, motiv erotskog koji se pojavljuje u svakoj priči: naime, sve novele prikazuju ulomke svakodnevice u kojima seks biva motiviran nekim izvanjskim elementom. Namjeravano ponovno otkrivanje eroса u cijelom njegovu spektru izvedeno je poprilično skromno budući da su scene seksa rijetke i nezgrapno snimljene, a loša rasvjeta nagrđuje obnažene glumce. Jedini kratki film koji je doista senzualan jest jedan od dvaju koji tematizira istospolne odnose, odnosno, film u kojem gay-mladić otkriva svoj pravi seksualni identitet, pri čemu se poigrava stereotipima o izgledu, ponašanju i interesima homoseksualne osobe. Nažalost, erotski element u navedenom filmskom fragmentu nije dovoljno razvijen te staje na poljupcu dvojice muškaraca što je mnogo skromnije i čednije od svih drugih scena seksa u filmu. Gledano u cijelosti, te scene



su rijetke te ne ostavljaju ni dojam senzualnosti, niti provokativne eksplisitnosti jer su uglavnom reducirane na kadrove nagih grudi ili, pak, čipkastog donjeg rublja.

Ono što je trebalo biti u središtu gurnuto je na marginu, dok su u centar postavljeni određeni aspekti međuljudskih odnosa, kao što su ljubomora, zavođenje i preljub, ili, pak, neka suvremena politička i društvena pitanja. Na temelju priče o opsivnom odnosu lezbijskog para, koji su uprizorile Jelena Perčin i Sara Stanić, moglibi se izvesti neke psihanalitičke interpretacije, dok već spomenuta novela o "izlasku iz ormara", u kojem glume Marinko Leš i Jure Radnić, dekonstruira uvriježene stereotipe o homoseksualnim osobama. Također je moguće uočiti određene metafilmske reference koje ironično komentiraju filmsku povijest, umjetnost ili, pak, glumačku taštinu. Uz to, posljednji film s Kristijanom Ugrićem i Beogradankom Jelenom Đokić letimično se osvrće na poslijeratno naslijeđe, dok se onaj sa Csillom Barath Bastaić i Ivanom Glowatzkyjem dotiče suvremene problematike Europske Unije. No iz perspektive scenarija, dijalozi koje glumci izmjenjuju u mnogim su filmskim novelama površni ili beskrvni zbog čega se likovi često doimaju plošnjima, a odnos koji se razvija među

njima niti pretjerano oplemenjuje niti navodi na razmišljanje. Društvena pak problematika jedva je zagrebena te djeluje suvišno ili previše programatski, a donekle ju izvlači to što je prožeta humorom.

Od obećane rodne emancipacije u filmu u kojem su "žene na neki način trebale biti muškarci", a muškarci "ono što obično zovemo objektima", nije realizirano puno, jer samo dva filma tematiziraju ljubavnički odnos u kojem žena preuzima inicijativu ili, pak, ima dominantnu ulogu. U prvom Petra Težak na vrhu nebedera pokušava zavesti nezainteresiranog Ivana Đuričića, a u drugom lezbijski par Perčin-Stanić nalazi muškarca da im posluži kao "živi vibrator" – i to je najdalje dokle spomenuta emancipacija seže. Većina filmskih ulomaka počiva na stereotipiziranim likovima i odnosima u kojima su žene naivnije i intelektualno inferiore muškarcima, a na spomenutom pojednostavljenju ili prenaglašavanju karakternih osobina temelji se i glavnina humora. Osim iz spomenutih stereotipa, humor izvire i iz metafilmskog autoironiziranja, no budući da za njegovo pronicanje nije potrebno mnogo mozganja, suptilnijoj i zahtjevnijoj publici film *7seX7* bit će dosadan ili neukusan. Najduhovitiji film jest posljednji, u kojem gljivar

Kristijan Ugrina u šumi seksom uklanja krpelj sa zalutale Beograđanke, no i u tom se slučaju humor temelji na nemuštim dijalozima naivne djevojke i gljivara oportunistu, komičnoj motivaciji seksualnog čina i jednostavnim trikovima poput beogradskog naglaska protagonistice.

Iako je uspjela okupiti impresivnu glumačku ekipu i zaintrigirati širu javnost dobrim marketingom, redateljica filma nedostatno je razradila dva ključna elementa na kojima se trebao temeljiti film – eros i humor. U filmskim fragmentima motivi iz svakodnevne ljudske egzistencije i međuljudskih odnosa isprepleću se s površnim refleksijama o elementima političke i društvene stvarnosti, prelomljeni kroz prizmu seksa. Ipak, plošni likovi, nedostatak sociopsihološke motivacije i klišeizirana komunikacija ostavljaju dojam nedostatne dubine i površnosti. S druge strane, humor se ne temelji na parodiji žanra ili intelektualnim poigravanjem riječima, već uglavnom na stereotipiziranim likovima i odnosima te filmskoj autoironiji, te tako kompleksniji okidač za smijeh izostaje. Filmski ulomci koji odskaču kvalitetom svojih pojedinih aspekata jesu onaj s poljupcem Marinka Leša i Jure Radnića, koji je najuspjeliji iz perspektive dobro realiziranog erotskog potencijala i uspješno dočarane senzualnosti, zatim film o muškarcu koji voli samo Čehinje, u kojem su Csilla Barath Bastačić i Ivan Glowatzky najbolje iznijeli glumačke uloge, te zaključni film o šumskoj avanturi koji je ipak uspio izmamiti smijeh publike.

Monika Bregović

UDK: 791.633-051 TAYLOR, T."2011"(049.3)

Tajni život kućnih pomoćnica

(*The Help*, Tate Taylor, 2011)

Američki građanski rat (1861–65) najviše se pamti po ukidanju ropstva za što je najzaslužniji tadašnji predsjednik Abraham Lincoln. Njegovom je čuvenom proklamacijom iz 1863. ropstvo prvo ukinuto u državama odmetnute Konfederacije, a zatim je XIII. amandmanom na Ustav SAD-a iz 1865. ropstvo stavljeno izvan zakona i u cijeloj zemlji. No, je li sloboda dojučerašnjim robovima u isto vrijeme donijela i prava? Jesu li oni nakon Američkog građanskog rata postali ravnopravnim građanima? Ne, i to cijelo stoljeće. Tek je Pokret za prava čovjeka (1955–68) u SAD-u davno stečenoj slobodi od ropstva pridodao ključna prava. Trebalo je proći 100 godina da se u najrazvijenijoj zemlji na svijetu sloboda izjednači s pravima. Tek su Zakon o građanskim pravima iz 1964. i Zakon o biračkim pravima iz 1965., uz još nekoliko općih akata, u potpunosti dokinuli rasnu segregaciju u SAD-u. Ciljevi Pokreta čiji su članovi tijekom 1950-ih i 60-ih i ubijani, napokon su ostvareni. Danas je američki predsjednik Afroamerikanac Barack Obama, dok su društveni preduvjeti takve političke situacije izvoreni prije pedesetak godina što i nije tako velik povijesni odmak. O tome na primjeru jedne mikrosredine govori humorna drama *Tajni život kućnih pomoćnica* redatelja i scenarista Tatea Taylora čiji je predložak roman *Sluškinje* (*The Help*, 2009) američke spisateljice Kathryn Stockett.

Film i knjiga tematiziraju okolnosti gotovo stoljetne pravne doktrine u SAD-u da se bude "odvojen, ali jednak". Tu su doktrinu rasne segregacije normirali tzv. Zakoni Jima Crowa, nazvani tako prema pejorativnom nazivu za američkog crnca, kojima su od 1876. do 1965. pripadnici različitih rasa u južnim državama odvajani u gotovo svim javnim službama i ustanovama. Ukratko,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



afroameričko je stanovništvo imalo ograničena prava čovjeka i građanina. Segregacija je bila sveobuhvatna, sve dok 1955. afroamerička šverlja Rosa Parks u Montgomeryju u Alabami nije odbila u autobusu ustupiti mjesto bijelom suputniku. U filmu *Tajni život kućnih pomoćnica* umjesto odvajanja u autobusu sve počinje od odvajanja u zahodima. Godina je 1963., a mjesto radnje slikoviti grad Jackson u Mississippiju, državi koju se tijekom filma u komentaru spušta na samo dno gaženja prava čovjeka u SAD-u u to vrijeme. I dok je iskru stvarnog Pokreta zapalila odluka Rose Parks da se ne premjesti u stražnji dio autobusa, u filmskoj i literarnoj metafori toga bunta postupni gnjev izaziva inicijativa središnje negativke Hilly Holbrook da se regulira gradnja odvojenih zahoda za bijelce i njihovu crnu služinčad jer potonji "oboljevaju od različitih bolesti". Naoko groteskna, a u biti duboko degradirajuća inicijativa rezultirat će nepovratnim preslagivanjem u društvenoj stratifikaciji konkretne sredine emancipirajući njezin najfragilniji sloj. To je sloj afroameričkih sluškinja u dobrostojećim bje-

lačkim obiteljima koji će kroz pisanje jedne knjige steći oduzeti identitet i pravo na svoja prava.

Iako je izvorna knjiga zapletom i protagonistima fikcija, tekst Kathryn Stockett obiluje biografskim i historiografskim elemenatima, jer su ona i njezin prijatelj redatelj Taylor odrasli u Jacksonu. Možda će se film svojim ozračjem učiniti odveć ispoliranom verzijom mučne i kravave borbe protiv rasne segregacije, ali je jedna od njegovih vodećih odlika autentičnost. Film ni nema namjeru široko zahvatiti slojevitost američkog Pokreta za prava čovjeka, koji je upravo u vremenu odvijanja priče trasirao najvažnije uspjehe, nego kroz slatko-gorki prikaz ljudske zadrtosti minuciozno senzibilizira gledatelja za svoju temu i za svoje likove. Njihove su životne situacije – povratak u rodni grad, bolest i smrt u obitelji, prve ozbiljnije veze, brak i odgoj djece, zblizavanja i prekid prijateljstava, spontani počačaji i potreba za roditeljstvom – univerzalno razumljive. Ono što ih čini drugčijima upravo je kontekst posljednjih godina pravno katalizirane rasne nesnošljivosti. U tom pitkom, ali snažnom prožimanju svakidašnjih životnih priča i njihovih

povijesno relevantnih okolnosti, protječe glavni na filma koji s obje strane – i osobne i političke – na pravi način dozira i emocije i stavove. Opcenito, redateljev pristup neprestance održava čvrstu ravnotežu različitih sastavnica priče i nemalog broja likova u fokusu zbivanja koji dobivaju optimalan tretman. Očito je knjiga utjecala na film u istoj mjeri na koji je odluka da se knjiga ekranizira još u fazi dovršetka utjecala na sam tekst. Stekavši prava na filmsku prilagodbu romana nekoliko mjeseci uoči njegova objavljanja 2009, Tate Taylor je s radom Kathryn Stockett živio i prije no što je literarni izvornik zaživio na filmu. Doda li se tomu da je spisateljica pri profiliranju pojedinih likova u knjizi unaprijed mislila na njihove moguće interprete, konkretno na glumicu Octaviju Spencer u ulozi jezičave sluškinje Minny Jackson, film *Tajni život kućnih pomoćnica* i roman *Sluškinje uspjeli su primjer međusobnog utjecaja filma i književnosti.*

Ono najbolje u sebi film nedvojbeno duguje filmičnosti same knjige, a sama se knjiga čita kao svojevrsni novelizirani film. Usto, Taylor je kao redatelj i scenarist vješto osovio film oko nekoliko ključnih likova i njihovih međusobnih odnosa znajući da je najživljiji dio priče interakcija različitih karaktera – i što se tiče njihovih ljudskih profila, i što se tiče društvenih i političkih stajališta koja promiču. Pritom središnji odnos u filmu grade mlada novinarka i spisateljica Eugenia Phelan zvana Skeeter (Emma Stone) i sredovječna sluškinja jedne od njezinih prijateljica Aibileen Clark (Viola Davis). U tom odnosu obje prolaze kroz metamorfozu, zapravo sazrijevanje. Kao pripadnica privilegirane bjelačke većine Skeeter će tek u druženju s Aibileen osvijestiti potrebu da konkretizira vlastito protivljenje nepravdi, dok će Aibileen nakon nedavne smrti sina u pomaganju Skeeter da napiše knjigu, koja će raskrinkati lice-mjerje sustava i ponizavanje afroameričkog stanovništva, napokon doživjeti i osobnu katarzu i društvenu emancipaciju. Jasno je da je lik Skeeter *alter ego* spisateljice Stockett, ne samo u činjenici da su obje debitantice, nego i u transformaciji od osoba određenih sredinom do osoba

koje određuju ono što se u njihovim sredinama događa. Mada Skeeter povezuje sve ostale likove i njihove odnose, priča ipak pripada liku Aibileen i kao pripovjedačici i kao personifikaciji širenja prostora slobode. Ta je borba iz njezine perspektive dugotrajna, puna gorčine i tragedija, kao i propitivanja do koje je mjere moguće poštivati svoga neprijatelja u cilju najviših životnih vrijednosti. Završnica je filma u tom smislu paradigmatskog proturječja između opravdane borbe protiv tiranije i zamki da se u toj borbi ne počne služiti metodama tiranina. Kao što je lik isprva suzdržane, a na kraju oslobođene Aibileen klijuč razumijevanja priče, tako je interpretacija Viola Davis u toj ulozi najupečatljiviji segment ionako izvrsnog rada cijele glumačke postave.

Uvjek na granici blagog apsurda i serioznosti, glumačka ekipa na čelu s Violom Davis, koja je primjerice i u *Sumnji* (Doubt, John Patrick Shanley, 2008) u samo nekoliko minuta nastupa potvrdila superiornost u generiranju emocija i usmjeravanju radnje, neprestance održava pravu dinamiku gradnje karaktera. Tek u raspletu gledatelj dobiva cijeli portret pojedinih likova, a samim time i cjelinu njihovih odnosa. U tome je Emma Stone kao Skeeter, uz Davis glavna glumica, ipak ostala u sjeni svojih kolegica. Više zbog iskričavosti njihovih karaktera negoli zbog svojih interpretativnih mogućnosti. Zato je Octavia Spencer kao Minny pun pogodak te ne čudi zašto je Stockett mislila upravo na nju pišući lik prgave, ali dobronamjerne sluškinje čija je pita od čokolade namijenjena dojučerašnjoj gazdarici Hilly Holbrook (Bryce Dallas Howard) najbolji supstrat cijele ove priče o borbi protiv rasizma. Izvana slatka, iznutra razorna. U tome izvedba Octavije Spencer ide uz bok Hattie McDaniel u ulozi Mammy iz klasika *Zameo ih vjetar* (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939), ali je karakterni nadograđuje, jer je ovaj put sluškinja višedimenzionalan lik čija se svježina i oštRNA kanalizira u otporu cijelom jednom sustavu. Taj sustav plastično utjelovljuje lik Hilly Holbrook u interpretaciji također sjajne Bryce Dallas Howard, koja unatoč suptilnoj karikaturalizaciji uspostavlja

balans među karakterno različitim likovima. Slične obrise karikature ima i lik "bijelog smeća", prepošne i dobrodušne Celije Foote koju briljantno tumači Jessica Chastain, vjerojatno najugodnije glumačko iznenađenje cijelokupne američke kinematografije u 2011. kojoj se nastup u *Tajnom životu kućnih pomoćnica* žanrovski i interpretativno skladno nadovezuje na posve drukčije uloge u filmovima *Drvo života* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011), *U zaklon* (*Take Shalter*, Jeff Nichols, 2011) i *Teksaška polja smrti* (Ami Canaan Mann, 2011). Oskarovke Sissy Spacek i Mary Steenburgen te dobitnica Emmyja Allison Janney zaokružuju vrhunske glumačke izvedbe u filmu koji u potpunosti prepušta jakim ženskim likovima ishod borbe za prava i slobode čovjeka. I to u okolnostima kada sve one vode bitke koje su davno počeli muškarci.

Premda je na temu suprotstavljanja rasizmu u SAD-u snimljeno puno britkih i snažnijih filmova, rad Tatea Taylora odličan je kompromis između teme i realizacije. Duhotit, rezak i iznijansiran, o mračnome među ljudima progovara na uglavnom vedar i vizualno zavodljiv način koketirajući s melodramom i burleskom, dok vrednina uvijek prigušuje čvrstim poveznicama sa stvarnošću koja je ispod površine poput fatalne pite iz priče. S obzirom da je ovo redatelju tek drugi dugometražniigrani film nakon *Pretty Ugly People* iz 2008, svojim se pristupom u *Tajnom životu kućnih pomoćnica* dopadljivo i pametno referira na pojedine aspekte filmova autora kao što su Douglas Sirk i Blake Edwards, a odgovor na pitanje o slobodama i pravima u njegovu slučaju ne bi smio biti nepoznanica. Tate Taylor tu tajnu zna.

Boško Picula

UDK: 791.633-051TARR, B. I HARANITZKY, A."2011"(049.3)

Torinski konj

(A torinói ló, Béla Tarr i Ágnes Hranitzky)

Neki su događaji toliko filmski da se mogu dogoditi samo u životu. Mnogi su proveli svoje kratko vrijeme na Zemlji čekajući da jedan takav događaj posjeti i njihovu sudbinu, no većina nas je pritom ipak samo dočekala Godota. No neki su životi bili obasjani trenutkom bljeska svjetlosti ili iznenadnog mraka. Jedan takav filmski moment krasи biografiju Friedricha Nietzschea. Vjerojatno najvažniju zimu svog života veliki je filozof proveo u Italiji, preciznije, u Torinu. Kognog 3. siječnja te 1889. godine izišao je iz svog pansiona na broju šest ulice Carla Alberta te ugledao zapregu s konjem koji nikako da se pomakne s mjesta. Izgubivši živce kočijaš uzima bič te počinje udarati tvrdoglavu životinju. Nietzsche im prilazi te prekida okrutnu scenu tako što se baca nesretnom konju oko vrata glasno jecajući. Iduća dva dana poput mrtvaca leži na otomanu svog stanodavca ne izgovorivši niti jednu jedinu riječ. Nakon toga poživjet će još deset godina na brizi svoje majke i sestara, oboljevši od progresivne paralize.

Ova se biografska anegdota obično smatra početkom manifestacije filozofove bolesti i ludila. Priča završava njegovom smrću 1900. kada sa svijeta odlazi posve pomračena uma. Događaj s konjem tako dobiva ključno mjesto pri svakom pokušaju tumačenja Nietzscheove subbine. Što se događalo u filozofovoj glavi u trenutku kobnog zagrljaja? Zašto je taj svakodnevni prizor u njemu izazvao snažnu provalu suošjećanja? U kojoj je mjeri torinski incident odredio godine bolesti i ludila što su uslijedile? Ta i slična pitanja često se postavljaju pri pokušajima rasvjetljavanja lika i djela Friedricha Nietzschea. No čitava epizoda skriva i jedno posvema beckettovsko pitanje – ono subbine anonimnog konja koji je,

htio on to ili ne htio, promijenio život jednog velikog čovjeka i tako ušao u povijest. Što se dogodilo s konjem pitanje je na koje odgovora Béla Tarr svojim posljednjim filmom *Torinski konj*.

Tarrov film priča je o konju i njegovim vlasnicima, siromašnom seljaku i njegovoj kćeri koji žive u skromnoj kolibi na nekoj pustopoljini. Naracija se otvara nakon samog incidenta kada se konj s vlasnikom vraća kući te se prati idućih šest dana u životu te male zajednice. Film je strukturiran po danima, od kojih svaki čini jednu od njegovih šest ravnopravnih cjelina. Radnja se u cjelini zbiva u kući i oko kuće siromašnih oca i kćeri. Samo što riječ radnja upotrijebljena u kontekstu *Torinskog konja* dobiva ironičan prizvuk. Naime, dani u životu ove obitelji nalikuju jedan drugome kao jaje jajetu, te se čitav film doima kao jedan beskrajno dug dan. Razlog tome leži u činjenici da je životni horizont oca i kćeri jednako uzak kao i onaj nesretnog konja što ga drže zatočenog u štali. Nakon što otac s konjem stiže kući, djevojka mu pomaže spremiti ga u štalu. Slijedi dugi kadar u kojem gledamo kako kćer svači i oblači oca. Ovu čemo radnju, prikazanu jednako dugim kadrovima, gledati i idućih dana. Jer u njihovu se životu ne događa ništa doli uvijek ista svakodnevna rutina. Svaki im je dan sastavljen od istih rituala. Sjede u kolibi, hrane životinje, opet sjede u kolibi, opet hrane životinje, djevojka glača, otac piće.

Vrhunac njihova dana, kao i vrhunac radnje prve polovice Tarrova filma, jest njihov zajednički obrok. Svaki dan obitelj jede samo i isključivo krumpire skuhane u kori guleći ih na tanjuru svojim prstima izranjavanima radom. Tarr ovom prizoru daje posebnu važnost prikazujući ga uvijek iz nove perspektive, uporno ga ponavljajući te mu dajući sve veću dužinu (ili se barem tako čini gledatelju). Čitav se film zapravo sastoji tek iz 34 besprjekorno režirana crno-bijela kadra. Druga polovica filma uključuje i dva događaja. Prvi je posjet čovjeka koji od njih želi kupiti rakiju, te se pritom upušta u dug proročki monolog. Drugi ih pak dan posjećuju putujući Cigani koje otac otjera s jekom. No ono najvažnije tek slijedi. Izgle-



da da je bunar pred kolibom presušio. Na malu prikolicu ukrcaju najnužnije potrepštine, privežu konja te odlaze u nepoznato. No kada nestanu na horizontu, Tarr ne napušta kolibu; kamera i dalje snima sada pusti brežuljak iza kojeg je nestala prikolica s dvoje ljudi. U dugom kadru ne događa se ništa. Tarr je ostavio gledatelja da poput njegovih junaka kroz prozor pilji u uvijek isti horizont. A onda se na vrhu brežuljka opet pojavljuju otac i kćer koji su se izgleda odlučili vratiti u sigurnost svoje kolibe s presahnulim bunarom i tu na miru dočekati neizbjježno.

Iz navedenog je sadržaja jasno da na beckettovsko pitanje s početka filma Tarr nudi isti takav odgovor, dakle, apsurdan, pesimističan te duboko tragikomičan. Njegovi otac i kći lako bi mogli biti junaci neke nenapisane Beckettovе drame o dvoje ljudi koji, dok rezignirano čekaju smak svijeta, vrijeme krate revno kuhajući krumpir u kori na vatri svoje trošne kolibe. Torinski konj prikaz je egzistencije iz koje je isisana svaka metafizika, čija statičnost i cikličnost parodiraju ljudsku potragu za transcendentnim značenjima naše kratke egzistencije na obalama svjetlosti. Svakim se kadrom uporno inzistira na beznadnosti čovjekove sudbine, kao i na ironiziranju mogućnosti slobode izbora, te su likovi svedeni na

golo postojanje koje u redateljevim majstorskim rukama postaje estetska činjenica. Fokusirajući se na ritualnost svakodnevnice Tarr kao da iskupljuje život male obitelji koji na filmskom platnu izgleda poput uzvišene tragedije. Njegovo je umijeće u tome da i one najsitnije detalje radnje prikazuje tako da izgledaju kao da se ljudi koji ih obavljaju u tom trenutku zapravo sudaraju s velikim zagonetkama smisla, slobode i smrti.

Paradoksalan efekt umjetnosti beckettovskog tipa jest da dok na ekranu po tko zna koji put svjedočimo guljenju krumpira u nama sve snažnije kucaju velika, a neizrečena pitanja. Neki su ih nekoć postavljali jasno i glasno vičući u vjetar pred rezigniranim gomilom, naprimjer Nietzsche i Dostojevski, dok drugi, pak, naprimjer Beckett i Tarr, njihovim upadljivim prešućivanjem potvrđuju ljudsku navadu da iz blata s nadom promatra začudno pravilne nebeske konstelacije. Apsurdna dvojnost ljudske egzistencije u kojoj se često barata krumpirom, a snatri o nečem mnogo hranjivijem oduvijek je realnost malih života. U rukama velikih umjetnika te su se smisla lišene sudbine premetale u estetizirane metonimije tišine kojom odzvanja čovjekova potraga za smislom. Egzistencija bez nade iznenada biva dotačnuta značenjem kada zahvaljujući ruci umjetni-

ka iz jednine svog jada zrcali množinu nade da ga se jednom i zauvijek nadvlada.

Kojim se sredstvima Tarr služi da bi postigao taj učinak? Odgovor je naizgled jednostavan – zvukom i slikom. Prikazujući nešto što je sadržajno lišeno svake poveznice s umjetnički lijepim, Tarr se služi visoko stiliziranim, dugim crno-bijelim kadrovima te sugestivnom glazbom koji prikazano prenose u domenu estetskoga. Dakle, sve u *Torinskom konju* izgleda filmski, svaka je savršeno promišljena pokretna slika nabreklja od značenja te hipnotička u svojoj lijeppo oblikovanoj fluidnosti. Stoga, iako se u filmu malo toga događa, on nije dosadan – u tome leži prava mjera redateljeva postignuća. Zamislimo li samo što bi manje sposoban autor napravio s istim scenarijem, postat će nam jasno da je Tarr nenadmašan umjetnik zvuka i slike, majstor filmskog jezika. *Torinski konj* otvara se nezaboravnim kadrom konja u trku čije lice možemo promatrati izbliza, dok u pozadini grmi potresna instrumentalna glazba. Nakon što smo s ekrana pročitali o Nietzscheovu incidentu sada kao da nam se govori: gledajte ga, to je taj torinski konj. I, uistinu, možemo ga ne samo vidjeti nego i osjetiti njegov nemiran topli dah, takva je Tarrova vještina. Taj emocijama nabijen prizor funkcioniра kao metonomija incidenta koji mu je prethodio te odražava redateljev postupak u cjelini. Možemo ga shvatiti kao slikovno uobičenje mračne misli koja je slavnog filozofa otjerala u ludilo, ali i kao njezin komentar, jer kad po povratku konja kući otkrijemo sumornost egzistencije te životinje i njenih vlasnika, bit ćemo prisiljeni suočiti se licem u lice s apsurdom Nietzscheove žrtve. Konj i obitelj metaforičke su ekstenzije onih koji žive vječno zauzdani čekanjem, nadanjem, strahom i vjerom. Ključni moment *Torinskog konja* onaj je kada otac i kći konačno odluče napustiti svoj dobro poznati svijet i vidjeti što je onkraj obronka, no ubrzo se pokunjeno vrati. Izgleda da se i oni koji su iskoraciли iz svog kaveza poput pokislog pseta u njega prije ili poslije vrati podvijena repa.

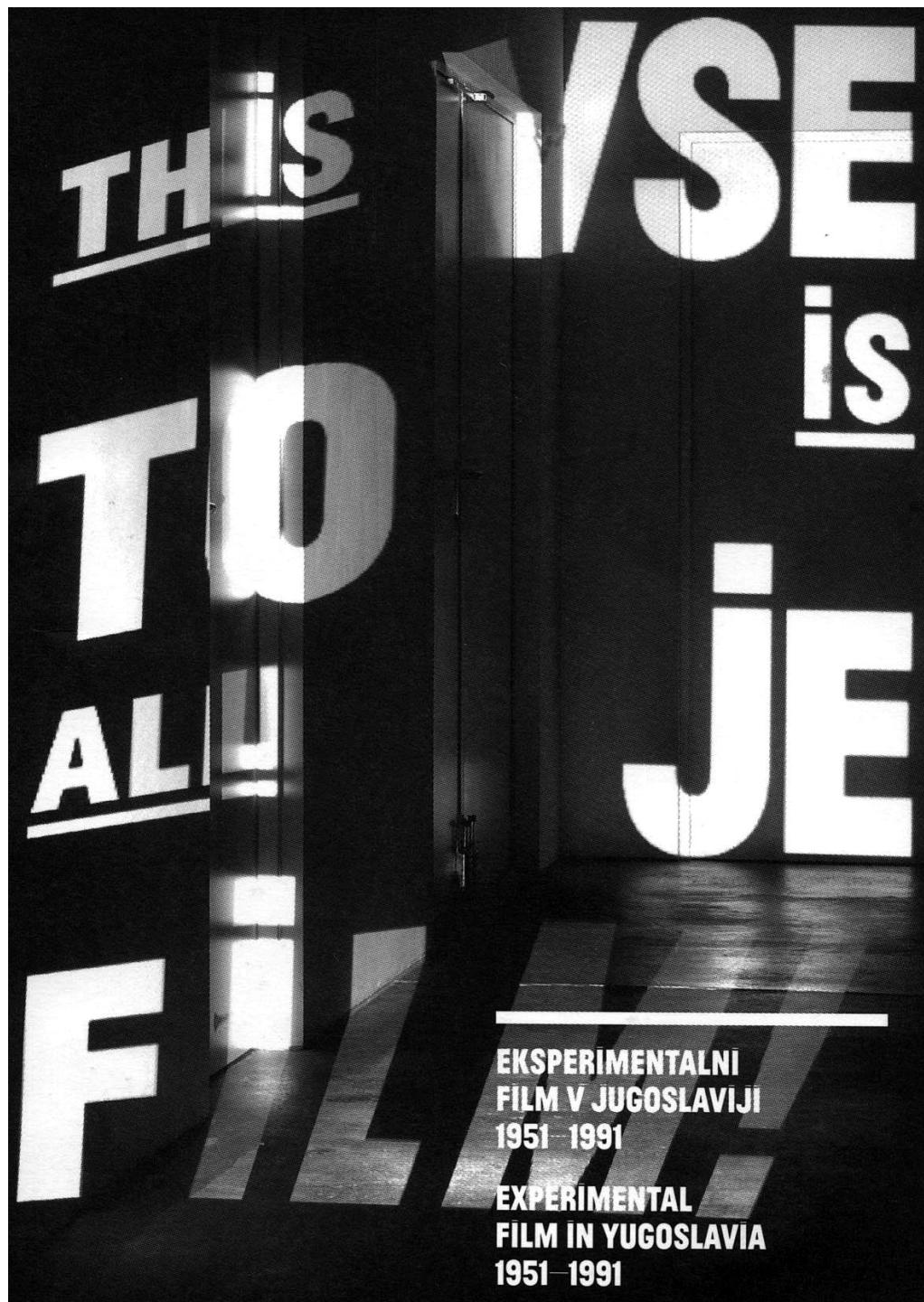
Redatelj je izjavio da je *Torinski konj* njegov posljednji film. Prikladno je da Tarrova po svemu

jedinstvena filmska odiseja završava dostojsvenom posvetom Nietzschevoj prometejskoj borbi razotkrivanja utvara što čovjeka drže u podmuklom snu sigurnosti. Kao i njemački filozof, napajao se na izvorima mraka te nas je vješto plešući svoj sotonski tango nagnao da povjerujemo da u toj vječnoj tami pulsira i neka nevidljiva svjetlost.

Višnja Pentić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Katalog izložbe
u Modernoj
galeriji,
Ljubljana 2010.

UDK: 791.633-051MARTINAC, I.(049.3)

Željko Kipke

Munitić – Martinac: dva pola jedne knjigeRanko Munitić, 2011, *Martinac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Iskustvo pokazuje da priprema knjige o izrazito snažnoj autorskoj individualnosti obično zapada u teškoće, pogotovo ako je riječ o sineastu, kako Ranko Munitić kategorizira Ivana Martinca u jednom eseju s početka 1980-ih. Nedovršeni esej koji je, čini se, bio glavni razlog sukoba između dvaju aktera jednog razgovora u Splitu 1980. kao podloga za buduću knjigu o splitskom zaljubljeniku u film i poeziju. Međutim, kako je njezina sudbina bila u rukama dviju snažnih autorskih osobnosti – s jedne strane stola publicist i teoretičar, a s druge redatelj, montažer, ponekad glumac i pjesnik – u narednim se godinama očekivano pokazalo da od projekta neće biti ništa. Pogotovo nakon što su tijekom vremena sitne nesuglasice oko forme, odnosno građenja buduće knjige poprije male nevjerojatne razmjere pa je najbolje bilo rukopise, fotografije i arhivsku građu ostaviti na miru, za neka druga i pogodnija vremena. Niti je Munitić trpio Martinčevo neovlašteno korištenje njegova nedovršena eseja pod nazivom *Tragovi čovjeka* (*Martinac* ga je preinacio u *Tragovi latalice*¹), niti je, pak, splitski redatelj kratkih filmova trpio da mu se život montira sa strane, po nekoj njemu stranoj i “neprimjerenoj” formuli.

Ivan Martinac je bio, sudeći prema onome što govori u toj knjizi, objavljenoj 30 godi-

na kasnije u izdanju Hrvatskog filmskog saveza, teško prilagodljiv i posebno krut u pogledu montaže njegova života i umjetničke strategije. Drugim riječima, bio je tipičan izdanak osebujne hrvatske eksperimentalne scene čiji su pojedinci imali visoko mišljenje o sebi (poput Toma Gotovca i Ivana Ladislava Galeta) te su vjerovali kako su jedino oni sami u stanju montirati ispravnu javnu sliku o sebi i svojim filmskim eksperimentima. O Gotovcu ne treba previše govoriti, dovoljno je spomenuti njegovo posthumno debitiranje u Hrvatskom paviljonu u sklopu Venecijanskog bijenala u ljeto 2011. kada se kustoski tim WWH koristio njegovim imenom i djelom na način na koji on za života ne samo da to ne bi prihvatio, nego bi kustosice zbog sličnog pokušaja javno blatio do iznemoglosti. I to s pravom, jer su pod krinkom njegova imena i prezimena gurnule mlaku ideju o odgovornosti za umjetnički stav, a da pritom nisu bile svjesne vlastite (ne)odgovornosti za promašenu koncepciju o nekoj navodnoj dubinskoj vezi Gotovčeva rada i jedne plesno-teatarske skupine (BADco). U jesen 2011. Ivan Ladislav Galeta je tijekom priprema za veliku retrospektivu u zagrebačkom MSU danonoćno nadgledao pripreme i postavku u prostoru, nikako ne odobravajući i najmanje promjene u kursu zamisljene prezentacije svojega djela. Dakako, na

¹ U knjizi *Martinac: 41 godina stvaralaštva, 1960–2001*, Split – Zagreb 2001: Otvoreno pučko učilište i Hrvatski filmski savez, str. 81–83. Knjižica od stotinjak stranica pratila je Martinčevu retrospektivu

u splitskoj kinoteci Zlatna vrata krajem travnja 2001. Neinventivno dizajniranu knjižicu, poput nekog priručnika iz 60-ih, po svemu sudeći, krojio je i montirao sam autor Ivan Martinac.

koncu je morao pristati na kompromise, no pri tom se silna energija trošila na sukobe, prepiske te izravna i neizravna sučeljavanja s djelatnicima zagrebačke institucije. Gotovac i Martinac više nisu živi pa nisu u prigodi kontrolirati javnu percepciju umjetničke ostavštine. Galeta je u prigodi te, nema dvojbe, treba razumjeti njegov poriv za strogom, gotovo vojničkom egzaltiranošću nad minulim radom.

U međuvremenu su se promijenile društvene okolnosti pa su se i revolucionarni eksperimenti zlatnih 60-ih i 70-ih nužno morali prilagoditi novom vremenu i manje ukočenim koncepcijama – posebno se to odnosi na gostovanja filmskih autora u galerijskim prostorima. Tako je i Martinčev *Fokus* (1967) u listopadu 2011. uvršten u materijal za jednu newyoršku izložbu (Stephan Stoyanov Gallery) na temu psihodelične umjetnosti u Istočnoj i Jugoistočnoj Europi prema koncepciji Branka Franceschija, inače ravnatelja Virtualnog muzeja avangardne umjetnosti (s podrškom grada Varaždina). Teško bi statična kamera i promjena fokusa na ekranu mogla izdržati tešku ideju o psihodeliji, no Martinčev je film dio te prošlosti i kao takav je važan fragment vremena u kojem su stvorene prepostavke za preokret u suvremenoj umjetničkoj praksi. Njegov je filmski eksperiment uvršten u newyoršku izložbu prvenstveno zbog korištenja skladbe Joan Baez u središnjem dijelu kratkog filma (oko 7 i pol minuta), s obzirom da je kustos izložbe stavio naglasak na pop i rock glazbu i njezin presudan utjecaj na filmsku umjetnost i studentska previranja u tadašnjoj Jugoslaviji.²

Trideset godina nakon splitskog razgovora Hrvatski filmski savez napokon je objavio knjigu pod nazivom *Martinac*. Svakako treba spomenuti urednicu – Dianu Nenadić – čijom je zaslugom i strpljivošću knjiga ugledala svjetlo dana. Bez obzira što su tri decenije prevelik

razmak za građu koja je mogla biti ranije u upotrebi i pomoći istraživačima zlatnih šezdesetih u mediju filma te je, bez ikakve dvojbe, u formi knjige mogla samo koristiti splitskom redatelju. Pogotovo ako se recentno izdanje usporedi s „fragmentiranim priručnikom“ iz 2001. U njemu je autor pokazao kako gleda na vlastiti minuli rad te je zapravo potvrdio da ne mari za drugačije vizure. One su, s druge strane, potrebne svakome kako bi s odmakom, tuđim očima gledao na nešto što mu je blisko i zbog toga možda neoštrog fokusa. Prema knjižici s početka novog tisućljeća evidentno je da autor inzistira na silnim digresijama, preciznim datumima i napomenama koje su manje važne za percepciju njegova filmskog posla, ali jasno upozoravaju na njegove frustracije – gotovo bolesnu fiksaciju na sebe i vlastito djelo. Ona je (fiksacija) jednako neizbjegljiva u Munitićevoj konstrukciji, međutim, probija se sporadično, više iz drugog ili trećega plana. Čita se između redova, za razliku od deset godina starog priručnika u kojem dominira gotovo na svakoj njegovoj stranici. Ni u Munitićevoj „režiji“ nije bilo moguće izbjegći visoku dozu fragmentiranosti, tipičnu za Martinčev filmski rukopis, no ta je knjiga kompleksnija i manje ukočena od knjige-kataloga, koji je išao u paketu s trodnevnom filmskom retrospektivom u Splitu po redateljevu izboru.

Ranko Munitić konstruirao je knjigu put scenarija za budući film o inertnom splitskom redatelju koji nije putovao izvan granica Jugoslavije, barem do trenutka kada je počelo snimanje splitskog razgovora. No zato su opisi putovanja na relaciji Split–Zagreb–Beograd od iznimnog značaja za upoznavanje umjetničke klime koja je vladala u kinoklubovima bivše države, posebno u Beogradu gdje je Martinac bio u prigodi upoznati i surađivati sa zvučnim imenima srpskog crnog vala. Ta su svjedočan-

2 Puni naziv izložbe u galeriji Stephan Stoyanov u New Yorku održane u listopadu 2011. je *Tune in*

Screening: Psychedelic Moving Images from Socialist Yugoslavia 1966–1976.



ŽELJKO KIPKE:
MUNITIĆ –
MARTINAC: DVA
POLA JEDNE
KNJIGE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Naslovnica
knjige Ranka
Munitića
Martinac (2011)

stva krajnje uzbudljiva i upečatljiva jer ih opisuje tada živi sudionik pionirskega istraživanja u domeni nekomercijalnega filma. Priče o burnim diskusijama u beogradskom klubu, zatvorenim vratima četvrtkom u zagrebačkom ili novom zajedništvu u splitskom klubu svakako su važni fragmenti za razumijevanje amaterske scene, kako na razini duhovitih anegdota tako i u smislu provokativnih detalja kao podloge za širu analizu društvenih i umjetničkih okvira tadašnjeg jugoslavenskog umjetničkog eksperimenta. Krajem 2010. ljubljanska je Moderna galerija napravila šturi povijesni pregled filmskog eksperimenta na tlu bivše države u rasponu od 1951. do 1991. Međutim, na toj je izložbi sve bilo nekako umrvljeno i bez strasti. Kao da je nedostajalo izravnog svjedočanstva na način na koji se to u fragmentima pojавilo u Munitićevoj knjizi. Čini se da je izložba u Modernoj galeriji u susjednoj Sloveniji došla prerano, znatno prije nego je gotovo zaboravljeni razgovor s Martincem ugledao svjetlo dana. Možda bi njezin sadržaj ponukao kustose da naprave manje površnu i manje pragmatičnu izložbu o delikatnoj temi.³

I nakon 30 godina Munitićeva je knjiga, prije svega, dobro skrojen rakurs na Ivana Martinca te je mjestimično u njoj, iz rakursa sugovornika, moguće sagledati širi plan nekadašnje filmske produkcije na Balkanu. Na sličan način na koji je redatelj u vlastitim filmovima obično prikrivao ili prekrajao širi plan zbivanja na filmskom platnu. Drugim riječima, monolog Martinca o Martincu skrojen je po montažnom modelu karakterističnom za njegov kratki metar iz zlatnih šezdesetih. Red sjećanja na djatinjstvo, pa popis ranih filmova, iza toga jedna od njegovih pjesama iz bogatog

književnog fonda,⁴ pa sjećanje na beogradske dane, potom jedan od rijetkih tekstova na račun filmova svojih kolega (Lordana Zafranovića ili Boštjana Hladnika), zatim opet red sjećanja na klupsku scenu bivše države, pa kratki scenarij za neki od njegovih filmova...

Najupečatljivija ocjena njegova filmskog fokusa, a shodno tome i knjige koju je krio netko drugi, krije se iza opaske Mihovila Pansinija o tome kako se "tu ništa ne događa" (str. 48), a izgovorena je – prema Martinčevu sjećanju – povodom jednog njegova ranog scenarija za Kinoklub Zagreb koji nije prošao na komisiji. Redatelj je ironično naveo taj detalj iz života ne bi li naglasio veliku razliku u poimanju filmskog medija između njega i tadašnjeg šefa zagrebačkog kinokluba. Bez obzira na njezin negativan smisao, Pansinijeva se opaska može gledati i s pozitivne strane. Kao formula za uživanje i djelovanje u čistom filmu, neopterećenom literarnim predloškom ili suvišnom pričom. Kao fokus na jedno mjesto ili situaciju, koja se potom razlaže na sijaset fragmenata, neobičnih rakursa i reduciranih vizura, zbog čega se jedna banalna situacija – druženje u kavani, ispijanje kave, šetnja po splitskoj rivi, bolnička kola uz istu rivi ili jedan jedini gost na hotelskoj terasi – pretvara u dramatičnu situaciju s neizvjesnim ishodom. Neizvjesnim u filmskom smislu. Stoga je Pansinijeva opaska s početka Martinčeve karijere, zapravo, označila i pretkazala burnu filmsku karijeru tada mladog i perspektivnog redatelja, pjesnika, montažera i ponekad glumca u vlastitim i filmovima bliskih suradnika. Munitićeva se knjiga, inače zamišljena na prijelazu iz 1980. u 1981, također može čitati u tom svjetlu, odnosno, iz sličnog – filmskog – rakursa.

3 Vse to je film: Eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991, Moderna galerija, Ljubljana, 22. 12. 2010 – 28. 2. 2011. Među posebno izdvojenim autorima našlo se ime Ivana Martinca. U površnom i na brzinu skrojenom crno-bijelom katalogu na str. 106. reproduciran je kadar iz njegova filma *I'm mad* (1967).

4 Martinac je objavio 12 knjiga, među kojima je osam knjiga poezije (*Elipse*, 1962; *Alveole*, 1968; *Patmos*, 1970; *Aura*, 1975; *Pohvale*, 1981; *Pjesme Teofilu*, 1985; *Ulazak u Jeruzalem*, 1992; *Ljubav ili ništa*, 1997).

Juraj Kukoč

Kronika

29. 10. Sibiu, Rumunjska

Na 11. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma ASTRA film *Selo bez žena* Srđana Šarenca proglašen je najboljim dokumentarnim filmom iz istočne Europe.

30. 10. Skoplje, Makedonija

U Kinoteci Makedonije, u sklopu obilježavanja Svjetskog dana audiovizualne baštine, održana je projekcija filmova Josipa Karamana i Oktavijana Miletića.

30. 10. Chicago, SAD

Na 28. međunarodnom filmskom festivalu djece u Chicagu kratkiigrani film *Klik* Zrinka Kovačević i Magdalene Balažević osvojio je prvu nagradu dječjeg žirija u kategoriji dječjeg filma.

01-10. 11. Beograd, Srbija

U Centru za kulturnu dekontaminaciju održana je izložba 'MAFAF - Nevidljiva historija / pogled iz Beograda posvećena viđenju Međuklupskog i autorskog festivala amaterskog filma, koji se održavao od 1965. do 1990. u Puli, iz beogradske perspektive.

03-08. 11. Zagreb

U kinu Grič, Dokukinu Croatia i Studiju Smijeha održan je 5. Vox Feminae festival, ove godine posvećen filmovima koji se bave dekonstrukcijom rodnih pitanja. Glavnu nagradu osvojio je dokumentarni film *Lost in the Crowd* Susi Graf, drugu nagradu igrani film I onda vidim Tanju Jurja Lerotića, a treću nagradu prema glasovima publike osvojio je film "Orchids, My Intersex Adventure" Phoebe Hart.

04. 11. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija eksperimentalnih filmova Zdravka Mustaća.

05. 11. Amersfoort, Nizozemska

Na 5. međunarodnom festivalu debitantskog filma SCENECS dokumentarni film *Selo bez žena* Srđana Šarenca osvojio je nagradu The Dutch Golden Stone za najbolji dokumentarni film.

05-09. 11. Mostar, BiH

U velikoj dvorani Hrvatskog doma hercega Stjepana Kosače održani su 5. dani filma u Mostaru, posvećeni filmovima iz regije. Prikazani su hrvatski filmovi Josef Stanislava Tomića, Kotlovina Tomislava Radića, Čača

Dalibora Matanića, *7sex7* Irene Škorić, *Korak po korak* Biljane Čakić-Veselić i *Lea i Darija* Branka Ivande. Na gradu za životno djelo Drvo života dobili su Božidarka Frajt i Boris Buzančić.

08. 11. - 13. 12. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održan je projekt *Film noir - žudnja, strast, pohlepa, ideologija* sastavljen od predavanja, radionica i tribina.

12. 11. Espinho, Portugal

U sklopu 35. međunarodnog festivala animacije CINANIMA Međunarodna asocijacija animiranog filma ASIFA dodijelila je Nagradu za životno djelo Borivoju Dovnikoviću Bordu.

12. 11. Koprivnica

U Multimedijalnom centru Kugla održan je 1. MAK Film Festival posvećen amaterskom filmu. Filmsku radionicu održali su Branko Schmidt i Vesna Lažeta.

11-13. 11. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 5. festival nijemog filma *Pssst!* s projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju. Glavnu nagradu Brcko osvojio je eksperimentalni film *Izgubljena u čekanju* Damira Radića, a nagradu publike animirani film *Tvornica lutaka* Ainhoe Menéndez. Između ostalog, prikazan je program ranih filmova Oktavijana Miletića te izložba *Naša potpuno nepoznata filmska industrija* posvećena izgubljenim hrvatskim nijemim igranim filmovima.

14. 11. Split

U kinoteci Zlatna vrata održana je promocija knjige *Martinac Ranka Munitića* uz projekciju kratkih filmova Ivana Martinca.

14. 11. Zagreb

Nagradu Ivan Filipović za životno djelo na području prosvjetnog rada dobio je Josip Krunic, osnivač filmske družine Studij kreativnih ideja Gunja.

14-20. 11. Rijeka i Zagreb

U Art-kinu Croatia u Rijeci i kinu Tuškanac u Zagrebu održana je Smotra novog talijanskog filma.

15-24. 11. Zagreb

U Galeriji ULUPUH održana je tradicionalna bienalna izložba *Suvremena kazališna i filmska scena* posvećena scenografiji, kostimografiji i oblikovanju svijetla.

17. 11. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Oblak* Miroslava Sikavice te razgovor s ekipom filma.

17. 11. Zagreb

U Cinestaru Zagreb započet je stalni dokumentarni program *Dokumentarci u 19.*

18. 11. Zagreb

U dvorani Vjenac Nadbiskupijskog pastoralnog instituta započeo je novi ciklus tribina o filmovima kršćanske tematike s temom *Obitelj na filmu*.

18. 11. Dubrovnik

U dvorani Visia održana je retrospektiva kratkih filmova Ljetne škole filma Šipan i Udruge Luža.

20. 11. Ljubljana, Slovenija

Na 22. međunarodnom filmskom festivalu u Ljubljani LIFFE film *I onda vidim Tanju Jurja Lerotića* osvojio je posebno priznanje za najbolji kratkometražni film.

21. 11. Ashkelon, Izrael

Na 8. Jewish Eye Film Festivalu igrali film *Lea i Darija* Branka Ivande osvojio je posebno priznanje festivalskog žirija.

21-24. 11. Zagreb, Osijek, Rijeka, Split, Šibenik i 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.

21-26. 11. Zagreb

U kinu Europa održani su tradicionalni Dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika.

22. 11. Beč, Austrija

U 90. godini života umrla je opera pjevačica Srebrenka Sena Jurinac, koja je glumila u filmu *Lisinski Oktavijana Miletića*.

22. 11. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Čaća* Dalibora Matanića.

22. 11. Zagreb

U kinu Travno Scene Travno održana je projekcija filmovi iz produkcije Hrvatskog filmskog saveza.

23-26. 11. Poreč

U Pučkom otvorenom učilištu Poreč održan je 2. međunarodni festival dokumentarnog filma Porečdox.

24. 11. Zagreb

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske objavilo je Javni poziv za iskazivanje interesa za potporu digitalnom opremanju kinodvorana nezavisnih kinoprikazivača i organizatora filmskih festivala na području Republike Hrvatske.

24. 11. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Marijine Željke Sukove* te razgovor s ekipom filma.

24-27. 11. Poreč

U hotelu Villa Lenije obilježen je peti rođendan udruge ljubitelja filma RARE uz projekcije filmova festivala DORF i predstavljanje Festivala evropskog filma Palić.

24-27. 11. Pula

U kinu Valli i Klubu Pulske filmske tvornice održana je 43. revija hrvatskog filmskog i videotvaralaštva. Prvu nagradu osvojio je igrali film *Zimica Hane Jušić*. Drugu nagradu osvojili su animirani film *Vesla* Zdenka Bašića i Manuela Šumberca, dokumentarni film *Čistina* Vjekoslava Gašparovića i igrali film *Obid* Ivice Mušana. Treću nagradu dobili su igrali film *Nina, molim te* Barbare Vekarić, eksperimentalni film *Parallel Highways* Rine Barbira i glazbeni spot *Arhitekt* Branke Valjin. Specijalne diplome osvojili su animirani filmovi *Sam na plesu* Natka Stipanićeva, *Čovjek u boji* Katarine Radetić i *Kako Tina zamišlja moje vjenčanje* Sande Letonja-Marjanović, eksperimentalni film *Začudnost* kao sa Željka Radivoja i igrali film *Ulična akademija* Matije Grčevića. Između ostalog, održani su okrugli stolovi *Uloga kinoklubova u lokalnoj zajednici* i *Producčijski uvjeti i motivacija: Akademije, kinoklubovi i neovisni autori*, izložba *Neprofesijsko filmsko stvaralaštvo Pule i Istre* (MAFAF, KK Jelen..) i *Šetnja kroz filmsku povijest Pule* ulicama Pule te prikazan program predstojeće revije 60 sekundi hrvatskog filma.

25. 11. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je program recenčnih hrvatskih filmova o umjetnicima.

25-26. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen filmovima tematski ili vremenski vezanih za razdoblje hrvatskog proleća. U sklopu programa održana je premijera dokumentarnog filma *Petra Krelje Domoljubni vremeplov*.

26. 11. Maribor, Slovenija

Na 12. međunarodnom festivalu nekomercijalnoga filma u Mariboru TOTI film *Ljeto na plaži* Foto kino video kluba Zaprešić osvojio je zlatnu plaketu u kategoriji filma mladeži, a film *Crna ovca* Škole animiranog filma Čakovec osvojio je brončanu plaketu u istoj kategoriji.

27. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera kratkometražnog igranog filma *Carousel* Tome Židića.

28. 11. Požega

U Gradskom kazalištu održana je premijera dokumentarnog filma *Židovi i Hrvatska* Jakova Sedlara.

29. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su premijere kratkih eksperimentalno-dokumentarnih filmova *Nadzorna kamera* Željka Kipke i *Terasa Sanje* i *Vedrana Šamanovića*.

30. 11. Zadar

U Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar obilježena je deseta obljetnica Filmske družine Osnovne Škole Stanovi uz program filmova po izboru redatelja Petra Krelje.

30. 11. – 02. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u spomen na glumca Ivicu Vidovića prikazani su filmovi *Pušča Bistra* Filipa Šovagovića, *Kužiš stari moj* Vanče Kljakovića i *Čovjek koji je volio sprovode* Zorana Tadića.

01-13. 12. Zagreb, Rijeka i Ljubljana

U prostorima Muzeja suvremene umjetnosti, Akademije dramskih umjetnosti i Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, u Slovenskoj kinoteci u Ljubljani te u klubu Molekula i Art-kinu Croatia u Rijeci održane su 5. filmske mutacije - festival nevidljivog filma s nizom predavanja i filmskih projekcija vezanih za temu filmskog gledatelja te simpozijem Etička točka filma: *Filmski gledateљ*. Sudjelovali su ugledni filmlazi, filmski kustosi i autori Raymond Bellour, Patrice Rollet, Catherine David, Benoît Jacquot, José Luis Guérin, Pierre Léon, Toni D'Angela, Jurij Meden i Zdenko Vrdlovec.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

01. 12. – 02. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u spomen na glumicu Vidu Jerman prikazan je film *Oficir s ružom* Dejana Šorka.

02. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 8. revija jednominutnog filma 60 sekundi hrvatskog filma. Prvu nagradu osvojio je film *Una birra a Venezija* Željka Radivoja, drugu nagradu film *Morska vila* Miroslava Klarića, a treću nagradu film *Kutija* Josipa Žuvana.

02. 12. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je program recenčnih filmova Hrvatskog filmskog saveza.

02-04. 12. Zagreb

U sklopu 6. dana srpske kulture u kinu Europa prikazan je program srpskih filmova.

03. 12. Rijeka

U Art kinu Croatia održana je 42. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix je dobio film *Drip* Igora Paulića. Prvu nagradu i nagradu publike osvojio je film *My struggle* Aitora Aspea i Josea Marie de la Puentea, drugu nagradu filmovi *Bazar* i *Moliere* Livija Badurine, a treću nagradu film *Sobe* Igora Jelinovića. Održan je i okrugli stol na temu riječkog neprofesionalnog filma.

03. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je 11. prvenstvo Autorskog studija.

05-10. 12. Zagreb

U kinu Europa i Dokukinu Croatia održan je 9. Human Rights Film Festival s temom zemlje kao pitanja ekologije, ekonomije i politike.

06. 12. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je premijera eksperimentalno-dokumentarnog videa *U ratu i revoluciji* Ane Bilankov i retrospektiva autoričinih eksperimentalnih filmova.

06. 12. Vendôme, Francuska

U sklopu 20. filmskog festivala u Vendômu prikazan je program hrvatskih animiranih filmova nastalih u zadnjih 15 godina.

08. 12. Zagreb

U multipleksu Cinestar Zagreb započelo je repertoarno prikazivanje igranog filma *Odredište nepoznato* Ines Šulj i Vjerana Vukašinovića.

08. 12. Bruxelles, Belgija

Kino Valli u Puli, zahvaljujući svojim programima, postalo je jedino kino u Hrvatskoj koje je članom Europskog filmskog saveza za djecu ECFA.

09. 12. Pariz, Francuska

U sklopu 13. festivala drugačijeg i eksperimentalnog filma u Parizu održan je program po izboru Splitskog filmskog festivala, i to filmovi Tomislava Gotovca *Dead Man Walking* i *Glenn Miller 1. / Srednjoškolsko igralište*.

09-11. 12. Sisak

U Gradskom kazalištu Sisak održana je 6. revija dokumentarnog filma Fibula. Nagradu publike osvojio je film *Ratni reporter Silvestra Kolbasa*.

10. 12. Zagreb

U 73. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Vida Jerman.

10. 12. Beograd, Srbija

U Domu kulture Studentski grad, u sklopu Festivala novog filma i videa Alternative film/video, održana je retrospektiva kratkih filmova Filmskog autorskog studija iz Zagreba.

10-11. 12. Subotica, Srbija

U Art kinu Aleksandar Lifka održan je 2. ciklus hrvatskog filma, posvećen filmovima Tomislava Gotovca, Borivoja Dovnikovića Borde i amaterskim filmovima Miroslava Mikuljana.

11. 12. Ljubljana, Slovenija

Na 8. međunarodnom festivalu animiranog filma Animateka film *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha nagrađen je posebnim priznanjem člana žirija Vuka Jevremonovića, a film *Ornament duše* Irene Jukić Pranjić posebnim priznanjem člana žirija Andyja Glynnea.

11-30. 12. Tel Aviv, Jeruzalem, Haifi i Sderot, Izrael

U kinotekama Tel Aviva, Jeruzalema, Haife i Sderota održan je Tjedan hrvatskog filma, na kojem su prikazani filmovi *Neka ostane među nama* Rajka Grlića uz gostovanje autora, zatim *H – 8* Nikole Tanhofera, *Rondo* Zvonimira Berkovića, *Lisice Krste Papića*, *Treća žena* Zorana Tadića, *Kraljica noći* Branka Schmidta, *Majka asfalta* Dalibora Matanića i *Maršal* Vinka Brešana.

12. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je promocija drugog tiskanog broja časopisa Filmonaut, uz projekciju filma *Kalvarija* Zvonimira Maycuga i recentnih filmskih ostvarenja produkcijske kuće Blank, koja izdaje časopis Filmonaut.

12-16. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 9. festival filmova o ljudskim pravima.

13. 12. Zagreb

U književnom klubu Booksa u sklopu ciklusa tribina *Književnost na platnu* održan je razgovor s Deanom Kotigom na temu ekranizacija koje kao središnju temu imaju kviz znanja.

16. 12. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filmova *Ptice* i *Moja susjeda Tanja Petra Krele*

17. 12. Zagreb

U kino dvorani Kinokluba Zagreb održano je 5. natjecanje godišnje klupske produkcije *Gledalište Kinokluba Zagreb*. Glavnu nagradu *Maksimiljan Paspa* osvojio je eksperimentalni film *Showgirls* Mire Manojlovića, posebno priznjanje eksperimentalni film *Bez naziva Jane Plečaš*, a nagradu žirija Kinokluba Split dokumentarni film *Sklonište Nenada Stojčića*.

17. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia, povodom trećeg rođendana kina, održana je premijera dokumentarnog filma *Bosanoga (sasvim slučajna smrt)* Morane Komljenović.

17-19. 12. Beč, Austrija

U Filmhaus kinu Spittelberg održani su 6. dani hrvatskog filma u Beču, u sklopu kojeg su prikazani recentni hrvatski dugometražni igrani filmovi.

18. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Neprijatelj* Dejana Zečevića, napravljenog u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji.

19. 12. Pariz, Francuska

U sklopu retrospektive redatelja Béle Tarra u Centru Pompidou u Parizu prikazano je šest kratkometražnih igranih filmova polaznika ovogodišnje Majstorske radionice Béle Tarra, održane u sklopu Splitskog filmskog festivala.

20. 12. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazana je retrospektiva video spotova Radislava Jovanova Gonza.

21. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filmova *Nije bilo vitra* Nike Radić i *Boje paukova* Zdravka Mustaća.

21. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dugometražnog igranog filma *Mruk Dana Okija*.

22. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je projekcija dugometražnog igranog filma *Predstava Dana Okija*.

23. 12. Zagreb

U tradicionalnom izboru emisije Kokice Hrvatske televizije igrali film *Mane Studija kreativnih ideja Gunja* proglašen je najboljim filmom djece i mladih u Hrvatskoj u 2011. godini.

23. 12. Varaždin

Svečanim otvorenjem u centru Lumini započeo je s radom multipleks Cinestar Varaždin sa šest kinodvorana.

27. 12. Split

U 52. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Ante Čedo Martinić.

04. 01. Zagreb

Projekcijom filma *Vojvotkinja Saula Dibba* svečano je otvoreno Art-kino Grič u kojem će se prikazivati nehollywoodski repertoar s naslovima iz europske, svjetske i nezavisne američke kinematografije.

10. 01. Zagreb

U multipleksu CineStar Zagreb održana je repertoarna premijera filma *7 seX 7* Irene Škorić.

10-12. 01. Split

U kinoteci Zlatna vrata održani su Dani crnogorskog filma.

10-19. 01. Zagreb

U Galeriji ULUPUH održana je izložba *3, 2, 1... Pogled* autorice Sanje Šantak posvećena glumici Lili Andres Vukotić.

12. 01. Zagreb

U Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti u znak sjećanja na Fadila Hadžića održana je projekcija njegovog filma *Tri sata za ljubav*.

16. 01. Zagreb

U velikoj dvorani Hrvatskog novinarskog doma u Zagrebu održana je javna rasprava o neuspjelo pretvorbi Hrvatske radio televizije iz državnog u javni medij te uobličen i na više adresa poslan *Apel za uspostavu vjerođostnosti javne funkcije HRT-a*.

17. 01. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Društvo tišine Hrvoja Mucavca*.

17. 01. Požega

U Art kinu kino kluba GFR film-video prigodnim programom obilježena je stota godišnjica prve kino projekcije u Požegi.

19. 01. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Konvoj Libertas* Aleksandra Črčeka i Marina Marušića.

20. 01. Zagreb

U Dokukinu Croatia povodom početka televizijskog emitiranja serijala *Tito – posljednji svjedoci testamentu* Lordana Zafranovića prikazana su dva nastavka serijala i održan razgovor s redateljem.

22. 01. Veracruz, Meksiko

Na 1. međunarodnom filmskom festivalu World Extreme Film Festival Saint Sebastian of Veracruz film *Rastanak* z Irene Škorić dobio je Nagradu za najbolji kratki igrali film.

23. 01. Zagreb

Uredništvo Hrvatskog filmskog ljetopisa uputilo je otvoreno pismo ministrici kulture Republike Hrvatske Andreji Zlatari Violić u kojem se zahtijeva obustavljanje prakse prekidanja emitiranja filmova na Hrvatskoj televiziji reklamama te osnivanje Filmske redakcije koja bi na Hrvatskoj televiziji prezentirala film kao umjetnost.

27. 01. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Iza žice Dorina Minigutija*.

27. 01. Berlin, Njemačka

U Muzeju američke umjetnosti održana je retrospektiva video radova Ane Bilankov.

27. 01. - 06. 02. Split

U Multimedijalnom kulturnom centru Split održana je izložba studenata Odsjeka za film i video splitskog UMAS-a u obliku videa, filma, instalacija i performansa.

29. 01. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je repertoarna premijera filma *Lea i Darija* Branka Ivande.

02. 02. Zagreb

U Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti u znak sjećanja na Ivicu Vidovića održana je projekcija filma *Kužiš stari moj Vanče Kljakovića*.

02. 02. Zagreb

U čitaonici Knjižnice Bogdana Ogrizovića održano je predstavljanje knjige *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* Jurice Pavičića.

03-04. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u spomen na glumicu Miu Oremović prikazan je film *U oluij Vatroslava Mimice*.

07. 02. Zagreb

U Multimedijalnom centru SC-a održana je VHS video večer na kojoj su zainteresirani puštali svoje omiljene VHS snimke.

09. 02. Zagreb

Predstavljanjem knjige i projekcijom filma *Apsolutni umjetnik (sjećanje i osjećaj)* Antonio Gotovac Lauer na dan Gotovčeva rođendana završen je jednogodišnji projekt Vlaste Delimar i Milana Božića posvećen Tomislavu Gotovcu.

09. 02. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb projekcijom filmova Tomislava Gotovca i razgovorom o autoru obilježena je godišnjica Gotovčeva rođenja.

09-12. 02. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je ciklus hrvatskog suvremenog filma.

09.-19. 02. Berlin, Njemačka

Na 62. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale film *Parada* Srđana Dragojevića, napravljen u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji, osvojio je nagradu publike u sekciji Panorama, posebno priznanje Ekumeničkog žirija i nagradu Victory Column čitatelja gay magazina *Siegessäule*. U sklopu festivala održan je filmski sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i održao promotivne projekcije filmova.

11-14. 02. Zagreb

U multipleksu Movieplex održan je ciklus najljepših domaćih ljubavnih filmova.

14. 02. Zagreb

U 76. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Zlatko Crnković.

14. 02. Karlovac

U kinu Edison održane su projekcije filmova *Koko i duhovi*, *Provjerena kopija* i *Irski put* s ciljem revitalizacije ugašenog kina Edison.

16. 02. Zagreb

U dvorani Hrvatske kulturne zaklade i Hrvatskoga slova održano je predstavljanje knjige *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića Branka Ištvaničića*.

17. 02. Zagreb

U Cinestaru Arena održana je premijera filma *U zemljiji krvi i meda* Angeline Jolie uz prisutnost redateljice filma.

17-18. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma u spomen Ive Škrabala, na kojem je prikazan izbor filmova u kojima je Škrabalo sudjelovao kao redatelj, scenarist, glumac i dramaturg.

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

od 17. 11. 2011. do 8. 2. 2012.

Aurora

Rumunjska, Francuska, Švicarska i Njemačka – 2010 – pr. tvrt. Mandragora, Société Française de Production, Bord Cadre Films i Essential Filmproduktion GmbH; pr. Bobby Paunescu i Anca Puiu; izvr. pr. Philippe Bober i Dan Wechsler – sc. Cristi Puiu; r. CRISTI PUIU; snim. Viorel Sergovici; mt. Ion Ioachim Stroe – ul. Cristi Puiu (Viorel), Clara Voda (Gina Filip), Cătrinel Dumitrescu (gđa Livinski), Luminita Gheorghiu (Mioara Avram), Valentin Popescu (Doru) – 181 min.

Alvin i vjeverice 3 (Alvin and the Chipmunks: Chipwrecked)
SAD, 2011 – ANIMIRANO-IGRANI – stud. Fox 2000 Pictures; pr. tvrt. Regency Enterprises, Bagdasarian Productions i TCF Vancouver Productions; pr. Ross Bagdasarian Jr. i Janice Karman; izvr. pr. Neil A. Machlis i Steve Waterman – sc. Jonathan Aibel i Glenn Berger (prema izvornoj ideji Rossa Bagdasariana i Janice Karman); r. MIKE MITCHELL; snim. Thomas E. Ackerman; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Don Macaulay; kgf. Alexandra Welker – glas. Justin Long (Alvin), Matthew Gray Gubler (Simon), Jesse McCartney (Theodore), Amy Poehler (Eleanor), Anna Faris (Jeanette), Christina Applegate (Brittany), Alan Tudyk (Simone)/ul. Jason Lee (Dave), David Cross (Ian), Jenny Slate (Zoe) – 87 min.

Arthur Božić (Arthur Christmas)

SAD, V. Britanija, 2011 – ANIMIRANI – stud. Sony Pictures Animation; pr. tvrt. Aardman Animations; pr. Steve Pegram; izvr. pr. Peter Lord, Carla Shelley i David Sproxton – sc. Peter Baynham i Sarah Smith; r. SARAH SMITH i BARRY COOK; snim. Jericca Cleland; mt. John Carnochan i James Cooper; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Evgeni Tomov; kgf. Yves Barre – glas. James McAvoy (Arthur), Hugh Laurie (Steve), Bill Nighy (djed Djeda Mraz), Jim Broadbent (Djed Mraz), Imelda Staunton (gđa Mraz), Ashley Jensen (Bryony), Marc Wootton (Peter), Ramona Marquez (Gwen) – 97 min.

Crni sati (The Darkest Hour)

2011 – SAD, Rusija – pr. tvrt. Regency Enterprises, Summit Entertainment, Bazelevs Production, The Jacobson Company i New Regency Pictures; izvr. pr. Monnie Wills; pr. Timur Bekmambetov i Tom Jacobson – sc. Jon Spaights (prema ideji Leslie Bohema, M.T. Aherna i Jona Spaightsa); r. CHRIS GORAK; snim. Scott Kevan; mt. Priscilla Nedd-Friendly, Fernando Villena i Doobie White; gl. Tyler Bates; sgf. Ricky Eyres; kgf. Varvara Avdyushko – ul. Emile Hirsch (Sean), Olivia Thirlby (Natalie), Max Minghella (Ben), Rachael Taylor (Anne), Joel Kinnaman (Skyler), Veronika Ozerova (Vika), Dato Bakhtadze (Sergej), Yuriy Kutsenko (Matvei), Nikolaj Efremov (Saša), Vladimir Jaglič (Boris), Artur Smolyaninov (Juri), Anna Roudakova (Tess) – 89 min.

Ćaća

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Kinorama; pr. Ankica Jurić-Tilić – sc. Dalibor Matanić; r. DALIBOR MATANIĆ; snim. Vanja Černjul; mt. Tomislav Pavlic; gl. Jura Ferina i Pavao Miholjević; kgf. Zrinka Mareković – ul. Judita Franković (kcí), Iva Mihalić (sestra), Igor Kovač (dečko) i Ivo Gregurević (ćaća) – 70 min..

Čudovišna priča u Parizu (Un monstre à Paris)

Francuska, 2011 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Bibo Films, Europa Corp, Walking The Dog, uFilm i France 3 Cinéma; pr. Luc Besson; izvr. pr. Nadia Khamlich, Adrian Politowski i Gilles Waterkeyn – sc. Bibo Bergeron i Stéphane Kazandjian; r. BIBO BERGERON; mt. Pascal Chevé i Nicolas Stretta; gl. Mathieu Chedid; sgf. François Moret – glas. Mathieu Chedid (Françœur), Vanessa Paradis (Lucille), Gad Elmaleh (Raoul), François Cluzet (Le préfet Maynott), Ludivine Sagnier (Maud (voice)), Julie Ferrier (gđa Carlotta), Bruno Salomone (Albert), Sébastien Desjours (Emile) – 90 min.

Dečko, Dama, Kralj, Špijun (Tinker, Tailor, Soldier, Spy)

V. Britanija, Francuska, Njemačka, 2011 – pr. tvrt. Studio Canal, Karla Films, Paradis Films, Kinowelt Filmproduktion, Working Title Films, Canal Plus i CinéCinéma; pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Robyn Slovo; izvr. pr. Liza Chasin, Ron Halpern, Debra Hayward, John le Carré, Peter Morgan i Douglas Urbanski – sc. Bridget O'Connor i Peter Straughan (prema istoimenom romanu Johna le Carréa); r. TOMAS ALFREDSON; snim. Hoyte Van Hoytema; mt. Dino Jonsäter; gl. Alberto Iglesias; sgf. Tom Brown i Zsuzsa Kismarty-Lechner; kgf. Jacqueline Durran – ul. Mark Strong (Jim Prideaux), John Hurt (Kontrola), Gary Oldman (George Smiley), Toby Jones (Percy Alleline), David Dencik (Toby Esterhase), Ciarán Hinds (Roy Bland), Colin Firth (Bill Haydon), Kathy

Burke (Connie Sachs), Benedict Cumberbatch (Peter Guillam), Stephen Graham (Jerry Westerby), Arthur Nightingale (Bryant), Simon McBurney (Oliver Lacon) Tom Hardy (Ricki Tarr) – 127 min.

Dječak s biciklom (Le gamin au vélo)

Belgija, Francuska, Italija, 2011 – pr. tvrt. Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red, France 3 Cinéma, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Belgacom TV, Centre National de la Cinématographie, Eurimages, Canal Plus, CinéCinéma, France Télévision, Région Wallone, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Taxshelter, Inver Invest, Casa Kafka Pictures, Soficinéma 7, Programme MEDIA de la Communauté Européenne i Wild Bunch – pr. Jean-Pierre i Luc Dardenne i Denis Freyd; izvr. pr. Delphine Tomson – sc. Jean-Pierre i Luc Dardenne; r. JEAN PIERRE i LUC DARDENNÉ; snim. Alain Marcoen; kgf. Maira Ramedhan Lévy – ul. Thomas Doret (Cyril Catoul), Cécile De France (Samantha), Jérémie Renier (Guy Catoul), Egon Di Mateo (Wes), Romain Clavareau (Logan), Charles Monnoyer (Brian), Jasser Jaafari (Nabil), Valentin Jacob (Martin) – 87 min.

Dvostruka igra (The Double)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Hyde Park Entertainment, Agent Two, Brandt/Haas Productions, Imagination Abu Dhabi FZ i Industry Entertainment; pr. Patrick Aiello, Andrew Deane i Derek Haas; izvr. pr. Mohamed Khalaf Al-Mazrouei i Ed Borgerding – sc. Michael Brandt i Derek Haas; r. MICHAEL BRANDT; snim. Jeffrey L. Kimball; mt. Steve Mirkovich; gl. John Debney; sgf. Caty Maxey; kgf. Aggie Guerard Rodgers – ul. Richard Gere (Paul Shepherdson), Topher Grace (Ben Geary), Martin Sheen (Tom Highland), Tamer Hassan (Bozlovski), Stephen Moyer (Brutus), Chris Marquette, (Oliver), Odette Annable (Natalie Geary), Stana Katic (Amber) – 98 min.

Doktrina šoka (The Shock Doctrine)

V. Britanija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Renegade Pictures i Revolution Films; pr. Andrew Eaton – sc. Naomi Klein (prema vlastitoj istoimenoj knjizi); r. MATT WHITECROSS i MICHAEL WINTERBOTTOM; mt. Paul Monaghan, Mat Whitecross i Michael Winterbottom – 78 min.

Engleska pita (The Inbetweeners Movie)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Bwark Productions, Film4 i Young Film – pr. Christopher Young; izvr. pr. Damon Beesley i Iain Morris – sc. Damon Beesley i Iain Morris; r. BEN PALMER; snim. Ben Wheeler; mt. Charlie Fawcett i William Webb; sgf. Lucienne Suren – ul. Simon Bird (Will McKenzie), James Buckley

(Jay Cartwright), Blake Harrison (Neil Sutherland), Joe Thomas (Simon Cooper), Tamla Kari (Lucy) Theo James (James), Henry Lloyd-Hughes (Mark Donovan), Belinda Stewart-Wilson (Polly MacKenzie) – 97 min.

Hej! Kako si? (Buna! Ce faci?)

Rumunjska, 2010 – pr. tvrt. Rollin Studio Romania; pr. Tudor Reu, Maurizio Santarelli i Antoni Solé – sc. Lia Bugnar; r. ALEXANDRU MAFTEI; snim. Radu Aldea; mt. Mihai Codleanu; gl. Dragos Alexandru; sgf. Andreea Hillerin i Mihaela Ularu – ul. Dana Voicu (Gabriela), Ionel Mihailescu (Gabriel), Paul Diaconescu (Vladimir), Ana Popescu (Toni), Ioan Ionescu (Marcel), Antoaneta Cojocaru (Natalia), Ioana Abur (Silvia), Adrian Paduraru (profesor), Adriana Trandafir (Matilda) – 105 min.

Hrana d. d. (Food, Inc.)

SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Magnolia Pictures, Participant Media i River Road Entertainment; pr. Robin Schorr – sc. Robert Kenner, Elise Pearlstein i Kim Roberts; r. ROBERT KENNER; snim. Gonzalo Amat – 94 min.

Igra pobjednika (Moneyball)

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Scott Rudin Productions, Michael De Luca Productions, Film Rites i Specialty Films; pr. Michael De Luca, Rachael Horovitz i Brad Pitt; izvr. pr. Mark Bakshi, Andrew S. Karsch i Scott Rudin – sc. Steven Zaillian i Aaron Sorkin (prema ideji Stan Chervins i po knjizi Moneyball: The Art of Winning an Unfair Game Michaela Lewis); r. BENNETT MILLER; snim. Wally Pfister; mt. Christopher Tellefsen; gl. Mychael Danna; sgf. Brad Ricker i David Scott; kgf. Kasia Walicka-Maimone – ul. Brad Pitt (Billy Beane), Jonah Hill (Peter Brand), Philip Seymour Hoffman (Art Howe), Robin Wright (Sharon), Chris Pratt (Scott Hatteberg), Stephen Bishop (David Justice), Brent Jennings (Ron Washington), Ken Medlock (Grady Fuson), Tammy Blanchard (Elizabeth Hatteberg), Vyto Ruginis (Pittaro), Casey Bond (Chad Bradford), Nick Porrazzo (Jeremy Giambi), Kerris Dorsey (Casey Beane), Arliss Howard (John Henry) – 133 min.

Imamo Papu (Habemus Papam)

Italija, Francuska, 2011 – pr. tvrt. Sacher Film, Fandango, Le Pacte, France 3 Cinéma, Rai Cinema, Canal Plus, Coficup, Backup Films, France Télévision i Eurimages, pr. Jean Labadie, Nanni Moretti i Domenico Procacci – sc. Nanni Moretti, Francesco Piccolo i Federica Pontremoli; r. NANNI MORETTI; snim. Alessandro Pesci; mt. Esmeralda Calabria; gl. Franco Piersanti; sgf. Paola Bizzarri; kgf. Lina Nerli Taviani – ul. Michel Piccoli

(Papa), Renato Scarpa (kardinal Gregori), Franco Gravisi (kardinal Bollati), Camillo Milli (kardinal Pescardona), Roberto Nobile (kardinal Cevasco), Ulrich von Dobschütz (kardinal Brummer) – 102 min.

Jack i Jill: ludi blizanci (Jack and Jill)

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Happy Madison Productions i Broken Road Productions; pr. Todd Garner, Jack Giarraputo i Adam Sandler; izvr. pr. Barry Bernardi, Allen Covert, Tim Herlihy, Steve Koren i Robert Smigel – sc. Steve Koren i Adam Sandler (prema ideji Benja Zooka); r. DENNIS DUGAN; snim. Dean Cundey; mt. Tom Costain; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Alan Au i John Collins; kgf. Ellen Lutter – ul. Adam Sandler (Jack Sadelstein/Jill Sadelstein), Al Pacino (Al Pacino), Katie Holmes (Erin Sadelstein), Elodie Tougne (Sofia Sadelstein), Rohan Chand (Gary Sadelstein), Eugenio Derbez (Felipe/Felipeov djed), David Spade (Monica), Nick Swardson (Todd) – 91 min.

Kalibar.44 (Catch.44)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Annapurna Productions, Emmett/Furla Films, Benaroya Pictures, Waterfall Media i Sakkonnet Capital Partners; pr. Michael Benaroya, Megan Ellison i Randall Emmett; izvr. pr. Robert Ogden Barnum, Michael Corso, Cassian Elwes, George Furla, Anthony Gudas, Avram ‘Butch’ Kaplan, Henry Karp, Holden Ostrin, Ted Schipper i Neil Wechsler – sc. Aaron Harvey; r. AARON HARVEY; snim. Jeff Cutter; mt. Richard Byard; sgf. Gary Myers; kgf. Johanna Argan – ul. Malin Akerman (Tes), Reila Aphrodite (Sara), Edrick Browne (Devon), Brad Dourif (šerif Connors), P.J. Marshall (zamjenik šerifa Elmore), Nikki Reed (Kara), Michael Rosenbaum (Brandon), Jill Stokesberry (Francine), Shea Whigham (Billy), Forest Whitaker (Ronny), Bruce Willis (Mel), Deborah Ann Woll (Dawn) – 94 min.

Koža u kojoj živim (La piel que habito)

Španjolska, 2011 – pr. tvrt. Canal+ España, El Deseo S.A, Instituto de Crédito Oficial (ICO), Televisión Española (TVE); pr. Agustín Almodóvar i Esther García – sc. Agustín i Pedro Almodóvar (prema romanu Tarantula Thierryja Jonqueta); r. PEDRO ALMODÓVAR; snim. José Luis Alcaine; mt. José Salcedo; gl. Alberto Iglesias; sgf. Carlos Bodelón; kgf. Paco Delgado – ul. Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera Cruz), Marisa Paredes (Marilia), Jan Cornet (Vicente), Roberto Álamo (Zeca), Eduard Fernández (Fulgencio), Blanca Suárez (Norma Ledgard), Susi Sánchez (Vicenteova majka), Bárbara Lennie (Cristina), Fernando Cayo (Médico) – 117 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Krupna zvjerka (Casino Jack)

Kanada, 2010 – pr. tvrt. Bagman, Rollercoaster Entertainment, An Olive Branch Productions, Vortex Words Pictures, Hannibal Pictures, MCG i Trigger Street Productions; pr. Gary Howsam, Bill Marks i George Zakk; izvr. pr. Dana Brunetti, Patricia Eberle, Oscar Generale, Warren Nimchuk, Angelo Paletta, Richard Rionda Del Castro, Domenic Serafino, Lewin Webb i Donald Zuckerman – sc. Norman Snider; r. GEORGE HICKENLOOPER; snim. Adam Swica; mt. William Steinckamp; gl. Jonathan Goldsmith; sgf. Peter Emmink; kgf. Debra Hanson – ul. Kevin Spacey (Jack Abramoff), Ruth Marshall (Susan Schmidt), Graham Greene (Bernie Sprague), Hannah Endicott-Douglas (Sarah Abramoff), Barry Pepper (Michael Scanlon), Jason Weinberg (Snake), Spencer Garrett (Tom DeLay), John David Whalen, (Kevin Ring), Matt Gordon (Bill Jarrell), Jeffrey R. Smith (Grover Norquist), Christian Campbell (Ralph Reed) – 108 min.

Lea i Darija

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Ars septima d.o.o, Hrvatska radiotelevizija, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Pakt Media; pr. Lidija Ivanda, Lada Džidić, Petar Krešimir Peras, Ana Lederer, Diego Zanco – sc. Drago Kekanović; r. BRANKO IVANDA; snim. Marko Pivčević; mt. Marin Juranić; gl. Alfi Kabiljo; sgf. Ivo Hušnjak; kgf. Barbara Bourek – ul. Klara Naka (Lea Deutsch), Tamara Zajec (Darija Gasteiger), Zrinka Cvitešić (Ivka Deutsch), Linda Begonja (Melita Gasteiger), Sebastian Cavazza (Stjepan Deutsch), Vedran Živolić (Tadija Kukić), Ana Vilenica (razrednica), Duško Valentić (intendant) – 101 min.

Mačak u čizmama (Puss in Boots)

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. Joe M. Aguilar i Latifa Ouao; izvr. pr. Andrew Adamson, Michelle Raimo i Guillermo del Toro – sc. Brian Lynch, David H. Steinberg, Tom Wheeler i Jon Zack (prema motivima basne Charlesa Perraulta); r. CHRIS MILLER; mt. Eric Dapkewicz; gl. Henry Jackman; sgf. Christian Schellewald – glas. Antonio Banderas (Mačak u čizmama), Salma Hayek (Mačkica Softpaws), Zach Galifianakis (Humpty Dumpty), Billy Bob Thornton (Jack), Amy Sedaris (Jill), Constance Marie (Imelda), Guillermo del Toro (čovjek s brkovima/zapovjednik), Mike Mitchell (Andy Beanstalk), Rich Dietl (lovac Bounty), Ryan Crego (Luis) – 90 min.

Martovske ide (The Ides of March)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Cross Creek Pictures, Exclusive Media Group, Smoke House i Crystal City Entertainment; pr. George Clooney, Grant Heslov i Brian Oliver; izvr. pr. Leonardo DiCaprio, Barbara A. Hall,

Jennifer Davisson Killoran, Stephen Pevner, Nigel Sinclair, Todd Thompson i Nina Wolarsky – sc. George Clooney, Grant Heslov i Beau Willimon (prema drami *Farragut North* Beaea Willimona); r. GEORGE CLOONEY; snim. Phedon Papamichael; mt. Stephen Mirrione; gl. Alexandre Desplat; sgf. Chris Cornwell; kgf. Louise Frogley – ul. Ryan Gosling (Stephen Meyers), George Clooney (guverner Mike Morris), Philip Seymour Hoffman (Paul Zara), Paul Giamatti (Tom Duffy), Evan Rachel Wood (Molly Stearns), Marisa Tomei (Ida Horowicz), Jeffrey Wright (senator Thompson), Max Minghella (Ben Harpen), Jennifer Ehle (Cindy Morris), Gregory Itzin (Jack Stearns), Michael Mantell (senator Pullman) – 101 min.

Muppeti (The Muppets)

SAD, 2011 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Mandeville Films i Muppets Studio; pr. David Hoberman i Todd Lieberman; izvr. pr. Martin G. Baker, John G. Scotti, Jason Segel i Nicholas Stoller – sc. Jason Segel i Nicholas Stoller (prema izvornoj ideji Jima Hensonova); r. JAMES BOBIN; snim. Don Burgess; mt. James M. Thomas; gl. Christophe Beck; sgf. Andrew Max Cahn; kgf. Rahel Afiley – glas. Steve Whitmire (Kermit/Beaker/Statler/Rizzo/Link Hogthrob/novinar), Eric Jacobson (gđica Piggy/Fozzie Bear/Životinja/Sam Eagle/Marvin Suggs), Dave Goelz (Gonzo/dr. Bunsen Honeydew/Zoot/Beauregard/Waldorf/Kermit Moopet), Bill Barretta (švedski kuhan/Rowlf/dr. Teeth/Pepe the Prawn / Bobo / Muppet Gary), David Rudman (Scooter/Janice/gđica Poogy/Wayne), Matt Vogel (narednik Floyd Pepper/Camilla/Sweetums/80's Robot/Lew Zealand/Uncle Deadly/ Roowlf/Crazy Harry), Peter Linz (Walter) – ul. Jason Segel (Gary), Amy Adams (Mary), Chris Cooper (Tex Richman), Rashida Jones (Veronica Martin), Alan Arkin (vodič), Bill Cobbs (djed), Zach Galifianakis (Hobo Joe) – 103 min.

Muškarci koji mrze žene (The Girl with the Dragon Tattoo)

SAD, Švedska, V. Britanija, Njemačka, 2011 – stud. Columbia Pictures i Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); pr. tvrt. Scott Rudin Productions, Yellow Bird Films, Film Rites i Ground Control; pr. Ceán Chaffin, Scott Rudin, Søren Stærmose i Ole Søndberg; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Anni Faurbye Fernandez, Mikael Wallen i Steven Zaillian – sc. Steven Zaillian (prema knjizi *Män som hatar kvinnor* / Muškarci koji mrze žene Stiega Larssona); r. DAVID FINCHER; snim. Jeff Cronenweth; mt. Kirk Baxter i Angus Wall; gl. Trent Reznor i Atticus Ross; sgf. Frida Arvidsson, Linda Janson, Pernilla Olsson, Tom Reta, Patrick Rolfe, Kajsa Severin i Mikael Varhelyi; kgf. Trish Summerville – ul. Daniel Craig (Mikael Blomkvist), Rooney Mara (Lisbeth Salander), Christopher Plummer (Henrik Vanger), Ste-

llan Skarsgård (Martin Vanger), Steven Berkoff (Dirch Frode), Robin Wright (Erika Berger), Yorick van Wageningen (Nils Bjurman), Joely Richardson (Anita Vanger), Geraldine James (Cecilia Vanger), Goran Višnjić (Dragan Armansky), Donald Sumpter (ispektor Gustaf Morell), Ulf Friberg (Hans-Erik Wennerström) – 158 min.

Na rubu (Man on a Ledge)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Summit Entertainment i Di Bonaventura Pictures; pr. Lorenzo di Bonaventura i Mark Vahradian; izvr. pr. Jake Myers i David Ready – sc. Pablo F. Fenjves; r. ASGER LETH; snim. Paul Cameron; mt. Kevin Stitt; gl. Henry Jackman; sgf. David Swayze; kgf. Susan Lyall – ul. Sam Worthington (Nick Cassidy), Anthony Mackie (Mike Ackerman), Patrick Collins (otac Leo), Jamie Bell (Joey Cassidy), Genesis Rodriguez (Angie), Afton Williamson (Janice Ackerman), Titus Welliver (Dante Marcus), Elizabeth Banks (Lydia Mercer), Ed Harris (David Englander) – 102 min.

Naša majka (Incendies)

Kanada, Francuska, 2010 – pr. tvrt. micro_scope, TS Productions i Phi Group; pr. Luc Déry i Kim McCraw – sc. Denis Villeneuve (prema drami Wajdija Mouawada); r. DENIS VILLENEUVE; snim. André Turpin; mt. Monique Dartonne; gl. Grégoire Hetzel; sgf. André-Line Beauparlant – ul. Hussein Sami (Nihad kao dječak), Rémy Girard (Jean Lebel), Mélissa Désormeaux-Poulin (Jeanne Marwan), Maxim Gaudette (Simon Marwan), Dominique Briand (profesor Niv Cohen), Lubna Azabal (Nawal Marwan), Hamed Najem (Wahab), Ahmad Massad (Bassem Marwan), Bader Alami (Nicolas Marwan) – 130 min.

Nemoguća misija: Protokol duh (Mission: Impossible – Ghost Protocol)

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Skydance Productions, Bad Robot, FilmWorks, Stillking Films i TC Productions; pr. J.J. Abrams, Bryan Burk i Tom Cruise; izvr. pr. Jeffrey Chernov i David Ellison – sc. Josh Appelbaum i André Nemec (prema tv-seriji *Mission: Impossible* Brucea Gellera); r. BRAD BIRD; snim. Robert Elswit; mt. Paul Hirsch; gl. Michael Giacchino; sgf. Michael Diner, Helen Jarvis, Christa Munro, Michael Turner, Martin Vackar i Grant Van Der Slagt; kgf. Michael Kaplan – ul. Tom Cruise (Ethan Hunt), Jeremy Renner (William Brandt), Simon Pegg (Benji Dunn), Paula Patton (Jane Carter), Michael Nyqvist (Kurt Hendricks), Vladimir Mashkov (Anatoly Sidorov), Samuli Edelmann (Wistrom), Ivan Shvedoff (Leonid Lisenker), Anil Kapoor (Brij Nath), Léa Seydoux (Sabine Moreau), Josh Holloway (Trevor Hanaway), Pavel Kríž (Marek Stefánský), Miraj Grbic (Bogdan), Ilia Volok (The Fog) – 133 min.

Neprijatelj

Srbija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska i Mađarska, 2011 – pr. tvrt. Biberche, Balkan Film Tivoli Film Produc-
cio i Maxima Film; pr. Tihomir Stanić, Dénes Szekeres,
Damir Terešak, Nikolina Vučetić – sc. Đordje Milo-
savljević i Dejan Zečević; r. DEJAN ZEČEVIĆ; snim.
Dušan Joksimović; mt. Marko Glušac; gl. Nemanja
Mosurović; sfg. Zorana Petrov; kgf. Lana Pavlović
– ul. Aleksandar Stojković (Cole), Vuk Kostić (Caki),
Tihomir Stanić (Daba), Ljubomir Bandović (Sirovina),
Marija Pikić (Danica), Slavko Štimac (Vesko), Dragan
Marinković (Lik), Goran Jokić (Faruk), Stefan Bunda-
lo (Guzica), Vladimir Đordjević (Sivi), Duško Mazalica
(Jovica) – 108 min.

Ne znam kako joj uspijeva (I Don't Know How She Does It)

SAD, 2011 – pr. tvrt. The Weinstein Company; pr. Donna Gigliotti; izvr. pr. Aline Brosh McKenna, Scott Ferguson, Bob i Harvey Weinstein – sc. Aline Brosh McKenna (prema romanu Allison Pearson); r. DOUGLAS McGRATH; snim. Stuart Dryburgh; mt. Kevin Tent i Camilla Toniolo; gl. Aaron Zigman; sfg. Doug Huszti; kgf. Renee Ehrlich Kalfus – ul. Sarah Jessica Parker (Kate Reddy), Pierce Brosnan (Jack Abell-
hammer), Greg Kinnear (Richard Reddy), Christina Hendricks (Allison Henderson), Kelsey Grammer (Clark Cooper), Seth Meyers (Chris Bunce), Olivia Munn (Momo Hahn), Jane Curtin (Marla Reddy), Mark Blum (Lew Reddy), Busy Philipps (Wendy Best), Sarah Shahi (Janine LoPietro), Jessica Szohr (Paula), Emma Rayne Lyle (Emily Reddy), Julius Goldberg (Ben Reddy), Theodore Goldberg (Ben Reddy) – 89 min.

Odredište nepoznato

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Blink media i Kino klub Zagreb – sc. Vjeran Vukašinović, Ines Šulj i Domagoj Vidaković; r. Vjeran Vukašinović i Ines Šulj; snim. Vjeran Vukašinović i Ines Šulj; gl. Nikola Novak i Alen Križaj – ul. Max (Maksimilijan Ružinski), Cigo (Dean Krivačić), stariji policajac (Nebojša Borojević), mlađi policajac (Bojan Navojec), autostoper (Ante Jelušić), Nikša (Nikola Novak) – 61 min.

Parada

Srbija, Njemačka, Mađarska, Slovenija i Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Delirium, Eurimages, Film and Music Entertainment, Forum Ljubljana, Mainframe Productions i Sektor Film Skopje; pr. Vladimir Anastasov, Igor Nola, Biljana Prvanović i Eva Rohrman – sc. Srđan Dragojević; r. SRĐAN DRAGOJEVIĆ; snim. Dušan Joksimović; mt. Petar Marković; gl. Igor Perović; sfg. Kiril Spaseski; kgf. Jelena Đorđević i Stefan Savković – ul. Nikola Kojo (Limun), Miloš Samolov (Radmilo), Hristina Popović (Biserka), Goran Jevtić (Mirko), Goran Navojec (Roko),

Dejan Ačimović (Halil), Toni Mihajlović (Azem), Nataša Marković (Lenka), Mladen Andrejević (Đorđe), Relja Popović (Vuk), Radoslav Milenković (Kecman), Mira Stupica (baka Olga), Marko Nikolić (Bogdan) – 115 min.

Portorikanske noći: dnevnik opijanja (The Rum Diary)

SAD, 2011 – pr. tvrt. GK Films, Infinitum Nihil, FilmEngine i Dark & Stormy Entertainment; pr. Christi Dembrowski, Johnny Depp, Tim Headington, Graham King, Robert Kravis i Anthony Rhulen; izvr. pr. A.J. Dix, Patrick McCormick, Greg Shapiro, William Shively, George Tobia Jr. i Colin Vaines – sc. Bruce Robinson (prema istoimenom romanu Huntera S. Thompsona); r. BRUCE ROBINSON; snim. Dariusz Wolski; mt. Carol Littleton; gl. Christopher Young; sfg. Dawn Swiderski; kgf. Colleen Atwood – ul. Johnny Depp (Kemp), Aaron Eckhart (Sanderson), Michael Rispoli (Sala), Amber Heard (Chenault), Richard Jenkins (Lotterman), Giovanni Ribisi (Moberg), Amaury Nolasco (Segarra), Marshall Bell (Donovan), Bill Smitrovich (gosp. Zimburger), Julian Holloway (Wolsley), Karen Austin (gđa Zimburger), Bruno Irizarry (Lazar), Enzo Cilenti (Digby), Aaron Lustig (Monk), Tisuby González (Rosy) – 120 min.

Prosvjetljeni (The Serious Business of Happiness)
SAD, 2007 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Gotham Metro Studios Inc; pr. Michael J. Lasky; izvr. pr. Kourosh Esmailzadeh i Gene Sloan – sc. Larry Kurnarsky i Sean A. Mulvihill; r. LARRY KURNARSKY; snim. Keith Holland; mt. Valentina Ganeva i Nabil Mehchi; gl. Lui-
gie Gonzalez – 100 min.

Put (The Way)

SAD, Španjolska, 2010 – pr. tvrt. Filmax Entertainment, Icon Entertainment International i Elixir Films; pr. David Alexanian, Emilio Estevez i Julio Fernández; izvr. pr. Trevor Drinkwater, Ramon Gerard Estevez, Alberto Marini, Janet Sheen i John Sloss – sc. Emilio Estevez (prema knjizi *Off the Road: A Modern-Day Walk Down the Pilgrim's Route Jacka Hitta*); r. EMILIO ESTEVEZ; snim. Juan Miguel Azpíroz; mt. Raúl Dávalos; gl. Tyler Bates; sfg. Víctor Molero; kgf. Tatiana Hernández – ul. Martin Sheen (Tom), Emilio Estevez (Daniel), Deborah Kara Unger (Sarah), Yorick van Wageningen (Joost), James Nesbitt (Jack), Tchéky Karyo (Captain Henri), Spencer Garrett (Phil), Matt Clark (otac Frank), Ángela Molina (Ángelica) – 123 min.

Put rata (War Horse)

SAD, 2011 – stud. DreamWorks Pictures; pr. tvrt. Reliance Entertainment, Amblin Entertainment, The

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Kennedy/Marshall Company i Touchstone Pictures; pr. Kathleen Kennedy i Steven Spielberg; izvr. pr. Revel Guest i Frank Marshall – sc. Lee Hall i Richard Curtis (prema istoimenome romanu Michaela Morpurgoa); r. STEVEN SPIELBERG; snim. Janusz Kaminski; mt. Michael Kahn; gl. John Williams; sfg. Andrew Ackland-Snow, Alastair Bullock, Molly Hughes, Kevin Jenkins, Neil Lamont i Gary Tomkins; kgf. Joanna Johnston – ul. Jeremy Irvine (Albert Narracott), Peter Mullan (Ted Narracott), Emily Watson (Rose Narracott), Niels Arestrup (djed), David Thewlis (Lyons), Tom Hiddleston (satnik Nicholls), Benedict Cumberbatch (bojnik Jamie Stewart), Celine Buckens (Emilie), Patrick Kennedy (poručnik Charlier Waverly), Leonard Carow (Michael), David Kross (Gunther), Matt Milne (Andrew Easton), Robert Emms (David Lyons), Eddie Marsan (narednik Fry) – 146 min.

Put ratnika (The Warrior's Way)

Novi Zeland, 2010 – pr. tvrt. Rogue, Boram Entertainment, Wellmade Entertainment, Star M, Sidus FNH, Fuse Media, Mike's Movies, Ozworks i Sad Flutes; pr. Lee Joo-Ick, Barrie M. Osborne i Michael Peyser; izvr. pr. Eui Hong i Timothy White – sc. Sngmoo Lee i Scott Reynolds; r. SNGMOO LEE; snim. Woo-hyung Kim; mt. Jonathan Woodford-Robinson; gl. Javier Navarrete; sfg. Philip Ivey; kgf. James Acheson – ul. Dong-gun Jang (Yang), Kate Bosworth (Lynne), Geoffrey Rush (Ronald), Danny Huston (pukovnik), Rod Loushich (Craig), Matt Gillanders (Geyser), Christina Asher (Esmerelda), Jed Brophy (Jacques), Carl Bland (Billy), Ian Harcourt (Lofty), Tony Wyeth (Smithy), Ryan Richards (Slug), Nic Sampson (Pug), Ashley Jones (Rug), Phil Grieve (Ivar) – 100 min.

Razotkrivanje tajni piramide (La révélation des pyramides)

Francuska, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Ekwanim Productions, Kerguelen Productions, Gérard Fournerie i Felix Altmann; pr. Philippe Fournerie – sc. Patrice Pooyard, Jacques Grimault i Olivier Krasker-Rosen (prema istoimenoj knjizi Jacquesa Grimaulta); r. PATRICE POOYARD; snim. Martial Barrault, Valentin Caron, Julien Guitard, Vincent Mathias i Jean-Pierre Vial; mt. Patrice Pooyard – 106 min.

Saboter (Max Manus)

Norveška, Danska, Njemačka, 2008 – pr. tvrt. B&T Film, Filmkameratene A/S, Miso Film, Roenbergfilm, Norsk Filminstitutt, Det Danske Filminstitut, Nordic Film och TV Fund i Eurimages Council of Europe; pr. Sveinung Golimo i John M. Jacobsen – sc. Thomas Nordseth-Tiller; r. JOACHIM RØNNIG i ESPEN SANDBERG; snim. Geir Hartly Andreassen; mt. An-

ders Refn; gl. Trond Bjerknes; sfg. Karl Júliusson; kgf. Manon Rasmussen – ul. Aksel Hennie (Max Manus), Agnes Kittelsen (Ida Nikoline Lindebrække), Nicolai Cleve Broch (Gregers Gram), Ken Duken (Siegfried Fehmer), Christian Rubeck (Kolbein Lauring), Knut Joner (Gunnar Sønstebø), Mats Eldøen (Edvard Tållaksen), Kyrre Haugen Sydness (Jens Christian Haug), Viktoria Winge (Solveig Johnsrud), Pål Sverre Valheim Hagen (Roy Nilsen), Jakob Oftebro (Lars Emil Erichsen) – 118 min.

7seX7

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Artizana Film; pr. Irena Škorić – sc. Irena Škorić; r. IRENA ŠKORIĆ; snim. Darko Herić; mt. Mislav Muretić; gl. Berislav Šipuš; sfg. Irena Škorić; kgf. Irena Škorić – ul. Ana Majhenić, Frano Mašković, Jelena Perčin, Sara Stanić, Robert Kurbaša, Csilla Barath Bastačić, Ivan Glowatzky, Petra Težak, Ivan Đuričić, Mia Biondić, Asim Ugljen, Kristijan Ugričina, Jelena Jokić, Marinko Leš, Jure Radnić, Mario Kovač – 87 min.

Slava kurvi (Whores' Glory)

Njemačka, Austrija, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Lotus Film, Quinte Film GmbH, Living Films, Österreichisches Filminstitut, Filmfonds Wien, Filmförderung Baden-Württemberg, Filmförderungsanstalt (FFA), Deutsche Filmförderfonds (DFFF), Eurimages Council of Europe i Programme MEDIA de la Communauté Européenne; pr. Erich Lackner – sc. Michael Glawogger; r. MICHAEL GLAWOGGER; snim. Wolfgang Thaler; mt. Monika Willi – 110 min.

Sretna Nova godina! (New Years Eve)

SAD, 2011 – pr. tvrt. New Line Cinema, Rice Films, Karz Entertainment i New York Streets Film Projects; pr. Richard Brener, Toby Emmerich, Wayne Allan Rice i Josie Rosen; izvr. pr. Diana Pokorny – sc. Katherine Fugate; r. GARRY MARSHALL; snim. Charles Minsky; mt. Michael Tronick; gl. John Debney; sfg. Kim Jennings; kgf. Gary Jones – ul. Michelle Pfeiffer (Ingrid), Zac Efron (Paul), Robert De Niro (Stan Harris), Halle Berry (sestra Aimee), Jessica Biel (Tess Byrne), Seth Meyers (Griffin Byrne), Sarah Paulson (Grace Schwab), Til Schweiger (James Schwab), Katherine Heigl (Laura), Jon Bon Jovi (Jensen), Sofia Vergara (Ava), Ashton Kutcher (Randy), Lea Michele (Elise), James Belushi (Building Super), Hilary Swank (Claire Morgan) – 118 min.

Sumrak saga: Praskozorje – 1. dio (The Twilight Saga: Breaking Dawn - Part 1)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Sunswept Entertainment, TSBD Canada, Producti-

ons, TSBD Louisiana, TSBD Productions, Temple Hill Entertainment, Total Entertainment i Zohar International; pr. Wyck Godfrey, Stephenie Meyer i Karen Rosenberg; izvr. pr. Mark Morgan – sc. Melissa Rosenberg (prema romanu *Breaking Dawn* Stephenie Meyer); r. BILL CONDON; snim. Guillermo Navarro; mt. Virginia Katz; gl. Carter Burwell; sgf. Lorin Flemming i Troy Sizemore; kgf. Michael Wilkinson i Carolina Herrera – ul. Taylor Lautner (Jacob Black), Gil Birmingham (Billy), Billy Burke (Charlie Swan), Sarah Clarke (Renée), Ty Olsson (Phil Dwyer), Kristen Stewart (Bella Swan), Ashley Greene (Alice Cullen), Jackson Rathbone (Jasper Hale), Peter Facinelli (dr. Carlisle Cullen), Elizabeth Reaser (Esme Cullen), Kellan Lutz (Emmett Cullen), Nikki Reed (Rosalie Hale), Robert Pattinson (Edward Cullen) – 117 min.

Sve za luvu (One for the Money)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Lakeshore Entertainment i Sidney Kimmel Entertainment; pr. Wendy Finerman, Sidney Kimmel, Gary Lucchesi i Tom Rosenberg; izvr. pr. Katherine Heigl, Andre Lamal i Eric Reid – sc. Stacy Sherman, Karen Ray i Liz Brixius (prema romanu Janet Evanovich); r. JULIE ANNE ROBINSON; snim. Jim Whitaker; mt. Lisa Zeno Churgin; gl. Deborah Lurie; sgf. Dennis Bradford; kgf. Michael Dennison – ul. Katherine Heigl (Stephanie Plum), Jason O'Mara (Joe Morelli), Daniel Sunjata (Ranger), John Leguizamo (Jimmy Alpha), Sherri Shepherd (Lula) Nate Mooney (Eddie Gazarra), Adam Paul (Bernie Kuntz), Fisher Stevens (Morty Beyers), Ana Reeder (Connie), Patrick Fischler (Vinnie Plum), Ryan Michelle Bathe (Jackie), Leonardo Nam (John Cho), Annie Parisse (Mary Lou), Danny Mastrogiorgio (Lenny), Gavin-Keith Umeh (Benito Ramirez) – 91 min.

Šangaj (Shangai)

SAD, Kina, 2010 – pr. tvrt. Living Films, Phoenix Pictures, TWC Asian Film Fund, The Weinstein Company; pr. Donna Gigliotti, Mike Medavoy, Barry Mendel i Jake Myers; izvr. pr. Arnold Messer, Steven Squillante, David Thwaites, Bob i Harvey Weinstein – sc. Hossein Amini; r. MIKAEL HÅFSTRÖM; snim. Benoît Delhomme; mt. Peter Boyle i Kevin Tent; gl. Klaus Badelt; sgf. Lek Chaiyan Chunsuttiwat, Peter Francis, Dominic Masters, Jan Spaczynski i Sloane U'Ren; kgf. Julie Weiss – ul. John Cusack (Paul Soames), Li Gong (Anna Lan-Ting), Yun-Fat Chow (Anthony Lan-Ting), David Morse (Richard Astor), Ken Watanabe (Tanaka), Franka Potente (Leni), Jeffrey Dean Morgan (Conner), Hugh Bonneville (Ben Sanger), Yuan On (Yuan), Hon Ping Tang (Chen), Benedict Wong (Juso Kita), Christopher Buchholz (Karl), Ronan Vibert (Mikey), Nicholas Rowe (Ralph), Michael Culkin (Billy) – 105 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sherlock Holmes 2 (Sherlock Holmes: A Game of Shadows)

SAD, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Wigram Productions i Lin Pictures; pr. Susan Downey, Dan Lin, Joel Silver i Lionel Wigram; izvr. pr. Bruce Berman – sc. Michele Mulroney i Kieran Mulroney (nadahnuto romanima Arthura Conana Doylea); r. GUY RITCHIE; snim. Philippe Rousselot; mt. James Herbert; gl. Hans Zimmer; sgf. Netty Chapman, James Foster, Nick Gottschalk, Matthew Gray i Niall Moroney; kgf. Jenny Beavan – ul. Robert Downey Jr. (Sherlock Holmes), Jude Law (dr. John Watson), Noomi Rapace (madam Simza Heron), Rachel McAdams (Irene Adler), Jared Harris (profesor James Moriarty), Stephen Fry (Mycroft Holmes), Paul Anderson (pukovnik Sebastian Moran), Kelly Reilly (Mary Watson), Geraldine James (gđa Hudson), Eddie Marsan (inspektor Lestrade), William Houston (Constable Clark) – 129 min.

Tajni život kućnih pomoćnica (The Help)

SAD, Indija, Ujedinjeni Arapski Emirati; stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. Reliance Entertainment, Participant Media, Imagination Abu Dhabi FZ, 1492 Pictures i Harbinger Pictures; pr. Michael Barnathan, Chris Columbus i Brunson Green; izvr. pr. Mohamed Khalaf Al-Mazrouei, Nate Berkus, Jennifer Blum, John Norris, Mark Radcliffe, Jeff Skoll i Tate Taylor – sc. Tate Taylor (prema istoimenome romanu Kathryn Stockett); r. TATE TAYLOR; snim. Stephen Goldblatt; mt. Hughes Winborne; gl. Thomas Newman; sgf. Curt Beech; kgf. Sharen Davis – ul. Emma Stone (Skeeter Phelan), Viola Davis (Aibileen Clark), Bryce Dallas Howard (Hilly Holbrook), Octavia Spencer (Minny Jackson), Jessica Chastain (Celia Foote), Ahna O'Reilly (Elizabeth Leefolt), Allison Janney (Charlotte Phelan), Anna Camp (Jolene French), Eleanor Henry (Mae Mobley), Emma Henry (Mae Mobley), Chris Lowell (Stuart Whitworth), Cicely Tyson (Constantine Jefferson), Mike Vogel (Johnny Foote), Sissy Spacek (gđa Walters) – 146 min.

Taoci (Trespass)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Millennium Films, Nu Image Films i Winkler Films; pr. René Besson, Boaz Davidson, Danny Dimbort, Avi Lerner, Trevor Short, David Winkler i Irwin Winkler – sc. Karl Gajdusek; r. JOEL SCHUMACHER; snim. Andrzej Bartkowiak; mt. Bill Pankow; gl. David Buckley; sgf. William Budge; kgf. Judianna Makovsky – ul. Nicolas Cage (Kyle Miller), Nicole Kidman (Sarah Miller), Ben Mendelsohn (Elias), Liana Liberato (Avery Miller), Cam Gigandet (Jonah), Jordana Spiro (Petal), Dash Mihok (Ty), Emily Meade (Kendra), Nico Tortorella (Jake), Brandon Belknap (Dylan), Terry Milam (Travis) – 91 min.

Teksaška polja smrti (Texas Killing Fields)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Anchor Bay Films, Blue Light, Infinity Media, Block / Hanson, Watley Entertainment, Forward Pass, Gideon Productions i QED International; pr. Michael Jaffe i Michael Mann; izvr. pr. Bill Block, A. John A. Bryan Jr, Paul Hanson, Michael O’Hoven, Ethan Smith, Justin Thomson – sc. Don Ferrone; r. AMI CANAAN MANN; snim. Stuart Dryburgh; mt. Cindy Mollo; gl. Dickon Hinchliffe; sgf. Jonah Markowitz; kgf. Christopher Lawrence – ul. Sam Worthington (Mike Souder), Jeffrey Dean Morgan (Brian Heigh), Chloë Grace Moretz (Little Ann Sliger), Corie Berkemeyer (Shauna Kittredge), Sheryl Lee (Lucie Sliger), James Hébert (Eugene), Stephen Graham (Rhino), Jessica Chastain (Pam Stall), John Neisler (DPS Officer), Annabeth Gish (Gwen Heigh), Deneen Tyler (Lady Worm), Samantha Beaulieu (Sheila) – 105 min.

Tiranosaur (Tyrannosaurus)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Warp X, Inflammable Films, Film4, UK Film Council, Screen Yorkshire, EM Media i Optimum Releasing; pr. Diarmid Scrimshaw; izvr. pr. Suzanne Alizart, Hugo Heppell i Mark Herbert – sc. Paddy Considine; r. PADDY CONSIDINE; snim. Erik Wilson; mt. Pia Di Ciaula; gl. Dan Baker i Chris Baldwin; sgf. Andrew Ranner; kgf. Lance Milligan – ul. Mullan (Joseph), Olivia Colman (Hannah), Eddie Marsan (James), Paul Popplewell (Bod), Ned Dennehy (Tommy), Samuel Bottomley (Samuel), Sally Carman (Marie), Sian Breckin (Kelly), Paul Conway (Terry), Lee Rufford (Lee), Robin Butler (Jack) – 92 min.

Torinski konj (A torinói ló)

Mađarska, Francuska, Njemačka, Švicarska i SAD, 2011 – pr. tvrt. TT Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film, Movie Partners In Motion Film, Werc Werk Works, Fonds Eurimages du Conseil de l’Europe, Medienboard Berlin-Brandenburg i Motion Picture Public Foundation of Hungary; pr. Gábor Téni; izvr. pr. Elizabeth Redleaf i Christine K. Walker – sc. László Krasznahorkai i Béla Tarr; r. BÉLA TARR i ÁGNES HRANITZKY; snim. Fred Kelemen; mt. Ágnes Hranitzky; gl. Mihály Vig – János Derzsi (otac), Erika Bók (kći), Mihály Kormos (Bernhard) Ricsi (konj) – 146 min.

Ubojstvo iz nužde (Essential Killing)

Poljska, Norveška, Irska i Mađarska, 2010 – pr. tvrt. Skopia Film, Cylinder Production, Element Pictures, Mythberg Films, Canal Plus Polska, Syrena Films, Akson Studio, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Bórd Scannán na hÉireann, Norsk Filminstitutt, Magyar Mozgókép Kozalapítvány, Eurimages i Irish Film Board; pr. Ewa Piaskowska i Jerzy Skolimowski; izvr. pr. Andrew Lowe, Jeremy Thomas i Peter Watson – sc.

Jerzy Skolimowski, Ewa Piaskowska i James McManus; r. JERZY SKOLIMOWSKI; snim. Adam Sikora; mt. Réka Lemhényi; gl. Paweł Mykietyn; sgf. Joanna Kaczynska; kgf. Anne Hamre – ul. Vincent Gallo (Mohammed), Emmanuelle Seigner (Margaret) – 83 min.

Underworld: Buđenje (Underworld: Awakening)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Screen Gems, Lakeshore Entertainment, Saturn Films, Sketch Films i UW4 Productions; pr. Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Len Wiseman i Richard S. Wright; izvr. pr. David Kern, James McQuaide, Skip Williamson i Henry Winterstern – sc. Len Wiseman, John Hlavin, J. Michael Straczynski i Allison Burnett (prema ideji Lena Wisemana i prema izvornoj ideji Kevinu Greivoixa, Lena Wisemana i Dannyja McBridea); r. MÅNS MÅRLIND i BJÖRN STEIN; snim. Scott Kevan; mt. Jeff McEvoy; gl. Paul Haslinger; sgf. Martina Javorova i Gary Myers; kgf. Monique Prudhomme – ul. Kate Beckinsale (Selene), Stephen Rea (dr. Jacob Lane), Michael Ealy (detektiv Sebastian), Theo James (David), India Eisley (Eve), Sandrine Holt (Lida), Charles Dance (Thomas), Kris Holden-Ried (Quint) – 88 min.

Uzmimo lov (Let’s Make Money)

Austrija, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Allegro Film; pr. Helmut Grasser – sc. Erwin Wagenhofer; r. ERWIN WAGENHOFER; snim. Erwin Wagenhofer; mt. Paul M. Sedlacek – 110 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; sgf. Nicholas Lundy; kgf. Sarah Edwards – ul. Ben Stiller (Josh Kovacs), Eddie Murphy (Slide), Casey Affleck (Charlie), Alan Alda (Arthur Shaw), Matthew Broderick (Fitzhugh), Stephen Henderson (Lester), Judd Hirsch (Simon), Téa Leoni (detektivka Denham) – 104 min.

Voda: esencija života (Flow: For the Love of Water)

SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Group Entertainment i The Steven Starr Productions; pr. Steven Starr; izvr. pr. Caroleen Feeney, Augusta Brown Holland, Lee Jaffe, Brent Meikle, Cornalia Meikle, Hadley Meikle i Stephen Nemeth – sc. Irena Salina; r. IRENA SALINA; snim. Pablo de Selva i Irena Salina; mt. Caitlin Dixon, Madeleine Gavin i Andrew Mondshein; gl. Christophe Julien – 93 min.

Vojvotkinja (The Duchess)

V. Britanija, Italija, Francuska, SAD, 2008 – pr. tvrt. Paramount Vantage, Pathé, BBC Films, Pathé Renn Productions, BIM Distribuzione, Qwerty Films i Magnolia Mae Films; pr. Michael Kuhn i Gabrielle Tana; izvr. pr. Carolyn Marks Blackwood, Amanda Foreman, François Ivernel, Christine Langan, Cameron McCracken i David M. Thompson – sc. Jeffrey Hatcher, Anders Thomas Jensen i Saul Dibb (prema knjizi Georgiana, *Duchess of Devonshire* Amande Foreman); r. SAUL DIBB; snim. Gyula Pados; mt. Masahiro Hirakubo; gl. Rachel Portman; sgf. Karen Wakefield; kgf. Michael O'Connor – ul. Keira Knightley (Georgiana), Ralph Fiennes (vojvoda), Charlotte Rampling (Lady Spencer), Dominic Cooper (Charles Grey), Hayley Atwell (Bess Foster), Simon McBurney (Charles Fox), Aidan McArdle (Richard Sheridan), John Shrapnel (general Grey), Alistair Petrie (Heaton) – 110 min.

Za ljubav nema lijeka (A Little Bit of Heaven)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Davis Entertainment i The Film Department; pr. John Davis, Mark Gill, Robert Katz, Neil Sacker i Adam Schroeder; izvr. pr. Skot Bright – sc. Gren Wells; r. NICOLE KASSELL; snim. Russell Carpenter; mt. Stephen A. Rotter; gl. Heitor Pereira; sgf. W. Steven Graham; kgf. Ann Roth – ul. Kate Hudson (Marley Corbett), Lucy Punch (Sarah Walker), Peter Dinklage (Vinnie), Gael García Bernal (Julian Goldstein), Whoopi Goldberg (Bog), Kathy Bates (Beverly Corbett), Rosemarie DeWitt (Renee Blair) – 106 min.

Želim nešto više (Cosa voglio di più)

Italija, Švicarska, 2010 – pr. tvrt. Lumière & Company, Radiotelevisione Svizzera Italiana, Vega Film, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC) i Eurimages; pr. Lionello Cerri i Ruth Waldburger – sc. Silvio Soldini, Doriane Leondeff i Angelo Carbone (prema ideji Silvija Soldinija i Dorijane Leondeff); r. SILVIO SOLDINI; snim. Ramiro Civita; mt. Carlotta Cristiani; gl. Giovanni Venosta; sgf. Paola Bizzarri; kgf. Silvia Nebiolo – ul. Alba Rohrwacher (Anna), Pierfrancesco Favino (Domenico), Teresa Saponangelo (Miriam), Giuseppe Battiston (Alessio), Fabio Troiano (Bruno), Monica Nappo (Chicca), Tatiana Lepore (Bianca), Francesca Capelli (Agnese), Danilo Finoli (Ciro), Martina De Santis (Isa), Leonardo Nigro (Vincenzo) – 126 min.

KREŠIMIR

KOŠUTIĆ:

FILMOGRAFIJA

REPERTOARA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Jacques Rancière

Filmska fabula / Biblioteka Sinestetika / Naslov izvornika: Jacques Rancière: Film fables / Nakladnik: Udruga Bijeli val / Za nakladnika: Nikola Devčić / Urednik: Srećko Horvat / Prijevod: Zlatko Wurzberg / Stručna suradnica: Dora Baras / Izrada kazala: Karla Lončar / Lektura: Tonči Valentić / Dizajn: Ruta / 214 stranica / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-56886-1-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 787647

Sadržaj: Prolog: Zapriječena fabula / FABULE VIDLJIVOG / Između doba kazališta i doba televizije / Ludilo Ejzenštejn / Nijemi Tartuff / Od jednog lova na čovjeka do drugog: Fritz Lang između dva doba / Dijete redatelj / KLASIČNO PRIPOVIJEDANJE, ROMANTIČKO PRIPOVIJEDANJE / Nešto treba učiniti: poetika Anthonyja Manna / Odsutni plan: poetika Nicholasa Raya / AKO POSTOJI FILMSKI MODERNITET / Od jedne do druge slike? Deleuze i filmska doba / Slobodni pad tijela: Rossellinijeva fizika / Crveno Kineskinje: Godardova politika / FILMSKE FABULE, PRIČE O JEDNOM STOLJEĆU / Dokumentarna fikcija: Marker i fikcija pamćenja / Fabula bez pouke: Godard, film, priče / Kazalo citiranih filmova / Izvorna objava tekstova / O autoru

Laurent Tirard

Filmske lekcije / Lumière&Co / Knjiga 1 / Prijevod djela Leçons de cinéma / Nakladnik MeandarMedia / Za nakladnika Branko Čegec / Urednik Branko Čegec / Lektura/korektura Jasmina Han / Dizajn Bestias / Prijelom MeandarMedia/Tomica Zobec / 383 stranica, fotografije / Zagreb, listopad 2011.

ISBN 978-953-7355-90-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 782616

Sadržaj: Uvodna riječ / Predgovor / Riječi sineastā / Martin Scorsese / Pedro Almodóvar / Sydney Pollack / Jean-Pierre Jeunet / John Boorman / Woody Allen / Emir Kusturica / Joel i Ethan Coen / Wim Wenders /

Claude Sautet / David Lynch / Bernardo Bertolucci / Oliver Stone / Lars von Trier / Wong Kar-Wai / David Cronenberg / Takeshi Kitano / Tim Burton / John Woo / Jean-Luc Godard / Miloš Forman / Bertrand Blier / Mathieu Kassovitz / Steven Soderbergh / Jean-Jacques Annaud / Claude Chabrol / Atom Egoyan / Patrice Leconte / Jacques Audiard / Claude Lelouch / Denys Arcand / Michael Mann / André Téchiné / Roman Polanski / Claire Denis / Jim Jarmush / Claude Miller / Alejandro Gonzales Iñárritu / Arthur Penn / Zahvale / Popis nositelja prava za fotografije

Mirko Kovač

Kad bijah pun tame: scenarij, drama, komedija / Nakladnik Frakturna, Zaprešić / Za nakladnika Sibila Serdarević / Urednik Seid Serdarević / Korektura Margaretra Medjurečan / Grafička urednica Maja Glušić / Dizajn Nedjeljko Špoljar, Sensus Design Factory / Prijelom Faktura / 318 stranica / Zaprešić, studeni 2011.

ISBN 987-953-266-346-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 787239

Sadržaj: Kad bijah pun tame / Lucijin Božić / Danilo / Srčana kap / O autoru

ČASOPISI

Filmonaut / broj 4 / Izdavač: Dario Juričan / Blank_filmski inkubator / Urednici: Tamara Kolarić, Mario Kozina / Dizajn: Sepčić&Sepčić / Suradnici u ovom broju: Lukša Benić, Danijel Brlas, Sunčica Fradelić, Igor Hržić, Anja Ivezović-Martinis / Marijana Janjić, Igor Jurilj, Dean Kotiga, Nino Kovačić, Valentina Lisak, Željko Luketić, Domagoj Mihaljević, Silvestar Mileta, Ivana Palanović, Jelena Pašić, Stipe Radić, Goran Sedlar, Toni Skorić, Tina Šmalcelj / Grafički suradnici: Nataša Batić / Lektorice: Marija Krnić, Mirjana Ladović / Prijevod s engleskog: Tamara Kolarić / Promo video: Toni Skorić / Fotograf: Dario Juričan / 148 stranica, fotografije / Zagreb, 2011.

ISSN: 1848-1493 (tiskano izdanje)

ISSN: 1847-7224 (digitalno izdanje)

Sadržaj: Riječ uredništva / Trendovi / Nezavisni film / Skriveni filmski krajolici / Mumblecore / Tema broja / Mutacije filmske priče / Kosturi iz ormara / Kalvarija Zvonimira Maycuga / Sight&Sound / Intervju: Asghar Farhadi / Autor u fokusu / Nicolas Winding Refn / Doku(m)o)ment / Intervju: Gerard-Jan Claes, Olivia Rochette, Intervju: Silvestar Kolbas / Eksperiment, mon amour / Intervju: Vladislav Knežević / Kinokava / Intervju: Iva Mihalić, David Kapac, Andrija Mardešić / Retrovizor / Attenberg / Bikova glava / Carlos / Cr-

veno, bijelo i plavo / Cvijet bitke / Čudovišta / Čača / Disati / Dječak na biciklu / Djed Mraz iz pakla / Drvo života / Fleke / Guma / Još sam tu / Imaš ti neku priču? / Izmišljene ljubavi / Kotlovina / Kurvo! / Luka / Melankolija / Moj pas Tulip / Nader i Simin se rastaju / Odjel straha / Onda vidim Tanju / Otac / Pina / Poноć u Parizu / Postepeni razvoj / Sreća moja / Torinski konj / Trofejna žena / Ubojica iz trgovine egzotičnim ribama / Vožnja / Zagorski specijalitet

KATALOZI

Filmski programi / filmski ciklusi zima/proljeće

2012. / br. 32 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Sudarica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 60 stranica, fotografije / Zagreb, 2012.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: In memoriam...Ivica Vidović / Nenad Polimac, Jutarnji list: Ivica Vidović- njegovo veličanstvo glumac / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Vida Jerman / Tomislav Kurelec: Vida Jerman – izuzetna glumica koju je film zapostavio / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam...Mia Oremović / Nenad Polimac, Jutarnji list: Mia Oremović – mlada dama u eri seljančica / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam...Rade Marković / Nenad Polimac, Jutarnji list: Rade Marković – glumac kojeg su voljele žene / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam...Olivera Marković / Nenad Polimac, Jutarnji list: Olivera Marković – jedna od zadnjih velikih glumica jugoslavenske kinematografije / Biografija glumice / Filmografija / Sjećanje na Georges Franju / Francuska / Tomislav Kurelec: 100 godina od rođenja – Georges Franju – suosnivač Francuske kinoteke / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam... Ken Russell / Velika Britanija / Tomislav Kurelec: Ken Russell – vječno buntovan i provokativan / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na Michelangela Antonionija / Italija / Tomislav Kurelec: 100 godina od rođenja – Michelangelo Antonioni – neorealist duše / Biografija redatelja / Filmografija / Sjećanje na Kanetoa Shindōa / Japan / Tomislav Kurelec: 100 godina od rođenja – Kaneto Shindō – zavidan filmski staž / Biografija redatelja / Filmografija / Ciklus Pouran Derakshandeh / Iran / Dragan Rubeša: Brak na iranski način / Biografija redateljice / Filmografija / Ciklus Amosa Gitaija / Izrael, Francuska / Dragan Rubeša: Postavljati teška pitanja / Biografija redatelja / Filmografija / Francuski institut i film / Filmovi po Dickensu / Velika Britanija / Alemka Lisinski: 200 godina od rođenja Charlesa Dickensa – Umjetnik komičnog s tragičnim / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 30. siječnja do 15. travnja 2012.

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Summaries

FACES OF AMERICAN CINEMA

SONJA TAROKIĆ

New Hollywood as the American model of modernism

New Hollywood is an ambiguous term used for the period of the sixties and seventies in American film industry, when different cultures and social developments cause changes in film production and, hence, affect the formation of a different audience and the creation of new determinants of style and genre. This text deals with New Hollywood through the prism of European modernist influences, whose key modes of representation are taken over by American cinema and incorporated in the heritage of its own tradition, thus turning them into independent and complex poetics.

NADA KUJUNDŽIĆ

The meaning and function of humour in Woody Allen's film *cosmos*

The paper deals with the topic of humour in the films of the contemporary American director and screenwriter Woody Allen. The first part of the paper discusses the importance of humour in Allen's film *cosmos*, its status of a survival tool so to say, while the second part is dedicated to the individual functions of humour. In this respect of particular interest is therapeutic and critic function. The basic thesis in this paper is that Allen's humour is first and foremost anti-escapist, that is, it demands and endorses facing reality. The essays of Henri Bergson and Sigmund Freud on humour serve as a basic theoretic framework.

BERNARD KOLUDROVIĆ

Identity borders / Border identities in contemporary US cinema – a case study of *Three Burials of Melquiades Estrada*

The paper questions the role of the American-Mexican border as a space that affects the formation of hybrid identities and the role of popular culture (film) in representing this phenomenon. Referring to a series of film examples from the 1950s up to now, the paper points to the existence of two tendencies: affirmation and negation of hybrid identities. *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) serves as an example to show how a film text represents the mentioned phenomenon and what its role in re/deconstructing stereotype cultural identities is.

IVANA ROGAR

Production of race meaning in the films of Spike Lee

Although the United States' media and government treat racism as a matter of past, racism is still present in the American society. Instead of being estimated by his or her personality, an African American is being determined and evaluated from outside, on the basis of his or her skin color. This means that African Americans live in the panoptic regime in which they are being held under constant surveillance. Because of the skin color they are recognizable and are objects of white people's gaze and identification. White man who has the privileged place of viewer is the one who has the power of producing representations. Therefore the representations of African American life are produced in accordance with the demands of the white market. Instead of pointing out that black race is diverse, whites show an African American life as an unproblematic monolithic construction. Such representations send a message that African Americans can be easily assimilated in the mainstream culture. However, the assimilation is carried out by erasing African American specific qualities and their diversity. Public endorses the representations and thus perpetuates the racism. Contemporary theory holds that the problem is that people understand race as a biological quality. This view helps developing of the racial essentialism which holds that each race has its essence. Contemporary theory on the other hand points that race is a cultural construct which is constantly changing and being reproduced: race is a result of the struggle of meaning assigned to it by social groups. An example of how race and its representations are being produced can be found in the films of the director Spike Lee. His films are in conflict with hegemonic tendencies to represent African Americans through stereotypes.

KARLA LONČAR

Love in time

The essay deals with the issue of fictional representations of love relationships taking into account the different approaches of two authors concerning film time, based on Ante Peterlić's remark that men's actions, especially the ones with symbolic value such as the behaviour caused by love, are inseparable from the characteristics of film material and thereby inseparable from film time. The first two films under examination, *Before Sunrise* (1995) and *Before Sunset* (2004) by Richard Linklater, represent an attempt of a realistic creation of the illusion of elaborating characters and plot in real time, whereas *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) by Michel Gondry, through

the director's emphasis on style astonishment and fantasticality as well as structural layering, represents a refusal of the imperative and characteristic of film material. Still, despite the almost opposite elaboration of film time, both authors do not have different views on the nature of love. On the contrary, they celebrate it as a result of the rational and irrational dynamics of complex human relations which has the power of somehow resisting the influence of real, and also of film time.

JASNA ŽMAK

I'm Still Here, Somewhere

This essay is about the comparative analysis of two recent, but disparate films – the mock music documentary *I'm Still Here* (2010) by Casey Affleck and the drama *Somewhere* (2010) by Sofia Coppola, with a special emphasis on identity construction of the main character. Namely, both films deal with the everyday life of an identity-fragmented fallen film star. The life paths of both characters are unclear, which is distinctly implied by the inconclusive toponyms in the film titles. However, the ways and credibility of the representation of disorientation and incompleteness of their identity greatly differ between the first and the latter.

LEJLA PANJETA

Popular cinema vampirism

After the mostly monstrous cinema interpretations of vampires, Edward Cullen presents a type of vampire that one falls in love with. The *Twilight* story is a consolidation of different genre elements: love romance, fairy tale and horror film. Judging on the basis of the profits generated, this popular series is the phenomenon of the 21st century. The narration arises from archetypal characters – a beast and a lady in trouble. The origin of sexual connotations and horror caused by the concept of death is not new to cinema or literature on this globally spread legend. Market demand shapes mixed genres where romance is combined with horror. The roots of romantic and “undeceased” concepts can be traced through history and the psychology of Eros and Thanatos. The popularity of this blooming hybrid genre is connected to an artificial catharsis whereby it becomes possible to meet the demand of the audience – to be special.

SUMMARIES

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM STUDIES

NELI MINDOLJEVIĆ

The poets Krklec and Ljubić – pioneers of Croatian “filmistics”

In this contribution to the research on the history of Croatian writing on cinema the wider public is, for the first time, familiarized with the early filmological considerations of two poets, Pere Ljubić and Gustav Krklec, who thereby join the already known authors who also did some writing on film along the way (Milutin Cihlar Nehajev, Ivan Goran Kovačić, Ranko Marinković). The article provides an introductory note and copies of the original texts.

NEW SERBIAN CINEMA

IVAN VELISAVLJEVIĆ

New Serbian Cinema: wave, movement or assumption?

The text examines the history and issue of the syntagma “New Serbian Cinema” as a rather accepted operative term in filmological circles and among the public for a group of mainly debut films by young filmmakers produced in Serbia and originating from the period between 2007 and 2011. Arising from the initiative of a critic, Dimitrij Vojnov, that was supposed to “direct practice”, without the support of the filmmakers themselves and without a sufficient number of films for a movement or wave to be recognized and defined in the first place, the term “New Serbian Cinema”, through time, and because of the fact that, since the emergence of the term, there had been some twenty debut features films that were conditionally similar to Vojnov’s preconditions, began to be widely used in polemics, at roundtables and in interviews and has, to a great extent, lost its connection to the critic who promoted it. The official resistance to this classification that the directors offered, in interviews and public appearances, changed and lead to a new situation: some directors and screenwriters have accepted the term New Serbian Cinema and the classification of their films as belonging to this “wave”, and their reservation relating to a generational determination has declined. Nevertheless, the text holds the view that, despite some indications, there actually are not enough arguments to believe that “New Serbian Cinema” is more than an idea and cultural assumption. The text pleads to redirect critic attention from classification to the more detailed analysis of new films.

TONI KOSTIĆ

Postmodern horror films as a Balkan genre: A Serbian Film by Srđan Spasojević

A *Serbian Film* by Srđan Spasojević has caused a great stir within the short period of its appearance at festivals. One part of the audience was delighted, while the other felt to have to leave the showing. The author himself faced some difficulties when cooperating with the studios which were supposed to edit the film and has therefore made the acquaintance of censors and the distribution police. Spasojević's work has also become one of the most censored films in Great Britain in the last 16 years. This paper deals with the analysis of *A Serbian Film* within the framework of what Nevena Daković in her book *The Balkans as a Genre* calls "Balkan genre" and the postmodern horror film. In his work Spasojević deals with a subject-matter that perfectly fits into the Balkan genre, the sub-genre of "urban neorealism", to be precise. The film broaches the issue of the "little man" in the jaws of top politics which day-in-day-out exploits and destroys people in the worst possible way. *A Serbian Film* is a copy of the social situation and the settlement with trauma that has been piling up in Serbia in the last 20 years. The brutal and explicit violence that the director uses is characteristic of the postmodern horror film and, hence, the metaphor for today's situation of Serbian society was successful.

ESSAYS**ĐURĐA KNEŽEVIĆ****An Empty space as a document****On the occasion of Ana Bilankov's *In War and Revolution***

The essay looks at the experimental-documentary video *In War and Revolution* by Ana Bilankov in which the author presents an interview with her grandmother, a teacher with the Partisans during World War II, where she tries to answer some excruciating questions concerning certain periods in Croatian history.

JANKO HEIDL**Non-declarative patriotism****On the occasion of the premiere of *Patriotic Timeline* by Petar Krelja**

A review of the latest film by the eminent Croatian documentarian Petar Krelja, *Patriotic Timeline*, which was premiered at the end of 2011. In the essay the film is put into the context of similar realizations in the region that recap, from a very personal perspective,

the more recent political history (*Cinema Komunista*, Mila Turajlić 2010; *One Women – One Century*, Želimir Žilnik, 2011). Krelja's film is challenging from a conceptual perspective because it is a compilation of his earlier documentaries (*Recital*, 1972; *After the Strike*, 1988; *At the Railway Siding*, 1992; *The Second Dubrovnik*, 2007) with the addition of archival documentary popular-cultural material (informal footage of Tito, patriotic reveilles from the early 1990s) which contextualizes and reinvents this kind of omnibus, turning it into a personal, disappointed, bitter-ironic disillusioned perspective at a few decades of national history.

Errata corrigé

Tehničkom omaškom u prošlom, 68. broju pod recenzijom filma *Zaraza* tiskano je ime Siniše Paića koji je napisao recenziju filma *Vožnja*. Osrt na *Zarazu* napisao je, kako je bilo istaknuto u sadržaju, Marijan Krivak. Ispričavamo se čitateljima i suradnicima, a posebno našem vjernom suradniku dr. Marijanu Krivaku.



O suradnicima

Monika Bregović (Zagreb, 1984) diplomirala je engleski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture.

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.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Predstojnik Katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, zamjenik je voditelja Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. S Brunom Kragićem je uredio *Filmski leksikon* (2003), napisao je *Filmske vrste i rodove* (2007), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanie 2011). Dobitnik je Nagrada Filozofskog fakulteta, Nagrada Vladimir Vuković i Nagrada SFERA. Član je Savjeta časopisa *Ubiq* i *Autsajderski fragmenti*, glavni urednik u ovom časopisu.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igralnih 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 Hrvatskog radija, u Novostima i u Zarezu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1998).

Željko Kipke (Čakovec, 1953), slikar, pisac, konceptualni umjetnik i filmski autor. Diplomirao slikarstvo na ALU u Zagrebu (1976), pohađao Slikarsku majstorskiju radionicu. Predstavlja je Hrvatsku na Venecijanskom biennaleu 1993. a 1995. na Kairskom biennaleu. Piše eseje i kritike o eksperimentalnom filmu te likovnoj

praksi u dnevnoj štampi i časopisima. Snima i kratke filmove. Objavio je osam knjiga: *Iluminatori novoga ciklusa* (1989), *Vodič kroz subterraneus* (1992), *Čuvajte se imitacija* (1993), *Od Obilja do Mjeseca* (1998), *Bilo kakva sličnost sa stvarnim ljudima i zbivanjima namjerna je* (2004), *Od veljače do veljače* (2005), *Seikhai-reich: katalog snova* (2006) i *Figura 17 – Nebo može pričekati* (2007).

Đurđa Knežević (Jastrebarsko, 1952), spisateljica i publicistica. Diplomirala povijest i arheologiju na Sveučilištu u Zagrebu. Uređivala je feministički časopis *Kruh i ruže* (1995–2008). Suradnica je internetskog portala <zamirzine.net>, Novog Lista, časopisa *Identitet* i Trećeg programa Hrvatskog radija. Objavila je tri romana: *O mojoj mami, rusima i vatrogascima* (2005), *Gutanje vjetra* (2006), *Meki trbuh jednoroga* (2010).

Bernard Koludrović (Trbovlje, 1988), student diplomske studije komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; prethodno je završio preddiplomski studij kulturologije na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Kulturno-teorijske radove objavljuje u časopisima *Re*, *Zarez* i *Drugost*, u kojem je i glavni urednik.

Toni Kostić (Zadar, 1986) magistrirao je sociologiju i engleski jezik i književnost na Sveučilištu u Zadru.

Krešimir Košutić (Zagreb, 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*.

Nada Kujundžić (Zagreb, 1983), diplomirala engleski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljivala je u Zarezu, Trećoj i Književnoj smotri.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteći (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 filma 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. Objavljuje u *Filmnautu*.

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. Dobitnica diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog kritičara u 2011. Urednica u ovome časopisu od 2012.

Neli Mindoljević (Split, 1953), diplomirala je jugoslavistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Savjetnica pri izradi učeničkog kratkog igranog filma *Svatko obrađuje svoj vrt*, prikazanog na Državnoj smotri LiDraNo 2011. u Šibeniku, na RAF-u u Zagrebu, 16. filmskoj reviji mladeži u Karlovcu te na 3. Festivalu o pravima djece u Rijeci.

Lejla Panjeta (Sarajevo, 1977), diplomirala multimedijalnu režiju i žurnalistiku, magistrirala komunikologiju i doktorirala filmsku propagandu iz oblasti komunikacijskih nauka na Univerzitetu u Sarajevu. Sveučilišni je predavač filmskih studija, vizualnih komunikacija i ideologije, šef odsjeka za Kulturno-umjetničke studije na Internacionalnom univerzitetu u Sarajevu. Režirala je u kazalištu i na filmu te bila stručni suradnik za kulturu i obrazovanje u Predsjedništvu Bosne i Hercegovine. Autorica je knjiga *Industrija iluzija: film & Propaganda* (2004), *Filmska propaganda i marketing* (2004), *Dijalektika nestajanja* (2005), *Telenovela – fabrika ljubavi: uvod u produkciju i žanr* (2005) i *Potreba za smisalom: mit, manipulacija i film* (2006).

Višnja Pentić (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u Zarezu i drugdje.

Maja Peterlić (Zagreb, 1979), diplomirala komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirala na Poslijediplomskom stručnom prevoditeljskom studiju (smjer francuski). Pohađa Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Urednica je u Odjelu za strani program Hrvatske televizije (područje europskog, neameričkog i art filma). Bila je urednica književnosti u časopisu *Vijenac*.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Stipe Radić (Šibenik, 1987) student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

Ivana Rogar (Zagreb, 1978), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje književne osvrte i kritike; članica je uredništva časopisa *Quorum*.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti te slavistiku na Sveučilištu u Chicagu gdje je trenutno na doktorskom studiju. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), studentica komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu; diplomirala filmsku režiju igranog filma na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Autorica je nekoliko nagrađivanih kratkih filmova.

Ivan Velislavljević (Šabac, 1982), diplomirao opštu književnost i teoriju književnosti te apsolvirao dramaturgiju na Univerzitetu u Beogradu. Trenutno studira na diplomskom studiju komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Asistent je na Fakultetu za medije i komunikaciju u Beogradu. Koautor je knjige *Novi kadrovi – skrajnute vrednosti srpskog filma* (2008).

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.

Jasna Žmak (Pula, 1984), diplomirala dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Koordinatorica scenarističkog projekta Palunko. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija i u časopisu *Frakcija*.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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 tisak (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, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u zagradi. 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. II-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, krenil!: 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/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 parafriranje 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.