

(•)
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 18 (2012)
broj 70, ljeto 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 (izvršna urednica / managing editor)
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić
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: karla.loncar@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 3. 5. 2012.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Radovan Devlić, knjiga snimanja *Kristalnih otmičara*

SADRŽAJ

UVODNIK	5	Bruno Kragić / Prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji
FILM I DRUGI MEDIJI	6	Ivana Keser Battista / Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu
	25	Valter Milovan / Pier Paolo Pasolini: <i>nelagodni subjekt</i> u književnosti i u filmu
	39	Igor Tretinjak / Filmski modernizam i multimedijalnost <i>Timona Tomislava Radića</i>
	60	Arsen Anton Ostojić / <i>Kristalni otmičari</i> ili <i>Pukotina u izgubljenom vremenu</i> – posljednji dugometražni projekt Dušana Vukotića
	69	Leo Katunarić / Filmski jezik u izložbama Petera Greenawaya
	81	Ljubomir Maširević / Neo-noir braće Coen: <i>Čovjek kojeg nije bilo</i> i roman <i>Poštar uvijek zvonи dvaput</i> Jamesa M. Caina
ANIMACIJSKE STUDIJE	91	Midhat Ajanović Ajan / Tragajući za vidljivim pojmom: pokušaj definiranja semiotike animiranog filma na primjeru opusa Nedeljka Dragića
OGLEDI IZ NOSTALGIJE	119	Petar Krelja / Brzi put k “vrhu”
FESTIVALI I REVIE	129	3. festival hrvatskog animiranog filma 2012: Ambiciozni filmovi na trećem FHF-u, Jurica Starešinčić
	133	21. dani hrvatskoga filma 2012: Bolje o djevojkama nego o meni, Bruno Kragić / Jedan svijet, jedna borba, Stipe Radić / Večer ljekovitog smijeha, Vjeran Kovljanić / Poticajno prožimanje filmskih rodova, Janko Heidl / 5. nagrade Oktavijan 2012 – Prosjek ocjena Hrvatskog društva filmskih kritičara
	156	Kritični dani – Ljetopisova škola filmske kritike: Nijema praksa suvremenog filma, Nina Džidić-Uzelac / Povratak intimnosti ili <i>Mušice, krpelji i pčele</i> Hane Jušić, Marinela Neralić / Odmak od realiteta, Kristina Kegljen / 2009. kao nova 1971.: <i>Blokada</i> Igora Bezinovića i Zemlja znanja Saše Bana u odnosu na <i>Poeziju i revoluciju</i> Branka Ivande, Vanja Zaimović
	168	Dani europskog filma 2012: Ne odveć originalno propitivanje fragilnosti identiteta, Vanja Kulaš
NOVI FILMOVI	173	Kinoreportar: Blokada (Dragan Jurak), Bračne svađe (Višnja Pentić), Čaća (Dunja Plazonja), George Harrison: <i>umjetnik u materijalnom svijetu</i> (Janko Heidl), J. Edgar (Tomislav Kurelec), Ljudožder vegeterijanac (Marijan Krivak), Naslijednici (Boško Picula), Noćni brodovi (Dragan Rubeša), Opasna metoda (Karla Lončar), Oslo, 31. kolovoza (Vladimir Šeput), Pirati! Banda nepoželjnih (Jurica Starešinčić), Slovenka (Maja Gregorović), Ubojstvo iz nužde (Mario Slugan), Umjetnik (Valentina Lisak)
	218	DVD: Dama koja nestaje (Dean Kotiga), Ponyo na litici kraj mora (Josip Grozdanić)
NOVE KNJIGE	226	Nebojša Jovanović / Instant klasik za oprezno čitanje / Jurica Pavičić, Postjugoslavenski film: <i>Stil i ideologija</i> , Zagreb 2011.
	241	Lucija Zore / Dejan Kosanović, <i>Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941</i> , Beograd 2011.
	247	Elvis Lenić / Kamerom i perom / Eric Rohmer, <i>Dvije ili tri stvari koje znam o filmu</i> , Zagreb 2012.
DODACI	251	Kronika / Filmografija kinoreportora / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English summaries/ O suradnicima / Najava tribine Hrvatskog filmskog ljetopisa / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5 Bruno Kragić / Proposal for the Act on Amendments to the Croatian Radio-Television Act
FILM AND OTHER MEDIA	6 Ivana Keser Battista / Impure cinema: Intermedial strategies and painting processes in film 25 Valter Milovan / Pier Paolo Pasolini: An uncomfortable intellectual in fiction and in film 39 Igor Tretinjak / Film modernism and multimediality of Radić's <i>Timon</i> 60 Arsen Anton Ostojić / <i>Crystal Kidnappers</i> or <i>A Crack in Lost Time</i> – Last full-length project by Dušan Vukotić 69 Leo Katunarić / Cinematic language in the exhibitions by Peter Greenaway 81 Ljubomir Maširević / Coen brothers' neo-noir: <i>The Man Who Wasn't There</i> and James M. Cain's novel <i>The Postman Always Rings Twice</i>
STUDIES	91 Midhat Ajanović Ajan / Searching for a visible concept: An attempt to define animated film semiotics on the example of Nedeljko Dragić's work
ESSAYS FROM NOSTALGIA	119 Petar Krelja / Fast track to the "top"
FESTIVALS	129 3rd Croatian Animated Film Festival 2012: Ambitious films at the 3rd Croatian Animated Film Festival, Jurica Starešinčić 133 21st Days of Croatian Film 2012: Better to talk about girls than me, Bruno Kragić / One world, one struggle, Stipe Radić / Night of healing laughter, Vjeran Kovljanić / Encouraging interfusion of film types, Janko Heidl / 2012 5th Oktavijan Awards – Average score of the Croatian Film Critics' Association 156 Critical days – School of Film Criticism of Hrvatski filmski ljjetopis: Silent practice of contemporary film, Nina Džidić-Uzelac / The return to intimacy or Hana Jušić's <i>Flies, Ticks, and Bees</i> , Marinela Neralić / Detachment from reality, Kristina Kegljen / 2009 as the new 1971: Igor Bezinović's <i>Blockade</i> and Saša Ban's <i>Land of Knowledge</i> compared to Branko Ivanda's <i>Poetry and Revolution</i> , Vanja Zaimović 168 2012 European Film Days: A not overly original questioning of the fragility of identity, Vanja Kulaš
NEW FILMS	173 Theatres: <i>Blockade</i> (Dragan Jurak), <i>Carnage</i> (Višnja Pentić), <i>Daddy</i> (Dunja Plazonja), <i>George Harrison: Living in the Material World</i> (Janko Heidl), <i>J. Edgar</i> (Tomislav Kurelec), <i>Vegetarian Cannibal</i> (Marijan Krivak), <i>The Descendants</i> (Boško Picula), <i>Night Boats</i> (Dragan Rubeša), <i>A Dangerous Method</i> (Karla Lončar), <i>Oslo, August 31st</i> (Vladimir Šeput), <i>The Pirates! Band of Misfits</i> (Jurica Starešinčić), <i>Slovenian Girl</i> (Maja Gregorović), <i>Essential Killing</i> (Mario Slugan), <i>The Artist</i> (Valentina Lisak) 218 DVD: <i>The Lady Vanishes</i> (Dean Kotiga), <i>Ponyo on the Cliff by the Sea</i> (Josip Grozdanić)
NEW BOOKS	226 Nebojša Jovanović / An instant classic for careful reading / Jurica Pavičić, <i>Post-Yugoslav Film: Style and Ideology</i> , Zagreb 2011 241 Lucija Zore / Dejan Kosanović, <i>Cinema and Film in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Kingdom of Yugoslavia 1918–1941</i> , Belgrade 2011 247 Elvis Lenič / With camera and a pen / Eric Rohmer, <i>Two or three things I know about film</i> , Zagreb 2012
APPENDICES	251 Chronicle / Filmographies / Current bibliographies / English summaries/ Contributors to this issue / The announcement of Croatian Film Chronicle's film forum / Submission guide

Ministarstvo kulture RH
Runjaninova 2
10000 Zagreb

Predmet: Prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji

Poštovani,

Temeljem poziva na javnu raspravu, molim Vas da u prijedlog Zakona o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji unesete obvezu javne televizije da čuva integritet umjetničkih audiovizualnih djela, napose cjebovečernjihigranih filmova.

U tom smislu predlažem nadopunu stavka 5. članka 9. Zakona na način da se uvede novi podstavak i to nakon sadašnjeg podstavka 1. a koji bi glasio:

“čuvati integritet umjetničkih audiovizualnih djela na način da se ta djela prikazuju u cjelosti, bez kraćenja, u kontinuitetu, bez prekidanja ikoje vrste i bez vizualnih intervencija.”

S obzirom da podstavak 4. stavka 5. članka 9. Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji propisuje da je HRT dužan “poticati medijsku pismenost” držimo da je ova zakonska nadopuna potrebna kako bi javna televizija potpunije ostvarivala takvu obvezu u smislu poticanja, odnosno širenja svijesti o važnosti audiovizualnih umjetnosti čija djela kao umjetnička djela trebaju biti zaštićena od intervencija komercijalne provenijencije.

*S poštovanjem,
Bruno Kragić,
predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara*

U Zagrebu, 28. svibnja 2012.

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Hans Baldung
Grien: Smrt i
djevojka, 1517
(inspiracija za
film Cléo od 5
do 7, A. Varda,
1961)

UDK: 791:75

Ivana Keser Battista

Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu

SAŽETAK: Cilj je ovoga rada razmotriti film, predmijevan kao “nečisti”, intermedijalni konstrukt, u odnosu prema drugim reprezentacijskim umjetnostima s naglaskom na vizualne umjetnosti, prije svega slikarstvo. U interesu nam je ustanoviti koji su to gradivni elementi i prednosti nečistoće filma. Prisutnost se slikarstva tematski očituje u filmu na tri razine: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikara ili slikarice te reprezentacijom procesa slikanja. Prve dvije razine uspostavljaju neposredne i lako uočljive estetske relacije, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi najčešće na načela stvaranja umjetničkoga djela.

KLJUČNE RIJEČI: nečisti film, intermedijalnost, interdisciplinarnost, slika, boja, struktura, tekstura

Uvod

Film je nečista umjetnost, pisao je kritičar i teoretičar filma André Bazin 1950-ih (Bazin, 1951), ali i francuski filozof Alain Badiou početkom 2000-ih.¹ Što zapravo znači nečista umjetnost? Film odavno slovi kao sjedište susretanja svih umjetnosti. Prihvaćanjem prirode nečistoće, film se kao predmet rasprave često automatski svodio na “slabiji medij”, za razliku od stabilnih umjetničkih formi. Također, smrt se filma dovodila u vezu s tehnološkim napretkom: ranih 1980-ih s pojavom videozapisa, sredinom 1990-ih s razvojem digitalnih tehnologija, ili opet pojavom interneta. Film nije došao do svojega kraja, a krajnji purizam u prilog veličanju tehnologije dokazuje da se evolucijski procesi u filmu ne događaju na razini tehnologije, nego u evolucijskom lancu međusobnog odnosa svih umjetnosti, kako je to davno predvidio Bazin.²

Nove su tehnologije svakako pridonijele dekonstrukciji slike, poticale na vraćanje počelima filmske slike pa pojmom nečistog filma sadrži sve manje negativnih i umanjujućih vrijednosti. Štoviše, široko raširena tendencija napuštanja monomedijalne uvjetovanosti umjetničkog djela, odnosno preferiranje multimedijalne koncepcije umjetnosti, afirmira pozitivno iskustvo nečistoča filma.

Razumijevanje filma prepostavlja interdisciplinarne i interkulturnalne pristupe. Poststrukturalizam je među ostalim i u filmologiju unio sumnju u pojmove kao što su čistoća, esencija, originalnost, pa se možemo upitati ne podrazumijeva li u sebi multidisciplinarnost filma kulturnu hibridnost i intertekstualnost? Cilj je ovog rada razmotriti film u odnosu prema drugim reprezentacijskim umjetnostima s naglaskom na vizualne umjetnosti, prije svega slikarstvo. U

¹ Badiouovi tekstovi iz filmskih časopisa (*L'Art du cinéma, Cinéphilosophie*) ujedinjeni su u knjizi *Cinéma* (Badiou, 2010).

² Ibid.

razmatranju nečistog filma riječ je pritom o “umjetničkom filmu”, koji u načelu odbija komercijalnu logiku. Potrebno je napomenuti da se danas umjetnički film, slično kao i nečisti, doživljava kao retrogradni pojam koji zahtijeva redefiniciju.

Sustavi distinkcije i evaluacije, koji će neki film odrediti kao onaj koji pripada više srednjoj struji ili neovisnom filmu, povjesno su i geografski uvjetovani, smatra filmolog Geoffrey Nowell-Smith,³ zbog toga što je umjetnički film postao zbirni pojam koji obuhvaća različite ideje onoga kakav bi film mogao biti unutar i izvan srednje struje, pa stoga predlaže da se umjetnički film podijeli na dva tipa: filmove relativne srednjostrujske kvalitete i nasuprot tome radikalnije niskobudžetne produkcije kakve nalazimo u autora novoga vala ili recentnije, primjerice u redatelja Akija Kaurismäkija. Teoretičari filma Rosalind Galt i Karl Schoonover predlažu da se umjetnički film definira svojom nečistoćom: teškoćom kategorizacije koja je produktivna za film koliko je frustrirajuća pri pokušaju taksonomije (2010: 6). Ideja je ovog razmatranja pokušati istražiti koje su to nečistoće filma. Znamo da na film ne utječu samo povjesni i ekonomski čimbenici nego i kulturno naslijeđe. Film funkcioniра kao sučelje umjetnikova konteksta i svjetonazora.

Éric Rohmer 1950-ih godina piše o filmskoj umjetnosti kao suprotnoj svakoj drugoj, iz razloga koji se još uvijek ne mijenja; filmska umjetnost, naime, još nije doživjela svoje klasično doba, dok druge umjetnosti (književnost, slikarstvo, poezija, glazba, arhitektura) jesu, i mogu se samo s nostalgijom pozivati na njega. Rohmer 1980-ih ublažava svoju tezu pa tvrdi kako je filmska umjetnost nadišla svoje klasično doba i ušla u fazu “dekadencije”, te kako se ona “hrani stvarima koje oko nje postoje”, odnosno kako je film umjetnost koja se “najmanje može samostalno hraniti” (*ibid.*, 144).

U razmatranju filma i drugih umjetnosti najlakše je uočiti podudarnosti na razini vizualne pojavnosti. Posljedice su to samih početaka filma koji sadrže simultanosti i podudarnosti napora kubizma u otkrivanju višestruke perspektive viđenja predmeta. Jedna takva je i koincidencija prve filmske projekcije braće Lumière 28. prosinca 1895. i prve samostalne izložbe Paula Cézannea (1895) na kojoj on među ostalim izlaže i slike planine Mt. Saint Victoire. Cézanne do kraja života (1906) slika istoimenu planinu, više od 60 puta fasetiranom mozaičnom strukturom iz različitih kutova tretirajući sliku kao proces. Slike su to prizora za koji se zna da se ne može vidjeti odjednom i predstavljaju preteču kubizma. Cézanne u slici sve tretira jednakom; ljudske likove, prirodu, stvari, te će zbog reifikacije ljudi i svijeta biti osuđivan da unosi nehumanu kompoziciju u umjetnost. U njegovoj zadnjoj slikarskoj fazi motiv se više ne razaznaje, sve postaje boja. Njegova će iskustva poslije, kroz multiplikacije planova i točaka gledišta koristiti umjetnici pri pokušaju dekompozicije akcije.

Slika kao okvir

Vežu između pikturalnosti, filmičnosti i fotogeničnosti predstavlja slika kao okvir. Ono što je zajedničko filmu, slikarstvu i fotografiji možemo protumačiti kao razinu vidljivosti. Slikarstvo i film sudjeluju u istoj ideološkoj (mitološkoj) konfiguraciji varijabilnog oka, primjećuje Jacques Aumont (1992: 83). Michel Chion pak piše o filmskoj slici kao okviru. Chion (2007: 61) se pita zašto, kad govorimo o filmu, govorimo o “slici” u jednini kad znamo da u jednom filmu ima tisuće slika. Slika, ili ono što pod tim podrazumijevamo u slučaju filma, “nije sadržaj već sadržatelj”, pojašnjava Chion, primjećujući kako je filmski okvir, čak i kad je crn ili bez sadržaja, tijekom nekoliko

sekundi prisutan i vidljiv za gledatelja kao četverostrano, ograničeno, predvidljivo mjesto projekcije. Okvir kao sadržatelj postoji u filmu prije smisla, on je tu bio prije slike, piše Chion, i moći će tu ostati i kad filmske slike nestanu (natpisi na odjavnoj špici predstavljaju zapravo još jedan način potvrđivanja okvira). Za film je, prema tome, prema Chionu "svojstveno da posjeduje samo jedno mjesto slika, za razliku od video instalacija, dijaporama, spektakla zvuka i svjetla i drugih multimedijalnih oblika koji nude veći broj takvih mesta" (usp. ibid.).

Film je vizualna umjetnost sve češćih interakcija sa suvremenom umjetničkom (likovnom, konceptualističkom, galerističkom, izlagačkom i dr.) scenom. Tajlandski redatelj Apichatpong Weerasethakul, koji svojim radom balansira između auditorija i galerije, slovi za jednog od naj-inovativnijih filmaša posljednjeg desetljeća kad je riječ o uzajamnoj sprezi filma i videoumjetnosti. Weerasethakul je autor drugometražnih,igranih filmova, ali isto tako i mnogobrojnih kratkih filmova i videoinstalacija. Sprega između suvremenog umjetničkog, galerijskog i muzejskog prostora, nasuprot projekciji u kinodvorani očituje se dvojako posljednjeg desetljeća, smatra Jihoon Kim (2010: 125). Naime, postoje dvije primjetne tendencije kojima se priklanjaju videoumjetnici. S jedne strane tu je tendencija predvođena umjetnicima kao što su Pierre Huyge, Douglas Gordon, Mark Lewis, Sam Taylor-Wood koji stvaraju svoje filmove i videoinstalacije sa znatno različitim filmskim senzibilitetom od onoga što su ga imali filmaši koji su se bavili eksperimentom na filmu i svoje filmove projicirali u filmskim dvoranama. Drugu tendenciju čine afirmirani filmaši koji su svoja djela "preveli" u instalacije ili osmislili nove rade dostupne jedino u zamračenom prostoru galerije, dok istodobno stvaraju filmove koji se projiciraju u tradicionalnim kinodvoranama: Chantal Akerman, Chris Marker, Harun Farocki, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Victor Erice, Raúl Ruiz, Jean-Luc Godard. Obje su tendencije, smatra Kim, značajne za sadašnje stanje filma koje Jacques Rancière naziva filmski "dvostruki život", prema kojem filmska i suvremena umjetnost često ulaze u međuodnos u kojem jedna utječe na drugu, gdje se specifičnost filmskog medija proteže na druge umjetnosti i obratno (ibid.).

Prema Badiouu film ne samo da predstavlja nečistu mješavinu drugih umjetnosti već ima dvojako estetsko svojstvo: hraniti se drugim umjetnostima i uz to postići čistoću iz istih odnosa. Badiou, koji je zapravo radikalizirao tezu Andréa Bazina o filmu, smatra kako film predstavlja modernističku paradigmu separacije između umjetnosti i ne-umjetnosti, odnosno onog što danas prepoznajemo kao postmoderni film. Badiou smatra kako postoje dva razdoblja filma: reprezentacijsko doba Hollywooda i moderno doba antinarativnog, antireprezentacijskog filma. Prvo doba donosi identifikatorsku, reprezentativnu, humanističku vokaciju, drugo distanciranost, angažiranje gledatelja potpuno drugaćijim načinima supstrahiranja slika iz svijeta (McKibbin, 2011), vidljivo primjerice u filmovima Michelangela Antonionija, Abbasa Kiarostamija ili Manoela de Oliveire.

Supstrahiranje slika iz svijeta u filmovima spomenutih redatelja postiže se eliminativnim procedurama, gdje odsutno postaje dio prisutne slike. Razlika između modernog i klasičnog filma leži, dakle, u načinima supstrakcije i stupnju na kojem se film pokušava pročistiti od primješa, odnosno "nečistoća". Film prema Badiouu, prema riječima Alexa Linga, nije inkluzivna nego ekstraktivna umjetnost (ibid.). Ekstraktivna estetika ogleda se tako u Antonionijevim filmovima kroz snimke koje su ispraznjene od ljudi, a u kojima se ukida konvencionalno ogledanje pojedinca i njegova društvenog "ja". U Rohmerovim filmovima prisutna su odbijanja uključivanja glazbe i time naglašavanja misli i likova prije negoli njihovih akcija. Kod Kiarostamija ekstraktivna se estetika ogleda u odsutnosti pojašnjenja, odnosno distraktivnim elipsama s pomoću kojih nam pogled luta krajolikom dok se pitamo zašto primjerice protagonist filma *Okus trešnje* (*Ta'm e guilass*, 1997) zapravo želi počiniti samoubojstvo (ibid.).

IVANA KESER

BATTISTA:

NEČISTI

FILM: INTER-

MEDIJALNE

STRATEGIJE

I SLIKARSKI

PROCESI U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Emmanuelle
Béart i Michel
Piccoli u
filmu *Lijepa
gnjavatorica*
(J. Rivette, 1991)

Badiou, kao i Gilles Deleuze, vjeruje kako "film transformira vrijeme u percepciju". Film transformira intimni osjećaj vremena u reprezentaciju (Badiou, 2005: 380). Vrijeme se najčešće izražava minimalizacijom narativnog događaja. Esencija se vremena, smatra Ling razrađujući Badijevu opasku o vremenu, izražava u iskustvu gledanja, kad gledatelj proizvodi misli upravo iz vremena zadanog u filmu. Ne prepoznajemo li filmove Andreja Tarkovskog, Abbasa Kiarostamija ili Béle Tarra meditativnima upravo zato što u njima mrtvo vrijeme proizvodi misli? Razlika je između medijacije i meditacije u tome što medijacija posreduje istinu kroz "brze" slike koje nudi film, a meditacija proizvodi misli iz meditiranja nad "sporim" slikama koje stvara autor filma (McKibbin, 2011: 2).

Film prema Badiouu uzima od svake umjetnosti ponešto i proces je ove apropiracije kompleksan. U filmu neprestano putujemo od čistoga do nečistoga, što nije slučaj s drugim umjetnostima, primjećuje Badiou u tekstu naslovljenom "Film kao demokratski znamen". "Što na primjer film zadržava od slikarstva?", pita se Badiou (2005: 381). Ne zadržava tehnike, načine reprezentacije i formalizacije. Zadržava senzibilni i uokvireni odnos s eksternim univerzumom. Film je u tom smislu slikarstvo bez slikanja. Svijet naslikan bez boje. "Bismo li išli namjerno negdje gledati loše slikarsko djelo?", pita se dalje Badiou, zaključujući kako vjerojatno ne bismo. Loša slika uvijek ostaje loša slika. No u filmu je to drugačije: dok čiste umjetnosti podrazumijevaju aristokratski pristup, film podrazumijeva "demokratski". Film je, možemo reći, vremenska umjetnost koja djeluje na stjecištu "uobičajenih mišljenja i djelovanja misli" (ibid).



Barry Lyndon
(S. Kubrick,
1975)

Likovnost u filmu

Prisutnost se slikarstva u filmu tematski očitava na trima razinama: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikar(ic)a i reprezentacijom procesa slikanja. Prve dve razine sastoje se od neposrednih i lako uočljivih estetskih relacija, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi više na geste i načela stvaranja umjetničkog djela. Razinu reprezentacije postojećih slikarskih prizora možemo, primjerice, vidjeti u filmu Stanleyja Kubricka *Barry Lyndon* (1975), koji je u filmu prisvojio rokoko stil mizanscene iz 18. stoljeća po uzoru na slike Johna Constablea ili Thomasa Gainsborougha. Ovaj Kubrickov film je zapravo započeo cijeli pokret relacije filma i slikarstva. Jean-Luc Godard snima film *Strast* (*Passion*, 1982) upotrebljavajući slikarske motive, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet snimaju *Cézannea* (1989), Derek Jarman *Plavo* (*Blue*, 1993), radikalno sastavljen od naracije i plavog ekrana.

Razina reprezentacije postojećih slikarskih prizora vidljiva je i u Antonionija, kad za svoju filmsku sliku u *Crvenoj pustinji* (*Deserto rosso*, 1965) nalazi inspiraciju u slikarskim prizorima Giorgia de Chirica, metafizičkog slikara i preteče nadrealizma. Drugu razinu nalazimo u materializaciji i revalorizaciji rada pojedinog umjetnika, kako to čini primjerice Maurice Pialat u filmu *Van Gogh* (1991) ili Raúl Ruiz u filmu *Klimt* (2006). Budući da je većina umjetničkih filmova opterećena podjednako naracijom i likovnošću, teže je zamjetna razina reprezentacije procesa slikanja, ili bolje reći nastajanja umjetničkog djela. Kao primjer potonjega možemo uzeti filmove Jean-Luca Godarda s principom kolaža kao što je *Ludi Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965), film *Lijepa gnjavatorica* (*La belle noiseuse*, 1991) Jacquesa Rivettea s principom palimpsesta, te spomenuti film *Dunjin cvijet* (*El sol del Membrillo*, 1992) Victora Ericea, kojega je struktura upravo proces bilježenja svjetla, što je ujedno najizravnija veza između slikarstva i filma.

Kolaž je slikarska tehnika koju su u slikarstvo uveli kubisti. Angela Dalle Vacche (2009: 271) piše kako je pojava kolaža kao slikarske tehnike potpuno uništila tradicionalni pogled na umjetnost kao na nešto odvojeno od života, pa se u analizi Godardova filma *Ludi Pierrot* oslanja na opis

IVANA KESER

BATTISTA:

NEČISTI

FILM: INTER-

MEDIJALNE

STRATEGIJE

I SLIKARSKI

PROCESI U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Corrine
Marchand u
Cléo od 5 do 7
(A. Varda, 1962)

kolaža koji je dala povjesničarka kulture Marjorie Perloff: "U kolažu hijerarhija ustupa mjesto parataksi – jedan kut jednako je važan kao i drugi kut, što znači da više nema sustava uređenja oko središta". Središte, odnosno hijerarhiju, Godard također urušava primjenom niza *tableaux* kao narativne strukture umjesto kazualnog lanca.

Kao što je princip Godardova eseizma kolaž tako je revizija s pomoću palimpsesta glavni princip Rivettova filma *Lijepa gnjavatorica*. Rivette ovaj film, koji traje 240 minuta, radi i u kraćoj verziji koju naziva *Divertimento* (1991). Ova refleksija o umjetnosti snimljena je prema pripovijetki Honoréa de Balzaca *Nepoznato umjetničko djelo* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831). Protagonist filma, slikar Franhofer nakon desetogodišnje stanke nastoji dovršiti portret s pomoću novog ženskog modela. Rivetteov film oslanja se na vrijeme kao najvažniji strukturalni element. Radnja filma odvija se u tri dana, a film je sazdan od dugih kadrova nepredvidljivih rezova. Slikar primorava svoj model na neudobne i bolne poze, pa se film može tumačiti i kao alegorija o odnosu redatelja prema glumcima.

Franhoferovo slikarsko djelo ne vidimo dovršeno u filmu, svjedoci smo jedino procesa nastajanja djela, složenih odnosa između umjetnika i modela, materijalizacije slike, uokvirivanja jednoga medija drugim. Sam Rivette je notorni revisionist, kojemu su zbog finansijskih i logističkih problema trebale tri godine da završi svoj debitantski film *Pariz nam pripada* (*Paris nous appartient*, 1960), toliko da su kritičari smatrali kako zapravo nije u stanju završiti film. Sumnja, ili bolje rečeno blokada stvaranja, jedna je od glavnih tema njegovih filmova. Raniji Rivetteovi filmovi zasnivaju se također na sličnom strukturalnom pristupu, na uporabi teatra, probe predstave, postavljanja kazališnog komada, sučeljavanju umjetnosti i života, uloge umjetnika i potrage za sebstvom kroz nepredvidljive interpersonalne odnose, formalnog odnosa nasuprot anarhiji, destrukciji samoopsesiji. Rivette je ovakve preokupacije ujedinio načelom *paralelnog života* (*la vie parallèle*), gdje su zapravo svi njegovi filmovi, smatra Thomas Elsaesser, zasnovani na jednom tekstu koji se iscrpljuje i provlači kroz filmske slike (Elsaesser, 2005: 168).

Kad se redatelji odluče za neki od oblika filmskih (auto)portreta, njihova ostvarenja obično posjeduju eseističku obilježja. Autoportret, jednako zastupljen u književnosti kao i u likovnim umjetnostima, omiljena je forma filmaša poput Chantal Ackerman, Jeana Cocteaua, J.-L. Godarda, Agnès Varde ili Wima Wendersa. Film Michelangela Antonionija *Michelangelov pogled* (*Lo sguardo di Michelangelo*, 2004) redateljev je autoportret načinjen nakon što se Antonioni oporavio od moždanog udara. U ovom crno-bijelom sedamnaestominutnom filmu pratimo redatelja pri observaciji djela kipara Michelangela Buonarrotija, odnosno njegove netom restaurirane skulpture Mojsija na grobnici pape Julija II. u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu. Film se sastoji od serije detaljnih opservacija skulpture iz nekoliko kutova i može se različito tumačiti: kao dokumentacija i istraživanje rezultata restauracije, kao studija Mojsija, kao refleksija odnosa između filma i lijepih umjetnosti, kao istraživanje digitalne tehnologije i združivanje tradicionalnog stvaranja filma, kao meditacija odnosa između umjetnosti i života, trajnosti i prolaznosti, kao kontemplacija o smrti (Rascaroli, 2009: 178). Antonionijev ulazak u monumentalnu crkvu, meditacija nad skulpturom, njegova jukstapozicija vlastita, bolesču i starošću oslabljenog tijela, nasuprot vječnosti mramorne skulpture, i na kraju njegov odlazak iz crkve predstavljaju film bez riječi u svojstvu redateljeva vizualnog manifesta umjetnosti, filmu i publici.

(Auto)portreti su trajne okupacije redateljice Agnès Varde, koja se filmom počela baviti nakon studija povijesti umjetnosti i karijere fotografkinje. Cijeli je njezin filmski opus u dijalogu s likovnim djelima. U njezinu prvom filmu *La Pointe Courte* (1954) odabir glumice Silvie Monfort bio je inspiriran ženskim likovima sa slika Piera della Francesce. Tijekom snimanja filma *Cléo od 5 do*

IVANA KESER

BATTISTA:

NEČISTI

FILM: INTER-

MEDIJALNE

STRATEGIJE

I SLIKARSKI

PROCESI U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Piero della
Francesca:
*Madonna del
Parto*, 1460
(inspiracija za
film *La Pointe
courte*, A.
Varda, 1955)

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 (*Cleo de 5 à 7*, 1961) o dva sata života pjevačice koja čeka medicinski nalaz o mogućoj zločudnoj bolesti, Varda na snimanju uvek ima reprodukciju slike *Smrt i djevica* (1517), Hansa Baludunga Griena, koja je bila inicialna slika za stanje junakinje filma. Film *Jane B.* (1986) portret je glumice i pjevačice Jane Birkin, koji sama redateljca naziva "ne-filmom" (Varda, 1994: 273). Tema je filma mijena i protjecanje vremena. U filmu Birkin navršava 40 godina i, dok se emocionalno razot-



Philippe Noiret
i Silvia Monfort
u filmu *La
Pointe courte*
(A. Varda, 1955)

kriva pred kamerom, Varda je stalno sučeljava s povijesnim interpretacijama žena: s Tizianovom Urbinskom Venerom, Goyinom Golom Mayom, slikama Renéa Magrittea i Salvadora Dalíja.

Slikarska se načela u filmu očituju, dakle, kroz prisutnost kolaža, palimpsesta, (auto)portreta, ali i perspektiva, kompozicijskih načela o kojima zbog nedostatka prostora ovdje neće biti riječi. O filmskoj bi se slici moglo raspravljati višezačno i kroz likovni element kao što je boja. Svaki od redatelja – Antonioni, Paradžanov, Tarkovski – na inventivan način pristupa boji u filmu. Spomenut ćemo neke od njihovih filmova.

Boja u filmu

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

U filmu *Crvena pustinja* Michelangela Antonionija tema je uspostava veze između neurotičnog ženskog lika i njegove okoline. Slikarski je pristup vidljiv u svakom kadru ovog redateljeva prvog filma u boji i predstavlja erupciju čistih boja u sivilu krajolika, a ogleda se najekstremnije u transformativnoj tehnologiji, gdje Antonioni među ostalim, za potrebe filma daje obojiti cijelu šumu u bijelo, odnosno sivo, ovisno o mentalnom stanju protagonistice.⁴ Boja je ovdje veza između okoline i psihološkog stanja protagonistice, čija se dosada i klaustrofobija prepleću u sivilu krajolika pa na neki način *Crvena pustinja* prerasta u lamentaciju nasilne transformacije krajobraza oko grada, gdje redatelj u filmu, sukladno opasci Rudolfa Arnheima, čini zapravo “kozmetičku korekciju stvarnosti” (Misek, 2010: 64).

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Te intervencije bojom u prirodi, na kraju, iz tehničkih razloga Antonioni nije uključio u film.



Monica Vitti
i Valerio
Bartoleschi u
filmu *Crvena
pustinja*
(M. Antonioni,
1964)

Boja uvijek predstavlja odnos. Antonionijeve naglašene kolorističke intervencije u filmu ne bi bile vidljive da redatelj za konstantu filmske slike nije izabirao akromatski spektar boja. Kako bi to postigao, poslužio se načelom degradacije boje i interveniranjem čistim bojama.⁵ Antonioniju nije bio stran američki apstraktni ekspresionizam; u svojim intervjuima svjedoči o posjetu ateljeju slikara Marka Rhotka i naručivanju njegove slike, a nisu mu bili strani ni europski autori poput Jeana Dubuffeta, Wolsa, Alberta Burrija i slikarskog smjera informela (Chatman, 1985: 54).

Film Michaela Manna *Collateral* (2004) naizgled nema ništa sa slikarstvom, ali demonstrira slikarska načela. Boja se u filmu ne gradi pigmentom, nego svjetlosnim frekvencijama. Grad se esejižira urbanim spektrom boja i njegovim refleksijama: stakлом, metalom, neonom, svjetlom u automobilu, farovima, infracrvenim svjetlom. Boje su u interijerima i eksterijerima filma transparentne kao vitraji u katedralama. U filmu se često susreće maksimalna neutralizacija svih ele-

70 / 2012

5 Degradacija boje postiže se dodavanjem sivih tonova nekoj kromatskoj boji te se time gube čistoća, kvaliteta, intenzitet, zasićenost.



Tom Cruise i
Jamie Foxx u
filmu *Collateral*
(M. Mann,
2004)

menata na plohi, u staklu ili zrcalu koje neutralizira vlastitu površinu, boju, teksturu, te uporaba kubističke kompozicije slike, inzistiranje da se portreti aktera u filmu uvijek naglašeno lome u odrazu stakla ili površine visokog sjaja.

Kad je riječ o boji, potrebno je napomenuti da se mnogi autori danas odlučuju zapravo na "neboju", odnosno crno-bijeli film kao što to čini Béla Tarr. Andrej Tarkovski filmu *Andrej Rubljov* (*Andrey Rublyov*, 1966) pristupa konceptualno, s odlukom oduzimanja i dodavanja boje i zvuka. Glavni lik slikar Andrej Rubljov nakon svjedočenja nasilja i pokolja odluči prestati pričati, u filmu koji je u cjelini liшен boje. No, na kraju filma, u trenutku kad Rubljov odlučuje sklopiti savez s mlađičem koji je unatoč neiskustvu uspio izliti zvono, prizor crno-bijelog žara pretvara se u žar u boji. Tek je posljednjih deset minuta ovog filma u boji, kada kamera dokumentarno ispituje povijesno djelo slikara *Sveto trostvo iz Staroga zavjeta*. Odluka pozicioniranja govora nasuprot zavjetu šutnje sukladna je temi filma. Umjetnost je Andreja Rubljova kombinacija dviju tradicija: srednjovjekovnog manastirskog asketizma i klasične harmonije bizantskoga slikarstva. Likovi na njegovim slikama su uvijek spokojni, a način na koji je Rubljov slikao postao je ideal crkvenog slikarstva i ikonoslikarstva.

Neizostavan primjer uvođenja i dokidanja boje svakako je i film Ingmara Bergmana *Fanny i Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982). U prvoj dijelu filma, gdje se obitelj okupila na proslavi Božića, boje u filmu tople su i zagasite, scenografija je zasićena i bogata. Nakon smrti oca likova iz naslova filma, tople se boje polako transformiraju u tamnije. Dolaskom u dom poočima, protestantskoga pastora, boje su lišene topline, postaju hladne, degradirane, sugerirajući na konflikt djece s poočimom i otuđenost novog doma, da bi povratkom u obiteljsko okruženje postale pretežno bijele, pročišćene.

Bitna komponenta filma Sergeja Paradžanova *Boja Nara* (*Sayat Nova*, 1968) zasniva se također na tematizaciji likovnog elementa boje. Film prenosi život pjesnika poznatog kao Sajat-Nova, zvanog kralj pjesme, iz 18. stoljeća. Taj je dvorski pjesnik bio protjeran s dvora i na kraju je utočište

IVANA KESER

BATTISTA:

NEČISTI

FILM: INTER-

MEDIJALNE

STRATEGIJE

I SLIKARSKI

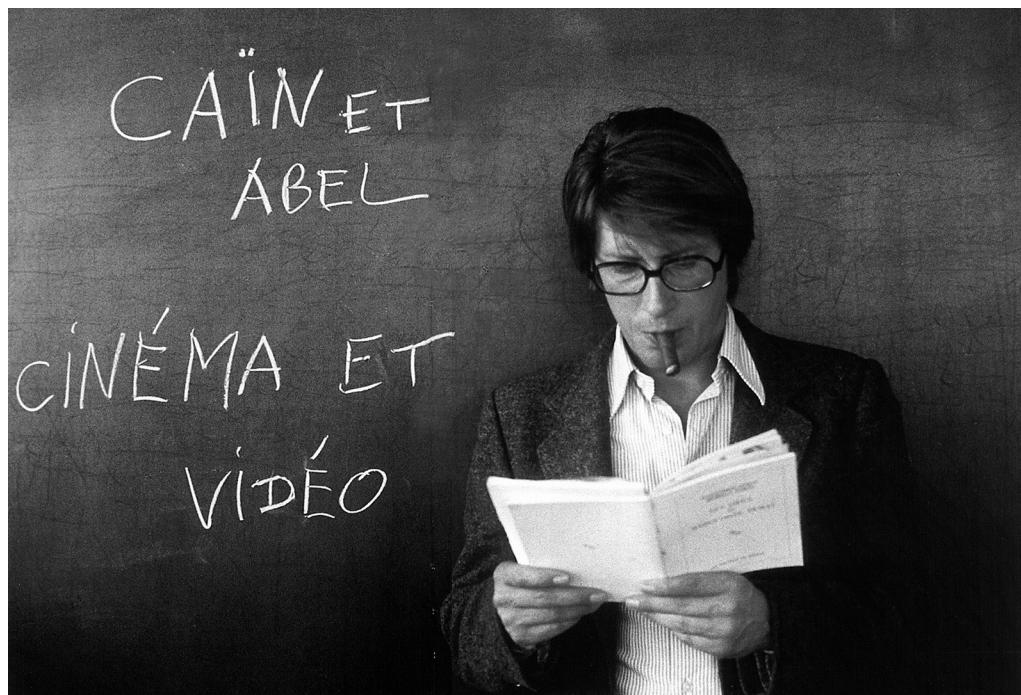
PROCESI U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Jacques
Dutronc u
Spašavaj se tko
može, život
(J.-L. Godard,
1980)

pronašao u samostanu. Film se sastoji od osam cjelina, odnosno aspekata pjesnikova života. Film, koji je sovjetska cenzura zabranila zbog nerazumljivosti, ima osebujan pristup: mješavina je teatra i slikarstva s osloncem u simboličkome i etnografskome. Cilj je toga filma, koji je istodobno arhaičan i moderan, staticnošću postići dinamiku, pri čemu redatelj dramaturgiju filma postiže mutacijom prizora. Film se sastoji uglavnom od plošnih kadrova, zvukovnog kolaža i ne sadrži povijesne činjenice.

Intermedijalna iskustva filma

Redatelj koji se najviše bavio modusima filmske slike svakako je Godard. Krajnost u njegovu opusu predstavljaju *Filmske priče* (*Histoire(s) du cinéma*, 1999) koje sam redatelj opisuje kao čin slikanja, te *Strast* (*Passion*, 1982). Potonji predstavlja radikalnu ideju snimanja filma po uzoru na slike poznatih majstora, tim više što *Strast* nije snimljena prema pisanomu scenariju nego prema vizualnome. U ovom filmu u filmu redatelj se protivi proizvodnji filmske priče, a film se referira na pregršt poznatih slikarskih djela, među ostalima i Rembrandtovu *Noćnu stražu* (1642), koja u povijesti umjetnosti predstavlja princip koordinacije kojoj je svojstvena egalitarna točka gledišta za razliku od subordinacije ili hijerarhijski strukturiranog prizora, principa kakav je vladao u atelijerima slikara suvremenika u romanskim zemljama.

Raymond Bellour svoju zbirku tekstova posvećenu promišljanju prostora između slike i međuslike (*L'Entre images*, 2002) zasniva na razmatranju odnosa između fotografije, filma i videa. U uvodnom tekstu zbirke, Bellour uzima Godardov film *Spašavaj se tko može, život* (*Sauve qui peut la vie, la vie*, 1979) kao primjer zaustavljanja na slici, fiksacije nepokretnim, gdje prekid i raspad pokreta postaje na neki način unutrašnji život filma. Sam početak Godardova filma čine, naime, usporene snimke.⁶ Film tematizira živote troje ljudi u tri dana te je istodobno Godardov povratak filmu nakon bavljenja videom 1970-ih. Godard se uz pomoć eksperimentalnih tehnika koristi us-

porenim pokretom kako bi istražio pitanja ljubavi, rada i prirode filma. Bellour (2002: 14) smatra kako prijelaz između pokretnoga i nepokretnoga ne postoji (ako se govori o analogiji pokretnoga), no tehnika se zaustavljanja na slici i fotografskim oblicima razvila upravo 1960-ih, odnosno u videu kojega je umjetnička snaga upravo u ostvarivanju prijelaza. Video kao sredstvo prijelaza omogućuje da u sprezi sa fotografijom i filmom dolazi do mnogostruktih preklapanja, s konfiguracijama koje je teško predvidjeti, gdje međuslika predstavlja (virtualno) prostor svih prijelaza. To što Godard čini u svojim filmovima eseistički su prijelazi na druge umjetnosti, među ostalim na slikarstvo i književnost. Pokretna slika danas, u doba digitalnog zapisa sve više gubi svoju koherenciju. Filmski redatelji kao i oni koji se filmom bave kritički sve se više bave brisanjem granica između disciplina filma, fotografije i instalacija.⁷

Brisanje granica između umjetničkih disciplina

Iskustvo fotografije očituje se u filmu. Dobra fotografija subverzivna je zato što je misaona. Od glasovitih fotografa, svi su veliki portretisti i veliki mitolozi (Richard Avedon, August Sander, Annie Leibovitz). Na film je ostavila traga i društvenokritička fotografija, kakvu je primjerice zastupala Diane Arbus koja se bavila društveno marginaliziranim ljudima. Fotograf Irving Penn primjerice modelima pristupa slično kao redatelj Robert Bresson glumcima (koji glumce zove modelima). Penn smatra kako modele treba iscrpiti poziranjem do trenutka kada prestaju misliti kako izgledaju, da bi bili prirodni, s uvjerenjem kako su modeli nevažni, a važni su oni koji gledaju fotografije.

Redatelj eksperimentalnih filmova Peter Kubelka, kao prvi praktičar *flicker-filma* smatra kako film nije pokret nego projekcija nepokretnih slika. Filmska slika je tako beskrajno složena cjelina raznih filmskih slika, čije se trajanje može svesti na trajanje samo jednog fotograma, na dvadesetčetvrti dio sekunde (Aumont, 2002: 68). Vrijeme (preciznije ritam), a ne naracija, fundamentalni je pojam eksperimentalnoga filma, iskustva kojega će se redovito transponirati u neki oblik komercijalnoga filma. Za eksperimentalni se film može reći da je često u najizravnijoj vezi s akcijskim slikarstvom, gdje slika više ne predstavlja prikaz nečega, nego prije polje kretanja slike-reva tijela koje za sobom ostavlja trag.

U eksperimentalnom filmu slika se također smatra zapisom akcije, kretanja, intervencije, primjerice u filmovima Stana Brakhagea na kojega je utjecao apstraktni ekspresionizam. Apstraktna slika nema središte, oblici se jednakomjerno šire na sve strane i preko rubova slike, pa tako i serija Brakhageovih filmova *Pas zvijezda čovjek* (*Dog Star Man*, 1961) predstavlja apstraktну viziju nastanka svemira, nastala među ostalim i izravnom intervencijom na filmsku traku. Eksperimentalni film otvara mnogobrojna pitanja o prirodi filmske slike, koja jedino tumačenje mogu naći u usporedbi s drugim umjetnostima. Jedno od takvih pitanja bilo bi i pitanje dvostrukе ekspozicije na filmu (od Dzige Vertova do Jonasa Mekasa) i usporedba s palimpsestom u slikarstvu.

Jan Švankmajer redatelj je koji u igranome filmu preferira kolažno-montažni postupak i stop-animation. Filmovi su mu nadrealistički, utemeljeni na propitivanju tabua i podsvijesti. U njegovu filmu *Faust* (1994), koji nema klasičan pristup stop-animationi i lutka-filmu, dolazi do velikih skokova u kontinuitetu pokreta. Redatelj ne upotrebljava svaku sličicu za svaku fazu pokreta,

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Engleski je naslov ovoga filma *Slow Motion*.

7 Kao što to možemo naći primjerice u knjizi *Still Moving: Between Cinema and Photography*, koja se bavi istraživanjem i rekombiniranjem odnosa između

statične i pokretne slike, odnosno stvaralačkim tenzijama između stasisa i pokreta, urođenih fotografiji i filmu.

nego radi s većim skokovima, do granica tromosti oka, pa gledatelj pristaje na tu konvenciju zbog dosljednosti postupka.

Mnogi su današnji redatelji proizišli iz prakse resetiranja granica između disciplina fotografije, videa, instalacija, performansa, slikarstva. Autora ne određuje samo kontekst nego i senzibilitet s osloncem na uporišta u drugim njegovim umjetničkim inicijacijama i praksama. Kad govorimo o pozivanju na druge umjetnosti, riječ je, naravno, o intermedijalnosti. Među slikare, kipare i konceptualne umjetnike koji su postali filmaši spadaju: Vito Acconci, Dan Graham, Christian Boltanski, Bruce Nauman, Laurence Weiner. Iz fotografije i poezije proizšao je Abbas Kiarostami, iz slikarstva Julian Schnabel, iz arhitekture Apichatpong Weerasethakul, iz videa Bill Viola. Steve McQueen, redatelj filmova *Glad (Hunger, 2008)* i *Sram (Shame, 2011)* prvo bitno se afirmirao kao videoumetnik i konceptualni umjetnik. Miranda July razvija svoje filmove iz performansa. Za svoje filmove sama piše scenarije i u njima glumi: *Ja i ti i svi koje poznajemo (Me and You and Everyone We Know, 2005)*, *Budućnost (The Future, 2011)*.

Iz konceptualne umjetnosti proizašla je i Kathryn Bigelow, dobitnica Akademijine nagrade za najbolju režiju za film *Narednik James (The Hurt Locker, 2008)*. Bigelow je načinila najdrastičniji skok iz konceptualne umjetnosti u visokobudžetnu produkciju filmom *Čudni dani (Strange Days, 1995)*. Kao rane rade Bigelow potpisuje nekoliko videa s Lawrenceom Weinerom, a radila je i sa skupinom umjetnika *Art & Language* koja se bavila kritikom komodifikacije kulture. Bigelow se prvo bitno bavila slikarstvom, potom konceptualnom umjetnošću, što ju je dovelo do politički angažirane umjetnosti. Smatra kako umjetnost koju je radila i film nisu odvojeni, jer ih radi u istom kontekstu upotrebljavajući različite medije (Jermyn i Redmond, 2003: 29).

Struktura i tekstura u filmu

Kad se govori o filmu kao angažiranoj umjetnosti, angažman može biti prisutan na različite načine. Nečisti film kao suprotnost čistomu podrazumijeva otvorene intertekstualne i ekstramedijalne razmjene i eksperimente s različitim oblicima i žanrovima drugih umjetnosti. Film stvara izvanfilmske relacije uz pomoć alegorija (proširenih metafora), aluzija, analogija, ali i uz pomoć strukture i teksture kakvu nalazimo pri promatranju likovnog umjetničkog djela u primjerima crtačkih ili slikarskih tehnika. Struktura se očitava na razini relacije između predmeta i događaja, te predstavlja ono što vidimo apstrahiranjem. Riječ je, dakle, o strukturi kao unutrašnjem odnosu dijelova koji formiraju cjelinu, načelu koje gradi neki oblik. U crtežu su to primjerice unutrašnja načela koja grade neki oblik (iskazana s pomoću crta, točaka, boje ili volumena).

Primjer za strukturu možemo naći, u poentilizmu, u linijskome crtežu kakvim se služio Auguste Renoir, te u Van Goghovim uljima koja se sastoje od poklapanja slikarskog poteza sa silnicama onog što prikazuje (čempresi, zvjezdano nebo). Riječ je, najjednostavnije rečeno, o metodi prikazivanja koja srž prikaza nekog trodimenzionalnog fenomena svodi na njegovu esenciju, kakav bi primjerice bio linijski prikaz kestenove kupule koja se ne može drugačije prikazati nego nizanjem bodljih kupula kao esencijom (linijskim ekvivalentom). Slično je i s vizualnim prikazom drugih prirodnih oblika: čička, borovih grančica, paukove mreže, kao i onih načinjenih po uzoru na žive oblike: ribarske mreže, žičane ograde, kotača na biciklu, čipke.

Tekstura, nasuprot tomu, predstavlja karakter površine nekog objekta kao polja. Ona može biti taktilna u smislu fizičke teksture u stvarnosti ili vizualna u smislu iluzionističkog renderiranja teksture. Karakteristika površine nekog objekta predstavlja identificirajući karakter rada koji u nama pokreće različite senzacije i taktilna iskustva (okusa), načina, raspoloženja (tona, glasa). Radi lakše usporedbe, ovdje možemo vizualizirati primjerice oranicu, omeđeno polje vizualnu obradu

kojega različito doživljavamo, ovisno o kulturama koje na njemu rastu, odnosno o čovjekovim intervencijama, pa polje doživljavamo kao obrisne crte koje ispunjavamo teksturnima. Struktura bi ukratko bila zadanost, unutrašnje načelo koje gradi neki oblik, a tekstura manifestacija, materijalizacija i afirmacija strukture.

U filmu s naglašenom prisutnošću strukture i tekture nije, dakle, riječ o strukturalnom filmu u konvencionalnom smislu, filmu koji istodobno predstavlja objekt i proces, odnosno zapis vlastita nastanka, kojemu cilj nije eksplisirati svoje ideje, već tražiti strategije kojima bi u gledatelja pobudio spoznajni proces, odnosno potaknuo ga na aktivno i kritičko sudjelovanje. Kod prisutnosti dvojca strukture i tekture riječ je, također, o utjecaju strukturalizma. Takvi filmovi ne nastoje načiniti odmak od klasičnog obrasca uzročno-posljetičnog pripovijedanja. To su eksplisitno igrani filmovi s tematikama koje se zasnivaju na dodirivanju neuralgičnih točaka društva, koje pak upozoravaju na procese koji generiraju probleme, primjer kojih možemo naći u dvama filmovima nastalima u velikom vremenskom razmaku, a koji zapravo imaju sličan obrazac. Riječ je o *Kradljivcima bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Sice i *Kišnom kamenju* (*Raining Stones*, 1993) Kena Loacha. Za oba se filma može reći da su filmovi presjeka, da problematiziraju problem nezaposlenosti. U oba filma tekstura i struktura čine zapravo, slikarski rečeno, fakturu autora na filmu.

Ken Loach iznosi filmske priče kao otvorene bajke koje od gledatelja zahtijevaju samostalan sud. A u njegovu se filmu *Kišno kamenje* nameće izravna poveznica s filmom *Kradljivci bicikla* Vittoria de Sice. Radnji u obama filmovima svojstveni su autentični ambijenti i natuščici, oba autora njeguju moralnu ekonomiju filmskog stajališta: odbijanje prekomjernosti. Obama filmovima cilj je deromantizacija filma, prikazivanje epopeje života maloga čovjeka. U *Kradljivcima bicikla*, krađa bicikla kao prijevoznog sredstva, odnosno preduvjeta za posao, a time i preživljavanje, ima isti katastrofalni učinak kao i krađa junakova kombija u *Kišnom kamenju*. U Loachevu slučaju (neo) neorealizam radničke klase ogleda se u sklonosti srednjem planu, zaobilazeњu tehnikе snimanja pokretnim kolicima jer se tako smanjuje gledateljeva svijest o prisutnosti kamere. Tekstura u ovim dvama filmovima predstavlja fragmentaciju strukture. U filmu *Kradljivci bicikla* se struktura očituje u žbicama bicikla, a socijalna tekstura iskazana je u oskudnim interijerima, jeftinim odjećima, simbolici plahta kao sredstva za otkup bicikla.

U *Kišnom kamenju* manifestacija tekture očituje se u simbolici pričesne haljine koju glavni lik kao vjernik želi priuštiti svojoj kćeri iako za to nema sredstava. Odsutnost dviju struktura iz ovih filmova – bicikla i kombija – manifestira se kroz mizanscenu, simboličko materijalno okruženje protagonista. Slično se može reći i za film F. W. Murnaua *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924). Pokretač ovog filma, odnosno strukturni element je uniforma hotelskog portira kao manifestacija pojavnog. Kad portir zbog svoje starosti biva premješten (degradiran) da čuva zahod, on krade uniformu i time postaje meta izrugivanja i prijezira. Bišvi portir, sada čuvar zahoda, svoje utočište traži u hotelu. Tekstura se i ovdje manifestira u interijeru, a nije nevažan ni način na koji Murnau traži vizualne ekvivalente u prikazu portira. Kad je portir moćan, Murnau ga prikazuje iz donjeg rakursa (žabljе perspektive), kad je degradiran – iz gornjeg rakursa.

Strukture su u suvremenom filmu uvijek posljedica odluka relacijskih estetika na djelu.⁸ Film *Gomora* (*Gommorah*, 2008) Mattea Garronea nastavlja tradiciju tekture radikalnog neorealizama inauguiranoga u *Kradljivcima bicikla*. U filmu *Tražeći Erica* (*Looking for Eric*, 2008)

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Nicolas Bourriaud inaugurirao je pojam relacijska estetika (bit joj je društveno poslanje), kojom opisuje praksu u suvremenoj umjetnosti 1990-ih, a mogla

bi se primjeniti i na filmski opus primjerice Kena Loacha. Umjetnost je za Bourriauda nepretenciozna, a sam predmet umjetnosti nije toliko važan koliko



Prizor iz filma
Babettina gozba (G. Axel, 1987)

Kena Loacha, gdje glavni lik, poštar u krizi, traži filozofsku potporu poznatog nogometnika Erica Cantone, Loach kroz radničku kulturu i kostimografiju navijačkih dresova daje presjek društveno-političkoga portreta pojedinca. U televizijskom serijalu *Sopranosi* (*The Sopranos*, 1997–2007), pak, uniformirane su trenirke, potkušulje i kućni ogrtaci, koje nose konzervativni, religiozni alfa-mužjaci također tekstura filma, no ovdje ne predstavljaju socijalne strukture, prije bi se moglo reći da su to mentalne, odnosno mitske strukture prikaza suvremenog mafijaša.

Film *Babettina gozba* (*Babettes gæstebund*, 1987) Gabriela Axela, također je demonstracija strukture i teksture na djelu. Film je snimljen prema priči danske spisateljice Karen Blixen, (koja je pisala pod pseudonimom Isaka Dinesena) i zapravo je priča o identitetu, odnosno redateljevu preispitivanju temeljnih mitova zajednice. Priča je s engleskog originala prevedena na danski, radnja je iz Norveške premještena u Dansku. Film se zasniva na priči o ruralnoj, religioznoj zajednici na otoku Jutlandu, koja obrede održava prije u kući negoli u crkvi, te na dolasku strankinje, promjeni i pomenjani koju ona unosi u zajednicu.⁹ Uporaba prošlosti u priči ironična je, potpomognuta distanciranim naratoricom koja pripovijeda u trećem licu, te strukturon u retrospekciji. Ukratko, na danskome poluotoku Jutlandu u 19. stoljeću dvije sestre žive asketski nakon smrti konzervativnog oca, protestantskoga pastora i nastoje održati zajednicu na okupu sve dok u njihov život ne uđe Francuskinja, odbjegla iz Pariške komune (1870) i unese pomenjnu. Skromna Babette, nakon

ljudski odnosi kao glavni predmet umjetničkoga djelovanja, kojemu pak nije cilj mijenjati svijet kao takav, već mijenjati svijet oko sebe u malim pomacima. Loach u svojim intervjuima ističe: "Film nije politički pokret ili stranka... jedino što film može, jest dodati još jedan glas javnom nezadovoljstvu" (<http://www.croydonfilms.org.au/Croydon_Films/Ken_Loach.html>, posjet 3. listopada 2011).

9 Axel za mjesto radnje svojega filma bira Jutland kao i Carl Theodor Dreyer prije njega, kad je snimao *Riječ* (*Ordet*, 1955). Oba se filma, moglo bi se reći, bave pitanjem vjere, odnosno težine dvojbe, žaljenja u biranju ili odbacivanju puta.

što odsluži sestrama četrnaest godina, dobiva dobitak na lutriji koji predstavlja prvi katalizator u filmu. Drugi je katalizator večera, koju će Babette pripremiti za dvanaest članova zajednice, koja će koštati koliko i cijeli dobitak – 10 000 franaka. U već raskoljenoj religioznoj zajednici slijedi strah od gozbe, obrat uživanja u gozbi te ponovno uspostavljanje bratstva. Babette tek nakon gozbe iznosi priču o svojoj kulinarškoj prošlosti, te priznanje da je sav novac potrošila na gozbu te da ostaje kod sestara.

Axelov bi se film mogao nazvati filmom naslijeda, ali i filmom u tradiciji kršćanske parabole jer je u njemu snažno prisutan kontrast između etičkoga i estetičkoga života. Priča je to o milosti i teologiji svakodnevnoga. Axel nas, naime, sučeljava s Babette kao simbolom prekomjernosti Pariza. Babette, nekoć slavna kuvarica u poznatom pariškom restoranu, suprotstavljena je oskudnosti, strogosti i odricanju jutlandskoga sela. Ovaj je sraz dvaju svjetonazora Axel uobičio dihotomnom strukturu izobilja i asketizma, gdje se oba manifestiraju nepomirljivim teksturama koje prepoznajemo u interijerima, jelovnicima, životnim pravilima i navikama pripadnika religiozne zajednice koji dominiraju tijekom cijelog filma, da bismo samo na kraju vidjeli kondenziranu strukturu izobilja u obliku gozbe. I na kraju, Babettino bogatstvo nije u novcu koji je dobila na lutriji, ni u gozbi koju je pripremila, nego u umjetničkoj snazi. Babette na kraju filma kaže kako “veliki umjetnik nikad nije siromašan!” i svojim činom zapravo ne dokazuje, na kraju, da zna kuhati nego da može ujediniti zajednicu, a motiv većere i simbolički broj uzvanika kroz euharistijski imaginarij kršćanstva počinje i obnavlja se motivom posljednje večere (Griesinger i Eaton, 2006: 295). Film se zasniva na oduzimanju i dodavanju percepcije okusa i odnosa prema vizualnoj teksturi hrane. Kroz tretiranje percepcije okusa, tj. odnosa prema hrani i uživanju okusa i izgleda, redatelj razmatra socijalne strukture i odnose zajednice.

Zaključak

U usporedbi filma i drugih umjetnosti najčešće nailazimo na obrambene stavove filmskih redatelja, potrebu za uspostavljanjem jasnih granica protiv “dvostrukog neprijatelja”: likovnih umjetnosti i kazališta. Redatelji najčešće ističu kako filmska umjetnost nije slikarstvo i ne treba biti dramatična. Suprotstavljanje se filmske umjetnosti i srodnih umjetnosti temelji na sljedećem načelu: filmska je umjetnost sintetička, a sve su druge umjetnosti analitičke, stvarno ili potencijalno, smatra Jacques Aumont (2006: 147).

Predmet je ove rasprave nečisti film, kao potencijalno mjesto susreta svih umjetnosti. Razumijevanje takve umjetnosti prepostavlja interdisciplinarne i interkulturne pristupe. Umjetnički se film može definirati svojom nečistoćom, kategorizacija koje je produktivna za film i frustrirajuća pri svakom pokušaju taksonomije. Cilj je, stoga, ovog istraživanja ustanoviti koji su to gradivni elementi i prednosti nečistoće filma. Prisutnost se slikarstva tematski očituje u filmu na tri razine: inspiracijom postojećim slikarskim prizorima, reprezentacijom slikara ili slikarice te reprezentacijom procesa slikanja. Prve dvije razine uspostavljaju neposredne i lako uočljive estetske relacije, dok je treća prikrivena, alegorična, pa se teže iščitava iz filma jer se odnosi najčešće na načela stvaranja umjetničkoga djela.

Kolaž, palimpsest, (auto)portret neki su od slikarskih načela u filmu kojima se služe redatelji poput Jean-Luca Godarda, Jacquesa Rivetta i Agnès Varde. Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovski, Sergej Paradžanov i Michael Mann bave se uključivanjem i dokidanjem boje, naglašenom izmjenom prizora (*tableaux*), te svijetlosnim frekvencijama, dovodeći u vezu svoje demonstrativne postupke s emocijama i unutrašnjim stanjem filmskih likova. Intermedijalna iskustva filma zahtijevaju stalno brisanje granica između umjetničkih disciplina. Niz redatelja proizišao je iz prakse brisanja granica između disciplina fotografije, videa, instalacija, performansa, slikarstva.

IVANA KESER
BATTISTA:
NEČISTI
FILM: INTER-
MEDIJALNE
STRATEGIJE
I SLIKARSKI
PROCESI U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Struktura i tekstura, kao likovna manifestacija, očituju se u izravnoj poveznici između filma Vittoria de Sice i Kena Loacha, te u filmu Gabriela Axela, koji imaju jasno naznačene strukture i socijalne teksture. Struktura u filmu funkcioniра као simbolički, unutrašnji odnos dijelova koji formiraju cjelinu. Tekstura, nasuprot tome, predstavlja izvanjski karakter površine nekog objekta, mizanscenu. Struktura ukratko predstavlja zadanost, unutrašnje načelo koje gradi neki oblik, dok tekstura predstavlja manifestaciju, materijalizaciju i afirmaciju strukture. Primjena slikarskih načela, problematika i procesa poput tretmana boje, *tableaux*, kolaža, palimpsesta, teksture i strukture čine, slikarski rečeno, fakturu autora na filmu.

LITERATURA

- Aumont, Jacques** / Omon, Jacques, 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.
- Aumont, Jacques**, 1992, "Projektor und Pinsel, Zum Verhältnis von Malerei un Film", *Montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 1/1992, str. 77–89, <http://www.montageav.de/pdf/011_1992/01_1_Jacques_Aumont_Projektor_und_Pinsel.pdf>, posjet 5. prosinca 2011.
- Badiou, Alain**, 2010, *Cinéma*, Paris: Nova editions.
- Badiou, Alain**, 2005, "Du cinéma comme emblème démocratique", *Cinéma*, Paris: Nova Éditions, 2010, str. 375–388.
- Bazin, André**, 1951, *Šta je film? Film i ostale umetnosti II*, Beograd: Institut za film.
- Beckman, Karen i Ma, Jean** (ur.), 2008, *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham: Duke University Press.
- Bellour, Raymond**, 2002, *L'Entre –images: Photo, cinéma, vidéo*, Paris: Éditions de la Différence.
- Bourriaud, Nicolas**, 2003, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du réel.
- Chatman, Seymour**, 1985, *Antonioni, or the surface of the world*, Berkley: University of California Press.
- Chion, Michel**/Šion, Mišel, 2007, *Audiovizija – zvuk i slika na filmu*, Beograd: Clio.
- Dalle Vacche, Angela**, 2009, "Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva", *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Zagreb: CVS – Centar za vizualne studije, str. 271–295.
- Elsaesser, Thomas**, 2005, "Around Painting and the End of Cinema", *European Cinema, Face to Face With Hollywood*, Amsterdam University Press, str. 165–177.
- Galt, Rosalind i Schoonover, Karl**, 2010, "Introduction: The Impurity of Art Cinema", u: Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), *Global art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 1–27.
- Griesinger, Emily i Eaton, Mark**, 2006, *The Gift of Story: Narrating Hope in a Postmodern World*, Baylor University Press.
- Hallward, Peter**, 2004, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, London: Continuum International Publishing Book.
- Jermyn, Deborah i Redmond, Sean**, 2003, *The cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood transgressor*, London: Wallflower Press.
- Kim, Jihoon**, 2010, "Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations", u: Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), *Global Art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 125–141.
- Loach, Ken**, <http://www.croydonfilms.org.au/Croydon_Films/Ken_Loach.html>, posjet 3. listopada 2011.
- McKibbin, Tony**, 2011, "A process of Purification: Badiou and Cinema by Alex Ling", <<http://www.sensesofcinema.com/2011/book-reviews/a-process-of-purification-badiou-and-cinema-by-alex-ling/>>, posjet 29. prosinca 2011.
- Misek, Richard**, 2010, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Rascaroli, Laura**, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London/New York: Wallflower Press.
- Varda, Agnès**, 1994, *Varda par Agnès*, 1994, Paris: Editions Cahiers du cinéma.

UDK: 821.131.1PASOLINI, P.P. 791.633-051 PASOLINI, P. P.

Valter Milovan

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI

Pier Paolo Pasolini: *nelagodni subjekt u književnosti i u filmu*

SAŽETAK: Pasolini je pjesnik koji je odlučio opisivati stvarnost filmskom kamerom, pritom ne odustajući od daljnog pisanja ni od vlastitih književničkih postavki u svojem novom umjetničkom izrazu. Njegovi filmski uratci neće nikad u potpunosti zadovoljiti kritičare obju umjetničkih područja, ali će svjedočiti "svoju stvarnost", prenoseći Pasolinijevu stajalište u književni i filmski medij. U svjetlu Machiedove definicije Pasolinija kao *nelagodnoga subjekta*, u radu su izloženi elementi te nelagodnosti (provokativnost, blasfemičnost) te druge značajke koje su zajedničke Pasolinijevu filmskom i književnom radu.

KLJUČNE RIJEČI: *nelagodni subjekt, poetski film, život – djelo*

1. Uvod

Čini se da se začetak ideje o poetskome filmu (*il cinema di poesia*) Pieru Paolu Pasoliniju javio 1950-ih. Tada je već bio priznati romanopisac i nagrađivani pjesnik, ali je, prema vlastitim izjavama, tražio novi medij kojim bi mogao opisivati stvarnost.¹ Svoje je planove otkrio slikaru Giuseppeu Zigaini, vršnjaku i prijatelju, još 1959. na pogrebu svojeg oca,² ali ni ovaj, kako kaže, nije mogao prepostaviti koliko su Pasolinijeve nakane ozbiljne. Pretpovijest Pasolinijeva redateljskog rada sadržana je u respektabilnim suradnjama na tuđim filmovima,³ a s prvijencem *Accattone* (1961) započeo je praksu koja je potrajala sve do njegove smrti 1975., smrti koja je dijelom i vezana uz snimanje, a možebitno i uz tematiku njegova posljednjeg filma *Salò ili 120 dana Sodome* (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, 1975). U četrnaest godina rada Pasolini je, uz to nastavivši svoju književnu karijeru, snimio dvanaest cjelovečernjih filmova, osam dokumentaraca te pet epizodnih filmova – dijelova omnibusa. U njegovim se filmovima susrećemo s poetski artikuliranom društvenom kritikom, socijalnim opservacijama, kritikom Crkve, projekcijama društva u budućnosti te ponovnim oživljavanjem starih mitova u suvremenom ruhu ili u suvremenoj optici.

¹ Prvi veći uspjeh doživio je nagradom (Premio Viareggio) za zbirku pjesama *Gramscijev pepeo* (*Le Ceneri di Gramsci*, 1957). Roman *Ulličari* (*Ragazzi di vita*, 1955), originalno prozno djelo bez glavnoga lika, pisano dobrom dijelom na rimskome dijalektu, privuklo je pozornost nasilnim scenama i izazvalo je skandal.

² Događaj mi je ispričao sam Zigaina u privatnom razgovoru 2004.

³ Žena s rijeke (*La donna del fiume*, Mario Soldati, 1954), Zatvorenik s planine (*Il prigioniero della*

montagna, Luis Trenker, 1955), *Cabirijine noći* (*Le notti di Cabiria*, Federico Fellini, 1957), *Namiguša Marisa* (*Marisa la civetta*, Mauro Bolognini, 1957), *Mladi muževi* (*Giovani mariti*, Mauro Bolognini, 1958), *Hrabra noć* (*La notte brava*, Mauro Bolognini, 1959), *Prijateljeva smrt* (*Morte di un amico*, Franco Rossi, 1960), *Lijepi Antonio* (*Il bell'Antonio*, Mauro Bolognini, 1960), *Dogodilo se '43* (*La lunga notte del '43*, Florestano Vancini, 1960) te *Borna kola – 8. rujna* (*Il carro armato dell' 8 settembre*, Gianni Puccini, 1960).



Maria Callas u
filmu *Medeja*
(1969)

Karijera Piera Paola Pasolinija kao filmskog autora imala je polagani početak. Bio je pomoćnik na tuđim filmovima, u nekim od njih imao je autorski udio,⁴ a u nekim je i glumio.⁵ Za razliku od drugih scenarista s kojima je surađivao i od kojih je učio, Pasolinijevi su scenariji često samo opisni ili približni u odnosu na konačno snimljenu scenu, a sadržavali su i digresije koje ne bi bile moguće ili očekivane u scenarijima nekih drugih autora. Tako je većinu njegovih scenarija objavio Garzanti odmah nakon objavlјivanja filma, a scenariji filmova iz Trilogije života (*Dekameron*, *Canterburyjske priče* i *Cvijet 1001 noći – Il fiore delle mille e una notte*) objavljeni su 1975. Takav se književni pristup scenariju uklapa i u sklonost da objavljuje nedovršena prozna djela (*Božanska mimeza*, *Nafta*) pjesme-natuknica (koje Carla Benedetti naziva *forma-projekt*); u kojima govori o onome o čemu će pisati, pa o tome i piše, ne poštujući do kraja formalne zadanosti poezije.

Projektno pisanje ostvaruje tako, možda još učinkovitije od "namjerno napisanih ružnih stihova", performativnu sklonost. Umjetnik jednostavno izjavljuje što namjerava učiniti. To što izjavljuje upravo je pjesnička nakana. Ona jest odustajanje od pjesničke riječi, ali kako bi se poezija nastavila izvan određenog kruga koji ju čini uzaludnom. Forma-projekt omogućuje Pasoliniju da istodobno stoji izvan književnosti i unutar nje. (Benedetti, 2008, 167)

Osim toga, snimajući filmove kao što su *Kralj Edip* (*Edipo re*), *Teorem* (*Teorema*, 1968), *Svinjac* (*Porcile*, 1969) i *Medeja* (*Medea*, 1969), Pasolini je pretvorio stare tragedije i mitove u suvremene

4 Kratkometražni dokumentarac *Pjevanja s brzaca* (*La canta delle Marane*, Cecilia Mangini, 1960), predložak kojega je poglavje romana *Uličari, Jedan dan u Rimu* (*La giornata balorda*, Mauro Bolognini, 1960) koji su Marco Visconti, Pasolini i Alberto Moravia preradili prema pripovijetkama Rimske priče i Nove rimske priče potonjega. Prema Pasolinijevu su predlošku rađeni i filmovi Žestok život (*Una vita*

violenta, Paolo Heusch i Brunello Rondi, 1962) i Smrt (*La comare secca*, Bernardo Bertolucci, 1962).

5 U filmovima *Grbavac* (*Il gobbo*, Carlo Lizzani, 1960), *Počivajte u miru* (*Requiescant*, Carlo Lizzani, 1966.) te u vlastitim *Kralj Edip* (*Edipo re*, 1967) kao Veliki svećenik, *Dekameron* (*Il Decameron* 1971) kao Giottov učenik, te *Canterburyjske priče* (*I racconti di Canterbury*, 1972) u ulozi Geoffreyja Chaucera.

prispodobe te im udahnuo nov i drugačiji život. U svojoj knjizi *Bilješke o Pasoliniju* pobrojio sam elemente i motive iz grčkih tragedija koje se pojavljuju u njegovu djelu.

Affabulazione sadrži i elemente legende o Kronu koji jede vlastitu djecu. Drama će biti sjeme iz kojeg će se razviti i film i prozno djelo *Teorem* (...) u romanu i filmu *Teorem* (i film i knjiga iz 1968.), proznom djelu *Nafta* (prvi put objavljen 1992.), te nizu pjesama. Ubojstva, slična onima prikazanima u filmu *Medeja*, spomenuta su u prozi *La Divina Mimesis*, podsjećaju na dramu *Svinjac* i dr. (Milovan, 2011: 135) Osim toga, Pasolinijeva sposobnost da kombinira i žonglira s više projekata i medija dolazi do izražaja u drugoj polovini 1960-ih, kada je radio na "religioznom" filmu *Teorem* (1968), svojoj kritici marksizma *Ptičurine i ptičice* (*Uccelacci e uccellini*, 1965) te *Kralju Edipu* (1967) i *Medeji* (1969). *Teorem* će godinu dana kasnije postati i prozno djelo (1969).

"Želja da se udahne kritička svježina i inteligencija" u dramsku umjetnost te da se "izbavi od buržujske entropije" vidljiva je i u manifestu *Za novo kazalište* (*Per un nuovo teatro*) iz 1968., u kojem teoretizira kazalište kao protest protiv masovne kulture i kulturni čin u kojem glumac kazališta Riječi (Riječ piše uglavnom velikim početnim slovom), mijenja svoju prirodu:

Bit će dakle potrebno da glumac kazališta riječi, upravo kao glumac, promijeni svoju prirodu: neće se više tjelesno trebati osjećati nositeljem riječi koja nadilazi kulturu nekakvom sakralnom idejom kazališta, već će jednostavno trebati biti čovjek kulture (...) Kazalište Riječi nema nikakav veličanstven ili mondeni cilj – njegov je jedini interes je onaj kulturni, koji je zajednički autoru, glumcima i gledateljima, a to je da kada se okupe izvrše kulturni čin. (Pasolini, 2001: 727)

Sličan je intelektualni pristup i u Pasolinijevim filmovima – u njima često progovara čovjek kulture, ali ne bilo kakve kulture.

2. Kratki pregled po fazama

Donekle je uvriježeno mišljenje da se Pasolinijev filmski može ugrubo podijeliti u tri važnije faze, uz niz iznimaka koje se ne mogu u potpunosti svrstati u neku od tih skupina. Prva je faza potproleterska i ideološko-polemička, faza filmova kao što su *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Skuta* (*La ricotta*, 1963) i *Bijes* (*La rabbia*, 1963). O njihovim će značajkama u radu biti riječi poslije. Po nekim bismo elementima (polemičkom odnosu prema službenom tumačenju Evandželja) u tu skupinu mogli ubrojiti i *Evangelje po Mateju* (*Il vangelo secondo Matteo*) iz 1964. U njemu Pasolini prikazuje drugačijeg Isusa, više učitelja i intelektualca nego Sina Božjega, kratke kose. Naravno, Isusova smrt posjeduje mitsku veličinu koju imaju i filmovi sljedeće (mitske) Pasolinijeve faze. Službeno, film *Ptičurine i ptičice* (1965) zaključuje prvu fazu – u njemu blaži, promućurniji i zaigraniji Pasolini meditira nad krizom marksizma i pokreta otpora u Italiji. Toj bismo fazi još mogli pridružiti izvrsne epizodne filmove *Zemlja viđena s Mjeseca* (*La terra vista dalla luna*, 1966) i *Što su to oblaci* (*Cosa sono le nuvole*, 1967), sve redom (od *Ptičurina i ptičica na ovam*) blagi, nasmiješeni filmovi, u kojima glume prvacij talijanske pučke komedije (Totò, Franco e Ciccio, pjevač Domenico Modugno), u kojima su prisutni pučki i pikarski elementi, ali je polemičnost zamijenjena finom ironijom i vedrinom. Pisac ovih redaka rado bi ih izdvojio u zasebnu i možda najbolju Pasolinijevu fazu.

U drugoj polovini 1960-ih Pasolini napušta realizam i religijske motive/stileme svojih prvih filmova te se postupno okreće klasičnoj Grčkoj, odnosno oniričkim, mitskim i psihanalitičkim temama u filmovima *Kralj Edip*, *Teorem*, *Svinjac* i *Medeja*. Slične je težnje već prije počeo ostvarivati i u književnosti, prevodeći Plauta (njegov *Miles Gloriosus* na rimskome je dijalektu postao *Vantone*),

VALTER
MILOVAN:
PIER PAOLO
PASOLINI:
NELAGODNI
SUBJEKT U
KNJIŽEVNOSTI I
U FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
*Salò ili 120
dana Sodome*
(1975)

baveći se prijevodima *Orestijade* i *Eneide*, te napisavši šest tragedija sredinom 1960-ih, među kojima je i drama *Svinjac*, koju je poslije proširio u istoimeni film (na sličan je način godinu dana prije prozno djelo *Teorem* nadahnulo film). Paradoksalno, upravo opisujući antičko i mitsko, Pasolini uspostavlja odnos sa stvarnošću, često radeći filmove u kojima se komunicira malo i teško. Iako "mitski", filmovi otkrivaju kritiku građanskoga društva i njegovu nečovječnost, iako je i ta kritika često ostala neshvaćena, te je Pasolini u više navrata sam tumačio neke svoje stilske izbore.

Treća faza govori o radosti života i pripovijedanja. U tom je razdoblju snimio Trilogiju života: *Dekameron*, *Canterburyjske priče*, *Cvijet 1001 noći*, i možda neočekivano, postigao veći uspjeh i kod publike. U nizu priča, vizija i isprepletenih epizoda opjevane su narodna lukavost, vedrina i čovječnost. Mjesto radnje najpopularnijeg iz trolista, *Dekamerona*, Pasolini premješta iz Toscane u Napulj, upravo kako bi zadržao narodski duh nezagoden neokapitalizmom i masmedijima, a i kako bi ponudio sliku/alternativu svijeta koji ti mediji nameću (*Bellezza*, 1970). Seksualnost je prisutna u svim svojim oblicima, ona heteroseksualna, homoseksualna (čak i pedofilska, u *Cvjetu 1001 noći*), ali nije u službi materijalizma, trgovine i Moći, što joj podaruje slobodu i čistoću koju ne posjeduje europska, uokvirena kršćanskim moralom i konzumerizmom. U posebnu bi, završnu, fazu ušao *Salò ili 120 dana Sodome*, u kojem Pasolini oslikava svijet Moći koja je izvan svake kontrole i koja proždire sve što joj je na putu; slično filmu iz mitsko-psihonalitičke faze *Svinjac*, koji je snimio šest godina prije, samo mnogo razrađenije i, u konačnici, okrutnije. Pasolini razrađuje ideje Markiza de Sadea i Dantea (*Pakao*), aktualizirajući opet njihovu poruku, smještajući radnju u marionetsku Mussolinijevu *Repubblica di Salò* (Talijanska Socijalna Republika) 1944. U njemu fašizam (totalitarizam) uništava sve ono lijepo i ljudsko što postoji u čovjeku, uključujući i tijelo, u ponižavajućim i odvratnim scenama mučenja.

Znamo sigurno kako je, da nije ubijen u studenome 1975., u 1976. Pasolini imao u planu oživjeti jednu stariju ideju i snimiti film pod nazivom *Porno-Teo-Kolossal*, koji bi poetički pripadao ranijoj (okvirno) drugoj fazi, s pikarskim i religijskim motivima, a nikada ga nije napustila ni neostvarena želja da snimi film o svetome Pavlu...

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3. Značajke

3.1. Nelagodni subjekt

Među prvima koji su u Hrvatskoj (i to u europskim okvirima relativno rano – još 1967.) prepoznali Pasolinijevu vrijednost bio je Mladen Machiedo. Redovito ga je uvrštavao u talijanske antologije koje je uređivao, a uspjeo je (za *Filmsku kulturu*, br. 75, 1971) napraviti i intervju s njime. Pišući o Pasoliniju u antologiji *Zrakasti subjekt* iz 2003., Machiedo razvrstava talijanske pjesnike prema “vrstama subjekata”, pa Pasolinija stavlja u kategoriju *nelagodnih subjekata*, zajedno s pjesnicima kao što su Giorgio Caproni, Ignazio Buttitta, David Maria Turoldo i Franco Fortini. Machiedo kreće od pojma *heretika*:

Ako se potonji termin shvati metaforički (vidi i Pasolinijev naslov eseja Heretički empirizam), hereticima se, po grčkoj etimologiji “vlastita odabira” – naspram normi, pravilima, ustaljenim viđenjima i nadasve bilo kakvoj kolektivnoj disciplini – motivirano smatraju ti programatski izazivatelji. Subjekt je, naime, nelagodni upravo zato što izaziva. (...) nelagodni subjekt vjeruje u pojam istine, ali na ne-dogmatski način, dakle u skladu sa pojedinačnom savješću. On ne prisvaja isključiva prava, sumnja u sigurnost teza i bilo kakav “perspektivizam”, ali se usuđuje reći, točnije poljuljati tuđu neprikosnovenost, individualnu i, pogotovo, skupnu. (Machiedo, 2003: 467)

Osim u pjesništvu, sintagme *nelagodnog subjekta*, *vlastitog puta i programatskog izazivatelja* zahvalno je primijeniti i na Pasolinijeve filmove. Iako nisu atraktivna poput nekih drugih, uspješnijih filmova ili romana, Pasolinijeva djela propitaju stvarnost na više razina. Tako velika većina glavnih likova u Pasolinijevim ranim filmovima umire nasilnom smrću: Accatone, Ettore ili Stracci, ali i Isus u *Evangelju po Mateju*. Iako u njima nema elemenata grčke (nego eventualno samo kršćanske) mitologije, Smrt poput nekog mitskog čudovišta neumoljivo dolazi po Pasolinijeve besprizorne potproletere. Smrt je (ali ne samoubojstvo) izlaz iz neizdržive životne situacije, jedino što ih može čekati na kraju patnji te se u konačnici ona ne čini ni logičnom ni nelogičnom; mogla je doći bilo kad. A upravo tragičnom smrću iz svojih besprizornih crno-bijelih života “bježe” protagonisti filmova Accattone (iz istoimenog filma), Ettore iz filma *Mamma Roma te (nomen est omen)* Stracci iz filma *Skuta*. Takvi su likovi, njihovi životi i njihove smrti, upravo u *nelagodnoj opoziciji* sa slikom Italije koja se obnavlja i kreće dalje u blagostanje, ostavljajući svoju sirotinju u prošlosti. Na optužbe kako se njegov roman umjesto *Ragazzi di vita* (*Uličari*) trebao zvati *Ragazzi di malavita* (*Kriminalci*), Pasolini (i to se u filmovima jasno vidi) naglašava kako je upravo nebriga talijanskih vođa odgovorna za društvene probleme. Primjerice u epigramu *Jednom Papi* optužuje Piju XII. za nebrigu i nečovječne uvjete života u rimskim četvrtima koje su blizu Vatikana, oprštajući se od netom preminulog Pape riječima:

*Znao si, grijesiti ne znači činiti зло
ne činiti dobro, to znači grijesiti
Koliko si dobra mogao ti napraviti!
A nisi ga učinio – nije bilo
većeg grešnika od tebe.*
(Pasolini, 1999a: 536)

VALTER

MILOVAN:

PIER PAOLO

PASOLINI:

NELAGODNI

SUBJEKT U

KNJIŽEVNOSTI I

U FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Enrique
Irazoqui u filmu
*Evangelje po
Mateju* (1964)

Već od prvih zbirki pjesama i objavljenih romana Pasolini je provokativnom osobnošću i autorstvom bio predodređen za uspjeh i slavu, veću od njegovih tadašnjih kolega književnika i kritičara iz lista *Officina*. Tako će biti tijekom cijele karijere, neovisno o godinama, umjetničkom mediju kojim će se koristiti ili gradu u kojem će boraviti. Dok su oni bili cijenjeni među književnom elitom, on je već bio predmetom članaka, na dobrom putu da postane veliko ime i za one koji nikada neće pročitati ni riječ od onoga što je pisao. S više je strana bilo onih koji su bili spremni lišiti ga zadovoljstva tog uspjeha. U svibnju 1957. stigao je surov napad Edoarda Sanguinetija, koji je optuživao Pasolinija, koji je uvjek bio osjetljiv na te stvari, za pretjeranu subjektivnost, da je samo *bello e re et sutor bonus*⁶ (Schwartz, 1995: 464).

Gotovo su svi Pasolinijevi filmovi imali problema s cenzurom, a medijski napadi i tuče poštale su također dio njegova života. Tako su na primjer na premijeri filma *Mamma Roma*, 23. rujna 1962, ispred kina *Quattro fontane* Pasolinija vrijedali i provocirali neofašisti. Izgubio je strpljenje i potukao se, pobijedivši u tuči. Desničarski tisak objavio je, međutim, suprotan ishod događaja nametnuvši svoju istinu, toliko da je i njegova prijateljica Dacia Maraini, iako je i sama nazočila događaju, govorila o "pretučenom" Pasoliniju. Sukobi s neistomišljenicima ga, međutim, nisu zaustavili. Velik je uspjeh postigao 1964. kad je dovršio film *Evangelje po Mateju*. Kao što piše i u predgovoru objavljenog scenarija, film je snimljen bez potpore banaka i udruženja filmskih poduzetnika ANICA, uz protiviljenje političara desnice i ljevice te s indiferentnošću novina – urednici su odbijali objavljivati fotografije s filmskog seta. Kako bi projekt preživio, producent Alfredo Bini uložio je u film koliko u sve druge filmove koje je dotad producirao zajedno.

Evangelje po Mateju u mnogim je momentima pjesnički film. Posebno je tako u trenucima kada Pasoliniju pođe za rukom preklopiti evanđeoski tekst s autobiografijom, strast s ideologijom, i dati Kristu svu svoju "naivnost", krv, tugu, svoju samoću. Njegov je Krist "strog, nasilan, borben, prvak – onakav kako je Pasolini video sebe samoga – intelektualne ljutnje, političke i socijalne,

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Parafraza i citat iz Hor. Sat. 1,3,125.

pun nesvesne tuge i tragične samoće (...) Svaki put kada, uz Mateja Pasolini vlastitu ljudskost uspoređuje s Isusovom, film zablista." (iz uvoda Moranda Morandinija, Pasolini, 2006: I). Pasolini nam donosi, dakle, Krista koji nije spasitelj već "učitelj", koji podučava i provocira, upravo kako to čini i on sam. Osim u *Evangelju*, lik Isusa Krista pojavljuje se još u filmu *Skuta iz omnibusa nazvanog Ro.Go.Pa.G* (Rossellini-Godard-Pasolini-Gregoretti). Isus na križu sporedni je lik, a protagonist i pravi gubitnik je, kako bi rekli Talijani, *un povero Cristo imena Stracci*, zapravo "pošteni lopov" koji na Golgoti stoji Isusu zdesna. Film pokazuje svu Pasolinijevu polemičnost prema Crkvi, dogmi i ljudskom ponašanju u kontekstu organizirane religije. Blasfemični tretman kristološke tematike daje mu veliku *amplificatio* iako ga je stajao zabrana, suđenja zbog "omalovažavanja državne religije" i cenzure. U ulozi filmskog redatelja (dakle opet Pasolinija) pojavljuje se Orson Welles, koji u razgovoru s novinarom kaže kako je kroz ovaj film htio pokazati svoj "intimni, duboki, arhaični katolicizam". Za talijansko društvo kaže da su "najnepismeniji narod i najgluplja građanska klasa u Europi". Kao marksist, "smrt ne uzima u obzir", a Federica Fellinija naziva "plesačem". Napada prosječnog čovjeka koji je za Pasolinija zapravo čudovište, kriminalac, konformist, kolonijalist, pristaša ropstva i ravnodušan. Pasolini stavlja Wellesu u usta i vlastite stihove:

*Ja sam snaga Prošlosti.
Samo u tradiciji je moja ljubav.
Dolazim iz ruševina, iz crkava,
iz oltarnih slika, iz napuštenih
prialpskih i apeninskih predgrađa
gdje su mi živjela braća.
Prolazim Tuscolanom poput luđaka
ulicom Appia poput psa bez gospodara.*
(Pasolini, 1999a: 637)

U prvoj sceni filma *Skuta*, veličanstvena i sveta scena Kristova razapinjanja biva kontrapozirana puštanjem ploče na kojoj svira twist, isprepletanjem rimske bijede i hirova bezbrižnih glumaca, pod velikim biblijski moćnim okom – suncem, koje, uz glad/prejedanje, dokrajčuje protagonista Pasolinijeva filma. Film pokazuje koliko je prodor ljudskosti i stvarnosti u mit zapravo nezgodan: kad statisti nagovore glumicu koja igra Mariju Magdalenu (onu koju je Crkva ionako obilježila kao prostitutku) i ona krene izvoditi striptiz među križevima, svetogrđe je očito svakom pretkoncilskom vjerniku i župniku. Slijedila je tako i optužba za nepoštovanje religije, prvo osuda pa zatim ipak pomilovanje. Iako je oslobođen optužbi, Pasolini je morao izmijeniti neke rečenice, među kojima i rečenicu kojom završava film. Tako je Pasolinijev komentar o ostvarivosti revolucije:

VALTER
MILOVAN:
PIER PAOLO
PASOLINI:
NELAGODNI
SUBJEKT U
KNJIŽEVNOSTI I
U FILMU

Jadan Stracci, jedini način da napravi revoluciju bilo je da kreira!
zamijenjen općenitijim:
Jadan Stracci, kreati, nije imao drugog načina da nas podsjeti da je i on bio živ!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

S druge strane, Pasolini prikazuje siromašnu Straccijevu obitelj koja ruča obrok koji je on dobio na filmu poput euharistije, Straccijev je entuzijazam djetinji i čist, njegova smrt kristov-

ska (umire na križu). Dakle, preispitivanje zaodjenuto u ruho provokacije i grotesknoga, a opet pokazivanje ljudskosti i svetoga u izvitoperenoj ljušturi materijalizma. Kršćanskih motiva ima i u filmu *Mamma Roma*, u sceni u kojoj Ettore, sin Mamme Rome, umire vezan za zatvorski krevet. Snimljena scena zapravo je citat *Mrtvog Krista* renesansnog slikara Andree Mategne. Također, na početku filma Pasolini preuzima i Da Vinciјevu *Posljednju večeru* iako je zapravo riječ o svadbenom ručku, a dok ljudi pjevaju i slave, ispred stola slobodno šeću svinje. Osim toga, u toj je sceni zanimljivo vidjeti (i čuti) kako *Mamma Roma*, mladoženja i mlada improviziraju *stormelle*, jednostavne pjesme ljubavnog ili satiričnog sadržaja koje se pjevaju u srednjoj Italiji.

3.2. Borba za prodror nove stvarnosti

Iz Pasolinijevih je djela – proze, filmova, poezije, tragedija – moguće iščitati određeno stajalište prema životu. Za njega je sudbina nekonformista i konformista u društvu zapravo slična; obojicu čekaju razočaranje i “lažiran život” te, neovisno o tome prilagode li se ili ne prilagode, poraz i smrt. Pasolinijevi su život i djelo ogledni primjer angažiranog intelektualca koji ne odustaje od svojih stajališta i borbe, te primjer kako se ljudski nositi s porazom. Kao što je implicitno u njegovu stajalištu: intelektualac je u boljem položaju jer je slobodan odabratи poraz. Vidljivo je iz njegovih filmskih ili književnih likova: razlika je u tome što se ovima prvo smrt ne događa, npr. liku Muškarca u drami *Orgia* koji se prije samoubojstva otkriva kao homoseksualac poslušan Moći. Gotovo sve Pasolinijeve likove intelektualaca muči neka smrtna bolja – Pilad svjesno ide u poraz, Isus “vrši volju Božju”, Jan Palach se (u drami) spaljuje, Julian umire daleko od ljudi zahvaljujući svinjama koje voli više od ljudi – bliži su mu seljaci od vlastite obitelji.

U *Evangelju po Mateju* Pasolini se drži biblijskoga teksta i njegov Krist očekivano izgovara rečenice iz Evangelja. Pasolini ne dodaje, već bira koje riječi staviti liku Isusa u usta iz događajima bogatog biblijskog teksta. Promatrajući, međutim, Pasolinijev scenarij, naći ćemo zanimljive komentare u didaskalijama. Primjera radi, ovako se opisuje scena povratka (nakon molitve) usnulim apostolima na Maslinskoj gori:

Ustaje, potresen. Nesigurno, obuzet svojom dušom tužnom do smrti, polako se vraća, SREDNJI PLAN, zatim PANORAMA prema mjestu gdje je ostavio apostole. Pomiče maslinove grane i promatra ih: tamo su, leže jedan na drugome, izgubljeni u snu koji je nevin – ali strašan u toj svojoj nevinosti.

(Pasolini, 2006: 232)

Čini se kako za Pasolinija intelektualac ne može biti nevin jer zna i vidi više od drugih. Zato Bog viče na Riccetta u 12-minutnom filmu *Sekvenca o papirnatom cvijetu* (*La sequenza del fiore di carta*). Pasolini preuzima novozavjetnu priču o Isusu i smokvi. Ninettu (Riccettu), jedinome glumcu u filmu, Bog govori i traži prve plodove njegovih znanja i želja, ali Riccetto ne čuje i ne sluša. Zatim Pasolini zaključuje:

Nevinost je krivnja, nevinost je krivnja, shvaćaš li? I nevini će biti osuđeni jer nemaju pravo više biti takvima. Ne mogu oprostiti onome koji prolazi sa sretnim pogledom nevine osobe pored nepravdi i ratova, pored užasa i krvi. Na svijetu postoje milijuni nevinih kao što si ti koji će radije nestati iz povijesti nego izgubiti svoju nevinost. I ja ih moram usmrtiti iako znam da ne mogu učiniti ništa, moram ih prokleti kao smokvu...

Za razliku od Isusa, Julian, mladi intelektualac iz drame *Svinjac*, sličniji je muškarcu pred samoubojstvom iz drame *Orgia*. U potpunosti nesposoban da se nosi sa stvarnim svijetom, koji je

za njega svijet krupnog kapitala, Julian se osjeća prisiljenim ponašati se poput konformista. Julian nije ni poslušan ni neposlušan:

(...) ja nemam stavova.
*Pokušao sam ih imati, i obavio sam, posljedično,
svoju dužnost. Tako sam primijetio
da sam i kao revolucionar bio konformist.*
(Pasolini, 1999b: 418)

Jedini njegov izlaz (kao senzibilnog intelektualca) iz tog društva jest pad u katalepsu ili pak maska nedodirljivosti. Tada je zaštićen zbog svojih eluzivnih odgovora, ali je i nesretan. Kada Julianova majka razgovara s njegovom djevojkicom, ne uspijevaju zajedno pronaći niti jednu osobinu koju bi obje mogle prepoznati kao Julianovu: za jednu je ozbiljan, za drugu razigran; za jednu odlučan, za drugu neodlučan; za jednu intelligentan, a za drugu tvrdoglav... Svoju pravu prirodu pokazuje svojom mračnom i sramotnom tajnom (svinjama), kao i seljacima koji ga, iako samo kao prolaznika u njihovim životima i usprkos toj sramoti, poštuju. Tako ponovno nailazimo na analogiju između Julianove i Pasolinijeve "sramotne" tajne... Julian se zapravo opire kontroli: frustriran, ošamućen i usamljen, u razgovoru s likom Spinoze pokazuje kako ne želi biti podložan njegovoj Etici, koje se i sam filozof odriče u drami. Svi ti osjećaji i razgovori poraženih ljudi nemaju, naravno, veze s dogovorima krupnih kapitalista koji se odvijaju na istom imanju. Kada Julianov otac i industrijalac Herdhitz doznaju od seljaka za Julianovu "sramotnu", zapravo upravo pasolinijevsku smrt, glavna briga ostaje njihov dobar glas. Kada vide da još jednom mogu pokriti sramotu, zapravo stvarnost koja je sama po sebi sramotna, reagiraju "buržujski":

HERDHITZE
Onda, psssssst! Nikom ništa.
(Pasolini, 1999b: 501)

Na pamet padaju formalizam i "diskrecija" Katoličke crkve, koju je Pasolini upoznao preko svojeg oca, te licemjerje Komunističke partije, koje je iskusio na vlastitoj koži. Ostaje nam još samo zaključak: u životu u kojem čovjek svjesno živi po svojim osjećajima i nahođenjima poraz nije pravi poraz; nije samo gubitak, već dobiva dublji smisao. Kao što u Pasolinijevoj pjesmi iz filma *Što su to oblaci* pjeva Domenico Modugno:

VALTER
MILOVAN:
PIER PAOLO
PASOLINI:
NELAGODNI
SUBJEKT U
KNJIŽEVNOSTI I
U FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3.3. Izbor glumaca

U trenutku kada Pasolini mijenja izražajno sredstvo i počinje "pisati pjesme filmskom kamermom" čini to gotovo kao amater, bez pretjeranog poznavanja filmske tehnike. Pristupa snimanju filmova kao pjesnik i intelektualac, i to sa stajalištem da na filmu ne treba glumiti, već biti. Nešto blisko Charlieju Chaplinu, možda. Vrlo često se glumcima-naturšćicima nisu pokazivale snimljene scene kako ne bi izgubili spontanost i počeli "glumiti". Tom "neformalnom" (i što je bilo važ-



Angela Luce
u filmu
Dekameron
(1971)

no u početku – niskobudžetnom) načinu snimanja pridonio je i izbor glumaca. U njegovim su filmovima, naime, svoje mjesto našli mnogi prijatelji, književnici (Elsa Morante, Paolo Volponi, Francesco Leonetti, Alfonso Gatto, Marcello Morante, Natalia Ginzburg), filozof Giorgio Agamben, slikar Giuseppe Zigaina, ljudi koje je upoznao u *borgatama*⁷ (npr. Ninetto Davoli, s kojim je snimio devet filmova, ili Franco Citti koji je igrao neku od sporednih uloga u sedam njegovih filmova), poneka iznimna osoba (Maria Callas) i slavni glumci (Orson Welles, Totò, Ugo Tognazzi, Anna Magnani, Laura Betti, Silvana Mangano, Terence Stamp). U takvom su izboru svakako veliku ulogu imali osobni kriteriji i razlozi. U dva je filma uključio i svoju majku, i to, barem prvi put, u vrlo značajnoj i indikativnoj ulozi: Djevica Marija, *Mater dolorosa*. Susanna postaje majka koja oplakuje mrtvog sina. Isto je načelo primijenio i pri snimanju *Dekamerona*. Za lik fratra koji će u jednoj od novela (u filmu) ispovijediti velikog grešnika ser Ciapellella odabrao je svojeg “ispovjednika”, slikara i bliskog prijatelja Zigačinu. Mnogo godina kasnije (2005), nakon što je postavio i dokumentirao svoju tezu o Pasolinijevu planiranom ritualnom samoubojstvu, u intervjuu listu *Il Piccolo*, Zigačina se ovako prisjeća tog angažmana:

(Pasolini je) ...zaustavio na tri dana snimanje Dekamerona što je natjeralo prilično zbumjenog Rossellinija da mi telefonira zato što je Pier Paolo stajao nepomičan i nije želio nastaviti snimati film a produkcija je gubila 60 milijuna lira na dan. (...) rekao mi je kako Pasolini apsolutno želi da ja odglumim fra Santa koji je ispovjedio ser Ciappelletta. (Zigačina, 2005)

Pasolini je glumce birao najvjerojatnije zbog fisionomije, izraza lica, neiskustva pred kamерom (kako bi ostali prirodniji) ili po nečem što je “čitao” u njima. Ako je, dakle, Cepperello-Pasolini grešnik zvao Zigačinu da bude njegov ispovjednik, iz sličnih je motivacija odredio i Susannu da u

70 / 2012

Evangelju bude "djevica-majka mrtvog mučenika". No ima još – Aldo Carotenuto, psihanalitičar (jungist) i pisac, iščitavajući njegov roman *Uličari*, prepostavio je drugo, gotovo suprotno tumačenje:

Pasolini stalno eksplicitno potvrđuje svoju svesrdnu ljubav prema majci, majci kojoj je u Evangelju po Mateju povjerio ulogu Marije. To je san sve djece, ili odraslih koji nisu nikad odrasli: učiniti od svoje majke Madonu, djevicu koja nije nikad bila ničija i koja se ne može posjedovati. Na psihološkom planu naglašavanje određenih osjećaja i vrijednosti odgovara uvijek potpuno drukčijoj stvarnosti u podsvijesti. Možemo dakle prepostaviti da je Pasolini živio u dubokoj mržnji prema ženama, kao što svjedoče i užasni zločini opisani u romanu a čije su žrtve žene. (Carotenuto, 1985: 51)

Najvjerojatnije je i njezina druga filmska uloga, Susanna – seljanka iz filma *Teorem*, odabrana po sličnom ključu, jer su za Pasoliniju služe i seljaci, ostaci jednog predindustrijskog neiskvarenog svijeta, simbolizirali svijest i savjest. Tako je još jednom poručio, doduše samo pozornim gledateljima, kako je njegova majka u temelju njegova odnosa prema životu i svijetu. Sličan je pristup pokazao i pri izboru Isusa, kojega je odigrao Enrique Irazoqui, tada devetnaestogodišnji Baskijac, militantno ljevičarski student iz Španjolske koji je napisao esej o Pasolinijevu romanu *Uličari* i nikad prije nije glumio.

3.4. Odnos s majkom. Psihoanaliza i mit

Pobožna učiteljica Susanna Colussi Pasolini ostavila je mnoge tragove u djelima svojeg sina. Često je spominjana, ali valja prepoznati i njezine tragove ostavljene u drugim ženskim likovima, obiteljskim situacijama, atmosferama i "bojama" kojima se Pasolini koristio u svojem radu. Pasolinijeva je majka opjevana u mnogo pjesama, među kojima nalazimo i jednu *Litaniju* u kojoj preuzima ulogu Djvice Marije, u drugoj je pjesmi (*Cvjetna nedjelja*) Krist o kojem pjeva Pasolini Krist njegove majke ("L'è le Crest della mi mama" – "On je Krist moje mame"), a u pjesmi *Molba mojog majci* priznaje:

Nezamjenjiva si. Zato je osuđen
na samoču život koji si mi dala.
A ne želim biti sam. Beskrajno sam gladan
ljubavi, ljubavi tijela bez duše.
Zato što je duša u tebi, to si ti, ali ti
si moja majka i tvoja je ljubav moje ropstvo:
proveo sam djetinjstvo robujući tom osjećaju
visokom i nepopravljivom, toj preuzvišenoj obvezi.
Bio je to jedini način da osjetim život,
jedina boja, jedini oblik...
(Pasolini, 1999a: 640)

VALTER
MILOVAN:
PIER PAOLO
PASOLINI:
NELAGODNI
SUBJEKT U
KNJIŽEVNOSTI I
U FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

No u pjesmama možemo pronaći mnogo, previše primjera... U filmu *Mamma Roma* majka i sin voze se zajedno na motociklu, poput zaljubljenog para: baš kao da su Pier Paolo i Susanna Pasolini. Valja se zagledati i u biografske, gotovo tehničke podatke, poput činjenice da je za potrebe snimanja *Kralja Edipa* preuzeo čak i svoj dječji krevetić.



Silvana
Mangano i
Franco Citti u
filmu *Kralj Edip*
(1967)

Imao sam na umu dvije stvari: prvo, prikazati svojevrsnu biografiju, potpuno metaforičnu i mitiziranu; drugo, uhvatiti se u koštač s problemima psihanalize i mita. Umjesto da projiciram mit na psihanalizu, ponovno sam projicirao psihanalizu na mit. To je bila osnovna operacija u Edipu. (Pasolini, 1992: 110)

Ono što bi za drugog redatelja bio nebitan izbor, za Pasolinija postaje uporište gledanja na tu fabularnu cjelinu, koju je obogatio s još osobnih (i majčinskih) elemenata: u toj istoj drugoj sceni pojavljuje se čipka iz slovenske Idrije (mjesto je i poznato po čipki), gdje je Pasolini živio kao dijete. Izbor čipke i dječjeg krevetića može se činiti mušičavim i "djetinjastim", ali vjerojatno sadrži elemente ritualnog i "magijskog" pogleda na svijet – nešto što je Pasolini zaokupljalo cijeli život. Osim toga, izbor Bologne (pjesnikovo mjesto rođenja i školovanja; u Bologni je objavio i svoju prvu zbirku pjesama) za mjesto radnje prologa i epiloga filma vezuje ga također uz osobno i obiteljsko. S druge strane šalje i jasan znak kako je Edipova sljepoča nesposobnost i nemogućnost suvremenog čovjeka da vidi i shvati svoju sudbinu (Murri, 1995: 65).

Pasolini se dijelom želi distancirati od autobiografizma koji mu se zbog *Kralja Edipa* lako može predbaciti. U uvodnim napomenama scenarija *Kralja Edipa* Pasolini piše:

Nikad nisam sanjao da vodim ljubav s majkom. Niti sanjao (...) Ali sam sanjao da vodim ljubav s ocem (uz komodu u mojoj i bratovojjadnoj sobi) i možda, mislim, sa svojim bratom; i sa mnogim ženama od kamena. Dakako, ne brojim snove koje sam više puta započinjao cijelog života, u kojima sam beskrajno i tužno uzlazio stubištima jadnih ili jedva dostoјnih kuća, u potrazi za nestalom majkom. (Pasolini, 2006: 320)

S druge strane, tvrdi i gotovo suprotno:

U Edipu progovaram o svojem Edipovom kompleksu. Dječačić u prologu sam ja, njegov otac je moj otac, bivši oficir pješaštva, a majka, učiteljica, moja je majka. Pripovijedam svoj život, mitologiziran, učinjen epskim legendom o Edipu. (Pasolini, 2006: VI)

Aldo Carotenuto, profesor teorija osobnosti na rimskome Sveučilištu, Pasolinijev san u kojem on gubi i traži majku povezao je s pjesnikovom projekcijom vlastitih agresivnih osjećaja. Od takvih se čitanja, koja su bila prisutna i prije Carotenutova uvjerljivog suda i zaključka, Pasolini branio riječima koje Jokasta kaže Edipu u njegovoj tragediji:

JOKASTA: Mi smo na milosti i nemilosti slučaja, i nitko od nas ne može znati što će mu se dogoditi! najmudrije je prepustiti se sodbini i živjeti kako se može... I zašto se toliko bojiš misli da si ljubavnik svoje majke? Zašto? Koliko je muškaraca vodilo ljubav sa svojom majkom u snu. (Pasolini, 2006: 433)

U Pasolinijevu je široj obitelji bilo više članova s homoseksualnim sklonostima te je i sam pjesnik vjerovao kako mu je ta sklonost (a i sudska) dana u naslijede. Majčina je ljubav, kako se vidi iz citirane pjesme *Molitva po narudžbi*, ostala utjeha i prokletstvo u toj situaciji. Osim Pasolinija, a i zbog Pasolinija, zanimljive su zaključke donosili i drugi: u knjizi *Grčka prema Pasoliniju – mit i kinematografija* Massimo Fusillo u Pasolinijevu djelu pronađeni, svjesne ili nesvjesne, tragove “poriva za reinfekcijom”.

Kralj Edip po Pasoliniju izražava bez sumnje svojevrsan eros koji je nostalgijski za izgubljenim totalitetom, izgubljenim jedinstvom s tijelom majke; regresivnu želju za povratkom u prededipsko djetinjstvo, u jednu predracionalnu i predlingvističku fazu... (Fusillo, 1996: 87)

Možda je i zato *Kralj Edip* morao (p)ostati blizak nekakvoj “viziji” ili snu. Ipak, promatrujući Pasolinijev opus, prepoznajemo – od prvih pjesama, romana pa preko filmova – uz pomoć psihanalize, evoluciju umjetnika koji je zadirao u sličnu problematiku još od svojih prvih djela, ali je s godinama postajao sve hrabrij u iznošenju i naslućivanju istine ispod “prihvatljivog” tumačenja stvarnosti i društva. Dalek je to put što ga je prešao mladi književnik koji se u predgovoru svojeg prvog, tek postumnog (1982) objavljenog prozognog djela *Voljeni moj* (naslovленог prema pjesmi iz filma *Gilda* Charlesa Vidora iz 1946.) sramio teme o kojoj je pisao:

*Dok pišem ovih nekoliko riječi predgovora, neugodnije mi je nego ikad. Mnogo sam riskirao pišući *Grešna djela i Amado mio*. Ne znam jesu li šakljive teme tih dviju priča nužne i dovoljno objektivizirane. Prepostavljam da, možda, kada bih izrekao ime grijeha, neki ne bi pročitali ni prvu stranicu knjige. (Pasolini, 1982: 195)*

VALTER

MILOVAN:

PIER PAOLO

PASOLINI:

NELAGODNI

SUBJEKT U

KNJIŽEVNOSTI I

U FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

4. Zaključak

Pasolinijeva *nelagodnost subjekta* svakako je umjetnički, intelektualni i životni odabir. Bio je dovoljno drugačiji od drugih da se nije mogao realno i potpuno uklopiti u tadašnje društvo, ni u ruralnu Furlaniju ni u urbani Rim, kao ni biti prihvaćen u društvu većine intelektualaca i književnika. Čini se da nije mogao, poput na primjer Luchina Viscontija, podupirati promjene i živjeti u miru svoj život: podupirati komuniste, ali ne pristupiti Partiji (koja tada također nije prihvaćala homoseksualce). On zato egzasperira svoje stanje u društvu provokativnim ponašanjem, a u filmu pak postiže izravnost, slobodu i širinu (tj. publiku) kakvu mu neko prozno djelo ili poezija nikad ne bi mogli omogućiti. Prodor privatnog života u njegovu umjetnost je gotovo potpun, ali vrijedi i obrnuto: prodor njegove umjetnosti u njegov život (teme muške prostitucije, siromaštva, Rima,

mitskih i mitoloških situacija te vjerskih preokupacija) odredit će njegov, većim dijelom, život (čini se kao da se cijeli život borio s nekim mitskim divom ili sizifovski pokušavao gurati talijansko društvo u nekom drugom smjeru) i smrt (u njegovu će smrt biti umiješan pripadnik tog mitiziranog potproletarijata).

Priča o Pasoliniju je i priča o rastu. Ono što svakako stoji jest da se Pasolini izborio za svoju istinu i uspio živjeti sa svojim "grijehom", iako je zbog njega vjerojatno i prerano okončao svoj život. I upravo je zbog tog grijeha – uz skandal i iritaciju mnogih – bio više kristolik. Pasolini imitira Krista svojom pojavom (Krist-učitelj, intelektualac koji kritizira i osuđuje, ali ljubi i neprijatelje), ali i likovima koji su prikazani u filmovima *Skuta* i *Mamma Roma*, dakle žrtvama koje nalaze svoj kraj u smrti. Također, u pjesmama iz gotovo svih razdoblja prisutan je i Krist-provokator, izložen tuđem prijeziru. Pasolini želi promijeniti svijet po cijenu njegova uništenja (film *Sekvenca o papirnatom cvijetu*), želi podučiti svijet po cijenu skandala (*Skuta*, *Mamma Roma*), želi biti Isus-revolucionar i Isus-djevojka (u pjesmi *Pribijanje na križ*) pokazuje svu "ženstvenost" svojeg stajališta), učinivši tako od skandaloznosti i blasfemičnosti crvenu krpnu kojom je, poput zastave iz svojih pjesama, mahao svojim ideoškim neprijateljima.

LITERATURA

Bellezza, Dario, "Io e Boccaccio", intervju, u: *L'Espresso*, 24. studenoga 1970.

Carotenuto, Aldo, 1985, *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Torino: Boringhieri.

Colombo, Furio, "Siamo tutti in pericolo", intervju, *La Stampa*, 8. studenoga 1975.

Fusillo, Massimo, 1996, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze: La nuova Italia.

Machiedo, Mladen, 2003, *Zrakasti subjekt*, Zagreb: Ceres.

Machiedo, Mladen, 1988, *Napuklo zrcalo (Rubovima biografizma)*, Umjetnost riječi, br. 2, Zagreb

Milovan, Valter, 2011, *Bilješke o Pasoliniju*, Zagreb: Meandar.

Murri, Serafino, 1995, *Pier Paolo Pasolini*, Milano: Il Castoro-Unità.

Pasolini, Pier Paolo, 1976 (prvo izdanje 1955.), *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1975 (prvo izdanje 1959.), *Una vita violenta*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1964, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Edipo re*, *Medea*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1999 (prvo izdanje 1973.), *Teatro*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1982, *Amado Mio/Atti impuri*, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1993, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1999. (prvo izdanje 1995), *Bestemmia* (vol. I–IV), Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 2001, *Teatro*, Milano: Mondadori.

Pasolini, Pier Paolo, 1992, *Pasolini su Pasolini*. *Conversazioni con Jon Halliday*, Parma: Ugo Guanda.

Pasolini, Pier Paolo, 1993, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia, Milano: Garzanti.

Pasolini, Pier Paolo, 1998, *Pilad*, preveli Ivica Buljan i Mani Gotovac, Institutu Italiano di Cultura, Zagreb, 1998.

Schwartz, Barth David, 1995, *Pasolini Requiem*, Venezia: Marsilio.

Zigaina, Giuseppe, 1990, *Pasolini i smrt: mit, alkemija i semantika "blistajućeg ništavila"*, preveo Viktor Tadić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Zigaina, Giuseppe, "L'amico-pittore Zigaina: *Pasolini in codice annunciò la sua morte*", *Il Piccolo*, 1. studenoga 2005.

UDK: 791.633-051RADIĆ, T."197"

Igor Tretinjak

Filmski modernizam i multimedijalnost *Timona* Tomislava Radića

SAŽETAK: Godine 1973. Tomislav Radić oblikovao je vrlo zanimljiv multimedijalski projekt *Timon*, u kojem je istoimenu Shakespeareovu tragediju postavio na daske zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, da bi potom suvremenu inačicu tragedije pretočio u film. Dva je umjetnička djela višestruko povezao: od glumaca preko motivskih elemenata do izravnih prodora kazališne predstave u film, ali i obratno, stvorivši vrlo slojevit i u to doba iznimno suvremen multimedijalski projekt. Ovaj tekst sagledava i analizira projekt od tekstuallnog predloška preko rekonstrukcije kazališne predstave *Timon Atenjanin* te analize filma *Timon*, s posebnim naglaskom na modernističkim elementima, do analize projekta u cjelini, čime 40-ak godina kasnije pokušava barem dijelom ispraviti pogrešku struke koja je projekt uglavnom prešutjela.

KLJUČNE RIJEČI: Tomislav Radić, *Timon Atenjanin*, *Timon*, William Shakespeare, filmski modernizam, kazališna predstava, multimedijalnost

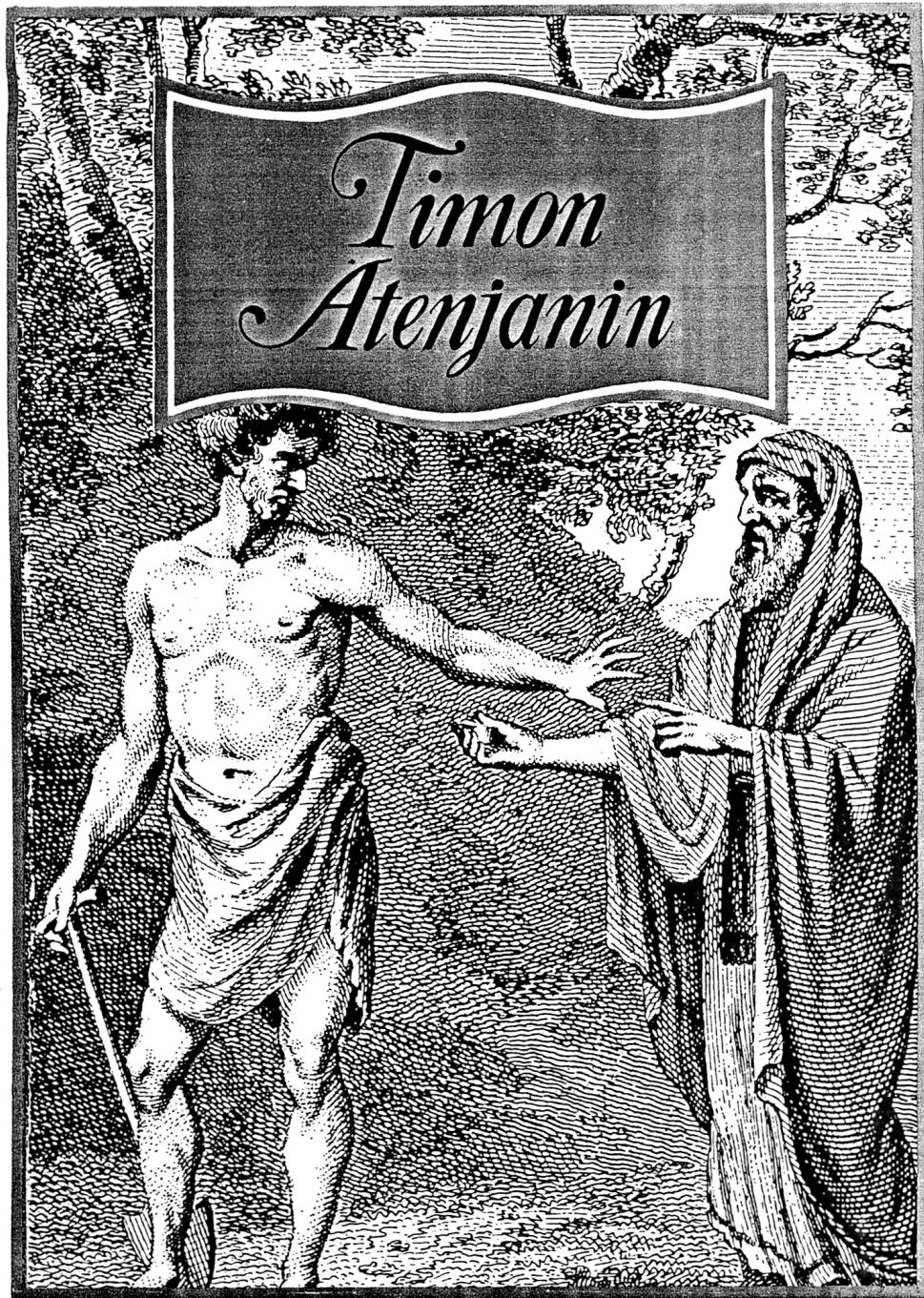
1. Uvod

Godinu dana nakon velikog uspjeha koji je 1972. postigao svojim igranofilmskim prvijemcem *Živa istina*, dotad ugledni kazališni redatelj Tomislav Radić realizirao je jedinstven i vrlo zanimljiv multimedijalski projekt u sklopu kojega je Shakespeareovu tragediju *Timon Atenjanin* najprije postavio na daskama zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta, da bi dan nakon premijere započeo sa snimanjem igranoga filma *Timon*. Predstavu i film, stilski bitno različite, povezuju gotovo jednaka glumačka i suradnička ekipa, tematske silnice, izravne referencije te međusobno prodiranje i prepletanje. U slojevitom umjetničkom projektu tadašnja publika i kritika (Foretić, Grgičević i Frndić) nisu u potpunosti prepoznale vrijednost projekta pa je predstava ocijenjena tek dobrom, te je u matičnom kazalištu od 17. travnja 1973. do 3. travnja 1974. izvedena svega 21 put, dok je film doživio svojevrsni fijasko te je s redovitog kinorePERTORA skinut nakon nekoliko projekcija (usp. Krelja, 2006). Kako su dva umjetnička čina jako utjecala jedan na drugi te su nastajala i razvijala se dijelom usporedno, prava vrijednost tog umjetničkog projekta uočava se tek promatranjem cjeline, čemu se, među ostalim, usmjerio ovaj rad.

2. William Shakespeare: *Timon Atenjanin*

Naslovni junak Shakespeareove tragedije *Timon Atenjanin* imućni je atenski građanin kojega pretjerana darežljivost dovodi do bankrota. Gubitak materijalnih dobara i pad u dugove dojučerašnje poštovatelje i prijatelje razotkriva kao laskavce bez pokrića, koji u nedostatku darova od naslovnog junaka očekuju povrat dugova, istodobno noseći njegove zlatnike na sebi. Takav obrat situacije naivnog i neproračunatog dobročinitelja pretvara u čovjekomrsca koji se od svijeta povlači u šumu. U toj mržnji umire od vlastite ruke.

Univerzalnu temu Shakespeare je iznio u petočinoj stihovanoj tragediji kojoj nedostaje čvrstoće i koherentnosti te mjere u obratima, dok s druge strane posjeduje dramaturške viškove, po-



Plakat
predstave
*Timon
Atenjanin**

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Materijal ustupio Odsjek za povijest hrvatskog kazališta i glazbe, HAZU.
kazališta pri Zavodu za povijest hrvatske književnosti,

INTENDANT: MLADEN ŠKILJAN

DIREKTOR DRAME: PETAR ŠARČEVIĆ

Timon Atenjanin

Tragedija u dva dijela (5 činova)

Napisao: WILLIAM SHAKESPEARE

Preveo: Antun ŠOLJAN

Redatelj: Tomislav RADIĆ

Scenograf: Drago TURINA

Kostimograf: Diana KOSEC-BOUREK

Kompozitor: Boško PETROVIĆ

Koreograf: Sonja KASTL

Inspicijent: Milica OMERBEGOVIĆ

Šaptač: Lucija OTRŽAN

Prvi put u Zagrebu



Drago Turina



Tomislav Radić

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Materijal ustupio Odsjek za povijest hrvatskog kazališta i glazbe, HAZU.
kazališta pri Zavodu za povijest hrvatske književnosti,

Isječak iz
programske
knjižice HNK*

put Lude "koji sudjeluje u jednom jedinom prizoru" (Šoljan, 1970: 7). Glavni junak je žrtva vlastite pasivnosti te se mijenja isključivo pod udarom izvanjskih silnica. Osim što unutarnji obrati lika dolaze izvana, događaju se očekivano, ali i u prenaglim promjenama lika. Iako je Timonov krah višestruko najavljen u obliku upozorenja i usputnih komentara, svejedno dolazi iznenadno. Prijelaz iz pretjerane širokogrudnosti u mizantropiju očekivan je, a opet nenadan i pretjeran. Upravo taj rez razdvaja tragediju na dva gotovo nespojiva pola, dok se nagli obrati nastavljaju u drugome dijelu. Tako poludjeli Timon, koji mrzi sve što je ljudsko, životinjsko i živo, u trenutku povjeruje u dobrotu svojeg sluge Dvorskog, no već u sljedećoj sceni, povratkom laskavaca, postaje proračunat.

Zbog mnogobrojnih "nedosljednosti, nejasnih mjesta, krive paginacije i tiskarskih grešaka" (Šoljan, 1970: 7) u prvom tiskarskom folio izdanju iz 1623., "na osnovu kojeg su nastala sva kasnija brojna izdanja Timona (...) mnogi tvrde da tekst predstavlja samo prvpis, grubi nacrt za dramu, koji Shakespeare nije dospio ili nije htio dotjerati do kraja (ili možda jest, pa se konačna verzija zagubila). Drugi međutim smatraju Timona autentičnim i dovršenim djelom, koje su samo naknadno unakazili prepisivači (...), a zatim, što od žurbe, što od općenite tadašnje nebrige, slagari u tiskari". (Šoljan, 1970: 7)

Bez obzira na nedorađenost materijala, tekst koji nužno vapi za dramaturškim intervencijama i šavovima, iznosi zanimljivu i uvijek aktualnu temu, koja je, kako ističe Šoljan (1970: 7), "vrlo stara i javlja se već u perzijskim izvorima, odатle je dospjela u 'Tisuću i jednu noć', u grčku i rimsку književnost i konačno europsku renesansu".

3. Predstava *Timon Atenjanin*

Predstava *Timon Atenjanin* prvo je i do danas jedino postavljanje toga Shakespeareova komada u hrvatskim kazalištima. Redatelj Tomislav Radić na scenu je prenio cijelovit Shakespeareov tekst, odnosno Šoljanov prijevod, bez većih intervencija. Samim time zadržao je pasivnost naslovnog lika, što je objasnio u najavi predstave:

Premda je Timon glavno lice, on jedino može opstati na sceni, ako su svi oko njega toliko životni da je u gledalištu moguće prepoznati sve stupnjeve licemjerja. To licemjerje kao način življjenja, i pokušaj pojedinca da se tome suprotstavi – doduše, na jedan krajnje krivi način: odustajući od sukoba – to je meni zanimljivo u tekstu (Erceg, 1973) ... Da bi Timon imao koga mrziti, mora živjeti u punom, bogatom svijetu. Likovi oko njega ne smiju biti uniformirani (G, 1973).

Tragediji originalno smještenoj u antičku Atenu, u "strahu" "da se predstava ne doživi kao muzej" (Erceg, 1973), redatelj je oduzeo vremensku i prostornu odrednicu kostimografskim i scenografskim rješenjima, neutraliziravši prostor i vrijeme, time ujedno modernistički naznačivši svevremenost, ali i suvremenost radnje.¹ Redateljsku viziju scenograf Drago Turina vrlo je uspješno pretočio u otvoreni prostor nalik trgu. Efektnost je potvrđio kazališni kritičar Dalibor Foretić, zapisavši: "Jednostavna, dinamična scenografska zamisao Drage Turine jedna je od rijetkih scenografija u nas što ne okružuje predstavu, već organski, u svom mijenjanju, srasta s njome." (Foretić, 1973)

¹ "Težili smo vizualizaciji predstave koja bi bila bliska našem suvremenom senzibilitetu. Odrekli smo se jednog dijela teatarskog rekvizitarja koji se standardno upotrebljava u predstavama što se

događaju u antici. Nismo krenuli putem povijesne rekonstrukcije, već smo nastojali ocrtati karaktere i prostor tragedije, podobno shvaćanju i poimanju našeg vremena." (Erceg, 1973)



IGOR

TRETINJAK:

FILMSKI

MODERNIZAM I

MULTIMEDIJAL-

NOST TIMONA

TOMISLAVA

RADIĆA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Prostor trga prema kraju scene prelazi u široke trake poput ulica ili životnih težnji, odnosno putova uspjeha ili pada. Trake, koje vizualno produljuju scenu, pokretne su te podizanjem sa stražnje strane skraćuju prostor igre, smanjujući mogućnosti djelovanja glavnoga lika, utječući time na njega i njegovu pasivnost, odnosno nemoć (rekonstrukcija na temelju fotografija iz predstave i kadrova iz predstave koji su uvršteni u film *Timon*). Pa tako u kritičkim osvrtima, Marija Grgičević govorí o "krajnje reduciranoj, asocijativnošću bogatoj, u najboljem smislu riječi modernoj scenografiji" (Grgičević, 1973), te Nasko Frndić zaključuje kako je scenografski okvir "koji daje



iluziju klasičnih zdanja i trgova, a simbolikom dočarava smisao ljudskog uspinjanja na društvenim stepenicama uspjeha" (Frndić, 1973) znatno pridonio monumentalnoj jednostavnosti predstave.

Osim scenografski, predstava je i kostimografski ogoljena do minimalističke univerzalnosti, kako vremenske tako i prostorne. Grgičević i ovdje uočava težnju svedrenosti, i to s pomoću sveprostornosti te zaključuje kako je Diana Kosec-Bourek u "kostimima koji izvrsno individualiziraju likove (...) nastojala izraziti svedrenost zbivanja komplikiranim povezivanjem starogrčkih i azijskih (Japan) oblika u težnji da vanjštinom izrazi ljudsku prirodu" (Grgičević, 1973). Vizualnost stilski prati glazba Boška Petrovića "na udaraljkama svedena u svojoj jednostavnosti na smisao rituala". (Foretić, 1973)

U takav okvirni sloj Radić je dobro ukomponirao svoju tadašnju kazališnu poetiku poznatu, kako je napisala Grgičević (1973), po komornom načinu izražavanja, strogoci u izboru detalja, te po istančanoj ironiji protkanoj melankolijom. No tim minimalizmom redatelj je prepustio dramu, kako zaključuje Foretić, "ispaznoj ljepoti rijeći", odnosno kao da mu je, "imajući u rukama izvrstan Šoljanov prijevod, tečan, pun sočnih i jedrih izraza, izvanrednih slobodno prevedenih igara rijeći" osnovna misao bila da svojim redateljskim postupkom, "na izgled škrtim i dokraja pojednostavljenim, podcrtati i naglasiti ispraznu ljepotu rijeći". (Foretić, 1973)

Najveći teret ležao je, čini se, na glumcima.

Određenu stilsku cjelovitost pokazuju sve osnovne pretpostavke predstave, osim jedne, one osnovne: igre glumaca. Radić je, očito sklon putu nevelikog miješanja u tok predstave, ostavio glumačkoj ekipi velike mogućnosti improvizacije, ali ih je time prije osudio nego oslobođio. Jer, gdje



god je bila prijeko potrebna redateljska ruka, kao u masovnim scenama, osjetio se određeni stil igre, naročito u živim scenama Timonova susreta sa slugama svojih vjerovnika i posljednje Timonove gozbe. (Foretić, 1973)

Velik prostor improvizacije Radić će dati glumcima i u filmu. Glavni glumac Boris Buzančić bio je jedan od glavnih redateljevih poticaja za projekt. Radić kaže da ga je dobro upoznao radeći s njim jedan Beckettov komad u Teatru ČTD, te je poželio da upravo on igra ulogu Shakespeareova naslovnog junaka (Erceg, 1973).

U Buzančićevoj glumi Marija Grgičević uočila je diskrepanciju između naivno dobroćudnog i pretjerano darežljivog Timona u prvoj dijelu i mizantropa u drugome: “(...) dok njegov Timon u prvom dijelu sav zrači unutrašnjom srećom, u drugom dijelu, kada ima pred sobom nesumnjivo teži zadatak, on kreće na prvu loptu, iskazujući Timonov jal ijad širokom, nervoznom gestom i isforsiranim vikanjem iz čega se uopće ne osjeća lom svjetova što se ruše u njemu” (Grgičević, 1973). Time Buzančić kao da podcrtava diskrepanciju same drame, što potvrđuje i, čini se, neuvjerljivije tumačenje mizantropa. Iako mu je kao glumcu bolje odgovarao plemeniti lik od strastveno bijesnoga, jer “Boris Buzančić nije, doduše traged velikog raspona, koji bi Timonovoj beskonačnoj ljubavi i isto tolikoj mržnji prema ljudima dao sveobuhvatni zamah” (Grgičević, 1973), dio razloga možda se krije i u teškom obujmljivanju lika kojega mijenjaju vanjski elementi, i to ne uvijek najjasnije definirani.

Diskrepanciju na tragу Buzančićeve glume kritičari vide i u glumačkoj podjeli i neusklađenosti glumaca:

...dolazi do diskrepacija, bilo zbog podjele (izvrsno odabran Branko Bonacci za ulogu slikara nesretnog odabranog Špire Guberine za lik pjesnika), bilo zbog neprožimanja glumačkih kreacija, dogodilo se tako da u jednoj predstavi, bez ikakvog vidljivog povoda, imamo glumu koja ide potpuno na vanjski efekt (sretan primjer Ljudevit Galic u ulozi trgovca), koja se iskazuje bogatstvom grimase i unutarnjeg doživljavanja (poletni Vanja Drach u ulozi Apemanta), do one koja sva drhturi i

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zrači potpunom otjelotvorenosću (Kruno Valentić kao Dvorski, Mustafa Nadarević kao Lucilije ili iznenađujuće novi Tonko Lonza kao Flaminije). (Frndić, 1973)²

I Marija Grgičević uočila je neke glumački slabe karike, i to ponajprije u području dikcije, 1970-ih, pod utjecajem tada žive Gavelline misli kako su “artikulacioni procesi (...) najdragocjeniji dio glumčevog autonomnog materijala” (Batušić, 1983: 243), znatno kritičnije promatrane nego danas. “Na žalost, dobar dio ansambla (zajedno s protagonistom i inače izvrsnim Špirom Guberinom) imao je na premijeri nedopustive muke s dikcijom, što je bez dvojbe posljedica nedovoljno sistematskog rada u ovom teatru.” (Grgičević, 1973)

Radić je, zaključno, na sceni HNK oblikovao predstavu koja, kako primjećuje Grgičević, “uz krajnju ogoljelost igre, daleko svakoj deskripciji, uspijeva stopiti psihološki i idejni plan zbivanja u jedinstvenu punoću, gdje satira i lirizam saznanja i osjećaji izviru iz ljudi, a pustinja mržnje odjekuje žudnjom za humanošću” (Grgičević, 1973). Nešto kritičnije stajalište zauzeo je Foretić, osvrnuvši se na film kao nužan dio mozaika. “Izlazeći s predstave, gledaocu se čini da mu je jasna, bez obzira na spomenute nedosljednosti, Radićeva misao o predstavi, ali ne i njegova misao predstave. Možda će tu enigmu razotkriti film...” (Foretić, 1973)

4. Film *Timon*

Film *Timon* režirao je Tomislav Radić, koji je ujedno scenarist prema motivima istoimene Shakespeareove tragedije. Od sudionika predstave u filmu sudjeluju i skladatelj Petrović te scenograf Turina, dok su novi u ekipi direktor fotografije Tomislav Pinter i montažerka Maja Filjak-Bilandžija. U filmu glume glumci iz predstave uz rijetke pridošlice: Boris Buzančić, Vanja Drach, Kruno Valentić, Zlatko Crnković, Saša Violić, Helena Buljan, Ivo Kadić, Tonko Lonza, Ivo Serdar, Zvonko Strmac, Lana Golob, Vladimir Gerić i Ljudevit Galic. Radić je sa snimanjem, koje je potrajal svega sedam dana, započeo na zakuski nakon premijere predstave. Premjera *Timona* održana je na festivalu u Puli, “gdje je bio dočekan ‘na nož’, doživio je kolosijalan fijasko te je s redovita kinoreportera skinut nakon nekoliko projekcija” (Krelja, 2006: 99).

Film je suvremeno i modernističko čitanje naslovne tragedije te prati timonovski pad glavnoga glumca istoimene predstave od trenutaka slave i hvale, neposredno nakon završnog pljeska na premijeri, do pada i konačne tragične srbine.³

Za razliku od drame i predstave, element vrednovanja u filmu nije novac, već glumačka slava, odnosno, kako piše Grgičević, “film će problem paralelan Timonovom razviti u suvremenom

2 Otvorene ruke pri oblikovanju likova neki glumci su u potpunosti iskoristili te je predstava ponudila nekoliko odličnih glumačkih rola. Vanja Drach je, tvrdi Foretić (1973), dao “jednu od svojih u to vrijeme najboljih uloga”. Njemu se pridružuje i Zlatko Crnković “u monolitno izraženom liku Alkibijada, a Ivo Serdar samo jednom svojom kratkom scenom ostavlja bogat trag u cijeloj predstavi. Ivo Kadić, Ivan Katić, Tonko Lonza, Ljudevit Galic, Kruno Valentić, Aleksandra Violić i mnogi drugi ostaju nezaboravni bez obzira koliki bio tekst njihove uloge”. (Foretić, 1973)

3 “Umjesto klasične ekranizacije djela, Radić je (u filmu; op. I.T.) posegnuo ponajprije za Borisom Buzančićem, interpretom naslovne role Shakespeareova komada s neočekivanom, ali i izazovnom nakanom da u filmu uspostavi podudarni paralelizam između srbine dramskog junaka (Timona Atenjanina u Buzančićevoj interpretaciji) i Glumca koji tumači tog junaka (također u Buzančićevoj izvedbi).” (Krelja, 2006: 99)



društvu, kroz jedan od njegovih najprevornijih vidova – svijet kazališnih ljudi” (Grgičević, 1973). Pad glavnog junaka započinje kad nadraste kolege, čija ljubomora ga polako ngriza i, iako prema van njegova slava diskretno tamni, nestaje njega kao individue i glumca unutar skupine.

Film otvaraju posljednje riječi Timona Atenjanina iz predstave, koje se pretaču u završni pljesak, na taj način izravno povezujući film s predstavom, ujedno prizivajući stvaralački impuls za film, ali i locirajući ga u vremenskom okviru – završetkom premijere. Priča se potom seli u aulu i kafić Hrvatskoga narodnoga kazališta, gdje se slavi trijumf glavnog glumca predstave, kojega tumači Buzančić. Slavu potvrđuju mnogobrojni čestitari željni društva zvijezde trenutka, ljubeći ga te nazdravljujući u njegovu čast. Sam slavljenik, poput lika koji tumači, od početka djeluje pomalo odsutno u tom lažnom sjaju koji je samo dijelom rezultat njegova rada, a mnogo više plod konvencija i medijskih potreba za junacima dana.

Nakon premijere kreće Glumčev pad u poslovnom, socijalnom i emocionalnom aspektu. U poslovnom, koji se odvija na sceni i u garderobi, pokreće ga ljubomora kolega, koja započinje šaputanjima iza leđa o prvaku i drugacima, odnosno razmaženoj zvijezdi koja ne ponavlja tekst i kasni na izvedbu. Šapti se razvijaju u bučna negodovanja i pravi bunt, a kumuju Glumčevu umjetničkom padu u izvedbi predstave u kojoj zaboravlja repliku, pretočivši je u muk. U socijalnom aspektu, koji se odigrava za šankom i na Glumčevoj zabavi, junakovo isticanje nameću drugi, posebice mediji. Tako završava na naslovnici tjednika *Studio*, što je važan element filma i junakova tragičnog kraja. Početni jaz širi se s poslovnim razdvajanjima, a u jednom trenutku glavni junak ostaje sam. Samoču u prвome dijelu filma razbija kolegica iz predstave, da bi je iz njegova kreveta istisnula šaptačica iz predstave. Razvojem filma, problema i njegova pada, i šaptačica pada u drugi

IGOR

TRETINJAK:

FILMSKI

MODERNIZAM I

MULTIMEDIJAL-

NOST TIMONA

TOMISLAVA

RADIĆA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



plan, a zamjenjuje ju nova ljubavnica kratkoga daha, odnosno Ćuća, kako junak naziva svoje povremene intimne prijateljice.

Tri aspekta Glumčeva života u silaznoj putanji povezuju scene u vlaku, ujedinjujući ih u simbolici protoka vremena, odnosno životnog putovanja. Na taj način glumčev pad nije tek vezan uz predstavu, već postaje životno potonuće pojedinca. U skladu s tim, film završava riječima iz predstave koje objavljaju smrt, a koje se usijecaju u scenu u kojoj Glumac u vlaku klone.

Distancom prema okolini koja ga uništava, Boris Buzančić podcrtava pasivnost Timona Atenjanina te, dok okolina radi na uništenju njegove karijere, odnosno glave, odsutno ljubi, nazdravlja, pjeva ili ponavlja tekst. Kao i u predstavi, i u filmu je glumac vrlo uvjerljiv u melankoličnom promatranju vlastite slave s odmakom, što Krelja vidi osobinom egocentričnosti (“samodostatni isprazni egocentrik”; Krelja, 2006: 100), dok je nešto manje uvjerljiv u prijelazu prema mizantropiji. Potragu za efektnijim glumačkim prijelazom dijelom mu je otežao scenarij, koji se “temeljio na popisu scena s kratkim napomenama o tome što u pojedinoj treba pokušati snimiti” (Krelja, 2006: 100), a koji nije dovoljno jasno motivirao i podcrtao obrat, čime film, poput predstave, u neku ruku nasljeđuje slabe točke drame.

Bez obzira na taj scenaristički propust, film jasno i uvjerljivo prenosi sudbinu Timona Atenjanina u prostor redateljeva životnog i društvenog okruženja.



5. Modernistički elementi u filmu *Timon*

Film *Timon* nastao je pod utjecajem filmskog modernizma koji ga je višestruko odredio, za početak već od odabira izvora i teme. Drugi modernizam se, umjesto slikarstva i glazbe, na koje je bio naslonjen prvi modernizam, oslonio "na dva velika 'neprijatelja' filma prvog modernizma, književnost i kazalište" (Kovács, 2007: 42). U tom je duhu *Timon* nastao kao slobodna umjetnička prerada književnog djela, Shakespeareova *Timona Atenjanina*, te usporedo i u odnosu na istoimenu kazališnu predstavu.

Ante Peterlić kao jednu od osnova modernističkog filma u odnosu na prethodne vidi tematski obrat. "Socijalno-ekonomска tematika prestaje biti izazov vremena. Na njezino mjesto dolazi ona njoj do tada prateća, a to je psihološka tematika, teme u svezi s čovjekovim samoodređenjem, identitetom, moralnošću" (Peterlić, 2008: 224). Samim time u fokus modernističkih filmova dolaze pojedinci, "individue koje su izgubile kontakt sa svijetom" (Kovács, 2007: 82), odnosno koje "teže postati apstraktne jedinke isključene od vlastitog okruženja" (Kovács, 2007: 65). Glavni lik Radićeva filma, Glumac, središnja je točka oko koje i na koju utječu sve silnice, a koja je tijekom cijelog filma duhom odsutna i udaljena iz prostora vlastita okruženja. Njen pokušaj izdvajanja ide toliko daleko da svaku ljubavnu vezu, kao najbliži ljudski kontakt, gasi u trenutku kad bi iz čisto tjelesne trebala postati emocionalna.

Iako autorovu pozornost u potpunosti zaokuplja glavni lik, gledatelj na kraju filma neće dobiti objašnjenje za Glumčevu pasivnost ili konačni lom. Fokus zanimanja "prije je univerzalno 'ljudsko stanje' karaktera, nego određeni karakter u određenom okruženju", budući da "koncen-

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



tracija na likovima i karakterima u modernističkom filmu ne uključuje u sebe psihološku karakterizaciju" (Kovács, 2007: 65). S Glumcem i njegovom pasivnošću društvena okolina ne suošjeća, što bi učinila u klasičnoj naraciji u kojoj je "društvo sposobno prihvati individualnu, koliko god ekstravagantna bila" (Kovács, 2007: 73), već ga lomi, u skladu s modernističkom naracijom u kojoj "društvo slama slobodu individue" (Kovács, 2007: 73). Kako se lom zbiva unutar društva i od strane društva, tako udara u glumca kroz njegov društveni smisao, odnosno glumački poziv. Motiv za rušenje i početni pad vidi se na sceni ili iza nje, dok je konačni lom razbijen umetcima iz predstave koja ga je uzdigla do pozicije zvijezde, u istom trenutku upisavši njegovu propast.

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Glumčev pad, kao i u tragediji, višestruko je najavljen, no za razliku od Shakespeareove do-slovnosti, Radić to radi znatno suptilnije i slojevitije, otvorivši film Timonovim oproštajem, zatvorivši ga glasnikovom objavom Timonove smrti. Iako je društvo važan element u Glumčevu padu, nije i jedini. U duhu Peterlićeva tumačenja modernističkog junaka, antagonist postaje sam protagonist (Peterlić, 2008: 223). Tu poziciju Glumac zauzima svojom neodlučnošću, puštanjem izvanjskih struja da ga optužuju, pljuskaju, poigravaju se njime, usput radeci protiv sebe u emocijonalnim bjegovima iz jednog zagrljaja u drugi, ne dopuštajući nikome da mu priđe preblizu.

Osim unutarnjih osobina, junak Radićeva filma posjeduje i izvanjske elemente tipičnog modernističkog junaka. Potječe iz svijeta umjetnosti, a po poziciji kazališne zvijezde može se zaključiti kako pripada srednjem ili višem srednjem sloju. Osobi takva društvenog profila "financijsko stanje nije u prvom planu, puno je važnije njegovo ponašanje, način govora i posebice zanimanje za kulturu" (Kovács, 2007: 68). Također, Glumac je, bez obzira na ljude koji ga okružuju, usamljen, "stoga živi u velikom gradu" (Kovács, 2007: 69), tj. u Zagrebu.

Svi ti elementi prikazuju Glumca, tipično modernistički, "mentalno u potpunosti slobodnog". No, "ta sloboda povlači neke posljedice (...) Prva posljedica je određena pasivnost" (Kovács, 2007: 70), ujedno Glumčeva glavna osobina, dok je druga "neočekivanost njegovih akcija i reakcija" (Kovács, 2007: 70), odnosno njihova izostanka, poput nereagiranja u trenucima kad je jasno prozvan, zatvaranja očiju na šaputanja iza leđa, odbacivanja i povređivanja osoba koje mu postaju najbliže, neizgovaranja replike na sceni, ali i manje bitnih elemenata poput pomalo zbunjujućeg i neočekivanog brisanja tijela i kose jastukom.

Na tragu neočekivanosti junakovih akcija i reakcija jest i struktura filma, koji je "otvoren", jer ne odgovara na sva pitanja koja su 'postavljena' tijekom filma i jer djeluje 'nedovršeno'" (Peterlić, 2008: 224). Iako je gledatelju jasno da se Glumac u završnoj sceni u vlaku gasi, nije jasno umire li ili je tek klonuo. Također, padom glave na prsa priča se naglo prekida bez odgovora na pitanja motiva rušenja Glumca, razloga njegove pasivnosti i prepustanja zloj kobi, ali i sudbine cijele predstave koje glavni glumac nestaje, ljubavne zavrzlame i mnogobrojnih drugih.

U prizemu naturalizmu njegova skončanja u WC-u tandrkava putničkog vlaka – na način junaka iz filmova Žike Pavlovića – nema dramskog patosa, nema zaostale herojske geste, nema katarze. Prije ulaska vlaka u posvemašnji mrak tunela (dok se u njegovoj pozadini nazire njegova slika s naslovnice tjednika koju su njegovi kolege cinično zaliјepili) još se nekako drži; kada u kadar nahrupi svjetlo, njega više nema... (Krelja, 2006: 100)

Otvoreni kraj "rezultat je 'razlomljene' strukture, u kojoj svaki dio više ne svjedoči nužno o cjelini, već zna imati dijelom i autonoman 'život'", što je posljedica pojave "subjekta koji se ne shvaća kao tek postupno promjenjiva, temeljno čvrsta kvaliteta, nego i kao nešto nestabilno i teško shvatljivo" (Peterlić, 2008: 224).

Razlomljena struktura prisutna je u filmu kojega su sadržajne niti izmiješane unutar strukture. Tako u Glumčeve ljubavne i životne lomove uranjaju replike iz predstave, televizijski intervjui nakon premijere prepleće se sa zdravnicama i scenom seksa, zabava sa scenom svlačenja žene, a u scene Timonove izrazite pasivnosti usijeca se kadar iz televizijske emisije u kojem znanstvenik priča o Shakespeareovoj drami *Timon Atenjanin*, podcrtavajući pasivnost lika. Junakov izolirani svijet sukobljava se i suočava s prostorom okoline u kojoj se stvaraju buktinje usmjerenе prema njemu. Tako kamera Tomislava Pintera prati Glumca mirnim i čistim krupnim kadrovima njegova tijela u sporom pokretu ili omotanog ženskim tijelom, da bi tu mirnoću razbio prikaz okoline u

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dinamičnom gibanju ljudi i kamere koja luta dijelovima masa i tijela, od razigrane mimike lica što ih prati iz različitih kutova do stopala u pokretu. Razlomljenost strukture pojačava i zvučni sloj filma autora Boška Petrovića, koji to čini lomeći ritam u dinamičnim *crescendima* iz smirenog u uznemireno, poigravajući se brzinom, jačinom i emocijom, stvarajući time struktturni diskontinuitet. Sve te struktturne *krhotine* povezuje putovanje vlakom kao metafora životnoga puta.

5.1. Modernizam u vizualnom i auditivnom sloju

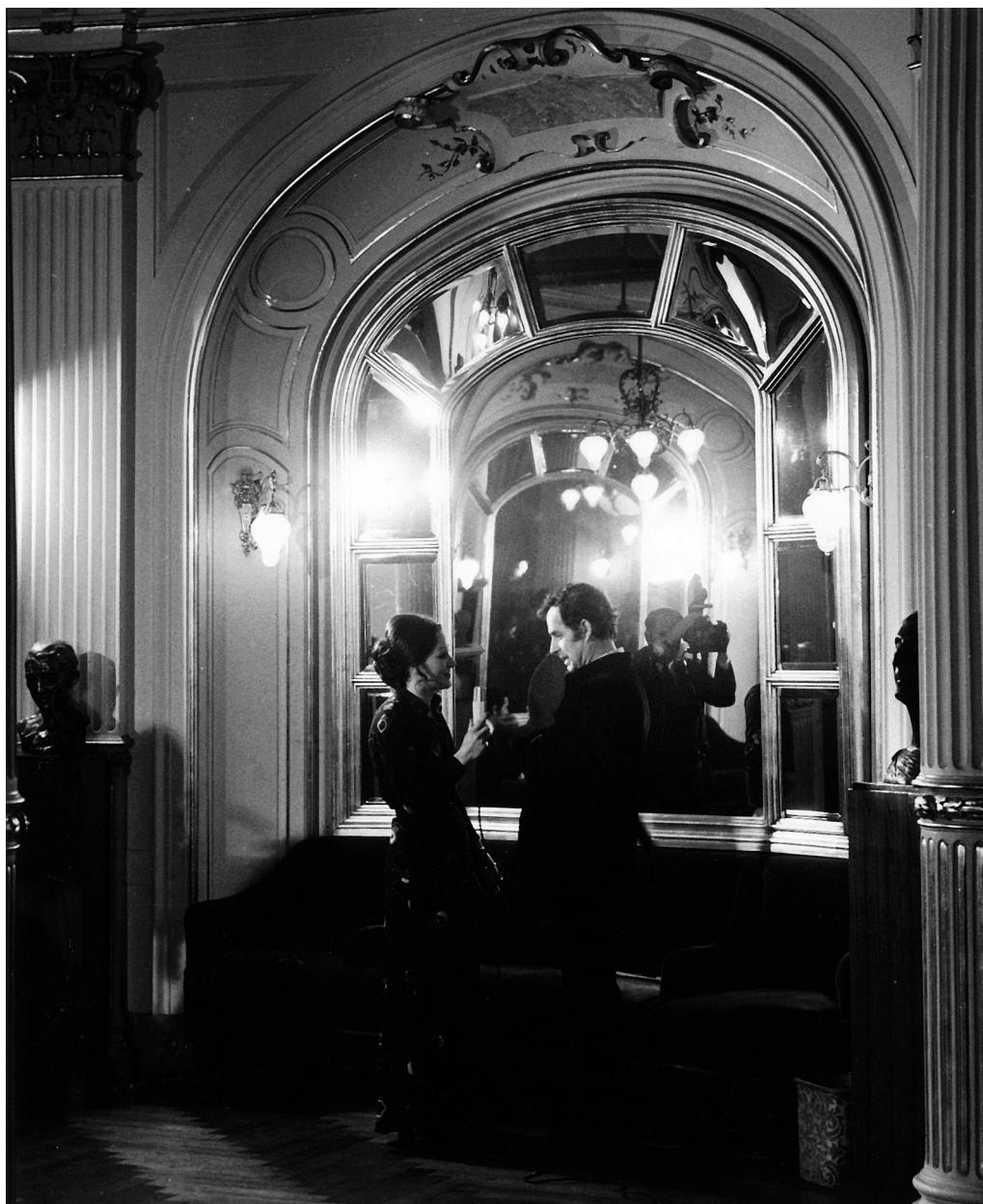
U vizualnom se sloju filma Pinter koristi različitim snimateljskim kutovima, suočavajući ih montažom, a kamerom se naslanja i na sadržajni sloj, komentirajući ga i nadograđujući, čime modernistički svraća pozornost gledatelja na kameru. Prijetvorni svijet glume i glumaca prikazuje snimajući njihove dijaloge najvećim dijelom u garderobi nakon predstave, u trenutku dok skidaaju šminku, odnosno dok padaju maske razotkrivajući stvarna lica prijetvornih prijatelja i kolega. Kako bi ih dodatno ogolio, Pinter događaje u garderobi prati ponajprije u ogledalu, na taj način suočavajući glumce sa samima sobom, ali i putem posrednika, zauzevši vojersku ulogu skrivene kamere, čime je na neki način anticipirao današnje bigbrotherovske kutove snimanja.

Obrat Glumca iz slave u propast vrlo efektno prikazuje na zabavi, gdje u jednom kadru njegovo lice prekriva kolegina ruka, čime je jasno naznačena sjena koja se nadvija nad Glumčevim likom i djelom te njezin uzrok. Dojmljivo je riješen Timonov bijeg u šumu, koja nije dovedena u garderobu ili na scenu, već je dijalog Buzančića i Dracha, koji se referira na šumski dijalog između Timona i Apemanta, smješten u ostavi unutar "sume" drvenih stolaca. U auditivnom sloju Boško Petrović prepleće glazbu i šumove. U potrazi za ritmom, na početku filma se poigrava poljupcima upućenima Glumcu, koje gomila do te mjere da postaju ritmizirana *cmoktava* buka. Također, kao zvučnu kulisu koristi se komplimentima izgovorenim ženskim glasom: "Jako, jako mi se svidjelo, jako..." Podcrtavajući ritam u komplimentima, glazba upućuje na ispravnost toga čina koji nije ništa drugo nego ritmično ponavljanje nastalo prema načelu automatizma.

Osim ritmizirane buke, u filmu važnu ulogu ima i izostanak zvukova. Tako se udaljavanje i jaz između Glumca i ostatka ansambla naznačuje naglašenim bezvučnim smijehom ansambla u sceni u kojoj je jedini zvuk smirenog klopotanje vlaka, koji prikazuje Glumčevu smirenju odsutnost. Na više mesta u filmu čiste zvukove udaraljki Petrović pretače u ritam vlaka u pokretu, sve dok ih klopot u jednoj sceni ne istisne. Smiren klopot vlaka, nadalje, pretače se u bučno i dinamično bubnjanje koje kulminira u frenetičnoj višeglasnoj pjesmi *Kokotiček lepo poje*. Pjesma se u filmu pojavljuje na dva mesta, u vlaku i na zabavi u trenucima *preprijenosti*, oba puta pojačana pomalo maglovitom fotografijom, dovodeći kaotičnost i rasap do krajnjih točaka.

5.2. Modernizam kroz autoreferencijalnost i metafilmsko

Na filmski modernizam upućuje i uočljiva režija Tomislava Radića, što potvrđuje Peterlićevu eksplikaciju modernističke režije koja je "u mnogim slučajevima komplementarna otklonima od svih izrazito realističkih prikazivačkih modela" (Peterlić, 2008: 226). Tipično modernistički element prisutan u *Timonu* jest "neskrivenost" tvorca filma", odnosno "indiskretna" nazočnost autora" (Peterlić, 2008: 226), koji je u sceni sa znanstvenikom u televizijskoj emisiji i fizički nazočan. Osim tog doslovног pojavljivanja, autor neke svoje osobine upleće u lik Glumca, dok su se neke stvari poslije (ne)zgodno poklopile. Kako primjećuje Peterlić, "u mnogim slučajevima jedan, a ponkad i više likova postaju alter ego redatelja, redatelj na neki način postaje glavni lik filma, pa i njegova 'zvijezda'" (Peterlić, 2008: 224).



IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Veza između redatelja i junaka filma uočava se u biografskim crticama. Godinu dana prije nego što je snimio *Timona*, redatelj je doživio velik uspjeh sa svojim dugometražnim prvićem, filmom *Živa istina*. Nakon toga neko je vrijeme slavljen i uzdizan u visine, što mu je i otvorilo mogućnost da realizira projekt *Timon*, ali i da, očito, upozna licemjerje filmskog i kazališnog svijeta. Poput Glumca, i redatelj je nakon *Timona* doživio svojevrsni umjetnički lom, barem kad je riječ o filmskoj režiji, te je trebalo proći devetnaest godina do njegova trećega, znatno manje smionog, dugometražnog filma *Luka*, i trideset i dvije godine da nastavi sa započetim modernističkim istraživanjem u filmu *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005).



Metafilmičnost se pojavljuje i u vizualnom sloju, poput scene u kojoj kamera prati drugu kamenu koja snima intervju s Glumcem ili pak scene filmskog bilježenja vlastite kamere u ogledalu. Posebno je efektni metafilmski umetak Glumčeva najave obrata u filmu, koji u krevetu unutar dijaloga tek usputno kaže: "Drugi čin.", čime prelama film na dva dijela. Time kao da se naslanja na struktturni lom same tragedije.

5. 3. Naturalistički elementi

Naturalizam kao modernistički smjer spominje i Petar Krelja (2006: 100), dotičući se posljednje scene filma, istina, u ponešto drukčijem kontekstu. Naturalistički filmski stil, kako ga tumači Kovács (2007: 168), "podsjeća gledatelja na stvarna životna iskustva i sjećanja, bez obzira je li riječ o naturalističkom načinu glume i govora glumaca ili vizualnom dojmu da je riječ o dokumentarcu". Prizivanjem stvarnih životnih iskustava dolazi do "naglašavanja spontanog i nekontroliranog prikaza fizičke stvarnosti unutar estetskog sloja filma" (Kovács, 2007: 70). Modernistički autori to čine koristeći se autentičnim lokacijama, dopuštajući glumcima da improviziraju dijaloge te prepustajući razvoj priče slučaju (Kovács, 2007: 70). U tom je duhu Radić tek skicirao scenarij koji se "temeljio na popisu scena s kratkim napomenama o tome što u pojedinoj treba pokušati snimiti...", dok su "vrsni zagrebački glumci po njegovim uputama u cijelosti improvizirali brojne dijaloge" (Krelja, 2006: 100).

Naturalistički način glume u filmu su, kao što je spomenuo Krelja, izveli profesionalni glumci, što je u skladu s postneorealizmom, odnosno posljedica je fokusiranja na osobnosti ju-



naka te psiholoških utjecaja na poteze koje vuče (Kovács, 2007: 169). Glumcima profesionalcima autor je u filmu naizagled skinuo maske likova, naturalistički ih ogolivši do civilnih uloga. Tako Boris Buzančić dobrim dijelom tumači samoga sebe, "glumca koji je priznat, kojemu se povjeravaju glavne role i čiji portreti prekrivaju naslovnice tjednika" (Krelja, 2006: 99). No to ogoljavanje ipak je provedeno do jedne mjere, odnosno do određenog trenutka u kojem Buzančić prestaje biti Buzančić i postaje *Timon*.

Ovakav je postupak razrađen i kroz improvizirane dijaloge, prisutne i u kazališnoj predstavi, a koji se u filmu diskretno osjete u povremenim preklapanjima više glasova u dijalogu, stankama u govoru i ponekim zamuckivanjima usprkos kojima, ili zahvaljujući kojima, dijalog u cjelini djeluje vrlo prirodno. Opasnost prirodnosti u improvizaciji koja izvire iz glumca, a ne iz lika, postoji u sukobu i uvredi stvarnih glumačkih kolega, a ne likova. Kako je vrijeme snimanja filma vjerojatno bilo osjetno humanije od današnjeg *reality razdoblja*, tako su i uvrede na račun glavnog lika, koje su važna karika u motivacijskom sloju njegova pada, vrlo oprezne i odmjerene, te se kreću u prostoru svakodnevice poput kašnjenja, zaboravljanja teksta i umišljenosti, što pomalo smanjuje uvjernljivost obrata.

Poetika slučajnosti, do koje je Radić došao improvizacijom, skiciranjem scenarija i svlačenjem maski, odnosno obezličenjem glumaca, "preispituje važnost uzročnosti nekog događaja, te pokazuje kako je u životu osnovna upravo njegova neočekivanost" (Kovács, 2007: 72). Kovács se riječi potvrđuje *Timon*, ispunjen nemotiviranim i neočekivanim napadima na Glumca te njegovim sličnim protunapadima, odnosno njihovim izostancima. *Timon* se na poetiku naturalizma, kako je

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tumači Kovács, naslanja i u vizualnim sloju koji stvara dojam da je riječ o dokumentarnom filmu: “(...) kamera se trese, koriste se široki kutovi snimanja, nasumično lutanje kamerom po prostoru u potrazi za subjektom, likovi komuniciraju s kamerom.” (Kovács, 2007: 168)

Svim se tim elementima snimatelj Pinter koristi obilato, snimajući velik dio filma iz ruke, čime postiže dojam nestabilnosti pokretnih slika, tešećući od širokog do krupnog plana, od čistog do razlomljenog, vrlo uvjerljivo stvarajući dojam snimatelske improvizacije nastale slučajnom zatečenošću na mjestu događaja. Široki kut snimanja korišten je, među ostalim, u sceni svađe ansambla na pozornici, u kojoj ostali izvođači napadaju Glumca, a koju kamera prati iz neutralnog udaljenog kuta, smirenim okom s distance vojerski promatraljući svađu i gledajući u njezinim akterima nejasnu masu. Toj mirnoći i distanciranosti kontrira zvučna kakofonija koja je maksimalno približena, ali koja svađu pretače u bezličan žamor, rezultat kojega je također distanciranost.

6. Odnos predstave i filma

Predstava *Timon Atenjanin* i film *Timon* višestruko se isprepleću i utječu jedno na drugo, što ih čini jedinstvenim projektom u hrvatskome filmu i teatru. Dok se u predstavi Radić usmjerio prema univerzalnosti Shakespeareove tragedije, film je zamislio kao suvremeno čitanje teme, odnosno, kako ističe Krelja, “umjesto klasične ekranizacije djela, Radić je posegnuo ponajprije za Borisom Buzančićem, interpretom naslovne role Shakespeareova komada s neočekivanom, ali i izazovnom nakanom da u filmu uspostavi podudarni paralelizam između subbine dramskog junaka (*Timona Atenjanina* u Buzančićevoj interpretaciji) i Glumca koji tumači tog junaka (također u Buzančićevoj izvedbi). (Krelja, 2006: 99)

Na suvremeno čitanje, ali i izravnu naslonjenost filma na predstavu, odnosno dramu, upućuje sam početak filma, u kojemu špicu s ulogama prati završni dio predstave s Alkibijadovim riječima: “Mrtav je vrlji Timon.” (Shakespeare, 1970: III), što prati završni pljesak. Dijelovi kazališne predstave, ponajprije citati, upleteni su i u druge dijelove filma, čineći njegove čvrste dramaturške točke.

U otvorenu materijalu, “nešto” je ipak unaprijed bilo zadano, a to su na papiru odbrane ili na pozornici već snimljene određene dionice iz Shakespeareova “Timona Atenjanina”; Radiću su te dionice bile ponajprije preko potrebne da bi, u fleksibilnom i kadšto nekontroliranu ekspandiranju novosnijmljenog filmskog materijala (fokusiranog na život i ponašanje teatarske trupe mimo scene), imao one čvrste markacijske točke koje će “subverzivnu” materijalu unaprijed jamčiti dramaturšku koherentnost. No, bile su mu podjednako nužne da bi se i u najizravnijem smislu – toga osebujnog čitanja glasovite Shakespeareove tragedije – moglo uspostaviti određene paralele (podudarnosti) između subbina dvojice Timona. (Krelja, 2006: 100)

Citati iz predstave pojavljuju se u filmu na dramaturški važnim mjestima, naglašavajući ih i držeći strukturu na okupu. Nakon početnog razilaženja, odnosno naslanjanja početka filma na kraj predstave, u dalnjem se tijeku film i predstava uskladjuju. Tako u zabavu nakon premijere, ispunjenu plesom, pjesmom, zdravicomama i alkoholom, uranja odgovarajuća scena jedne od niza zabava tada još moćnog i naizgled bogatog Timona, čime se dva glavna lika dotiču na početnoj poziciji. Probleme u Glumčevu životu, koji slijede nakon lažnoga sjaja i slave, citatima potvrđuju Timonovi problemi u predstavi, a polagano odumiranje ljubavi između Glumca i Šaptačice potvrđuje citat iz predstave: “Ti krivo sudiš moju ljubav.” Također, završetak filma određen je završetkom predstave i konačnom smrću glavnoga junaka.



Replike iz drame, odnosno kazališne predstave, nisu u filmu tek markacijske točke, već će neke (“znakovitije”, prijemčivije) od replika – spontano preskačući ‘rampu’ između teatra i života – ostati na životu i poslije scene, osobito kad im se protagonisti, u dvojbenim pa i konfliktnim situacijama, ‘nesvjesno’ utječu. Dakako, te će rečenice istrgnute iz scenskog konteksta, od situacije do situacije, stubokom mijenjati svoj smisao bivajući ponekad psovkom, kadšto ironičnim pa i zajedljivim komentarom; najrjeđe lirskim iskazom” (Krelja, 2006: 100). Predstava se ne preslikava u filmu samo izravno, citatima, već i preko posrednika. Na probleme u Glumčevu životu u filmu osim Timonovih problema upućuju i problemi konkretnog glumca u predstavi, poput zamuckivanja i zaboravljanja teksta. Ti aspekti dvostruko povezuju predstavu i film, jer izravno utječu i na samu scensku izvedbu. Tako glumac u predstavi na nekoliko mjestu predugo čeka na izgovaranje replike, na što publika reagira nemicom, ali i komentarima poput: “Previše čekaš!”, uživo izvedenima ili naknadno nasnimljenima.

Kulminacija je Timonova pada trenutak u kojem usred predstave utihne, dok mu istodobno Šaptačica šapće, a potom i naglas izgovara tekst. Taj trenutak predstavlja potpuni lom strukture predstave. Osim konkretnih intervencija u predstavu, film prodire u nju i samom činjenicom da su se za njegove potrebe snimali dijelovi predstave. Prisutnost kamere utječe na izvedbu glumaca koji su u kazalištu promatrani u totalu, dok je kamera pratila glumce na sceni u krupnom planu, zbog čega su se, osim publici, obraćali i njoj.

Susret filma i predstave odvija se i izvan scene. Glavni glumac zbog potreba filma na predstavu je dolazio u posljednji trenutak, što je sasvim sigurno utjecalo na njegovu izvedbu. Također,

IGOR
TRETINJAK:
FILMSKI
MODERNIZAM I
MULTIMEDIJAL-
NOST TIMONA
TOMISLAVA
RADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

cijele je dane sniman za potrebe filma, što je uzrokovalo umor i dekoncentraciju, koje su pojačavali – doduše, isprovocirani – sukobi sa scenskim partnerima, što je utjecalo na komunikaciju na sceni. Svi ti utjecaji svjesno su motivirani od strane redatelja i glumaca, što projektu daje zanimljiv eksperimentatorski i metaizvedbeni sloj preispitivanja umjetničkog djela i njegove postojanosti. No, film se ipak ne veže na predstavu u potpunosti. Odnosi likova i glumaca koji ih tumače djelomično se razdvajaju u dvjema izvedbenim polutkama, poput Krune Valentića koji je u filmu naglašeni huškač protiv Buzančića, dok je njegov lik u predstavi, Dvorski, na Timonovoj strani. Ti odmaci posljedica su fleksibilnosti scenarija i utjecaja improvizacije, koja je likovima u filmu udahnula samostalne živote oslobođene vlastitih kazališnih i dramskih parnjaka.

7. Zaključak

Multimedijijski umjetnički projekt *Timon* Tomislava Radića svojom dubinskom promišljenosti i slojevitošću predstavlja važnu točku u povijesti hrvatskoga filma i teatra, ispreplećući ih i bogateći modernističkim pogledom na izvedbenu umjetnost. Projekt je u trenutku nastanka doživio nezasluženi neuspjeh, što pokazuje i činjenica da se više tekstova u medijima bavilo najavom projekta nego kritičkim osvrtom na njega (1970-ih mediji nisu, za razliku od današnjice, izbjegavali kritički sud). Također, kritičari i teoretičari su gotovo u potpunosti zanemarili projekt u cijelini, o čemu se vrlo malo pisalo. Upravo zbog toga projekt nije rezultirao dalnjim multimedijijskim promišljanjima u tom smjeru.

Osim kao cjelina, predstava i film funkcioniраju i zasebno kao vrlo zanimljiva umjetnička djela, pokazujući punu umjetničku samostalnost, što ponovno potvrđuje promišljenost redateljske vizije, koja se nije zaustavila tek na stvaranju cjeline, već je uspješno izgradila projekt na mikroplanu i makroplanu. Petar Krelja neuspjeh projekta, s naglaskom na filmu, tumači šokom gledatelja nenaviklih na izravnu umjetničku intervenciju u Shakespeareovu tragediju u filmu, što je odbilo i Radićeve pristaše, a bez čega danas gotovo da i nema izvedbenog susreta s klasicima.

Veliki obožavatelji Radićeva debitantskog filma (“došljaka” koji se u svom filmu odvažno i maštovito poigrao s filmskim rodovima), zapravo su bili “neugodno” zatečeni autorovom nakanom da kontrastira i čak uspostavi određene paralele između “nasumice” uhvaćenih životnih trivijalnosti i svevremena Shakespearea. (Krelja, 2006: 99)

Umjetnička intervencija u tekst tek je jedan od elemenata modernizma i najava poetskih pristupa koji će slijediti. Među njima se svakako nalazi danas često prisutan prodor kamere u kazališni čin, što u predstavu *Timon Atenjanin*, uz vremensku i prostornu ogoljenost, odnosno poopćenost tragedije i glumačke improvizacije, unosi jasan scenski modernizam. Za razliku od današnjih izravnih suočavanja i sukobljavanja gledateljeva pogleda i kuta kamere, koje je omogućio razvoj tehnologije, Radić suočava dva pogleda i dva medija s vremenskim i prostornim odmakom, čime rasjeca, širi, ali i održava izvedbeni čin na životu, barem njegove obrise, mnogo nakon što se izvedba ugasila. Čini to pretvarajući film u trajnog svjedoka konkretnog kazališnog čina i konteksta predstave koja bi bez prisutnosti kamere nestala s gašenjem izvedbenog trenutka.

S druge strane, dok je u izvedbenoj punini, koja je trajala svega godinu dana, projekt bio nepotrebno minoriziran i potiskivan u zapečke zanimanja, danas, 40 godina nakon nastanka, kad su njegova slojevitost, bogatstvo, osmišljenost i modernizam očiti i sve zanimljiviji, ostajemo osironašeni za važnu izvedbenu sastavnicu.

LITERATURA

- Batušić, Nikola**, 1983, *Gavella, književnost i kazalište*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Erceg, Dubravka**, 3. 2. 1973, *Dvostruki Timon Tomislava Radića*, Vjesnik, Zagreb
- Erceg, Dubravka**, (D. E.), 16. 3. 1973, *Start Timona Atenjanina*, Vjesnik, Zagreb
- Foretić, Dalibor**, 22. 2. 1973, *Fragmenti Timonova otuđenja*, Vjesnik, Zagreb
- Frndić, Nasko**, 20. 2. 1973, *Monumentalna jednostavnost*, Borba, Zagreb
- G.**, 13. 2. 1973, *Licemjerje našeg vremena*, Večernji list, Zagreb
- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
- Grgičević, Marija**, (M. G.), 19. 2. 1973, *Satira i lirizam*, Večernji list, Zagreb
- H.**, 19. 2. 1973, *Start autora Žive istine*, Večernji list, Zagreb
- Kovács, András Bálint**, 2007, *Screening Modernism*, Chicago: The University of Chicago Press
- Krelja, Petar**, 2006, *Povratak Timona*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 47, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Peterlić, Ante**, 2008, *Povijest filma, rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Shakespeare, William**, 1970, *Timon Atenjanin*, preveo Šoljan, Antun, Zagreb: Matica hrvatska
- Šoljan, Antun**, 1970, *Predgovor*, u: Shakespeare, William, *Timon Atenjanin*, Zagreb: Matica hrvatska
- Timon Atenjanin**, 3. 4. 1974, programska knjižica HNK, Zagreb: HNK

OSTALI IZVORI, FILMOGRAFIJA, TEATROGRAFIJA

- Timon Atenjanin*, fotografije predstave, Odsjek za teatrologiju, HAZU
- Timon** – Hrvatska, 1973 – Jadran film; sc. Tomislav Radić (prema motivima istoimene tragedije W. Shakespearea); r. TOMISLAV RADIĆ; snim. Tomislav Pinter; mt. Maja Filjak-Bilandžija; gl. Boško Petrović; sgf. Drago Turina – ul. Boris Buzančić, Vanja Drach, Kruno Valentić, Zlatko Crnković, Saša Violić, Helena Buljan, Ivo Kadić, Tonko Lonza, Ivo Serdar, Zvonko Strmac, Lana Golob, Vladimir Gerić, Ljudevit Galic – 86 min
- Shakespeare, William**, *Timon Atenjanin* Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb R. Tomislav Radić. Sc. Drago Turina. Kost. Diana Kosec-Bourek. Gl. Boris Buzančić (Timon Atenjanin), Zlatko Crnković (Alkibijad), Vanja Drach (Apemant), Kruno Valentić (Dvorski), Ivo Kadić (Lucije), Ivan Katić (Lukul), Dragan Milivojević (Sempronije), Tonko Lonza (Flaminije), Ljudevit Galic (Hostilije), Mirko Švec (Ventidije), Mustafa Nadarević (Lucilije), Miro Šegrt (Kafis), Pavle Bogdanović (Varon), Zvonimir Zoričić (Hortenzije), Miljenko Brlečić (Filot), Špiro Guberina (Pjesnik), Branko Bonacci (Slikar), Zvonko Strmac (Draguljar), Ivo Serdar (Luda), Saša Violić (Timandrija), Lana Golob (Frinija) te Astrid Turina i Mila Zagoda (Plesačice)
- Premjera: 17. 3. 1973. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb
- Sc. gl. Boško Petrović

IGOR

TRETINJAK:

FILMSKI

MODERNIZAM I

MULTIMEDIJAL-

NOST TIMONA

TOMISLAVA

RADIĆA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.633-051VUKOTIĆ, D."1998"

Arsen Anton Ostojić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI, ZAGREB

Kristalni otmičari ili Pukotina u izgubljenom vremenu – posljednji dugometražni projekt Dušana Vukotiće

SAŽETAK: Prerana smrt spriječila je Dušana Vukotiće da realizira dugometražniigrano-animirani film radnoga naslova *Kristalni otmičari ili Pukotina u izgubljenom vremenu*. Temeljem uvida u sačuvan scenarij i knjigu snimanja (storyboard) filma, ovaj rad izlaže sadržajne i oblikovne značajke navedenoga projekta, ujedno ga uspoređujući s autorovim dotadašnjim opusom i tendencijama u hrvatskoj i svjetskoj kinematografiji.

KLJUČNE RIJEČI: Dušan Vukotić, *Kristalni otmičari*,igrano-animirani film, fantastika

Da ga je tijekom života uspio realizirati, kako je zamislio, projekt *Kristalni otmičari* – ili u podnaslovu *Pukotina u izgubljenom vremenu* – najvjerojatnije bi predstavljao najznačajniji dugometražni igrani projekt Dušana Vukotiće, film koji bi bio stanovita sinteza njegovih preokupacija, tema i ideja koje su se provlačile kroz cijeli njegovi dugogodišnji stvaralački rad, kao autora animiranih filmova i kao autora dugometražnih igranih filmova.

O scenariju i knjizi snimanja

Prerana smrt, 8. srpnja 1998. u dobi od 71 godine, spriječila je Vukotića da snimi ono što bi možda bio njegov najambiciozniji filmski projekt, dugometražni igrani film pod radnim naslovom *Kristalni otmičari*, vrstu projekta kakvu se doista rijetko sreće u hrvatskoj kinematografiji, pa i šire.

Prvu verziju scenarija, prema Vukotićevoj ideji te uz suradnju Borisa Marinija na stvaranju ideje, početkom svibnja 1995. napisao je Aleksandar Žiljak, tada mladi, a danas ugledni pisac znanstvene fantastike i fantastike iz Zagreba. Do rujna iste godine napisana je i druga verzija scenarija koja je imala 160 stranica. Sljedeća verzija, prema kojoj je poslije i rađena detaljna knjiga snimanja (storyboard), napisana je do lipnja 1996. Ta je verzija također imala 160 stranica; na njoj su kao kreatori ideje navedeni Vukotić i Marini, a kao scenaristi Vukotić i Žiljak. Navedenu knjigu snimanja je, prema Vukotićevim detaljnim vizualnim predlošcima i crtežima ugrubo, nacrtao Radovan Devlić, tada animator u Zagreb filmu.

Knjiga snimanja ima ukupno 205 stranica formata A3, s pretežno četiri crteža na svakoj stranici, formata 18 x 9 cm, a desetak stranica sadržava crtež preko cijele stranice, uglavnom radi opisa prostora ili značajnijih događaja iz scenarija. Ti crteži preko cijele stranice male su umjetničke "slike" kojima se posvećivalo dosta pozornosti i koje neovisno od cjeline knjige snimanja mogu samostalno stajati i svjedočiti, ne samo o talentu crtača već i o bogatstvu ideja koje proizlaze iz njih.

U ožujku 1998. godine napisana je nova verzija scenarija koja je imala 150 stranica i na kojoj su kao suradnici navedeni Mila Jelčić i Darije Đokić (također ugledan pisac znanstvene fantastike). Scenarij je ujedno bio preveden na nekoliko jezika radi moguće suradnje sa stranim partnerima: na engleski (ta je verzija iz lipnja 1996. imala 184 stranice), na češki (158 stranica, prevedena u lipnju 1997.) te na njemački (232 stranice, prevedena u ožujku 1998.). Do odstupanja od hrvatskih

ARSEN
ANTON
OSTOJIĆ:
KRISTALNI
OTMIČARI ILI
PUKOTINA U
IZGUBLJENOM
VREMENU —
POSLJEDNJI
DUGO-
METRAŽNI
PROJEKT
DUŠANA
VUKOTIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



izvornika u broju stranica, osim zbog lingvističkih razloga, dolazilo je i zbog različitih fontova, oblikovanja paragrafa, kao i zbog toga što se za prijevod nisu koristile iste hrvatske verzije. Cijela knjiga snimanja također je imala nekoliko jezičnih verzija, uz iste crteže koje je crtao Devlić prema Vukotićevim predlošcima, na istom formatu stranice A3.

Vukotić je u svojoj kreativnoj zamisli procijenio da će jednom dovršeni film trajati 100 minuta, od čega će 60 minuta biti snimljeno s glumcima u realnim ambijentima, dok će 40 minuta biti učinjeno animacijom. S hrvatske je strane producent projekta trebala biti zagrebačka tvrtka

Futura film, na čelu s producentom Juricom Peruzovićem. Kako je riječ o iznimno zahtjevnom projektu, Vukotić je praškom filmskom studiju Barrandovo predložio da uđe u koprodukciju, na temelju pozitivnog iskustva s tim studijom i češkim filmašima tijekom rada na svojim prethodnim dvama dugometražnim filmskim projektima, *Sedmome kontinentu* (1966) i *Gostima iz galaksije* (1981). Originalna je knjiga snimanja već bila poslana u Prag i nekoliko se značajnih čeških filmaša zauzelo za realizaciju toga projekta, prepoznajući njegove očite kvalitete. Nažalost, pregovore o mogućoj koprodukciji, kao i daljnji rad na projektu prekinula je Vukotičeva smrt.

Kratak opis projekta

Kristalni otmičari ili *Pukotina u izgubljenom vremenu* znanstvenofantastična je priča o male-nom, vrlo simpatičnom stvorenju zvanom Burgy, nalik dinosaurima biljojedima, koji živi u dubinama podzemlja i slučajno se nađe na površini Zemlje, u potrazi za svojom nestalom majkom koju je zgrabilo podzemno dvoglavo čudovište Orga. Malog Burguya na površini Zemlje pronalaze djevojčica Rea i njezin priatelj, dječak Sandy, te ga pokušavaju zaštiti od pohlepnog vlasnika cirkusa i od zlog preprodavatelja životinja, i vratiti ga kamo i pripada. Osim djece, u pokušaj pronalaska malog Burguya uključena su i ostala stvorenja iz tajnog podzemnog svijeta, poput Andadore, njezinih pomagača Kristona i dvoje šeprtljavih Nuda. Potrazi se pridružuju i Reini i Sandyjevi roditelji, koji tražeći svoju djecu dospijevaju u podzemni svijet, uspijevaju naći Burgyjevu majku, riješiti se strašne Orge, te u furioznom finalu, zajedno s Reom i Sandyjem, ujediniti majku i malog Burguya.

Vukotić je zamislio fascinantan podzemni svijet, nepoznat ljudima, koji se nalazi duboko pod Zemljinom površinom. Taj je svijet isprepletен šiljama različitih veličina, prolazima koji ih spajaju, golemim stupovima koji ih pregrađuju, jezerima, od kojih su neka jako duboka, s mnoštvom stalaktita i stalagmita, a nad njim je svod s kojeg neprestano kaplje voda. U tom maštovitom svijetu žive čudna stvorenja koja su trebala biti animirana; od dobroćudnih, pitomih Gorgona, nalik izumrlim dinosaurima biljojedima, kojima pripadaju Burgya i njegova brižna majka Annah, preko dvoje letećih, komičnih Nuda, s dugačkim kljunovima i krilima od kožnih opni razvučenih među prstima, Kristona, razumnih podzemnih kristala koji imaju mogućnost transformacije i komunikacije s ostalim živim bićima, Andadore, ameboide, razumne plazme, vladarice podzemnog svijeta koja se može transformirati u druge organske oblike, sve do strašnog, dvoglavnog, zmijolikog čudovišta Orge, očitog produkta zagađenja koje dolazi sa Zemljine površine, koje živi u vodama podzemnoga svijeta te napada i ubija Gorgone.

Osim ovih fantastičnih stvorenja iz mašte, priču nose i realistični likovi koji nisu trebali biti animirani – desetogodišnja Rea i njezin vršnjak i susjed Sandy, zatim Reini roditelji Amy i Val, te Sandyjeva majka Sandra, koji svi zajedno odlaze u potragu za svojom djecom. Roditelje otimaju Kristoni i odvlače ih u podzemni svijet, gdje se Amy, Val i Sandra naposljetku moraju boriti protiv Orge kako bi spasili svoj i život Burgyjeve majke. Od realističnih likova tu su i iluzionist i cirkusant, zapravo sitni prevarant – Veliki Excelsior, te njegova pomoćnica osamnaestogodišnja Mia, koji pronalaze Burguya i pokušavaju ga izložiti kao cirkusku atrakciju radi zarade, zatim debeli Dorsini, trgovac i preprodavač životinja koji u Burgyu također vidi mogućnost velike zarade, kao i dvoje nespretnih lopova Mod i Willy, koje Dorsini angažira da ukradu dragocjenog Burguya.

Kao kontrapunkt imaginarnom podzemnom svijetu od kojeg gledatelju zastaje dah, Vukotić je predvidio da se na Zemljinoj površini radnja zbiva u gotovo idiličnom srednjoeuropskom okruženju, u manjem kontinentalnom gradiću s trgom, uličicama i hotelom, s jezerom u blizini koje je obrasio šumom, i starim srednjovjekovnim dvorcem. Reina kuća – gdje na početku ona i pronalazi malog Burguya – samostojeća je, obiteljska kuća, u prirodi, na gradskoj periferiji.



BURGY je izbačen na površinu zemlje. Prvi put u životu vidi nebo, zvijezde, mjesec. Njuška travu. Zatamnjenje.

Od samog početka, kao potencijalni gledatelji, svjesni smo kontrasta koji Vukotić stvara između dvaju svjetova – jednog imaginarnog, koji po svojoj maštovitosti ne bi trebao zaostajati za onim svjetom koji je desetak godina kasnije stvorio James Cameron u *Avataru* (2009), i drugoga realističnog, koji bi se sasvim jednostavno mogao uklopiti u neku obiteljsku srednjoeuropsku dramu. Ta dvojnost jedna je od konstanti važnijih Vukotićevih djela, te bi bilo zanimljivo vidjeti kako se ovaj, nažalost nerealizirani, filmski projekt uklapa u Vukotićev cjelokupni autorski opus, a osobito u opus dugometražnihigranih filmova iz kasnijega razdoblja njegova stvaralaštva.

ARSEN
ANTON
OSTOJIĆ:
KRISTALNI
OTMIČARI ILI
PUKOTINA U
IZGUBLJENOM
VREMENU –
POSLEDNJI
DUGO-
METRAŽNI
PROJEKT
DUŠANA
VUKOTIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Mjesto Kristalnih otmičara u Vukotićevu opusu

Na određeni način, kako je već i rečeno, *Kristalni otmičari* trebali su predstavljati sintezu nekih od najvažnijih preokupacija kojima se Vukotić bavio tijekom svojeg stvaralaštva – prije svega zaintrigiranost fantastikom, kao i neskrivenu ljubav prema djeci, odnosno naklonost prema dječjem filmu. Osim toga, način kojime je planirao realizirati ovaj projekt odaje njegovu bitnu tehničku i medijsku zaokupljenost – da projekt snimi kombinacijom „žive“ slike, tj. glumaca i realnih ambijenata s jedne strane te animacije s druge strane. Naklonost projektima „dječje“ tematike vidljiva je već i u ranim Vukotićevim crtanim filmovima, kako iz razdoblja Duga filma tako i iz samih početaka Zagreb filma: od njegova prvoga crtanog filma *Kako se rodio Kićo* (1951) preko *Nestašnog robota* (1956), *Cowboya Jimmyja* (1957) i *Abra Kadabre* (1957), te *Krave na Mjesecu* (1959). Isto tako, Vukotićeva je naklonost fantastici i znanstvenoj fantastici više nego očita u mnogim njegovim animiranim i igranim filmovima; vrlo brzo napustio je disneyjevsku „realističnost“ ili „imitiranje realnosti“, sve ono što radi kao da govori o posebnom svijetu koji Vukotić stvara svojim crtežima i režijom.

Od kratkometražnih animiranih filmova koji bi se uvjetno mogli nazvati prethodnicima *Kristalnih otmičara* svakako je najznačajniji autorov film *Igra*¹ (1962), malo remek-djelo igrano-ani-



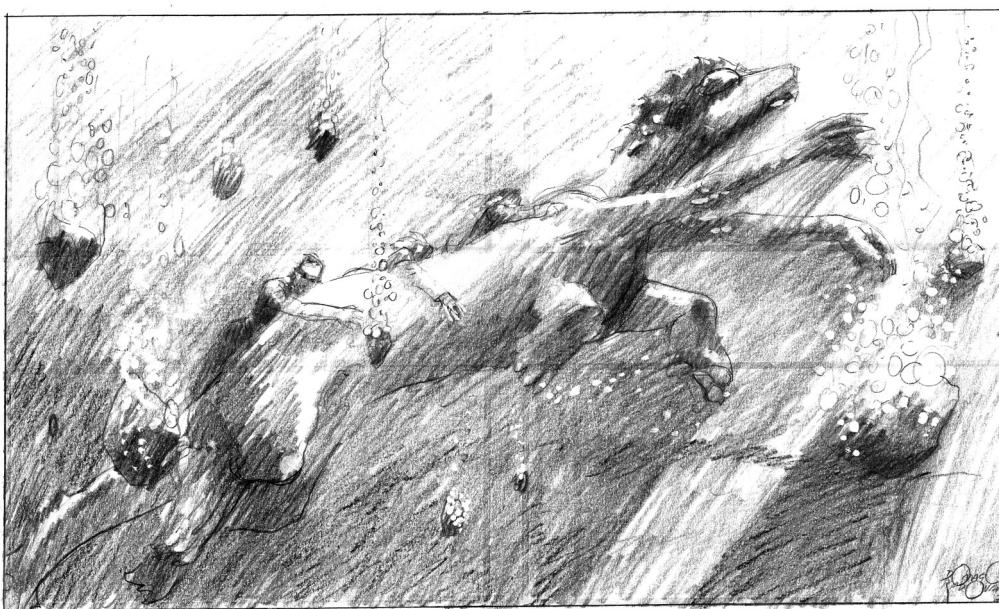
VAL : Bira koga će prvo.
AMY se povrćeiza VALA.

mirane forme u kojem su glavni (i jedini) likovi dječak i djevojčica. Taj film, kombinacija igranog materijala snimljenog u studiju i "oživljenih" crteža, predstavlja ono što su na određeni način trebali biti i *Kristalni otmičari*. I to ne samo na tehničkoj razini, tj. u kombinaciji igranog i animiranoga, već i po vrlo plemenitoj, humanističkoj ideji koja se proteže filmom. Od Vukotićevih kasnijih kratkometražnih projekata (koji bi se uvjetno mogli nazvati "dječjim" filmovima i u kojima kombinira snimateljske tehnike) svakako treba spomenuti i kratke filmove *Time / Vrijeme* (1967), u kojem samostalno nastupa jedna beba, te *Skakavac* (1975), u kojem glavnu ulogu imaju jedan dječak i njegov imaginarni prijatelj.

Kristalni otmičari u kontekstu Vukotićevih igranih filmova

Kristalni otmičari trebali su biti Vukotićev četvrti dugometražni igrani film. Njegov prvi dugometražni igrani film bio je *Sedmi kontinent*, snimljen u koprodukciji sa slovačkim filmskim studiom Koliba iz Bratislave. Riječ je o bajkovitoj satiri s elementima fantastike, realiziranoj prema kratkoj priči Růžene Fišerove. Radi se o Žutoj djevojčici i Bijelom dječaku koji radosno napuštaju brod kojim plove kako bi na napuhanoj splavi na morskoj pučini potražili djevojčičinu košaricu. Slučajno dolaze na nenastanjenoj otok, neku vrstu neotkrivenog raja, naseljavaju se na njega, "uzgoje" šumu stabala iz slike, uređuju otok prema vlastitim željama, a zatim pozivaju i druge svoje vršnjake, djecu svih rasa i nacionalnosti, sa svih kontinenata, da im se pridruže i da žive onako kako bi htjeli živjeti, a ne prema pravilima odraslih. Kako djeca napuštaju svoje domove i svijet odraslih te na različite načine dolaze na taj "sedmi kontinent", tako se svijetom počne širiti panika uzrokovana neobjasnjivim nestankom mnoštva djece. I dok svjetski političari pokušavaju pronaći

70 / 2012



Pod vodom. ANNAH snažnim zamasima ruku i nogu pliva prema površini. Za nju se švreto drže VAL, SANDRA i ANY.

rješenje ove krize, čak i na razini onoga što neodoljivo podsjeća na Ujedinjene narode, djeca se s toga rajskega otoka odbijaju vratiti u svijet odraslih.

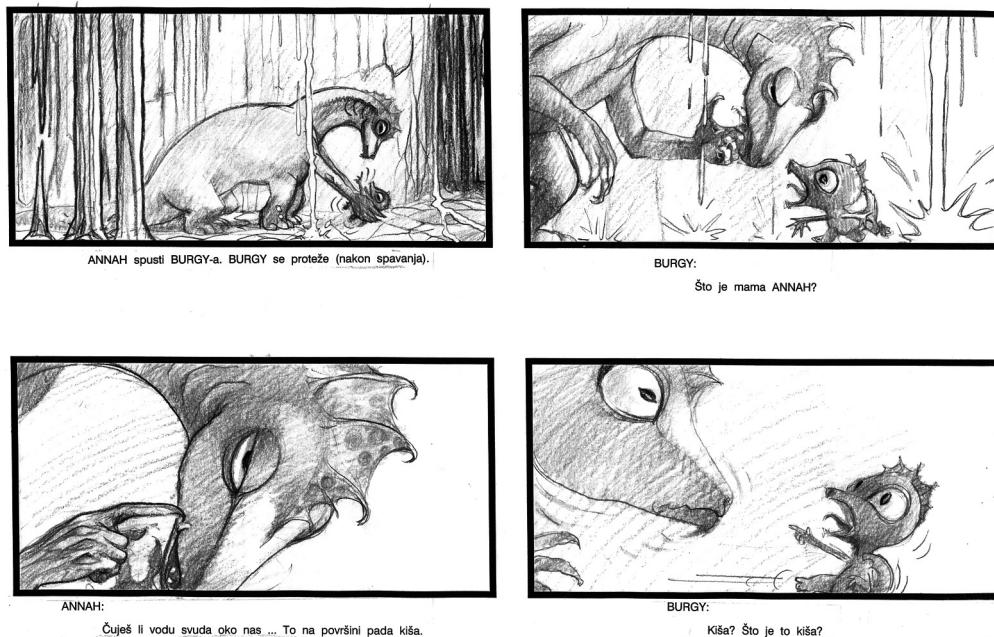
Sedmi kontinent je u mnogim elementima jedan od istinskih prethodnika Kristalnih otmičara. Vukotić nije slučajno odabrao upravo ovu priču kako bi debitirao u dugometražnoj formi, dokazujući time svoju preokupiranost i zanesenost fantastikom, kao i dječjim filmom. I u Sedmom kontinentu stvoren je jedan zaseban svijet, nepoznat ljudima, u koji dolaze djeca i nastanjuju ga svojom iskrenošću i nepokvarenošću. Što je dulje moguće ostati izvan "uobičajenog", poznatog nam svijeta, to će dulje trajati sreća sve te djece. Tako i podzemni svijet u Kristalnim otmičarima živi relativno sretno jer je potpuno nepoznat ljudima. Jedino što uznamiruje spokojnost toga svijeta jest zagađenje koje dolazi sa Zemljine površine (za koje su, naravno, krivi odrasli ljudi) i koje je izravno uzrokovalo da se u podzemnom svijetu stvori tako strašan mutant poput dvoglave Orge, koji terorizira sve ostale stanovnike tog idiličnog svijeta.

I dobroćudnost djece u *Sedmom kontinentu*, koja pronalaze raznorazne načine da se nasele na taj novootkriveni otok, u kontrastu je sa zbumjenošću ili iskvarenošću dijela odraslih, na sličan način kako će u Kristalnim otmičarima plemenitost i dobrota djevojčice Ree i dječaka Sandyja biti u suprotnosti sa zbumjenošću njihovih roditelja ili pak s gramzivošću Velikog Excelsiora te niskim porivima i pohlepom trgovca životinja Dorsinija. Čak i Mia, osamnaestogodišnja asistentica pseudoiluzionista Velikog Excelsiora, odaje stanovitu naklonost prema malom Burgiju, unatoč nužnoj odanosti svojem poslodavcu, pokazujući kako i ona još uvijek ekvilibriira na zamišljenoj granici između svijeta djece i svijeta odraslih.

Još je jedna bitna poveznica između *Sedmog kontinenta* i Kristalnih otmičara – dječja imaginacija kao pokretač cijele radnje. Dok u Vukotićevu prvome dugometražnom igranom filmu dječja imaginacija otvara i kreira posve nov "kontinent", u Kristalnim otmičarima Reina će imaginacija pokrenuti cijelu priču i stvoriti ljudima potpuno nepoznate svjetove i bića. Na kraju više ne bismo trebali znati je li prikazani svijet realan ili samo plod bujne mašte protagonista.

ARSEN
ANTON
OSTOJIĆ:
KRISTALNI
OTMIČARI ILI
PUKOTINA U
IZGUBLJENOM
VREMENU –
POSLEDNJI
DUGO-
METRAŽNI
PROJEKT
DUŠANA
VUKOTIĆA

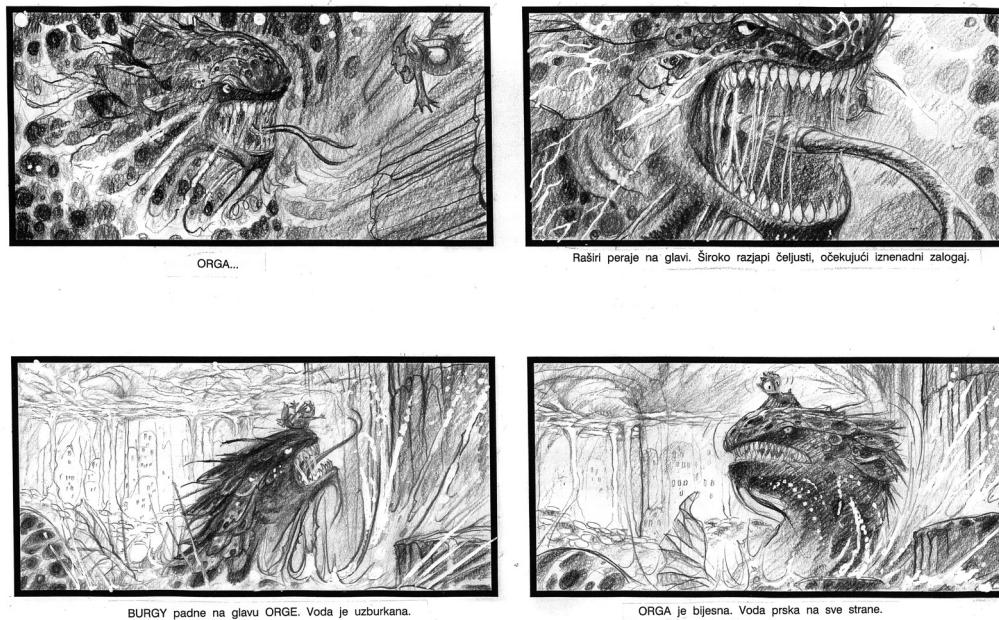
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Vukotićev drugi dugometražniigrani film *Akcija stadion* (1977), snimljen prema scenariju Slavka Goldsteina, u koprodukciji Zagreb filma i Kinematografa te Dunav filma, opisuje istinit događaj iz 1941., kada su ustaške vlasti u NDH sazvale zagrebačke srednjoškolce na maksimirski stadion s namjerom da razdvoje učenike srpske i židovske nacionalnosti od onih hrvatske nacionalnosti. No u tom naumu nisu uspjeli jer su se učenici hrvatske nacionalnosti solidarizirali sa svojim vršnjacima i odbili sudjelovati u toj nacionalnoj i vjerskoj segregaciji. Nakon toga događaja, komunistički omladinci zapalili su stadion, šaljući ustaškim vlastima nedvosmislenu poruku. U žarištu filma je odnos dvojice najboljih prijatelja, Krune i Ferka, od kojih je prvi skojevac,² dok drugi postaje zagriženi ustaša, te ljubavna priča između Krune i njegove djevojke Milene, kćeri učitelja izbačenog iz škole jer je srpske nacionalnosti.

S pravom se može reći kako je ovaj film atipičan u odnosu na ostatak Vukotićeva opusa. Realistični prosede ovoga filma i njegova utemeljenost na stvarnim povijesnim događajima oduđaraju od svijeta fantastike, mašte i stiliziranosti koje su odlika ostalih Vukotićevih djela. Ipak, riječ je o vrlo profesionalno napravljenom filmu, na kojem je Vukotić uspio okupiti vrsne suradnike (od Goldsteina, preko odličnih glumaca, svog stalnog skladatelja Tomislava Simovića, scenografa Dušana Jeričevića, montažera Damira Germana do vrsnog direktora fotografije Ivice Rajkovića). Treba primijetiti kako vizualno oblikovanje ovoga filma doseže doista zavidne razmjere, te on i danas, u mnogim svojim dijelovima, djeluje vrlo moderno i atraktivno. To je stoga što su Vukotić i Rajković posvetili maksimalnu pozornost kompoziciji svakog kadra, stvarajući djelo dojmljive vizualne dosljednosti, kultiviranosti i zanimljivosti.

Premda se tematski ili idejno nerealizirani projekt *Kristalni otmičari* doista ne može povezati s *Akcijom stadion*, ipak se u načinu na koji je napravio svoj drugi film mogu nazrijeti Vukotićeve



sklonosti prema visokoprofesionalnoj produkciji, zahtjevnim scenama, spektakularnosti i preciznosti. Vrlo visok standard produkcije koji je Vukotić nametnuo sam sebi pri realizaciji *Akcije stadion* rezultirao je, među ostalim nagradama, i Velikom srebrnom arenom za film na Festivalu igranog filma u Puli 1979. i Zlatnom ružom Lidica na festivalu u Karlovym Varyma iste godine. Za očekivati je da bi Vukotić tako visok standard produkcije, uključujući i režijsku atraktivnost i preciznost, nametnuo i pri snimanju *Kristalnih otmičara*.

Ubrzo nakon uspjeha *Akcije stadion* Vukotić je 1981. godine snimio svoj treći dugometražni igrani film *Gosti iz galaksije* u produkciji Jadran filma i Zagreb filma, te u koprodukciji s glasovitim studiom Barrandovo. Zanimljivo je da je na tom projektu, koji se odlikuje – za tadašnje prilike u jugoslavenskom filmu – iznimno brojnim specijalnim efektima, s Vukotićem surađivao i jedan od glasovitih čeških animatora Jan Švankmajer, kojega su kao uzor navodili i Tim Burton i Terry Gilliam. U tom se filmu Vukotić uspješno vraća jednom od žanrova kojima se bavio tijekom svoje karijere, a to je znanstvena fantastika.

Priča je to o osebujnom piscu znanstvene fantastike Robertu (glumi ga Žarko Potočnjak) koji ima neobičnu sposobnost materijalizirati svoje zamisli, pa se tako na Zemlju letjelicom s daleke galaktike Arkane spuštaju tri lika iz njegove bujne mašte. Prisutnost izvanzemaljaca unesi popriličnu pomutnju u primorski gradić u kojem živi, a stvari se zakompliciraju kada piščeva djevojka (glumi je Čehinja Lucie Žulová) počne sumnjati da je privlačna izvanzemaljka Andra (glumi je Ksenija Prohaska) zaljubljena u Roberta. Finale filma doživi svoju kulminaciju kada se čudovište iz mašte zvano Mumu materijalizira i počne terorizirati građane okupljene na jednoj proslavi.

Dok je *Sedmi kontinent* bio bajkovita metafora u kojoj su glavni likovi djeca, a *Akcija stadion* ozbiljan povijesni film za odrasle, *Gosti iz galaksije* su znanstvenofantastična satira, također za odrasle. Za ovaj je film značajna – u pokušaju traženja korijena za nastanak ideje za *Kristalne otmičare* – dvojnost prikazanog svijeta, postojanje onoga realnog i onoga nerealnog, tj. unutar njeg ili, bolje rečeno, zamišljenog svijeta kao i onoga vanjskog, stvarnog koji nas okružuje. U oba

ARSEN
ANTON
OSTOJIĆ:
KRISTALNI
OTMIČARI ILI
PUKOTINA U
IZGUBLJENOM
VREMENU –
POSLEDNJI
DUGO-
METRAŽNI
PROJEKT
DUŠANA
VUKOTIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ova projekta, tj. i u *Gostima iz galaksije* i u nerealiziranim *Kristalnim otmičarima*, glavni junak, tj. junakinja svojom maštom pokreće radnju te se čini da izvan njihove imaginacije ničega ne bi ni bilo. A opet, iako oni sve pokreću, priče se odvijaju u njima nepredvidivim smjerovima stvarajući efekte napetosti i neizvjesnosti ishoda. Navedeno izviranje priče iz njihove mašte uvjetuje ciljanu publiku filma. Glavni lik Robert iz *Gostiju iz galaksije* je u tridesetim godinama, odrastao čovjek koji time okvirno određuje i dob publike kojoj je film namijenjen, dok Rea iz *Kristalnih otmičara* ima tek deset godina, tako da je i svijet koji ona zamišlja svijet njezine dječje fantazije, namijenjen ponajprije djeci.

Još je jedan element iz *Gostiju iz galaksije* bitan za *Kristalne otmičare*, i to producijski; Vukotić je ponovno želio surađivati sa studijom Barrandovo u Pragu, slijedom očito dobre i uspješne suradnje s češkim filmašima. Iz razine produkcije (“producijskih vrijednosti”) jasno vidljive u slici *Gostiju iz galaksije* i činjenice da bi se tako nešto teško moglo realizirati čak i u tadašnjoj Jugoslaviji, u kojoj su se mogli raditi skupi ratni projekti, ali teže projekti sa sofisticiranim specijalnim i vizualnim efektima u kakvima su Česi bili iskusni, jasno je zašto je ovako zahtjevan projekt poput *Kristalnih otmičara* Vukotić opet ponudio studiju Barrandovo.

Kristalni otmičari trebali su biti iznimani i jedinstven primjer filma u hrvatskoj kinematografiji. Iako se na prste jedne ruke izbrojiti filmovi fantastike ili znanstvene fantastike (prvenstveno *Izbavitelj* /1976/ Krste Papića, *Gosti iz galaksije*, te u novije doba *The Show Must Go On* /2010/ Nevija Marasovića) u hrvatskoj kinematografiji u potpunosti je nepoznat pojam dječjega znanstvenofantastičnog filma. Samim time, *Kristalni otmičari* bili bi prvi takav dugometražni projekt.

Bez obzira na to kakve je specijalne ili vizualne efekte Vukotić htio upotrijebiti, ili kakvu vrstu animacije je namjeravao napraviti, ono što izdiže *Kristalne otmičare* iznad prosjeka hrvatske kinematografije topla je ljudska priča, odlično strukturirana i zamišljena, s vrlo zanimljivim i neочекivanim likovima. Prednost joj je i humanistička i optimistična poruka proizišla iz neizbjježne borbe dobra i zla, u kojoj dobro ipak na kraju pobjeđuje zaslugom djece koja su svojom neiskvarrenošću i iskrenošću pomogla da se opet ujedine majka i sin. To su prave vrijednosti *Kristalnih otmičara*, što bi ih najvjerojatnije izdiglo i iznad ostalih dječjih filmova s animacijom ili efektima kakvi su se tada snimali u svijetu.

U obzir treba uzeti činjenicu da su se u doba kada je Vukotić počeo pripremati *Kristalne otmičare*, sredinom 1990-ih, digitalni efekti tek počeli razvijati, a nisu ni bili u široj uporabi izvan visokobudžetne hollywoodske produkcije; kao primjer treba istaknuti da je *Jurski park* (*Jurassic Park*) Stevena Spielberga snimljen 1993., a *Maska* (*The Mask*) Chucka Russella, s Jimom Carreyjem, 1994. godine. Vjerojatno bi se Vukotić oslonio na sebi poznate metode stvaranja zamišljenih svjetova i likova, uz pomoć čeških majstora, ali u tom trenutku, čak i u usporedbi s hollywoodskim projektima, *Kristalni otmičari* i dalje bi plijenili svojom idejom i pričom. Stoga je neizmjerna šteta za hrvatsku kinematografiju što ovaj projekt nije realiziran.

UDK: 791.633-051GREENAWAY, P.

Leo Katunarić

Filmski jezik u izložbama Petera Greenawaya

SAŽETAK: U tekstu se opisuju tri izložbe Petera Greenawaya, filmskog redatelja i interdisciplinarnog umjetnika, prikazane između 1993. i 2009. Riječ je o izložbama *Gledajući vodu*, Venecija 1993, *Let nad vodom*, Barcelona 1997. i *Paolo Veronese/Svadba u Kani*, Venecija 2009. Objašnjava se kako nije riječ samo o kompleksnim izložbama suvremenog umjetnika nego i o svojevršnim tvorbama filmskim jezikom, usmjerenih k propitivanju granica medija filma, ali i izložbenog (likovnog) medija. Greenaway takvim pristupom jasno nastavlja istraživanja započeta u svojim filmovima, ali bez ograničenja koja nameće očekivanja filmske publike za naracijom i sličnim elementima komercijalnog filma.

KLJUČNE RIJEČI: Peter Greenaway, interdisciplinarne izložbe, filmski jezik izvan medija filma, digitalno doba, realnost kao ekran

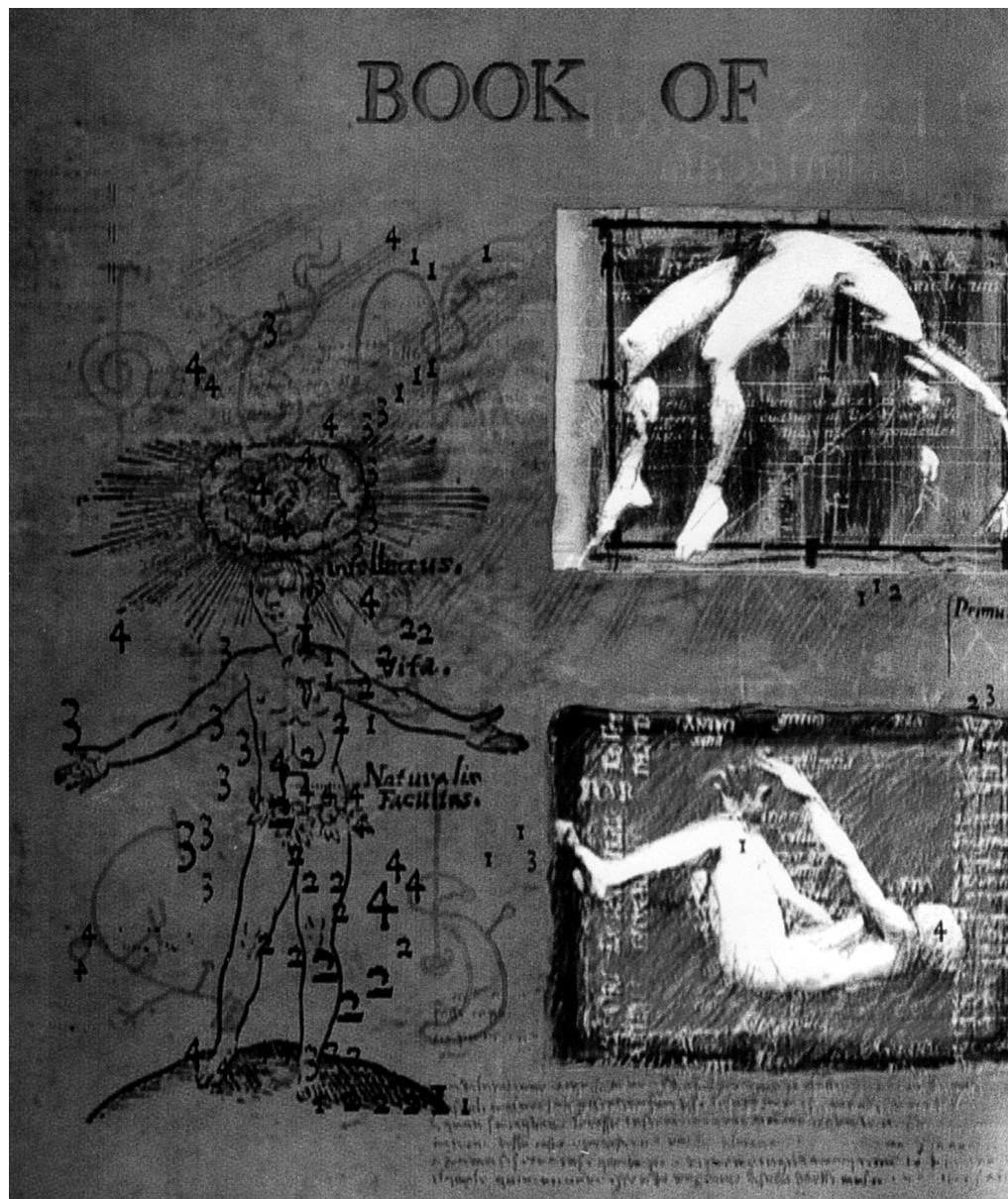
Uvod

Filmski redatelj i interdisciplinarni umjetnik Peter Greenaway autor je mnogih cjelovečernjih filmova, eksperimentalnih i kratkih igralih filmova, ali i velikog broja izložbi i instalacija. Vizualni umjetnik po obrazovanju, Greenaway u svojim filmovima prikazuje i filmskim jezikom uobičjava mnoge ideje iz slikarstva, arhitekture, glazbe, povijesti, teorije, kontinuirano kreirajući i izložbe, što može djelovati kao "višak" upravo zbog audiovizualnog obilja koje nam pruža u svojim filmovima. Uvid u njegovu "statičnu" umjetnost otkriva nam, međutim, logičan nastavak autoričkih istraživanja u filmu, analizu u "dvodimenzionalnom" koja je svojevrstan supstrat postupaka u filmovima, dubinsko polje koje se ondje samo naslućuje, a ovdje razlaže. Greenaway ne želi svojom "opsesijom" dodatno opteretiti ionako prebogat jezik svojih filmova i pretvoriti ih u negledljiv poligon razmatranja čistih ideja.

Greenaway sam kaže: "Svaka umjetnička forma mora nanovo izmisliti sebe da bi preživjela u vremenu. (...) U eri multimedije i interaktivnosti, kinematografija još uvijek inzistira na prisiljavanju milijuna bespomoćnih gledatelja da sjede neudobno i pasivno u jednom arhitektonski užasnom okruženju. (...) Kao prije sto i dvanaest godina (...) možete uvijek očekivati niz slika baziranih na naraciji, realizam i psihološki konstruirane karaktere. (...) nema odnosa s publikom i prisutnost samog ekrana nikada nije primijećena" (Laera, 2008). Izložbom *Paolo Veronese/Svadba u Kani* u Veneciji 2009. s pomoću dugo iščekivane digitalne tehnologije Greenaway uspijeva ogoliti istinska pitanja jezika filmskog medija. To postignuće naslanja se i na prijašnje pokušaje poput izložbi *Gledajući vodu* iz 1993. u Veneciji ili *Let nad vodom* iz 1997. u Barceloni.

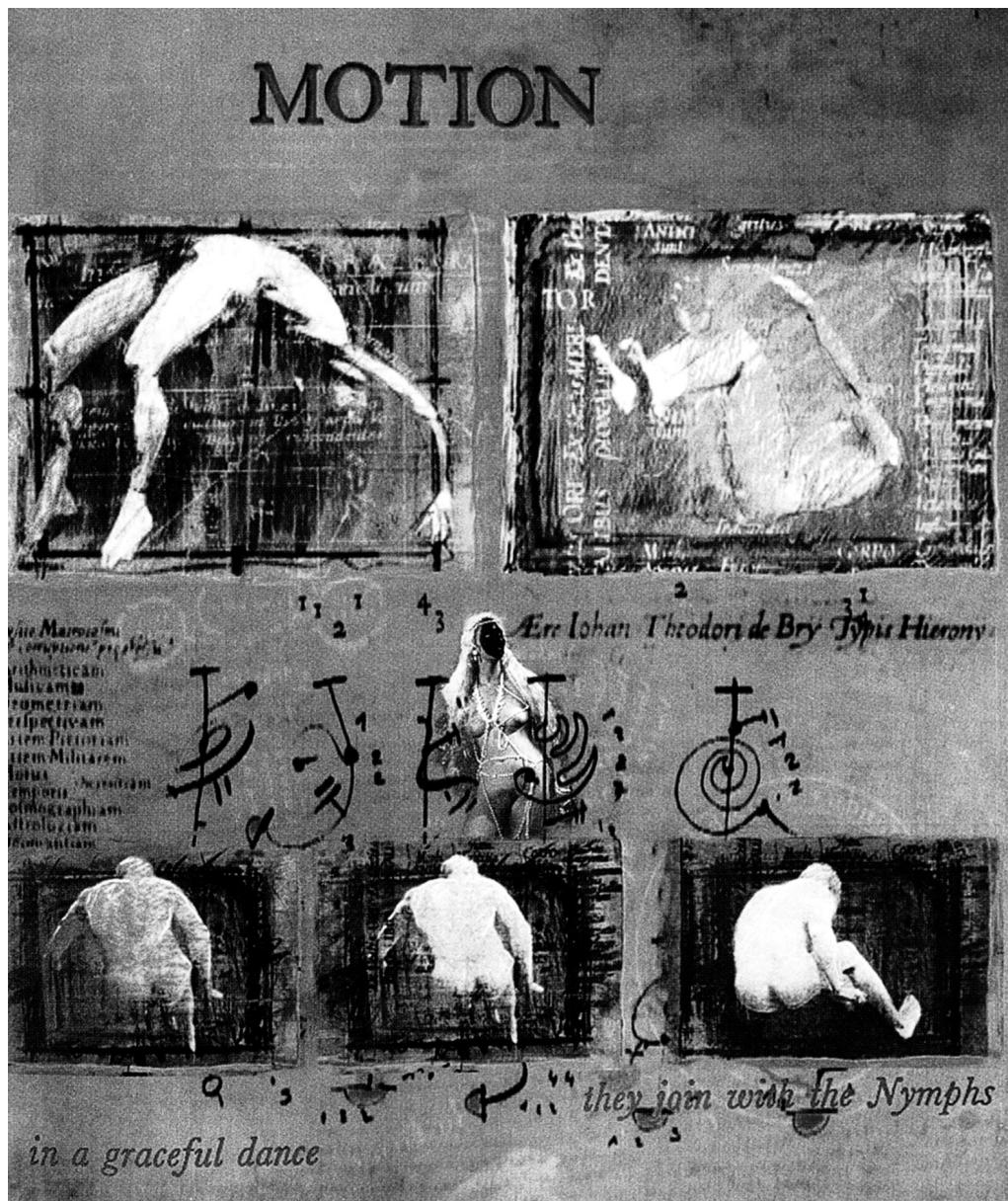
Voda/Venecija

Na 45. Venecijanskome bijenalu 1993.¹ Greenaway kreira izložbu *Gledajući vodu* u Palači Fortuny. Naizgled samo prezentira vizualne elemente vezane uz svoje filmove, ponajprije



Katalog izložbe
Gledajući vodu,
Venecija, 1993

Prosperove knjige (*The Prospero's Books*, 1991). Tamnim zavjesama improvizirani hodnici vode nas redom iz sobe u sobu venecijanske gotičke palače. Na zidu svake sobe, bez obzira na partikularna značenja i simbole izloženog, nalazi se neka vrsta reflektirajuće površine, svojevrsna ogledala. Benjamin uspoređuje glumčevu alienaciju ispred filmske kamere s istim osjećajem iznenadenja kada je neka osoba konfrontirana sa svojim odrazom u ogledalu: "Sada odraz može biti odvojen od osobe; postaje transportabilan. I gdje se to transportira? Pred publiku" (Benjamin, 2008: 21). Ta osobina refleksivnosti cijelokupnog prostora nameće stalno bježanje gledatelja od vlastita odraza i koncentraciju na iščitavanje predložene simbolike pojedine sobe, knjige ili drugog izloška, čime se postiže svojevrsna dinamika gledateljeve percepcije.



Katalog izložbe
Gledajući vodu,
Venecija, 1993

LEO

KATUNARIĆ:
FILMSKI JEZIK
U IZLOŽBAMA
PETERA
GREENAWAYA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Tri ujedinjujuća elementa, zvuk kapi vode, gledateljev odraz u refleksivnim površinama i zacrtani pravac kretanja kroz tamne hodnike nameću iskustvo žive, dinamične strukture.

Na drugom kraju Venecije, u Giardinima 45. bijenala ruski umjetnik Ilja Kabakov² izlaže instalaciju *Red Pavilion*³. Instalacija je to praznih hodnika prepunih istrošenih rekvizita socijalističke ere, kroz koje publiku mora proći da bi pronašla udaljeni izvor zvuka pjevanja komunističkih zbo-

2 Kabakov, Ilja (1933), ruski suvremeni umjetnik, živi i radi u SAD-u

3 Kabakov: *Red Pavilion*, 1993. Venecijanski bijenale, službeni paviljon Ruske Federacije

rova. Gledatelji na kraju izlaze na praznu pozornicu. Trenutak nelagodne situacije, koji podsjeća na prizor iz filma *Diskretan šarm buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) brzo se poništava nedostatkom publike i prebacivanjem gledatelja/sudionika u gledatelja/promatrača cjeline likovne instalacije iz koje je upravo izšao. Ovaj rad ipak ostaje u diskursu likovne instalacije iako je sličnih svojstava kao Greenawayev, a koji nas jasno zadržava u formi filmskog jezika. Benjamin objašnjava kako je svojstvo filma ne samo način na koji čovjek prezentira sebe kameri već kako, upotrebljavajući kameru, on prezentira svoje okruženje sebi, i nastavlja: "u usporedbi sa živim teatrom veća sposobnost analitičnosti izvedbe prikazane kinematografski duguje većem stupnju sposobnosti izolacije" (Benjamin, 2008: 28). Određujući precizno stupanj izolacije kojem nas podvrgava, pretpostavljajući dužinu puta kroz mračne hodnike i dajući značenja sobama putem izloženih knjiga i artefakata, Greenaway kao da rekonstruira filmski postupak, ali s nama gledateljima unutar medija. Ecran je nestao, a mi smo unutar virtualnog svijeta, možda i neke vizije buduće virtualne realnosti. Greenaway nas vodi svojom izložbom tehnologijom koja mu je dostupna te 1993, nekom vrstom filmskog montažnog procesa.⁴

Posjetitelju je dopušteno fizički "listati" *Knjigu ogledala*, artefakt iz filma *Prosperove knjige*. U toj knjizi ogledaju se sve pojave u prostoru, uključujući i gledatelje. Kada bi se to ogledanje moglo ponoviti, dobili bismo vizualni isječak u vremenu, zapis omeđene dinamike, ukratko – film. Listanje postaje stvaranje neke osobne dinamike. Osim toga, ogledala su stakla presvučena slojem žive, asocijacijom na prve tehnike fotografije, dagerotipiju, koja se služila procesom nanošenja amalgama žive i srebra na staklene ploče. Živa bi ishlajpjela ostavljajući sloj srebrnih iona koji su formirali sliku. Fotografska ploča izgledala bi upravo kao ogledalo. Zbog nestabilnosti sloja srebra koji je formirao sliku, ploče su se radi zaštite spremale u svojevrsne knjige. Dagerotipija bi se, za potrebe promatrana, vadila iz tih knjiga i postavljala u poseban aparat koji bi projicirao sliku kao odraz svjetla. Živa i srebro jesu osnovni elementi prapočetaka filmskog medija i to koristi redatelju da nas uvuče u intertekstualnu igru s objektima. Živa i srebro su i osnovni elementi alkemijskih procesa. Jung navodi, opisujući procese individuacije, kako alkemijska *Aqua nostra* nije ništa drugo nego *Aqua divina*, naime merkur/živa (Jung, 1984: 467).

U Greenawayevoj *Knjizi ogledala*, koja simbolizira filmsku umjetnost, sadržan je istodobno i medij (ogledala) i proces (cirkulacija "vode", tj. žive). "Alkemičar je", kaže Jung, "projicirao proces individuacije u postupke kemijske pretvorbe. (...) u ispravnom osjećaju da je riječ o procesima oblikovanja, koji se tek mogu spoznati *iskustvom*, dok se razumski mogu samo označiti" (Jung, 1984: 498). Umjetnost je ovdje stvarnost upravo zato što smo uronjeni u reprezentacijski svijet u kojem ne tražimo spas u naraciji kao pri gledanju filma. "Glavne prepreke aktivnom angažmanu gledatelja (...) jest identifikacija s karakterima, linearna koherencija narativnog razvoja i generalni iluzionizam reprezentacije", govori Le Grice o problemu konformizma publike u kinematografiji (Le Grice, 2001: 189). Greenaway svjesno upotrebljava tehnike filmskog jezika u "sporoj" stvarnosti izložbe stvarajući kinetičke sekvence, kako bi analizirao sam medij. Svrha je takvog postupka osvještavanje mogućnosti filmskog medija i utjecaja tih mogućnosti na naš um, spoznaju i povijest, ali ovdje bez elementa naracijskog zavođenja ili drugih distrakcija prisutnih pri gledanju filma u okruženju kinodvorane.

4 Peterlić kaže kako se "montažom uvijek transformira čovjekova percepcija prostora (...) može se *a priori* zaključiti da se montažom transformira i doživljavanje vremena stvarnosti." (Peterlić,

1976: 160) Ova izložba otkriva filmskog autora koji postavlja instalacije u montažni niz, a s jasnom namjerom kreiranja dojma vremena stvarnosti drugačijeg od vremena izvan galerije.

Let nad vodom/Ikar

Let nad vodom naziv je Greenawayeve izložbe iz 1997., postavljene u Fundaciji Joan Miró u Barceloni. Cijela izložba zapravo je spektakularni prikaz svih elemenata mita o Ikarovu letu. Prva pomisao mogla bi biti i da gledamo u ostatke Ikarova pada, brižno prikupljene, klasificirane i izložene. Objasnjavajući koncepciju estetskog iskustva, Le Grice navodi: "Uklanjanje označitelja iz njegove očekivane signifikacije dopušta transformaciju značenja i mogućnost iskustva nekih od samih procesa transformacije," te zaključuje kako umjetnost formira iskustvo, a ne da ga samo reflektira (Le Grice, 2001: 188, 189). Mi zahtijevamo filmsko u izložbi, i mi stoga stvaramo određeno filmsko iskustvo od posve nefilmskih materijala. Publika koja dolazi na ovu izložbu očekuje, u najmanju ruku, doživljaj "izložbe filmskog autora". Ali ovdje filmskog naizgled uopće nema, nema čak ni pokušaja montaže vremena i prostora kao na izložbi u Veneciji.

Gledatelji su suočeni s goleminom galerijskim bijelim prostorom i stotinama izložaka naizgled nasumično raspoređenih u tridesetak prostorija. Nitko od njih ne traži da slijede određeni plan kretanja. Kao što kaže Lawson: "Gdje su slike, fotografije, hologrami ili skulpture izložene, gledatelj je onaj koji se pomiče ispred i između umjetničkih djela. Ipak, kod kazališta i kina karakteri ili slike kreću se ispred i uokolo gledatelja, kreirajući osjećaj izvedbe unutar umjetničke forme prostora (kao kod muzike), kao suprotno od čiste izložbe ili izlaganja" (Lawson, 2000: 144). Dakle, gledatelje u izložbu uvodi otpor prema značenju u kojem je ukinut očekivani označitelj i time se značenje transformira. Ali u što? Gledatelj sada mora oformiti kontekst u kojem će egzistirati. Greenaway je, dakle, već postigao da gledatelji traže svoju novu poziciju u mediju. Sljedeća je faza stvaranje osobnog mita.

Gledatelj vidi razloženu priču o Ikaru i njegovu letu i rješava time osnovni sloj mita, evo-cira svoje predznanje o antičkoj priči koja se lako može iščitati kao san mehaničke civilizacije o dostizanju božanskog statusa. No ovdje je nositelj sna, junak Ikar, odsutan. Izloženi su bezbrojni strojevi s krilima koje je Ikar mogao upotrebljavati, možemo vidjeti i sobu za autopsiju, gdje je njegovo tijelo vjerljivo pregledavano nakon pada, tu je i multimedija prezentacija leta – računalna simulacija i zvučna podloga svih vrsta leta, od ptičjeg do uzljetanja putničkog aviona.⁵ Možemo proučiti i kako radi software koji računa putanju Ikarova urina (kako fiziološke funkcije ne bi smetale pri letu). U najvećoj prostoriji vidimo izloženu veliku sletnu stazu u funkciji, koja kao da upravo očekuje slijetanje. Tada konačno shvaćamo da je Ikarova odsutnost namjerna i da je ovdje riječ o stanju iščekivanja. Greenaway je publiku doveo u to stanje, u razmišljanje o našim mogućnostima unutar tog stanja, odbacivši sva ograničenja stilizacije, glume, specifičnosti jezika, naracijskih zahtjeva s kojima bi se morao "boriti" u filmu, naravno ako želi film koji može komunicirati s gledateljima kakvi su posjetitelji ove izložbe.⁶ Filmolog Singer primjećuje tu prisilnu izravnost filma, koja onemogućuje ili usporava gradnju osobnog mita: "Dok slušamo pravog barda ili karizmatičnog govornika naša mašta radi kao što to čini unutar literarnog diskursa (...) Riječi

LEO

KATUNARIĆ:

FILMSKI JEZIK

U IZLOŽBAMA

PETERA

GREENAWAYA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

5 Mehanička bijela krila u prostoriji na polukružnom zidu koje se projicira prizor letenja iznad Mediterana. Zvučna kulisa sadrži kompletну dramaturgiju, od uzljetanja i dozivanja Ikarova imena, lepeta krila, glasanja galebova, pada, udarca o vodu, ženskog plača, a sve kombinirano sa zvukom pilotova glasa, avionskim slijetanjem.

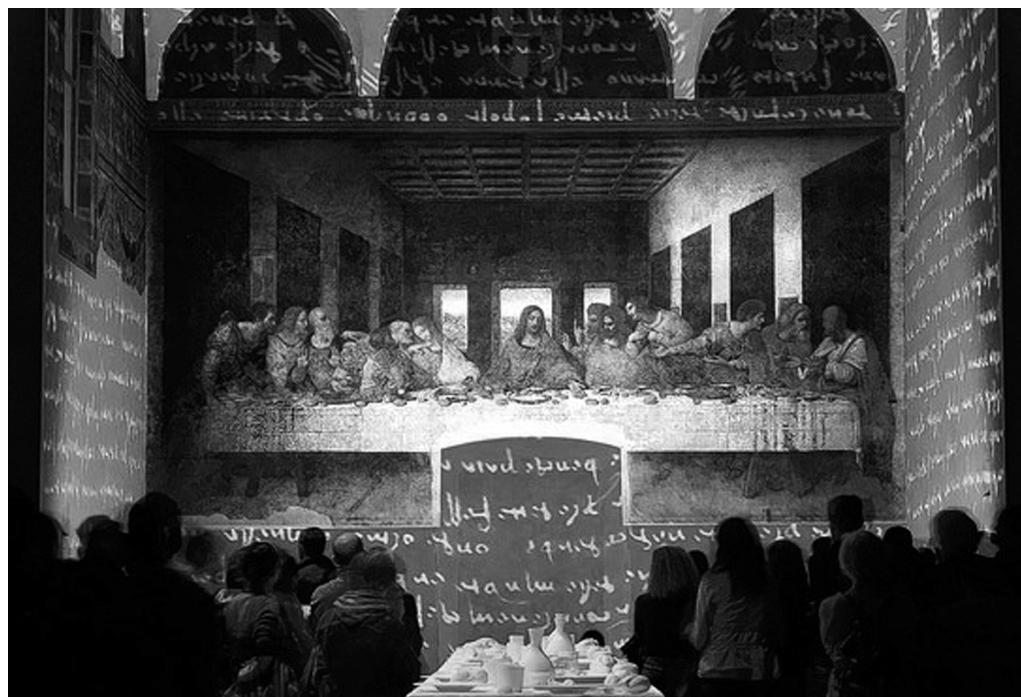
6 Film koji upućuje na bavljenje medijem i izbjegavanje ograničenja linearne naracije postoji kao avantgardni ili eksperimentalni film, a obraća se publici koja ionako aktivno sudjeluje u preispitivanju filozofije medija.

napisane ili izgovorene moraju biti procesuirane da bismo iskusili slike povezane s verbalnim kodom (...) Film kao i svakodnevni život pokazuje nam direktno osobu na koju se riječi odnose i kroz koju ćemo postići značenje misli i senzaciju..." (Singer, 2008: 6)

Greenaway ovdje pokreće i drugo važno pitanje izlažući i skupine predmeta drugaćijeg značenja. Dječje knjige, igračke i slikovnice o temi leta, rijetki manuskripti o letu ili pticama... U sobama postrance izloženi su mnogobrojni predmeti na bilo koji način vezani uz let ili san o letenju. Vidimo uredno poslagane letačke naočale i ornitološke izloške u vitrinama u stilu muzeja 19. stoljeća. Umnažanje predmeta i izložaka nastavlja se u izlaganje velikih količina materijala, koji se mogao upotrebljavati za izradu Ikarovih krila ili letačke mehanike uopće. Tako vidimo i možemo opipati hrpe voska, perja, konopca, masti, ulja, kože, ptičjih kostura i jaja, goleme komade leda (zaustavljenog agregatnog stanja vode u koju Ikar pada). Izlošci su izloženi u urednom katalogiziranom rasporedu koji ne odaje jasne hijerarhije kao u muzeju, animirani su mijenjanjem svjetla i zvuka... Trideset i šest uzoraka vode iz Mediterana smješteno je u prozirne staklenke i identificirano natpisima o vremenu uzimanja uzorka, lokaciji, kakvoći. Pozornost gledatelja privlači i usmjerava zvuk vode i nasumično osvjetljavanje pojedinih staklenki.

Većina gledatelja provodi najviše vremena na izložbi upravo u prostoriji s izloženim staklenkama vode, iščekujući promjenu osvjetljenja i pomno proučavajući natpise na teglama. Anne Friedberg kaže kako u suvremenoj kulturi marketing i kultura kao robe gotovo nadilazi marketing dobara (Friedberg, 2002: 447) i dalje: "shopping je snažna metafora promatračkog. Kao i kinematiografsko promatranje, trgovачki centar (*shopping mall*) se oslanja na nepozicioniranu percepciju, odgađanje vanjske realnosti, preprodaju umjesto kontrolu, sve pretvara u robu i ugodne supsticije" (Friedberg, 2002: 452). Pozicija galerije koja se bori ili prilagođava logici trgovackog centra podsjeća na poziciju filmskog jezika koji se prilagođava "vladavini teksta" ili komercijalizaciji kao posljedici u popularnom filmu. Friedberg još opisuje kako filmska industrija priprema svoje konzumente masovnim publicitetom i klješnjima unutar filmske najave, tiskanom promidžbom, TV spotovima... "*Shopping mall* i njegova ekstenzija, *shopping mall kino*, nude siguran prijelaz u druge prostore, druga vremena, druge maštarije. (...) Gledatelj kupac isprobava različite identitete s ograničenim jamstvom i mogućnošću povrata" (Friedberg, 2002: 451). Rastvaranjem muzeja Greenaway nam pokazuje trgovачki centar, dalnjim promatranjem uviđamo strukturu filma, idući dalje shvaćamo polje medija i kako su mediji sadržani jedni u drugima.

Izlazeći iz Greenawayeva barcelonskog "filma bez filma" s osjećajem iščekivanja Ikarova slijetanja, prolazimo kroz pseudoantičku imitaciju slavoluka od pleksiglasa ispunjenog perjem. Podsjeća nas to na slavoluk Septimija Severa iz 203. na ulazu u rimski Forum, koji prikazuje pobjedu nad barbarima na svjesno lažan, danas bismo rekli "propagandan", način. Pobjednici prikazuju sebe kao visoke atlete dominantne nad patuljastim pobijeđenima. Greenawayev slavoluk ispod kojeg i ulazimo na izložbu i izlazimo s nje upozorava upravo na našu sklonost davanja "prigodnih" značenja. Raslojavanjem filmskog jezika i usporavanjem filmskog skraćivanja vremena, a što mi ovdje vidimo kao izložbu, te isticanjem naše žudnje za robom i iskustvom kao robom, Greenaway je jasno pokušao zaštititi film kao umjetnost, suprotstavljajući se obilježjima stroja propagande, socijalne ili konzumerističke.



Devet klasičnih
slika – ponovni
posjet:
Posljednja
večera (2006)

Pretvorbe/Venecija – ponovni posjet

Od 2006. godine Greenaway radi na interakciji digitalne tehnologije i tradicionalnih formi likovnih izložbi kroz ciklus *Devet klasičnih slika – ponovni posjet*. Od Rembrandtove slike *Noćna straža* izložene u Rijksmuseumu u Amsterdamu do Da Vincijeve *Posljednje večere* izložene u blagovaonici samostana Santa Maria delle Grazie u Miljanu. Digitalnim projekcijama vizualnih komentara na originalna remek-djela Greenaway alternira uobičajenu percepciju strukture slike, nudi alternativna značenja i izaziva novu tehnologiju na suočenje s vlastitim medijskim izvorištem. Sav taj trud imao je ograničen efekt, zbog kratkoće dopuštenog vremena intervencija svjetlom na osjetljivim površinama originalnih slika, što je prijetilo kolapsu cjelokupne ideje. Ipak, 2009. opet u Veneciji, Greenaway nalazi savršenu mogućnost za svoje istraživanje medija filma izvan filma.

Slika *Svadba u Kani* kasnorenanesanskog talijanskog slikara Paola Veronesea izrađena je 1563. za blagovaonicu benediktinskog samostana San Giorgio Maggiore u Veneciji. Slika prikazuje poznatu biblijsku priču prema kojoj su Isus i njegovi učenici bili pozvani na vjenčanje u Kanu Galilejsku. Potkraj svadbe ponestalo je vina pa je Isus naložio da napune pehare vodom, koju je on pretvorio u vino. To je prvo od njegovih sedam čuda, opisano prema evanđelistima, posebno Ivanu (Evangelist Ivan, 1986, 2: 1–11). Veroneseova slika je 1797. odnesena u Pariz kao dio Napoleonova ratnog plješna. Danas je izložena u Louvreu. Fundacija Cini, koja je od uprave grada Venecije dobila na upravljanje otočić San Giorgio Maggiore, prema navodima iz uvodnog dijela kataloga za Greenawayevu izložbu, naručila je 2007. digitalnu kopiju originalne slike. Kopija je izrađena od 1591 računalnoga grafičkog fragmenta.⁷ Postavljena je na mjesto na kojem je nekada bio izložen original te neupućenom promatraču može izgledati kao "prava", zbog savršenstva digitalnog kopiranja originala.

LEO
KATUNARIĆ:
FILMSKI JEZIK
U IZLOŽBAMA
PETERA
GREENAWAYA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ Factum arte institut u Madridu, pod vodstvom britanskog umjetnika Adama Lowea.



Izložba Paolo
Veronese/
Svadba u Kani,
Venecija 2009

Dvorana u kojoj je originalna slika bila izložena zapravo je samostanska blagovaonica, mjesto miješanja svjetovnoga i duhovnoga. To polje značenja imamo u kolektivnoj memoriji, jedemo da bismo mogli moliti. U *Pravilu svetoga Benedikta* (*Regula Benedicti*),⁸ 38. dio propisuje čitanje iz Biblije tijekom zajedničkog obroka. Čuje se samo glas čitača, a svima drugima strogo je zabranjeno govoriti ili ispuštati bilo kakav glas. Komunikacija se odvija nijemim znakovima! Ne začuđuje stoga kada Marina Abramović, poznata po iscrpljujućim i ezoteričnim performansima, inzistira na tome da se na naslovnicama njezina kataloga za izložbu u newyorškom Muzeju moderne umjetnosti 2010., umjesto kakve atraktivne slike njezina rada, istakne naizgled banalna fotografija nje kao domaćice koja skuplja drva za potpalu (Biesenbach, 2010). Fizički medij (filma) omogućuje transcendentni (filmski) medij.

Greenaway na sredini nekadašnje samostanske blagovaonice postavlja drveno uzvišenje, pozornicu, ali ne u svrhu prikazivanja, već kako bi se posjetitelji smjestili na nju. Kako je ta pozornica jedini objekt u prostoru, jedina mogućnost sjedenja i zauzimanja pozicije promatrača, svi gledatelji slijede upute i zauzimaju sjedeća ili stajaća mjesta na pozornici. Ispred njih je Veroneseova slika, osvijetljena tako da mračnom prostoru daje osjećaj prigušene veličanstvenosti. Gledatelji na pozornici/gledalihu vide samo sliku i prazni prostor oko sebe, prostor koji dijeli sliku od pozornice. Takvi su se prostori u organizaciji srednjovjekovnih prikazanja zvali *platea* (Zarilli, 2010: 74), prostor između malih pozornica (*mansiona*) na kojima se izvodila verzija Kristove muke. Kod Greenawaya su gledatelji postavljeni na mansionsku pozornicu, čime je već postignuta fizička zamjena pasivnog gledatelja gledateljem-autorom.

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Pravila redovničkog života koja je otprilike u 7. stoljeću napisao sv. Benedikt iz Nursije.

Nedogađanje, koje traje i traje, prisiljava publiku da počne pozornije promatrati i analizirati samu Veroneseovu sliku. Uostalom, to se jedino i nudi, jedino je osvijetljeno i ima potencijal za neki značaj. Prostor platee sada ispunjavaju naše misaone konstrukcije i mi više nismo puki posjetitelji galerije. Naše predznanje o pozadini instalacije i o samom autoru, naša pozicija na pozornici i naše iščekivanje koje proizvodi značenja pretvara nas u aktivne sudionike, autore čiji je pogled odnos sa slikom unutar instalacije.

Koegzistencija ekrana: slika

Veroneseova *Svadba u Kani* slika je velikih dimenzija, 7 x 10 metara, a prikazuje stotinjak uzvanika na svadbi. Likovi su poredani u strogoj formi dubinske linearne perspektive. Primjećujemo neobičnosti, npr. prisutnost turski odjevenih velikodostojnika kao uzvanika na svadbi. Pokraj Krista sjede Mehmed-paša Sokolović i Sulejman Veličanstveni, zajedno s mogobrojnim drugim povijesnim osobama, npr. engleskom kraljicom Eleonorom Austrijskom, Karлом Petim, Kardinalom Poleom i drugima. Joshua Reynolds⁹ objasnio je kako bi sam "Veronese da ga pitamo rekao da bi bilo neprimjereno za historijsku sliku imati manje od četrdesetak figura, inače slikar ne bi imao priliku prikazati svoje umijeće u kompoziciji (...) upravljanje i raspoređivanje mase svjetla i grupiranja figura kao i prikazivanja vrsta istočnjačkih haljina i karaktera u njihovo bogatoj odjeći" (Reynolds, 1771). Veronese zbog jedne druge slike završava na inkvizicijskome суду, zbog iste smjelosti kojom se usudio naslikati likove s ruba društva kao svjedoči Kristovih čuda. Umjetnik koristi i ispituje medij, uspostavlja vlastita pravila, uvodi elemente koji su legitimni unutar hermetične topografije djela, ali mogu izazvati nesporazume iz drugih perspektiva. Ovaj komentar primjeniv je i na Veronesea i na Greenawayu, bez obzira na stoljeća koja ih razdvajaju.

Drugi ekran: film

Nakon određenog vremena izložba pocinje "živjeti", cjelina slike gubi se, dvorana tone u mrak. Niz svjetlosnih kadrova, kockice osvijetljenih površina (zapravo digitalne projekcije) dinamično ističu neke od stotinjak likova na slici. Može nam se činiti da pocinje film ili, još zanimljivije, simulacija filma. Nakon prve reakcije, jasno je kako Greenaway rekreira izvorno stanje filmskog medija, povjesno razdoblje bez osvjetljenja dovoljno moćnog i preciznog da prikaže cjelinu slike. Vraćamo se u mrak blagovaonice od prije pet stoljeća, i posredno u mrak svih prezentacijskih prostora prije industrijskoga doba, sve do prapovijesnih pećina. Možemo samo zamisliti renesansnog vodiča koji bakljom osvjetljuje dijelove Veroneseove slike i vičući, kako bi nadglasao rulju koja se došla malo zabaviti, objašnjava značenja. Poznato je kako su takva objašnjenja i svojevrsna "kadriranja" svjetlom bila uobičajena. Dovoljno je samo pogledati strukturu Giottoih radova u Padovi (Capella degli Scrovegni) ili Assisiju (Basilica San Francesco), gdje su novozavjetne priče ili život sv. Franje minuciozno poredani u linearni, stripovski redoslijed, kako bi tumač glasom i pomicanjem svjetla dinamizirao i "oživio" sliku.¹⁰

Navedeni je princip uspostavljen još u prapovijesnim pećinama, na zidovima kojih bi šamanini ispisivali "prijevode" svojih susreta s onostranim (Clottes, 2002: 7). Lako možemo zamisliti skupine ljudi kako ulaze u mračni hram pećine i šamana kako im osvjetljuje pojedine epizode i tu-

LEO
KATUNARIĆ:
FILMSKI JEZIK
U IZLOŽBAMA
PETERA
GREENAWAYA

⁹ Engleski slikar (1723–92).

¹⁰ Singer objašnjava kako stvaramo mitsko iskustvo, koje po njemu kombinira karakteristike realnoga i nerealnoga, i prirodnoga i neprirodnoga te ističe

prednost filma u tom smislu: "U filmu njihove

vizualne, zvučne i čak kinestetične komponente su ujedinjene kao ni u jednoj drugoj umjetničkoj formi."

(Singer, 2008: 10)

mači, njima razumljivim jezikom, što slike zapravo znače i koje su poruke bogova. To jednostavno dinamiziranje s pomoću drhtavog svjetla, igre sjena i zvučne kulise sugestivnog šamanova glasa i možda nekog ritma ili glazbe dovoljno je da prizove arhetip gledanja i stvaranja mita. McLuhan navodi kako strip zapravo zahtijeva veliko sudjelovanje publike, traži dopunjavanje (McLuhan, 2006: 147). Stripovska naracija, kod Giottovih freski u Assisiju podcrtana i dodavanjem naslova i tekstova svakoj slici, potaknuta dinamikom svjetla baklji i igrom sjena dovoljna je za stvaranje osjećaja percepcije realnosti.

I Greenaway uvodi slične pri povjedne elemente. Kadriranjem svjetlosnim okvirima ističe likove, najčešće marginalne po statusu ili poziciji za stolom. Glas nevidljivog pri povjedača, *off*, na engleskom jeziku opisuje kako se izdvojeni karakter zove, čime se bavi i zašto je tu, na svadbi. Glas dalje dovodi karakter u relaciju s drugim karakterima, a potom i s Kristom. Uspostavlja se i dijalog između likova, uglavnom komentiranje neobičnog posjetitelja (Krista) i njegove po društvenom statusu nelogične, središnje pozicije za stolom. Pri povjedni jezik ovdje se približava filmu jer fikcionalne relacije dinamiziraju daljnje skokove svjetla i prelazak na novi lik. Uspostavlja se neka vrsta radnje izmišljanjem odnosa među licima. To što ne znamo je li povijest likova i njihove relacije istinita ili posve izmišljena uvodi nas u područje stvaranja osobnog mita na istoj onoj razini na kojoj ga stvaramo u filmu, odbacujući neuvjerljivost i puneći praznine vlastitim nadopunama. Singer tako polemizira s Bergsonom¹¹ tvrdeći da kauzalnost "oprostorenog" vremena na filmu omogućuje autentični pogled kretnje i života ništa manje realnim i trenutačnim nego bilo koje drugo iskustvo koje možemo imati (Singer 2008: 9). Ni šamani ni tumači Giottovih freski ne bi imali veći uspjeh kod svoje publike da je ona njihovu reprezentaciju percipirala kao stilizaciju. Dinamiziranje statičnih slika svjetlosnim kadriranjem, sjenama, pokretima i zvukovima stvaralo je osjećaj sudjelovanja u nečem realnom.

Treći ekran: televizija

Teoretičar medija Lev Manovich precizira genealogiju ekrana u vizualnoj kulturi pa tako govori o dinamičnom ekranu (televizija) koji se pojavio prije stotinu godina, nakon tisuća godina vladavine statičnog ekrana, slike. Prostor reprezentacije nema ista mjerila kao naš uobičajeni prostor. "Pojavom televizijskog ekrana jasno je da nema više neutralnog medija koji prenosi informacije, ecran postaje agresivan, funkcionira kao filter..." (Manovich, 2001: 100). Na Greenawayevoj izložbi događa se nova promjena; Veroneseova slika, na kojoj smo do maloprije gledali kadrove svjetla i priče o karakterima, odjednom se gubi. Pojačavaju se svjetla u dvorani, posjetitelji među sobom komentiraju viđeno iščekujući nastavak. Manovich objašnjava specifičnosti gledanja televizije. "U televizijskom gledanju (...) svjetla su upaljena, konverzacija između gledatelja dozvoljena i čin gledanja je često integriran s drugim dnevним aktivnostima." (Manovich, 2001: 100)

Digitalna se projekcija odjednom nastavlja. Svi likovi na Veroneseovoj slici prikazani su u mjerilu, uspoređuju se njihove proporcije u odnosu na proporcije prostora, ljudski se obrisi gube, karakteri postaju crteži.¹² Samo je Kristov lik osvijetljen stabilnim svjetlosnim kvadratom koji u odnosu na druge dijelove slike izgleda kao TV ekran, zaokuplja našu pozornost do kraja, a filtrira

11 Bergson tvrdi (prema Singer, 2008: 9) da kauzalnost celuloidnih kadrova ne percipiramo isto kao realnost jer je distorzija percepcije pravog života.

12 Ovdje nije riječ o nekoj vrsti simulacije pretapanjem, nego o savršeno izrađenoj digitalnoj

simulaciji koja dopušta da se crtanjem kontura i lica vidi uživo, kao da ih netko sada stvara. Osjećaj je višedimenzionalnosti prostora, dubina se postiže s pomoću više planova, kao kod starih diorama.

do nevažnosti sve što je izvan njega. Likovi oko Krista postaju konture, linije obrisa njihovih tijela pulsiraju i neprestano se mijenjaju. Svjetla, poput krijesnica, putuju slikom i stvaraju ili poništavaju likove. Relativnost informacije koja se reprezentira i mogućnost mijenjanja kvalitete vizualne prezentacije te stvaranje rotirajućih mitova tom tehnikom doista ovdje podsjeća na televizijski način tretmana ekrana prezentacije.

Četvrti ekran: računalo

Ekran Veroneseove slike odjednom postaje višeperspektivan. Iz frontalne dvodimenzionalne reprezentacije vizura odjednom postaje gornji rakurs, gledamo cijelu scenu Krista i stotinjak uzvanika odozgo. Konzistentnost prizora savršena je, svaki je detalj na svom mjestu. Rotacija se nastavlja i gledamo sada poznati prizor iz više različitih kutova, toliko precizno da imamo dojam svemoguće kamere koja se nalazi među uzvanicima. Istodobno nam se prikazuje i velika količina podataka u obliku tekstova, brojki, grafika. Dobivamo upute za promatranje, likove, odnose... Zapanjujućom lakoćom suvremenih gledatelj prilagođava svoj način promatranja ovakvom "bombardiranju" vidljivih informacija. Ne postoji hijerarhija prikazanih slojeva, ekrani s tekstualnim informacijama izviru istodobno s ekranim s vizualnim informacijama i pretapaju se u jedinstvenu sliku. Mi više ne možemo gledati Veroneseov originalni prikaz, u našem umu informacije o slici i njezinim elementima memorirane su kao integralni dio cjeline. Stabilnost gledateljskog režima kakav vlada kod slike, filma i televizije uzdrмана je dolaskom računalnog ekrana, kaže Manovich, i nastavlja o tome kako računalno sučelje ima bližu poveznicu s grafičkim dizajnom nego s prostorom kina, jer tretira stranicu kao kolekciju različitih, ali jednakopravnih blokova podataka kao što su tekst, slika i grafički elementi (Manovich, 2001: 101).

Veronese je 1573. godine pozvan pred inkviziciju da odgovara zašto je na jednoj drugoj slici, *Posljednjoj večeri*,¹³ uz Krista naslikao i "pse, poražene njemačke vojnike i lakrdijaše" (MacFall, 1911: 199). Iako u strahu, Veronese uspijeva formulirati kako svjetovna hijerarhija nije ista u hijerarhiji umjetničkog djela. Zbog potreba kompozicije, ravnoteže ili čak samog prikazivanja vještine i boja, umjetnik jednakopravno tretira i središnji lik i sporedne događaje. Greenaway danas, projekcijama različitih slojeva slike, dekonstrukcijom slike na sastavne dijelove, sve do rendgenskih otisaka svakog pojedinog lika, postavlja pitanje jesmo li usvajanjem logike računalnih ekrana u naše kodove gledanja bliži shvaćanju umjetničkog djela u smislu njegove autonomne logike i zakonitosti.

Peti ekran: virtualna stvarnost i stvarna stvarnost

Odjednom cijeli prostor dvorane, nekadašnje samostanske blagovaonice, postaje prostor projekcija. Naglo smo izbačeni iz pozicije gledatelja u središte novog svijeta. Na zidovima sa svih strana pozornice na kojoj stojimo/ležimo vide se dijelovi projekcija Veroneseove slike. Objasnjenja pridodanim glasom prestaju biti logički tretirana i počinju se preklapati. Isti obrazac slijede projekcije koje sada postaju dinamični ples boja i slika u koegzistenciji s istim postupkom na središnjem platnu. Brzina izmjene vizualnih elemenata s brzinom komentara stvara osjećaj uronjenosti publike koja se sada nalazi usred svega, a ne samo ispred nečega. "Gledatelj je potpuno integriran

LEO
KATUNARIĆ:
FILMSKI JEZIK
U IZLOŽBAMA
PETERA
GREENAWAYA

13 Slika izrađena za samostan sv. Ivana i Pavla u Veneciji je danas izložena u galeriji venecijanske Akademije, i to kao *Gozba u Levijevoj kući*, kako ju je nazvao sam autor nakon inkvizicijskog ispitivanja.

u prostor”, ističe Manovich o virtualnoj realnosti, “da su dva prostora, realni, fizički i virtualni, simulirani prostor u uzajamnosti. (...) Ekrani su nestali.” (Manovich, 2001: 101) Začudo, cijela ova tehnički savršena prezentacija koegzistencije različitih slojeva ekrana u jednome stvara i konkretni pomak u gledatelja prema svijetu u kojem realno živi.

Gledatelj izlazeći s Greenawayeve izložbe/filma iznosi sa sobom dva dojma. Prvi je emotivno iskustvo uzrokovano stupnjem realističnosti konstruiranog mita (koje se sada raspada u racionalizaciji, tj. komentiranju), a drugi intelektualni zaključak o određenom problemu, odgovor na pitanja zbog kojih je mit prvotno i građen. U ovom slučaju o pretvorbi vode u vino. “Nije li On¹⁴ možda bio pijan kada ga je ljubav nagnala da se iz najvišeg neba spusti u najdublju dolinu zemlje? On obilazi nebom da toči prorocima, da im nalijeva iz punih vrčeva” (Huizinga, 1991: 185–186). Prelazak iz stanja vodenog/neutralnog u stanje vina/opijenog gdje smo i dalje u realnosti, ali realnosti koja funkcioniра i kroz prizmu drugačije percepcije, Greenaway uspijeva ovdje izložiti kao ključni problem vremena medija u kojem se nalazimo. Vodeno stanje tinte pretvorbom/sušenjem prelazi u znak, kao u filmu *Prosperove knjige*. Greenaway je filmom/izložbom o Veroneseu uspio pronaći jezik koji korespondira sa suvremenom publikom i dokazati da masmedijska implozija na specijalizaciju unutar globalnog sela (McLuhan, 2006: ibid.) nije posve uništila vezu s transcedentnošću, već traži nove puteve komunikacije. Greenaway ih ovdje nudi u formiranju neobičnog, ali posve funkcionalnog jezika, estetici analize medija samog.

14 Krist.

LITERATURA

- Archer, Michael**, 1997, *Instalation Art*, London: Thames and Hudson
- Barthes, Roland**, 1977, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, New York: Hill and Wang
- Benjamin, Walter**, 2008, *The Work of art in the Age of Mechanical Reproduction*, London: Penguin
- Biesenbach, Klaus**, 2009, *Marina Abramović*, New York: Izdanje Muzeja moderne umjetnosti (MOMA)
- Clottes, Jean**, 2002, <<http://www.bradshawfoundation.com/clottes/page7.php>>, posjet 26. ožujka 2011.
- Dimitrijević, Braco**, 2009, *Tractatus Posthictoricus*, Philadelphia: Slought Foundation
- Evangelist, Ivan**, 1983, *Biblijia – Novi Zavjet*, Zagreb: Krčanska sadašnjost
- Friedberg, Anne**, 2002, “Window shopping: cinema and the postmodern”, u: M. J. Dear, S. Flusty (ur.) *The spaces of postmodernity: readings in human geography*, Hoboken New Jersey Wiley-Blackwell
- Huizinga, Johan**, 1991, *Jesen srednjeg vijeka*, Zagreb: Naprijed
- Jung, Carl Gustav**, 1984, *Psihologija i alkemija*, Zagreb: Naprijed
- Laera, Margherita**, 2008, <<http://www.londontheatreblog.co.uk/towards-a-present-tense-cinema-interview-with-peter-greenaway/>>, posjet 27. ožujka 2011
- Lawson, Chris**, 2000, *The Greenaway Sensory Experience*, u: Stalpaert, Christel (ur.), *Critical Essays*, Ghent: Academia Press
- Le Grice, Malcolm**, 2001, *Experimental Cinema in the Digital Age*, London: BFI publishing
- MacFall, Haldane**, 1911, *A History of Painting*, London and Edinburgh: T.C. and E.C. Jack
- Manovich, Lev**, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge: The MIT Press
- McLuhan, Marshall**, 2006. *Understanding Media*, London: Routledge
- Peterlić, Ante**, 1976, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb: Školska knjiga
- Reynolds, Joshua**, 1771, *Seven Discourses on Art*, <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Wedding_at_Cana>, posjet 27. ožujka 2011
- Singer, Irving**, 2008, *The Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*, Cambridge: The MIT Press
- Zarilli, Phillip**, 2010, *Theatre Histories*, London: Routledge

UDK: 791.221.51:791.633-051COEN, J, I E.

Ljubomir Maširević

AKADEMIJA LEPIH UMETNOSTI, BEOGRAD

Neo-noir braće Coen: Čovjek kojeg nije bilo i roman Poštari uvijek zvoni dvaput Jamesa M. Caina*

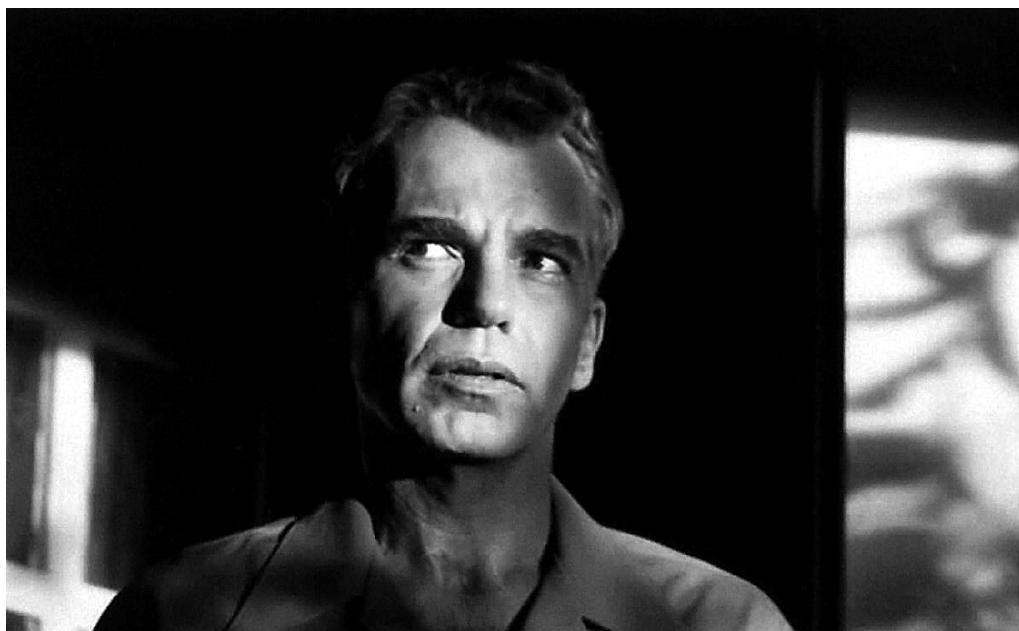
SAŽETAK: U radu se putem intertekstualne analize tumači film braće Coen *Čovjek kojeg nije bilo* i argumentira no brane tri prepostavke: (1) da su braća Coen većinu svojih filmova snimali inspirirani klasičnim film *noirom* i djelima pisaca tvrdokuhanih (*hard boiled*) romana; (2) da su neo-noir ostvarenja Coenovih sastavljena od niza autorefleksivnih citata i referenci preuzetih iz velikog broja filmova; (3) da i pored toga što se Coenovi oslanjaju na velik broj referenci, oni ipak u osnovi grade film preuzimajući radnju jednog filma ili književnog predloška, nadograđujući je u pojedinostima citatima ili aluzijama iz nepreglednog polja drugih tekstova. U tekstu se posebna pažnja posvećuje romanu *Poštari uvijek zvoni dvaput* Jamesa M. Caina, koji je poslužio kao model za film braće Coen.

KLJUČNE RIJEČI: tekst, intertekstualnost, film noir, neo-noir

Uvod

Još od svog prvog filma, nazvanog *Krvavo jednostavno* (*Blood Simple*, 1984), pa nadalje u filmovima kao što su *Fargo* (1996), *Milerovo raskršće* (*Miller's Crossing*, 1990), *Čovek koji nije bio тамо* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), sve do poslednjih ostvarenja, braća Koen su manje ili više preokupirana temama, izgradnjom karaktera junaka, izborom lokacija za snimanje, izborom naziva svojih ostvarenja i vizuelnim stilom, preuzetim iz film noara. Međutim, dve stvari su vrlo bitne. Prvo, filmovi braće Coen nisu noar, već neo-noar, a ta kategorija je na teorijskoj ravni identifikovana pre nego što su oni snimili svoje prvo ostvarenje. Drugo, nije svaki film braće Coen pod uticajem film noira, niti se može svrstati u neo-noar kinematografiju. Oni su kao postmoderni reditelji, snimajući veliki broj ostvarenja, koristili konvencije i drugih žanrova pa su im mnogi filmovi, kao na primer *Nema zemlje za starca* (*No Country for Old Men*, 2007) ili *Čovek zvani hrabrost* (*True Grit*, 2010), rađeni prevashodno u vestern žanru i predstavljaju savremene primere neo-vestern filma.

Ipak, generalna prepostavka ovog rada je da su braća Koen većinu svojih filmova snimali inspirisani klasičnim film noarom i delima pisaca *tvrdi kuvanih* (*hard boiled*) romana i novela kao što su Samjuel Dašijel Hamet, Rejmond Čendler i Džejms M. Kejn. Nadalje, Kejn je verovatno pisac sa najviše uticaja na kinematografiju Koenovih. Druga stvar podcrtana u ovom radu, koja će biti pokazana, jeste da su neo-noir ostvarenja Koenovih sastavljena od niza samorefleksivnih citata i referenci preuzetih iz velikog broja filmova. Samorefleksivnost niza citata u neo-noar filmu povlači sa sobom osećaj nostalгије i uvodi neoubičajen humor nekarakterističan za klasičan noar film. Suština rečenog je da neo-noar, kao što je na primer film *Čovek koji nije bio тамо*, samosvesno prenosi atmosferu klasičnog noara do tog nivoa da ona postaje najvažniji predmet filma koji se u



njemu odražava i komentariše. Ovim je sve drugo stavljen u stranu osim da ceo film, pre svega, referira ka noar žanru, a kao manje bitni se pokazuju razvoj likova i radnja. U radikalnim primjerima neo-noar ostvarenja, osim samorefleksivnog podvlačenja pažnje da se radi o noar atmosferi, i zaplet i likovi nastali su oslanjanjem na klasičan noar. Opet se Čovek koji nije bio tamo pokazuje kao sjajan primer, iz razloga što su Koenovi, izgradili likove ugledajući se na tvrdo kuvane novele i romane, a čitav zaplet su preuzeli iz Kejnovog romana *Poštar uvek zvoni dvaput* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934).

Treća teza rada je, da i pored toga što se Koenovi oslanjaju na veliki broj referenci u svojim ostvarenjima, oni ipak u osnovi grade film preuzimajući radnju jednog filma ili književnog dela, nadograđujući je u pojedinostima citatima ili aluzijama iz nepreglednog polja drugih tekstova (bilo filmskih, biblijskih, književnih ili muzičkih). U osnovi *Veliki Lebovski* (*Big Lebowski*, 1998) je rekонтекстualizacija filma i romana *Veliki san / The Big Sleep*; *O brate gde si?/ O Brother, Where Art Thou?* (2000) je savremena adaptacija *Odiseje*; *Krvavo prosto* nastaje u pod uticajem Hametovog dela *Crvena žetva* (*Red Harvest*); Čovek zvani hrabrost takođe je plod adaptacije istoimene knjige i filma, a film analiziran u ovom radu Čovek koji nije bio tamo je neo-noar reinterpretacija Kejnovog romana *Poštar uvek zvoni dvaput*. Naravno, Čovek koji nije bio tamo sadrži u manjoj ili većoj meri aluzije na druge tekstove, ali je spomenuta veza ključna u slučaju da se upuštamo u intertekstualnu analizu filma. Većina teoretičara filma uviđa citatnost Koenovih, ali ono što se podvlači u ovom radu je malo drugačije od drugih čitanja. Tvrdim, da je Čovek koji nije bio tamo primer postmoderne citatne reinterpretacije romana *Poštar uvek zvoni dvaput*. Takođe, tvrdim da je veliki broj filmova Koenovih, kao što je navedeno, nastao na ovakav način, oslanjanjem prevashodno na jedan tekst koji se kasnije nadograđuje citatima i aluzijama preuzetim iz drugih tekstova.

70 / 2012

Postmoderni teorijski okvir tumačenja citatnih ostvarenja

Ideja za nastanak ovog rada proizašla je iz Džejmsonovog teksta *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u kojem on piše o procesima poništavanja istorije i pojavljivanju osećaja nostalгије u savremenoj kinematografiji spominje Kejna i delo *Poštar uvek zvoni dvaput*. Džejmson piše:

On govori o društvu obilja koje je u film ponovo vratio Džejms Kejn u delu Poštar uvek zvoni dvaput ... Izraz "ponovo vratio" je anahron u meri u kojoj naša svest o postajanju drugih verzija, raniјih filmova rađenih na osnovu ovog romana, ili samog romana, sada predstavlja sastavni i suštinski deo strukture filma. Drugim rečima, mi smo sada "upredeni" kao namerna, u delo ugrađena karakteristika estetskog utiska – kao proizvođači nekog novog značenja 'prošlosti' i pseudoistorijske dubine u kojoj istorija estetičkih stilova zamenjuje "pravu" istoriju. (Džejmson, 2008: 504)

Džejmson uočava da se film Lawrencea Kasdana *Telesna groznica* (*Body Heat*; 1981) može čitati ne kao adaptacija, Kejnovog romana (1934) i filmova Garneta (1948) i Rafelsona (1981) *Poštar uvek zvoni dvaput*, već da su ti tekstovi postali sastavni deo spomenutog filma. Međutim, Džejmson pretpostavlja da svi imaju svest o postajanju ovih tekstova i da smo čitali i pogledali njegova predhodna izdanja tako da u tumačenju novonastalog ostvarenja prepoznajemo uticaje, citate i aluzije na osnovni tekst i njegove dalje adaptacije. Ovde dolazimo do suštinskog problema tumačenja postmodernih citatnih tekstova. Sa jedne strane, nema sumnje da je Džejmson u pravu kada konstatuje da su prethodna izdanja književnog djela *Poštar uvek zvoni dvaput* utkana u nove interpretacije teksta. Džejmson, reklo bi se sa pravom, dalje tvrdi da je to razlog što je postmoderni senzibilitet doveo do gubitka osećaja istoričnosti, usled nemogućnosti sistema da prizove sopstvenu prošlost. Proizvod ovog procesa je da danas ljudska egzistencija boravi u neprekidnoj sadašnjosti, bez tradicije kakva je nekad postojala.

Ključna je uloga medija u nastajanju ovih procesa, jer oni čitave nizove informacija neprijetno potiskuju. Savremeni film, kao što je ostvarenje braće Koen Čovek koji nije bio tamo, učeštuje u porcesu kolektivnog zaboravljanja, to jest postaje mehanizam za ostvarenje istorijske amnezije. Radi se o tome da film Koenovih ne referiše ka stvarnosti već jedino ka drugim izdanjima romana *Poštar uvek zvoni dvaput* inkorporirajući ih u sebe i time podstiče proces u kome je došlo do transformacije realnosti u slike i fragmentacije vremena u seriju sadašnjosti. Čovek koji nije tamo mogao bi se sagledati kao sredstvo za ostvarivanje onoga što Džejmson zove novom površnošću i plitkošću. On drži da je u književnosti deljenje modernog pisanja u najrazličitije privatne stilove, ujedno praćeno raspadom samog društvenog života, dovelo do tačke na kojoj su pale sve norme i književnost je konačno svedena na neutralan medijski govor. Raniji modernistički stilovi postaju samo postmodernistički kodovi. Džejmson tvrdi "... danas se razvijene kapitalističke zemlje nalaze u polju stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme" (Jameson, 1995: 31). Ono što je veoma važno za ovaj rad iz Džejmsonovog teoretisanja, a što će biti pokazano na primeru Čoveka koji nije bio tamo, jeste da prošlost polako biva potisnuta, ostavljajući nas jedino u prostoru drugih tekstova.

Međutim, sa druge strane, postoji mogućnost da neko ko gleda Čoveka koji nije bio tamo, bez obrizra što on jeste sačinjen od citata i reinterpretacija klasično Holivudskih stilova, nije svestan postojanja tekstova koji su mu predhodili. Šta više i da postoji saznanje o uticajima prethodnih tekstova, film Koenovih ne mora nužno da bude protumačen na intertekstualan način koji zahteva posmoderna tekstualna kritika. Na primer, u članku pod nazivom "Being the Barber: Kierkegaardian

LJUBOMIR
MAŠIREVIĆ:
NEO-NOIR
BRAĆE COEN:
ČOVJEK KOJEG
NIJE BILO I
ROMAN POŠTAR
UVIJEK ZVONI
DVAPUT JAMESA
M. CAINA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Despair in *The Man Who Wasn't There*", Karen Hofman daje analizu filma kroz vizuru egzistencijalne filozofije, Ričard Gaughran o ovom filmu piše kroz egzistencijalnu prizmu dotičući se problema konstrukcije vlastitog sopstva u članku "What Kind of Man Are You? The Coen Brothers and Existentialist Role Playing", a Barton Palmer piše u radu pod nazivom "Thinking Beyond the Failed Community: Blood Simple and *The Man Who Wasn't There*" o otuđenju i neuspehu političke modernizacije da proizvede okvir življnja koji bi zadovoljio sve ljude u savremenom društvu. Oslanjajući se na Rolana Barta i njegove ideje o kraju autorstva, rekli bismo da tekst zadobija značenje prevašodno u čitaočevim očima, a onome što je autor nameravao da kaže objavljena je smrt. U ovom smislu, paradoksalno, dolazimo u situaciju da jedan postmoderni citatni tekst na osnovu pretpostavki postmoderne teorije ne moramo nužno da tumačimo u intertekstualnom okviru.

Džejmson i Bodrijar su pisali o filmovima kao što je *Čovek koji nije bio tamo* ukazujući na procese u savremenom društvu. Oni nam otkrivaju da je na delu mehanizam u kojem estetički znakovi počinju da nam vremenski udaljavaju savremene predstave. To je primer, imitiranje klasičnog holivudskog sistema zvezda u novim filmovima, stari način pisanja tekstova za špice filma, kao i klasično uvođenje likova u film i oponašanje starog načina snimanja što otvara mogućnost igranja istorijskim aluzijama koje se razumeju u intertekstualnom okviru. Filmovi, snimani u malim gradovima, ponavljam već puno puta viđen dekor, bez nebodera iz osamdesetih, omogućuju smeštanje radnje u večne 30-e i 40-e godine 20. veka. Ovaj hipnotički novi estetski modus i sam se pojавio kao simptom gubljenja istorijata, naše mogućnosti da osetimo i živimo istoriju na delatan način. Džejmson zaključuje svoja razmatranja konstatacijom da nas ova situacija onemogućava da dođemo do prikaza vlastitog tekućeg trenutka. Ali ujedno mi ne moramo biti svesni ovih procesa, i ne moramo nužno film tako tumačiti. Kinematografska ostvarenja analizirana na ovaj način nam otvaraju mogućnost razumevanja savremenosti, a perspektiva koja pokušava da dosegne globalnu društvenu problematiku zahteva ovakvu analizu. Ipak, mnogi o *Čoveku koji nije bio tamo* pišu sa drugog nivou razumevanja, koji, kao što je ukazano na primeru nekoliko članaka, pre svega podrazumeva egzistencijalne probleme, otuđenje u savremenom društvu, a zatim se razmatara i pitanje identiteta. Čak nije isključeno da su ova dva različita nivoa analize kompatibilna, pa da se slično kao u teoriji Dženksa o postmodernom dvostrukom kodiranju, u jednom tekstu mogu naći nebrojena kodiranja i njegove najrazličitije interpretacije. Verujem da bi *Čovek koji nije bio tamo* osim

postmodernog i egzistencijalnog stajališta mogao da bude sagledan kao paralela sa Kamijevim *Strancem* u očima poznavaca knjiženosti ili triler film u očima sasvim prosečnog gledaoca koji ne pokušava da uloži više truda u analizu onoga što je pogledao.

S obrzirom na namere Koenovih, zatim želje da se *Čovek koji nije bio tamo* analizira iz pre svega filmskog ugla i lične naklonosti postmodernom pristupu smatram, da je i pored toga što je niz različitih perspektiva na jedan tekst moguć, za film Koenovih, kao uostalom i za njihov ceo opus, najprikladnija intertekstualna analiza. U radu "Thinking beyond the Failed Community" Barton Palmer, objašnjavajući vezu klasičnog noara žanra i *tvrdo kuvane* literature sa kinematografijom Koenovih, piše:

Odgovarajuće transformisano, ono što je pozajmljeno može funkcionišati u drugačijem medijumu sa boljom društvenom i umetničkom svrhom. Primer toga je Koenovska upotreba noar tekstova. U tri filma Koenovi kreativno obrađuju dva M. Kejnova romana, Poštar uvek zvoni dva-put (1934) i Dvostruko osiguranje (...) a veza sa američkim najpoznatijim piscem tvrdo kuvane literature je najtešnja i najinteresantnija ne u Fargu, već u filmu Krvavo prosto i Čoveku koji nije bio tamo. Ovi filmovi se jedva mogu razumeti odgovarajuće odvojeno od njihovih literarnih izvora, jer su oni u suštini njihova rekompozicija. (Palmer, 2009: 267)

Intertekstualna analiza filma *Čovek koji nije bio tamo*

U uvodnom delu rada pomenuto je da *Čovek koji nije nije bio tamo* nije noar već neo-noar film. S ozirom da su samo refleksivnost neo-naora i komentarisanje noara predstavljeni kao ključne karakteristike, intertekstualna analiza ostvarenja Koenovih kreće iz najšire perspektive i odnosa ka žanru. Klasični noar, ukratko, karakteriše crno bela fotografija sa pojačanim kontrastom svetla i tame, decentirana kompozicija kadra, radnja se odvija u urbanoj sredini, junake često na delanje podstiče fatalna žena, nestaje klasično holivudska podela na dobre i loše momke, relativizacija onog što se u duhu vremena podrazumeva pod moralnim, prenosi se osećanje otuđenja, paranoje i pesimizma. Neo-noar podrazumeva filmove nastale nakon klasičnog noar perioda (često se smatra da je trajao od 1941. do 1958.) koji sadrže noar senzibilitet, ali su često snimani u boji i sa potpuno drugačijim snimateljskim tehnikama. Nadalje, nepostojanje jake cenzorske kontrole omogućava neo-noaru da ode dalje u svome cinizmu, pesimizmu, prikazu eksplisitnog nasilja i brutalnosti i slobodi da zločinci izvuku ne kažnjeni.

Čovek koji nije bio tamo sniman je u boji, da bi Koenovi kasnije obradili zapis skidajući mu boju i izdali film u dve verzije. Verzija u boji je manje poznata i može se naći na originalnom DVD izdanju filma. Šire poznatija crno bela verzija odaje utisak da su Koenovi i vizuelnim stilom pokušali da snime svoj film u stilu reditelja klasičnog noara. Svetlo, kao u klasičnom noaru, često u mračnim i malim prostorijama dolazi iz jednog ugla, kontrasti svetla i tame su pojačani (može se reći na hiper-način tako da film predimenzionira ovu karakteristiku noar filma i time je komentariše), a sve se odvija u miljeu koji odaje utisak da su 1950-e u pitanju. Čak možda na refleksivan način Koenovi komentarišu klasičan noar u svom ostvarenju prikazujući junake u svakom momentu sa upaljenom cigaretom. Gotovo da nema scene u filmu u kojoj junaci ne konzumiraju cigaretu, ne nude drugu osobu cigaretom ili da bar dim cigarete nije bitan deo kadra i izgradnje atmosfere. Dobro je poznata činjenica da junaci klasičnog noara, a pogotovo neodoljive zavodnice, ne ispuštaju cigaretu iz ruku. Nadalje film, kao i klasične noare prati, overvojs (*voice-over*) glavnog junaka, pričajući nam događaje iz budućnosti kada je već osuđen na smrt i čeka izvršenje smrte kazne.

LJUBOMIR
MAŠIREVIĆ:
NEO-NOIR
BRAĆE COEN:
ČOVJEK KOJEG
NIJE BILO I
ROMAN POŠTAR
UVIJEK ZVONI
DVAPUT JAMESA
M. CAINA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Najpoznatiji primer ove situacije su filmovi *Bulevar sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) u kome nam mrtav junak priča događaje i *Dvostruko osiguranje* (*Double indemnity*, 1944) gde glavni protagonist na samrti priznaje svoja nedela.

Ipak, nekoliko momenta skreće pažnju da se radi o savremenom filmu. Kao što je rečeno, kada je prikaz ironije, nemoralia i cinizma u pitanju, verovatno je neo-noar otišao tamo gde reditelji noara nisu mogli zbog cenzure u klasičnom Holivudu. U jednoj sceni glavni junak, Čoveka koji nije bio tamo, Ed biva zavođen od strane muškarca (vrlo neprihvatljivo u eri klasičnog Holivuda). Međutim, to nije sve, Koenovi su otišli dalje u relativizaciji morala prikazujući kako maloletna devojka pokušava na bizaran način seksualno da zadovolji glavnog junaka. Nema sumnje da scena u kolima kada maloletna devojka nasrće na odraslog muškarca nije mogla biti snimljena u klasičnom Holivudu. Nadalje tu je barem još jedna atipičnost za klasičan noar, a to je da su se Koenovi jednom u scenariju, a jednom vizuelnim putem dotakli SF tema i vanzemaljskih poseta našoj planeti. U prvom slučaju jedna od junakinja priča o tome da su joj vanzemaljci bili oteli muža da bi na njemu vršili razna istraživanja, a ceo događaj povezan je sa vladom Sjedinjenih država koja informacije o tom događaju drži u tajnosti. Drugi put vidimo kako UFO proleće kroz kadar dok glavni junak leži onesvešćen.

Ovim dolazimo verovatno do ključne razlike između noara i neo-noara, koju navodi i Mark Konrad u svom predgovoru za knjigu *Philosophy of Neo-Noir*, a ona omogućava da se savremeni reditelji, kao braća Koen, samorefleksivno poigravaju sa žanrom. U predhodnom delu analize viđeli smo da je Čovek koji nije bio tamo rađen kao klasični noar, a da se u filmu poigrava sa pravilima žanra, prenaglašavaju se pojedine karakteristike ili ubacuju sadržaji koji su potpuno strani njegovom klasičnom periodu. Reditelji neo-noara imaju svest da snimaju nešto što je nastavak noara i imajući svest o tome da postoji noar žanr oni prave refleksije ka njegovom postojanju. Često je primer, kao kad je Čovek koji nije bio tamo u pitanju, da se cela suština filma ogleda u njegovom odnosu prema klasičnom modelu. Sa druge strane reditelji klasičnog noara nisu znali da rade u okviru nekog žanra, niti je reč noar postojala u vremenu kada su snimali filmove. Iz tog razloga nisu bili u mogućnosti da se ironički poigravaju sa pravilima žanra, niti da sada dobro poznate konvencije onoga što zovemo noarom predstavljaju sa velikim dozama ironije i humora. Na primer u Čoveku koji nije bio tamo glavna junakinja, ono što bi u klasičnom noaru bila fatalna zavodnica, jeste pokretač radnje i na čudan način ona i jeste zavodnica, ali je istovremeno daleko od toga da bude fatalna žena. Reditelji je ne prikazuju niti kao mladu niti kao preambicioznu i beskompromisnu zavodnicu, a to je bio slučaj u klasičnim primerima noara *Dvostrukog osiguranja* ili *Malteški soko* (*The Maltese Falcon*, 1941).

Glavna junakinja u filmu Koenovih se zadovoljava životom u maloj sredini, ima debelog, lažljivog i ljigavog šefa kao ljubavnika, a svoju sudbinu ne pokušava da unapredi kao klasične zavodnice spletkama, ubistvima i podmetanjima. U suštini ona je nesretna zbog svog života, a predstavljena je bez ikakvih ličnih kapaciteta i ambicija da se izvuče iz situacije u kojoj se našla. Zapravo u izgradnji glavne ženske junakinje može se videti kako se reditelji drže noar žanra konstruišući samu priču, ali i kako istovremeno uvode ironiju i cinizam srozavajući je na zavodljivu ženu ali oduzimajući joj bilo kakvu mogućnost fatalnosti širem krugu muškaraca. Ovome ide u prilog činjenica da čak ni Edu, njenom mužu, ne smeta to što ima ljubavnika, jer ni on nije zainteresovan za nju.

Takođe, savremeni neo-noar sadrži velike doze ironije i humora što je bila retkost u klasičnom noaru (*Veliki san – The Big Sleep* Hauarda Hoksa iz 1944. je odličan primer utkane ironije u klasičnom noaru). U članku “The Human Comedy Perpetuates Itself” Tomas Hibs tvrdi da opisi



likova uhvaćenih u teške i bezizlazne situacije koje vode u tragične epiloge mogu postati smešni. Spomenute situacije vešto upletene ironije ugrađene su u film *Čovek koji nije bio tamo*. Na primer tragikomični su: način na koji glavni junak predstavlja sebe, razgovor koji vodi sa kolegom (bolje rečeno dok sluša kako mu kolega konstantno nešto priča), situacija u kojoj žena glavnog junaka saznaće da je njen ljubavnik bio običan lažljivac i ona se odlučuje na samoubistvo ili činjenica da glavni junak bez ikakve emocije prihvata da mu je žena bila trudna u momentu kada se ubila (jer zna da sa njom nije vodio ljubav godinama u nazad) ili konačno momenat u kom Ed priznaje da je počinio ubistvo, ali mu niko ne veruje. Nešto što u početku deluje veoma ozbiljno može vremenom postati smešno u slučaju da se ponavlja kao žanrovska konvencija. Anksioznost i strah ne mogu zauvek odavati isti efekat, a njihovo ponavljanje iz filma u film čini ih predvidljivim i smešnim.

Barokni senzibilitet noara oduvek je sadržao seme stilističkog prevazilaženja, čak i glorifikacije stila sebe radi. U neo-noaru naglašavanje bezizlaznosti i slobodna upotreba artističkih konvencija učinile su neizbežnim obrt ka tragikomičnosti žanra. Suprotno klasičnom noar filmu, gde je stil rezervisan i manje samosvestan, neo-noar gotovo neizbežno podvlači pažnju na stil, idući dotele da u pojedinim slučajevima filmski stil postaje predmetom filma. U samom činu prepoznavanja veštog baratanja žanrom, mi se nalazimo u šali, vešto postavljenoj od strane reditelja (Hibbs, 2009: 28).

Nakon argumentovanja da je *Čovek koji nije bio tamo* neo-noar film, ukazao bih na ključnu tezu ovog rada i vezu ostvarenja Koenovih sa jednim konkretnim delom Kejna Poštar uvek zvoni dvaput. U uvodu je tvrđeno da braća Koen razvijaju scenarija filma preuzimajući radnju ostvarenja i nadograđuju je u pojedinostima sa citatima ili aluzijama iz nepreglednog polja drugih tekstova. Većina autora se slaže da je film *Čovek koji nije bio tamo* neo-noar postmodernno samosvesno ostvarenje sastavljeno od niza drugih teksova, dok samo neki tvrde da je film prerada dve Kejnove priče Poštar uvek zvoni dvaput i Dvostrukog osiguranja. Smatram da je *Čovek koji nije bio tamo* moderna verzija priče Poštar uvek zvoni dvaput. Za razliku od filmova koji su nastali prenoseći direktno na platna ono što je Kejn napisao, braća Koen su preuzeli osnovnu ideju zapleta, modifikovali su određene momente priče i nadogradili je citatima i aluzijama ka celokupnoj noar literaturi i filmovima.

LJUBOMIR
MAŠIREVIĆ:
NEO-NOIR
BRAĆE COEN:
ČOVJEK KOJEG
NIJE BILO I
ROMAN POŠTAR
UVIJEK ZVONI
DVAPUT JAMESA
M. CAINA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Isto kao i u romanu *Poštar uvek zvoni dvaput*, u *Čoveku koji nije bio tamo* postoje dva ubistva. Glavni junak, i kod Koenovih i kod Kejna čini ubistvo i ostaje neosuđen, da bi kasnije bio optužen na osnovu ubistva koje nije počinio. Nadalje, identičnost se može videti u finalnoj ispovesti glavnih junaka. U oba dela oni objašnjavaju kako je do ubistva došlo i da su nevini u onome za šta ih vlasti terete, a da su počinili zločin za koji nisu osuđeni. Nakon ubistava, identično originalu, u postmodernoj reinterpretaciji pojavljuje se advokat sa veštrom retorikom i umešnoću da izvrne koncept istinitog u nameri da po svaku cenu dokaže nevinost svojih klijenata. Glavne junakinje, kod Kejna i kod Koenovih, umiru trudne, a medicinskim veštačenjem se ta činjenica potvrđuje. Nema sumnje da je roman *Poštar uvek zvoni dvaput* ključan za razumevanje filma braće Koen i da je to još jedan njihov film baziran na već postojećem tekstu.

Međutim, trebalo bi istaći veoma veliku razliku u situacijama u kojima nastaju ubistva kod Kejna i Koenovih. Nijedan tekst o filmu Koenovih, konsultovan u pisanju ovog rada ne dotiče se tog pitanja, već svi autori polaze od činjenice da je Ed, glavni junak filma *Čoveka koji nije bio tamo*, zločinac isto kao i Frenk u romanu *Poštar uvek zvoni dvaput*. Zatim tu je već delimično pomenuta razlika između glavnih junakinja Kore i Doris. Pre svega Frenk je ubica sa predumišljajem, čovek koji želi da se dočepa tuđe žene i poseda, a na to ga podstiče Kora koja mu pomaže u ubistvu vlastitog muža. Oni dva puta pokušavaju da ubiju Korinog muža, prvi put bezuspešno da bi im drugi put uspelo. Spomenute brutalnosti nema u filmu braće Koen. Ed je sasvim miran čovek koji je htio da uceni ljubavnika svoje žene da bi mogao da započne privatni biznis. Ubistvo mu nije bila ideja za rešavanje životnih problema. Počinio je zločin u samoodbrani od Velikog Dejva, koji je ubio već jednog čoveka pokušavajući da sazna ko ga je ucenio. Ed čak priznaje ubistvo pred advokatom i ženom ali mu niko ne veruje. On je spremjan da ode u zatvor umesto svoje žene. Pored svega toga Veliki Dejv je bio ljubavnik Edove žene što mu umanjuje pravo da se ljuti na Eda. Ucenjen je na osnovu toga što je radio. Oslonio se na porodični kapital svoje žene, a tu poziciju nije mogao da menja, i bio je ljubavnik Edove žene i time se našao u situaciji da bude laka meta ucene.

Kada su u pitanju žene vidi se veoma velika razlika kod Koenovih i kod Kejna. Kora učestvuje u ubistvu svoga muža. Kejn kao da sugerise kako teške životne situacije prave od običnih ljudi ubice. Kora u Kejnovom romanu, u momentima kada Frenk pokušava da joj objasni da bi mogli da pobegnu i da im ne treba imovina njenog muža, pokušavajući da ga navede na ubistvo koje bi ih materijalno obezbedilo, kaže: "Da pođem sa tobom, za šta? Da spavamo u autoprikolici? Zašto bih pošla sa tobom? Reci mi to". Kora ne pristaje na bedan život i ima vrlo ambiciozne planove za svoju budućnost. Ona ucenjuje svog ljubavnika da neće ostati sa njim ako ne počini ubistvo. Za Doris se to ne bi moglo reći. Koenovi je predstavljaju u filmu kao osobu nesposobnu za zločin nad drugim ljudima. Sa druge strane ona se i nije udala iz koristi kao Kora, da bi želela da završi brak ubistvom. Doris, za razliku od Kore, jeste mnogo manje ambiciozna i nalazi se u daleko boljoj životnoj poziciji. Reklo bi se da nije okrutna noar zvodnica iz Kejnovog sveta koja se ne razočarava već sprovodi svoje ambiciozne planove ubistvima i korišćenjem drugih ljudi kao što je to slučaj u noveli *Dvostruko osiguranje*.

Kada Doris saznaće da je njen ljubavnik prevrtljivi lažov ona se odlučuje na samoubistvo, jer shvata da je volela i verovala čoveku koji se predstavlja za ono što nije. Noar zavodnice Kejnovih dela su daleko beskompromisnije i ne zaljubljuju se iracionalno u glavane junake, već pokušavaju, oslanjajući se na njih, da dođu do vlastite koristi. *Poštar uvek zvoni dvaput* i *Dvostruko osiguranje* su priče u kojima Kejn razvija dva okrutna ženska karaktera. One se udaju iz koristi i ubijaju svoje muževe zarad prisvajanja njihove imovine, oslanjajući se na slab karakter zaljubljivih muškaraca.



Moglo bi se reći da se u filmu Koenovih glavnom junaku stvari više dešavaju u životu. On nije vođen ambicijama junaka da se najpodlijim sredstvima izvuku iz životnih neprilika. Pričajući o svom životu Ed nam daje do znanja da ga je Doris olako uvukla u brak, objašnjava svoju neinicijativu da sa ženom stvori bolji život, priča o načinu kako se zaposlio u berbernicu kod ženinog rođaka, ispoveda se da ga žena vara i da nije zainteresovan za to. Iz svega ovoga postaje jasno da je on čovek koji se prepustio uticajima u svom životu. U momentu kada pokuša da uradi nešto za sebe da bi popravio svoju situaciju vrlo brzo gubi konce iz ruku i događaji u njegovom životu se zbivaju bez njegovog uticaja. Počinio je nespretno ubistvo, advokat mu ne da da ga prizna i on nam se pokazuje u filmu kao slab karakter nemoćan da se odupre situaciji. Verovatno odatle proističe naslov filma *Čovek koji nije bio tamo*, jer Ed kao da nije bio prisutan u svom životu i nije imao energije da sprovede sopstvene odluke.

Kada su u pitanju aluzije i citati drugih tekstova trebalo bi spomenuti prvo Kejnovu novelu i Vajdlerov istoimeni film *Dvostruko osiguranje*. Uticaj na *Čoveka koji nije bio tamo* najviše se ogleda u izboru imena istažitelja ubistva koji se zovu Nirdlinger i Diedrickson. U noveli se glavna junakinja zove Phyllis Nirdlinger, a u filmu Phyllis Diedrickson. Prisutan je echo filma i dela *Lolita* kada Ed postaje opsednut devojčicom i njenim sviranjem klavira, s tim da Koenovi prave ironičan zaokret i u njihovom filmu je ona ta koja seksualno nasrće na Eda, suprotno originalnoj priči. Samo ime filma je aluzija na Hičkokov film *Čovek koji je znao previše* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956). Film je snimljen u mestu Santa Rosa u Kaliforniji zato što je to mesto u kome se odvijalo puno noar filmova iz klasičnog perioda. Hičkokov film *Senka sumnje* (*Shadow of a Doubt*, 1943) sniman je u tom gradu, a Rejmod Čandler je svom čuvenom privatnom detektivu Filipu Marlou odredio Santa Rosu kao rodno mesto. Citati i aluzije ka noar filmu su uočljivi u izboru imena hotela Hobert Arms, a to je paralela sa filmom *Veliki san* jer junak koga tumači Henfri Bogart živi u istoimenom apartmanu. Prezime advokata u filmu Koenovih Riedenschneider nosi glavni organizator kriminala u Hjustonovom ostvarenju *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950). Kada su u pitanju pojedine scene, uočljiv je uticaj filma *Izvan prošlosti* (*Out Of The Past*, 1947) Jacquesa Tourneura i on se ogleda u sceni *Čoveka koji nije bio tamo* kada jedan junak nudi drugom cigaretu ne primećujući

LJUBOMIR
MAŠIREVIĆ:
NEO-NOIR
BRAĆE COEN:
ČOVJEK KOJEG
NIJE BILO I
ROMAN POŠTAR
UVIJEK ZVONI
DVAPUT JAMESA
M. CAINA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

da je ovaj drugi uveliko konzumira. Rešenje da se prikaže žrtva Velikog Dejva, kroz bistru vodu na dnu reke, preuzeta je od filma *Noć lovca* (*Night of The Hunter*, 1955) Charlesa Laughtona.

Zaključak

U radu su branjene tri tvrdnje koje su potkrepljene sa dosta primera i analiza pojedinih scena i podudarnosti Čoveka koji nije bio tamo sa noar literaturom i kinematografijom. Čovek koji nije bio tamo je prema shvatanju razvijenom u radu samorefleksivni neo-noar film. Smisao filma, ako se sagleda iz perspektive intertekstualne analize, jeste da kometariše i stalno skreće pažnju da gledamo ostvarenje rađeno u noar žanru. Crno bela fotografija sa jakim kontrastima svetla i tame, kamera, likovi koji neprekidno puše cigare, overvojs, junak koji nam priča događaje iz pozicije kada je osuđen na smrt, preuzimanje zapleta i još mogo detalja iz noar literature i filmova sluzi da nam otkrije da smo u intertekstualnom laverintu koji referira ka istoriji žanra u kom je rađen. Druga teza da je film postmoderna adaptacija Kejnovog romana *Poštar uvek zvoní dvaput* je argumentovana paralelama u razvoju zapleta. Sa druge strane braća Koen nisu radila rimejk, već su napisali vlastiti scenario inspirisan Kejnom i stoga je ukazano na suštinske razlike u pojedinim momentima filma i izgradnje likova za koje se samtralo da su važni. Takođe, na osnovu analziranog ostvarenja ali i mnogih drugih, što braća Koen priznaju u svojim intervjuima, možemo doći do zaključka da njihovi filmovi nisu kompilacije više filmova, već nastaju oslanjanjem na jedan tekst, a onda taj tekst biva adaptiran i dopunjem brojnim citatima i aluzijama. Bez obzira što je dosta citata i aluzija navedeno, to je samo deo intertekstualnog laverinta analiziranog filma. Tekst ostaje otvoren za dalje tumačenje i prepoznavanje uticaja pod kojima su braća Koen stvarala.

LITERATURA:

- Bart, Rolan**, 1987, "Smrt autora", u: Beker, Miroslav (ur.), *Književna teorija*, Zagreb: Liber
- Bergan, Ronald**, 2004, *The Coen Brothers*, Phoenix: Orion Books
- Bertens, J. Willem**, 2005, *The Idea of the Postmodern*, London – New York: Routledge
- Boggs, C. i Pollard, T.**, 2003, *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers
- Cain, James**, 1963, *The postman always rings twice*, New York, A.A. Knopf
- Conrad, Mark**, 2007, *The Philosophy of Neo-noir*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Conrad, Mark**, 2006, *The Philosophy of Film Noir*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Džejmson, Fredrik**, 2008, Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, u: Đorđević, Jelena (ur.): *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik
- Eko, Umberto**, 2002, *O književnosti*, Beograd: Narodna knjiga
- Gaughran, Richard**, 2009, "What Kind of Man Are You? The Coen Brothers and Existentialist Role Playing", u: Conrad, Mark (ur.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Hibbs, Thomas**, 2009, "The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir", u: Conrad, Mark (ur.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Hoffman, Karen**, 2009, "Thinking beyond the Failed Community: *Blood Simple* and *The Man Who Wasn't There*", u: Conrad, Mark (ur.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Nedeljković, Miša**, 2006, *Američki noar film*, Beograd: Hinaki
- Palmer, Barton**, 2009, "Thinking beyond the Failed Community: *Blood Simple* and *The Man Who Wasn't There*", u: Conrad, Mark (ur.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Kentucky: The University Press of Kentucky
- Woods, A. Paul**, 2003, *Joel & Ethan Coen*, London: Plexus

UDK: 791.228:81'22
791.633-051 DRAGIĆ, N.: 81'22

Midhat Ajanović Ajan

UNIVERSITY WEST U TROLLHÄTTANU

Tragajući za vidljivim pojmom: pokušaj definiranja semiotike animiranoga filma na primjeru opusa

Nedeljka Dragića

SAŽETAK: Tekst koji slijedi bavi se semiotikom animacije, granom semiotike koja se, koliko je autoru poznato, u čistom obliku praktički nikad nije javila. Takva jedva postojeća znanstvena disciplina ovdje je derivirana iz usporedbe s relativno etabliranom semiotikom filma, s obzirom na srodnost animirane i filmske (fotografske) pokretne slike kojih se temeljne osobine velikim dijelom preklapaju. Kao ogledni primjer (*case study*) izabrano je filmsko-animacijsko djelo hrvatskog autora Nedeljka Dragića stoga što je ono izrazito kompleksno i slojevito po svom simboličkom naboju. Umjesto da, kao velik broj njegovih kolega, animacijski artificijelni pokret tretira kao mimetički odblesak stvarnosti, Dragića gotovo od početka karijere zanima koncept pojma u pokretu, oživljena misao, vizualna antropologija i, u naše doba osobito aktualan, animacijski dokumentarizam. Za Dragića je gledatelj aktivni konzument i on čin projekcije vidi kao inter subjektivnu komunikaciju, što je shvaćanje koje će postati uobičajeno tek u naše postmoderno doba. Tu naravno nije riječ o koincidenciji, već o intuiciji autora koji je svom silinom svoje kreativne energije uvijek bio okrenut budućnosti.

KLJUČNE RIJEČI: animirani film, semiotika, znak, Nedeljko Dragić, *Idu dani*, *Dnevnik*, *Tup-tup*

cije. Analogno tome, pojam jezik ovdje ćemo shvatiti u širem smislu kao svaki sustav znakova koji čovjeku omogućuje komunikaciju s drugom individuom. Središnje pitanje kojim je filmska semiotika zaokupljena od početka bilo je upravo može li film biti shvaćen kao jezik usporediv s bilo kojom drugom vrstom jezika. Jedan od onih koji su među prvima dali eksplicitno potvrđan odgovor na to pitanje bio je Christian Metz, za kojega je film jezik stoga "što posjeduje tekst organiziran u smislen diskurs" (Wollen, 1998: 81).

Očito je da su naš način mišljenja i naše uobičajene predodžbe, koje smatramo tipično ljudskima, uobličene pod presudnim utjecajem kulture zasnovane ponajprije na govornoj i pisanoj komunikaciji. Dugotrajna dominacija verbalne komunikacije uvjetovala je vezanost semiotike za instrumentarij, pojmovni i kategorijalni sustav gramatike. Stoga su se svi pokušaji definiranja semiotike filma i uopće vizualnog izraza uvijek naslanjali na studije verbalnoga jezika jer je, kako je to isticao francuski strukturalist Roland Barthes, zapravo nemoguće izbjegći sveobuhvatnu prisutnost govora i pisma. To pravilo vrijedi i u obrnutom smjeru jer je "slika primarni medij mišljenja", što je među ostalima u svojim studijima o percepciji dokazivao Rudolf Arnheim (1997: 18). Zapravo za većinu semiotičara koji su studirali film verbalna dimenzija u drugom je planu i film se uglavnom doživljava kao primarno

1. Semiotika i animacija

Semiotika (od grč. *semeion* – znak) općenito se može definirati kao znanost koja proučava nastanak, smisao, funkciju i razvoj znakova i simbola unutar ljudske komunika-

vizualni medij. Prema jednom od utemeljitelja semiotičke znanosti, švicarskom lingvistu Ferdinandu de Saussureu funkcija riječi i uopće verbalnoga kada je uključeno u diskurs vizualnih medija sastoji se prije svega u "objašnjavanju nedovoljno jasnog smisla, poput primjerice etiketa i naslova ili da prenesu značenje koje se na drugi način ne može izraziti kao što su to dijalozi u stripovskim oblačićima" (Wollen, 1998: 80).

Filmska forma se u prvom redu razvila kroz otpor prema utjecaju teatra. U početku su filmatizirane predstave i točke preuzete iz varijetea gdje je kamera pozicionirana kao surogat-gledatelj koji cijelu stvar promatra iz trećega reda u parketu. Ubrzo će, međutim, stvaraoci filma (Georges Méliès, Edwin Stanton Porter i dr.) otkriti brze izmjene točke gledišta, pretapanje, krupni plan, vožnje kamere i druge mogućnosti koje su stvorile pretpostavke za nastanak filmskoga jezika. Ljudske oči nikad prije u povijesti nisu mogle vidjeti stvarnost na taj način pa je veliki švedski redatelj Ingmar Bergman u pravu kada kaže da je "kamera stroj koji je promijenio ljudski vid".¹ U temelju filmskoga jezika je dakle vizualna doživljajnost i razumijevanje našeg svijeta. Elementi toga jezika prepoznati su u montaži, kadriranju, prikazanim objektima te njihovu međusobnom odnosu u jednom kadru ili među više njih.

Film je, kako to francuski filmolog Jean Mitry formulira u uvodu svoje studije o filmskoj semiotici, "vizualni događaj nabijen značenjem". Stoga kada govorimo o semiotici filma, zapravo studiramo kognitivističke procese vezane uz percepciju, ali i, kako je to zagovarao Saussure, vizualni znak u široj društvenoj perspektivi s obzirom na to da je jezik prije svega socijalna institucija i implicitni normativni

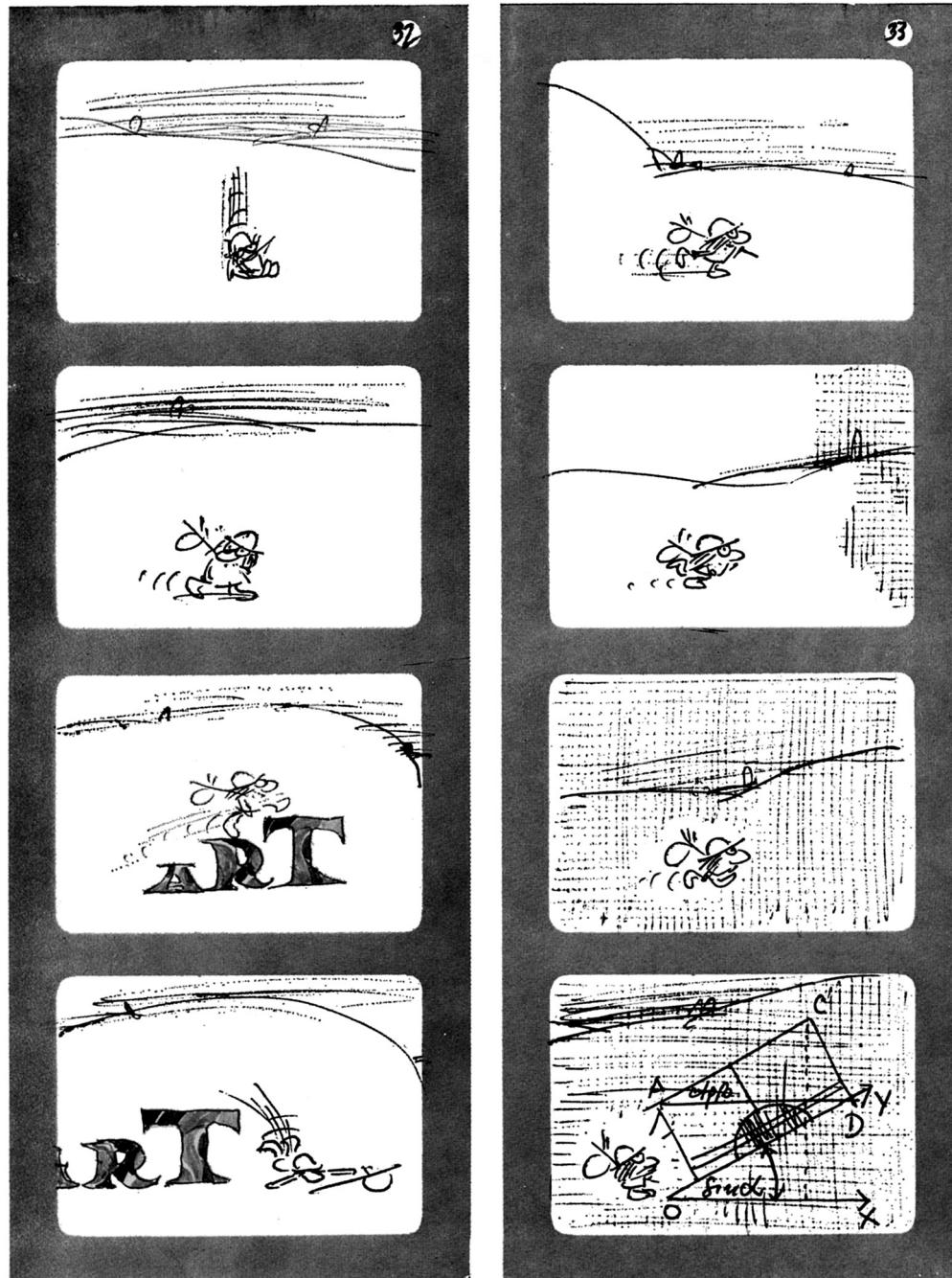
sustav (*la langue*) nastao tijekom povijesnoga razvoja. Unutar jezičnoga sustava stvaraju se i čuvaju ne samo riječi i pojmovi već i fraze, poslovice i sintaksa. Drugo bitno svojstvo jezika, smatrao je Saussure, jest njegovo konkretno individualno djelovanje kada netko piše, govori, fotografira itd. Kako bi to djelovanje jezika bilo razumljivo, nužno je da je ono relativirano prema kolektivnom jezičnom sustavu putem reguliranih jezičnih kombinacija (*la parole*). Film, smatra među ostalima Metz, posjeduje *la parole*, ali ne i *la langue*, pa je filmski jezik fenomen u stalnom nastajanju budući da se, za razliku od verbalnoga teksta, ne može referirati na prethodno uspostavljeni kod. Za Davida Rodowicka film je "fundamentalno komponiran od pet izražajnih sredstava: fotografija u pokretu, govor, zvučni efekt, glazba i grafički zapis" dok je "strukturalna nepermanentnost centralni uvjet postojanja kinematografije" (Rodowick, 2007: 18).

Američki pragmatičar Charles Sanders Peirce je temeljni semiotički pojam znak raščlanio u tri dominantne kategorije: (1) ikona, (2) indeks i (3) simbol. Ikona² (od grč. *eikon* – slika) definirana je kao znak koji reprezentira svoj objekt putem sličnosti s njim. Ikona se, dakle, može prepoznati. Indeks je znak koji se zasniva na egzistencijalnoj povezanosti sa svojim objektom – slika dima podrazumijeva postojanje vatre i sl. Simbol je dogovoren znak i zasniava se na jednoj vrsti "društvenog ugovora" koji se može ilustrirati primjerom znaka za ženski spol, spojeni krug i križ, muški spol, spojeni krug i strelica, prometnim oznakama i sl.

Značajka znaka, očito je i na ovom primjeru, uvijek je to što on predstavlja nešto drugo izvan vlastite vidljive i materijalne prisutnosti. Prema Saussureu znak se gradi od dviju

1 Citat iz dokumentarnog filma *Svetlost mi pravi društvo* (*Ljuset håller mig sällskap*, Gudrun & Carl-Gustaf Nykvist, 1999) o snimatelju više njegovih filmova Svenu Nykvistu.

2 Riječ se u izvornom značenju prvo upotrebljavala kao oznaka za slike Krista, Djevice Marije i svetaca, kao i za vizualne prikaze događaja iz Biblije.



Iz knjige
snimanja za
film Možda
Diogen (1967)

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

komponenti: označitelja (*signifiant*) – nešto kao "zvuk" određenog objekta, ono po čemu ga prepoznajemo, i označenoga (*signifié*) – konkretni izraz apstraktnog sadržaja. Saussure je pravio jasnu razliku između takozvanih arbi-

trarnih i motiviranih znakova. Prve je vezivao uz verbalni jezik budući da je odnos između označenog i označitelja privremen, tj. arbitran, dogovoren i ograničen kulturnim kontekstom (stol na hrvatskome je *Tisch* na njemač-



Idu dani (1968)

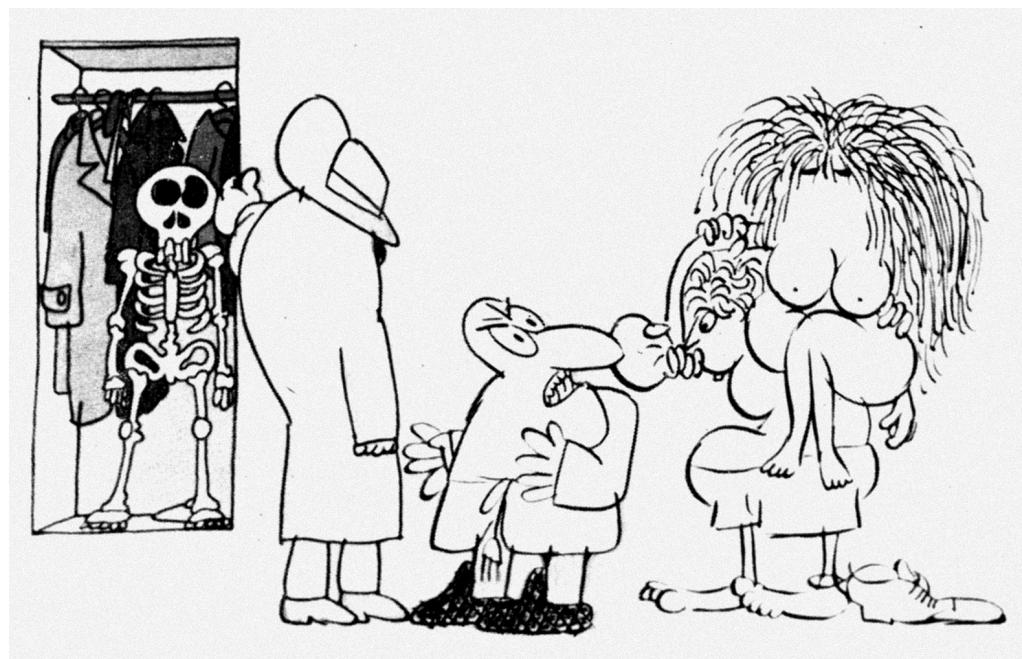
kome, na engleskom je to *table*, na švedskome *bord*, itd.). Slika stolca, međutim, predstavlja ikonički znak gdje označitelj posjeduje izvjesne osobine označenoga, prije svega sličnost, te je ta vrsta znaka motivirana. Saussure je smatrao da nalazimo smisao življenja time što stvari tumačimo putem znakova, što ljudsko biće čini korisnikom, generatorom i tumačem znaka u isto vrijeme. Briljantan primjer motiviranoga znaka u animaciji nalazimo u Dragičevu filmu *Idu dani* (1969).

Kao i uvijek kod Dragiča, i ovdje pratimo jednu maksimalno jednostavno crtanoj karikaturi na kojoj je svega nekoliko detalja naglašeno. U ovom slučaju to su karirane papuče, što na jasan način izražava jedinu ambiciju glavnoga junaka filma: živjeti sasvim običan, obiteljski život. To mu međutim ne polazi za rukom jer je njegov život pun mizerije i patnje. Izložen je neprestanoj torturi medija, policije, političara, ima problema s novcem, čak i njegov ljubavni i seksualni život izazivaju osjećaj odvratnosti. Gledatelj pritom bez problema tumači reakcije i osjećaje lika, zahvaljujući učinkovitom djelovanju jednostavnog označitelja koji izražava njegovu glavnu karakternu crtu.

Najveći broj znakova posjeduje takozvani referent, objekt ili činjenicu na koji se odno-

si. To može biti nešto što postoji u zbilji (kao "Zagreb") ili je postojalo (kao "Napoleon"), ali i apstraktni, artificijelni ili društveni pojmovi ("priateljstvo", "sloboda", "pravda") koji se ne odnose na čovjekov fizički prostor, već na njegov duhovni i iskustveni svijet. U semiotici je osobito važan pojam *koda* koji omogućuje funkciju određene slike kao znaka, budući da kod funkcioniра kao jedna vrsta instrukcije s pomoću koje identificiramo referenta. Kod je skup karakterističnih osobina koje nam omogućuju prepoznavanje neke stvari, objekta, kvaliteta, ili uspostavljanje veze između označitelja i označenoga. Kodifikacija je način stvaranja univerzalnog smisla putem redukcije na bitno. Postojanje koda je preduvjet da bi se neki znak mogao protumačiti, zapravo je kod ono što stvara znak. U novije doba postalo je uobičajeno da pojam kod mijenja Saussureov termin *langue* kao oznaka za šire shvaćanje jezika.

Središnja ili barem najuočljivija značajka djela Nedeljka Dragiča, u rasponu od njegovih karikatura do animacija, može se definirati kao traganje za ikoničkim prezentacijama apstraktnih pojmoveva i predodžbi te njihovo kodiranje. Svi se njegovi filmovi doimaju kao jedna vrsta mimetičke apstrakcije, odnosno kao traženje mogućnosti da se apstraktna mi-



Idu dani (1968)

sao predoči putem dijagramske vizualizacije, prijevoda na razumljivi jezik slike nečega što je katkada teško dokučiti i definirati standarnim sredstvima verbalnoga jezika. U tom smislu osobito je zanimljivo djelo njegov raniji film *Možda Diogen* (1968), koje se čini kao neka vrsta Borgesovskog imaginarnog zemljopisa i zanimljiv primjer napora jednog stvaraoca koji pred sebe stalno postavlja nove izazove u cilju obogaćivanja semiotičkoga vokabulara vizualnoga jezika. Dragić je pritom samo jedan u dugom nizu velikih animatora koji su sasvim konkretno, gotovo kvantitativno mjerljivo, unaprijedili vizualnu komunikaciju i razumijevanje vizualnoga, što je činjenica koja je još daleko od toga da bude priznata.

2. Fotografski i animirani film

Može se reći da je materijalno svojstvo kinematografskog označitelja heterogenost. Film označuje time što prikazuje stvari i organizira ih u odnosu jednih prema drugima. Fotografska slika je uvijek "duplicat" drugog objekta. Duplicat je međutim jedan drugi objekt, a ne isti onaj koji duplira, pa je film-

ska slika istodobno i reprezentacija objekta i samostalni simbol. Fotografiranje preobražava neki objekt u vizualnu prezentaciju koja poprima osobine simbola fiksiranog s pomoću određenog materijala, slikarskog, grafičkog, filmskog ili digitalnog. Samim činom fotografiranja objekta mi mu pripisujemo značenje. Prema Jeanu Mitryju "filmska slika osnažuje egzistencijalno prisustvo primjerice stolca ali, kao slika, istodobno afirmira fizičko odsustvo stolca. Može se reći da, dok verbalni jezik izražava samo u mjeri u kojoj označuje, filmski jezik označuje samo u mjeri u kojoj izražava" (Mitry, 2000: 34).

Za Mitryja najvažnija činjenica filmske semiotike jest to što u verbalnome jeziku znak može egzistirati bez referentnog objekta, dok filmska slika uopće ne može egzistirati bez objekta koji prezentira. I tu dolazimo do bitnog problema ove rasprave jer je očito da pod ovakvu definiciju ne možemo podvesti animaciju, koja se već na profilmskoj razini poglavito koristi simbolom reprezentiranog objekta. Nastanak filma vidi se kao proces koji se sastoji od pet faza: (1) ono što je stvaralac filma zami-

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

slio, (2) snimanje, (3) snimljeni materijal kojim se upravlja putem montaže, (4) projekcija, (5) gledateljeva percepcija i doživljaj. Animirani film razlikuje se od fotografskoga osobito u drugoj i trećoj fazi, jer je primjerice tijekom jednoga stoljeća snimanje u kinematografskoj animaciji bilo puko registriranje umjetno stvorenoga materijala, postupak koji je nakon 1990-ih posve nestao, dok montaža u animaciji funkcioniра radikalno drugačije od one u igranome i dokumentarnome filmu.³ Stoga Mitry, kao i mnogi drugi, nalazi "rješenje" u tome da animaciju uopće ne razmatra ili da to čini sporadično i konfuzno, i tada je pokušavajući podrediti normama fotografsko-filmskoga jezika. To je, naravno, ozbiljan nesporazum jer uz cijeli niz preklapanja između filma (pokretne fotografije) i animacije (crteža, objekta ili na drugi način stvorene umjetne slike kojoj se pridodaje pokret) postoje i bitne razlike vidljive već na materijalnoj razini: film je registracija aranžiranih slika ili onih nađenih u fizičkoj stvarnosti, dok su materijal animacije ručno ili digitalno proizvedene umjetne slike i objekti.

Jedan od rijetkih etabliranih filmskih semiotičara koji se ozbiljnije bavio animacijom, osobito formom lutka-filma, bio je estonski (bivši sovjetski) profesor ruske književnosti na Sveučilištu u Tartuu, Jurij Lotman.⁴ Njegova je središnja misao bila da samim slijedom slika u filmu, organiziranim u sekvence, nastaje sintaksa. Time se filmska semantika (značenje) vezuje uz odnos prema stvarnosti, dok je filmska sintaksa redoslijed slika strogo i jednoznačno strukturiran. U umjetničkome tekstu, smatra Lotman, formalno i sadržajno (modus i objekt) zajednički stvaraju smisao. U filmu su to koherentni fotografski objekt, izmjena mesta, osvjetljenja, perspektive ili ljestvice u

slici. Može se govoriti i o istim mjestima, perspektivi, ljestvici i osvjetljenju, ali s različitim objektima. Ono što film proizvodi jest vizualna i pokretna slika svijeta, razdijeljena u manje segmente. Takva segmentacija javlja se u mnogim filmskim formama uključujući i animaciju gdje se segmentira do razine pojedinačnog filmskog kvadrata.

U animiranome filmu stoga sintaksa nastaje već na razini najmanje značenjske strukture, dviju međusobno povezanih slika koje nose značenjski naboј u međusobnom odnosu. U "živoj snimci" (*live action*) dvije slike u nizu nemaju takve mogućnosti građenja značenja te je sintaksa odsutna. Slike u živo snimljenom filmu, smatra Lotman, nalik su na "fonetski niz" gdje se slike spajaju jedna s drugom. Prema Lotmanu, takav film posjeduje leksikon koji nastaje putem fotografiranja ljudi i predmeta. Te slike pripadaju prvoj, elementarnoj značenjskoj razini i mogu biti manje ili više ikoničke, budući su u osnovi konkretne prirode i nemoguće ih je vidjeti kao apstrakciju. Ikoničnost nekog znaka dijametralno je suprotna njegovu potencijalu kao apstraktnog oblika. Stilizirane slike u animaciji, međutim, posjeduju mnogo veće mogućnosti alternativnog izbora i prodiru mnogo dublje u prostor značenjskoga, apstraktnoga i bitnoga.

S Lotmanom se nije teško složiti; već sam pisao o neraskidivoj, gotovo organskoj vezi filma i animacije, kao i besmislenosti svakog pokušaja tumačenja animacije izvan cjeline filma i uopće pokretnih slika.⁵ Ono što je zajedničko i što povezuje *live action* i animirani film jest sama priroda slike u pokretu, te čin projekcije i konzumacije. Stoga se o animaciji teško može govoriti izvan konteksta filma kao i – danas je to više nego očito – obratno. Lotman je sma-

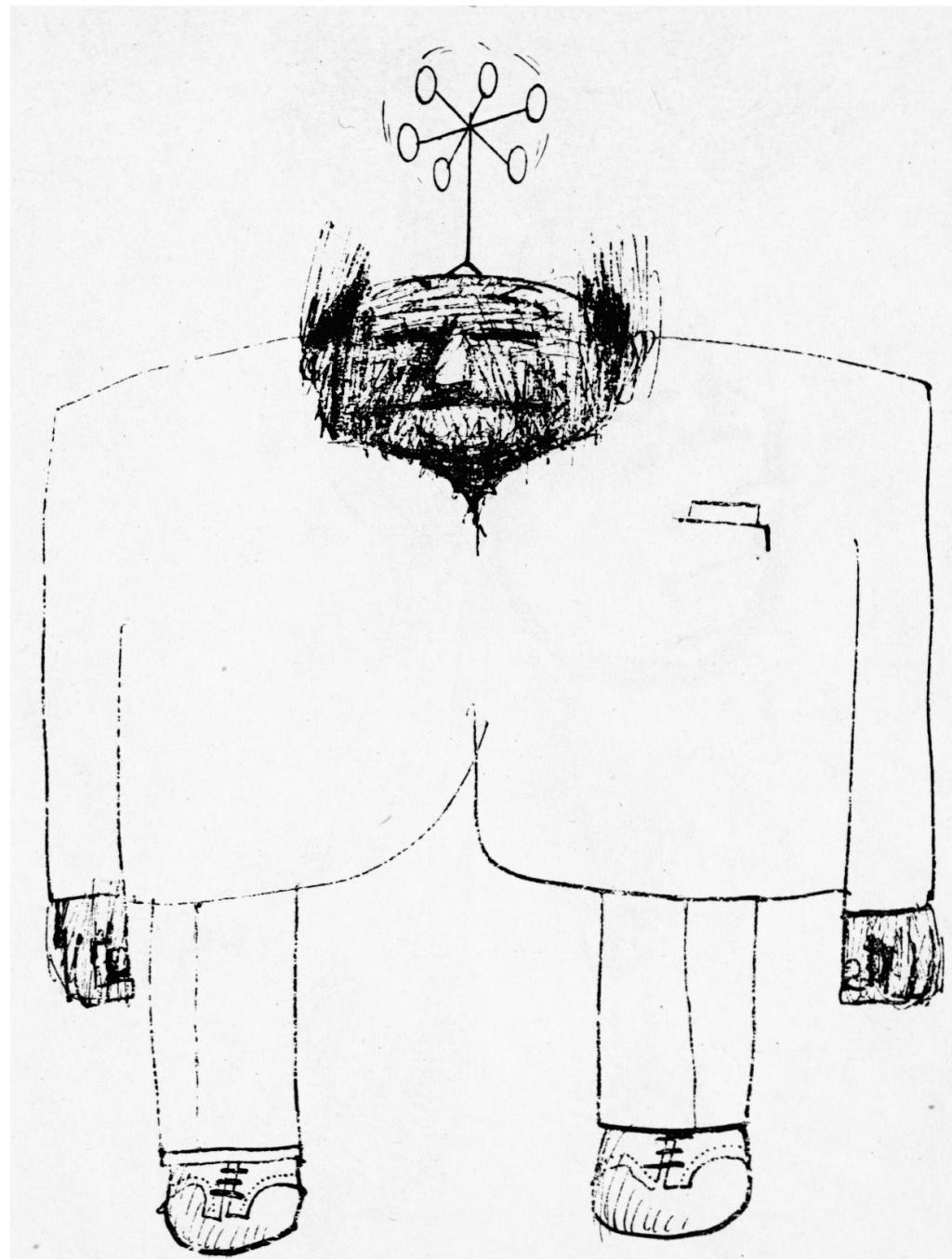
3 Vidi moj tekst o montaži u animiranom filmu "Ogled o mikrokadru", (Ajanović, 2008: 15–41).

4 Ovdje su korištene Lotmanove studije u prijevodu na švedski jezik. Prijevodi citata na hrvatski su moji.

5 Vidi uvodno poglavlje u knjizi *Animacija i realizam* (Ajanović, 2006).

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Iz Leksikona
za nepismene
(1966):
Oportunist

trao da slika u filmu posjeduje više značajnih razina i da što jedna osoba više zna to ona može više vidjeti u filmu (ili "procitati" u njemu). Za njega je ključna osobina pokretne slike upravo njezina kompleksna simbolička struktura, no

stupnjevi kompleksnosti filmske i animacijske slike vrlo su različiti.

Smisao apstrakcije i apstrahiranja Arnhaim je vidio u "opisivanju onoga što nije dostupno našim osjetilima" ilustrirajući to

doskočicom "moj prijatelj je konkretni, ali prijateljstvo nije" (Arnheim, 1997: 155). Filmska slika u cijelosti je ovisna o onome kako nas o stvarnosti informiraju osjetila, tj. njihovi tehnološki surogati – kamera, magnetofon, mikrofon i sl. Animacija se primarno bavi onim kako misao obrađuje informacije dobivene putem osjetila. Upravo na toj temeljnoj razdjelnicu između dviju formi pokretnih slika može se graditi temelj za tumačenje djela Nedeljka Dragića.

3. Filmska slika

Počevši od kraja 18. stoljeća, dokumentarno vjerodostojna vizualnost u stalnoj je ekspanziji. Još i prije pojave fotografije javila se dokumentarna ilustracija kao antiteza poetskoj romantici koja je našla primjenu u masovnom tisku. Fotografija potom preuzima ulogu najuvjerljivijeg teksta, kojega se dokumentarnost i egzaktnost reprodukcije stvarnosti, osobito kada se pojavila mogućnost fotografskog registriranja pokreta (film), a s njome i prostorne dubine, nije dovodila u pitanje sve do kasnoga 20. stoljeća. Nije nevažno napomenuti da fotografsko egzaktno reproduciranje objekta motivira gledateljevo povjerenje u stvarnosno utemeljeno predočavanje, prisutnost i blizinu prikazanog događaja. Stoga su vjerodostojnost, dokumentarnost i realizam pojmovi koji se tijekom povijesti stalno vežu uz fotografsku filmsku sliku. Općenito postoje tri tipa slike: (1) vanjska slika – ono što vidimo u prirodi i što je svakomu vidljivo, (2) unutarnja slika – individualni način na koji tumačimo viđeno, vidljivo samo nama, (3) tehnička slika – slika predočena u nekoj materijalnoj formi. To je jedna vrsta unutarnje slike koja je upotreboom određene tehnologije i tehnike postala vidljiva drugima. Zaključujemo kako je tijekom povijesti broj i raznovrsnost tehničke slike stalno rastao, a s time i njezin značaj, dok se važnost prirodne slike u ljudskome životu stalno smanjuje.

Filmska je slika vrsta tehničke slike saставljena od dvaju temeljnih elemenata, od

kojih je često jedan dominantan: (1) plastični elementi ili izvedbeni stil koji čine šminka, osvjetljenje, kadriranje i sl. Primjer dominacije plastičnih elemenata nalazimo u ranom europskom filmu koji se razvio pod utjecajem likovnih umjetnosti (njemački ekspresionizam, nadrealistički film, avangarda i sl.). (2) Montaža, koja je za mnoge temeljni preduvjet što je omogućio filmu da stekne osobine samostalne forme umjetnosti, nešto više od aranžirane i oživljene fotografije ili ukratko – jedan jezik. Primjeri dominacije montaže jesu: rani američki film, koji se razvio pod utjecajem stripa, i sovjetska formalna (montažna) škola (Ejzenštejn).

Većina semiotičkih studija odbacuje ideju o filmskom platnu kao prozoru koji omogućuje pogled u dijegetsku stvarnost; to što mi vidimo zapravo je znak koji je kulturno kodiran. Ako je, dakle, svako predočavanje na filmskom platnu znak, onda je temeljni smisao i svrha filmske slike da bude nositelj značenja i informacija. Slika na filmskom platnu je pritom istodobno indeksna i ikonička, denotativna i konotativna, vjerodostojna i nabijena asocijacijama. Uz to, filmska slika koju Lotman smatra strukturalnim temeljem filma nije statican pojam, već dinamički fenomen koji omogućuje pokret unutar svojeg okvira. Ona se stoga može smatrati nekom vrstom geštalta gdje označeno i označitelj predstavljaju jednu funkcionalnu cjelinu. Lotman filmsku sliku vidi kao najmanju jedinicu, prenositelja značenja, i kao takva je usporediva s riječju u verbalnom jeziku. Značenje se u filmu osim slikom prenosi i putem detalja unutar slike, te sukcesivnim nizanjem više filmskih sličica.

Lotman se koristi pojmom "leksikon" kada opisuje transformaciju fotografiranih ljudi i objekata u znakove. Ti znaci, smatra, pripadaju nižoj, elementarnoj značenjskoj razini i njihove su primarne osobine ikoničke. Međutim, slike na filmskom platnu često dobiju i sasvim neočekivano značenje. Svjetlo, montaža, gluma, skala, izmjena tempa doda-

ju reproduciranom objektu novi smisao, koji može biti simbolički, metaforički, metonimijiški, itd. Budući da je filmska slika uvijek u dvostranom odnosu s onim što prikazuje, Mitry (2000: 93) smatra da "reprezentacija mijenja reprezentirano". Filmska slika u sebi uvijek ujedinjuje najmanje dvije funkcije; prikaz i diskontinuitet, segmentaciju i kvantifikaciju prostora i vremena. Ograničenja filmske slike odnose se ne samo na njezin okvir i dvodimenzionalnost već i na strukturnu razdvajenost i izoliranost u odnosu na cjelinu filma. Slika je istodobno integralni dio filma, ali takav koji za-država svoju neovisnost kao nositelj značenja. Ovo "razdvajanje" uzrokuje suprotnu tendenciju koja nastoji prevladati autonomiju filmske slike i uključiti je u šire smislene jedinice putem montaže. Lotman se i ovdje koristi analogijom s verbalnim jezikom pa spajanje slika u kadrove, odnosno kadrova u sekvence, uspoređuje s prostim i složenim rečenicama.

U odnosu na značenje, filmska slika se stoga može podijeliti u četiri kategorije: (1) gestaltna razina (za psihologe), prirodni znak (za lingviste) ili izravni znak (za semiotičare) koja se odnosi na ono što je prikazano u slici; (2) ikonička razina (*imaging*) odnosi se na internu strukturu u slici: kako su stvari pokazane, kut promatranja, okvir, inscenacija i sl; (3) formalna (simbolička, metaforična) razina slike odnosi se na *smisao označenog objekta* u odnosu na cjelinu filma; (4) montažna razina – stvaranje smisla kroz povezivanje, ujedinjavanje dvaju ili više kadrova. Jasno je da samo ove četiri razine ne mogu sasvim pokriti animaciju koja se uglavnom služi znakom po sebi i značenjem koje je nastalo činom snimanja i dodavanja pokreta. Uzmemo li za primjer vizualne indikatore kojima Dragić gradi značenje u filmu *Idu dani* (agresivni političar, reklama koja izmučenom čovjeku na silu pere zube, preglasni roker koji izvire iz slike, medijalizacija stvarnosti kada se prizor rata s televizije preseli u čovjekovu dnevnu sobu, itd.), vidjet ćemo da u animaciji postoji i peta, semiotička kategorija, koja

u sebi obuhvaća sve četiri prethodne dodajući im istodobno dublju razinu, koja uključuje tra-ganje za sredstvima vizualizacije onoga što se inače nalazi u sferi pojmovnoga.

4. Animirana slika

Animirana slika jest fotografirano likovno djelo, karikatura ili scena za lutka-teatar, predmet ili digitalno simulirana likovnost. Može se reći da u ontološkome smislu pojam animirana slika obuhvaća sve likovne vrste, uključujući i animiranu fotografiju (film). Međutim, u našem osjetilu vida (ili točnije u našoj, po osnovi vidnog iskustva, stvorenoj kulturi simbola koja nam omogućuje ovladavanja stvarnošću) ugrađena je razlika između sredstava modeliranja stvarnosti tipičnih za pokretnu sliku na jednoj strani i onih za nepomičnu, statičnu sliku na drugoj, kao i razlike između mimetičke pokretne slike koja se zasniva na fotografiji (živi film, *live action*) i artificijelne pokretne slike (animacija). U kulturnoj svijesti fotografija funkcioniра kao slika stvarnosti; koliko god često bila aranžirana i manipulirana, ipak je riječ o indeksno reprezentiranoj stvarnosti što dodavanjem pokreta na filmu još više naglašava primarnu kvalitetu fotografije – realističnost. Kako je pojam "realizam" uvijek, ako ne problematičan onda sigurno podložan različitim tumačenjima,⁶ Lotman ga izbjegava i umjesto njega upotrebljava mnogo prihvatljiviji, "dokumentarna uvjerljivost", koji se bez ikakvih kontroverzija može primjeniti i u proučavanju animacije koju on definira kao "nefotografsku filmsku umjetnost".

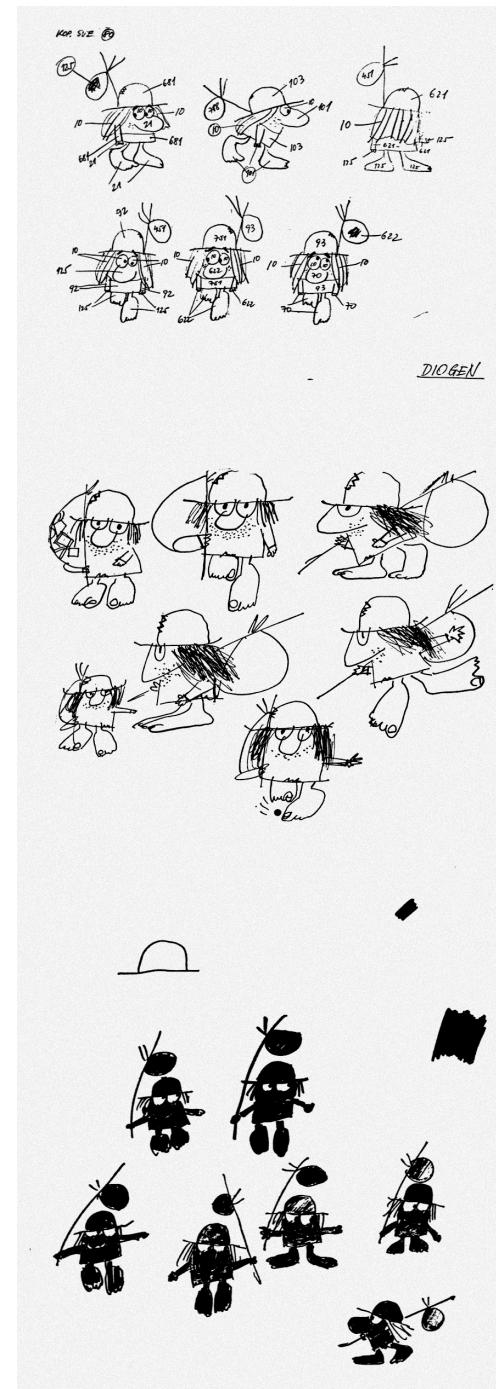
I doista, animacija se dugo, osim u nekim specifičnim tehnikama, nije koristila fotografiskom slikom. Iako se fotografija u ozbiljnim raspravama već odavno ne doživljava kao sinonim za egzaktni realizam, *live action* je uvijek istodobno indeks i ikona ili metonimijska pre-

6 I osobno sam taj pojam problematizirao u uvodnome dijelu knjige *Animacija i realizam*.

zentacija dijegetskog svijeta, koji je analogon stvarnosti u kojoj se gledatelj nalazi. Kako je umjetno stvorena vizualnost primarna značajka jezika animacije, slika u animaciji vrlo je rijetko reprodukcija stvarnosti, jer se tu reproducira umjetno stvorena slika ili objekt koji često ne posjeduje osobine indeksa. Može se reći da se u animaciji radi o jednoj vrsti "sintetičkog indeksa", dvostrukoj denotaciji koja se odnosi na samu umjetnu sliku i istodobno na njezin sadržaj. Stoga je primarna kvaliteta animirane slike njezina metaforičnost. Isto vrijedi i za pokret: tijekom cijele preddigitalne epohe animacijski postupak sastojao se od fotografiranja artificijelnog objekta radi stvaranja umjetnog pokreta koji je, budući da je konstruiran, u semiotičkom smislu uvijek simboličan, čak i u slučaju klasične, disneyevske animacije, koje je glavno obilježe težnja analogije s prirodnim pokretom. Simbolika u animiranoj slici stoga je uvijek najmanje dvoznačna – postoji simbol koji je imantan artificijelnom objektu i onaj koji mu dodaju pokret i čin prikazivanja.

Energija animirane slike nalazi se u, kako to formulira umjetnica Ana Shamzini (2002), "likovnoj doživljajnosti", očito neživoti i artificijelnom objektu koji je obogaćen pokretom. Animacija zahtijeva tumačenja već na razini najmanje funkcionalne jedinice – jedne sličice ili čak jednog njezina dijela, točke, crte, boje u tradicionalnoj animaciji ili čestice (*particle*), gustoće, kohezije ili refrakcije u digitalnoj. I za Dragića je bitan smisao animacije sadržan u činjenici da "kod animiranog filma slika nije u kamери, već izvan nje u autorovoј ruci, a njezin je jedini zadatak da samo registrira jedino nepostojeće kretanje izvan te ruke, koje je nacrtano i izračunato na papiru. Režiser koji to stalno ima na umu neće biti 'ilustrator' realnosti." (Lazić, 1990–91: 145)

U knjizi *Art and Visual Perception* Rudolf Arnheim dokazuje da je naša vizualna doživljajnost krajnje selektivna, "ne samo u smislu koncentracije na ono što nam privlači pažnju već osobito u načinu kako mi postupamo s bilo



Iz knjige
snimanja za
film Možda
Diogen (1967)

kojim objektom" (1966: 33). Ta osobina ljudske percepcije čini da se značenje pojmove "realno" i "egzaktno" prilično razlikuje. Budući da čovjek istodobno gleda i tumači, tumačenje

realnosti stoga je, kako sam to prije naveo,⁷ u povijesti ljudskoga roda bilo važnije od same realnosti. Za razliku od ljudske percepcije, kamera registrira sve detalje s jednakom vjernošću; rezultat toga je "primarna slika" nekog objekta, njegov materijalni odljevak nastao uz pomoć kemijskog, odnosno digitalnog tehnološkog procesa. Čini se kako upravo u činjenici da, suprotno mehaničnosti kamere, oči u našu memoriju upisuju stiliziranu verziju stvarnosti treba tražiti temeljnu razdjelnicu između tih dviju vrsta slike.

Animatorova ishodišna točka jest odabir u slici, kod redatelja *live action* filma to je odabir slika. Animacija je najčešće film u kojem je "primarna slika" prelomljena kroz prizmu subjektivne, više mentalne aktivnosti i traži gledateljevu punu koncentraciju. Slika u *live action*-filmu ne stvara nikakav zahtjev za tumačenje formi preuzetih iz stvarnosti: ona se doživljava kao sinonim stvarnosti. Sadržaj animirane slike čine artificijelno kreiran objekt, stilizirane figure i prostor. Takva artificijelna likovnost doživljava se kao asocijativna u odnosu na stvarnost. Značajan dio sadržaja filmsko-fotografske slike, osobito u dokumentarnoj formi, jesu slučajni, nemamjerno i neplanirano snimljeni detalji, za razliku od animacija gdje je doslovce sve što vidimo rezultat ljudske kreacije. Ta ključna razlika između dviju vrsta vizualnosti, na jednoj strani sinonimske filmsko-fotografske slike i na drugoj strani artificijelno-asocijativne animacijske slike, najvidljivija je u stupnju mogućnosti stilizacije. Stilizacija u fotografском filmu sadržana je u tehnološkom potencijalu kakav je osvjetljenje, rad s glumcima, pokreti kamerom i sl. U animiranoj slici riječ je o pravoj raskoši stilova i rasponu mnogo širem od *live action*-slike, koji se kreće od apstraktnog znaka do hiperrealistične

digitalne simulacije i tu je jedino ograničenje ljudska fantazija.

Naravno, iako veoma kompleksna, naša moć percipiranja, predočavanja i zamišljanja ipak nije neograničena. Na jednoj točki nestaje prepoznatljivi svijet i javlja se nešto sasvim nepoznato. Dragić je umjetnik koji stalno teži dosegnuti samu granicu percepcije i prepoznavanja. Efektan primjer poigravanja s našim percepcijskim mehanizmom jest scena iz *Dnevnika* (1974) u kojoj vidimo orgije i grupni seks prikazan neprestanim variranjem između apstraktnih crta i oblika u kojima prepoznajemo ženska i muška tijela. U kapitalnom djelu *Visual Thinking* Arnheim naglašava da "percepcija ne može biti ograničena na ono kako oči registriraju vanjski svijet". Percepcijski čin nikad nije izoliran, smatra on, već je to "samo najrecentnija faza tijeka sastavljenog od nebrojenih simultanih činova, izvedenih u prošlosti i sačuvanih u memoriji" (Arnheim, 1997: 80), pa "treba razlikovati mentalno razumijevanja objekta od njegove fizičke prirode" (ibid., 107). Prema tome samim činom percepcije apstraktni kostur slike obrađuje se u našem mentalnom prostoru. Osobina animirane slike kojoj teži Dragić upravo i jest predočavanje nečega što možemo nazvati mentalnom slikom, a za što je upravo *Dnevnik* vrlo ilustrativan primjer. Možemo zaključiti da Dragića kao autora zanima ponajprije potencijal animacijske slike da prodre mnogo dublje nego što to može fotografska slika. On neprestano nastoji zadirati u predjele svijesti (i podsvijesti) i učiniti ih vidljivima i materijalnima, barem tijekom trajanja projekcije. Dragić je od samog početka karijere svjestan da je smisao stvaranja animirane slike u traganju za prostorima nedostupnim filmsko-fotografskoj slici i u tome je konzekventan u svim svojim zrelim radovima.

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 U primjerice uvodnom dijelu knjige *Animacija i realizam*. (Ajanović, 2006)

5. Prostor i scenografija

Jedno od prividnih obilježja filma je konstantna veličina vidljivog polja koje se ne može uvećavati ili smanjivati. Lotman je u tome decidiran: "Filmska slika je ograničena stranica filmskog kvadrata (za onog koji film stvara) i granicama filmskog platna za publiku. Sve što se nalazi izvan tih ograničenja kao da ne egzistira." (Lotman, 1973: 66) Prema Lotmanu filmski se prostor doživljava kao prirođan i stvaran, što pojačava prisustnost pokreta. Prostor filma jednak je prostoru filmske slike. Bazin je o tome imao radikalno drugačiju ideju. Za njega je filmska slika imala "centrifugalnu" kvalitetu funkcioniрајуći kao neka vrsta putokaza prema nastavku, dijegetskom polju koje je prisutno iako nije obuhvaćeno okvirom ekrana. Mitry ne vidi proturječe između tih dvaju stajališta i u svojoj studiji o semiotici filma izvodi sljedeći zaključak: "Filmski prostor se sastoji od prostora-unutar-polja-slike i prostora-izvan-polja-slike, od onoga što se vidi i onoga što se ne vidi." (Mitry, 2000: 78)

U ranom Dragićevu filmu *Elegija* (1965) već se vidi rudimentarni pokušaj prevladavanja ove dvojbe time što se od samog početka filma koristi dvostruki prostor, "ono što se ne vidi" vidljivo je gledatelju kao objektivni prostor filma, dok je "ono što se vidi" suženo vidno polje, subjektivni prostor filmskog lika zatvorenika koji vidi ograničeni svijet kroz prozor svoje celije. Naravno, mnogo kompleksnije, multidimenzionalno predočavanje prostora nalazimo u Dragićevim zrelim djelima poput *Dnevnika i Tup-tupa* (1972), gdje izmjene prednjeg i stražnjeg plana, pokretanje scenografije i druga sredstva služe značenjskom aktiviranju prostora. Prema Dragićevu shvaćanju prostor u animiranom filmu je funkcionalan samo onda ako je "nerazdvojni vizualni dio karaktera i psihologije cjeline filmske slike". Glavno obilježje toga prostora jest da je on "izabran svjesnom intervencijom, znači izabran s umjetničkom pretenzijom" (Lazić, 1990–91: 147).

U skladu s takvim stajalištem Dragić "subjektivizira i personificira" filmski prostor već i u svojem prvom zrelom radu *Možda Diogen* (1967) predočavajući ga katkad kao nešto neshvatljivo i neuhvatljivo što egzistira paralelno s likovima filma i sasvim neovisno o njihovoj volji. U jednoj tipičnoj sceni lik skitnice otvara vrata iznikla usred nefiguralno predočene pozadine i iza njih se otkriva realističan prizor prekrasne prirode. No skitnici ne uspijeva ući unutra u sudaru s nevidljivom barijerom koja međutim uopće ne sprečava jato ptica da proljeće kroz vrata. Kada skitnica napokon uspije proći kroz vrata, prirodni ambijent premješta se na drugu stranu. Personifikacija prostora postaje osobito vidljiva kada se Dragić koristi tzv. "funkcionalnom bjelinom", postupkom u kojem je prostor shvaćen jednako apstraktnim kao i vrijeme, tako što se cijelokupno okruženje lika pretvorи u bijelu maglu, koja istodobno predstavlja površinu i prostor, neprobojni zid i beskrajnu dubinu, u jednom trenutku je dvodimenzionalni papir na kojem su nacrtani likovi, a već u sljedećem postaje trodimenzionalna pećina iz kojih izviru najneočekivanije pojave. Taj koncept prostora u tradiciju zagrebačke animacije uveo je, prepostavljamo, Borivoj Dovniković u *Znatiželji* (1966), ali ga je Dragić nadgradio dodajući humornoj atmosferi okus opore satire usmjerene raskrinkavanju medijске (ne)stvarnosti koja je najčešće neshvatljiva i nevidljiva za malog čovjeka, koji s druge strane savršeno vidljiv, nezaštićen i otkriven za nju.

Profilmski prostor u animaciji zapravo uopće ne postoji, to je samo umjetničko djelo. Takav "animacijski prostor" (u slučajevima kada se animacija koristi kinematografskom, fotografiskom tehnikom) istodobno je filmski prostor. Prema tome u tradicionalnom je animiranom filmu profilmisko referiralo na sami materijal od kojeg je film rađen, tuš na papiru, glinu, nađene figure, izreske papira, scena s lutkama i drugo, čemu je moderna digitalna animacija pridodala nove mogućnosti, poput primjeric trodimenzionalne simulacije foto-

realističnog prostora. Shamzini iz te činjenice zaključuje da animacijski prostor omogućuje prirodno oslobođanje od ograničenja stvarnosnog prostora i ulazak u svijet fantastičnog, simboličnog i metaforičnog.

Mizanscena u animaciji, ma koliko realistična bila trodimenzionalna iluzija, uvjek je ikona koja simbolizira prostor koji realno postoji samo u imaginaciji stvaraoca i gledatelja te tijekom projekcije. Tako u filmu *Tup-Tup* vidimo subjektivizirani prostor u primjerice sceni u kojoj neboder sažvače i ispljune lik spavača (sličnu scenu Dragić će ponoviti u *Dnevniku* kada veliki čvor na autocesti ispljune automobile) ili kada spavač otvori vrata koja prekrivaju cijeli ekran, ali već u sljedećem trenutku vidimo da je spavač ušao u zatvorska kola, u drugoj sceni vidimo čovjeka koji nosi vrata, ali kada ih spavač otvori, iza njih se pojavljuje gola djevojka, potom iznervirani spavač udari o tlo koje se nagnje na jednu stranu i na njega se sruči cijeli grad i sl. Prema kraju filma prostor, predočen jednoobraznim zgradama i jednoobraznim ljudskim figurama, doslovce "poludi": eksplozije, požari, vulkanske erupcije i zemljotresi prate spavača prema filozofskoj poanti na kraju, kada naprasno sve utihne i spavaču odjednom nedostaje iritantni zvuk koji ga je mučio tijekom cijelog filma.

Među osnovne animacijske metode spadaju kondenzacija, proces u kojem se različiti znaci ili simboli dovode u vezu kako bi se stvorilo novo značenje, i premještanje (*displacement*) koje Asa Berger (2008: 20) definira kao "transferiranje značenja iz jednog znaka u drugi tako da cijev puške ustvari funkcioniра kao falus". Možda Diogen donosi pravu paradu primjera kondenzacije i premještanja unutar krajnje individualiziranog doživljaja prostora: skitnica ide prema kameri, ali se njegovo tijelo smanjuje umjesto da se poveća u skladu sa zakonima perspektive, sunce ostavlja sjenu na tlu, skitnica ulazi u Hotel i pridružuje se Isusu i apostolima koji objeduju na Leonardovoj slavnoj slici (što asocira na sličnu scenu u

Buñuelovoj *Viridiani* iz 1961), isti lik kao neka vrsta anti-Sizifa gura kamen nizbrdo, kamen se odbija povinovati zakonima fizike i stalno se vraća, Shakespeareov kip nestane kada figura upali svjetlo, dok je u mraku sasvim vidljiva... itd.

Još jedna važna metoda animacije jest razdvajanje slike na razine po njihovoј zamisljenoj dubini (tzv. *compositing*) što, smatra Sean Cubitt (2004: 45), ne samo da naglašava pokret u objektu već i uzrokuje temporalni odnos među planovima. Inscenacija prema dubini, osim tzv. paralaksa efekta (objekt bliži kameri se prividno kreće brže od udaljenog objekta) služi za isticanje figure od podloge i od ostalih figura (Cubitt, 2004: 49). U *Dnevniku* je Dragićev *compositing* realiziran sredstvima animiranog crteža, kojim on doslovno materijalizira "mentalni prostor" služeći se percepcijskim bljeskovima koji izlaze sa slika/stranica njegova imaginarnog dnevnika vođenog tijekom jednog putovanja. Oživljavajući svoje mentalne slike, Dragić nas uvodi u percepcijske slojeve koji se nalaze iza vidljive vanjštine slike grada i ispod nje: veliki čovjek-neboder na kojem piše WORK, BUSINESS, PROSPERITY, putokazi koji izlaze iz ljudskih tijela, utroba grada gdje nam se otkriva organizam koji ga pokreće predočen bezbrojnim zapetljanim cijevima, kabelima i zupčanicima. Novi nas zoom približava jednoj od tih kutija i sada vidimo štajnbergovskim stilom predočen prizor trga velikog američkog grada; policajac, rabin, žene u kričavoj odjeći i napadno našminkane, čovjek sa šeširom i tamnim naočalama koji nalikuje na karikaturu Ala Caponea, automobil s rotirajućim svjetlima, miš koji proganja mačku i mnoštvo drugih figura, zgrada, putokaza, da bi na kraju svega ponovno vidjeli kadar automobile koji vozi vozač nalik mafijašu s družicom koju crta kao klišejizirani prototip prostitutke.

Konačno, položaj kamere, skala te uopće scenografski prostor u fotografском i animiranom filmu upućuju na različitosti "semiotičkog materijala" u dvjema formama. U svojoj

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

klasičnoj studiji *Uvod u estetiku kinematografske animacije* Ranko Munitić (1982: 89) navodi zanimljiv primjer filma *Močvara* (Koni Steinbacher i Janez Marinšek, 1973) nastao kombiniranjem kolaža za likove u prvome planu i pijeska, grumenja zemlje i vode od kojih je stvorena pozadina. Pod svjetlima reflektora tijekom snimanja dolazi do miješanja vode sa zemljom i pijeskom što stvara iznenađujuće živi susret naturalne metamorfoze s animacijskom, artificijelnom unutar jedinstvenog i koherentnog diskursa. Taj i bezbrojni drugi primjeri potvrda su da animacija svoje dinamičke osobine pokazuje već na elementarnoj razini. Dinamika sadržana u pokretu razlaže prostornu konstrukciju na segmente stvarajući mnogostruki značenjski kapacitet slike u animiranom filmu, što predstavlja vjerojatno najsnažniji semantički naboј uopće moguć u nekom vizualnom mediju.

6. Krupni plan i izolacija

Ono što stvara iluziju prostornosti na filmskom platnu očito je pokret, osobito pokret duž osi koja prati zraku svjetlosti iz projektora i produžuje se u dubinu filmske slike. Balász je tvrdio da je filmski jezik nastao zahvaljujući "produktivnoj kamери" i njezinim trima glavnim funkcijama s pomoću kojih je profilmska stvarnost preoblikovana u nešto sasvim novo i drugačije nego što je to mehanička reprodukcija. Te tri funkcije su: (1) krupni plan, (2) položaj kamere, točnije kut promatranja i skala, te (3) montaža.

Nastojanja da se iluzijski ili stvarno promjeni i varira veličina prizor-polja na platnu rezultirali su neslućenim obogaćivanjem semiotičkog potencijala medija.⁸ Promjene distance između kamere i objekta dovele su među osta-

lim do pojave krupnoga plana, što je za razvoj filmskog izraza imalo jednu od najdalekosežnijih posljedica uopće. Za Mitryja (2000: 72) je "facijalni krupni plan", kako to on formuliра, nedvojbeno znak prvoga reda. Krupni plan posjeduje simboličku kvalitetu, mogućnost prostornog izražavanja neprostornog značenja, što ga izdvaja od svih drugih slika čije su glavne osobine nagovještaj, sugestija i opis. U načelu postoje dva tipa krupnoga plana: (1) krupni plan lica i (2) krupni plan predmeta (tu se umjesto pojma "krupni plan" često koristi termin "izolacija").

Slika čovjeka u filmskoj umjetnosti pripada svijetu komplikiranih strukturalnih znakova. Već samo prikazivanje čovjeka u određenoj pozici, stavljanje u izvjesni kontekst, predstavlja kulturno kodiran simbol. Na jednoj strani imamo raznovrsnu kulturno-označiteljsku simboliku koja je povezana s ljudskim tijelom, kakva je primjerice simbolika koju izražavaju oči, lice sa svim njegovim varijacijama, usne, ruke itd. Lotman ističe sam nastup glumca i simboliku izraženu glumačkim sredstvima. Oslanjajući se još jednom na analogiju s verbalnim jezikom, može se zaključiti da ljudska figura funkcioniра na filmu slično stilskoj figuri u govoru. Krupni plan (*close up*)⁹ nekog dijela ljudskog tijela, oko, ruka, stopalo, u živo snimljenom filmu i animaciji u tom smislu mogu biti veoma ilustrativni za razumijevanje semiotičkih razlika između fotografskoga i animiranoga filma.

Ovo nam postaje jasnije usporedimo li konceptualna razmimoilaženja između dvojice velikih švedskih filmskih autora, Ingmara Bergmana i Roya Anderssona, u vezi s upotrebom krupnoga plana. Bergman je bio uvjeren da sve stvari na ovome svijetu izgledaju jasnije

8 To je još očitije na primjeru filma najsrodnijeg medija – stripa. Prelazak s objavljivanja u dnevnim vrpcama na strip-albumе omogućio je variranje veličine kvadrata na stranicama, čime se znatno unaprijedio izraz.

9 Razlog naziva *close-up* bila je cirkularna maska (*iris*) koja se koristila sve do 1920. Nakon toga su krupne prizore ljudskog lica počeli prikazivati preko cijelog platna (*fullscreen*).



Dnevnik (1974)

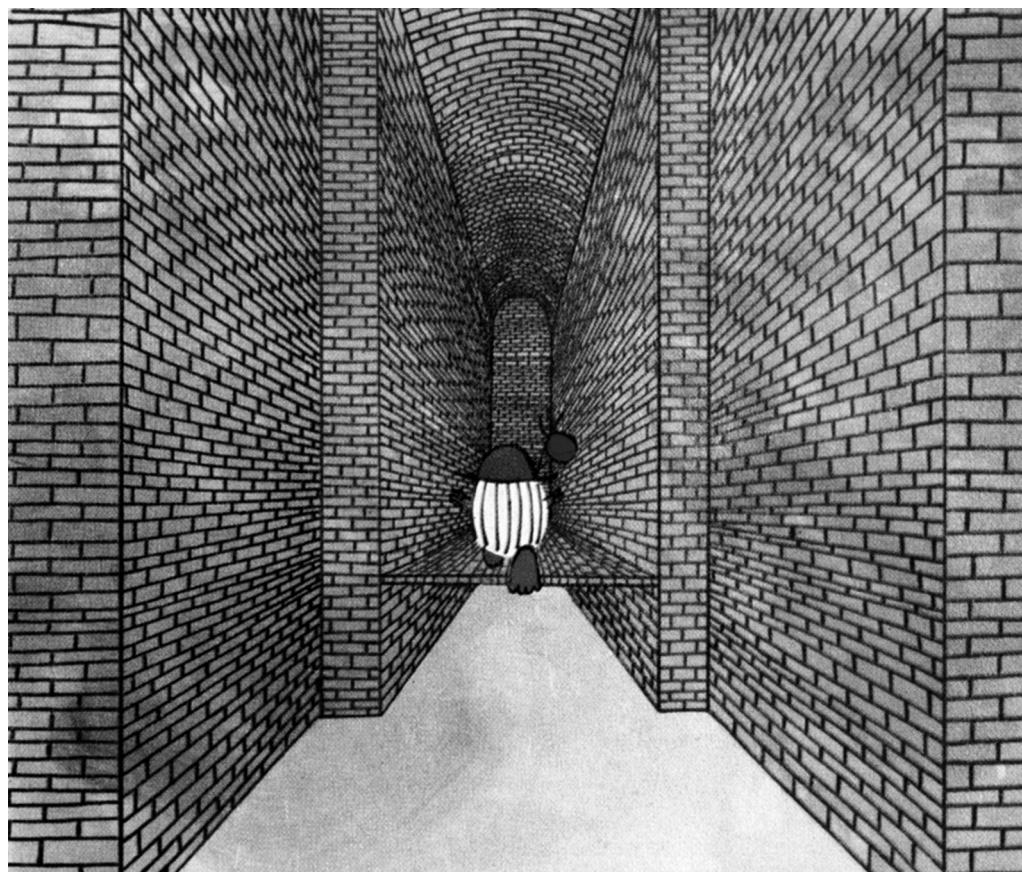
kad ih se pogleda izbliza, dok je Anderssonovo stajalište o tome radikalno drugačije. Posljedica toga je da, za razliku od Bergmana koji je volio ljudsko lice i smatrao krupni plan "najvažnijim izražajnim sredstvom filma", u filmovima Roya Anderssonova krupni plan ne postoji. Zbog mnogo razloga, naravno, jer lice u krupnom planu prikazuje portret konkretnog čovjeka, a Andersson želi portretirati ljudski rod. Bergmanu je ljudsko lice trebalo kako bi personalizirao svoje likove i izrazio njihov kompleksni mentalni univerzum, dok Andersson ljudе želi prikazati kao bezlične nametnike na ovome planetu. Za Anderssona su naš svijet i naša stvarnost obična farsa, dok je čovjek naslikan kao groteskna karikatura iluzije o sebi samome i svojoj tobožnjoj uzvišenosti. Možemo reći da je Andersson mnogo više "animator" od Bergmana.

Već smo zaključili da fotografski film služi se slikama ljudi i predmeta, nefotografiski film (animacija) služi se znacima ljudi. U fotografskome filmu krupni plan ljudskoga lica dobiva simboličko značenje dok krupni plan,

primjerice lutke, njene glave ili oka, rezultira suprotnim učinkom koji ruši iluziju. U animaciji dakle krupni plan ni izbliza nema tako važnu ulogu kao u fotografskome filmu, što navodi na zaključak da je krupni plan u animaciji jedna vrsta kvazikrupnoga plana. Primjer upotrebe krupnoga plana kod Nedeljka Dragića je lik oca u otvaranju filma *Slike iz sjećanja* (1989). Simboličko predočavanje autorova oca u nekoj vrsti krupnoga plana, budući da ga Dragić smješta u manji okvir unutar okvira ekrana koji stoga asocira na sliku na zidu, ovdje nije u funkciji kakvu bi takav prizor imao u nekom igranome, osobito u dokumentarnome filmu, već je njegova uloga da nas izravno uvede u način na koji je pripovjedna struktura konstruirana. To lice, koliko god je mimetički precizna informacija o ocu čija je zlosretna sudbina pripovjedaču odredila djetinjstvo, istodobno je artificijelni znak. To se pojačava serijom metamorfoza izvedenih jednom stiliziranom, rukopisnom crtom što jasno označuje da je lice sagrađeno od više gradivnih elemenata, priča koje će se u sljedećim minutama razlistati pred

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Možda Diogen
(1967)

nama. Lice je u istodobno izvor bujice uspomena koja će preplaviti ekran i prva od njih. Kao neka vrsta lajtmotiva, to će se lice pojaviti nekoliko puta kasnije, na primjer nakon scene s kočijama koje nestaju u snijegu, svaki sljedeći put poprimajući sve više funkciju poetskoga simbola, a manje "bergmanovskoga" studiranja konkretnog čovjeka.

Drugaciji primjer upotrebe krupnoga plana već smo bili u prigodi vidjeti u *Dnevniku*, gdje se cijela "filmska radnja" odvija u glavi figure šetača, koju vidimo u krupnometriji planu i u koju smo zahvaljujući animacijskoj penetraciji "ušli", da bi nam se trenutak poslije ukazala misao predložena kao vibrirajuća mrlja koja nastoji izići. Ono što Dragića zanima očito nije studiranje lica koje je predloženo vrlo skicozno, na granici apstrakcije, već vizualizacija nevidljivog procesa mišljenja.

S druge strane, izolacijom se opisuje taktilni, senzualni dojam koji nastaje kada predmet prikažemo u krupnometriji planu. Kao primjer izolacije najčešće se uzima emotivni i značenjski naboј dosegnut u sceni krupnoga plana naočala u Ejzenštejnovoј *Oklopniјači Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). Međutim u animaciji sam čin prikazivanja određenog predmeta izolirano ni izbliza nema takav semantički učinak, s obzirom na to da je personifikacija neživih predmeta (a takvi su i crtež ili slika) jedna od glavnih metoda te forme pokretnih slika, smisao koje je sadržan u oživljavanju neživoga. U mnogobrojnim filmovima gdje su personificirani predmeti zapravo likovi, primjerice u *Ventilatoru i cvijetu* (*The fan and the flower*, 2005) Billa Plymptona, o ljubavi ventilatora i cvijeta u vazi, dolazi do njihove izolacije u kadru, ali i takvi slučajevi

funkcioniraju kao kvazikrupni plan. Naravno, personificirati predmet u fotografskome filmu nije moguće – sama pojava pokrenutog i personificiranog objekta čini da film izgubi status igranoga ili dokumentarnoga i u tom dijelu postaje animirani.

Dragića osobito zanima personifikacija na višoj simboličnoj razini. Njegov je omiljeni postupak ikonička upotreba konvencionalnih znakova kakva su slova i brojke. U *Možda Diogen* mali vagabund izvire iz vode koja je doslovce predočena velikim natpisom H₂O da bi nastavio šetnju kroz urbani prostor predočen velikim slovima, a sam se našao unutar navodnika kojih se nikako ne uspijeva riješiti. Jedna od najpoznatijih scena u nekom Dragićevu filmu uopće jest ona iz *Dnevnika* kada jedno personificirano, materijalizirano i izolirano slovo "W", mašući svojim krakovima kao krilima, nadlijeće vjerno nacrtanu panoramu Manhattana te se nakon toga spušta na taj hiperurbanizirani otok kao u gnejzdo. Trenutak poslije Manhattan pod težinom slova "W" tone u vodu. Teško da je i u jednom drugom Dragićevu djelu jasnije došla do izražaja ona Arnheimova konstatacija da "svaki veliki umjetnik rađa novi univerzum u kojem pozna te stvari izgledaju na način na koji nikad ranije nisu izgledale". (Arnheim, 1966: 46)

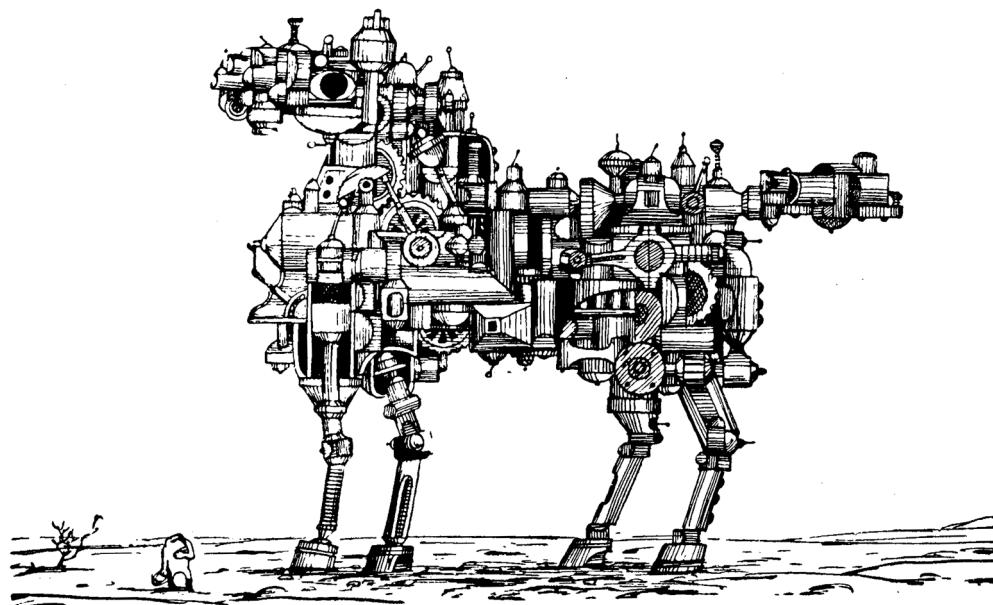
7. Vrijeme i montaža

Povijesni unikati filmskoga medija su pozicija kamere i montaže koje kod promatrača stimuliraju jednu vrstu identifikacije s likovima i prostorom prikazanima u filmu. Arnheim je smatrao da fotografija i film uz pomoć neobičnih perspektiva i kutova promatranja, uokvirivanja stvore novu sliku stvarnosti (Rohdin, 2007: 113). Zapravo je opće mjesto u filmološkim studijama da se montaža smatra područjem koje je prije svih drugih omogućilo da se filmski medij uspostavi kao umjetnički izraz. Montaža se još od Griffitha, Portera, Kulješova, Ejzenštejna i drugih etablirala kao sredstvo putem kojega se u filmu predočavaju prostorni, ritmički i dis-

kurzivni narativni elementi. Općenito može se govoriti o trima glavnim funkcijama montaže: (1) stvaranje osjećanja prostornosti putem prikaza djelovanja likova iz različitih kutova: krušni plan, s distance, donji i gornji rakurs i sl. što izravno postavlja publiku na lice mjesta, među filmske likove, (2) stvaranje dramskog intenziteta putem kombiniranja kadrova različite duljine te variranjem opsega prostora zahvaćenog okvirom filmske slike i, možda najvažnije, (3) stvaranje odnosa između kadrova kojih je smisao proizvodnja smisla i značenja.

Montaža u animaciji, međutim, još je kompleksnija nego u fotografskome filmu i javlja se na dvjema razinama, konvencionalnoj (kada preuzima postupke iz fotografskoga filma) i nekonvencionalnoj (kada prevladava montažna ograničenja prisutna zbog tehnologije fotografskoga filma), kako sam to već razmatrao.¹⁰ Mnogi smatraju da je svaki animacijski postupak u biti montaža. Za primjerice Rodowicka (2007: 54) animacija, budući da je u osnovi "rekonstitucija pokreta iz serije nepomičnih slika", predstavlja "ishodišnu točku svake filmske produkcije". U fotografskome i u animiranome filmu montaža je prije svega organiziranje filmskoga vremena. Cubitt (2004: 45) tvrdi da se kinematografija uopće može definirati kao jedna vrsta "mape vremena". U načelu postoje tri kategorije filmskoga vremena: (1) faktičko ili realno vrijeme koje je jednak vremenu projekcije filma (eng. *running time*), (2) dramsko ili pripovjedno vrijeme koje je najčešće znatno dulje od faktičkoga. Zahvaljujući različitim metodama promjene točke gledišta, prije svega kadriranju i montaži, vremenski tijek komprimira se tako da filmsko vrijeme u gledatelja stvara dojam mnogo duljeg tijeka od trajanja same projekcije. Konačno, tu je i (3) psihološko vrijeme vezano uz gledateljeve unutarnje doživljaje u odnosu na film.

¹⁰ Više o tome vidjeti u knjizi *Karikatura i pokret* (Ajanović, 2008: 19–38).



Krotitelj divljih konja (1966)

Upravo psihološko vrijeme osobito zanima Dragića. Njegovi zreli filmovi organizirani su po načelu sjećanja, onoga vremena koje nosimo u sebi. U skladu s tim je i montažni postupak koji se prividno čini kao odsutnost montaže jer su ti filmovi rađeni u jednom "kadru", odnosno konzervativnom upotrebom za filmsku animaciju specifične "mikromontaže", gdje polazište nije kadar, već filmski kvadrat – jedna razina slike predočene u filmskome kvadratu. U Dragićevim zrelim filmovima nema rezova i koliko god da je kompleksna njihova montažna struktura, sve je dano u jednom kadru, slike se preoblikuju jedna u drugu i sve se samo "događa" u neprekinutom procesu metamorfoze. Jedna slika se "rađa" i "umire" u trenutku kada se pojavljuje nova. Primjerice u *Dnevniku* međusobno isprepletene scene dolaze i nestaju bez ikakva kronološkog reda, baš onako kako su protekli dani zabilježeni u našem sjećanju.

Slike iz sjećanja su briljantan primjer ekonomičnog predočavanja prolaznosti izmjenom godišnjih doba i tipičnih ambijentalnih prizora komponiranih i animiranih u formi vlaka koji prolazi. Tu je riječ o subjektivizaciji vremen-

skog tijeka, zapravo možemo govoriti o subjektivnom kronotopu. Doslovce savršena ilustracija za Dragićev montažni tretman vremena i prostora jest scena iz filma *Idu dani*, jedna vrsta modernistički ažuriranog Zenonova paradoksa, u kojoj vidimo kako glavni lik trči iz sve snage, ali ga drugi lik koji lagano džogira ipak prestiže, iako se po svemu što znamo o logici, fizici, vremenu i prostoru to ne bi moglo dogoditi. Može se utvrditi da je film *Put k susjedu* (1970) jedino Dragićeve djelo iz klasičnog razdoblja u kojem nema "eksperimentalnog kronotopa", već se sve odvija unutar koherentnoga dijegetskog vremena. Takav je u određenoj mjeri i *Krotitelj divljih konja* (1966), u kojem se još uvijek osjeća utjecaj scenarista Vatroslava Mimice kojemu je stabilan vremenski diskurs potreban kako bi alegorijska dimenzija filma došla u prvi plan.

U *Slikama iz sjećanja* Dragić ulaže goleme napore kako bi vizualno predočio tzv. historijsko vrijeme koje je, tvrdi njemački filozof Reinhart Koselleck, zapravo subjektivni i promjenljiv doživljaj vremena. To je prema njemu "sinkronizirano" vrijeme gdje sadašnjost, prošlost i budućnost ne samo da slijede jedna dru-

gu horizontalno i linearno već jednako tako i vertikalno, složene jedna preko druge u različite razine ili vremenske planove (*Zeitschichten*) (usp. Kosseleck 2004, 21–31). Historijsko vrijeme koje ga zanima u ovome filmu Dragić mjeri uspomenu i simbolima kakvi su crtane ptice i grobovi kao oznaka za rat, krupni plan djetešta koje doziva majku kombiniran s krupnim planom Hitlera kao simbola uzročnika patnje, masa oružja i šešira bačenih u zrak kao simbol kraja rata, nagorena fotografija na kojoj su ostali samo majka i dijete dok je mjesto na kojem se nalazio otac prazno. Nekoliko trenutaka kasnije imamo poslijeratno vrijeme, ponovno simbolički krupni plan – ovaj put Staljina, masovne demonstracije, paketi izbačeni iz aviona, iz kojih izlaze konzerve i žvakaće gume, ali i strippovi, plakati poznatih hollywoodskih filmova praćeni prepoznatljivim glazbenim brojevima, likovi Disneyjevih filmova kao simbola amerikanizacije ne samo prostora već i povijesti. Za reći sve to Dragiću je trebalo jedva nešto više od minute filmskoga vremena.

8. Semiotika i naracija

Nedvojbeno je da su film i pokretne slike uopće forma razumijevanja i osjećanja svijeta. Može se reći da je film po svojoj prirodi pripovijest, naracija ili, preciznije, sinteza dviju narativnih tendencija – predstavljačke (“pokretna slika”) i literarne (“pripovjedna slika”). Čak i kada oblikujemo takvu “priču u slikama”, preuzimamo shemu literarne naracije. Već su u svojem patentu iz 1894. Robert William Paul i H. G. Wells koncizno i precizno opisali smisao filma kao “pričanje priča putem pokretnih slika”. Mnogo godina kasnije Christian Metz će film definirati kao “stroj za pripovijedanje priča”. Mogućnost preoblikovanja ikoničko-

ga znaka u narativni tekst u izravnoj je vezi s pokretnim elementima znaka. Priča najčešće nastaje putem kombiniranja različitih filmskih slika/znakova u jednom razumljivom slijedu.¹¹ Da bi filmske slike bilo moguće povezivati u koherentan pripovjedni lanac, one moraju sa državati neke zajedničke, kohezivne elemente.

Svi se tekstovi u ljudskoj kulturnoj povijesti, umjetnički ili neumjetnički, sastoje od dvaju glavnih elemenata. Jedan odgovara na pitanje: “Što je to?” (ili: “Kako je to organizirano?”) Taj element nazivamo diskurs (sizé) koji zapravo predstavlja konstrukciju složenu od značenjskih elemenata u tekstu. Drugi odgovara na pitanje: “Na koji se način to dogodilo?” To je priča ili sadržaj (fabula). Naracijsku osnovu čini povezivanje različitih elemenata. Na osnovi takvog povezivanja nastaje strukturni lanac koji gradi tekst. U neumjetničkome tekstu naracija je organizacija razine diskursa i sadržaja tako da je prvi od njih izložen maksimalnoj automatizaciji, tj. donosi vrlo malo novih informacija ili one potpuno izostaju, i u osnovi je manifestacija unaprijed poznatih rutina i pravila. U umjetničkome tekstu međutim sam jezik sadrži novu informaciju. Uz to na razini strukturnog lanca se u pojedinim slučajevima javlja individualni način oblikovanja informacija, osobni stil koji publika doživljava najintenzivnije.

U skladu sa svojom podjelom svih znakova na konvencionalne (pogodne za naraciju) i ikoničke (pogodne za označivanje), Lotman (1973: 41) smatra da u osnovi postoje dvije vrste umjetnosti: prikazivačka ili slikovna i literarna ili pripovjedačka. Film Lotman vidi kao neku vrstu legure toga dvoga, kao “prikazivačku naraciju”, dodajući da je “sklonost grafike i slikarstva prema naraciji jedna od najparadoksalnijih

11 Postoje i mnogobrojni drugi tipovi filmske naracije. Jedan od njih primjerice nastaje transformiranjem jedne te iste filmske slike u različitim skalama ili različite slike sa zajedničkim

modusom. Film je tijekom povijesti razvio i nenarativne forme, ali je to više potrebna semiotička analitička aparatura kako bi ih se protumačilo.

i istodobno permanentno djelujućih tendenciјa u likovnim umjetnostima” (1973: 44).

Da bi film mogao funkcionirati kao naracija, morao je prihvati retorička pravila umjesto gramatičkih, zaključuje Mitry (2000: 134), prihvaćajući ideju Piera Paola Pasolinija koji je smatrao da je filmski kod retorički, za razliku od verbalnoga koda koji je gramatički. U analogiji s verbalnim jezikom definirana je filmska paradigma (znakovi koji se nalaze skupa unutar jednog konteksta ili cjeline), to su sve slike u jednom filmu i sintagma, oni znakovi unutar paradigmе koji sadrže izvjesno značenje. Konvencionalni se znakovi, primjerice slova, vrlo lako sintagmatiziraju, kombiniraju u funkcionalne značenjske cjeline, dok je to kad je riječ o filmskim i uopće vizualnim znakovima ponešto kompleksniji proces. Metz i Mitry govore o (1) nekronološkoj sintagmi i (2) kronološkoj sintagmi. Prva skupina dijeli se na: (1) paralelnu sintagmu (kontrast, jukstapozicija, usporedba, itd.) i (2) sveobuhvatnu sintagmu (reguliranje strukture unutar cjelovitog koncepta). Druga skupina dijeli se na: (1) opisnu sintagmu (regulira događaje koji se odnose na isto vrijeme i prostor), (2) narativnu sintagmu koja se grana u: (1) linearnu pripovijest (strukturira seriju slika, epizoda i sekvenci) i (2) alternativno pripovijedanje (istodobnost u odvojenim događajima).

Svako umjetničko, a osobito filmsko, djelo funkcionira kao ključanica kroz koju virimo u fiktivni svijet. Ono što se vidi kroz ključanicu zapravo su indeks i simbol takva svijeta koji nam je dostupan jedino putem indikatora kakav je primjerice oko u krupnometriji planu na osnovi kojega gradimo predodžbu lica. Umberto Eco smatra da se u umjetničkome djelu “susrećemo sa nečim što je ogromna tajna o kojoj ne samo da ne znamo dovoljno već nikada nećemo ni saznati sve o njoj budući su nam jedini pristup ka djelu one varijacije, primjeri i indikacije koje nam je autor dao dok ostatak moramo potražiti u prostora vlastite imaginacije” (Eco, 2011: 142). Film se metaforički može predočiti

kao muzej u kojem su sakupljeni eksponati koji nas vode prema jednom svijetu i vremenu, ali oni sami nisu slika toga svijeta, nego putokazi prema slici koju stvaramo sami. Tako je roman Orhana Pamuka *Muzej nevinosti* strukturiран kao muzej kojega je graditelj središnji lik knjige, tako da nam se pripovijest otkriva dok “prolazimo” muzejom promatrujući eksponate. Logično, velik dio romana govori o filmu jer je takav pripovjedački postupak imanentno filmski. Film je zbroj “eksponata”, filmskih slika, kadrova i scena između kojih stvaramo poveznice i na osnovi kojih sklapamo međuprostor i time sastavljamo koherentnu cjelinu. To znači da o slijed u koji su strukturirani eksponati “muzeja” ovisi sintagma filmskog djela. U primjerice filmu *Dan kad sam prestao pušiti* (1982) Dragić se nastoji približiti donjoj granici, to jest minimumu indikatora kojim gledatelja uvodi u dijegetski svijet testirajući krajnje mogućnosti njegova percepcijskog mehanizma i imaginacije.

Naracija u animaciji organski je vizualna, oboružana posebnim kodovima za očitanje značenja gdje su umjetni pokret i slika dubinski nositelji smisla i konteksta. Postoji široki spektar narativnih strategija i metoda koje povijest tog medija poznaje u rasponu od McLarenove “personificirane” kamere (npr. *Camera makes Whoopy*, 1935), Averyjeva modernističkog razbijanja zida između gledatelja i likova te prezentacije procesa nastanka filma (npr. u *Who kills who*, 1948) do očuđenja standardnih elemenata filmskog izraza poput osvjetljenja, inscenacije, montaže, kadriranja njihovim dislociranjem u medij modelske animacije kao primjerice u *Ulici krokodila* (*Street of Crocodiles*, 1987) braće Quay, strukturiranja naracije kao sna poput Norštejnove *Bajke nad bajkama* (1979) itd.

Karakteristika Dragićeva pripovjedačkog postupka je da izvire iz specifičnog načina na koji gradi animacijske slike koje su, prije smo konstatirali, asocijativne u odnosu na stvarnost. Može se reći da Dragić prakticira jed-

nu vrstu latentne naracije koju karakterizira subjektivizam, gdje se sam autor čita kao dio teksta ili kao dnevnička autobiografija i gdje se montažni postupak temelji na slobodnim asocijacijama koje ne moraju uvek biti uskladene s kronološkim poretkom, već je prije riječ o nekoj vrsti kataloga slika iz sjećanja organiziranih u asocijativnom nizu i predočenih u komprimiranom vremenu. Naravno, najtipičniji primjeri za takav koncept su *Dnevnik i Slike iz sjećanja*. Drugi tip asocijacija vezan je za čisto vizualni plan, kao u filmovima *Idu dani*, *Tup-Tup* ili *Možda Diogen*, gdje je praktički jedini zajednički element koji povezuje asocijativni niz sam glavni lik, što uz ostalo potvrđuje da u animaciji identifikacija funkcioniра na sasvim drugim osnovama nego u igranome filmu.

9. Identifikacija i motivacija likova

Kako bi identifikacija gledatelja s likom bila učinkovita, potrebno je ugraditi motivaciju koja ih povezuje s našim svijetom. Lik ima neki razlog za svoje aktivnosti, njegove akcije i mentalno stanje rezultat su određenih okolnosti koje možemo prepoznati u vlastitoj stvarnosti i usporediti ih s našim životima. Gledatelj ili čitatelj je sa svoje strane obvezan prihvatići, kako to Eco naziva, "narativni dogovor" (2011: III) koji podrazumijeva njegovo fiktivno "življenje" u svijetu umjetničkog djela baš kao da je riječ o njegovoj stvarnosti. No, mi sami ustvari nismo dijelom fiktivnog svijeta, već smo jedna vrsta parazita u njemu i dijegeza nam je dostupna prije svega putem likova. Dijegetski svijet je kondenziran i "gust" stoga je naš doživljaj intenzivniji nego u stvarnosti, što katkada rezultira pojavom totalne identifikacije s fiktivnim likovima, poznatom kao *Werther effect* (prema histeriji koju je svojedobno izazvalo Goetheovo djelo *Patnje mladog Werthera*). "Emotivno snažnije vežemo se za fiktivne likove nego za realno postojeću gladnu djecu u Africi", konstatira Eco i dodaje da je "naša permanentna emotivna involviranost u fikcijski svijet uvjetovana dvjema prepostavkama: (1) moramo živjeti u

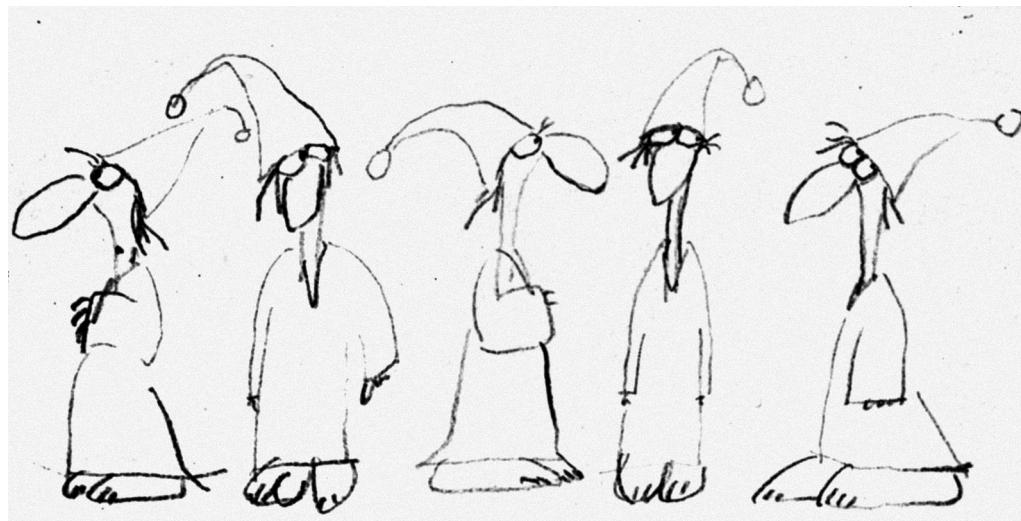
fikcijskom svijetu kao u neprekinutom snatrenju i (2) moramo se ponašati kao da smo jedan od likova" (ibid., 112). Lik je kognitivni objekt ovisan o procesu mišljenja. Naša identifikacija s likovima ovisi o njihovim osobinama. Lik tumači svoj svijet i cijelo se vrijeme prilagođava onome što doživljava u skladu s tim svojim osobinama.

Te osobine mogu biti vrlo jednostavne i lako čitljive kao u tradicionalnom hollywoodskom filmu, gdje se polazilo od premise da za doslovce svaki čin i djelovanje mora postojati jasan uzrok i gdje su karakterne crte likova unaprijed dane kao semiotičke "etikete" (bijeli šešir – pozitivac, crni šešir – negativac) tako da je njihovo ponašanje uskladeno s očekivanjima.¹² Čovjek nije takva dvodimenzionalna slika, već je kompleksna građevina puna najrazličitijih detalja, uspomena, osjećaja, težnji i želja koje upoznajemo to više što se duže zadržavamo u njoj i dublje prodiremo u njegove prostore. Stoga se u kompleksnijoj dramaturgiji osobine likova razvijaju i mijenjaju tijekom razvoja filma pa se, shodno tomu, stupanj gledateljeve identifikacije s likom može gradirati na više razina. Ne znamo mnogo o Jamesu Bondu, ali nas to ni ne zanima previše. Mi bismo se rado identificirali s njim, ali sanse da budemo kao on su, znamo, veoma male. Središnja narativna premlisa u Bergmanovim *Divljim jagodama* (*Smultronstället*, 1957) serija je pogrešnih odluka koje je glavni lik profesor Borg donio u mladosti, pa nam njegov cinizam i defetizam postaju sve razumljiviji tijekom trajanja filma. S ovakvim likom, čije su glavne osobine ljudske slabosti, možemo se mnogo lakše identificirati jer smo slične pogreške i sami napravili. Zahvaljujući jedinstvenom daru za filmsku simboliku, Andrej Tarkovski

¹² Naravno, etikete su podložne razvoju i promjenama, pa tip obiteljskog čovjeka s brkovima i štapom iz nijemoga filma sasvim nalikuje tipu negativnog junaka iz zvučnoga filma.

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



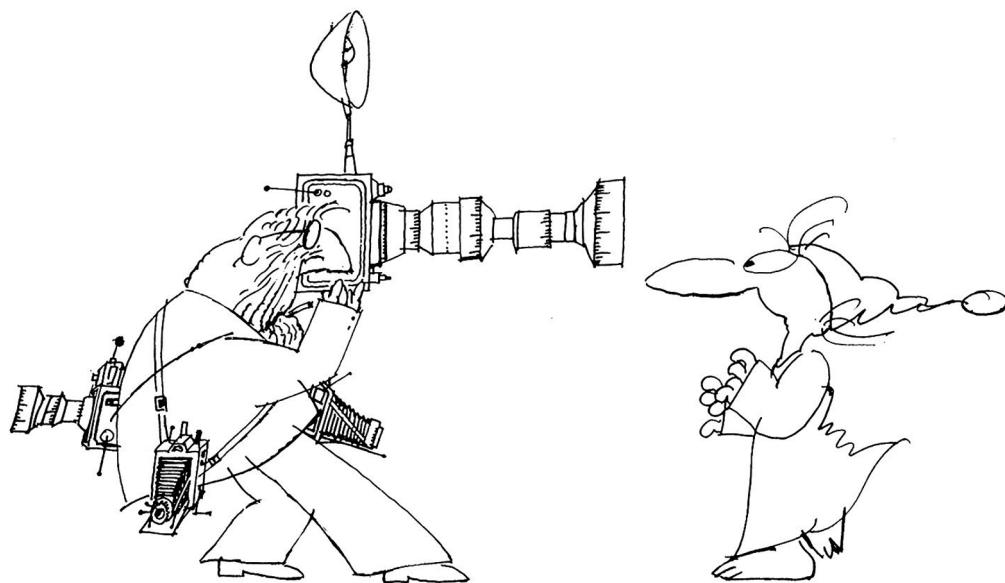
Prva originalna
skica lika za
film *Tup-tup*
(1872)

u svojem remek-djelu *Andrej Rubljov* (Andrey Rublyov, 1966) kreira naslovni lik koji svojom kompleksnošću i dubinom odgovara redateljevu idealu o liku koji izražava upitanost nad čovjekovim glavnim moralnim dvojbama. Od Jamesa Bonda do Rubljova – put jednakog dugačak kao udaljenost od zemlje do neba.

U animaciji sve to, rekosmo, funkcionira veoma različito već i zbog činjenice da njezin velik dio čine nenarativna i nefigurativna djela gdje likova uopće nema. Identifikacija s animiranim likovima (klasična animacija može se uzeti kao djelomična iznimka) vezana je ponajprije uz inteligenciju i racionalnu sferu našeg duha. U fotografskome filmu likovi su konkretni i identifikacija je emotivna, u animiranome filmu likovi su poopćeni, prepoznamo ih po nekom zajedničkom "dijagnostičnom svojstvu" (Eco, 2011: 105) i identifikacija je intelektualna, distancirana i takva da veoma često humor zauzme mjesto koje imaju emocije kod identifikacije s likovima živoga filma. Već činom stilizacije lik u animiranome filmu predstavlja istodobno samoga sebe, ali i znak čovjeka određene društvene, kulturne i civilizacijske pripadnosti. Kada Dragić u filmu *Tup-Tup* svojem karikiranom liku nacrtava kapu za spavanje, on tim jednostavnim detaljem komunicira značenje i pridodaje liku simboličko

svojstvo tzv. modernog čovjeka, to jest stanovnika betonske košnice i podanika medijske civilizacije. Prema tome lik animiranoga filma uvek je više ikoničan i simboličan nego što su to likovi igranoga, pogotovo dokumentarnoga filma. Moglo bi se reći da je sami smisao stvaranja animiranoga lika sadržan u njegovoj funkciji simbola u pokretu.

Lotman se u eseju "O jeziku animiranog filma" iz knjige *O umjetnosti* bavio jezičnim osobitostima prijenosa i transformacije semiotike lutkarskoga kazališta na filmski ekran i u tom kontekstu funkcijom lika u animaciji. U takvom se kazalištu, s obzirom na golemu povjesnu tradiciju, nastup lutke osjeća prirodnim i razumljivim pa teatar stoga ističe njezinu sličnost s čovjekom dok je, naprotiv, u lutka-filmu ona zamjena za glumca, što naglašava njezinu osobinu kao lutke, što proizvodi jednu vrstu *unheimlich*-efekta. Lotman piše da pokret predočava lutku kao živo biće, ali njezino svojstvo kao lutke ostaje prisutno cijelo vrijeme. Lik u animiranome filmu stoga istodobno ruši i pridržava se načela uvjetnoga i konvencionalnoga. Lotman to ilustrira primjerom predočavanja smrti u lutka-teatru ili animiranome filmu, gdje je to uvek istodobno tragična i komična epizoda i gdje patetika redovito posjeduje aromu parodije. Činjenicu da je "gledatelej svjestan



Tup-tup (1872)

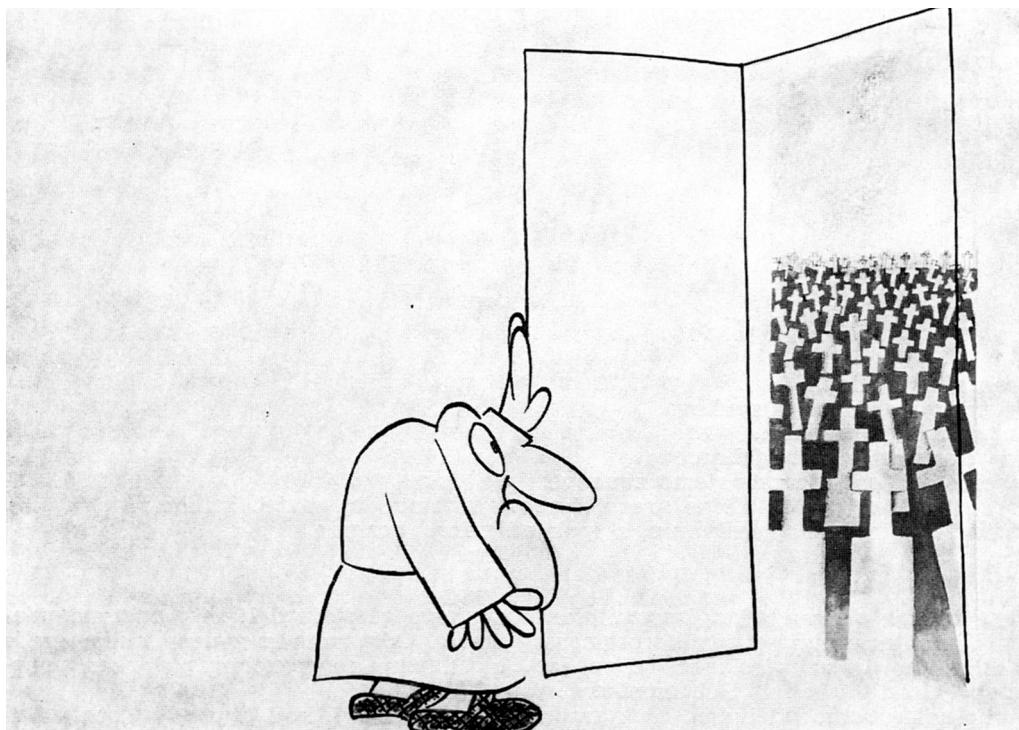
da je to lutka i maska koja nastupa na sceni” Lotman (1973: 61), inspirirajući se Bahtinom, naziva “karnevalski ritual”.

Potvrdu vjerodostojnosti ove teze nalazimo u završnoj sceni filma *Idu dani*, kada Dragićev čovječuljak, sasvim slomljen i pod nivalom mračnog vala bijesa napušta ovaj svijet. Bez obzira na to što je riječ o jednom od u povijesti animiranoga filma najsnaznijih prizora koji izražavaju tragiku ljudske egzistencije, scena je, zbog same prirode medija, istodobno snažno prožeta i humorističkom dimenzijom. U takvom dvostrukom odnosu sa stvarnošću Lotman nalazi semantički naboј koji ga navodi na zaključak da je znak u animiranoj slici drugačije vrste od onoga u filmsko-fotografskoj slici. Animacija se temelji na stiliziranom, neživom predmetu koji se približava simbolično-apstraktном tako da prijenos na film postaje “znak na znak”. Takva dvostruka simboličnost onemoguće emotivnu identifikaciju, pogotovo Werther-efekt, ali u većoj mjeri stimulira intelektualnu, analitičku identifikaciju s likom-znakom koja sugerira “dubinsko viđenje vlastite stvarnosti koju vidimo u svoj nesavršenosti onako kao što je to kada animacijski liki promatra svoj svijet” (Eco, 2011: 119).

Doslovce briljantnu ilustraciju tomu načizmo u filmu *Tup-tup*, kada se pred likom spača ukaže figura koja nosi transparent. Figura nacrtana na transparentu predložena je realističnije, vrlo blizu fotografije, od dva lika koja stoje na tlu, ali mi ni na trenutak ne sumnjamo u njih kao primarne filmske likove. Pogotovo kada figura s transparenta oživi te izazove sukob između spača i nosioca transparenta, a sama pobegne u dubinu transparenta, što je još jedan magistralan primjer Dragićeva tretiranja prostora, postaje još očitije da ona pripada drugoj dijegezi i da je samo “zalutala” u ovaj film. Bilo kakva identifikacijska vezanost za figuru izostaje, dok se intelektualna jasno pojačava. Slično je i s motivacijom likova izravno vezanom za moralnu dimenziju čovjeka i njegovu fikcijsku prezentaciju: ona izravno povezana s time posjeduje li gledatelj određeni sustav vrijednosti. U konvencionalnoj naraciji postoji vanjska (vidi se izravno) i unutarnja (zaključak izведен iz djelovanja lika) motivacijska osnova. James Bond posjeduje samo vanjsku motivaciju (želi seks s ljepoticom, ubiti gangstera, itd.) dok dramaturški više produbljeni likovi djeluju u skladu s unutarnjom motivacijom koja se rijetko podudara savanjskom. Rick u filmu

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Vrata (1970)

Casablanca (Michael Curtiz, 1941) nastoji ostaviti dojam ledeno cinične osobe, ali zapravo je nesretno zaljubljen čovjek. Njegov prijatelj, francuski časnik, nastoji ostaviti dojam cinika, ali zapravo je francuski patriot.

U načelu postoje četiri vrste motivacija filmskog lika: (1) kompozicijska motivacija na razini narativne strukture, (2) realistična motivacija na razini osjećaja vjerodostojnosti, (3) intertekstualna motivacija na razini žanrovske konvencije, (4) umjetnička motivacija na razini estetskog efekta.

Obična analiza sadržaja bi nam sasvim sigurno potvrdila tezu da fotografski film, osobitoigrani, teži vrsti broj 1 i 2, dok je motivacija u animaciji znatno češće pripada vrstama 3 i 4 – mačak Tom nema baš nikakvu potrebu za realističnom motivacijom i vjerodostojnosti da bi jurio miša Jerryja, već je riječ o žanrovskim konvencijama “crtića jurnjave” (*chasing cartoon*). *Dnevnik* je naprosto nakrcan intertekstualnim motivacijama: u jednoj sceni vidimo doslovan citat dvanaest godina starijega filma

Georgea Dunninga *Leteći čovjek* (*The Flying Man*, 1962), lik dnevničara će u jednoj od svojih transformacija zadobiti obliče Mickeyja Mousea, u jednoj animacijskoj penetraciji ulazimo u otmjeni salon u kojem se nalaze blazirani bogataši, gdje zatječemo crtano-filmske miša i mačku itd. Motiv Dragićevih policajaca u filmu *Idu dani*, koji se svako malo pojavljuju iz bijelog “sve i ništa” prostora, ulaze u privatnu sferu čovjeka u šlapama i iscipelare ga, u kontekstu filma doživljava se kao estetski efekt prije nego kao narativni zahvat. Slični primjeri mogli bi se redati do unedogled.

10. Umjesto zaključka: Lotmanova automatizacija i semiotizacija

Lotmanova analiza semiotike filma i animacije tipična je za strukturalističko shvaćanje umjetnosti. On primjenjuje strukturalizam ne samo na društvenoj ili povjesno-ideološkoj razini, već ga prije svega zanima kako umjetnički tekst i struktura djeluje na individualnu – subjektivnu svijest. Lotman je takvim

svojim pristupom nastavio i obogatio istu onu tradiciju mišljenja unutar koje su 1920-ih djelovali Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov, Boris Eichenbaum u bivšem Sovjetskom Savezu, spominjani švicarski lingvist de Saussure ili Čeh Jan Mukařovský sa svojim modelom povijesno-sociološke semiotike.

Umetnost se u ovoj tradiciji vidi kao svjesni komunikacijski i edukativni proces koji disponira komunikativnim sustavom znakova s dvostrukom društvenom funkcijom – prijenos edukacijskog materijala i komunikacijske poruke. Lotman se koristi pojmom modela u smislu načina oblikovanja svijeta prikazanog u umjetničkom djelu (svaki model odlikuje se svojom konstrukcijom) ali i u smislu znanstvene teorije. Modelom se označuje struktura koja u procesu traženja određenih znanja i informacija zamjenjuje objekt o kojem se traže informacije i znanja. Neka forma strukturne sličnosti, faktičke ili konvencionalne, nužan je uvjet da bi model bio prepoznat. Međutim, nije riječ o egzaktnoj kopiji originala (što bi bilo besmisleno), već o jednoj vrsti izbora i pojednostavljanja gdje se na osnovi stupnja sličnosti i razine apstrakcije određuje sama funkcija modela. Bitna razlika između umjetničkih i neumjetničkih modела jesu njihove različite funkcije i ono što je specifično za umjetnički model njegova je, kako to Lotman kaže, "unikatna gustoća". Pod pojmom gustoća Lotman podrazumijeva mogućnost prikupljanja, kodiranja i prijenosa komplikiranih informacija, što izdvaja umjetnost u odnosu na svijest svakodnevnice i realističnu (mimetičku) umjetnost komplementarnu toj svijesti. Takva mimetička umjetnost gubi svoju vrijednost kao model s obzirom na svoju tendenciju ponavljanju istoga, tj. automatiziranu recepciju prisutnu u svakodnevnoj svijesti i komunikaciji.

Mnoštvo potencijalnih informacija izravno ovisi o postojanju alternativnih mogućnosti. Informacija je suprotna automatizmu: ako se nešto događa automatski, onda se informacija uopće ne pojavljuje. Glavno obi-

lježje umjetnosti kao društvenog procesa stoga je unutarnja napetost između *automatizacije*, u kojoj model gubi svoje informacije i postaje jedna vrsta kopije, i *semiotizacije*, gdje model dobiva na informacijskoj gustoći zahvaljujući kojoj je sposoban prenositi nove informacije i shvaćanja.

Stalna komutacija između mimetičkog odraza stvarnosti i inovativnog prijenosa značenja dijalektičko je načelo na kojem se temelji semantičko bogatstvo umjetničkog teksta. Smisao umjetnosti ne nalazi se, dakle, u punom prikazivanju jednog ili drugog objekta već u njihovu preoblikovanju u prenositelje značenja. Umjetnost ne odražava stvarnost na isti beživotni i mehanički način kao zrcalo; to je živući i dijalektički proturječan fenomen. Putem preobražaja formi iz stvarnosti u značkove umjetnost faktički pridodaje značenje samoj stvarnosti. "Znak po svojoj prirodi posjeduje značenje i prenosi informaciju", zaključuje Lotman (1973: 49). Jezik u jednoj umjetničkoj komunikaciji nije nikad automatiziran na unaprijed određen način. Sudionici u takvoj komunikaciji ne samo da primaju informaciju i poruku već i jezik kojim nastaje u umjetnosti. Tekst na taj način može biti regularan i neregularan, predvidljiv i iznenađujući. Za Lotmana je estetska kvaliteta sadržana u stupnju kompleksnosti sustava. Što kompleksniji "jezik" ona/on ima na raspolaganju to su veće mogućnosti stalnog inoviranja modela stvarnosti i proširivanje primateljevih vidika, konvencionalnih normi i strukturnih očekivanja.

Iako nikada nije imao ni najmanju dvojbu o goleminu potencijalima filma kao jezika, Lotman (1973: 48) govori o dugotrajnom procesu koji je bio potreban "da bi se filmska uvjerenjivost preobrazila u sredstvo s pomoću kojeg se stječe znanje o stvarnosti". Glavni problem filmske umjetnosti, prema Lotmanu, upravo je automatizam koji je posljedica snažnog utjecaja filmske tehnike i mehanike u nastajanju filma. Stoga je prvi uvjet da bi film bio umjetnost nadilaženje i oslobođanje tehničkog auto-

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Studija likova
za film *Idu dani*
(1968)

matizma. Film postaje model znakova kroz sukob sa "sirovim" naturalizmom. Ta dvostruka relacija prema stvarnosti – gledatelj mora zaboraviti da je to što gleda fantaziju i istodobno biti svjestan toga – glavni je semantički napon zahvaljujući čijoj energiji film uopće može biti umjetnost. "Samo u umjetnosti mi možemo u isto vrijeme biti zgrnuti brutalnošću nekog zločinačkog čina i uživati u glumačkoj kreaciji koja ga predočava." (Lotman, 1973: 55)

Ishodiše svoje rasprave o animiranom i fotografском filmu Lotman nalazi u stajalištu da fotografija radikalno smanjuje informacijsku kvalitetu slike, baš zbog svoje egzaktnosti i automatske reprodukcije. Znak u živo snimljenom filmu visoko je realističan i ikoničan pa prema tome i manje kodiran jezik nego što je to animacijski "niskoikonički". Ikonička sličnost uvećava "vjerodostojnost", doživljaj "prirodnog" i "razumljivog" u odnosu prema animaciji koja je dogovorna, kodirana i uvjetna. Kako se fotorealistični znak zasniva na samo-

razumljivom, zajedničkom kodu za pošiljatelja i primatelja jezik *live action*-filma relativno je transparentan. Očitavanje znaka u fotografском filmu odvija se s mnogo većim stupnjem automatizma pa je prema tome informacijska "gustoća" znatno manja. S druge strane dekodiranje animacijskoga jezika zahtijeva mnogo veće napore s obzirom na višu informacijsku "gustoću" animiranoga filma. Informacija u animiranome filmu sadržana je jednakoj na formalnoj kao i na sadržinskoj ravni, tako da se jezik animacije može shvatiti kao jedna vrsta antiteze jeziku fotorealistične pokretne slike.

Živo snimljeni film zasniva se na izboru i montaži prizora i predmeta obuhvaćenih okvirom objektiva kamere, te je time velikim dijelom ovisan o čovjekovoj fizičkoj stvarnosti. "Može se reći da je materijalna baza filma kemijski kodiran proces entropije. Na mnogo načina gledanje filma doslovce znači svjedočiti smrti", konstatira Rodowick (2007: 20). Animirani film je u potpunosti i na svim ra-

zinama ovisan jedino o čovjekovoj mentalnoj i duhovnoj stvarnosti. Ana Shamzini, nadovezujući se na Lotmana, konstatira da je živa snimka u dvoznačnom odnosu prema stvarnosti – znamo da gledamo znak preuzet iz stvarnosti, ali ga tretiramo kao fantaziju. Animacija je međutim dvoznačno relativirana prema imaginarnom – znamo da je u pitanju fantazija, ali je tretiramo kao dio stvarnosti. Još jedna vrlo važna razlika između dviju forma vezana je uz fenomen koji Shamzini u svojem tekstu naziva "slika" i "interval" dok su se meni primjereni imala činili pojmovi "mikrokadar" i "mikrorez".¹³ U oba slučaja riječ je o veoma bitnoj značajki u kreativnom procesu, kakva praktički ne postoji u živo snimanom filmu. Pokret u filmu je segmentiran na fotografске sličice koje pokazane u nizu kreiraju svjetlosni stimulans koji stvara efekt kontinuiranog pokreta, pa je najmanja jedinica filmske semantike doživljaj koji se nalazi između dvaju rezova, kadar. S druge strane, u animaciji je teško govoriti o segmentiranju pokreta na isti način kao u živo snimljenom filmu gdje segmenti nastaju iz pokreta. Naime, u animaciji pokret nastaje iz segmenata, to jest iz elementarne čestice filmske građe – pojedinačne filmske slike koje sadržaj nije preuzet iz stvarnosti već je umjetno stvoren. Segmenti u živo igranom filmu rezultat su tehničkog procesa, dok je u animaciji riječ o kreaciji artificijelnih segmenata pokreta koji u sebi nosi značenje. Ti segmenti u animaciji, dakle svaka pojedinačna slika i "intervali", međuprostor koji povezuje dvije slike, funkcioniраju kao semantičke jedinice već na "elementarnoj" razini. Vidljivi i nevidljivi segmenti u animaciji time postaju nositelji značenja koji stvaraju mnogo veću informacijsku gustoću nego u živo snimljenom filmu.

Orkestriranjem "intervala" i segmenata stvara se filmsko vrijeme u animaciji, što u živo snimljenom filmu, gdje je pokret uvijek

u nekoj relaciji s realnim vremenom, nije moguće. Erin Manning zapaža da su još Mareyevi eksperimenti s "kamerom-puškom" razjasnili temeljnu mehaniku percepcije: "Njegovo djelo očigledno je pokazalo da vidjeti znači kreirati", i dalje "ono što vidimo je kompozicija sastavljena od rupa (intervala) i cjeline (čisto iskustvo, trajanje) koje skupa tvore polje sile oko kojeg nastaje percepcija" što sve Manninga (2009: 85) navodi na zaključak: "Ne možemo percipirati interval pa ipak bez njega nema percepcije."

Za animatore zapravo nikad nije ni bilo dvojbe oko toga da je prostor između vidljivih segmenata, dakle područje nevidljivoga, jednako vrijedan kao i sam segment – prisjetimo se McLarena i njegove notorne definicije animacije kao onoga što se nalazi između sličica ili kao "nevidljivog koje se razumijeva kroz vidljivo", kako to navodi Shamzini naglašavajući da se temeljne osobine animacije očitavaju "ne u završenom rezultatu već u samim dinamičkim procesima u nastanku pokreta". Dragić dijeli takvo mišljenje ističući kako se "umjetnički kvalitet nekog filmskog djela ne krije samo u slikama uslikanim na filmskoj vrpcu već više u razmacima – crnim okvirima, koji odvajaju sliku od slike, a koji se na projekciji filma ni ne vide" (Lazić, 1990–91: 152).

Ova osobina animaciju i doslovce približava verbalnom jeziku gdje bi mikroslike funkcionirole kao konsonanti, a "intervali" kao vokali. Analogiju jezika i animacije (čemu treba pridružiti i glazbu) zapazio je još Arnheim (1997: 249–50), označujući postupni nastanak smisla (*accretion by amendment*) putem nizanja verbalnih slika u mediju literature ničim drugim do animacijom.

Animirana slika otvorena je semantički građena konstrukcija koja tako predstavlja model u Lotmanovu tumačenju tog pojma. Kako se značenje nalazi u dinamici između vidljivoga i nevidljivoga, za Shamzini je najvažnija osobina animirane slike "multiplicirana mogućnost izbora i kombinacija kakve se ne nala-

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
TRAGAJUĆI
ZA VIDLJIVIM
POJMOM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Vidi "Ogled o mikro-kadru" (Ajanović, 2008)

ze u stvarnosti". Live action je stoga, zaključuje Lotman, metajezik ili "jezik druge razine" kada prikazuju objekte, ljudi i predmete koje razumijevamo kao znakove. Animacija je "jezik treće razine" budući da osim osobine definirane kao "znak na znak" sam pokret postaje znak za stvarni pokret. Ako je filmska slika usporediva s riječju, onda je animirana slika već rečenica nabijena značenjem.

Teško da se može biti dvojbe u vezi s tim da su film i uopće vizualni mediji od kraja 19. stoljeća naovamo radikalno promijenili ljudsku percepciju neprekidno ažurirajući i obnav-

ljajući sliku stvarnosti. Nedeljko Dragić spada nesumnjivo među umjetnike vizualnih medija koji su uporno "semiotizirali" našu stvarnost dokazujući praktički u svakom svojem djelu da, ako je fotografski film uistinu pripovjedački stroj, onda je animacija semiotički stroj. To je mogao činiti zahvaljujući svojoj neovisnosti u odnosu na tradicije i konvencije, samorazumljivoj lakoći s kojom je preskakao mentalne granice postavljene između umjetničkih granica, stilova i disciplina, izrazitoj individualnosti izraza i strukturiranja filmske cjeline i prije svega svijesti o prirodi medija animirane slike.

LITERATURA:

- Ajanović, Midhat**, 2006, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Ajanović, Midhat**, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Arnheim, Rudolf**, 1966, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Arnheim, Rudolf**, 1997, *Visual Thinking*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press
- Benjamin, Walter**, 1969, *Bild och dialektik*, na švedski preveo Carl-Henning Wijkmark, Solna: Bo Cavefors Bokförlag
- Berger, Arthur Asa**, 2008, *Seeing Is Believing. An Introduction to Visual Communication*, New York: The McGraw Hill
- Cubitt, Sean**, 2004, *The Cinema Effect*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- Eco, Umberto**, 2011, *Confessions of a Young Novelist*, Massachusetts, London: Harvard University Press, Cambridge
- Fuery, Patrick**, 2000, *New Developments in Film Theory*, London: Macmillan Press
- Gaut, Berys**, 2010, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gombrich, E. H.**, 1972, *Konst och illusion, En studie i bildframställningens psykologi*, prevela Kerstin Karling, Stockholm: Rabén & Sjögren
- Gombrich, E. H.**, 1996, u: Woodfield Richard (ur.), *The Essential Gombrich: Selected writing on art and culture*, London: Phaidon Press
- Koselleck, Reinhart**, 2004, *Erfarenhet, tid och historia*, Göteborg: Daidalos
- Lazić, Radoslav**, 1990–91, "Režija filmske animacije – razgovor sa rediteljem, scenaristom, karikaturistom, animatorom i autorom stripa Nedeljkom Dragićem", *Jufilm danas*, god. 3/4, br. 178, str. 144–53.
- Lotman, Jurij**, 1973, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*, preveo Bengt Eriksson, Stockholm: Pan/Norstedts
- Manning, Erin**, 2009, *Relationscapes, Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press
- Mitry, Jean**, 2000, *Semiotics and the Analysis of Film*, Bloomington: Indiana University Press
- Munitić, Ranko**, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16
- Rohdin, Mats**, 2003, *Vildsvinet i filmens trädgård, metaforbegreppet inom filmteorin*, Stockholm: Aura förlag
- Rodowick, David Norman**, 2007, *The Virtual Life of Film*, London, Massachusetts: Harvard University Press
- Wollen, Peter**, 1998, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: British Film Institute
- Shamzini, Anna**, 2002, *Animation och semiotik* (neobjavljen)

UDK: 791.32.072.3(497.5)"196"

Petar Krelja

Brzi put k "vrhu"

Uvod

Kada je filmolog i urednik *Hrvatskoga filmskoga ljetopisa* Hrvoje Turković, svojedobno uspio motivirati ne mali broj ljudi iz kulture, a ponajviše filmaša, da se pokušaju prisjetiti svojih ranih iskustava vezanih uz film, nisam ni slutio da će, smješta se prihvativši izazvana zadatka, uspjeti u relativno kratkom roku, napisati, a da me na to nitko nije silio, čak šest – ogleda iz nostalgi! Sada sam se ciljano prihvatio pisanja još jednoga, svakako posljednjega u nizu, ne da bih osigurao dovoljno stranica potrebnih za autonomnu knjigu, već da bih o d a b r a n a četiri ogleda prema određenom ključu, ciljano upotpunio friško napisanim petim (koji je pred vama) s namjerom da ih čvrsto međusobno povežem s probranim autobiografskim dionicama.

Filmomanjak

Zna li se da sam oduvijek bio suzdržan i da, s protokom vremena, nisam uspio razviti neku pozornosti vrijednu prodornost, zaista frapira spoznaja da sam se, onih 1960-ih, tako brzo uspio etablirati u zagrebačkim medijima i nametnuti komplementarnim segmentima kinematografije. Kako objasniti tu činjenicu? Možda mojim vrlo ranim prelaskom iz adolescenza filmomanijaka koji nije propuštao niti jednu filmsku premijeru u momka koji je s kojih sedamnaestak godina shvatio da filmovi mogu biti još i zanimljiviji ako se redovito čita ono što se piše o njima, ali i ono što se o njima da č u t i, a tih se godina svakog četvrtka mogla na Radio-Zagrebu slušati polusatna emisija *Filmski mozaik*, koju je uređivao meni nepoznat Hrvoje Lisinski, a u kojoj se stručno govorilo o filmovima s tekućeg filmskog programa – po-

djednako o stranim i domaćima – ali i o svakojakim drugim zanimljivostima vezanima uz nastanak pojedinih glasovitih djela, pa o glumcima i glumicama i koječemu drugom. Za emitiranja te emisije u našem je domu u Puli, kao da je u pitanju kakva sveta misa, morala vladati apsolutna tišina: njezin urednik je, za mene, bio poput kakvog nedodirljivog božanstva čiji je um sadržavao apsolutno sva dosegnuta znanja o filmu.

Nije trebalo dugo čekati pa da u dobro vođenoj i čitalačkim potrebama okrenutoj pulskoj gradskoj knjižnici otkrijem atraktivnu mogućnost uvida u sve moguće dnevниke, tjednike i mjesečnike koji su, pokraj zadanih rubrika, uvijek davali znatnoga prostora i tekstovima o filmu. Kada je riječ o filmu, pozornost mi se s ponešto suzdržanog Zagreba brzo premjestila na Beograd i beogradske tiskovine gdje se bila počela snažno artikulirati jedna visoko obrazovana skupina filmofila, vična kompetentnom uviđanju kako biti filmskog sloga tako i njegovih retoričko-diskurzivnih potencijala.

Zapravo, sa svojih je pet kina i Arenom kao spektakularnom filmskofestivalskom pozornicom Pula bila izrasla u sugestivan i privlačan filmski poligon vičan da svojim, spomenutim i nespomenutim, filmskim sadržajima pridobije mnoge nove zagovornike propulzivna medija, a mene promovira u odana vjernika.

Filmski mozaik

Moj se nenametljivi tihi prodom zaista odvijao "sam od sebe"; usporedo s kontinuiranom suradnjom u *Studentskom listu*, bio sam, u novopokrenutom Zuppinu mjesečniku *Razlog*, tiskao svoj prvi ambiciozniji ogled pod naslovom "Prostorno mišljenje filma" (1961) – godinu

dana prije Peterlićeva u svakom pogledu prekretničkog eseja, svima poznatog pod nazivom "Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa".

Kao po nekom samorazumljivom automatizmu, Mirko Bošnjak mi je bio ponudio da u čitanom tjedniku *Telegram* pišem kritike, ali i kratke filmološki tempirane napise u kojima sam analitički apostrofirao lucidna i svakog pamćenja vrijedna rješenja uočena u filmovima novije proizvodnje, ali i u klasičnim iz kinoteke. Ne mali broj "tako" profiliranih tekstova tiskao sam i u odlično vođenoj rubrici *Poleta*, koju je uređivao Zoran Tadić, a svojim zrelim i kompetentnim ogledima snažno obilježio Hrvoje Turković.

A onda me Hrvoje Lisinski osobno pozvao da preuzmem vođenje radijske emisije *Filmski mozaik!* To se moglo dogoditi nakon što je njegov prijedlog upravi radija – da se utemelji i Treći radijski program, namijenjen zahtjevnoj elaboraciji relevantnih društvenih i znanstvenih tema – glatko prošao. Posve očekivano, Lisinski mu je stao na čelo kao glavni urednik.

Nije prošlo ni mjesec dana kako sam počeo uredjivati *Filmski mozaik* i pisati recenzije filmova za informativne emisije, kada me u svoj ured pozvao tadašnji direktor Radija Josip Šentija, da mi kaže kako sam udovoljio kriterijima za prijam u stalni radni odnos.

Bio je to trenutak moga velikog olakšanja: smjesta sam javio roditeljima u Pulu da mi prestanu slati novčanu potporu.

Otvaranja

Svoju zamisao da emisiju otvorim svim postojećim naraštajima filmskih kritičara mogao sam uistinu glatko realizirati, jer se ranih 1960-ih nije previše škrtarilo na honorarima. Uz redovite – Peterlića i Vukovića, i povremene – Kurelca, Ivandu, Roksandića, pa i samog Lisinskog, tu se našao i Hrvoje Turković koji se, u razdoblju od 1976. do 1980., bio rado prihvatio zadatka da, za emisiju *U prvom planu – danas film*, filmološki razlaže neke metodološke začkoljice uočene u filmovima s tekućeg

kinoprograma; međutim, on je taj tek naoko minorni zadatak uzdigao u pravu svetkovinu koncizna stila i analitičke dosjetljivosti.

Uz te zlata vrijedne mini eseje, koji upozoriše koliko se toga može kazati u tako malo vremena ako se zna kako to kazati, vezana je i bizarna, a ipak jasno raspoznatljiva necivilizacijska gesta ljudi s vrha Radija: oni su smatrali da je posve u redu emitirati stotine i tisuće ispraznih minuta, ali ne i onih Hrvojevih ciglih dvije-tri tjedno! Odgovorio sam im na taj način da im – uopće nisam odgovorio (!) i mirno sam nastavio puštati minute koje su, uvjeren sam, određenom broju ljudi, a posebno meni, zaista mnogo značile.

Zapravo, njihova je neprolazna vrijednost – sadržana u znalački finom bistrenju i tumačenju naoko "sitnih", a relevantnih filmoloških datosti – došla do punog izražaja kada ih je autor objedinio u autonomnu cjelinu i dao tiskati u svojoj trećoj knjizi *Razumijevanje filma* (1987). Poslije će se prihvatiti dubinske elaboracije znatno složenijih strukturalnih sklopova, premda će interpretativnu paradigmu tako lucidno prezentirano u dvjema ranijim knjigama i posebno u jezgrovitim *marginalijama* – znati podjednako nadahnuto varirati i u visoko zahtjevnim pothvatima koji će slijediti, a kakav je, pouzdano, njegov kapitalni rad – *Teorija filma*.

Na Turkovića se sa svojim *marginalijama* bio uspješno nadovezao svestrani Ante Peterlić; za razliku od Turkovića koji je, nadahnjujući se filmovima s tekućeg kinoprograma, pažljivo brusio svoje tekstove i onda ih čitao, Peterlić je, posežući u prebogatu baštinu svjetskog filma, a najčešće u neumrla djela filmskih klasičara, bio skloniji – pred mikrofonom, u formi razgovora – prezentirati svoje uvijek intrigantne uvide u svu začudnost pojedinačnih postupaka i u lapidarnom sagledavanju svjetski relevantnih poetičkih paradigma.

Treća iz uzorita niza – kritičarka i eseistica Diana Nenadić! Ova darovita spisateljica pregnantna "minimalističkog" stila bila nam je podarila pregršt fino izbrušenih kratkih tek-

stova, sada pod nazivom *filmološke varijacije* – nekoć emitiranih u sklopu radijske emisije *Licem u lice*. Ti su tekstovi, ali i toliki drugi iz njezina pera, pisani s maksimalnim zazorom od kićena stila i viška nepotrebnih riječi, potvrdili valjanost drevne spoznaje da je manje – više, znatno više!

Tijekom vremena se broj suradnika u emisiji povećavao. Kapali su sa svih strana: Nenad Polimac, pa Srećko Jurdana, Darko Zubčević, Ines Sabalić, Živorad Tomić, Dražen Movre, Mato Kukuljica, Alemka Lisinski, Đurđa Polimac..., a nešto kasnije: Dražen Ilinčić, Igor Tomljanović i Rada Šešić.

Dvadesetogodišnjak Davor Žmegač bio me fascinirao određenom erudicijom i okretnošću stila kada je, za emisiju, bio portretirao lik i djelo najvećega francuskoga filmskog autora – Jeana Renoira.

Žmegač će poslije otici u redatelje i zapustiti svoj neprijeporni spisateljski dar.

Velika frka

A Nenad Polimac digao je na noge (i ne samo) filmski svijet kada je u *Poletu* objavio tekst kritički uperen protiv kontroverznog Zafranovićeva filma *Okupacija u 26 slika* (1978). Bučalo je na sve strane – i u Zagrebu i u Beogradu, zapravo posvuda u ondašnjoj državi. Mnogi su bili iznenađeni spoznajom da se kritičkog rešetanja filma, koji je krajnje šokantno bio predočio jezivi ustaški masakr izveden nad civilima neistomišljenicima, bio prihvatio mladac od kojega se ponajmanje očekivalo da će se kritički obrušiti na Zafranovićev film.

Poslije će se pokazati da taj njegov nastup nije bio tek prolazni eksces; za razliku od mnogih kolega, koji su svoju kritičarsku dionicu smatrali tek laganim zagrijavanjem prije žuđene filmske režije, Polimac je čin valorizacije filmova i komentiranja određenih filmskih fenomena s domaće i strane scene, smatrao svojom temeljnom i zauvijek zadatom životnom vokacijom. Tu svoju autonomnost uspio je zadržati sve do naših dana.

Tada sam ga nagovarao da nastavi surađivati u našoj emisiji – baš kao da se ništa nije dogodilo. Vratio se koji mjesec kasnije. Nitko se nije bunio.

U jednom razdoblju emisija je – uvođenjem radikalnih inovativnosti, posebno u njezinu glazbeno-zvučnom oblikovanju – bila dosegla svoje zvjezdane trenutke. Bio sam se dosjetio da bi bilo više nego sjajno zamijeniti uobičajeni glazbeni materijal, koji je međusobno razdvajao gorovne priloge u emisiji, dijaloško-glazbeno-zvučnim dionicama iz pojedinih repertoarnih filmova presnimljenih izravno s kinoprojektora. Tog su se posla, za dodatni ne baš atraktivni honorar, bili prihvatali Srećko Jurdana (koji je u emisiji portretirao filmske glumce i glumice) i Nenad Polimac. Učinak je bio kolosalan! Emisija se, od informativne, prometnula u iznimno živu dinamičnu tribinu gdje su, poslije britkih kritika pojedinih filmova s repertoara, znale prasakti bombe i štektati puškomitrailjezi, gdje su dijaloške dionice iz recentnih filmova, posebno domaćih, "polemizirale" sa sudovima kritičara, a snažni glazbeni pasaži moćnih hollywoodskih orkestara svetkovali određene vrijednosti, da bi, napoljetku, krikovi iz japanskih samurajskih ostvarenja dolazili poslije prikaza seta filmova sa samog dna repertoara.

"Tata, izadi iz moga groba" – ostala mi je u sjećanju jedna replika iz Šijanova filma *Ko to tamo peva* (1980), koja je došla odmah nakon priloga o istrošenim veteranima jugoslavenskog filma!

Uvriježilo se bilo da poslije svakog snimanja u Šubićevoj odemo na piće u obližnje kafiće ili na ručak u Dom JNA! Bili su to trenuci za pamćenje: s mnogo smo žara, kakvog danas apsolutno nema u kinematografiji, komentirali aktualne događaje – radovali se dobrom domaćem filmu, oblajavali bestidne pojedince sklopane drskom kršenju "pravila igre"; debatirali o proplamsajima malih europskih kinematografija, ali i o gašenju klasičnog Hollywooda; doticali se osobnih ili obiteljskih problema... smijali se i bučali!

PETAR KRELJA:
BRZI PUT K
"VRHU"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dok se u kulturnoj kavani Corso debatiralo nadugo i naširoko o spektru raznovrsnih tema, a osobito o statusu Hrvatske u sklopu Titove federacije, dotle se ekipa radijske emisije ponajviše vrtjela oko filma i krucijalnih filmskih pitanja.

Vera Đorđević

Škola narodnog zdravlja iz 1926! Njezin utemeljitelj: dr. Andrija Štampar. Cilj: proizvodnja obrazovnih filmova u svrhu prosvjetcivanja neukog puka. Poglavito u području zdravstva. Iznjedrila i prvoklasni dokumentarac *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933). U razdoblju od 1930. do 1940. njezina filmska ostvarenja vidjelo 25 milijuna ljudi!

Filmska se oprema tovarila na magarce da bi se moglo doprijeti do udaljenih, mahom teško pristupačnih sela, gdje se uvijek našlo više nego dovoljno onih koji su bili još itekako gladni kina i filmskih predstava.

Ta se praksa kojih dvadesetak godina kasnije bila revitalizirala pod službenim nazivom *Putujući kinematograf*, a posebno ju je 1960-ih prakticirala filmska ustanova komplementarnih usmjerenja poznata pod nazivom Filmoteka 16, na čelu koje se nalazila obrazovana, snošljiva i naočita Vera Đorđević.

E pa, eto i mene u njihovu *Putujućem kinematografu* da, negdje bogu iza leđa, održim uvodno slovo o najavljenom filmu i da, usporedno, snimim reportažu za radio o zaista specifičnom vidu prikazivalačke kinodjelatnosti u nas. Dočekalo nas je, posred posvemašnjeg mraka, uzbudeno mnoštvo kojemu nisu smetala povremena prekidanja projekcije (zbog mijenjanja rola) ili kakvi neplanirani, kadšto dugotrajni prekidi uzrokovani kvarom na uređaju ili oštećenjima filmske vrpce.

Poslije projekcija dugo smo ostajali razgovarati s ljudima koji su htjeli saznati štošta o stvarima filma, ali i to hoćemo li ih uskoro ponovno posjetiti.

Truffaut 1

Karizmatična Vera Đorđević bila je mogla prijatelja Zorana Tadića i mene angažirala na osobito delikatnu pa i zahtjevnu zadatku: ponudila nam je da nastupimo, u svojstvu predavača, na *Ljetnoj filmskoj školi* u bajkovitom Trakošćanu, pred šarolikim auditorijem prošaranim poglavito prosvjetnim djelatnicima.

Ja sam odlučio polaznicima pokazati tada popularan film *Američka noć* (*La Nuit américaine*, 1973) glasovitog francuskog redatelja Françoisa Truffauta, kako bih, na primjeru toga neodoljivo šarmantnog i poučnog ostvarenja što govori o složenu činu pravljenja igranog filma, i sam mogao progovoriti o procesu nastanka filmskog djela, a posebno o uporabi filmskih postupaka o čemu se, uostalom, u tom filmu naveliko i naširoko raspravljalo. Kako sam posve pristoju rječitost bio pokupio od svojega oca – elokventnog Dalmatinca – nije mi bilo teško, pred kojih tridesetak slušača, brzo se oslobođiti početne treme i blagoglagoljivo se raspjevati o začudnosti Truffautova djela *Američka noć*, što izravno razotkriva, ali i duhovito komentira složeni proces nastanka igranog filma (ovdje: *Upoznajte Pamelu* u režiji stanovitog Ferranda, kojega glumi François Truffaut!), ali i o tome kako se taj film u filmu, uz mnogobrojne ustupke koji se tijekom snimanja iz ovih ili onih razloga moraju činiti, malo-pomaljno sklapa u cjelinu.

Pa ipak, za svojeg nastupa u Školi bio sam stavio težište na postupak koji me se već u ranoj mladosti bio tako duboko dojmio – na montazu. Bit će da bi ta moja iznenadna bogomdana “raspjevanost” o začudnu ustroju Truffautova filma – zbog koje sam tiho počeo vjerovati da bi se moj primarni poziv, možda, mogao temeljiti na zahtjevnom, ali i prima-mljivom umijeću prenošenja filmskog znanja na sve one, stare i mlade, koji su željni takva znanja – polučila određene rezultate da jedan od tjelesno markantnijih polaznika, što me cijelo vrijeme iz prvoga reda uporno mrko fiksirao, nije drsko srušio ta moja slatka snatrenja

ultimativno tražeći da polaznicima, kada već toliko inzistiram na fenomenu filmske montaže, nešto određenije objasnim otkud toliki značaj postupka koji, po njemu, i nema baš u tolikoj mjeri u Američkoj noći.

Čovjek je tom neočekivanom upadicom svakako uspio u dvjema stvarima: ne samo što me je skroz-naskroz dekoncentrirao već me je, pred naglo "probuđenim" polaznicima koji su sada svi listom pažljivo buljili ravno u mene, doveo u krajnje neugodnu situaciju da u tih ljudi, ne uspijem li uvjerljivo odgovoriti na postavljeno pitanje, izgubim svaku vjerodostojnost.

Pričavši se, a sve u namjeri da dobijem na vremenu, rekoh čovjeku da me njegova primjedba čudi jer da, eto, više od jednog sata ništa drugo ni ne radim nego pokušavam, i ne samo na primjeru Truffautova uzorita filma, objasniti što je to filmska montaža, kakva joj je povijest i zašto se bez nje malokoji film može zamisliti. Tvrđokorno je ostao kod svojeg uvjerenja da se iz mojeg izlaganja to nije moglo vidijeti da bih svakako morao točno precizirati mjesta gdje je montaža uočljiva i od posebnog značaja.

Riječi vidi i vost iznacaj odigrali su ulogu okidača! Podsjetio sam ih na svu složenost duge uvodne scena filma gdje se, uz pomoć vrlo pokretne kamere na visoku kranu, prati mladi protagonist Alphonse (Jean-Pierre Léaud) što će usred gradskog meteža presresti ozbiljna čovjeka srednje životne dobi (Jean-Pierre Aumont u ulozi Alexandra), kojemu će opaliti vruću šamarčinu.

Da se ta scena, koja dosta dugo traje, ne bi morala u punoj duljini uvijek iznova ponavljati, a prema redateljevu (Ferrandovu!) rigoroznu konceptu morala se ponavljati upravo onoliko puta koliko je bilo potrebno da se "dogodi" repeticija koja će biti dostojna njegova filma – ma koliko koštalo – Truffaut je, u nastavku Američke noći, eliptično nanizao tek klimakse spomenute scene u vidu efektne montiranе slijeda – šamara i šamarčina. Dakako, redatelj

Ferrand će poslije, u montaži, među onolikim šamarima, odabrat i uvrstiti u film tek onaj koji će se pokazati – za film *Upoznajte Pamelu* – najprikladnijim.

Iako se u početku činilo da ima para u izobilju i da se pojedini detalji filma mogu ponavljati i brusiti koliko je potrebno (ili čak dijaloški proširivati), redatelj Ferrand će u nastavku morati obuzdati svoje apete iz najmanje dva razloga: prvo, čini se da će se, zbog već dobro probijenog finansijskog plana, operativno fiksirani radni dani snimanja morati drastično smanjiti; drugo, završni dio radnje morat će se radikalno montažno restrukturirati ako se želi posao uspješno privesti kraju. Razlog: tumač jedne od glavnih rola filma *Američka noć* poginuo je na putu do aerodroma, a bilo je ostalo još nekoliko nesnimljenih scena u kojima je trebao nastupiti.

Iz rečenoga proizlazi da se u čudu montaže kriju nesagledivi potencijali – istine koja je obmana ili obmane u kojoj se zna prepoznati istina.

Koliko li ču se puta poslije, s nemalim zadovoljstvom, vraćati Oskarom okićenom Truffautovom besmrtnom djelu, kako bih se uvijek iznova divio čudu magistralna poigravanja s golemlim iluzionističkim mogućnostima medija koji – zaigran imaginativnim – nerijetko doseže i – "nedosezivo".

Truffaut 2

Poduzetni urednik filmske redakcije Televizije Zagreb Nenad Pata bio je pokrenuo iznimno atraktivnu seriju emisija posvećenu živim velikanima, poglavito europskoga, filma: Chabrolu, Waydi, Herzogu, Wellesu, Menzelu... Truffautu!

François Truffaut je kratko poručio: "Ne nastupam iza 'gvozdene zavjese'! Da se niste usudili prikazati ni jedan moj film!"

Pata mu je poslao dug popis njegovih filma koji su se prikazivali u našim kinima, na televiziji.

Autor je odmah uzvratio: "DOLAZIM!"

PETAR KRELJA:
BRZI PUT K
"VRHU"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Bio sam poprilično uzbuđen što je i mene dopalo da dočekam Truffauta na aerodromu i da mu, za boravku u Zagrebu, pravim društvo. Na zagrebačkom aerodromu Pleso, gdje smo se u velikom broju bili okupili da ga dočekamo, radila je kao carinica naša dugogodišnja prijateljica Dada, koja nam je pomogla da Truffautu priredimo doček za pamćenje.

Nešto kao na filmu...

Kada se iskrcao iz aviona i uputio prema carinskoj i putovničkoj kontroli; ondje su ga, na njegovo nemalo iznenađenje, svi odreda stali ljubazno pozdravljati...

“Bonjour, monsieur Truffaut”, dočekao ga je dežurni policajac.

“Monsieur Truffaut”, naklonila mu se carinica Dada i zamolila ga da je slijedi.

Netko je ljubazno uzeo njegov kovčeg i poveo ga prema izlazu gdje su se tiskali novinari, fotoreporteri, televizija...

Čovjek se nije pravo stigao pribrati, a novinari su ga već spopali pregrštima pitanja...

U kolima, na putu do hotela, nije bio osobito razgovorljiv; još je zakopčaniji bio kada smo, nekoliko sati kasnije, krenuli na večeru – izvan grada. Da bih nekako prekinuo tu neugodnu šutnju, upitao sam ga ne čini li mu se da njegov dolazak u Zagreb umnogome podsjeća na junaka jednog njegova filma, koji je gostoval u nekoj francuskoj zabiti i ondje se morao tegobno nositi s nasrtljivim mentalitetom provincijalaca; nasmiješio se zanijekavši svaku sličnost.

Nije mi bilo teško zamisliti, dok smo napuštali grad, kako se noćni Zagreb dojmio našeg gosta: kada sam se svojedobno, nakon polugodišnjeg studijskog boravka u gradu svjetla, Parizu, vratio u Zagreb, imao sam klaustrofobični osjećaj da sam utonuo u posvemašnju tminu.

Kako li je tek bilo Truffautu kada smo napustili grad i potegli u smjeru glasovita restorana nekim uzanim puteljkom osvjetljavanim tek farovima naših kola; čovjek se objema rukama čvrsto, činilo mi se čak grčevito, dograbio

ručke iznad svoje glave i nije ju ispuštao sve dok nismo stigli do odredišta.

Ali tek je ondje, u restoranu, slijedio pravi šok. Na pitanje koji aperitiv preferira, autor je tihim glasom rekao da uopće ne kani večerati! A od pića, bio bi zahvalan ako mu se doneće obična čaša vode. Donijeli su mu je, on se uljudno zahvalio i – za cijele večeri – tek se jednom udostojio okvasiti usta. Bilo ih je koji su čekali kakvo-takvo objašnjenje Truffautova tako radikalna odricanja od “ića i pića”, ali ga nisu dočekali.

Nismo se, u tom trenutku, mogli ne sjetiti Patinih prijašnjih gostiju, primjerice Truffautova prisna kompanjona Clauđa Chabrola, koji je kao pripadnik bogate građanske klase zaista imao mnoštvo prigoda za uživanje u jelima jedne od najglasovitijih svjetskih kuhinja do mile volje, a ovdje je, svejedno, s golemlim tekom tamanio sve redom. Baš ni-malo nije zaostajao ni Hrvat po majci Werner Herzog, koji je primijetio da bi, valjda, to trebalo pripisati napokon probuđenim genima. A o najvećem gurmanu među filmašima Orsonu Wellesu da i ne govorimo!

Truffaut je malčice živnuo tek kada sam mu diskretno naznačio okvir našeg sutrašnjeg razgovora u studiju, pred TV kamerama.

Taj Parižanin ostao je postojano suzdržan čak i dok smo, na televiziji, čekali da nas redatelj pozove u studio. Pa ipak, u jednom je trenutku iz svoje torbe izvukao mali naramak knjiga, na vrhu kojega se nalazila monografija filmskog giganta Jeana Renoira. Časak kasnije imao sam ih u svojim rukama ne znajući koje da se prvo prihvativim: sladostrasno ih prevrćući i opipavajući, kratko sam svratio pogled na Truffauta i ostao blago šokiran: u mene je gledao neki posve drugi čovjek – ljudski blaga i topla lica.

Rekao je: “C'est pour vous, monsieur!” (To je za vas, gospodine!)

Bio sam duboko dirnut.

Prije no što će krenuti razgovor, diskretno je zamolio redatelja emisije da makne iz ka-

dra golemu pepeljaru koja je zauzimala najveći dio ekrana.

U studiju je vidno živnuo: o svojem je djelu govorio pametno i poneseno.

Truffaut 3

Sutradan je gostovao s filmom *Divlji dječak* (*L'Enfant sauvage*, 1970) u kinu RS Moša Pijade. Dvorana nije mogla primiti sve one koji su došli vidjeti glasovitog francuskog redatelja i njegov film. Za razliku od tolikih umjetnika pa i znanstvenika prošlosti, koji su veličali značaj prirode kao nužnu, ali i ponešto zaboravljenu kupku vičnu da zabludejо vrsti vratи ljudskost, osjećajnost, Truffaut, na primjeru jednog dječaka, strasno zagovora – civilizacijsku alternativu. Ulogu "divljeg" dječaka fascinantno je odigrao mali Rom Jean Pierre Cargol, a doktora Jeana Itarda (koji ulaže golem trud da bi u dječaka užgao iskru razuma) – sam François Truffaut.

Poslije projekcije ukazao nam se jedan drugi Truffaut: pod učinkom dobra prijma filma, svojim je nadahnutim govorom do kraja osvojio mladu publiku, a zaradio je frenetični aplauz izjavom da je na pariškom aerodromu, prije polaska za Zagreb, priželjkivao da magla sprijeći polijetanje zrakoplova, a sada, u Zagrebu, zaziva maglu da odgodi let za Pariz.

Na rastanku smo mu poklonili Vivaldijeva *Godišnja doba* u interpretaciji Zagrebačkih solista, a on nam je, uz posvetu Vesni, uvratio knjigom snimanja *Američke noći*.

Tek nekoliko mjeseci kasnije shvatili smo zašto je veliki Truffaut bio, za boravka u Zagrebu, tako uporno suzdržan: znao je da je teško bolestan i da će uskoro umrijeti.

Kada je u Parizu koji mjesec kasnije izdahnuo, na njegovu se licu, tvrde njegovo prijatelji, zaustavio blagi osmijeh – olakšanja.

PETAR KRELJA:
BRZI PUT K
"VRHU"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Peščenica

Nastupilo je bilo i doba kada su me počeli zvati da na tribinama ili kakvima skupovima dajem uvodne komentare o filmovima koji će, iz ovog ili onog razloga, biti prikazani. Među tolikima, trajno mi se urezao u sjećanje nastup na Peščenicama – u lokalnom Domu kulture. Voditeljica me bila zamolila da poglavito mladu publiku pripremim na Chaplinu i kolekciju njegovih glasovitih burleski.

Već mi se u tramvaju, koji je tada vozio tek do rubnih dijelova naselja, učinilo da sam iz kako tako iluminirana urbaniteta zašao u posvemašnji mrak, tek tu i tamo prošaran kakvim žmirkavim žaruljama s nakriviljenih stupova. Što sam dublje prodirao u sve mračniji teritorij, to se u meni sve naglašenije aktivirao instinkt samoobrane – dođe li do kakva iznenadnog i podmuklog napada!

No, izluđujuća potraga za njihovim "hrmom kulture" bila je ozbiljno dovela u pitanje točnost moga nastupa: činilo mi se da se ne-prestance vrtim u začaranom krugu i da će mi se, meni – patološkom ovisniku o točnosti, dogoditi da me puna dvorana s nestrpljivom mlađarijom, koja počinje neobuzданo divljati, uzalud čeka...

I zaista, ušavši tek s neznatnim zakašnjnjem u dvoranu, koja je bila ispunjena do posljednjeg mjesta i gdje se zaglušno bučalo i međusobno žestoko "ratovalo", mogao sam tek rezignirano konstatirati da me čeka više nego zahtjevan zadatak! Dakle, grčevito tražeći dovoljno sugestivnu prvu rečenicu kojom bih mogao naglo svratiti pozornost na sebe i povjerenju mi (prosvjetiteljsku) zadaću, zaista nisam mogao predvidjeti da mi je neobuzdana dječurlijija već bila pripremila efektnu "dobrodošlicu": kada sam stupio na male strme stube koje su vodile na pozornicu, zbog uporna, a neuspjela nastojanja da se dosjetim efektna nastupa, promaknulo mi je da je netko te stube malčice odmaknuo odbine: samo zahvaljujući svojoj tjelesnoj okretnosti, pa i prisebnosti, izbjegao sam sramotu da strelovito potruške uletim na

pozornicu! Glavinjao jesam, a upravo je to moje pače posrtanje detoniralo neobuzdani smijeh u dvorani!

Pa ipak, zahvaljujući upravo toj njihovoj psini, ja sam napokon uspio pronaći efektan početak! Rekao sam da su "to" sa stubama baš sjajno smislili, dapače da nisam ni sam mogao zamisliti bolji uvod u Chaplina – tom divnom spadalu i nenađašnom prvaku u primanju i dijeljenju udaraca u stražnjicu!

Ako me sjećanje ne vara, bio sam dobio pristojan aplauz. No, nije baš uvijek bilo tako! Sjećam se i prepune dvorane Studentskoga centra u Zagrebu... ali, bolje da o tome šutim!

Nije mi upalila ni iznimno dobra prva rečenica!

Pula kakva se više nikada neće ponoviti!

Nakon mnogobrojnih odlazaka u Pulu k roditeljima, u taj sam grad jednom godišnje počeo dolaziti i kao – profesionalni filmski kritičar. Festival igranoga filma, rađanju kojega sam imao čast svjedočiti – tih filmski poletnih 1960-ih – bio se razmahao u najdinamičniju i najpotentniju feštu u ovome dijelu Europe.

Ugođaj festivala se u gradu osjećao nekoliko tjedana prije njegova spektakularnog otvaranja u moćnom rimskom amfiteatru. Nakon gladijatora i njihovih bespoštrednih borba te pomoraca koji su, usred Arene, svojim brodovljem međusobno ratovali (!), filmski djelatnici su treća velika sila, pouzdano najdugovječnija, koja se bila nastanila u impresivnu pulskom zdanju.

A promidžbeni udar filmskih poduzeća iz svih šest republika na Pulu bio je tako temeljit, agresivan i sveobuhvatan da je grad, za tih desetak dana – onako do neprepoznatljivosti iskićen i prekriven plakatima, panoima, transparentima i svakojakim ekstravagantnim objektima – bio kadar fascinirati i ugledne goste iz inozemstva, koji su se već bili po kojekavim bjelosvjetskim festivalima i festivalskim svetkovinama nagledali – svega i svačega.

I ako je ondašnje političko rukovodstvo zemlje uzalud tragalo za formulom kako da heterogenu zajednicu ideološki trajno ujedini u čvrstu cjelinu, dotle je baš festival u Puli, posve spontano i pokraj očitih proizvodno-stilskih disparatnosti između pojedinih filmskih centara, uspio položiti temelje (festivalskog) poligona – činilo se "za sva vremena" – koji je upravo u pomirenoj raznolikosti pronašao posve prihvatljivi *modus vivendi*.

Istini za volju, bilo ih je koji su isticali, a među njima posebno ugledni hrvatski filmski redatelj i pisac Zvonimir Berković, da Pula možda može sa svojom Arenom biti prikladna za kojekakve spektakle, ponajviše ratne, ali da komornim komadima, kakav je njegov intimistički Rondo, pred heterogenim i nesnošljivom Areninom publikom, jednostavno nema mjesta.

Publika je, dakako, neke filmove uzdizala i obožavala – komedije, ratne – a one art orientacije doslovce gazila snažno orkestriranim izljevima negodovanja; u osobitim, ali ne baš tako rijetkim slučajevima znalo se dogoditi da su "obje strane" nekim filmovima bile podjednako zadovoljne ili – nezadovoljne.

A postojani zazor publike prema "hermetičnim" filmovima bio je ohrabrio nekog sirovijeg gledatelja da na autora Vatroslava Mimicu, kada se poslije projekcije svojeg novog filma bio pojavio na pozornici, potegne kamenčinu!

Prvu lastu koja je bila navijestila dolazak znatnih promjena u jugoslavenskom filmu mahom je gromoglasno pozdravila cjelokupna filmska kritika: o slovenskom depresivnom i provokativnom ostvarenju *Ples na kiši* (*Ples v dežju*, 1961) Boštjana Hladnika, inače svojedobnog Chabrolova asistenta, dr. Ante Peterlić je zaključio: "Ta suvremena priča o tragičnoj ljubavnoj vezi (M. Baloh, D. Počkaj), u kojoj muškarac shvaća svoje greške tek nakon ženina samoubojstva, svojom razlomljenom strukturu, vizualnom i montažnom atraktivnošću te brojnim citatima ascira na ostvarenja novog vala i predstavlja snažan poticaj razvoju modernog jugoslavenskog filma."

Približno istodobno "eksplodirali" su i Beograd i Zagreb. U glavnome gradu ondašnje države brzo je sazrijevalo nadareni kinoklubaški naraštaj filmskih zanesenjaka, koji je iznjedrio darovite i snažne individualnosti vične prebacivanju vlastite kinematografije s uskotračnoga kolosijeka "dirigirane" kinematografije na glavnu magistralu kritički izravnog i drskog podbandanja režima.

Četvorica koji su se bili silovito nametnuli kinematografiji – Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Puriša Đorđević – bili su uspjeli, unatoč znatnim razlikama u osobnim rukopisima, artikulirati poetiku, koja će ubrzo postati prepoznatljivom i u svjetskim razmjerima. Odudarala je od prijašnje filmske prakse na ovim prostorima svojim izravnim udarom na temelje režima, svojim čvrsto artikuliranim autorstvom, svojom beskompromisnom revizijom takozvanih (dugi niz godina neupitnih) tekovina revolucije kao temeljnim uporištima nove državne tvorevine. Ali i hrabrim atakom na uvriježene izričajno-diskurzivne modele.

Premda poglavito intimistički orijentiran, hrvatski je film također donio pregršt sjajnih filmskih djela u više nego širokom žanrovskom rasponu, počevši od mnogobrojnih psiholoških drama i melodrama, preko ratnih filmova, komedija i filmova za djecu pa sve do znanstvene fantastike i povijesnih spektakla.

Priklonivši se, u najvećem broju slučajeva, varijacijama (zatvorenog) dramaturškog modela ronda (što je bilo na početku – bit će i na kraju), hrvatski su film obilježili mnogi moćni autori toga doba kao što su: Branko Bauer, Krešo Golik, Ante Babaja, Vatroslav Mimica, Krsto Papić...

Iz drugih republičkih središta tek bi s vremenom na vrijeme kapnuo kakav dojmljiv "crnjak"...

Festival se temeljio i na nekoliko kulturnih "scenskih prostora". Središnje mjesto svakako je zauzimao hotel Rivijera (smješten u neposrednoj blizini Glavnog kolodvora), posebno

njegova glasovita terasa gdje se do dugo u noć družilo, debatiralo, ogovaralo i bančilo. Hotel "pamti" i jednu posve bizarnu anegdotu: neki je redatelj – ljutit na kritičara koji je negativno pisao o njegovim filmovima – tog kritičara tako snažno lupio u rit da se ovaj, kao u veselim američkim burleskama, tumbao stubama sve do njegova podnožja!

U kultna mjesta festivala ide i Dom JNA koji je festivalu ustupio svoju glavnu dvoranu posve prikladnu za konferencije za novinare. Ondje su se, dakako, vodili razgovori s pojedinim ekipama čiji su se filmovi dan prije mogli vidjeti u Areni. Pa ipak, taj bi se prostor znao pretvoriti i u pravu debatnu bojišnicu kada bi se dramatično dohvatali oponenti različiti formata i opredjeljenja. Diskutant s najduljim stazem, do srži pošteni redatelj Mate Relja, kotirao je kao onaj koji svojim obveznim nastupima diskretno nameće ton razbora i snošljivosti: pa ipak, njegova je "slaba točka" bio Veljko Bulajić, kojemu je svakom prigodom javno zamjerao – megalomanstvo bez granica.

Nemali broj redatelja, po njihovu mišljenju nepravedno zakinutih za poneku važnu nagradu, znao je s mnogo govorničkog patosa iskazivati svoje nezadovoljstvo, a među tolikima se posebno iskazao Antun Vrdoljak – autor dvaju sjajnih ratnih filmova – koji je temperamentalno tražio da se, u slučaju njegova nepravedno zaobiđena filma *Kiklop*, revidiraju odluke žirija.

I u dvorani pressa bila se, varijacijski, ponovila glasovita anegdota tjelesnog obračuna autora s kritičarom u Rivijeri: kada je novinara, koji je, ne zna se po koji put, ponovio rečenicu "da njega nitko neće vući za nos", robusni autor uhvatio za taj njegov "nedodirljivi" nos i neko ga vrijeme, na opće veselje filmskog življa, vucao po hodnicima Doma JNA.

Na pulskoj Verudeli, poznatoj po bujnoj vegetaciji, znali su se, u čast otvaranja festivala, organizirati kulinarsko-gastronomiske bakanalije. Nema čega nije bilo! Pa ipak, jedno se izdanje tog vrlo cijenjenog, ali već pomalo

PETAR KRELJA:
BRZI PUT K
"VRHU"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zaboravljenog (ritualnog) okupljanja filmskog svijeta posebno pamti po raritetnoj anegdoti: ondje je popularni Mak (Dušan Makavejev) bio sklopio (dugovječni) brak sa svojom Bojanom.

Kreljin štapić i – maršal skače!

Svi znamo, a o tome je jedna mlada beogradска redateljica bila snimila i dugometražni dokumentarni film, da je Tito obožavao gledati filmove i da je, za trajanja Festivala, znao uvjetovati da mu se nova jugoslavenska filmska proizvodnja u cjelini ima uredno dostaviti na Brijune. Narator u tom dokumentarcu, koji je velikanu projicirao filmove, među ostalim navodi podatak koji potvrđuje pretpostavku kako se u Maršalu skrivao Titan energije: nerijetko, filmove bi gledao i do rane zore, potom bi od-

spavao tek kakvih tri, četiri sata i ustao čio i posve spremam da „u ostatku dana“ obavi hrpu poslova zadanih protokolom!

Kada bi se odlučio kročiti u Arenu – potaknut potrebom da testira kako dišu „narodne mase!“ – na pulskim ulicama bi se podignule barikade, a izašla bi i narodna milicija na konjima – posve solidno naoružana i s kacigama na glavi.

Početak spektakularnog festivala obilježili bi kadšto dugi govori, dizanje festivalskih zastava, vatromet i moj otac Davor koji se nalazio na čelu gradske glazbe: kada bi njegov dirigentski štapić označio početak intoniranja državne himne *Hej, Slaveni*, na noge je morao skočiti i najveći sin naših naroda – Josip Broz Tito!

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2012"(049.3)

Jurica Starešinčić

Ambiciozni filmovi na trećem FHF-u

3. festival hrvatskog animiranog filma, Zagreb, 24-25. ožujka 2012.

Prije tri godine, kad je pokrenut Festival hrvatskog animiranog filma (FHF), domaća se animacijska produkcija počela svake godine predstavljati publici dvaput u relativno kratkom vremenskom razmaku, prvo na FHF-u, zatim i na Danima hrvatskog filma. Budući da je Hrvatski filmski ljetopis tradicionalno pratilo Dane kao središnji festival domaćeg kratkometražnog filma, prva su dva FHF-a ostala nezabilježena na njegovim stranicama. Neke specifičnosti programa, kao i tradicionalno izraženi interes ovog časopisa za sva pitanja animacije, razlog su što smo ove godine odlučili obraditi oba festivala.

Možda i najzanimljivija osobitost FHF-a u odnosu na druge festivale na kojima gledamo animirane filmove (Animafest, Dani hrvatskog filma, Supertoon...), ravnopravan je status koji na njemu uživaju sve četiri kategorije koje čine natjecateljski program: autorski, studentski, namjenski i filmovi djece i mladeži. Sve su četiri kategorije objedinjene u zajedničke blokove projekcija i neprimjetno se izmjenjuju.

Takav pristup olakšava usporedbu filmova nastalih u različitim financijskim i profesijskim uvjetima, od potpuno nesputanog i komunikativnog filma djece i mladeži do namjenskog filma čiji se uspjeh zapravo mjeri marketinškim rezultatima i u sebi često sadrži sasvim malo autorskog svjetonazora. Međutim, isti pristup riskantan je za uspjeh festivala, budući da bi potencijalni gledatelj mogao izgubiti strpljenje za vrijeme filmova koje se obično smatra manje zanimljivima (filmovi djece i mladeži i namjenski filmovi), ako bi oscilacije u kvaliteti programa bile prevelike.

Dojam je da se to ove godine nije dogodilo i da su gledatelji uglavnom mogli biti zadovoljni ogledanim bez obzira na uvjete u kojima su filmovi nastali.

Najmlađi se autori uglavnom ne mogu natjecati sa starijim kolegama u tehničkoj izvedbi. Najbolje djeće filmove češće krasiti nesputana mašta i svjež pogled na filmski jezik, nego posvećenost detaljima, promišljen priступ mediju ili savršeno izglađeni pokret. Foto kino video klub Zaprešić u tom je smislu izuzetak jer već godinama njeguje širinu tehnika i zapravo prilično perfekcionističku izvedbu. Ove su godine upravo njihovi filmovi u ovoj kategoriji sačinjavali dvotrećinsku većinu prikazanog na festivalu, a uz animaciju plastelina i lutka-filmove, predstavili su se čak i u često zavodljivo lijepoj, ali i jednoj od najtežih tehnika animacije uopće – u animaciji pijeska.

Zaprešićki film koji se posebno istaknuo zrelošću pripovijedanja i izvedbom, koje se ne bi posramili ni profesionalni autori, lutka je film *1000 ždralova* (Jana Fantov, 2011). Iako lišen složenije priče, film uspijeva izgraditi emocionalnu povezanost gledatelja s protagonisticom i stvara gustu, klaustrofobičnu atmosferu.

Varaždinska Vanima također ima dugu tradiciju rada djece (i rada s djecom), što je očigledno u njihovu filmu *Surograd* (Morana Bunić, Iva Šobak, 2011), kod kojeg možda najviše veseli pojavljivanje glavnog Vukotićeva lika (po kojem je film i dobio naslov) među općim pop kulturnim referencama. Dokaz je to da se u Varaždinu dobar film ne samo stvara, nego i gleda (iako bi se moglo reći i da je potonje uvjet prvoga).



Cvijet bitke
(Simon
Bogojević
Narath, 2011)

Najuspjelijim se filmom u ovoj kategoriji i žiriju i meni osobno učinio Kuća ogledala (grupa autora Škole crtanog filma Dubrava, 2010), začudna metaforička priča o opsjednutosti fizičkim izgledom, odnosno, opsjednutosti većine ljudi tuđom percepcijom njihova fizičkog izgleda. Osim neočekivane tematske zrelosti rada, valja pohvaliti i atmosferu ludila nastalu izbjegavanjem česte zamke za mlade autore – pretjeranog eksploriranja ideja i “pouka”. Iako malo neujednačen u crtežu i animaciji, poneka likovna rješenja upozoravaju i na likovni talent autora. Svakako dosta kompletno i zanimljivo djelo koje se uspjelo istaknuti i ostati pamtljivo i u oštrosku konkurenciji studenata i profesionalnih autora.

Očekivanja spram namjenskih filmova uglavnom su obrnuta očekivanjima spram filmova djece i mladeži: od njih se očekuje minimum inovativnosti i osobnosti, ali maksimum tehničke izvrsnosti. U najvećem broju prikazanih filmova ove konkurenциje očekivanja su (nažalost, dodao bih) i ostvarena. Unatrag nekoliko godina gotovo je nezamisliva televizijska ili internetska reklama više produkcije koja obilno ne koristi animaciju, bilo za specijalne efekte, bilo za prikaz i pokretanje ambalaže, tekstualnih poruka i sl, bilo da je pretežito animirana. U toj golemoj produkciji mnogi autori sebe ni ne doživljavaju kao animatore, stoga je vrlo vjerojatno da je selekcijskoj komisiji na

uvid došao zapravo sasvim mali postotak animiranih reklama proizvedenih unatrag godinu dana za različite medije. S obzirom da je običaj da se za taj tip poslova animatore i ne zapošljava prema afinitetima, nego prema dostupnosti i troškovniku, posloprimci se ne osjećaju kao autori, a poslodavce filmske vrijednosti ne zanimaju. Logično je, dakle, da nitko nema poseban interes predstaviti te filmove relativno malobrojnoj, a vjerojatno marketinškim potrukama slabije prijamčljivoj publici. Ipak, u nejakoj konkurenциji istakao se film *Sam na pleisu* (2010) aktivnog studenta animiranog filma i novih medija Natka Stipaničeva maštovitim crtežom i kompetentnom animacijom, te je proglašen najboljim namjenskim filmom ove godine. Pitanje svršishodnosti ovog programa u konkurenциji pak ostaje otvoreno.

Najugodnije iznenađenje ovogodišnjeg je festivala bez sumnje film Darka Masneca *Ja već znam što čujem* (2012). Iako bi film bilo teško razumjeti bez naslova, efektni minimalistički crtež i posebno izraziti smisao za ritam i životnost pokreta i bez dubljeg razumijevanja činili bi vrhunsku eksperimentalnu animaciju te sami po sebi vrijedili filmu dodijelenog Grand Prix-a (i logično pripadajućeg naslova najboljeg studentskog filma). Masnec promišlja i vizualizira fenomen stvaranja slika, zaključaka i čitavih narativa u ljudskom umu iz nepotpunih informacija: ovdje se radi o prekinutim dijalozima

ili nepažljivom slušanju, a zanimljivo je primijetiti da se isti fenomen događa i kod gledanja animiranih filmova (zapravo, filmova uopće). Kako Masnecovi likovi popunjavaju praznine u dijelovima rečenica, bilo da su neizrečene ili slušatelj naprsto nije saslušao do kraja, nego je krenuo stvarati vlastito mišljenje, tako gledatelji filmova popunjavaju (animatori bi rekli fazi raju) u mehanizmima svojih umova praznine između diskontinuiranih faza pokreta.

Petra Zlonoga, pak, efektnim kombiniranjem piksilacije i stop-animatione postavlja sebe u okružje prirode i izvornog življenja, instinktivnog, životinjskog i odvojenog od tehnoloških i kulturnih artefakata u filmu *Daniil Ivanović, sloboden si* (2012). Istovremeno, naracija iz offa dovodi vizuale u vezu s vjerojatno najčešćim narativnim obrascem u zapadnom kulturnom krugu: pitanjima ljubavi i braka; naravno, kako naslov filma sugerira, deformiranim harmsovskom lećom apsurda.

Film kojem je publika bila najsklonija, vjerojatno zbog izrazite narativnosti, *Sotonin sin* (Marko Dješka, 2011) paradoksalno je neobičan film u kontekstu ovog festivala. Kako crtežom, animacijom, tako i korektnom pričom o sinovima slavnih očeva, film ne odskače značajnije od konvencija suvremenog komercijalnog animiranog filma američko-britanske ili francusko-belgijske škole. Međutim, zahvaljujući relativno velikodušnom, ali nezdravom finansijskom sustavu koji omogućava proizvodnju domaće animacije i koji je u potpunosti vezan za neprofesijsko (ili čisto namjensko ili nekomercijalno) bavljenje animacijom (jer s jedne strane imamo namjenski film koji sponsoriziraju korporacije koje najčešće nemaju veze s filmom, dok s druge strane imamo godišnje natječaje HAVC-a čije je financiranje potpuno neovisno o publici i široj recepciji djela), ovakvi pristupi su na domaćim festivalima raritetni. Koliko je sustav o kojem je riječ održiv bez komercijalne proizvodnje nemjenske animacije u Hrvatskoj i kako se to preslikava na razvoj estetika, ali i ukusa publike, teško je ulaziti u

ovakvim ogledima. Napomenimo samo da je očigledno publika (čak i unaprijed profilirana publika specijaliziranih festivala) redovito naklonjenija takvim radovima i od žirija samih festivala, ali i procjenitelja u institucijama koje odlučuju o financiranju animirane produkcije u Hrvatskoj.

Od studenata vrijedan su doprinos programu dali i Jelena Ozor, koja likovno suvereno ozivljava publici svijet mašteta dječaka u filmu *Čekaonica* (2011), zatim Antonija Veljačić poludokumentarnim animiranim filmom *Spontano* (2011) te Ivan Mirko Senjanović, čiji *Haus muzik* (2011) u sjećanje priziva film koji je 2007. bio jedno od većih iznenađenja što se tiče nominacija za Oscare, *Maestro* (2005) Géze M. Tótha. Natko Stipaničev, nagrađen za ranije spomenuti namjenski film, u *Dragom Keni* (2011) ostvaruje još jedno pamtljivo djelo, ponajviše zbog inovativnog korištenja rakursa i epistolarne naracije, dok film nastao po efektnom stripu Daria Arane prebacivanjem na veliko platno samo naglašava nedostatke u suptilnjem psihoškom profiliranju likova s obje strane fekalija (fraza kojom je rečenica završila zbunitće one koji Stipaničev film još nisu pogledali).

Simon Bogojević Narath vjerojatno je najprepoznatljivije ime suvremene scene autorskog animiranog filma u Hrvatskoj, s eventualnim izuzetkom autora koji su slavu stekli davno prije, a na sreću naše animacije i dalje su aktivni. Na neki se način podrazumijeva da će njegovi filmovi proći i te kako zapaženo, kad god se pojave na našim festivalima, tako da manji dojam ostavlja to što je *Cvijet bitke* (2011) osvojio nagradu za najbolji autorski film, a veći to što je "izgubio" u utrci za Grand Prix. Pogotovo kad je *Cvijet bitke* još ambiciozniji, trajanjem duži i autorski profiliraniji od najpoznatijih mu prijašnjih radova. Djeluje li u ovom filmu Simon Bogojević Narath kao umoran autor u kreativnoj krizi? Nipošto! Ponovo se radi o efektnom promišljanju stanja ljudskog duha, kontekstualizaciji suvremenih propitivanja unutar povijesti zapadne misli, te producijski

JURICA
STAREŠINČIĆ:
AMBICIOZNI
FILMOVI
NA TREĆEM
FHAF-U

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

izvrsnoj slici nadopunjenoj snažnom zvučnom kulisom. Ako je Narath u nečemu vezanom uz ovaj film "promašio", glavni bi kandidat bilo trajanje. Možda filozofske parabole, koliko god bile nošene iskrenom ljubavlju prema postapokaliptičnim krajolicima ili umijeću kontroliranog nasilja (ovdje srednjovjekovnog mačevanja), naprsto ne podnose trajanje duže od 30 minuta. Možda postoji granica preko koje vizualno i idejno zasićeni animirani film mora biti nošen čvršćim pripovijedanjem, razrađenom pričom, ne samo metaforom. Ili drugim riječima, možda bi bolje bilo da je trajanje koje se približava dugometražnom filmu imao pretходni mu film *Morana* (2008).

Još dva filma iz iste konkurencije moramo istaknuti po vizualnoj snazi, ali i manje uspjelom pripovijedaju. *Zašto slonovi?* (2012) Marka Meštrovića pomak je od prepoznatljive estetike monokromatske animacije računalnih modela najčešće narušene jedva kompetentnom animacijom. Naravno, uspješni i cijenjeni autor nema razloga drastično se mijenjati, ali uvodna i završna sekvenca, izvedene crtežom, po meni su najuspjeliji kadrovi u Meštrovićevoj karijeri. Nažalost, pomalo banalno poentiranje zgodnog pripovjednog okvira (unutar kojeg je ubaćena za autora karakteristična apsurdistička, eksperimentalna igra trodimenzionalnim modelima) narušava ukupno vrlo dobar dojam. Bez obzira na to radi se o jednom od najuspjelijih filmova koje smo ove godine vidjeli i filmu koji može poslužiti kao smjerokaz za nastavak Meštrovićeve uspješne karijere. Goran Stojnić je, pak, već studentskim filmom *Vlak* (*Pociąg*, 2006) – dijelom realiziranim na studentskoj razmjeni u Poljskoj gdje je radio pod patronatom slavnog

Jerzyja Kucie – demonstrirao zavidnu vještina baratanja uljem na staklu. Ove godine imali smo priliku vidjeti logičan nastavak njegova razvoja u toj tehnici u izuzetno animiranom filmu *Mačka* (2012). Fotorealističke slike mačke, starice i vrane stupaju se i izmenjuju u mikrokadrovima karakterističnim za ovu tehniku, a cijeli dojam likovnog u filmu je izvanredan, narušen samo pratećom glazbom koja je nepotrebno jednolično intonirana. Gledano na polju čitavog filma, zapravo, dojam je da bi kadrovi guste atmosfere i glazbe koja najavljuje dolazak mračnog, iracionalnog *ida* bili snažniji da su izbalansirani trenucima bezbrižnosti, čak površnosti svakodnevice, dok ovako postaju monotoni.

Ne bi trebalo zaobići ni eklektični dokumentaristički animirani film *Otac* (*Father*, Bogdanov, Popović, Petrov, Mayerhofer, Raleva, Yagodin, 2012) koji se u programu našao jer je jednu od izmiješanih priča režirao Veljko Popović. Radi se o grupnom filmu šest storice autora čiji je scenarij napisan prema stvarnim pričama o odnosima očeva i sinova, ali s izmaštanim dijalozima koji se iz ovog ili onog razloga nikad nisu dogodili (a autori očito smatraju da su se trebali). Radi se o mjestimice impresivno izvedenom i dirljivom filmu čija je najveća vrlina, ali i mana, upravo zamisao da se spoji šest priča i povjeri ih se šestorici različitih autora. Naime, ponekad se čini da se priče isprepleću bez jasne logike, a i likovni pristupi različitim autora često ne djeluju usklađeno. Međutim, budući da ovakve suradnje mogu djelovati jedino pozitivno, skloni smo zažmirati jednim okom na nedostatke i proglašiti ovaj film jednim od uspјelijih u konkurenciji.

UDK: 791.633-055.2:791-21(497.5)"2011"(049.3)

Bruno Kragić

Bolje o djevojkama nego o meni

Igrana selekcija na 21. danima hrvatskog filma,

Zagreb, 16 – 22. travnja 2011.

Igrana selekcija ovogodišnjih Dana hrvatskoga filma brojala je 22 naslova, a autoru ovih redaka prirođena skromnost ne dopušta da ju generalno komentira te će se dalje u tekstu usredotočiti ponajprije na deskripciju, moguće i analizu, a manje na pojedinačne ocjene koje će naravno biti razvidne implicitno i kontekstualno.

Od navedenog broja naslova, svega ih je par ispodprosječnih ili promašenih, neki su korektni, većina ih je solidna, a pokoji i više od toga. Mnogi su od prikazanih filmova simpatična djela, bilo da odišu duhom amaterske posvećenosti, bilo da su očito profesionalno realizirani projekti poput *Eme* Krasimira Gančeva, djela plastičnog ugodaja gotovo retro provenijencije ili *Uskrsnjih jaja* Slobodana Karajlovića, emocionalno dojmljivog malog filma koji ugodaj blago karikirane nostalгије prožima odmjerenim točkama tjeskobe. Neki su pak filmovi svjetonazorom očito studentski, odnosno mladenački, projekti koji pozornost privlače duhom poput *Rođendana* Petra Oreškovića te osobito *Kombe* Tina Žanića, ili intrigiraju razrađeno realiziranom idejom poput *Točkice na nosu* Filipa Možeša. Među filmovima tatkve provenijencije, *Naslijede* Lane Zaninović mane nadoknađuje ugodajnošću i pokojim dojmljivim bližim planom, *Životinjsko carstvo* Igora Šeregija film je postmodernog duha u zanimljivom, iako ne uvijek uravnoteženom balansu ironije i patetike, dok se *Iris* Andrije Mardešića profilira kao žanrovski film nedvoj-

bene postmodernističke svijesti. Redateljice su se u projektu i u cjelini pokazale uspješnijima od muških im kolega, kako prisutnošću tako i odsutnošću. *Ola querida* Nine Bančetović, s omiljenom temom gubitka nevinosti, film je sigurno realiziranog ugodaja koji potvrđuje staru istinu da bit umjetničkog djela nikad ne leži u sadržaju, već u obliku, *Danas smo pojeли zadnju kravu* Ane Perčinlić, vrlo empatičan film distopiskske pozadine (nuklearna obitelj u osamljenoj kući u šumi preživljava jedući meso neuobičajenog porijekla) privlači podjednako sugestivnim ugodajem (u potpuno drukčijem ambijentu), kao i preciznom režijom, a *Prva dama Dubrave* Barbare Vekarić djelo je nesputane energije (korespondentne temi o djevojci koja sanja pjevačku karijeru), ritmički pravilno i prožeto naznakama moguće tragedije do koje ipak ne dolazi. Posebno mjesto pripada filmu *Zubi* Darije Blažević, još jednom djelu tjeskobne atmosfere i gotovo zastrašujuće prodornošt u realizaciji režijskog koncepta naslonjenog na iskustva (srednjo)europskog modernizma, dosljedno provedenog od početka do kraja, koji taj početak zrcali stilski (kadriranjem), poetički (pričaz od ljudi ispražnjenih prostora) i semantički (ogoljevanjem metafore egzistencijalnog beznađa). Daleko više od ostalih filmova u konkurenциji djelo Darije Blažević inzistira na nadvladavanju emocionalnosti pri tretiranju teme emocionalnog potencijala o mladoj majci (Jelena Vukmirica) s djetetom kojem izbijaju prvi zubi što ju, onkraj života kao takva,



Karla Brbić
i Marina
Redžepović u
filmu *Ja sam
svoj život
posložila* Sonje
Tarokić

čini dodatno nervoznom, a koja se zaintrigira za sudbinu nestale mlade susjede.

U takvu kontekstu izdvojila su se dva naslova, *Ja sam svoj život posložila* Sonje Tarokić i *Mušice, krpelji i pčele* Hane Jušić. Oba filma, otprilike jednake duljine, kao uostalom i *Prva dama Dubrave*, koja im je u tom smislu konvergentna, imaju za opću temu odnos dviju sestara. U oba je, karakteristično za takvu temu, jedna od sestara racionalnija, prividno smirenija, a druga instinktivnija, opuštenija, u oba je sestrinski odnos napet, na momente antagonistički, u oba se na kraju razrješava, više ili manje, dramatično. U tom se smislu scenarijih tih filmova mogu doimati konvencionalnim, međutim, takav tip primjedbe, koji navodim isključivo zbog toga što se javio u određenim kritikama, čini mi se izlišnim otkada su Eshil, Sofoklo i Euripid svi odreda rabili iste, publici itekako poznate, da ne kažem predvidljive fabule.

Ja sam svoj život posložila, koji je, usput rečeno, nezasluženo ostao bez barem jedne uže filmske nagrade, a tu mislim ponajprije na onu za režiju (apsolutno zaslужeno nagrađene su glumice tog filma Marina Redžepović i Karla Brbić, ali gluma je, kao što je poznato, izvan-

filmska činjenica što u vezi s filmom otežava njezino procjenjivanje), djelo je dinamične i gotovo barokno bogate mizanscene koja odiše duhom novog Hollywooda prizivajući napose ona ostvarenja tog razdoblja koja se najizravnije dodiruju s europskim umjetničkim filmom, filmove Miloša Formana i Roberta Altmana. Film počinje snimkama fotografija mlađe sestre (Karla Brbić) i njezine priateljice (Iva Babić) koje su svojevrsna najava i pokretač fabule. Majka je dviju sestara naime vidjela internetski blog mlađe i saznaла neke indiskretne detalje pa ova moli stariju (Marina Redžepović) da prespava kod nje dok se situacija ne smiri. U kontekstu radnog dana starije sestre, šminkerice u filmskoj ekipi, potvrđit će se tinejdžerska banalnost mlađe, čiji je odnos s najboljom prijateljicom poprilično karikaturalan, premda vjerojatno mimetički plauzibilan, ali će se pokazati i čvrstoća sestrinske veze. Dinamika tog odnosa dobiva svoju paralelu u narativnoj i mizansenskoj dinamici samoga filma razvidnoj, s jedne strane, u gotovo neprestanom kretanju likova, s dvjema scenama koje omeđuju središnji dio filma i koje to kretanje sažimlju i potpunoma očituju, a na fabularnoj razini metaforički ilustriraju odnos sestara u kojima mlađa



Tihana Lazović,
Karla Brbić i
Silvio Vovk u
filmu *Mušice,*
krpelji i pčele
Hane Jušić

sestra faktički potrčuje za starijom, te, s druge strane, u prevladavanju obuhvatnih planova i višeplanskih kompozicija kadra, s vrlo malo izdvojenih planova, u tom smislu i s laganom dominacijom američkih i polubližih planova, s povremenim postavljanjem likova uz rubove okvira, a uz česta zbivanja u pozadini, dok se u prvom planu rješavaju odnosi glavnih likova. Upravo središnji dio filma, u ambijentu filmskog studija gdje se snima neka sapunica, ilustrira redateljičino mizanscensko umijeće postavljanja i vođenja glumaca unutar okvira i tijekom kadra, u čemu je imala očito sigurnu podršku kamere i montaže, kako one slike tako napose i one zvuka s obzirom da dinamiku tijekom kadra prate kontinuirani dijalozi. U svjetlu takva središnjeg dijela ne čudi da već na njegovu izmaku dolazi do smirenja u bližem dvoplanu sestara, da bi posljednji i najkraći dio filma (njihov dolazak u obiteljski dom) sveo dotadašnje bogatstvo događanja na implikacije pogledima, sve do zadnjeg kadra za stolom, gdje se kod one koja je "svoj život posložila" očituje, i u tome se može nazrijeti umijeće filmske glume Marine Redžepović, trajna ten-

zija ispod te posloženosti života, signalizirana tijekom čitavog filma.

Antagonistički odnos dviju sestara, koji u filmu Sonje Tarokić ne izlazi iz okvira životne svakodnevice, dobiva u filmu *Mušice, krpelji i pčele* Hane Jušić gotovo bergmanovske dimenzije. Možda najbolji film ovogodišnjih dana ostao je bez Grand Prix, ali je redateljica ipak otišla s dvjema važnim nagradama, Oktavijanom zaigrani film društva kritičara i nagradom Jelena Rajković za najboljeg redatelja do 30 godina društva redatelja. Za razliku od vrlo vidljive dinamike i promišljeno strukturiranog kaosa u filmu njezine mlađe kolegice, djelo Hane Jušić odlikuje se gotovo klasicističkom, da ne kažem zrelem smirenošću svoga izgleda čemu doprinosi i fotografija oku vrlo ugodnih svijetlih i prozračnih kolora koja premjehstanjem radnje u pastoralni ambijent, malo prije polovine filma, dobiva gotovo plenerističke dimenzije. I ovaj je film film pokreta, pa se otprilike u šestoj minuti kreće na izlet u prirodu da bi se do pastoralnog ambijenta došlo oko šest minuta poslije, a do finala dolazi nakon potrage i lutanja (mlađe sestre za starijom),

BRUNO KRAGIĆ:
BOLJE O
DJEVOJKAMA
NEGO O MENI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ali za razliku od gotovo neprestanih replika i kretanja niza likova, kako glavnih tako i sporednih, u filmu *Ja sam svoj život posložila*, dinamika je filma *Mušice, krpelji i pčele* u njansama, gotovo neprimjetnim pokretima i pogledima, u osjećaju tenzije ispod prividno smirene površine, čime ovaj film od samog početka ukazuje da stvari nisu uvijek onakve kakvima se čine ili kakvima se vide (a do naznaka čega dolazi i prethodno spomenuti film u zadnjim mu kadrovima), ujedno i u ritmu izmjene kadrova od kojih su mnogi lagano produljeni. U ovom filmu svega su tri lika od kojih jedan (muški, čiju je zbnjenost sjajno utjelovio Silvio Vovk) uostalom govori vrlo malo, a i to što govori krajnje je banalno. Također, česti su bliži planovi neke od sestara, mahom mlađe, često i bez riječi, što kontinuirano održava emocionalni intenzitet, daje diskretne naznake tjeskobe te svjedoči o redateljičinu umijeću pročišćavanja mizanske scene u pravcu gotovo asketske režije u duhu Érica Rohmera (na čije ladanjsko remek-djelo *Claireino koljeno /Le genou de Claire*, 1970/ asociraju izletnički prizori filma), čak i Roberta Bressona. U skladu s tim i estetički je promišljena upotreba detalja kao plana (hrane, dijela leđa i tijela, ruku, dijela haljine), a s obzirom na dominaciju takvih bližih planova i izdvojenih kadrova osobito su retorički dvoplanovi (u kakvima je realiziran verbalni sukob sestara) te

posebno nekoliko daljih planova figura u krajobrazu (planova gotovo immanentne ljepote kolorističkog i kompozicijskog sklada) u jasnom kontrapunktu spram rasta prigušenih tenzija, koje na površinu izbijaju otvorenim verbalnim sukobom između starije (Tihana Lazović), nemarne, pogana jezika, otvorene, očito sklopane burnom životu, i mlađe (Karla Brbić koja se glumački potvrdila u kontrastu, utjelovljujući ovdje složeniji lik, spram podjednako uspjele inkarnacije mlađe sestre u filmu Sonje Tarokić), komplizivno opsесивne (sto je naznačeno odmah na početku filma sjajnim redateljskim potezom planova slaganja očevih košulja s kravatama a potom slika pažljivo omotanih staklenki), pa i bulimične, emocionalno inhibirane nakon što je majka napustila obitelj. Sukob će se naposljetku razriješiti prikladno, bez riječi, kratkim fizičkim obračunom, a potom zagrljajem u kadru nešto duljim od minute kojim ovaj film, u ispunjenju svoje estetske funkcije, i završava.

Upravo je podsjećanje na kadar s dvjema mladim ženama možda najbolji trenutak da se ovaj osvrt privede kraju, a s obzirom na raniju konstataciju kako su nas na ovogodišnjim Danim (mlade) žene još jednom spasile, na čemu hvala nebesima kako je pjevušio jedan slavni Francuz.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229.2"2012"(049.3)

Stipe Radić

Jedan svijet, jedna borba

Dokumentarna selekcija na 21. danima hrvatskog filma,
Zagreb, 16 – 22. travnja 2011.

*Nećemo valjda biti mi ta nesretna generacija
na kojoj će se izvršiti velika posljednja
racija.*

Atomsko sklonište: *Ne cvikaj generaciju*

Kao rezultat, po riječima selektora nešto strožeg odabira, ovogodišnja je selekcija dokumentaraca na Danima hrvatskog filma donijela sedamnaest, većinom srednjometražnih naslova. Lišen velikih premijera, program je mahom predstavio filmove već prikazivane, pa i nagrađivane. Kao i uvek tematski šarolik, određen različitošću autorskih senzibiliteta i namjera, program je ove godine ipak podcrtan značajnim otklonom od tema koje su obilježile prošlogodišnju selekciju. Dok je ona bila označena propitivanjima duhova ratne prošlosti, ovogodišnju je obilježio snažan angažirani impuls autora, u potpunosti u dosluhu s aktualnošću politički turbulentnog vremena u kojem živimo. Zanimljivo je, pak, da su u ovogodišnjem odabiru većinu od tek nekolicine dugo-metražnih filmova potpisali upravo debitanti (Bezinović, Komljenović, Sikavica).

Tako se s mapiranjem osnovnih pitanja bremenite današnjice (odnos privatnog i javnog, nedostaci predstavnicike demokracije, institucionalna kontrola, prekarnost) suočava nekolicina raznovrsnih dokumentaraca, od zanimljivih minijatura poput L.E.F.-a Gorana Trbuljaka, Nadzorne kamere Željka Kipke i Čistine Vjekoslava Gašparovića, pa sve do sjajnih filmskih parnjaka o studentskim blokada-

ma fakulteta iz 2009., Blokade Igora Bezinovića i Zemlje znanja Saše Bana. Svi oni postavljaju prava i duboka pitanja, ona koja su ideologiziranim medijskim posredovanjem potisnuta uslijed mantre o povijesnoj nužnosti neoliberálnih reformi. To rastakanje mogućnosti socijalne države, uz nezaustavljivi val konačne privatizacije i daljnje okrupnjavanje kapitala, razotkriva fundamentalno pitanje za samo viđenje budućnosti svijeta: što je to zajedničko, javno dobro te gdje su granice između njega i privatnog, podređenog profitu? Stimulirane floskulama o konkurentnosti, potrebi profitabilnosti javnih usluga i mesijanske uloge investitora, nametnute društvene smjernice na svjetskoj razini razotkrivaju pravu mizeriju predstavničke demokracije uhvaćene u iluziji izbora smjenjujućih neoliberalnih centrista ili, pak, autoritarno postavljenih tehnokratskih vlada. Ima li u takvu darvinističkom svijetu s rasparanom društvenom sigurnosnom mrežom mjesta za solidarnost i kakav ćemo uopće svijet ostaviti u zalog novim generacijama?

To je pitanje bilo središnja točka studentskih blokada, koje su se u Hrvatskoj dogodile u proljeće 2009., na zacjelu svjetske ekonomske krize, počevši s blokadom Filozofskog fakulteta u Zagrebu te se ubrzo prelivši diljem zemlje. Pokret bez vođa, određen plenumskim, direktno demokratskim procesima odlučivanja te jasno definiranim ciljem i metodama borbe protiv komercijalizacije obrazovanja (blokada nastave i zauzimanje zgrade fakulteta kao

uvjet za ostvarivanje cilja koji je potpuno javno financirano obrazovanja) studente je nakon desetljeća šutnje vratio bazičnom političkom samoorganiziranju, raspravama, odlučivanju, odgovornosti – svemu onomu što u današnjem svijetu potkopane legitimnosti demokracije nedostaje. Iako od dijela pristrane javnosti otpisana tek kao pobuna iz usko interesnih pobuda, namjera studenata da u svoju borbu uključe radnike i seljake dala je potpuno drugačije obrise, što širinom univerzalne emancipativnosti reflektira i parola: "Jedan svijet, jedna borba." *Blokada* Igora Bezinovića i *Zemlja znanja* Saše Bana filmski su parnjaci koji se različitim autorskim pristupom bave blokadom, s tim da se oba koncentriraju na matičnu točku pobune – zagrebački Filozofski fakultet; Bezinović kao ekskluzivni unutarnji promatrač svih procesa i konflikata, a Ban kao vanjski, s naglaskom na medijsko posredovanje događaja.

Tako *Blokadu*, koja je dobila nagradu publike, ali i (s pravom) nagradu Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara (kao najbolje ocijenjeni dokumentarni film), obilježava promatrački (*fly on the wall*) pristup bez upletaњa, u kojem Bezinović minimalizira autorske intervencije bez davanja konteksta, objašnjavačih kurzora (poput imenovanja profesora) ili direktnog političkog komentara, s tim da film ipak obilježava snažna subjektivistička simpatija. Od konspirativnih sastanaka, preko fizičkog blokiranja nastave, rovovske borbe uslijed ignoriranja i zastrašivanja od profesora i ministarstva do konačnog popuštanja i ulaska u "blokadu u mirovanju", Bezinović struktorno pregledno i autorski dosljedno prati studente u stalnim plenumskim raspravama, ali i tijekom neslužbenih sastanaka i druženja.

S druge strane, *Zemlja znanja* započeta je kao televizijski dokumentarac te predstavlja svojevrstan uvod u Bezinovićev iscrpniji i kompleksniji film. Podijelivši film u poglavljia koja se referiraju na faze 34 dana duge blokade fakulteta, Ban se fokusira na što preglednije iznošenje događaja s kontekstualnim inter-

vencijama čestim korištenjem televizijskih snimki, koje nude medijsku prezentaciju događaja, pa i ponekim, tipično televizijsko-dokumentarnim komentarom samih studenata. Bezinović čestim prikazom vijećanja profesora nudi kontrast studentskom plenumu (vrijedan jer nudi širu sliku same studentske pobune) razotkrivajući (uz iznimke) licemjerje i konformizam intelektualaca koji i sami priznaju da se nisu opirali komercijalizaciji obrazovanja. I dok *Zemlja znanja* završava ambivalentno, krajem blokade, Bezinović izbjegava melankolični ton te film završava ponosnim postavljanjem transparenta na fakultetski ulaz na početku druge blokade, do koje će doći nekoliko mjeseci nakon prve. I *Blokadu* i *Zemlju znanja* povezuje osvještavanje stvarnosti i postavljanje pravih pitanja koja zadiru u tkivo ideoološki monolitnog, mapirajući tako područja političke borbe za zajednička dobra.

Na istom su tragu tri kraća dokumentarca na granici s eksperimentalnim filmom: to su Čistina Vjekoslava Gašparovića, *Nadzorna kamera* Željka Kipke te L.E.F. Gorana Trbuljaka. Gašparović svojim filmom daje osobnu kritiku podređivanja javnih prostora privatnim interesima na primjeru pulske vojne zone Muzil, a koju bi se po planovima tzv. političke i gospodarske elite trebalo načiniti turističkom zonom za one imućnijeg džepa, unatoč protivljenju mjesne zajednice te dugogodišnjem angažiranom emancipativnom djelovanju arhitekata Pulske grupe (inače predstavnika Hrvatske na ovogodišnjem Venecijanskom bijenalu). Čistina je meditativen film koji snimkama prirode i slikovitog pejzaža snimljenim unutar Muzila afirmira osnovnu okosnicu zajedničkog, sam prostor koji se privatizacijomograđuje, zatvara, profitno iscrpljuje od pojedinaca nauštrb zajednice. Tu univerzalnu temu Gašparović svojim spontanim monologom prizemljuje na intimnu razinu nudeći refleksiju o malignim procesima današnjice.

Kipke se u *Nadzornoj kamери* fokusira na problematiziranje institucionalne kontrole jav-

nih prostora. Bilježeći kamerom iz svog stana postepenu gradnju zgrade u dvorištu susjedne policijske postaje, on vojnerski nadzire nadziratelje u iščekivanju konačnog saznanja o budućoj funkciji objekta. Tako prepleće snimke gradnje s naracijom osobnih dnevničkih crtica prepunih referenci povezivih uz osnovnu potku (od vlastitih snova, umjetnosti, crne kronike do teorija zavjera). Tu mrežu raspršenih značenja pesimizmom natkriljuje konačno otkriće da na promatranom gradilištu niče buduća zgrada SOA-e (Sigurnosno obavještajne agencije).

Trbuljak pak u L.E.F. – u naslovnim akronimom prisvaja parolu Francuske revolucije: liberté (sloboda), égalité (jednakost) i fraternité (bratstvo) te je angažirano i cinično sparuje sa slijedom snimki suvremene sirotinje, ljudi koji u različitim svjetskim gradovima (od Zagreba preko Berlina do Šangaja) kopaju po kontejnerima. Cijeli se svijet današnjice, pokazuje L.E.F., ujedinjuje i izjednačava pod stijegom ekonomskе prekarnosti, siromaštva i nesigurnosti, što pak stvara revolucionarnu potrebu da se ljudi povežu pod vrijednostima sankiotskih slobodarskih parola.

Također angažirani, no tematski drugačiji od prethodnih filmova, dva su djela, također svojevrsni parnjaci: to su *Oblak* Miroslava Sikavice i *Bosanoga* (*sasvim slučajna smrt*) Morane Komljenović. Oba se bave nesretnim slučajevima smrti mladića, one nedavne, zagrebačkog srednjoškolca Luke Ritze, te one s početka osamdesetih riječkog hipija Nenada Vižina. Sikavica u *Oblaku* promatrački pažljivo i iskreno, preko intimnih priča Lukinih roditelja i njegovih prijatelja, predstavlja glasove iza medijski konstruirane slike o ubojstvu Luke Ritza. Korištenjem Lukinih osobnih snimki i prikladno odabrane glazbe, Sikavica stvara sjetan film u kojem ne nudi društvenu analizu, izbjegavajući tako i moguću didaktičnost. Komljenović, pak, uspijeva zaobići nedostatak zanimljivosti zbog starosti događaja baš fokusiranjem na društvene implikacije koje je ostavilo neprovocirano javno premlaćivanje, a

vjerojatno i ubojstvo Vižina od strane državne milicije. Glasovima svjedoka tog perioda autorica predstavlja alternativnu scenu Rijeke ranih 1980-tih koju će generacijski obilježiti i Vižinov slučaj. Pitanje slobode tako je osnovna tema oba dokumentarca, što se razotkriva i u metaforičkim naslovima, preko Ritzova nespantanog oblaka u potrazi ili Vižinovih bosih nogu kao nekonformističkog otpora. Mržnju i brutalnost prema drugačijima, koji krše to veselje slobode i različitosti, pokazuju nam oba filma.

Osobna se sloboda propituje i u rodno angažiranom filmu *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budislavljević (nagrađen Posebnim priznanjem žirija DHF-a), u kojem autorica propituje reakciju obitelji na davnu objavu o svojoj homoseksualnosti. Suptilnim promatračkim prikazom nekoliko objeda autorice s nekim od članova obitelji stvara se intimistički portret nabijen emocijama, ali i humorom. Objedovanje za stolom tako postaje prilika za raščićavanje zaboravljenih i potisnutih razmirica i nedorečenosti, s tim da Dana Budislavljević u razgolicavanju ne štedi ni sebe ni ostale članove, tako da pitanje seksualne orientacije služi tek kao podloga za istraživanje dubljih međuodnosa. U konačnici se njeni roditelji (iako svjetonazorno otvoreni i sa zanimljivim životnim pričama) i dalje ne mogu u potpunosti pomiriti s kćerim odabirom.

Obiteljsku dinamiku u daleko više melodramatičnom tonu propituje televizijski dokumentarac *Generacija Y: Djeca i roditelji* Petra Oreškovića. Preko ispjednjih intervjuja nekolicine djece i roditelja s različitim životnim sudbinama, Orešković uz stilizirani dodir afirma roditeljstvo i međusobno razumijevanje unutar obitelji.

S druge strane, autorica ne pretjerano inspirativnog filma *Dragi ja/prvo lice jednine, muški rod* Sabina Mikelić, na ulasku u tridesete, odluči kao uvjet samopročišćenja pisati pisma bivšim ljubavima i bacati ih u rijeke koje protječu gradovima iz kojih dolaze. Snimljen gerilski, uradi sam pristupom, Mikelić u fil-

STIPE RADIĆ:
JEDAN SVIJET,
JEDNA BORBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mu prati samu sebe vrtoglavim subjektivnim kadrovima, u svojevrsnom putopisu tijekom kojeg propituje ljude koje sreće o njihovu poimanju ljubavi te dobiva većinom pesimistične i ironične odgovore.

U propitivanju ljubavi i braka ironičan je i film *Veliki dan*, za koji je Đuro Gavran osvojio Grand prix žirija DHF-a, kao i nagradu za režiju. Dok je u prošlogodišnjoj selekciji svojim dokumentarcem *Kelti* propitivao iracionalnost koju vezujemo uz nogometne navijače, u *Velikom danu*, prateći nekolicinu parova uoči i tijekom njihova "velikog dana", bavi se iracionalnošću proslave vjenčanja. Propitujući kič i besmislenost poimanja vjenčanja kao statusnog simbola (među ostalim detaljima i golema limuzina koja se jedva probija uskim seoskim ulicama, pucanje iz pištolja uz zvuke narodnjaka itd.) Gavranov je dokumentarac i razotkrivanje mehanizama iza samih proslava, te prikazuje i niz ljudi koji od njih žive, od ugostitelja do plesnih instruktora. Autor, pak, ne stremi preglednosti te se lica i različite proslave neprestano kolazno smjenjuju, no takva konfuznost i priliči kaotičnosti proslave vjenčanja. Uz naglašene ironične umetke (međunaslovi koji sugeriraju bajkovitost, najavni filmić za vjenčanje koji preuzima estetiku reality-emisija) Gavran postiže solidno i zabavno djelo.

Pozadinu inače medijski nevidljivog ženskog nogometa otkriva nam *Pijadete* Damira Terešaka u kojemu se prati hrvatska reprezentacija tijekom dviju kvalifikacijskih utakmica za europsko prvenstvo. Strogim promatračkim pristupom on prati djevojke tijekom višednevnih priprema te tako izokreće ukorijenjene rodne predrasude. Tako i te mlade žene prolaze tešku fizičku i psihološku pripremu da bi se u konačnici na terenu grčevito borile da izbjegnu poraz. Terešak bilježi agresivnost na terenu, konflikte u svlačionici, ali i trenutke zajedništva i intimnosti, u konačnici sugerirajući kako te djevojke žive za nogomet.

Nije bilo vitra Mejre Mujićić, Nike Radić i Marine Virculin, *Čarobne ruke majstora igračaka*

Nenada Borovčaka i Marka Škobalja te *20 dana na Tibetu* Silvestra Kolbasa usprkos različitosti tema i pristupa ipak povezuje izrazit etnografski interes. Tako Kolbas u svom upečatljivom putopisu putuje s grupom prijatelja kroz izražajan tibetski pejzaž te naracijom u *offu* povezuje (kao i u *Ratnom reporteru*, koji je prošle godine na DHF-u osvojio Oktavijana) osobne crtice s toplim i uvidavnim komentarima vezanim uz društvo i zemlju koje u ovom slučaju postepeno upoznaje.

Promidžbeni film koji se našao u selekciji, *Čarobne ruke majstora igračaka*, stilizirana su minijatura u kojoj nekolicina majstora tradicionalnih igračaka u *offu* opisuje načine rada, ali i daju nešto širu sliku o svojem poimanju života.

Uspjelim se pak pokazao film *Nije bilo vitra* u kojem autorice Mejra Mujićić, Nika Radić i Marina Virculin izmjenjuju memoarske intervjuje starijih žitelja otoka Zlarina u šibenskom arhipelagu. Ta šarolika tapiserija sjećanja evocira neka druga vremena, od teškog težačkog i ribarskog rada, prekoatlantske emigracije, prvih ljubavi, talijanske okupacije, sve do Domovinskog rata. Autorice rapidno izmjenjuju kadrove intervjuja te se sjećanja nadopunjaju i povezuju u polifoniji lica i glasova, čime naglašavaju posebnosti i (ne)mogućnosti dokumentarnog filma da konzervira prošlo i činjenično. Osim montažnog igranja formom autorice propituju i sam proces snimanja, naglašavajući ga različitim položajima kamere kojima snimaju intervjuirane. Tako se uz standardne bliže planove ističe i poneki dalji u kojima, osim intervjuiranih, vidimo i druge kamere, novinare koje intervjuiraju ili, pak, tonce. To se propitivanje mogućnosti i ograničenja medija na kraju sumira u metafilmskoj projekciji verzije samog filma pred stanovništvom Zlarina.

I u konačnici, *Terasa* Sanje i Vedrana Šamanovića te uspjeli 25. sat Tomislava Mršića promatračka su kontemplativna djela koja propituju misterioznu auru svakidašnjice, običnih događaja koje autori bilježe te podastiru gledateljstvu. Za to odabiru već u naslovu naglašen

ograničavajući okvir – Šamanovići prostorni (terasa njihove vikendice u Mošćeničkoj Dragi), a Mršić vremenski (izgubljeni sat prijelaza na zimsko računanje vremena na vinkovačkom željezničkom kolodvoru). Tako 25. sat naglašava absurd konvencije vremena, prikazujući glavinjajuće putnike i zaposlenike željeznice uhvaćene u svojevrsnom limbu dok šutljivo čekaju da se vrijeme uskladi i vlak napokon krene. Sjajno iskorištavajući ambijent noćne lokacije, Mršić prikazom gotovo praznog kolodvora pod prigušenim svjetlima oslikava tiho

bivstovanje pojedinaca unutar praznog koraka vremena. Autori *Terase*, pak, hvataju ritam i ljetoput svakodnevnog, bilježeći intimu vlastitog odnosa tijekom ljetnog odmora, ali i uranjajući u aktivnu okolinu. Tako se voajersko oko kamere s promatranja bezbrižnosti samih autora prenosi na susjede i na nestalnu prirodu. Sitni detalji koji obilježavaju svakodnevnicu u *Terasi* dobivaju punu pažnju, čime autori afirmiraju mediteransku mirnoću dana, koju poremetiti može, što će film i pokazati, tek kakav nenedani pljusak.

STIPE RADIĆ:
JEDAN SVIJET,
JEDNA BORBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2012"(049.3)

Vjeran Kovljanić

Večer ljekovitog smijeha

Animirana selekcija na 21. danim hrvatskog filma,
Zagreb, 16 – 22. travnja 2011.

21. dani hrvatskog filma predstavili su recentnu domaću produkciju s 22 animirana filma. Film *Zašto Slonovi* Marka Meštrovića prikazan je prilikom otvorenja u mix premijeri, a ostali su se našli zajedno četiri dana kasnije u trosatnoj redaljci s jednom polusatnom pauzom. Ukupan dojam projekcija zaslužio je i više nego pozitivnu ocjenu jer se radilo uglavnom o prijamčljivim i duhovitim filmovima koji su zajedničkim snagama razgalili publiku, a poneki zaslužili i dugi pljesak uz verbalno odobravanje.

Projekciju je otvorio Dubravko Mataković, vinkovački *one man genre*, sa svojim prvijencom *Cigla*. Mataković već godinama priznaje da mu crtanje stripova više nije osobit gušt, a energiju je u prošlom desetljeću kanalizirao uglavnom u *t(h)rash metal* bendu Septica. Iako je i tu ostao prepoznatljiv u ulozi tekstopisca, ukupni glazbeni dojam nije bio dorastao fami. Filmski prvijenac također ostaje u horizontu tipične matakovićevštine, ali iz perspektive stripa puno smislenije od glazbenih egzibicija. Film prati uobičajeni dan obitelji Gmižić tek malčice uzrupiran posjetom vanzemaljaca koji slučajno slijjeću u dvorište gazde Glištuna i sina mu Ivice. Vanzemaljci, koji u starinskom šporetu na drva lete svemirom, do kraja filma bit će katapultirani natrag u orbitu uz cijeli arsenal karakterističnog neukusa, gadosti i infantilnog *over the top* humora. Autor je priznao kako je zainteresiran za daljnji rad, a na ljubiteljima je samo držati fige da mu to i podje za rukom.

Uslijedila je *Politika* Nedeljka Dragića koji sa Zagreb filmom radi na seriji jednominutnih animacija. U ovoj minijaturi Dragić izolira jedan od mnogobrojnih impresivnih momenata iz kanonskog *Idu dani* (1969). Scena u kojoj se sudaraju dvije vojske ovdje je razrađena u cjelovitu parabolu. Nakon vatrenog okršaja, koji je prikazan kao podrhtavanje crnila iz kojeg frčaju boje, na pustopoljini stratišta ostaju samo zastave vojski, odnosno, dvije igraće karte – dva kralja. Znakovita pauza, nijema i nepokretna, završava pružanjem ruku simboličkih vladara, i tu je kraj filma. Draž je gledati prepoznatljiv rukopis u osvremenjenoj tehnici izvedbe koja ne može ostaviti ravnuđnim. *Mi* Midhata Ajanovića također je film s naglašenom porukom zanimljivo ukomponiranom u izvedbu animacije. Naime, dok gledamo čitavih osam minuta prikaze ljudskog stanja, prakse ili gluhosti, a sve troje je jedno te isto, crnilo postupno proždire filmski kadar s desne na lijevu stranu sve dok čitav ekran nije zamračen. Uza sve simpatije spram ideje, čini mi se da je poruka progutala sam film koji nije nimalo kratak, a repetitivan jest. *Crtač* Ljupka Đokića djelomično je dokumentaristička animacija jer prati, riječima autora, povijest jedne slike i sliku jedne povijesti. Riječ je o slici Lea Juneka, *Crtač*, iz 1940. godine koja je bila izlagana iste godine u Parizu, a pronađena je i sačuvana 1944. u Zagrebu. Film počinje dokumentarističkim prizorima koji se polako transformiraju u kolorističke impresije na tragu samog Juneka, što

je vjerojatno i bio cilj, ali izostanak koherentnog vizualnog izlaganja čini da se do kraja filma gubi nit priče.

Haus muzik Ivana Mirka Senjanovića prvi je i slabiji od dvaju njegovih prikazanih filmova. Svejedno, riječ je o simpatičnoj hip hop piksilaciji u kojoj namještaj jednog starinski uređenog stana počne skladati *breakbeat*. Nisam siguran što je tko točno svirao, ali recimo za opis – kauč počne lupati *kick* o pod, fotelja se pridruži sa *snareom*, ladica ubaci *hi-hat*, ormari počnu skrečati i još mnogo toga se pridruži, a u vrhuncu *groovea* – filmu je kraj. Marina Burolo predstavila se *Šljokicama*, riječju autorice, kritikom suvremenih estetskih vrijednosti, društva i konzumerizma. Intuitivno – ili prema naputku Fredrica Jamesona o postmodernizmu kao logici kasnog kapitalizma – ova animacija izvedena je postmodernističkom tehnikom *par excellence* – kolažem. Usljedila su zatim dva dječja filma autorice Ivane Guljašević. Prvi film, *Botuov bubanj*, priča je o dječaku iz Afrike koji izučavajući zanat bubenjara počne improvizirati vlastite ritmove na zgrajanje seoskih starješina. Ipak, situacija se na kraju razrješava u Botuovu korist čime dolazi do izražaja poruka o potrebi generacijskog dijaloga. Tijekom filma mi se na trenutak javilo pitanje o smislenosti proizvodnje reprezentacija Afrike, danas u 2012. godini, kao mjesta gdje crnci još uvijek plešu oko vatre, tim više što je film namijenjen djeci i premda smo i mi kao djeca gledali neke druge crtice gdje su crnci plesali oko vatre. Ipak, pitanje je otklonjeno nagradom Zlatna uljanica koju je Glas Končila dodijelio upravo ovom filmu za "promicanje etičkih vrijednosti". Meni se osobno mnogo više svidio drugi autoričin film *Amo-tamo* u kojem pingvin, polarni medvjed i tuljan pronalaze cirkus usred pustopoljine snijega i leda. Za oba filma svoj magični glas posudio je Dubravko Sidor. Gledati filmove namijenjene djeci s njegovim pripovijedanjem još uvijek može biti istinski doživljaj.

S Matakovićem nije došao kraj i matakovicevštini. *Velika avantura gospodina Šmrkljića*

Darka Vučenika, s dopadljivom kompjuter-skom stilizacijom crteža, bio je još jedan prilog ovoj osebujnoj tradiciji. Priča je to o Šmrklju koji prvo živi u nosu, pa biva iskhnut, pa se nađe na glavi među prhuti i na kraju se doista ne sjećam je li završio u ustima ili nije. Sukladno zahtjevima filma tekst je autentično ispripovijedao Krešimir Končevski. *Dream Myself Away* Josipa Žuvana izuzetno je dopadljiv eksperimentalni *cut-up*, ali ne bez mane. Film je intrigantan jer lynchovski posluje s prikazima dijelova tijela, zmije koja guta neki predmet, fragmentima pisanog teksta, promatranjem ekrana u kojem je zapis digitalne kamere uokviren animiranim svijetom, a sve je još popraćeno jezovitim soundtrackom koji u prostor isporučuje isisanu prazninu. *Intermezzo* s veselom glazbom, suncem i oblacima nekako mi je pokvario dojam s barem jednom suvišnom scenom. Prvi dio projekcije završio je filmom *Pad Chakru Cruise Castilla* autorice Tee Stražić koji priča o neobičnom biću miyazakijevske provenijencije i njezinoj vlasnici koja reže tikvice u stanu s ovećim balkonom s kojeg će Cruz Castillo pasti. Iako je crtež dražestan, solidno obojan, filmu ipak fali nekakva zaokruženja poanta pored poslovnične duhovitosti.

Drugi dio projekcije otvorila je *Plima* Alena Zanjska, duhovita priča o dva susjeda iz nasuprotnih stanova koji muku muče ne bi li premostili kanal nastao u ulici dolaskom plime. Ili, riječima autora, priča o dva letargična lika kojima je dosadno u životu. Postavljeni daščani most, nakon niza prebrođenih nevolja, poslužit će im na kraju filma da da bi zajedno popili čaj. Iako film krasi jako lijep crtež, digitalno more u pozadini učinilo mi se pomalo estetski nekompatibilnim (ili kompjuter natjerati da zapjeva ili kist u ruke!). Film *Dragi Keno* autor Natko Stipanićev najavio je kao melodramu s dozom cinizma uz upozorenje da film nije za djecu, ali i konstataciju da djeca danas brzo odrastaju. Film pratimo uz epistolarno pripovijedanje žene koja napušta muža i rodno selo da bi radila u velikom gradu gdje prvo

VJERAN
KOVLJANIĆ:
VEČER
LJEKOVITO
SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

čisti zahode u firmi, a onda postaje direktorova sponzoruša. Jedna scena u ovom filmu mogla bi se doista nazvati antologijском. Svima koji su se "odvalili" na unutarnji prikaz penetracije u *Ulazu u prazninu* (*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009) toplo preporučujem *Dragi Keno* gdje će vidjeti kako izmet putuje kroz crijeva sve do WC školjke i odvoda. Iznenadnje koje scena proizvodi nakon što smo trenutak prije promatrali seoske pejzaže i interijer firme, a glas priovijedačice još uvijek polagano i skrbno priča dragom Kenu, majstorski je izvedeno – isprva zbumjenost, a kad se shvati o čemu je riječ – smijeh ili gnušanje, ovisi koji ste horoskopski znak.

Ja već znam što čujem Darka Masneca već je nagrađen Grand Prixom na trećem Festivalu hrvatskog animiranog filma. Magija koju proizvodi ovaj film doista je izuzetna koliko i duhovita. Registrar zvučnog i vizualnog u mediju filma povezani su samorazumljivo, tek s povremenim ostvarenjima koja upućuju na njihovu potpunu neovisnost, s jedne strane, ili novu vrijednost koju proizvodi njihova sinergija, s druge. U ovom filmu gledamo jedan sasvim nepretenciozan crtež, skoro pa aljkav, reklo bi se. Isertan slobodnom rukom bez prepravki ili pretenzija za preciznošću. Slika prikazuje dva apstraktna entiteta koji su u stalnom međusobnom odnosu i zajedno se transformiraju u prostoru na zanimljive načine. Ono što, pak, čujemo su zvukovi koji simuliraju *digitalno*. To su tzv. elektronski zvukovi kakvi se obično koriste u filmu za dočaranje *cyberspacea* ili pozadinu bilo kakva kompjuterskog sučelja. Magija filma koju proizvode digitalni zvuk i apstraktni crtež čini da doista povjerujemo kako promatramo "svijet digitalnog", pretvorbu kompjuterizirane animacije, dok je ono što zista promatramo najbanalniji analogni prikaz koji čak provocira svojom nehajnošću i jednostavnosću.

Ivan Mirko Senjanović predstavio se publici po drugi put sa stop animacijom *Meso*. Film počinje scenom buđenja u kojoj iz kre-

veta ustaje komad mesa. Meso se sprema na posao, sjedi u uredu od osam do četiri, odlazi u trgovачki centar, gdje na naslovnicama tabloida i erotskih časopisa promatra druge komade mesa (jedan komad s naslovnice zove se Sandra Žlundra!), gleda televiziju, odlazi u teretanu, na spoj, u narodnjački klub. Senjanović komad mesa sprovodi kroz sve neuralgične točke suvremenog društva i premda su one već debelo izlizane, ovaj film niti u jednom trenutku nije patetičan, već samo beskrajno smiješan. Publika je to s pravom nagradila dugim pljeskom i ovacijama. Intrigantna Mačka Gorana Stojnića naturalistički zauzima životinjsku perspektivu i proizvodi zanimljive učinke. Jedan je nelagoda koju uzrokuje mačja "hladna" perspektiva svijeta, njezin odnos s gazdarcicom ili stalno sukobljavanje s vranom, dodatno podcrtano zlogukom glazbom. Drugi je hermetičnost koju izaziva naturalizam i nedostatak "konkretnih" informacija, kao i artističke asocijacije lijepog crteža i animacije koja neobičnim kadrovima zahvaća drugost životinjskog.

Priča s početka vremena Božidara Trkulje još je jedan veliki favorit projekcije, ako već ne i film večeri. Smještena u ambijent primitivnog sela koje ascira Afriku, ova animacija za razliku od *Botuovog bubnja* odmah priziva parodijski modus. Štoviše, ono što gledamo odmah se usidruje kao žanr bajke sa svim klasičnim elementima zapleta: protagonistom, pomoćnicima, neprijateljem, putovanjem, preprekama i bajnom djevom kao nagradom na kraju. Bajka počinje pozivom seoskog vrača koji određuje kandidata koji će se zaputiti u dalek kraj, svladavati prepreke i pronaći djevu. Međutim, film se dalje gradi na opreci između priovijednog glasa, koji je vračev i koji daje upute protagonistu, ali tako da anticipira događaje prolepsom, dok je ono što gledamo već fokalizacija tih događaja u kojima protagonist svladava vračeve naputke. Fokalizacija se na trenutke ipak povrati u realnost priovijednog vremena i tada vidimo da se već mrači i da seljani s naporom slušaju ekstenzivni naputak. Osim toga, i sam

vrač povremeno zadrijema, pa se prene, ispriča slušateljima i nastavi pripovijedati. Tako film ne samo da asocira problematično izmještenu Afriku, već i pripovijedački okvir Conradova *Srca tame*. Iako je pripovijedanje titlovano, jer je usnimljeno na fingiranom jeziku izvornika, svi nazivi na titlovanom hrvatskom mogu se prepoznati u grotesknom izobličenju tobože jezika primitivaca, što je paradoksalna pozicija jer ispada da jezik izvornika vuče etimologiju iz jezika prijevoda. Tako je jezična inverzija metafora postkolonijalne perspektive filmskog prikaza. Vrhunac zapleta i filmske majstoriјe, kojeg gledatelj propušta vidjeti pored zdravih očiju, zbunjujuća je točka filma u kojoj protagonist svladava neprijatelje, a bajna djeva prolazi mimo njega u suprotnom smjeru. Djeva je, inače, bijela žena. Protagonist nastavlja slijediti pripovijedačev glas, ide sve dalje i dalje, svladava nove prepreke dok ne dolazi do kraja puta gdje naravno ne nalazi ništa. U tom trenutku filmska slika ponovo se vraća u realnost vraćenja pripovijedanja, a tamo je među okupljenima bajna djeva koja je u onoj sceni samoincijativno već krenula prema selu. *Priča s početka vremena* priča je koja je ispričana na početku vremena priče koja se nije dogodila upravo zbog samog pričanja. Prekrasna animacija gline kruna je na glavi ovog izvrsnog filma.

Nagradu kritike za najbolji film osvojio je *Otac*, film bugarskog studija Compote Collective u koprodukciji s Hrvatskom i Njemačkom koji zajednički potpisuje petero autora: Ivan Bogdanov, Moritz Mayerhofer, Asparuh Petrov, Veljko Popović, Rositsa Raleva i Dmitry Yagodin. Nagradu opravdava činjenica da je riječ o radu s najozbiljnijom temom i intonacijom od svih prikazanih tijekom večeri, ali isto tako ne mogu se oteti dojmu da izvedba previše asocira na filmove kakve namjenski financiraju zbog promicanja ljudskih prava i sl. – funkcionalnost kao da izjeda njegovu umjetničku viziju. Poliperspektivu filma pripovjeđa više likova koji se međusobno izmjenjuju svojim osobnim ispovijestima koje tematiziraju

iskustvo odnosa s ocem. Pripovijedači se obraćaju ocu koji se kod nekih javlja kao lik u filmu i odgovara im, dok kod drugih ostaje ne-prikazan i nijem. Pa iako različite, i iskustvom, ali i vizualno, što je draž filma, priče se uspijevaju ujediniti u iskustvu nemoći komunikacije s ocem. Tako različite priče paralelno grade jednu figuru oca – udaljenog, nepoznatog, nasilno stranog i vječno nedostupnog. Ta figura u ovom filmu sasvim je sigurno negativna, ali isto tako riječ je o općem mjestu, primjerice, književnosti gdje i ovakav otac nerijetko može biti predmet romantične glorifikacije. Na stranu stockholmski sindrom, autoerotizam patrjarhata, romantizam otpadništva ili njegova čudovišnost, mislim da su najuspjelija djela ona koja prikazuju ambivalenciju očinstva jer ono upravo to i jest.

U sjeni Manuela Šumberca simpatičan je skeč o vjeverici kojoj reklamni pano zaklanja sunce, ali ostavio bi puno bolji dojam da je pušten u prvom dijelu projekcije gdje bi kotirao vrlo visoko, a ovako, između ovdje opisanih ostvarenja jednostavno nije privlačio osobitu pažnju. *Sotonin sin* Marka Dješke simpatična je spekulacija o tome kako bi izgledalo da vrag ima sina u kriznom dobu puberteta. Uvodni prikazi pakla prizivaju *The Midnight Parasites* (Yoji Kuri, 1972), a onda slijedi upoznavanje malog vraga koji ima slične probleme s ocem kao i likovi nagrađenog filma. Vražićak, pak, odlučuje pobjeći od kuće i na kraju završi na vratima raja gdje se naviri i spazi Boga kako gleda utakmicu prve lige HNL-a. Razočaran, sjeda na stepenice i ugleda plavokosu djevojčicu u haljinici okrenutu leđima kako bježi kroz prozor Božje kuće. Naravno, pomisli publika, sin i kći su logična kombinacija za sretan svršetak pubertetskih viroza, ali nakon što joj vražićak stavlja ruku na rame i ona se okreće, ugledamo Isusa.

Projekcija je završila filmom Petre Zlonoge *Daniil Ivanoviću, slobodan si, snažnom poetiziranim posvetom Harmsu*, ali istovremeno i vlastitom oslobođenju kojega je Harms simbol i katalizator. Riječ je o piksilaciji insce-

VJERAN
KOVLJANIĆ:
VEČER
LJEKOVITOГ
SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

niranoj u ambijentu šume koja je koreografija kakvu se ne može izraditi manualno. U zelenilu Tarkovskog i divljini koja je freudovski *id*, na Heideggerovim šumskim putevima, sama autorica se razgolićuje i postaje šumsko biće iz kojeg izrastaju grane i osamostaljuju se, odlaze vlastitim smjerovima i usmjeravaju kretanje lutajućeg subjekta. Glas koji interpretira vrc-kave poetske fragmente umnožen je i autore-

fleksivan. Recitira, podbada vlastite iskaze, ras-cjepljuje se i upada si u riječ. Sloboda poetskog iskaza opredmetila se u slobodi filmske forme, a ne treba puno senzibiliteta da ovaj film oslo-bodi baš svaciјeg unutarnjeg Harmsa, bar na-kratko. Katarza koju isporučuje *Daniil Ivanovič* bila je najbolji mogući svršetak animiranog di-jela selekcije.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.21.038.53"2102"(049.3)

Janko Heidl

Poticajno prožimanje filmskih rodova

Eksperimentalna selekcija na 21. danima hrvatskog filma,
Zagreb, 16-22. travnja 2011.

Iako se na 21. danima hrvatskog filma u kategorijama igranog, dokumentarnog i animiranog našlo ostvarenja koja se nisu činila manje eksperimentalnima od onih svrstanih u eksperimentalnu kategoriju, ovogodišnji se eksperimentalni program i utjecaj doimao korakom unatrag u odnosu na prethodne Dane, kada je prikazano nekoliko uvelike dojmljivih eksperimentalaca (*Nogomet Ane Hušman, Boje paukova* Zdravka Mustaća, *Pustara Ivana Faktora, Prolaz za van* Vedrana i Sanje Šamanović), a duh se eksperimentalne istraživačke slobode naglašeno osjetio i u ostvarenjima smještenima u ostale kategorije (*Le Samourai* Ivana Faktora, *Običan dan* Tomislava Mršića i *Plava plaža II* Miroslava Mikuljana među dokumentarnima; *Bitchville* Ivana Livakovića, *Prokleta brana* Lale Raščić i *Onda vidim Tanju* Jurja Lerotića među igranim; te većina animiranih, ionako najблиžih srodnika eksperimentalnima) – što se donekle može pripisati i pitanju kategorizacijske poroznosti, bilo izborničke, bilo redateljske – te se moglo pomisliti da su se eksperimentalni, dokumentarni, igrani i animirani film "možda i nepovratno" (kako je pomalo zaneseno, ali ne i nerealno, tada zapisao izbornik eksperimentalnog filma Damir Čučić) počeli prožimati u dobrodoše, osvježavajuće, inovativne i intrigantne hibride.

Ukoliko destilacijom parametara (kao što su izbor nagrađenih, dosad objavljeni kritičarski osvrti i neposredna razmjena dojmove s više i s manje stručnim gledateljima na

licu mesta i vremena, to jest u i oko prostora Studentskog centra u vrijeme održavanja 21. DHF-a), pokušamo doći do slike "prevladavajućeg mišljenja", ono je da se u ovogodišnjoj eksperimentalnoj ponudi kakvoćom jasnije izdvojio tek jedan film, Oktavijanom u svojoj kategoriji nagrađen *Od do Mirande* Herceg. Po nekim mišljenjima više dokumentaran, nego eksperimentalan, ovaj drugi redateljsko-scenariistički rad primarno likovne umjetnice (prvi bješe *Hotel za pse* /2007/), bez sumnje dobar dio naklonosti osvaja, za rod eksperimentalnog filma, iznadprosječnom čitljivošću i komunikativnošću kojima uspješno prenosi, prepostavljamo željenu, emocionalnu vrijednost predočavanja osjećaja tjeskobe, nelagode i otuđenosti u suvremenoj stvarnosti.

U filmu su prikazana tri različita prostora obilježena razmjerno jednostavnim geometrijskim dizajnom, čija je primarna uloga gola, anonimna funkcionalnost – riječ je o razmjerno bezličnoj šalterskoj čekaonici (Zagrepčani će prepoznati prostorije Policijske uprave zagrebačke u Petrinjskoj ulici), jednoj bolničkoj čekaonici te o interijeru tramvaja – zatim, pretežno hladnim koloritom, kao i hladnom bijelom neonskom rasvjетom, što je sve naglašeno pomnim, strogim kadriranjem (kako u uokvirivanju prikazanoga, tako i u fotografskoj statičnosti kamere), koje teži ka stvaranju iluzije plošnosti i čistoće, jasnoće fakture (snimatelj je Stanko Herceg). Također i inzistiranjem na snimanju "ravnodušnih", mehaničkih predme-

ta i objekata što odjeljuju ili daju depersonalizirane, ograničavajuće, "velikobratske" upute odozgo (nemojte!, morate!, zabranjuje se!), kao što su satovi, digitalni displeji, smjerokazne strelice, brojevi, grafički simboli, (rešetkasto) staklene površine... Sve je snimano noću, pri čemu noć – kao doba tmine u kojem nema danjeg svjetla – kontekstualno sugerira, recimo, besperspektivnu tupost ljudskih osjećaja koja, prema autoričinim zapažanjima, trenutačno vlada svijetom u kojem se kreće(mo). Praćene odgovarajuće neugodnim, izvrsno smišljenim i oblikovanim šumovima i zvukovima što ih potpisuje Vjeran Šalamon, nanizane u odmjerenou sporenem tempu (montažer je Vladimir Gojun), filmske se slike praznih prostora u središnjem dijelu počinju popunjavati ljudskim bićima, a riječ je o grupama ljudi iz kojih se ne izdvajaju individualne osobnosti, o stvorenjima koja kao da se poslušno, apatično i nezainteresirano pokoravaju nekoj neodređenoj višoj sili te vrijeme na zemlji provode čekajući ili se, opet posve neaktivno, opet gotovo čekajući, prebacuju (vožnjom u tramvaju) od jedne do druge čekaonice. Neindividualnost i "nevažnost" pojedinca podcrtana je snimanjem ljudi mahom neoštros, s leđa ili tako da ispadaju iz kadra.

Nakon središnjeg dijela letargičnog me-teža, završnica *Od do* opet je prepuštena istim praznim prostorima, da bi se za sam kraj postupno pogasila sva svjetla i da bi ostala samo tama. Prostori, mogli bismo zaključiti, nisu ovde da bi bili na usluzi ljudima, nego su upravo oni u prvom planu – oni su važni, oni su uvijek ovdje, oni egzistiraju sami za sebe, a ljudi su im tek prolazan i povremen, nevažan dodatak.

Prično očita tročlana struktura, u kojoj je treći dio odraz prvoga, skladno podržana rečenom filmsko-fotografskom preciznošću, podupire ideju o svojevrsnoj zadanosti i nepromjenjivosti tijeka zbivanja, sudsinskog ustrojstva u kojem (običan, mali) čovjek nije više od beznačajnog prolaznika.

Po svemu navedenom *Od do* u osnovi ne izlazi izvan granica čistog dokumentarnog

filma poetske izлагаčke orientacije kakvih, primjerice, možemo naći u opusu Ante Babaje. No, odmak kojim *Od do* iskoračuje prema, ili kojim postaje eksperimentalni film (no ne više od narativno zakalamburene *Nadzorne kamere* Željka Kipkea ili uspjelog pokusa pretvaranja obiteljsko-kućno-dnevničkog filmskog materijala u djelo za javno prikazivanje poput *Terase Vedrana i Sanje Šamanović*, prikazanih u dokumentarnoj konkurenциji), jedna je uočljiva autorska intervencija u stvarnost, istovremeno i izravna uputa o ideji djela – riječ je o porukama na displejima na kojima su uobičajene obavijesti poput: "Sljedeća postaja je Trg Bana Josipa Jelačića" zamijenjene pitanjima kao što su: "Poštovani putnici, znate li kamo idete? Jeste li sa svakom sljedećom stanicom nekome bliže? Jeste li sa sljedećom stanicom bliže sebi? Prepoznajete li prijatelja? Jeste li sami sebi dovoljni?" Ni doslovno, ni metaforički, nitko od putnika i čekalaca ne primjećuje te poruke. Pognutih glava, drijemajući, zureći u praznинu, ljudi se, ne misleći, ništa ne opažajući, ne tražeći ni sebe ni kompatibilnu dušu, niti išta što bi ih razveselilo, pokrenulo, zaintrigiralo, zanijelo, tek rezignirano i malodušno pomireni vladavinom hladne mehanike i naslijedjenih pravila, pasivno poput vreća transportiraju od ničega do ničega. Je li riječ o pozivu na pobunu ili barem na buđenje, ili je tek riječ o deziluzioniranom konstatiranju postojećeg stanja, teško je procijeniti, no usporeno-uspavan, mada ne i zamoran tempo cjeline, prije sugerira da je riječ o ovom potonjem.

Slično se, ako ne i isto, možemo pitati vezano uz film *Složne ruke* Igora Grubića koji su mnogi procjenjivači otpisali kao banalno, nainvo, pamfletsko ostvarenje. Posve lišen zvuka film je sastavljen od niza kadrova amaterski "nesigurne" kakvoće, snimljenih statičnom kamerom iz ruke, koji iz istog kuta i u istom planu prikazuju razne ljude – muškarce, žene, sredovječne, starce – što pretražuju sadržaj jednog uličnog kontejnera za smeće, tijekom svih godišnjih doba. Te su, pak, snimke, ispre-

sijecane telopima s porukama u kojima autor iznosi svoje nezadovoljstvo društvom u kojem živimo, a neke od njih glase: "Ovo je film o posljedicama hrvatske realnosti 1990-tih kada je u razdoblju tranzicije iz socijalizma u kapitalizam velik broj građana privatizacijskom pljačkom doveden do ruba siromaštva. Složnim rukama moći ostvareni su ciljevi prljave i po-hlepne političke igre" ... "Ako je ovo slika stvarnosti, zar smo je zaista takvu i prihvatali? Mogu li je složne ruke pravde i prava promjeniti?" Istina, nije riječ o umjetnički osobito složenom djelu, no njegova se privlačnost sastoji upravo u jednostavnosti i izravnosti kojom je autor odlučio izraziti (ne samo) svoj gnjev. Zašto bi, uostalom, o sveprisutnoj i svakome očitoj društvenoj nepravdi trebalo da se govori "u rukavicama"? Zašto bi, također, izravnost i jasnoća iznošenja ideje ili poruke bili u startu manje vrijedni od zakučaste tajanstvenosti (iza koje se možda krije i nedostatak jasne ideje) kakva resi većinu eksperimentalnih filmova? Konkretni izgledi da film poput *Složnih ruku* bilo što uistinu i promijeni, nažalost, ništavni su, no ne bi bili nimalo veći ni uz razrađeniju umjetničku obradu, čega je Grubić i sam svjestan pa (se) na jednom od telopa pita: "Kakav je to prikaz stvarnosti koji može dovoljno snažno probuditi želju za promjenom?" Eventualni poticaj za neku promjenu u vlastitom ponašanju mogao bi dobiti tek poneki pojedinac među onima koji će uopće i pogledati *Složne ruke*. Ili *Od do*. A to je možda i najviše koliko film uopće može postići, što možda i nije tako malo uzmemli u obzir teoriju da revolucija uvijek kreće od pojedinca.

Ovdje još spomenimo da je sličan poriv za izravnim upiranjem prstom u društveno zlodjelo, u djelu pretvoren u filmu *I, J, K, L* (nagrada za scenarij) Daria Juričana, šarman-tno-oporom mješancu igranog i dokumentarnog prikazanom u igranoj konkurenciji, a da je motiv kopanja po kontejnerima u ponešto raskošnjem izdanju obrađen u *L. E. F.-u* Gorana Trbuljaka, mješancu eksperimentalnog i do-

kumentarnog prikazanom u dokumentarnoj konkurenciji.

Više dokumentarna negoli eksperimentalna, a prikazana među eksperimentalcima, dojmljiva je crtica *U ratu i revoluciji* Ane Bilankov. Zanimljiv mješanac poetsko-intimističke obiteljske bilješke i društveno angažirane kritike, film u prvi plan iznosi slabo poznatu problematiku nestajanja nepočudnih knjiga u samostalnoj demokratskoj Hrvatskoj 1990-ih godina, što čini na primjeru naslova *Škola u ratu i revoluciji*, djela koje je napisao autoričin djed Toma Žalac, a objavljeno je 1988. u izdanju Školske knjige, jednog od vodećih književnih nakladnika u zemlji. Već koju godinu kasnije, u novoj državi, ovaj je povjesni prikaz prosvjetnog sustava za vrijeme Drugog svjetskog rata iz pera čovjeka koji je u njemu osobno sudjelovao kao učitelj, "nestao" s polica knjižara i knjižnice, baš kao što su s političkim promjenama uklonjene mnoge knjige na cirilici i one koje su se bavile nepoželjnim temama poput komunizma, revolucije, NOB-a i sličnima. Knjiga je apšisala i iz registra svog izdavača, a (mogući) sudionici njezinu izdavanja vele da je se ne sjećaju, obavještava nas telopom autorica filma.

No društveno angažirana tema iznesena je bez dokumentarističko-istraživačkog prikaza podataka, mjesta događaja, izjava verificiranih stručnjaka pred kamerom ili sličnog. Film je mahom snimljen u stanu autoričine tada devedeset sedmogodišnje bake, Žalčeve supruge, također školske učiteljice za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Umjesto polica knjižara, knjižnice i arhiva, snimljena je polica kućne biblioteke na kojoj je smješten obiteljski primjerak rečene knjige, a njezin je "nestanak" simbolički predstavljen snimanjem detalja tamne praznine nakon što je izvađena da bi je baka prelistala nakon puno godina. No ni dobroćudna baka se – s obzirom na svoje godine, dosta razumljivo – ne sjeća najbolje, a čini se da joj nije osobito ni stalo sjetiti se, pa film istovremeno postaje i mala meditacija o prolaznosti, podcrtnoj bezbrojnim borama na bakinu licu kao i svo-

JANKO HEIDL:

POTICAJNO
PROŽIMANJE
FILMSKIH
RODOVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jevrsna posveta jedne unuke vlastitoj baki. Sve to uključuje i kontempliranje o nepouzdanosti, odnosno, ograničenosti sjećanja te o (ne)možnosti jasnog rekonstruiranja prošlosti, što je slikovito predočeno autoričnim pokušajem da se zumiranjem objektiva približi bakinoj figuri na staroj, u predmetnoj knjizi objavljenoj fotografiji, što rezultira krupnim neoštrim planom koji sliči na mrlju.

Refleksija je to i o relativnosti doživljaja važnosti pojавa i događaja – ono što se u nekom trenutku ili razdoblju činilo važnim, nakon nekog vremena može postati posve efemerno. I obratno. Čitajući naglas ponešto iz knjige baka, primjerice, zapinje nastojeći pročitati drugi dio parole: "Smrt fašizmu, sloboda narodu!" Zvuči nevjerojatno, jer u vrijeme SFRJ valjda nije bilo živog bića koje taj slogan nije znalo "kao vodu piti". Također, diskretno, ali efektno orkestirano povlačenje (ne samo) jedne knjige iz javnosti možda se svojevremeno činilo velikim udarcem ne samo za autore; u međuvremenu se na to više-manje zaboravilo, a sada ponetko ponovno pokušava svratiti pažnju na nemale implikacije takva čina. Jedno usko, prazno mjesto na polici za knjige optužuje cijelu ideologiju čiji postupak uklanjanja knjiga autorica na početku filma gotovo izravno uspoređuje s činom omrznute ideologije koja je 1933. naredila paljenje više od 20.000 knjiga židovskih i antinaciističkih autora na berlinskom Opernplatzu, današnjem Bebelplatzu. Suvremene su snimke posjetitelja spomen-obilježja neslavnog nacističkog paleža crno-bijele, snimljene za tmurnoga vremena u odrazu staklenog pokrova na tlu, u kojem zbog kuta snimanja, odnosno, položaja kamere ljudi vidimo naglavačke i u siluetama. Odraz mračnog, nemilog i naopakog zlodjela koje povijest osuđuje, vidjeli smo svega nekoliko desetljeća poslije u vlastitoj domovini koja se svojedobno krvavo borila protiv takvih ideja. Zamračenost i netransparentnost ovdašnjeg uklanjanja knjiga, kao i osjećaj donkihotovske bespomoćnosti i uzaludnosti u pokušajima naknadne rekonstrukcije zbivanja,

dočarana je i zatamnjnjima u crno što traju dulje od prirodnoga te neprikazivanjem i nepotpisivanjem komentatora, hrvatskih intelektualaca upoznatih s problematikom čija su imena skupno i bez tituliranja navedena tek na odjavnici, a čija razmišljanja slušamo tek kao anonimne glasove u offu. U spoju s nenametljivo netipičnim kadrovima često usredotočenima na pojedinosti u tami, sjeni i protusvjetlu, kojima se dočarava svojevrsna stisnutost i zapanjnost, kao i nedostatkom glazbe, navedeni postupci umetanja blankova i neprikazivanja komentatora vrlo sugestivno grade osjećaj frustracije koji je redateljica, sva je zgoda, željela prenijeti i na gledatelja. Bez obzira na to je li, u konačnici (ili u startu), njezino zanimanje za sudbinu knjige iz vlastite obitelji bilo objektivno ili samo subjektivno relevantno.

Pitanjima percepcije, ljudskog kretanja i djelovanja u doslovnom i metaforičkom značenju, samim time i pitanjima sudbine, smisla i međuodnosa različitih životnih putanja, intrigantno, začudno i donekle trilerski uzbudljivo, a istovremeno neodređeno kontemplativno, na razmjeru se sličan način bave dva osobito zanimljiva igrano-eksperimentalna, nadrealistička rada, *Jutarnji program (naputak za približavanje)* Igora Jurana i *Parallel Highways* Rina Barbira, oba pritom ispitujući mogućnosti filmskog jezika, odnosno, medija te se poigravajući s fokusiranjem gledateljeve pažnje.

Izvedbeno jednostavan *Jutarnji program* mahom prikazuje dvoje mladih koji (snimani s leđa "pratećom uhodničkom kamerom") zasebno hodaju ulicama u središtu Zagreba, uglavnom svaki u svom dijelu podijeljenog ekrana, da bi se montažno-vremenskim manipulacijama slike mimošli u različitim vremensko-prostornim točkama, čemu je pridonan okvir u kojem svatko od njih gleda dijelove rečenih snimaka na ekranu televizora u nekoj sobi (uz mogućnost baratanja slikom pomoći daljinskog upravljača, a k tome se povremeno, ne registrirajući jedno drugo, oboje nađu u toj istoj prostoriji). Jednostavno, zakučasto

i dojmljivo, potpomognuto tik-takavom, odbrojavalačkom zvučnom pratinjom i pretežno "oblačnim" koloritom.

Parallel Highways tehnički je zahtjevниje ostvarenje čiji se protagonisti u usporenom pokretu, zajedno s kamerom, kreću isključivo s lijeva na desno, kroz fotografski zamrznute situacije, u vizualno očuđujućoj kombinaciji plošnosti i iluzije trodimenzionalnoga. Snimljen nedaleko mora, za vrućeg ljetnog dana, obojan živim bojama, popraćen elegično-poletnim pop-rockom (pjesma "Parallel Highway" irskog sastava *God Is an Astronaut*), s likovima koji se odjeveni u ležernu ljetnu odjeću bave razonodnim aktivnostima (skejtanje, fotografranje), film na jednoj razini odražava vedru bezbrižnost koja je, pak, u opreci s najzapamtljivijom, središnjom radnjom, prikazom oružane pljačke nalik na one kakve su nam najvećma poznate iz američkih ili zapadnoeuropejskih filmova, akcijskog događanja s pucanjem i krvi, pored kojeg dvoje glavnih junaka prolaze bez najmanjeg obaziranja. Iznimno zanimljiv već i na nivou vrsno izvedene dosjetke, a osobito u svjetlu moguće više slojne filozofsko-svjetonazorne interpretacije, Barbirov bi film – kako je u svom osvrtu na ovogodišnji eksperimentalni program već zamijetio Željko Kipke (*Infantilnost i istrošeni modeli*, <www.filmovi.hr>) – možda bio još upečatljiviji da je umjesto pljačke američkog tipa, kao glavnu "gungulu" smislio neki karakterističniji hrvatski motiv.

Osim *Od do*, od eksperimentalnih filmova još je nagrađen (nagradom za najboljeg debitanta) *Site Selection* Mare Šuljak – koji bi se opet mogao smatrati i animiranim, barem onoliko koliko i u animiranom programu prikazan foto-film *Daniil Ivanović, You are Free* Petre Zlonoge; film Mare Šuljak likovno je zanimljiv niz statičnih kadrova praznih izloga, gradskih zidova sa i bez grafta, te sličnih urbanih ploha zagasitih, pretežno zemljanih boja, po svoj prilici naknadno obrađenih tako da izgledaju poput slikarija te katkad (?) predstavljenih u dvostrukim ili višestrukim ekspo-

zicijama, uglavnom u pravilnim geometrijskim oblicima, popraćen lepetavo mehaničkim zvukovima i šumovima. Estetski ugodan i skladan, mada emocionalno pomalo uznemirujući doživljaj obogaćen je i svojevrsnom radnjom, jednostavno animiranim likom životinje za koju bismo mogli pomisliti da je pas, vuk ili lisica (u službenoj crticu o filmu navodi se da je riječ o lisici), gotovo nezamjetno stopljene s gradskom vedutom, koja žurnim hodom njuska i istražuje prikazana mjesta, da bi se na koncu, na jednom od njih skutrlila i zaspala. Lisice (vukovi, psi) sve su devastirale ili za njih nigdje nema mjesta? Ili...? Moguće interpretacije su, kako je s eksperimentalnim filmovima najčešće i slučaj, višestruke, što svakako valja imati na umu i u vezi ostalih pojedinačnih osvrta u ovom tekstu.

Uspješnu crticu kolažirane arhitekture bez ljudi, ovaj put uočljivo digitalizirane, crnobijele fotografije bez zvuka ostvarila je i Tanja Deman u *Prebivalištu praznine*. Razmjerno šarmantan, koncepcijски čist automatski foto-film o biciklističkom putovanju predstavio je Natko Stipanićev u radu *Zagreb-Ivanić-Grad-Zagreb*, a Helena Schultheis je u *Teserakt/Somniumu* uspostavila privlačan refleksivno-tugaljiv ugodač, ostvaren ponajprije sugestivnom naratorskom interpretacijom (Engleza, na engleskom, iz tekstova Johanna Keplera i Aristotela) i estetski privlačnim kadrovima (engleskih) krajobraza predstavljenih u ugodno usporenom ritmu. Željko Radivoj je po običaju "začavlao" kameru i minimalistički pustio da se pred njom dokumentaristički, u jednom nepomičnom kadru odvija nekoliko minuta života, da bi takav zapis naknadno potkrijepio glazbom te, kako sam objašnjava u telopu jednog od svojih prikazanih filmova (*Začudnost kaosa*), pustio da rečeni spoj "...izaziva čuđenje, nameće pitanja, daje niz odgovora. Nije ni bitno koji je pravi i je li samo jedan pravi." U *Serenissimi (Tomu u pohode)* pred nama je suncem okupan ljetni prizor s venecijanskog Kanala Grande uz povremene zvuke gondolijerskih serenada, a u spomenu-

JANKO HEIDL:
POTICAJNO
PROŽIMANJE
FILMSKIH
RODOVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

toj Začudnosti kaosa skladan, oku ugodno fascinant i nepredvidljiv kaos nekakvih (snježnih?) bijelih pahuljica ili sličnoga što u raznim smjerovima lete djelićem tame, popraćen skladbom *Ples barunice* Frane Paraća.

I za kraj ovog necjelovitog osvrta na eksperimentalni program 21. DHF-a, među upečatljivijim ostvarenjima spomenimo još *Spectres of Veronica*, novi (zašto ne animirani?)

rad Dalibora Barića, u njegovu već prepoznatljivu retro psihodelično-popartističkom kočažnom stilu, što će ovom zgodom u sjećanje prizvati montypythonovske animacije Terryja Gilliama, djelo skladno pulsirajućeg zvuka i iskracane slike, obogaćeno sugestijom radnje i glavnog lika koji asocira na kakvu "nijemu" filmsku glumicu.

5. Nagrade Oktavijan 2012 - Prosjek ocjena Hrvatskog društva filmskih kritičara

Redni broj	Žanr Oktavijan	Naziv filma	Prosjek
106	ANIMIRANI	OTAC	4,250
105	ANIMIRANI	PRIČA S POČETKA VREMENA	4,167
92	ANIMIRANI	CRTAČ	3,833
109	ANIMIRANI	DANIIL IVANOVIĆ, YOU ARE FREE	3,778
101	ANIMIRANI	DRAGI KENO	3,667
108	ANIMIRANI	SOTONIN SIN	3,600
103	ANIMIRANI	MESO	3,583
93	ANIMIRANI	HAUS MUZIK	3,556
34	ANIMIRANI	ZAŠTO SLONOVİ	3,364
100	ANIMIRANI	PLIMA	3,364
104	ANIMIRANI	MAČKA	3,333
95	ANIMIRANI	BOTUOV BUBANJ	3,286
102	ANIMIRANI	JA VEĆ ZNAM ŠTO ČUJEM	3,182
107	ANIMIRANI	U SJENI	3,100
96	ANIMIRANI	AMO-TAMO	3,000
89	ANIMIRANI	CIGLA	2,857
94	ANIMIRANI	ŠLJOKICE	2,857
90	ANIMIRANI	POLITIKA	2,750
91	ANIMIRANI	MI	2,714
98	ANIMIRANI	DREAM MYSELF AWAY	2,714
99	ANIMIRANI	PAD CHAKRU CRUISE CASTILLA	2,667
97	ANIMIRANI	VELIKA AVANTURA G. ŠMRKLJIĆA	2,429
75	DOKUMENTARNI	BLOKADA	4,308
64	DOKUMENTARNI	NIJE TI ŽIVOT PJEŠMA HAVAJA	4,077
110	DOKUMENTARNI	TERASA	3,889
111	DOKUMENTARNI	OBLAK	3,857
113	DOKUMENTARNI	ZEMLJA ZNANJA	3,778
38	DOKUMENTARNI	VELIKI DAN	3,769
60	DOKUMENTARNI	20 DANA NA TIBETU	3,667
62	DOKUMENTARNI	BOSANOGA (sasvim slučajna smrt)	3,667
112	DOKUMENTARNI	GENERACIJA Y – “Djeca i roditelji”	3,600
66	DOKUMENTARNI	DRAGI JA/PRVO LICE JEDNINE, MUŠKI ROD	3,429
86	DOKUMENTARNI	L.E.F.	3,375
87	DOKUMENTARNI	25. SAT	3,286
88	DOKUMENTARNI	NIJE BILO VITRA	3,200
65	DOKUMENTARNI	PIJJADETE	2,857

63	DOKUMENTARNI	ČISTINA	2,800
61	DOKUMENTARNI	ČAROBNE RUKE MAJSTORA IGRAČAKA	2,750
85	DOKUMENTARNI	NADZORNA KAMERA	2,556
35	EKSPERIMENTALNI	OD DO	3,900
70	EKSPERIMENTALNI	ZAČUDNOST KAOSA	3,778
83	EKSPERIMENTALNI	SITE SELECTION	3,778
82	EKSPERIMENTALNI	TRAPEZAKT	3,444
69	EKSPERIMENTALNI	THE SPECTRES OF VERONICA	3,400
76	EKSPERIMENTALNI	ZAGREB – IVANIĆ GRAD – ZAGREB	3,400
68	EKSPERIMENTALNI	PREBIVALIŠTE PRAZNINE	3,375
78	EKSPERIMENTALNI	TESERAKT / SOMNIUM	3,222
77	EKSPERIMENTALNI	PARALLEL HIGHWAYS	3,100
67	EKSPERIMENTALNI	MIMOHOD, OBALA, RIJEKA	3,000
80	EKSPERIMENTALNI	SERENISSIMA (tomu u pohode)	2,900
72	EKSPERIMENTALNI	U RATU I REVOLUCIJI	2,778
79	EKSPERIMENTALNI	SLOŽNE RUKE	2,700
81	EKSPERIMENTALNI	WHEN I'm FIVE	2,667
73	EKSPERIMENTALNI	TABULA RAZA	2,500
71	EKSPERIMENTALNI	JUTARNJI PROGRAM	2,375
84	EKSPERIMENTALNI	WORLD OF OTHERS	2,222
74	EKSPERIMENTALNI	POLAGANOST	2,000
1	GLAZBENI SPOT	HLADNO PIVO: Ezoterija	3,857
7	GLAZBENI SPOT	LEUT MAGNETIK: Sam na Plesu	3,857
4	GLAZBENI SPOT	ZOSTER: Izbjeglica	3,833
11	GLAZBENI SPOT	STEP AWAY FROM THE CAR	3,800
10	GLAZBENI SPOT	JINX: Čuvaj me, ne daj me	3,750
37	GLAZBENI SPOT	JURKAS – "Jebi ga"	3,727
9	GLAZBENI SPOT	OVERFLOW: Surprise	3,714
5	GLAZBENI SPOT	ROKAMBOL: Roza	3,600
14	GLAZBENI SPOT	D. URBAN I S. HAUSER: Black tatto	3,571
15	GLAZBENI SPOT	ELEMENTAL: Ljuljaj brod	3,571
8	GLAZBENI SPOT	TOOTH PROJECT: Židovi od papira	3,500
6	GLAZBENI SPOT	EAST RODEO: Brod	3,400
12	GLAZBENI SPOT	ZAPLEŠIMO U RAJ	3,400
13	GLAZBENI SPOT	DJEČACI: Lovrinac	3,286
2	GLAZBENI SPOT	ZASTRANIENIE: Distopija 9/11	2,600
3	GLAZBENI SPOT	JUSTIN'S JOHNSON: pijana posla	2,333
54	IGRANI	MUŠICE, KRPELJI I PČELE	4,571
50	IGRANI	JA SAM SVOJ ŽIVOT POSLOŽILA	4,143
51	IGRANI	PRVA DAMA DUBRAVE	3,923
59	IGRANI	ZUBI	3,727
46	IGRANI	OLA QUERIDA	3,364
36	IGRANI	ŽIVOTINJSKO CARSTVO	3,333
40	IGRANI	RODENDAN	3,333

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

58	IGRANI	KOMBA	3,273
53	IGRANI	USKRSNJA JAJA	3,231
39	IGRANI	IRIS	3,222
44	IGRANI	RIBLJA JUHA	3,100
45	IGRANI	EMA	3,100
41	IGRANI	TOČKICA NA NOSU	3,000
48	IGRANI	DANAS SMO POJELI ZADNJU KRAVU	3,000
52	IGRANI	I,J,K,L	2,929
49	IGRANI	IVO	2,923
55	IGRANI	SVI UVJETI ZA PRIČU	2,846
47	IGRANI	ZIMA	2,750
57	IGRANI	IZAĐI	2,636
43	IGRANI	NASLIJEDE	2,200
42	IGRANI	DJEVUČICA	1,900
56	IGRANI	BLAGOJE DVA	1,727
25	NAMJENSKI	KOKO I DUHOVI: Špica	4,333
22	NAMJENSKI	HPB: Sat povijesti	4,200
28	NAMJENSKI	BUDI MUŠKO: Nasilje u vezama	4,200
29	NAMJENSKI	BUDI MUŠKO: Vršnjačko nasilje	4,200
23	NAMJENSKI	KARLOVAČKO: Društvena mreža	3,714
16	NAMJENSKI	URAVNOTEŽIMO SE! (Tetris)	3,600
27	NAMJENSKI	BUDI MUŠKO: Diskriminacija	3,600
30	NAMJENSKI	CIVITAS: Biciklist i pješak	3,250
31	NAMJENSKI	CIVITAS: Carpooling	3,250
18	NAMJENSKI	NU WRITE 2011	3,000
21	NAMJENSKI	URBANI POVRTNJAK	3,000
24	NAMJENSKI	NESQUICK: Medveščak	3,000
26	NAMJENSKI	PRAVI PUT	3,000
20	NAMJENSKI	16. REVJJA I 4. FOUR RIVER FF	2,833
33	NAMJENSKI	ROVINJ: ROMANTIČNI MEDITERAN	2,800
19	NAMJENSKI	UKLJUČI SE	2,750
32	NAMJENSKI	CIVITAS: Vlatka i Alojz	2,750
17	NAMJENSKI	iPLAY BATTLES	2,500

5. NAGRADE

OKTAVIJAN

2012 -

PROSJEK

OCJENA

HRVATSKOG

DRUŠTVA

FILMSKIH

KRITIČARA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Kritični dani – *Ljetopisova škola filmske kritike*

Najbolje tekstove odabrali su voditelji radionice Diana Nenadić i Janko Heidl

UDK: 791.11"201"

Nina Džidić-Uzelac

Nijema praksa suvremenog filma

Unutar sociološko-kulturološkog filmskog razvoja važna uloga zasigurno pripada nijemome filmu. Iako je ne možemo svesti na puku pripremu za novu, zvučnu filmsku epohu, činjenica da nijemi film danas nije samo marginaliziran – njegova je proizvodnja tehnološkim napretkom stala označavajući dolazak nove filmske ere – nikako ne ide u prilog postojanju njegove samodostatne umjetničke vrijednosti. Kao što uostalom funkcioniра sva-ko nekadašnje postojanje, nijemi nam film danas jedino ostavlja mogućnost konkretnijeg sa-gledavanja onoga čemu je prethodio, filma kao takvog sa svim njegovim (uvjetovanim) sastavnicama. Iznimke su, naravno, prisutne – jedna od kojih jest *Umjetnik* (*The Artist*, 2011) Michela Hazanaviciusa, kao nijema pojavnost u (zvučnome) svijetu suvremenog filma, čiji višestruki dobitak Akademijine nagrade neminovno svje-doči njegovoj zapaženosti u filmskom svijetu.

Usprkos već postojećem obliku verbalne komunikacije u nijemom (ali i ranom zvučnom) filmu – radilo se o vanjskom naratoru ili među-titlovima unutar filma – filmsko prihvaćanje onakvog govora u filmu kakvome smo svakodnevno izloženi u zbilji omogućuje nama, gledateljima, lakše razumijevanje radnje. Izostanak pak bilo kakva oblika verbalizacije odnosno verbalne komunikacije nastupa kao nerijetka pojava u današnjem, suvremenom filmu, pa tako i hrvatskom, što je možda najevidentnije u činjenici da su od dvadeset

igranih filmova u konkurenciji ovogodišnjih, 21. Dana hrvatskog filma, gotovo jednu četvrtinu zauzeli upravo filmovi s takvim autorskim postupkom, shodno tematiki koja je na ovogodišnjim Danima nepobitno tvorila sadržajni imperativ u toj, igranoj, kategoriji – otuđenje i distanciranost individua. Na mjestu filmske interakcije s onim što bi se moglo nazvati tehničkim nedostacima prošlosti, što je jedna od tema kojima se bavi *Umjetnik*, dijakronijski je aspekt u ovim filmovima zanemariv – oni se bave vlastitim referencama na varijabilnosti društveno-kulturoloških alienacija modernog svijeta i dozu redundancije unutar svih takvih odnosa – pojava kakvu smo, primjerice, u okviru dugometražnog igranog filma, već na našim prostorima imali prilike vidjeti 1972. u naslovu *Bez*, srpskog redatelja Miloša Radivojevića.

Danas smo pojeli zadnju kravu Ane Perčinlić, *Točkica na nosu* Filipa Mojzeša, Naslijede Lane Zaninović i Svi uvjeti za priču Lukasa Nole naslovi su spomenutih realizacija ove transparentne, no u istoj mjeri – zbog, razumljivo, simboličnosti same refleksije realnih zbivanja – djelotvorne metode izostavljanja ikakve potencijalne verbalizacije u odnosima između likova. Zbog pridruženih mu konotacija, odnosi i nije točan izraz ako uzmemu u obzir uobičajeni razlog dotične autorske odluke – negaciju odnosa, tj. aktivne interakcije pojedinaca. Nedostatak hrane kao uzrok distanciranja i povod drastičnom djelovanju unutar

zajednice tročlane obitelji i jednoga psa (*Danas smo pojeli zadnju kravu*), te odsustvo (smrt?) majke odnosno supruge (*Naslijede*) sadržajne su prepostavke izostanka (verbalne) komunikacije u dotičnim filmovima. Suprotno, izostanak (čujne) verbalizacije u *Točkici na nosu* bit će prepostavljen gledateljskom utvrđivanju sadržaja koji je posrijedi – protagonisti se od samog početka nalaze u sasvim običnom okruženju i situaciji, a jedina je anomalija to što je gledatelj onemogućen čuti njihov razgovor.

Neprisustvo verbalizacije u Nolinom pak filmu, pored upadljivog strukturiranja, biva tek jednim od sredstava kojima će radnja filma biti otuđena samom gledatelju, u smislu osvještanja materijalnosti filmske građe kao takve i lišavanja filma bitnog elementa njegove filmičnosti potpunom negacijom svake interakcije u odnosu gledatelj-film. Neizbjježno je dakle zaključiti kako su, iako svaki od ovih filmova nedvojbeno odskače od izvedbena obrasca zvučnog filma, zaobilazenu norme u globalu pridružene različite funkcije te shodno tomu i načini izvedbe. Dok Hazanavicius *Umjetnik* sadržajno funkcioniра prema sličnim smjernicama (ne-jezičnost), u njega je, primjereno odlikama klasičnog nijemog filma, komunikacija među likovima ipak ostvarena na razne načine – od natpisa u novinama do među-titlova, koji su pak svojim povremenim ambiguitetom iskorišteni u službu sadržaja kao negacije jezika (tehnikom ironizirajući samu tehniku). *Točkica na nosu* imat će posve drugačiju metodu njegova zanemarivanja – iako protagonisti međusobno razgovaraju, gledatelj ih ne može čuti. (Među) individualnu distanciranost likova, dojam koje potpomažu tamni tonovi i nedostatak svjetlosti i zvuka u *Naslijedu*, a postapokaliptična fizička izolacija u *Danas smo pojeli zadnju kravu* kao stilske odnosno sadržajne alegorije otuđenja, u *Točkici* fizički čini elektronička glazba. Ona nema samo opisnu ulogu protagonistova raspoloženja odnosno psihofizičkog stanja, kako je to slučaj u Radivojevićevom *Bez*, u kojem glazba funkcioniра kao jedina auditivnost

u filmu koja nije “nadomještena” taktilnim osjetima (omogućujući na taj način cjelovitost karakterizacije lika). Naprotiv, jak intenzitet glazbe u *Točkici na nosu* gledatelju prijeći uvid u prirodu dijaloga u onome što bi inače bio dijaloški film, pritom ga lišavajući primarnog auditivnog oslonca kao moguće okosnice jednog takvog filma. Dolazi do očuđenja u gledateljevu pristupu filmskoj zbilji – glazba zauzima ulogu katalizatora autorovom nastojanjem preusmjerenja gledateljeva fokusa s potencijalnog dijalogu na samu prirodu okruženja u kojem verbalna komunikacija nije moguća, ali nije niti potrebna (implicitno ona je čak štetna), bivajući tako novinom koju ovaj film (barem u kontekstu spomenutih filmova) uvodi, bitna različitost u odnosu na *Naslijede* i *Kravu* – izostanak verbalizacije, naime, ne označava međudistančiranje likova, niti čini gledateljsko-filmsku distancu kao što je slučaj u *Svi uvjeti za priču*, već gledatelju (paradoksalno ako se prisjetimo istovjetnog razloga izumiranja nijemoga filma) omogućava lakše razumijevanje radnje.

Iako zadana (u kontekstu završnog rada na 2. godini studija Filmske i TV režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu), nije priroda ovog filma ne djeluje nametnuto u punom smislu te riječi. Naime, iako se radi o izvanjski uvjetovanoj šutnji koja (kao i u *Umjetniku*) postaje dijelom same radnje odnosno sadržaja filma i usprkos tomu što je iz prikazanog očito da gotovo nesmetano vode razgovor neovisno o gledatelju (i njegovoj nemogućnosti percipiranja istog), protagonisti su ipak jedini kojima se nameće ovakva filmska zbilja. Ali ne u obliku šutnje kao takve (jer to i nije šutnja), već (ne-)šutnje kao sredstva filmske ekspresije, što jest pojava koja u gledatelju stvara utisak apstraktne isprepletene uloga nepristranog promatrača i protagonistične subjektivnosti.

Pasivan ugodaj blagog osvjetljenja i blijeđih tonova neutralnih boja interijera tvori kontrast onome što stoji kao samoutvrđeno dinamična atmosfera mladenačke zabave.

NINA DŽIDIĆ-
UZELAC:
NIJEMA PRAKSA
SUVRMENOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dijalog u ulozi psihologizacije likova nametnuto je zamijenjen tjelesnim gestama, fatalno usmjerenim pogledima i dojmom tjelesnosti (koju sugerira i sam naslov) i subjektivnih osjeta ostvarenim brzom izmjenom kadrova, upadljivim montažnim rezovima, učestalim turbulencijama kamere i naoko ovlašnog ispadanja dijelova građe iz kadrova konstantno krupnih i srednjih planova. Spontana prigušenja glazbe u istoj su, uvjetno rečeno osjetilnoj, ulozi – pridonose monopolu iracionalnog, a poznata okolina u gledatelja rezultira ugodnošću i personalizacijom.

Sva je dakle stilizacija u ovome filmu u službi postizanja efekta spontanosti i poistovjećenja subjekata gledatelja i filmskog izričaja. Nemirna kamera također ulazi pod domenu ostvarivanja bliskosti s gledateljem kao što to čini vječna interakcija protagonista s kamerom u Radivojevićevu *Bez Perčinlić* u *Danas smo pojeli zadnju kravu* korelaciju stila i sadržajne efektivnosti uspostavlja drugačije – dodatna stilizacija očituje se kao težnja za prilično eksplisitnom alegoričnosti. Dominacija praznih prostora, osjeta dodira kao nadomještaja auditivnosti i dulje vremensko trajanje kadrova hladnih izraza lica protagonista umjesto, onog što bi u zbilji bio logično, dulje prikaza radikalnih ishoda sugerira nametanje osjeta nelaže u gledatelju, kao što je to u ovom slučaju uloga nemirne kamere. Fizička pak glad pretostavljeni distanci među likovima po potrebi gubi svoju fizičnost te time i prostorno-vremensku definiranost, velikodušno ostavljajući beskrajna prostore za slobodne gledalačke interpretacije. Poznata sadržajna pozadina, iz koje proizlazi upitnost buduće egzistencije likova zatočenih otuđenjem, na ovaj ili onaj način okolnosno determiniranim događajima iz prošlosti (što je također slučaj u *Naslijedu*), tako po potrebi gubi svoje uporište prepustajući gledatelja bezgraničnoj neizvjesnosti.

Napokon, upravo zato što je u prikazanu filmskome svijetu *Točkice* ikakva konkretna pozadina nepostojeća, a sve što o protagonisti

stu i protagonistkinji znamo predočeno nam je kroz implikacije gesti, pogleda i usputnih radnji u njihovoј interakciji na tulumu, ta poetična atmosfera balansiranja između poznatog i nepoznatog uspijeva definirati njihov odnos i samu radnju pomalo nedefiniranim i time daje dodatan čar čitavom filmu, u kojem izostanak verbalizacije nije nadomješten ikakvim drugim sredstvima (u onoj mjeri u kojoj to u svojem filmu pak čini Radivojević).

Nijemi je film u nedostatku auditivnog doživljaja prisiljen koncentrirati se na svoje slikovne odlike regulirane montažnim tehnikama i to najčešće asocijativnim. Ekspresivnost glume također je zamjetna. U navedenim filmovima montaža kao da ne igra ulogu bitno različitu od bilo kojeg (drugog) zvučnog filma, a uspostava željene vrste komunikacije glumačkom teatralnošću jednostavno nije izvediva. Koja je to onda immanentnost koja suvremenome filmu omogućava spomenute alternacije zbiljskoga svijeta pri samoj interpretaciji istog? Ako njihovu ograničenost na suvremenim film uzmemo u obzir kao uvjetovanu antropološkim tijekom, odgovor ćemo naći u jednoj od supstancialnih filmskih odlika – retoričnosti filmske zbilje, koja može biti ostvarena pomoću neposrednosti filmskog doživljaja – refleksija stvarnosti sastoji se tek u jezičnoj autonomiji i njegovom otuđenju. Radi se o neposrednosti u poistovjećenju gledatelja i filmskog lika – veća je vjerojatnost da će se pri odsutnosti jezične barijere, barem prividno, raditi o njihovim istovjetnim doživljajima filmske zbilje. No sama činjenica da se radi o filmovima koji pokusavaju realizirati konkretno zamišljena iracionalna stanja u kojima se protagonisti nalaze, i u tome nepobitno uspijevaju – iako možda ne uvijek u formi istovjetnoj autorskom naumu već kao dio gledalačke interpretacije – inicijalno dovodi do ograničenja u mogućnostima konkretizacije fabule po sebi te do upitne održivosti ovakvog sistema. Svi navedeni filmovi ostaju sadržajno nedorečeni (izuzev, naravno, *Umjetnika* čiji protagonist ipak progovori), te se

nameće pitanje do koje granice filmska zbilja zaista može trpjeti takvo odstupanje i mora li, pod pretpostavkom analogije suvremenog filma sa suvremenim zbiljskim svijetom – gdje se jezik nameće kao pretpostavljena komponenta našeg racionalnog aspekta bivanja – doći do

verbalnog puknuća, kulminacije instinkтивno uvjetovane verbalizacijom, odnosno utvrđivanja uloge jezika kao sredstva katartične uspostave zajedništva, kao uzroka ali i sanacije svih mogućih interpersonalnih raskola.

UDK: 791.633-051 JUŠIĆ, H. "2011" (049.3)

Marinela Neralić

Povratak intimnosti ili *Mušice krpelji i pčele* Hane Jušić

(*Mušice, krpelji i pčele*, Hana Jušić, 2012)

Mušice, krpelji i pčele pojave su sitne, nevažne, iritantne, nešto što kvari življenje i odvraća pozornost s bitnog. Zalijeću se u oči muteći vid, kruže oko tijela izazivajući nemir. U filmu *Mušice, krpelji i pčele* Hane Jušić metafora su apsurdnosti značajnog dijela obiteljsko društvenih obrazaca kojima smo opkoljeni za života, počevši od djetinjstva. Klišeji su to ponašanja, misaonih i doživljajnih krugova, koji su svojom repetitivnošću zadobili plošnost slike, plošnost u koju je nemoguće ući, ali ne shvaćajući to udaramo u nju glavom, pokušavajući, i ozljeđujući se. U nedostatku jasnijih uvida i logičkog propitivanja, uključujemo se u te obrasce kao slabovidni, kao nesvesni nositelji predstavljenih nam uloga, koje bi nas trebale postaviti na neko mjesto, na "pravo" mjesto. Devijacije autentičnosti obiteljske i društvene komunikacije neće nastati svugdje već tamo gdje je ta autentičnost bila iznevjerena, nepotkrijepljena, izdana, drugim riječima – uz rub doživljenih trauma. Likovi kao nositelji tih ideja-mušica mogu se promatrati i kao kritika izbezumljena stanja većine. Pogled u sebe postaje krnji, putevi u intimnost zakrčeni su gustim

šumama, jer rijetko tko u njih zalazi i krči taj put. Gledamo prema van i krećemo se prema uputama. Život može početi na mjestu na kojem prestaju mušice, krpelji i pčele, trganjem unutrašnjih grana.

Najizraženiji nositelj ideje-mušice u filmu vizualno je i verbalno najmanje zastupljen lik, Robi (Silvio Vovk), kolega i simpatija Maje (Karla Brbić), jedne od dviju sestara oko kojih se odvija glavnina radnje. Pratimo disfunkcionalno ponašanje sestara adolescentica: Maje i neznatno starije Josipe (Tihana Lazović) tijekom jednog prazničnog dana. Otac je na službenom putu, a one odlaze na izlet u prirodu s Robijem, koji ih vozi svojim autom. Robi je neartikularan (suzdržan u izražavanju i držanju), snebiva se nad običnim pojavama (primjerice, blatom u polju), ne postavlja bitna pitanja i ne pokazuje za njih zanimanje (netom nakon Majina samonasilnog ispada on nastavlja kartati u tisini), prihvaća status quo i pasivno održavanje neuravnotežene situacije. Jedna od takvih situacija jest Josipin ispad zbog Majine namjere da Robija namaže kremom protiv krpelja. Nakon što Josipa izvrijeđa Maju i ode u šumu, otvorí

se prilika za iskren razgovor, no Robi, u strahu od krpelja traži od Maje besmislenu stvar: da mu kremom namaže leđa. Povratak u ulogu uvijek se nudi, u besmisao, u lažnu sigurnost idejno nijemog izvršavanja. A taj drugi kojega je strah (krpelja, istine ili kaosa i nereda?) – snosimo li odgovornost i za njega?

Robi ostaje vjeran ogradenom "sebi", obrascima koji se ne propitaju, ogradama na koje se ne uspinje. Jedini trag njegove promjene pomalo je začuđen izraz lica na kraju filma kojim prati Majin nenajavljen i iznenadan odlazak u šumu. Prepušten je samoći, a polutotal s njegovim likom usred livade daje nam naslutiti da je izgubljen. Možda je njegovo okretanje glave za Majom početak neshvaćanja, početak postavljanja pitanja. Ako njegova nenaviknutost na stvarnost "od krvi i mesa" (ili možda prezagušenost istom) isprva izaziva odbojnost, uskoro će izazvati i tugovanje kao nad svakom vrstom amputacije.

Izvrnuto ponašanje promatramo u dva suprotna smjera, u smjeru Maje i u smjeru Josipe. Robi je sada na sporednim tračnicama i poslužit će da se ispriča priča između djevojaka. Dok Josipa pokazuje samodostatnost, nezainteresiranost za okolinu, odbacivanje pravila, neurednost (na što ukazuje izgled njezine sobe), sklonost alkoholiziranju i grubosti, Maja čini sve kako bi zadobila tuđu pažnju i naklonost. Njezin besprijeckorno uredan izgled, primjereno ponašanje koje graniči s pretjerivanjem i udovoljavanjem drugima nameće se gledatelju kao žarište. Traumatično tlo s kojega su njih dvije skliznule u svoju sadašnjost ne otkriva nam se odmah već tek potkraj filma; probija u eter usred njihove svađe.

Kratkometražni film Hane Jušić brzo uvlači u svoju priču vizualnom simbolikom i planovima snimanja; česti krupni planovi lica troje likova dolaze kao pratnja emotivno istaknutim dijelovima radnje ili dijaloga. Zvuk uglavnom dolazi iz kadra – zvukovi prirode: ptice, cvrčci, vjetar, zvuk ceste. Zvuk se ne nameće, ostavlja prostor za slušanje.

Vizualni identitet glavne protagonistice – Maje, pomno se i promišljeno gradi od samoga početka: cvjetnim uzorcima na jastuku, svijetlom posteljinom, tapetama pastelnih ružičastih i zelenih nijansi, koje se u jednom krušnom planu, u pozadini iza Majine glave, izostavaju u ružičasta i zelena srca, što simbolizira njezinu naivnost. Zeleno-ljubičasta boja cvijeća u vazi gotovo zrcalno prožima sliku livade kojom Maja hoda u kasnijoj sceni filma. Dosljedna uporaba vizualnih motiva i boja pomaže glatko i neometano praćenje priče, a likove "oblaci" u njihove karaktere: bijela odjeća Maje nasuprot narančastoј i crvenoj boji Josipine kose i posteljine, plaho nasuprot vatrenom kao hladno nasuprot toplov, odsutno nasuprot prisutnom; odbacivanje boli nasuprot njenom prigrijivanju, idealizacija nasuprot suočenju s realnošću kao načini suočavanja s traumom.

Zaognuta bjelinom i harmonijom, Maja kao da upravo svojim skladnim i planiranim radnjama želi zaviti tu ranu, premotati ju, premazati ljekovitim melemom kako ne bi boljela. Ona jutrom ustaje, posprema krevet, priprema doručak, hrani ribice, pomaže ocu oko odabira košulje i kravate, uvečer s njim gleda Euroviziju, veže prekrasne žute mašne oko staklenki s namirnicama u kući, održava red. Njezin je pokret odmijeren, njezin put od ustajanja do lijeganja unaprijed poznat; ona pristaje na ispunjavanje izvana nametnute ili samo-nametnute uloge. Kroz njihov dan, proveden na izletu u prirodi, svjedočimo njezinoj nesigurnosti, njezinom samoodricanju i samoukidanju u nizu situacija u kojima se želi svidjeti Robiju. S druge strane, ona na livadi, umjesto otvaranja mogućnosti postavlja umjetan teatar, sileći ostale na sudjelovanje u njemu (velika košara hrane, dekica, karte za igru, započetim rečenicama koje se ne mogu razviti u razgovor jer jedino što se spominje je hrana, koliko se hrane pojelo, koliko se još treba pojести, nutkanje Robija i sl.). Umjesto razgovora predlaže kartanje. Robi pasivno plutu situacijom, a Josipa većinu dana odbija biti dio te predstave držeći se po strani sa svojom bo-

čicom votke i cigaretom. No, u njezinoj udaljenosti osjeća se određena ustrajnost, gotovo stoice, njezina ljutnja kao znak postojanja nade.

Majin strah od slobodnog vidimo i ranije. Krikom odglumljena uboda zaustavlja spontani razgovor između Josipe i Robija tek po dolasku u prirodu. Spontanost je za Maju nedopustiva, jer to nije njezin alat. Izaziva strah, kažnjava ju uspostavom kontrole. Josipa poštuje njezin strah pomičući se u stranu. Svojim pjanstvom, neurednošću, grubim govorom, psovjkama, drskim pogledima, čak i pišanjem na livadi tik pored mjesta koje su odabrali za piknik, ona uzvraca udarce toj sestrinoj lažnoj konstrukciji realnosti. Nered kažnjava pretjeran red mlađe sestre. Pa ipak čini to iz ljubavi prema njoj.

Vrhunac dramske napetosti trenutak je u kojem Maja, izbezumljeno i nasilno, ugurava u usta veliki komad štrudle i čini se kao da će se njime ugušiti. Taj vizualno ružan, neženstven, barbarski, cijelom njenom dotadašnjem izgledu i ponašanju suprotan čin, odgovor je na provokaciju, nagovaranje na jelo i razgoličavanje (Josipino otkrivanje Robiju tajne kako Maja baš i ne voli jesti). Scena podsjeća na silovanje u kojem je žrtva sama sebi unaprijed presudila, silovala samu sebe, radije sama nego da to učine drugi. Je li to još jedno ispunjavanje zadane uloge?

Slijede trenuci zaprepaštenosti i tištine, preko kojih se se želi prijeći kao preko trenutka srama. Maja se briše rupcem, piknik se u tišini nastavlja, umjesto pokera igra se remi. Nedugo zatim Robi će reći da ga nešto žulja na mjestu na kojem sjedi, a Maja će ga gotovo na silu natjerati da zamijene mjesta. Ali to nije dovoljno; pitat će ga potom: "Jesi li se namazao kremom protiv krpelja? (...) Daj da te namažem."

Josipina mučnina eskalira u nizu sarkastičnih uvreda i otkrićem da njihova majka nije umrla već ih je napustila. Sasuvši istinu pred Robijem, Josipa odlazi u šumu. Ipak je nešto puknulo, nešto se pomaknulo, propustilo udarac, izazvalo bol koja počinje bijesom.

U intimnosti prostora na drugom kraju šume, na koji je Maja dotrčala za Josipom, događa se napokon nešto prirodno. Maja svom snagom udara Josipu, Maja viče, Maja izgovara psovku, Maja je živa. Kakva ljestvica života! Josipa prihvata, Josipa šuti, Josipa je nježna, Josipa ne psuje. Maja ju nakon udaraca gleda, pa ju potom grli. Što je prijateljstvo, što je sestrinstvo, što je bliskost, što je poznavanje, što je vidljivo, što je bitno? A što su mušice, krpelji i pčele?

MARINELA

NERALIĆ:

POVRATAK

INTIMNOSTI ILI

MUŠICE KRPELJI

I PČELE HANE

JUŠIĆ

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.221.8"2012"(049.3)

Kristina Kegljen

Odmak od realiteta

Protekli Dani hrvatskog filma, održani od 16.-22. travnja 2012. u prostorijama Studentskog centra u Zagrebu, ponudili su pregršt filmova s raznolikim temama, a natašoženi dojmovi polagano sjedaju na svoje mjesto i pretvaraju se u koherentnu sliku. Bilo da je hrvatska javnost zainteresirana ili pak ne za ovaku manifestaciju, ne može se poreći raznovrsnost obrađenih tema koje su u bitnom suglasju sa senzibilitetom hrvatske stvarnosti. Od oslikavanja obiteljskih situacija, bilo da se radi o skupljanju sličica životinjskog carstva (igrani *Životinjsko carstvo* Igora Šeregija) ili samoubojstvu majke (igrani *Naslijeđe* Lane Zaninović), preko parodiranja svadbe kao najvažnijeg dana u životu prosječne djevojke (dokumentarni *Veliki dan Đure Gavrana*) pa sve do promišljanja o seksualnom opredijeljenju kroz život jedne obitelji koja je nalik našoj kao i svakoj drugoj (dokumentarni *Nije ti život pjesma Havaja Dane Budislavljević*), mogu se izdvajati dva filma koja balansiraju na granici žanra fantastike. Radi se o naslovima *Zima* Denisa Lepura i Marka Stanića te *Ivo* Nikole Strašeka. Nije naodmet napomenuti da je na Festivalu igranog filma u Puli 2011., *Zima* dobila nagradu Fedeora za najbolji kratki igrani film, koju dodjeljuje Federacija filmskih kritičara Europe i Mediterana.

Dok *Zima* prikazuje čovjeka (Živko Anočić) izgubljenog u monotonom sivilu šumskog pejzaža, gdje u pokušaju traženja znakova civilizacije nabasa na tajanstvenu djevojku (Judita Franković) koja ga navodi na naizgled beznačajan razgovor, Ivo priča priču o kamilondžiji Debelom Ivi (Dejan Aćimović) koji je mrtav već nekoliko godina, ali se ponovno pojavljuje te nudi prijevoz vojniku (Goranu

Bogdanu) koji ide kući na dopust. I *Zima* i *Ivo* bave se nekom vrstom otuđenja, prikazujući to kroz atmosferu izrazito nabijenu psihološkim elementima, te odudarajući od ostalih prikazanih filmova načinom na koji u nama bude jezu. Kao temeljni zajednički nazivnik ovih dviju kratkometražnih drama fantastike može se ekstrahirati riječ *tjeskoba*. Doza nelagode i neprestanog titranja na rubovima onostranog prikazana je kroz nesvakidašnje situacije u koje zapadaju likovi, ali jednakost tako i teškim te tromim koloritom koji su izvrsna nadopuna za zbumujuće odnose među likovima. Šumski krajolik *Zime* koji zatječe hodača nespremnog na oštре uvjete nemilosrdne prirode, koloristički je, rekli bismo, nezanimljiv. Međutim, bijela boja snijega u kombinaciji s tamnim stablima ukazuje na jasno definirane granice, na međe koje pokazuju gdje počinje bjelilo, a gdje crnilo. Gotovo chiaroscuro ambijent dočaralo je snimatelsko oko i montažerska spretnost Tomislava Povića. S obzirom da *Zima* progovara o stanju čovjekova uma, njegovoj rastrojenoj podsvijesti i krhkjoj duševnoj spremi, ovakav koloristički koncept ide na ruku interpretaciji da je tanka linija između zdravog razuma te psihičke nestabilnosti. Naime, cijeli taj šumski svijet u kojem je (slučajno?) zašao protagonist djeluje kao prostor koji izričito služi za kontemplaciju, a što je dobro potkrijepljeno manjkom sadržaja u ovom šesnaestominutnoj fantastičnoj horor-drami. Hodač vodi monolog sa šumom koja mu ne odgovara; jedino što on kao osoba suprostavljena nepreglednim nizovima visokih stabala ima uz sebe, sposobnost je konstruiranja vlastitog misaonog tijeka. Šuma djeluje zlokobno, neprijatno i u toj svojoj tišini potiče unutarnji misaoni proces, kako u glavi glavnog lika,

tako i u glavi gledatelja. Ovdje se može podvući ona odlika postmodernističke umjetnosti koja kao bitno ističe *odsustvo prisutnoga*. Uprizoreni šumski okoliš je nijem, ali njegova tišina mnogo toga govori nama i o nama.

Kadrovi u kojima je drveće prikazano iz izrazito donjeg rakursa, naglašavajući njegovu visinu s jedne strane, a izvitoperenost stvarnosti s druge, odišu atmosferom iščekivanja, strahom od nepoznatog i nenadanog. Pretežna statičnost kadrova ostavlja nas u sumnji ne radi li se ipak o fotografijama.

Zamrznutost filmskih isječaka specifična je i za *Ivu*, filmski pandan *Zimi*, kako u idejnog konceptu tako i u prevladavajućem koloritu za čiju je kvalitetu zaslужan snimatelj Dragan Šiša. Ivo započinje dugim kadrom unutrašnjosti autobusa. Kamera se polagano miče dok je natrag u njezinu početnu poziciju ne potjeraju djeca koja pune autobus. U jednom trenutku kamera se zaustavi na dječaku koji zamišljeno gleda kroz prozor. Skoro pa neprimjetni pomaci kamere u također pretežno pasivnim prizorima referiraju se na zgušnutost vremena koje Ivo dočarava; naslovni junak zatočen je u vremenu. Prevladavaju mračni i tmurni noćni prizori, upućujući na pretpostavku da je autor htio dočarati određenu vrstu bezvremenosti, zapinjanja u vremenskom slijedu. Glavna odlika uprizorenog svijeta je noć, vrijeme kada se čini da je vrijeme uglavljeni u neki svoj pretinac, vrijeme kada vojnik spava u Ivinoj kabini, kada vjerojatno sanja, nesvjestan činjenice da ga vozi čovjek kojeg već godinama nema među živima. Osjećaj koji prevladava je letargija, kako u scenama plesa djevojaka i njihovih partnera u kavani, koja je ujedno i jedna od dinamičnijih u ovom ostvarenju, tako i u sceni gdje vojnik baca kovanicu u rijeku. Suhoparnost plavkastih, zelenih i općenito hladnih tonova upozrava na elemente snolikosti, odnosno, da preciziramo, uljuljkanosti u neko prošlo vrijeme, događaje koji se i danas odražavaju na društvo koje se prisjeća svog preminulog člana.

Jedan važan detalj koji se odnosi na oba ostvarenja, a koji se ne može ne primijetiti,

simboličko je značenje vode. Ako voda u *Zimi* predstavlja život, u *Ivi* ona preuzima na sebe element smrti. Nakon što djeca po kišnom vremenu krenu na izlet, izravan sudar s njihovim autobusom sprječi Debeli Ivo tako što se svojim kamionom surva niz provaliju u rijeku. Tek naknadno shvaćen smisao i simboliku vode vidimo u početnim kadrovima čiju atmosferičnost naglašava kišno vrijeme, kao predznak za ono što će uslijediti, Ivinu smrt koja se ispostavlja nezavršenom, nepreboljenom i samopropitujućom.

Nadalje, zima u sebi sadrži obilje vode, bilo da se radi o godišnjem dobu ili ovoj jezovitoj prići. Šumski prostor ispresijecan je komadima ledenih siga koje vise s granja te monotonim snježnim pokrovom koji djeluje kao uspavana slikovna pozadina. Voda, oblik života ili život sam, može se naći zapečaćen u snijeg odajući dojam da se radi o nepokretljivosti, zatočenosti žive materije u samu sebe – jednako kao što je i hodač zatvoren unutar vlastitog umnog procesa koji mu omogućava jedino meditiranje. Ono što se u tom nepreglednom silviju snijega i leda da razaznati je taj čovjek koji se probija kroz šipražje gubeći nadu u sretan završetak. On, kao jedini oblik razumnog života kojeg kamera u početnom kadru izoštrava iz mase stabala, služi kao vjesnik života, podsjetnik na toplinu i ljudskost nasuprot smrznutom prostranstvu prirode. I baš u trenutku kada pomislimo da će voda na sebe preuzeti obilježje mrtvila i stagnacije, hodač stiže do šumskog potoka, čiji žubor odaje malen pomak u odnosu na širu sliku. U tom dijelu ova fantastična drama zadobiva na dinamici, jer pored tog živućeg i titrajućeg potoka, protagonist sretne misterioznu djevojku na proplanku, s kojom se upušta naizgled bezazlen razgovor. Međutim, moglo bi se zaključiti da je to gibanje vode u prevladavajućoj slici zaleđenosti i mirnoće samo dodatan podsjetnik kako stvari mogu biti i drugačije od onoga kakvima nam se učine. Odakle takav zaključak? Pa, djevojka nakon sitnog razgovora nestane, što nesumnjivo otvara pitanje koliko smo uopće psihički stabilni i onda kada sve

KRISTINA
KEGLJEN:
ODMAK OD
REALITETA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

upućuje da jesmo. Drugim riječima, koliko su stvari kojima svjedočimo doista fizički prisutne, a koliko su dio naših pričina. Naime, otuđenost, dezorientiranost i onostranost su neke od crta koje ovaj film želi učiniti aktualnim.

Tu je i jedna zanimljiva scena koja kao opciju nudi sljedeću interpretaciju. Protagonist se spušta niz brdo u kadru dijagonalno podijeljenom crtom koja razdvaja tlo prekriveno lišćem od visokih i zastrašujućih stabla koja iz donjeg rakursa djeluju kao da sežu u nebo. Iz ovog bi se kadra eventualno mogla iščitati poneka referenca na plahost ljudske psihe, u obliku implicitnog pitanja: gdje je ta granica koja razdvaja ono što doista vidimo i znamo – stvarno, od onoga neopipljivog, nestvarnog, nedokučivog razumu. Ta fizički naznačena granica iz prizora koja jasno razdvaja *ono na nebū* i *ono na zemljū* ujedno bi mogla predstavljati i front niz koji čovjek silazi, ili se uspinje, nije bitno. Bitno je da balansira na razmeđu dihotomija, binarnih pojmoveva od kojih se, uostalom, jedan život i sastoji. Ponuđeno nam je viđenje gdje čovjek u bijegu od civilizacije upada u međuprostor i međuvrijeme, u igru prirode koja ne nudi dijalog, ali nudi opasnost; gdje čovjek u želji da shvati ponešto od vlastite prirode, zaključuje da poniranje u samog sebe ne znači nužno izvući zadovoljavajući odgovor. Hodač, koji je, dakle, upao u sferu opasnog, u sferu labavih objašnjenja i nepreglednog prostranstva vlastitog uma, teži povratku k civilizaciji, kontaktu s drugima i svakodnevici. Međutim, na putu ga presretne neznanac (Pero Kvrgić) koji je uz djevojku drugo obliče smrti, pokazujući da za sve nas postoji jedan jedini kraj. S druge strane, uz ovakav ishod događaja, gdje glavni lik otide u šetnju sa smrću, mogli bismo se prepustiti i promišljanju o tome je li junak uopće živ i je li njegova šumska etida samo krajnja etapa umiranja.

Dok *Zima* progovara o osobnim strahovima pojedinca, čovjeka koji je možebitno uhvaćen u koštac s uzdrmanim umom, *Ivo* više tematizira društveno uzrokovanu borbu sa

smrtnošću. Naime, vojnikov kontakt s mrtvim čovjekom kontekstualizira problem vojničke dužnosti, tog izazova ili nametnutog idealu koji čovjeka pretvara u oružje društva, zajednice, a sve u ime drugačijeg iskustva životnosti. Neizbjježno je zaključiti da smrt *Debelog Ive* predstavlja za njegovog suputnika mogućnost vlastite smrti. Biti vojnikom u idejnoj osnovi znači dvije stvari – ili ćeš preživjeti, ili umrijeti. *Ivo* koji se može u cijelini interpretirati kao metafora vojnikovog propitivanja vlastite životnosti, pokušava nam približiti i poneki aspekt borbe s društvenim problemom. U skladu s rečenim, može se razmatrati i uloga pojedinaca iz birtije kojii djeluju kao da su zajedno s prostorom zatočeni u vremenskoj rupi; naime, njihove bljedunjave osobnosti izgledaju kao da se već dugo vremena neuspješno bore s odrazima tragedije umrlog vozača. Beživotni su, beskrajno sumorni i tužni – poput insekata zatočenih u formalinu.

Djelo svoj epilog ostvaruje u prizoru gdje se vojnik na neki svoj osobni način opršta od *Ive* (ili mu odaje počast) bacajući kovanicu u jezero, poručujući da je odlučio krenuti u suprotnom smjeru od smjera kraja – u život. Međutim, kao da toj njegovoj jasno izraženoj želji kontrira posljednji kadar filma u kojem vidimo samo dno jezera, na kome leže *Ivine* osobne stvari, a slika *Ivine* glave u dvostrukoj ekspoziciji upozorava na smrt kao na neizbjježnu činjenicu ljudskog života. Odnos između vojnika i *Debelog Ive* dobiva na značaju jer, ako se prisjetimo, u prvim scenama je kratak, ali ne i beznačajan, fokus na dječaka što nas navodi na pomisao da su taj dječak i odrasli vojnik ista osoba. Time *Ivo* zadobiva simboliku svojevrsnog andela čuvara, a cijeli je film potcrтан nötom sentimentalnosti.

Bilo da je riječ o vrlo osobnom odnosu sa samim sobom, svojim strahovima i životnim nedoumicama koje izidu na površinu kad mislimo da smo najsnažniji, bilo da je riječ o načinu na koji zajednica doživljava i probavlja ideju o smrti, *Zima* i *Ivo* mogu se pohvaliti izra-

žajnom tjeskobnom atmosferom koja u nama pobuđuje temeljna pitanja o životu, odnosno upozoravaju na svakodnevni kontakt čovjeka s vlastitom smrtnošću. Oba svoje zaplete završavaju sa smrću kao točkom na i. Oba nude viđenje pojmove onostranog, nezemaljskog a ipak nam toliko bliskog aspekta pomućene svi-

jesti. Oba nas tjeraju da se zapitamo koliko smo uopće zdravi i stabilni u današnjem svijetu gdje rijetko što počiva na stabilnosti. Uz silnu količinu uskličnih interpretacija i analiza u tekstu, ne može mi promaknuti činjenica da mi iznad glave visi jedan upitnik: je li smrt doista kraj?

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229.2"2012"(049.3)

Vanja Zaimović

2009. kao nova 1971.: *Blokada* Igora Bezinovića i *Zemlja znanja* Saše Bana
u odnosu na *Poeziju i revoluciju* Branka Ivande
(*Blokada*, Igor Bezinović, 2011; *Zemlja znanja*, Saša Ban, 2011)

Godina 2009. bila je obilježena prosvjedima mnogih društvenih skupina, no onaj koji su pokrenuli studenti Filozofskog fakulteta u Zagrebu zasigurno je podigao najviše medijske prašine – što zbog neobičnosti metode, što zbog ustrajnosti studenata koju je malo tko očekivao. Blokada Filozofskog fakulteta, njegova parkirališta i svih predavanja koja su se na njemu imala održati dobrano je prodrmala vladajući visokoobrazovni vrh, a ponajviše je iznenadila svojim trajanjem koje se produžilo na nešto više od mjesec dana te izazvalo strah od poništavanja semestra. Zahtjev koji su studenti postavili kao uvjet za ukidanje blokade bio je ukidanje plaćanja školarina na svim razinama studiranja i samim time zaustavljanje ubrzane komercijalizacije i elitizacije visokoga školstva. Ovaj događaj proizveo je dva filma, *Blokada* Igora Bezinovića i *Zemlja znanja* Saše Bana, koja su simultano snimana za vrijeme blokade i oba smo imali prilike pogledati na ovogodišnjim Danim hrvatskoga filma.

Saša Ban i Hrvoje Franjić pristupili su situaciji kao zaposlenici HRT-a koji su trebali snimiti produženu reportažu za emisiju *Mijenjam svijet*, a Igor Bezinović je kao student režije na Akademiji dramskih umjetnosti i svježe bivši student FF-a od samog početka dobio ekskluzivno dopuštenje plenuma da zajedno sa snimateljem Đurom Gavranom kamerom prati razvoj događanja i to na kraju umontira duogometražni film. No Saša Ban i Hrvoje Franjić proveli su na Filozofskom mnogo više vremena no što su namjeravali te su negdje pred kraj blokade obznanili da jednostavno imaju previše materijala da to ne bi pretvorili u nekakvu vrstu filma. I tu su nastali problemi. Većina kritične mase plenuma nije bila zadovoljna ovakvim razvojem situacije jer bi popuštanjem Banu, kao prvo oduzeli Bezinoviću obećano pravo prvenstva, a kao drugo nastao bi preseđan zbog kršenja već izglasane odluke plenuma. Glasanje o tom problemu ipak je održano te je prošlo na štetu Saše Bana, no *Zemlja zna-*

nja ipak je pronašla svoj put do ovog festivala i dobro je što je tako ispalo, jer su dva autora pokazala da se ipak o jednom događaju mogu snimiti dva potpuno različita filma.

Filmovi prikazuju istu situaciju, ljudе i događaje, no razlikuju se u mnogo aspekata od kojih je prvi i najočitiji njihovo trajanje. *Zemlja znanja* u trajanju od sat vremena više podsjećа na neki specijalni HRT-ov dokumentarac (što je zapravo i trebao biti) dok je Bezinović snimio rasni devedesetominutni dokumentarni film što nas dovodi do zaključka da su oba redatelja zapravo i ispunila svoje inicijalne okvire, a jedina je razlika što i *Zemlju znanja* možemo gledati na festivalima (i samim time konkurirati za na-grade), a ne samo na internetu i televiziji.

Blokada spada u žanr aktivističkog dokumentarca – žanra u kojem je Igor Bezinović snimio i većinu svojih ranijih filmova, a koji sve više dobiva na značenju i popularnosti u Hrvatskoj. Takve filmove u svijetu su popularizirali autori poput Roberta Greenwalda i Michaela Moorea, a riječ je o podžanru koji kroz dokumentarni film izražava ideološke preokupacije svoga autora. Često se dokumentarni film etiketira kao aktivistički samo s obzirom na njegov sadržaj, to jest ako isti izazove nekakve političke ili društvene kontroverze.

Bezinovićev je film očito mnogo osobniji nego Banov, vjerojatno zbog činjenice da je i sam bio aktivist na FF-u koji je u cijeloj toj priči bio od samog početka. Također, njeni su bili dostupni svi aspekti blokade, pa u njegovom filmu vidimo snimke Filozofskog u cik zore, studente kako spavaju po učionicama i neke prilično prisne trenutke koje redatelj očito ne bi uspio snimiti da nije blizak s predmetom snimanja, dok u Banovom filmu taj osobni aspekt do kraja izostaje. *Blokada* je snimana na promatrački način te se snimatelj ni na koji način ne upliće u ono što snima, dok u *Zemlji znanja* osim scena s plenuma i provjeda na Trgu imamo i nekoliko intervjua u kojima je očito da je sugovornicima sugerirano o čemu da pričaju te se na taj način invociraju

tehnike *cinéma vérité*. Vidne su i razlike u korištenju planova pa tako Bezinović inzistira na korištenju totala lica kako bi time naglasio emocionalna stanja studenata, dok kod Bana prevladava srednji plan, a totale upotrebljava samo u ključnim trenutcima kada želi naglasiti nešto osobito. Godine 2009. i sama sam studirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i blokadu sam doživjela iz prve ruke pa je moguće da sam kontamirana sjećanjima na stvarni događaj, no čini mi se da je u *Blokadi* poprilično nejasno naglašen prolazak vremena te da se iz samog filma zapravo ne da iščitati da je riječ o razdoblju od mjesec dana, što je naravno propust montaže. *Zemlja znanja* je, iako kraća, to pitanje uspješnije riješila.

To što je Bezinović osobno veoma dobro poznavao mnoge sudionike blokade imalo je svojih prednosti, ali i svojih mana, kojih vjerojatno nije bio ni svjestan. Naime, jedna od glavnih ideja Nezavisne studentske inicijative jest ta da pokret nema vođu, to jest da to bude pokret svih studenata kao homogene cjeline, no gledajući *Blokadu* ne dobivamo do kraja takav dojam, jer se neka lica veoma često ponavljaju pa se čini da se ipak stavљa naglasak na određene "kolovođe". *Zemlja znanja* je s druge strane veoma uspješno na film uspjela prenijeti tu politiku mase lišenu jednog karizmatičnog vođe. No, tu se ponovno vraćamo na onu osnovnu premisu o različitim pristupima dvaju redatelja – Bezinović je vjerojatno najviše vremena provodio s određenim ljudima pa je njih najviše i snimao, dok se Ban koncentrirao na plenumu i nije izdvajao nikoga posebno.

Na plenumima se za mikrofonom izredalo mnogo različitih ljudi te svi naravno nisu našli svoj put do velikog platna ni u jednom od ova dva filma, no u sjećanju mi je ostao jedan stariji gospodin koji je oduševljeno pratilo ono što se događalo i na kraju svog zanesenog govora, u kojem je naglasio da je i on kao mladić bio studentski revolucionar, uzviknuo da je 2009. nova 1971. Prolomio se glasan pljesak i klicanje jer je svaka usporedba s glasovitim stu-

dentskim prosvjedima iz vremena Hrvatskog proljeća veoma laskava i dobrodošla.

Studentski prosvjedi iz 1971. dogodili su se u potpuno drugaćijem društveno-političkom okruženju. Prosvjedovanje nije proteklo tako glatko kao ovo novije jer je represija bila mnogo snažnija a posljedice mnogo okrutnije (naravno, 2009. realnih sankcija nije ni bilo). Događaji na Zagrebačkom sveučilištu iz 1971. također su bili praćeni kamerom, no snimljeni materijali zaplijenila je policija, a mnogi su i nepovratno izgubljeni. Materijal koji je opstao dugo je ležao u ladici, a objavio ga je tek 2000. godine od redatelj Branko Ivanda (originalno je film suradnja Ivande i Zorana Tadića) u obliku filma *Poezija i revolucija*. Događaji u *Blokadi* i *Zemlji znanja* vremenski su nam bliski, pa čak i gledatelji koji te događaje nisu medijski pozorno pratili znaju otprilike o čemu se radi, no gledajući *Poeziju i revoluciju* danas, nakon 40 godina, mlađem je gledatelju teško pratiti film bez posezanja za literaturom o hrvatskoj povijesti ili blagodatima Google-a. No, gledajući film, ta radikalnost o kojoj smo čitali u udžbenicima do nas zapravo ne dopire. Ono što vidimo studenti su na plenumima, studenti kako sjede po učionicama i mlađi Dražen Budiša dok drži inspirativni završni govor. No ultimativni vau-efekt, pogotovo za nepućenijeg gledatelja, događa se na samom završetku filma kada saznajemo o uhićenjima, zatvaranjima, a kasnije i nerazjašnjenim smrtima mnogih istaknutih

pripadnika pokreta. Ovi događaji koliko god nepravedni i okrutni bili, ironično, daju težinu Ivandinu filmu – onu težinu koja izostaje u filmovima o blokadi jer se ništa takvoga (na sreću) 2009. nije dogodilo, a nije se dogodilo upravo zbog hrabrosti i ustrajnosti onih studenata iz 1971. koji su se borili za veće slobode govora, veće slobode Hrvatske unutar Jugoslavije i na koncu slobode pojedinca da ustane protiv onoga što mu se ne sviđa u društveno-političkom sistemu.

Sva tri filma, pogotovo *Blokada* i *Poezija i revolucija*, više funkcioniраju kao zapis o jednom važnom vremenu i mjestu nego kao dobri filmovi, no razmišljajući o svim teškoćama kroz koje su autori prolazili, danima i mjesecima koje su posvetili filmovima, a što je mnogo važnije, i cilju za koji su se borili, teško je ne honorirati i nagraditi njihovu predanost. Ove dvije skupine mlađih ljudi koje razdvaja vremenski jaz od gotovo 40 godina, imale su slične metode, no različite ciljeve. Mladi iz *Poezije i revolucije* dočekali su hrvatsku samostalnost i potpunu slobodu govora i izražavanja (iako se s time ne bi složili akteri filma *Dan nezavisnosti radika* i Vinka Brešana iz 2007.). Sudionici ovog novijeg studentskog pokreta još uvijek se bore i čekaju na ostvarenje svog cilja, a *Blokada* i *Zemlja znanja* daju svoj doprinos toj borbi koja će jednog dana, nadajmo se u skoroj budućnosti, ipak urodit plodom.

VANJA
ZAIMOVIĆ:
2009. KAO
NOVA 1971.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791-21(4)"201"(049.3)

Vanja Kulaš

Ne odveć originalno propitivanje fragilnosti identiteta

Uz Dane europskog filma, Zagreb, Rijeka i Pula, 2-9. svibnja 2012.

Zajednički tematski nazivnik žanrovske raznolikog programa *Dana europskog filma* mogao bi se odrediti kao ne odveć originalno propitivanje fragilnosti identiteta i rigidnosti granica (geografskih, klasnih, rodnih, psiholoških) te (ne)prihvaćanja različitosti. Sedam izrazito žanrovske filmova europske produkcije (u rasponu od visokobudžetnih do debitantskih) u svojoj su naracijskoj i estetskoj konvencionalnosti gotovo u potpunosti lišeni pomaka i šarma europskog *arta*, na prvo gledanje ni po čemu posebno prepoznatljivi, poput B strane glazbenog albuma. Ovaj eklektični filmski ciklus intimističkim mikropričama i ekranizacijama istinitih događaja promišlja globalne probleme imigracije, kapitalizma, ekonomskih kriza; teme obiteljskih i ljubavnih odnosa, socijalnih devijacija i smrti, ali i fenomene Drugog svjetskog rata i pozicije žene kroz povijest, a sve u europskim okvirima, transponirajući nas iz ratne Austrije i Amsterdama 1980-tih, preko Irske s kraja 19. stoljeća do suvremene ruralne Italije, Kopenhagena, Pariza i slovenskog Pirana.

Ono što na najpovršnijoj razini gledanja općinjava u talijansko-francuskom filmu *Kopno* (*Terraferma*, 2011) Emanuelea Crialesea poetična je kamera i stereotipne, no neodoljive mediteranske vizure divljeg otoka talijanskog juga. U nostalgičnoj kulisi sredozemnog imaginarija kobaltnog mora, vulkanskog stijenja, tiramola i udovica zavijenih u crno, Filippo (Filippo Pucillo) mladost provodi u bezbrižnim vožnjama skuterom serpentinastim otočkim cestama i ritualnom ribolovu s djedom duge

bijele brade i vjetrom izbrzdana lica. No, u nepatvorenim i naoko idilični mikrokozmos, koji iznutra ipak nagriza besperspektivnost i sve ozbiljnija ekonomska nedostatnost, nezauštavljivo naviru kojekakvi uljezi: trajektima sa sjevera hrpmice pristižu turisti, a iz suprotnog smjera, iz Afrike, ilegalni useljenici. Elementi otklona od vanvremenske atmosferičnosti ljestvog sicilijanskog ljeta razuzdane su zabave na plaži uz zvuke elektronike, pri čemu komično i gotovo nadrealno djeluje prizor dehidriranih tamnoputih brodolomnika koje kupačice u raznobojnim bikinijima, kao u kakvoj reklami, osvježavaju mineralnom vodom. Priča je to o tragikomičnoj koegzistenciji stoljećima izoliranih otočana, turista i nezvanih useljenika, pa tako Filippovu ljetnu avanturu s gradskom djevojkom i bezbrižna noćna kupanja narušava imigrantska drama na pučini; dok se obitelj okuplja za tradicionalnom tjesteninom, začudna je za stolom prisutnost afričkog dječačića koji s njima uživa u objedu. More koje oduvijek istodobno fascinira, ali i plasi, te donosi (strance – danas turiste i imigrante) i odnosi (Filippova oca koji je na moru poginuo, ali i otočane koji bježe na kopno zbog egzistencijalnih razloga) ovdje je narativni otporac. *Kopno* je temom stranca kojeg more izbacuje i time unosi pomutnju u malomišćansku kolotečinu blisko oniričnoj irskoj drami *Ondine* (2009), koja se naposljetku iz bajke o morskoj nimfi transformira u prozaičan napis iz crne kronike o ilegalnoj trgovini ljudima. Kako je djed sve nemoćniji, brod trošan, a od ribe se jedva preživljava, Filippova je usamljena i frustrirana



Prizor iz
filma Kopno
(Terraferma,
Emanuele
Crialese, 2011)

na majka prisiljena kuću prepustiti turistima ne bi li zaradila novac za novi životni početak sa sinom na kopnu. Istodobno u garaži u koju se povukla s obitelji potajno porađa i njeguje mladu Afrikanku i njezino dvoje djece, čime po odredbama svoje zemlje, opterećene sve ozbiljnijim imigracijskim problemom, čini kazneno djelo. Irski film starinskog štiha, podcrtan tugaljivom glazbom, dopadljivo je klišeiziran prikaz otočića s kraja svijeta koji se u fokusu medijskog interesa našao kao prva postaja do žuđene Europe najezdama Afrikanaca. No kako je ocrtavanje karaktera i situacija tek naznačeno i u sjeni naglašene vizualnosti, Kopno unatoč elementima socijalne drame ipak ostaje tek impresionistički film inspiriran intrigantnom novinskom crticom.

Albert Nobbs (Rodrigo Garcia, 2011), pak, ozračjem i estetikom na tragu je u nas aktualnog televizijskog serijala *Downton Abbey*. Ova britansko-irska kostimirana drama filigranski ocrtava Irsku s kraja 19. stoljeća iz vizure nižeg, služinskog sloja. Kronika jednog vremena ovdje se filtrira kroz nesvakidašnju intimnu pripovijest batlera otmjenog dablinskog hote-

la. Albert Nobbs (Glenn Close) živi s teretom bizarne tajne: on je, naime, žena. I to nesretna, emocionalno obogaljena, nerealizirana. Paraliziran od straha da će biti razotkriven, Albert se ukočen poput grotesknog lutka mikrijski stapa s okolinom u koju se nikad nije ni pokušao uklopiti. Ograničena uma i blokiране osobnosti do te mjere da ni sam više ne zna kojega je spola ni koje mu je pravo ime, emancipirao se s negiranjem svoje ženskosti i latentnom homoseksualnošću, što je posljedica isključivo pretrpljenih trauma, nikako slobodoumne osviještenosti ili ekscentričnosti. Izmešten iz sadašnjosti, Albert desetljećima mehanički obavlja svoj posao i predano štedi zarađeni novac motiviran vizijom slobode u vlastitoj trgovini duhanom, koja ostaje tragično neostvarena. Rez u njegovoj životnoj monotoniji fatalni je susret s karizmatičnim soboslikarom koji također zbog golog preživljavanja krije da je ženskog spola, no za razliku od Alberta emocionalno je ispunjen u braku s drugom ženom. Dirljivo nesposoban spoznati što podrazumijeva bračni život, shvaćajući obitelj isključivo kao puko zadovoljavanje društve-

VANJA KULAŠ:
NE ODVEĆ
ORIGINALNO
PROPISTIVANJE
FRAGILNOSTI
IDENTITETA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ne forme, Albert nastoji površnu ljepuškastu služavku za udaju pridobiti skupim darovima. Albert Nobbs čudak je neobične priče, ali tako običnog sna, koji ga u konačnici odvodi u smrt. Karikaturalna figura posve lišena ljudske aure prema kojoj i likovi i gledatelj teško da osjećaju ikakvu empatiju, sve do samoga tužnog kraja kad se opći zazor, za njega samog prekasno, pretvara u nježno suosjećanje.

Partneri (*Complices*, Frédéric Mermoud, 2009) tradicionalni su kriminalistički (tj. francuski – policijski) film klasičnog prosedea i hladne fotografije prljavih tonova koji počinje sasvim uobičajeno pronalaskom neprepoznatljiva trupla u mutnoj riječi. Dok hodajući klišej žanra u liku osamljena sredovječnog detektiva Hervéa Cagana (Gilbert Melki) – u tandemu s ništa manje frustriranom kolegicom Karine Mangin (Emmanuelle Devos) – istražuje zločin, flashbackovi ljubavne veze Rebecce (Nina Meurisse) i ubijenog Vincenta (Cyril Descours) postupno nam *ab ovo* rasvjetljuju genezu slučaja. Ovaj se film detekcije poigrava vremenskim sljedovima intervenirajući u glavni narativni pravac istrage (koja traje gotovo koliko i sam film i, razumljivo, kreće se retrospektivno) umetnutim fragmentima ljubavne priče koja je prekinuta Vincentovom smrću i Rebeccinim nestankom. Uz mehanizam razrješavanja kriminalističke zagonetke pratimo i dva posve oprečna muško ženska odnosa: nikad ostvarenu latentnu međusobnu privlačnost dvoje policijskih partnera u opoziciji s fatalističkom pričom dvoje pubertetlja, čija se uzajamna općinjenost naprotiv trenutno konzumira. Njih dvoje ljubavnici su, ali i poslovni partneri: Vincent je žigolo iz homoseksualnog miljea koji u prostituciju uvlači i svoju maloletnu djevojku. Kako se kriminalistički film više od bilo kojeg žanra odlikuje autentičnošću i realizmom, kako stilom snimanja tako i pristupom temi, idealan je medij za socijalnu kritiku. No *Partneri* su, baš poput filmova braće Dardenne, distanciran i objektivan izvještaj bez i najmanje naznake osude protagnista i

njihovih problematičnih postupaka. Oštar sken društva koji ne teži interpretaciji ostaje bez dijagnoze. Uvjerljiva i realistična drama impregnirana socijalnom, emocionalnom i seksualnom disfunktionalnošću, koja sirovom fotografijom pseudodokumentarističke držurave kamere i krupnim totalima nastavlja tradiciju francuskog novog realizma 1990-tih, tematikom i minimalističkom estetikom ujedno podsjećajući na socrealistični britanski te tzv. novovalni rumunjski film.

U danskoj *Obitelji* (*En familie*, Pernille Fischer Christensen, 2010) okosnica je filmske priče, u maniri sapunice za lijeno nedjeljno popodne, krhkost naizgled nepomutljive sreće idilične patchwork obitelji vlasnika luksuzne pekarnice. Isprva se čini da se dominantni *partner familias* Rikard (Jesper Christensen) uspješno oporavio od zločudne bolesti (svjedočimo njegovu veselom vjenčanju s dugogodišnjom životnom partnericom, dok se galeristici Ditte (Lene Maria Christensen), njegovoj najstarijoj kćeri, nudi posao života u New Yorku. Uopće, u prvom dijelu ove elegantne, vizualno dopadljive drame urbane nordijske estetike i lijepih ljudi sve pomalo iritantno pršti od blagostanja, vitalnosti i velikih planova. Pokoljenjima uglednu i imućnu pekarsku obitelj upoznajemo u najavnoj špici kroz efektno listanje crno-bijelih fotografija uz simpatičnu indie-glazbu što suggestivno, štoviše, čak manipulatorski upućuje na predvidljivu komediju karaktera i međugeneracijskih obrazaca u kontekstu suvremene skandinavske obitelji. No, naslućujemo zlo i, doista, ništa od opuštanja jer slijedi lavina šokova: Ditte nakon trenutne sreće zbog neplanirane trudnoće osvijesti da se beba ne uklapa u novi životni stil, pokaže se da se očeva bolest vratila u još brutalnijem i ovaj put inoperabilnom obliku, a on kćer miljenicu ucjenjuje svojim stanjem da bi odustala od newyorške karijere i nastavila obiteljski posao. Lepršava glazba ustupa mjestu patosu ozbiljnih gudačkih dionica, a pred očima nam promiču uznemirujući prizori induciranih Dittina pobačaja u kupao-

nici, očeva epileptičnog napada pred prestravljenim devetogodišnjakom, njegova zastrašujućeg psihofizičkog propadanja te konačno umiranja i priprema za pogreb. Inzistiranje na tome da otac dugo i bolno umire, te u završnici filma doista i umre pred ocima svoje malodobne djece, ne čini se najsretnijim mehanizmom emocionalnog vezivanja članova poprilično disfunktionalne obitelji koja se, kako se film i očev život bliže kraju, sunovraćuje u kaos međusobnog nerazumijevanja i krajnje sebičnosti koja rapidno metastazira u sve obiteljske sastavnice. Tako bajka završava vlastitom dekonstrukcijom, no mi se ne identificiramo, ne suošćemo, ne strahujemo. Dapače, ostajemo posve neosjetljivi baš kao da su se plošnoj i nepostojećoj obitelji iz kataloga za namještaj počele odjednom događati loše stvari.

Kako sam naslov filma sugerira u *Otmici Heineken* (*De Heineken ontvoering*, Maarten Treurniet, 2011) riječ je o ekrанизaciji otmice najvećeg svjetskog pivarskog magnata Alfreda Heinekena (Rutger Hauer) koja je svojevremeno intrigirala Europu. U trileru po definiciji uobičajeno nalazimo moralno pozitivnog pojedinca čiju egzistenciju ugrožava skupina nasilnika loših namjera. Gledatelj se snažno poistovjećuje sa žrtvom u nastojanjima da se ova spasi ili preživi na neprijateljskom terenu, no u ovom je slučaju neodlučan s kojim bi se likom identificirao u ritmičnom izmjenjivanju pozicija moći, dominacije i podređenosti otmičara i žrtve. Dok je Heineken rudimentarno okarakteriziran kao krajnje nesimpatičan samozadovoljni kapitalist, njegov je otmičar Rem (Reinout Scholten van Aschat), koji u međuvremenu postaje jedan od najpoznatijih nizozemskih kriminalaca, prikazan kao infantilan mladić koji sa skupinom agresivnih prijatelja idealistički želi osvetiti oca alkoholičara kojeg je Heineken, otpustivši ga, uništio. Najveća zanimljivost ovoga filma Heinekenova je unutarnja transformacija u rubnoj situaciji životne opasnosti i neočekivanog gubitka moći. Uvjerljiva gluma Rutgera Hauera i sjajna

scenografska i kostimografska rješenja prebacuju nas realistično u 1980-te i ozračje ondašnjih kriminalističkih serija, no dojam kvare prvoloptaški izbor glazbe, neugodno frenetičan ritam te ponajprije eliptičan i nejasan scenarij koji zbunjuje gledatelja kojemu nisu *a priori* poznate pojedinosti ovog stvarnog kriminalističkog slučaja.

Austrijska ratna drama *Moj najbolji neprijatelj* (*Mein bester Feind*, Wolfgang Murnberger, 2011), koja perpetuira neprolaznu opsесiju Drugim svjetskim ratom – sjetimo se samo njemačke satire o Hitleru (*Mein Führer – Die wirkliche wahre Wahrheit über Adolf Hitler*, 2007) neočekivano se (zamjenom uloga glavnih protagonisti) konvertira u farsičnu komediju zabune koja kulminira klasičnim hepiandom. Film počinje *in medias res* padom njemačkog aviona pod paljbom partizana. Viktor Kaufmann (Moritz Bleibtreu) i Rudi Smekal (Georg Friedrich) jedini su preživjeli. Retrospektivnim skokom u predratnu 1938. godinu rasvjetljava se neobičan odnos nekoć najboljih prijatelja (romantizirano prijateljstvo u prijeratnom Beču mladića iz imućne židovske obitelji trgovaca umjetninama sa sinom njihove služavke, garnirano je pomalo neuvjerljivom naklonosću Viktorovih roditelja prema mladiću nižeg društvenog statusa) čijom zamjenom uniformi počinje perverzna igra moći. U očištu je zavrzlama oko jednog slabo poznatog Michelangelova crteža u posjedu Viktorova oca, koji se nadao da će vrijedna slika njegovoj obitelji osigurati izlaz iz zaraćene Austrije, no u posvemašnjem ratnom bezumlju, po kratkom postupku svi bivaju odvedeni u logor. Kad nacisti shvate da imaju kopiju, po naredbi nadređenih Viktora iz logora izvlači upravo Rudi koji se priključio nacistima ne bi li se zajedno domogli originala slike, ali dožive nesreću i tu je početak histerične farse neuvjerljivih obrata i suludih likova i situacija. Poput Benignijeva filma *Život je lijep* (*La vita è bella*, 1997) tema holokausta obrađena je ovdje neobavezno, ne prelazeći granicu političke korektnosti, no ne

VANJA KULAŠ:
NE ODVEĆ
ORIGINALNO
PROPISTIVANJE
FRAGILNOSTI
IDENTITETA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nadrealistički, već humorno podilazeći publici. Ipak, film *Moj najbolji neprijatelj* lišen je lucidnosti i svježine kojim bi se opravdao još jedan parodijski film slične ratne tematike.

Piran-Pirano (Goran Vojnović, 2010) tugaljiva je priповijest tamnih tonova o Antoniju (Boris Cavazza) i Veljku (Mustafa Nadarević), dvojici ostajelih muškaraca napuklih životnih priča i podvojenih nacionalnih identiteta, baš poput grada s dva imena u kojem se ponovo susreću nakon pola stoljeća, pred sam kraj života. Jezično se ne razumiju, no shvaćaju da, iako oduvijek na suprotnim stranama, dijele bolnu sudbinu izmještenosti i pozicije doživotnih autsajdera. Pronalaze se u trenutku kad se Talijan otjeran iz Pirana 1945. godine vraća u rodni grad ne bi li ondje dočekao smrt. U rod-

noj kući zatječe Slovenca, a uistinu Bosanca, koji je sudjelovao u partizanskom oslobađanju grada od okupatora, pri čemu je bio protjeran i dio domaćeg stanovništva. Naizmjence s tkanjem njihova katarzičnog ispovjednog odnosa u polumraku stare, nekoć Antonijeve, a sada Veljkove kuće, retrospektivno pratimo dirljivu priču njihove ratom uništene mladosti i ljubavnog trokuta sa Slovenkom Anicom (Nina Ivanišin) u koju su obojica bili zaljubljeni. Nakon što Antonio mora pobjeći, Anica se uđaje za Veljka. Sada, nakon Aničine smrti, dvojica se muškaraca oprashtajući jedan drugome, oprashtaju od života. Mračan film s humorim elementima, lijepe priče, no nedovoljno razrađenih motiva identiteta i nepripadanja.

UDK: 791.633-051BEZINOVIĆ, I. "2011"(049.3)

Blokada

(Igor Bezinović, 2011)

Za hrvatsku je nacionalno-državotvornu političku struju 1971. nulta godina. Hrvatsko proleće, studentski štrajk i Karađorđevo začetak su suvremene hrvatske državnosti. Prije 1971. postoji dubiozna državnost Socijalističke Republike Hrvatske unutar SFRJ, zatim mračno poglavje fašističke i kvislinške državne tvorevine u obliku NDH, te još dalje – prijelazno međuratno razdoblje i uobličavanje državotvornih ideja unutar različitih političkih struja kao što su bile Hrvatska seljačka stranka, ustaški pokret i Komunistička partija Hrvatske. Krajem 1. svjetskog rata počinje pak razdoblje daleke povijesti, u povjesnom smislu mahom obilježene tek domoljubnom romantizacijom nacionalne i narodne ideje. Ako razdoblje do 1918. predstavlja period drevne i već beskonfliktne povijesti, ako razdoblje između 1918.-1971. predstavlja razdoblje nacionalnih tragedija i stranputica, onda razdoblje nakon 1971. priprema hrvatsko-državotvornu varijantu Fukuyamina "kraja povijesti". Godina 1971. donosi nacionalno buđenje, 20.-ostoljetni ekvivalent ilirskog pokreta i sjeme "nove zore" koja dolazi s pobjedom HDZ-a na izborima 1991., s odcjepljenjem i, konačno, s pobjedom u ratu za nezavisnost. *The End. Finito.* Nema više.

Čitavo pak razdoblje nakon stjecanja nezavisnosti nešto je poput života u povjesnom raju: Tuđman će umrijeti, HDZ izgubiti izbore, hrvatska nogometna reprezentacija dramatično izgubiti europsko četvrtfinale protiv Turske, hadezeovski će premijer zbog "kleptomanije" završiti na optuženičkoj klupi, a Hrvatska prebaciti dio svog suvereniteta na EU – no sve su to događaji nakon tzv. "povjesnog uskrsnuća hrvatske države", što je uobičajeni religijski termin kojim državotvorna ideja opisuje uspostavu Republike Hrvatske. Drugim riječima, sve je to samo povijest

Nebeske Hrvatske. Dakle, za hrvatsku nacionalno-državotvornu struju povijesti više nema. Mi smo osuđeni živjeti u povjesno zrakopraznom prostoru u kojem postoje samo mali i srednji povijesni događaji, pošto je onaj veliki već ostvaren. Također, jedini mali ili srednji događaj koji može imati povjesnog značaja onaj je koji bi vodio povjesnoj kataklizmi, odnosno, gubitku nacionalne države. Posrijedi je, dakako, shizofrena situacija: sve je gotovo, i ništa nije sigurno. Sve je ujedno i nebitno, ali i sve može biti kobno. Hrvatska je uskrsnula, ali Hrvatska je i dalje u smrtonosnoj opasnosti. Između raja i pakla nalazi se gotovo nevidljiva granica koja u svakom trenutku može biti prijeđena.

Ako u tu, još uvijek dominantnu povjesno-ideološku matricu ubacimo blokadu Filozofskoga fakulteta u Zagrebu s kraja proljeća i početka ljeta 2009. godine, možemo lijepo vidjeti da nacionalno-državotvorna struja ne zna što bi s tim događajem. Prema stavu nacionalnih televizija i tadašnje desne vlade posrijedi je nebitan događaj u kojem su "lijeni" studenti tražili "besplatno obrazovanje", odnosno, priliku da postanu "vječni studenti". Za nacionalističke pak paranoike posrijedi je bio potencijalno opasan antinacionalni i antidržavotvorni virus u obliku internacionalnog marksizma. I, možda, najvažnije, riječ je o događaju koji je bezobrazno ušao na teren svetog povjesnog tla – onog na kojem se nulte 1971. godine dogodio studentski štrajk nacionalističkog predznaka.

"Osvajanje" Filozofskoga fakulteta u Zagrebu (i još nekih drugih humanističkih fakulteta u državi) u studentskoj pobuni protiv komercijalizacije obrazovanja 2009. godine nešto je poput nepotrebne povijesti, gotovo pa antimaterija, antipovijest. Tamo gdje su studenti 1971. pjevali *Lijepu našu*, tamo gdje je zarudila nova zora nacionalne povijesti, na istom tom posvećenom tlu, na tom križu na kojem se počela stvarati mučenička suvremena Hrvatska, neki su studenti počeli štrajkat, ali ne zbog približavanja Hrvatske EU, ne zbog normalizacije odnosa sa Srbijom, ne zbog haških osuda – nego zbog borbe protiv ne-



oliberalne komercijalizacije društva. Studentska je blokada stvarala povijest tamo gdje je povijest prestala. Umjesto ekskluzivno nacionalne povijesti promovirala je anacionalnu povijest. Nultu 1971. kao da je najednom pokušala zamijeniti nekakva 2009.-a. Baš kao da godine i dalje teku, baš kao da se Zemlja i dalje okreće oko Sunca.

Sve to neuklapanje blokade FF-a u dominantnu ideološku matricu uvelike je zamaglilo sam događaj. Neki segmenti društva, mahom lijeve provenijencije, blokadu su ocijenili kao najznačajniji događaj nakon pobjede koalicije na izborima 2000. godine. No slika o onome što se događalo na FF-u nije doprijela duboko u društvo. Zanimljivo bi bilo vidjeti rezultate ankete javnog mišljenja o zbivanjima iz 2009. Sjećaju li se građani o kakvu se događaju tu radilo? Zašto su se studenti pobunili? Koji su bili njihovi zahtjevi? Kako su se organizirali? Kako se studentska pobuna uklapa u suvremenu krizu neoliberalnog kapitalizma? Većina građana najvjerojatnije više nema pojma kako bi odgovorila na ta i slična pitanja.

Tu povjesno-ideološku blokadu sada razbijaju dva dokumentarca, *Zemlja znanja* Saše Bana i *Blokada* Igora Bezinovića. Posrijedi su filmovi blizanci. Tematski jednakovrijedni. Oba jednako vjerodostojno dokumentiraju "antipovjesno"

događanje na FF-u. Oba imaju istu društvenu ulogu: rasvjetljavanje događaja koji je svjesno ili nesvesno medijski bio uvelike cenzuriran (baš kao što je to bio slučaj i s američkim ljevičarskim dokumentarcima koji su tijekom rata u Iraku razbijali informacijsku blokadu nacionalnih televizija). I premda *Blokada* lagano odskače, kao poetičnija i čišća, o *Bezinovićevu* filmu ne može se govoriti bez *Zemlje znanja* Saše Bana, niti ima nekog smisla isticati jedan film naspram drugog. Dapače, takvo suprotstavljanje samo potiče međusobnu (kapitalističku!!!) kompetitivnost i izmiče suštini oba filma. A ta jest da su posrijedi aktivistički, borbeni dokumentarci – oni koji bilježe događaj, ali i sudjeluju u njemu. Studenti su 2009. imali izvješen transparent: "Jedan svijet, jedna borba." Ovdje imamo dva filma, ali također jednu borbu.

Svaka estetska i izvedbena procjena *Blokade*, a posebno natjecateljska usporedba sa *Zemljom znanja*, na neki način otupljuje aktivističku borbenost filma. U društvenoj situaciji kada su svi elementi socijalne države pod ovakvim ili onakvim pritiskom, najvažnijim se čini povjesno i ideološko čitanje filma koje je izvan strogo personalizirano-autorskih i izvedbeno-kritičkih kategorija. Posrijedi je možda ideologizacija filma

koja estetsku vrijednost podređuje političkom cilju. Generalno, riječ je o neprihvatljivom diskursu. No u slučaju *Blokade i Zemlje znanja* možda je dozvoljena iznimka od uobičajenih kritičarskih vrednovanja. Uostalom, sami autori *Blokade* dje-lovali su kao interna dokumentaristička ekipa Nezavisne inicijative za besplatno obrazovanje "aktivno sudjelujući u cijelom procesu kao sastavni dio i medij same borbe", pa je stoga film nastao "ne samo kao autorski projekt, nego kao i participacijski projekt studentskog kolektiva uključenog u borbu za besplatno obrazovanje". Dakle, pojam "autorski" nadopunjuje se s terminom "participacijski" čime se posredno briše granica prema također participacijskom projektu "zemlje znanja". Ta ideološka instrumentalizacija filma jasno je naznačena i nju ne mogu dovesti u pitanje ni kuloarske glasine o međusobnoj kom-petitivnosti dviju ekipa tijekom snimanja filmova.

Unutar kakva se ideološkog konteksta odvija ovaj participacijski filmski projekt? O kakvoj političkoj borbi govorimo? Socijalna država ili *welfare state*, kako je definirana u angloameričkoj literaturi, generički je izraz za sva razvijena društva nakon 1945. godine. Temelji socijalne države socijalno su osiguranje, tj. neki oblik naknade za nezaposlene, za stare, za bolesne, za one s mnogo djece ili za trudnice. Zatim, zdravstveno osiguranje, kao ekstenzivni dio općeg socijalnog osiguranja, pa stambeno osiguranje, briga za djecu čiji roditelji rade, odgovornost za zaštitu okoliša, za zaštitu potrošača, za društveno finansiranu kulturu i, dakako, obavezno osnovno obrazovanje, besplatno gimnazisko obrazovanje i osnovni oblici besplatnog fakultetskog obrazovanja. Sve ove instance hrvatske socijalne države, naslijedene iz zatomljenog socijalističkog razdoblja i njezina "dubioznog" državotvorstva, pod snažnim su napadom. U zdravstveno osiguranje uvodi se komercijalizacija, stambeno osiguranje svodi se na poticanu stanogradnju, kroz čitave 1990-e neusklađivanje rasta mirovina s rastom plaća bilo je protuustavno, trenutačno sve su jači glasovi za komercijalizaciju kulture, a njih prati i trend komercijalizacije obrazovanja.

Besplatno obrazovanje temeljna je instanca društvene egalitarnosti. Društveni razredi najlakše se nadilaze s diplomama. Besplatno obrazovanje omogućuje talentiranim, marljivim i inteligentnim pripadnicima neprivilegiranih klasa da postanu liječnici, inženjeri i profesori. Besplatno obrazovanje, odnosno, društveno finan-cirano obrazovanje razvija kreativne i intelektualne potencijale cijelog društva. Upravo stoga bogati ne žele besplatno obrazovanje. Njihov je cilj okoštavanje postojeće hijerarhije društva, a ne vertikalna društvena protočnost. Osiguranje postojećeg statusa i postojećih privilegija najlakše se postiže komercijalizacijom obrazovanja. Cilj komercijalizacije nije finansijsko jačanje sustava obrazovanja i znanstvenih ustanova, već omogućavanje kupovine diploma za jedne i onemogućavanje pristupa obrazovanju za druge. Baš zato bogati, kojima je inače tako mrsko plaćanje bilo kakvih poreza, tako radosno i spremno žele plaćati obrazovanje za svoju djecu i djecu svoje djece. Studenti FF-a čitav su taj problem dokidanja socijalne države kroz komercijalizaciju obrazovanja artikulirano iznijeli. Tijekom blokade mediji su konfuzno (i zlonamjerno!) izvještavali o zbivanjima na Filozofskom fakultetu, no, kao što se može vidjeti u *Blokadi*, riječ je bila o profiliranom i domišljenom otporu neoliberalnoj komercijalizaciji društva. U filmu možemo vidjeti i način funkcioniranja blokade, i one studente koji su činili njeno jezgro, i idealistički zanos mlade generacije i festivalsko ozračje same pobune.

Blokada i Zemlja znanja upisuju događaj iz 2009. u memoriju društva. I to je možda ono naj-važnije kod oba filma. Njihov dokument dolazi iz povijesnog "neprostora": pobuna se događa na mjestu na kojem se ne bi trebala događati, stvara se povijest tamo gdje je povijest dovršena, da-pače, svojom izmknutošću od nacionalno-državotvorne struje dolazi i kao daleka prijetnja samom tom dovršetku povijesti. Ali ona je tu. Prvo, kao realan događaj, a sada i kao izvanredan povijesni zapis.

Što će se dalje događati s tom povijesnom memorijom ne može se znati. Godina 2009.

možda će biti nova 1971., zametak novog društva, nove povijesti. Kao takvu mogli bi je uobičiti neki budući povjesni događaji i buduća društvena strujanja, ono prošlo što se već dogodilo, ali i sami filmovi koji su događaj zabilježili i sada premošćuju jaz između prošlosti i budućnosti.

Dragan Jurak

UDK: 791.633-051POLANSKI, R."2011"(049.3)

Bračne svađe

(*Carnage*, Roman Polanski, 2011)

Postavka novog filma Romana Polanskog stara je, jednostavna i zločudno istinita: stavite li ljudе u istu sobu oni će se prije ili poslije međusobno poklati. Da je ljudska priroda pakleni stroj kojem je dovoljan najmanji disbalans da bi pokrenuo svoju potisnutu destruktivnu mašineriju, ovaj je Poljak uvjerljivo pokazivao, a time i dokazivao još od svog filmskog debija. Nakon što je Drugi svjetski rat iskusio iz perspektive djeteta koje se bori da preživi u varšavskom getu, dok mu je majka umirala u Auschwitzu, ne iznenađuje da je Polanski odlučio istražiti tamniju stranu ljudske prirode. Učinio je to posvetivši život snimanjuigranih filmova koje ne moramo voljeti, ali im se nije moguće ne diviti zbog beskompromisne hrabrosti s kojom razotkrivaju sebičnosti i anomalije navodno plemenite ljudske prirode pred kojima bi nas većina najradije zatvorila oči. U tome je odvažnom životno-umjetničkom pothvatu često bio okrutan, sadomazohističan i beščutan, ali i magistralno lucidan i precizan. Pritom ga je prvenstveno zanimalo prikazati te tako istražiti i donekle rasvijetliti podsvjesne impulse koji vladaju našom psihom, a koji nas uvijek i iznova potiču da se ponašamo poput životinja koje se nevješto pretvaraju da su ljudi. Naša trapavost u ovlađavanju iracionalnom stranom naše prirode veselila je i inspirirala Polanskog od samih početaka, no ono što je variralo bila je koncentracija i umješnost izvedbe njegovih filmskih ostvarenja koja nije uvijek bila na visokoj razini koju smo od njega skloni očekivati. Nedavno nas je pak oduševio *Piscem iz sjene* (*Ghostwriter*, 2010), jednim od najimpresivnijih filmova bogate mu i ponekad hirovima sklone karijere, u kojem je ambiciozno zagrizao u postavke hitchcockovskog trilera pre-



složivši ih u daleko kompleksniju cjelinu no što bi se dalo pretpostaviti kada je zvanično riječ o visokobudžetnom žanrovskom ostvarenju. Pisac iz sjene ilustrirao je svu raskoš talenta Romana Polanskog koji je još 1960-ih snimao ono što danas nazivamo filmskim klasicima, a sada iz svog kućnog pritvora svijetu isporučuje filmove koji zapanjuju sublimnošću svog umjetničkog pothvata postignutom prvenstveno majstorskim baratanjem filmskim izražajnim sredstvima. Nakon toga po svemu grandioznog projekta Polanski se odlučio za jedan naoko jednostavan, mali film odlučivši snimiti takozvani *kammerspiel*.

Bračne svađe utemeljene su na hit drame *Bog masakra* (*Le dieu du carnage*, 2006) francuske dramatičarke Yasmine Reze s kojom je redatelj supotpisao scenarij. Taj je komad postavljan diljem svijeta, a do sada je imao i dva hrvatska uprizorenja. Film se ne odvaja od kazališne strukture predloška pa se gotovo u cijelosti odvija u jednoj jedinoj prostoriji. U nju je Polanski smjestio dva bračna para koji, kako film odmiče, sve dublje zagledaju u svoje čašice s viskijem, što priziva Nicholsovou ekranizaciju Albeejeva komada *Tko se boji Virginije Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, Mike Nichols, 1966) s moćnim

interpretacijama Elizabeth Taylor i Richarda Burtona. Kod Polanskog, pak, frustrirane supružnike utjelovljuju Jodie Foster i John C. Reilly te Kate Winslet i Christoph Waltz. Svi zajedno s jednako puno entuzijazma sedamdesetak minuta filma provode međusobno se obasipajući zastrašujućim buketima pasivne agresije. Pritom ih krasi inventivnost i kreativnost u pronalaženju uviјek novih načina da ponize i naude ljudima oko sebe koje preziru s gotovo jednakom strašću s kojom mrze sami sebe. Povod njihovu susretu jest incident prilikom kojeg je sin bračnog para Cowan (Winslet i Waltz) navodno slučajno izbio Zub sinu bračnog para Longstreet (Foster i Reilly). Ovaj nesretni događaj, koji se odvio na dječjem igralištu newyorškog parka, gledamo iz daljine za vrijeme uvodne špice te nam se on doimlje posvema bezazlenim i nevinim, baš kao i svaka naivna dječja igra. No u svijetu Romana Polanskog upravo takve situacije skrivaju najveći potencijal da iz ljudi izvuku na površinu ono što neprestance i uporno skrivaju. Roditelji daju dječaka odlučili su tako mirno razriješiti ovu sitnu neugodnost. Cowanovi će napisati pisamce u kojem se ispričavaju za ozljede što ih je njihov sin nesmotreno nanio drugom dječaku. Posje-

ćuju Longstreetove da bi udruženim snagama sročili taj mali testament svoje pokore. Prve se nesuglasice javljaju već prilikom fraziranja pisma u kojem Longstreetovi žele upotrebiti riječ koju Cowanovi nalaze odveć osuđujućom. Svatko od njih očito namjerava zadržati ono za što naivno i površno vjeruje da bi trebalo predstavljati njegovo ljudsko dostojanstvo. Dva će bračna para vrijeme trajanja filma provesti isprva u rukavica-ma, a kasnije eksplicitno iskazujući međusoban prijezir koji im služi za očuvanje kule bjelokosne sačinjene od kompleksnih iluzija o vlastitoj veličini i važnosti. Najjasnije se to iskazuje u liku Penelope Longstreet (Jodie Foster) koja knjigama o umjetnosti i vazom punom ljupkih žutih ruža kupuje svoju duhovnu uzvišenost dok je u stvarnosti sitna duša izmučena i posramljena svojom malograđanskom egzistencijom u kojem je tek besposlena supruga sirovog i priglupog trgovca Michaela (John C. Reilly). Daleko se simpatičnijim pak doimlje odvjetnik Alan Cowen kojeg utjelovljuje Christoph Waltz čija glumačka izvedba kombinacijom opuštenosti i preciznosti nadmašuje one ostalih kolega. Njegov je lik najmanje sklon ispraznim kurtoazijama kojih se, primjerice, Penelope drži kao pijan plota. Njegova je cinična osobnost osvježenje za gledatelja, ali ne i za njegovu hladnu i taštu suprugu Nancy (Kate Winslet) koja će svoje potisnute emocije iskazati doslovno i metaforički rigajući po monografijama analno pedantne Penelope te bacajući suprugov mobitel u njezinu vazu s ružama koje će na kraju pobacati van iz vase u očajničkom pokušaju zadobivanja kontrole nad situacijom. Najveća je mana Rezina komada, a time donekle i samog filma koji se vjerno drži svoga predloška, što za razotkrivanje ljudskih slabosti koristi osobe koji su *a priori* vrijedne našeg sažaljenja, ako već ne iskrenog prijezira. Time smo donekle osuđeni na razinu ruganja koju uspješna komedija transponira u indirektno prokazivanje općih obrazaca ljudskog ponašanja. Možemo zaključiti da Polanskom to u *Bračnim svađama* više-manje polazi za rukom jer je smijeh koji film u nama izaziva zapravo duboko neugodan i uznemirujuć. Gle-

dajući iluzijama sklone nesretne i nimalo samokritične budale naslađujemo se slabostima koje ćemo lako pronaći ovlaš se osvrćući oko sebe i gledajući u sebe.

Polanski je već jednom ekranizirao kazališni komad u *kammerspiel* maniri snimivši *Smrt i djeva* (*Death and the Maiden*, 1994) prema tekstu čileanskog pisca Ariela Dorfmana sa Sigourney Weaver i Benom Kingsleyjem u naslovnim ulogama. Taj se film također pretežno odvija unutar jedne prostorije s razlikom da je redatelj u startu baratao s daleko nadahnutijim i kompleksnijim polazišnim materijalom. Usپoredimo li dijaloge ovih dvaju ostvarenja lako ćemo zaključiti da su oni u starijem daleko superiorniji. No film nisu samo njegovi dijalozi, niti ga oni ključno određuju. Postignuće *Bračnih svađa* leži u ingenioznoj režiji koju krase koncentracija, kontrola i nepogrešiv dar za ritam. Da su dijalozi mogli biti bolji – mogli su. Zbog toga donekle pate i glumačke izvedbe, no sve ostale komponente savršeno su izvedene. Svakom sekundom Polanski nam demonstrira kako i što znači režirati, kako film može biti hipnotički zanimljiv iako se u cijelosti odvija u jednoj jedinoj prostoriji. To naoko jednostavno postignuće rezultat je njegove bravurozne režije koja ovdje dolazi do punog izražaja s obzirom na zadano jedinstvo vremena, mjesta i radnje. Zaključno, dakle, *Bračne svađe* nisu kazalište nego film i kao takav funkcioniраju besprijeckorno. Polanski sigurnom rukom starog majstora režira pripovijest o četvoro ljudi unutar jedne jedine prostorije pritom pokazujući svu snagu i ljepotu filmskih izražajna sredstva upotrebljenih tako da se polazi od njihovih jedinstvenih, a često neiskorištenih mogućnosti.

Polanski svoj film završava neočekivanim prizorom hrčka što ga je Michael na užas Penelope i njihove djece prepustio na milost i nemilost newyorških ulica. Snalažljiva je životinjica očito preživjela i sada bezbrižno lunja istim onim parkom u kojem se dogodio neslavni incident koji je pokrenuo lavinu destrukcije između dvaju bračnih parova. Njegova mala njuškica našla je načina da se pobrine za sebe i nakon što ga je sebična

ljudska ruka izložila nepojmljivoj okrutnosti. Gledajući iznenada krupni plan jednog nevinog zaboravljenog glodavca ne možemo a da se ne prisjetimo bijelih miševa iz Resnaisovog remek-djela *Moj ujak iz Amerike* (*Mon oncle d'Amérique*, 1980). Kao i Resnais i Polanski se služi ovim očuđujućim krupnim planom bespomoćne, ali preživljavanju usmjerene životinjice, da bi poentirao nešto o ljudima koje smo netom gledali na platnu. Sitni nas sebični glodavac neumoljivo promatra svojim lukavim očicama dok nad njim i nad nama treperi zloguki smijeh kojim odzvanja uporno prešućivana istina – hrčak, to smo svi mi.

Višnja Pentić

UDK: 791.633-051MATANIĆ, D."2011"(049.3)

Čaća

(*Dalibor Matanić, 2011*)

Gledanje trilera gotovo ima obrednu funkciju – prije samoga gledanja filma podsjećate se na vlastita očekivanja o filmu, želite napetost, suspense, dobru priču i karakterizaciju likova te, naravno, rasplet koji će slijediti postavljene zakonitosti priče i zapleta. Dio je tog rituala gledanja trilera i suspense, koji osjećate oko toga hoće li film biti dobar ili ne, i taj dio rituala već prilično dugi niz godina uzimamo zdravo za gotovo bojažljivo svjesni činjenice da danas rijetko tko snima dobre trilere i da pravi užas ipak leži u onome što gledamo – u lošem filmu koji nam se odvija pred očima, a ne u onome što očekujemo, kako je mislio Hitchcock.

Najnoviji film Dalibora Matanića nije njegov prvi pokušaj u ovome žanru (*Fine mrtve djevojke*, 2002). Čaća iz naslova filma otuđeni je otac (Ivo Gregurević) koji živi na osami u Lici i kojega njegove dvije kćeri Lucija (Judita Franković) i Vera (Iva Mihalić) godinama nisu vidjele jer ih je napustio. Razlog zašto je to učinio obavijen je velom tajne. Međutim, Vera i Lucija, skupa s Lucijinim dečkom Vanjom (Igor Kovač), upućuju se na put u Liku jer je otac, navodno, smrtno bolestan.

Film izrazito polako gradi svoj tempo. Kadrovni su u početku duži i mahom prikazuju suroru planinsku prirodu okovanu snijegom, čime se stvara opreka između psihološke i fizičke izgubljenosti likova i njihove ništavnosti naspram prirode. Tajna, koju naslućujemo, čini se da je neizgovorljiva, što je obilježeno kadrovima u kojima sestre teško ostvaruju komunikaciju – izbjegavaju pogled, šute ili se vrijeđaju.

Dolaskom u zaselak kod kuće ne zatječu oca. Noć provode u očevoj kući. Ujutro se on vraća i saznajemo (kao i Vera i Vanja) da je Lucija lagala i da otac uopće nije bolestan, nego da ga

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



je Lucija očajnički željela vidjeti. Od tog trenutka napetost, koja je u početku držala film i priču, počinje opadati te na vidjelo izlaze manjkavosti scenarija. Doznajemo da nije lagala samo Lucija; već Vera i Vanja neko vrijeme održavaju ljubavnu vezu i usprkos Verinu inzistiranju da to kažu Luciji, Vanja to odbija učiniti. To ostavlja dodatne posljedice na odnos sestara i napetost koja se godinama nakupljala među njima još se pojačala. Nakon što se Lucija drugi dan boravka prepusti pronalasku utjehe u alkoholu, rastrojena zbog očeva odbijanja da s njima podijeli stol i objeduje, Vanja i Vera upuštaju se u seksualni odnos kojem svjedoči otac. Ono što smo gledateljskom intuirijom mogli predosjetiti, postaje nam očito u toj sceni: Vera primijeti da ih otac gleda i prkosno odbija skrenuti pogled s njega. Naslućujemo da je odnos između nje i oca pokretač obiteljske tragedije (jedan od ključnih znakova je i u činjenici da ga sve do samog kraja filma nikada ne naziva tata ili "ćača", za razliku od Lucije).

Radnja se nepotrebno ubrzava nakon scene vojnerskog promatranja Verina i Vanjina odnosa Vanjinim nestankom u noći; on izlazi iz kuće i kreće se udaljavati prema šumi. Ubrzo doznađemo da ga je otac, sve u nadi da će "discipliniranjem" zeta ispraviti kozmičku nepravdu počinjenu svojim kćerima, čitavu noć držao svezana.

Kada ga na koncu oslobađa, Vanja mu prebacuje neuključenost u Verin i Lucijin težak život te mu govori, nesvjestan što za oca te riječi znače, da je upravo on u nedostatku pravoga oca njima morao glumiti očinsku figuru. Otac ga tada odluči ubiti, jer je Vanja sada bio taj koji je, nakon što je on izašao iz života svojih kćeri, njima radio ono zbog čega ih je on i odlučio napustiti. Shvaća da se nasilje nad njima nije zaustavilo njegovim odlaskom te da će kaznivši svoj jednako nasilni nadomjestak ujedno simbolički kazniti i sebe. Sestre svjedoče činu Vanjina ubojstva i nakon prvotnog šoka i pokušaja bijega prestaju se skrivati i počinju izlaziti na vidjelo njihove instinkтивne reakcije na očeve ponašanje još iz djetinjstva. Prestaju na nasilje reagirati strahom i pokazuju da se ne boje krvi, kao što se nisu bojale ni kada su bile djeca. Vera se vraća u kuću i uzima nož s namjerom da ubije oca, međutim, predomišlja se i u tom se trenutku slama i ispovijeda oču tajnu koju do tada nitko nije mogao izgovoriti; a otac je, pak, svojom šutnjom i odlaskom ponavljao njezinu traumu. Na Verine upite i vapaje zašto ju je povrijedio kao djevojčicu, otac nikako drugačije ne može uzvratiti osim riječima: "Oprosti". Tome intimnom ispovjednom trenutku svjedoči Lucija, kao što je otac svjedočio Verinoj i Vanjinoj intimi. Lucija tada shvaća razloge sestrine dugo-

godišnje mržnje i ponavlja očev pokušaj iskupljenja – uzima nož, polaže oca na krevet i ubija ga.

Sestre na kraju filma uspijevaju ostvariti odnos, ali taj odnos moguć je jedino njihovom zamjenom dominantnih pozicija: dok je Lucija na početku filma bila ta koja se postavljala kao pomirljiva, kao ona koju treba zaštititi, koja se zgraža nad nasiljem, Vera je bila ona jača koja je Lucijina sjećanja banalizirala i proturječila joj u nastojanjima da se pomiri s ocem. Činom oco-ubojsztva Lucija preuzima ulogu one jače, što se očituje i u njihovoj zamjeni sjećanja. Na početku filma Vera se prisjećala uspomene na zmiju koja proždire žabu i smijala se Lucijinu strahu nad viđenim, a na kraju filma Lucija je ta koja Veri govori o toj uspomeni i o njoj kao onoj koja se bojala toga što su vidjele. Zamjena sjećanja, odnosno, pozicije jačega, koji se te uspomene prisjeća, postaje simptomatično mjesto zalije-čenja traume zlostavljanja; Veri se sada dopušta slabost, jer je izgovorila traumu, iskazala ju je ne samo ocu, nego nehotice i sestri, koja je odlučila na sebe preuzeti čin osvete.

Zanimljiva protkanost obiteljske drame i trilera ostavila bi puno bolji dojam da se napestost, na kojoj se u prvih 50 minuta filma toliko radilo, nije jednostavno rasplinula slabim scenarijem zbog kojega su i izvedbe inače izvrsnih glumica ostale nedorečene. Mnogo je konteksta nedostajalo u prikazanom odnosu sestara, koliko god ga se pokušalo nadomjestiti suspenseom. Nedostaje dublje iznijansiranosti inače zanimljivih likova. Sestre su okarakterizirane vrlo površno, a glumice koriste svoju izvedbu da bi naj-sitnijim gestama, mimikom, govorom i šutnjom dočarale ono što nedostaje u scenariju. Za kraj nije na odmet spomenuti sjajnu fotografiju Vanje Černula koja sjajno dočarava psihička stanja sestara i oca kontrastirajući totale prirodnih lje-pota Like s krupnim planovima glumaca.

Dunja Plazonja

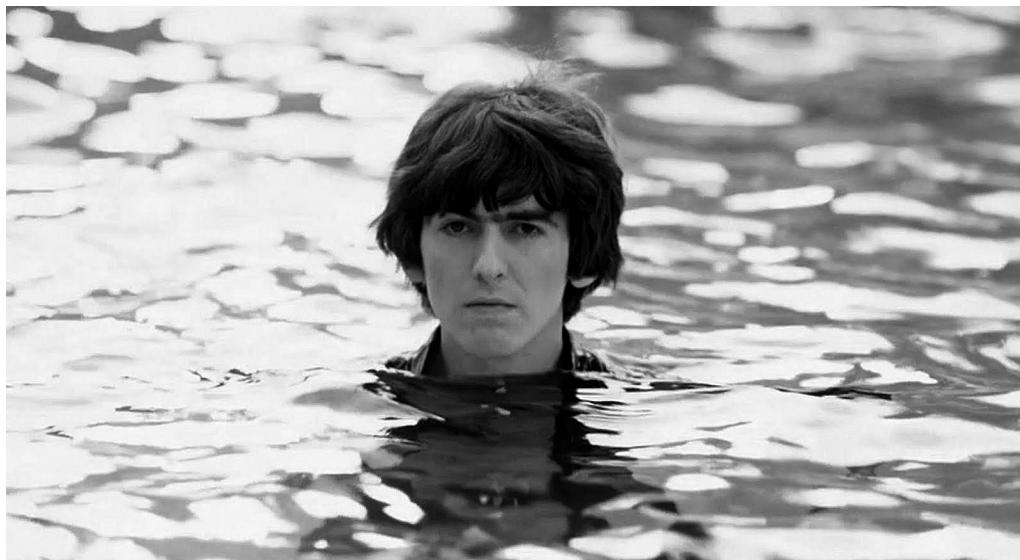
KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051SCORSESE, M."2011"(049.3)

George Harrison: umjetnik u materijalnom svijetu (*George Harrison: Living In the Material World*, Martin Scorsese, 2011)

Iz igranofilmskoga opusa Martina Scorseza razmjerno je lako uočljivo da je riječ o redatelju kojega snažno privlače i nadahnjuju stvarne životne priče i da ga uvelike intrigira istraživanje karaktera iznimnih, nesvakidašnjih pojedinaca kao što su – kronološkim redom snimanja filmove – boksački prvak Jake LaMotta u *Razjarenom biku* (*Raging Bull*, 1980), utemeljitelj kršćanstva Isus Krist u *Posljednjem Kristovu iskušenju* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), newyorški gangster Henry Hill u *Dobrim momcima* (*Goodfellas*, 1990), lasvegaški gangster Frank Rosenthal (u filmu nazvan *Sam Rothstein*) u *Casinu* (1995), tibetanski vjerski poglavac Dalaj Lama XIV u *Kundunu* (1997), newyorški gangster/političar/boksač William "The Butcher/Mesar" Poole (u filmu nazvan Bill "The Butcher/Mesar" Cutting) u *Banda-ma New Yorka* (*Gangs of New York*, 2002), sve-strani magnat Howard Hughes u *Avijatičaru* (*The Aviator*, 2004), newyorški broker Jordan Belfort u *Vuku s Wall Streeta* (*The Wolf of the Wall Street*) čiji je početak snimanja najavljen za kolovoz 2012, te pjevač i glumac Frank Sinatra u također na-javljenom *Sinatri*. Sedam, dakle, gotovo trećina od njegova 22 dosad snimljena dugometražna igrana filma, te dva od tri najavljeni, svojevrsne su biografije, još ih je barem tri – *Boxcar Bertha* (1972), *Između života i smrti* (*Bringing Out the Dead*, 1999) te *Tišina* (*Silence*, najavljena za 2013) – snimljeno prema fikcijskim predlošcima izravno (auto)biografskog nadahnuća, a dva su – *Tko to kuca na moja vrata?* (*Who's That Knockin' at*



My Door?, 1967) i Ulice zla (Mean Streets, 1973) nastala prema scenarijima nadahnutima događajima iz vlastitog života. U odnosu na opuse većine redatelja, Scorseseov je natprosječno okrenut biografiskom usmjerenju.

Iz Scorseseovih je igranih filmova, u kojima je od početka karijere iznimno učestalo u zvučnom odsječku koristio rock skladbe da bi dodatno dočarao ugođaj ili ideju određene scene, lako vidljivo (ili čujno) i da je njihov autor velik ljubitelj i poznavatelj rock glazbe. Iako će neki reći da je u takvim postupcima bio odveć nametljiv te da je filmove katkad pretrpavao pjesmama, Scorsese očito predano vjeruje u emocionalnu snagu rock and rolla i srodnih izričaja iz područja pop glazbe te je stoga gotovo redovito inzistirao na tome da izabrane glazbene brojeve stavlja u prvi plan i koristi ih kao izražajno sredstvo posve ravnopravno slici. Moglo bi se čak spekulirati da je time, uporabom već postojećih umjetničkih djela u svojim novim kreacijama, u igrane filmove uvodio svojevrstan dokumentarizam. Scorseseova vjera u rock i sve ono što u najširem smislu glazbeno pripada toj odrednici, bez sumnje je daleko veća nego kod većine drugih filmotvoraca koji su tukve pjesme mahom upotrebljavali tek kao pozadinsku potporu slici ili, u jednom razdoblju, kao svojevrstan ulog dopadljivosti, računajući ponaj-

prije na sentimentalnu vezanost publike uz glazbene hitove koja će pospješiti i svidljivost filma, odnosno, njegov komercijalni uspjeh, a potom i na objavljivanje takozvanih soundtrack albuma koji će se dobro prodavati.

O Scorsesejevoj ljubavi prema rocku slikovito svjedoči i anegdotalna priča rockera Robbieja Robertson, nekadašnjeg člana grupe The Band, o kojoj je Scorsese 1978. snimio cijenjeni koncertni dokumentarac *Posljednji valcer (The Last Waltz)* i koji je više puta surađivao na Scorsesejevim filmovima. Negdje početkom 1980-ih, Robertson i Scorsese, obojica svježe razvedeni, kao samci su živjeli zajedno u Scorsesejevu stanu u New Yorku. Robertson pri povijeda da su danju obojica uglavnom radili, svaki na svom poslu, a kad bi se Robertson u sitne sate vratio u stan, domaćin bi ga najčešće dočekao s ukusnom večerom i glasnom glazbom. "Nitko ne sluša glazbu tako glasno kao Marty!" ustvrdio je Robertson. A kad to kaže profesionalni rock-glazbenik, koji je bez sumnje i sam sklon glasnom slušanju glazbe, a najvjerojatnije se i kreće u krugovima osoba koje po prirodi stvari čine isto, onda to zasigurno treba shvatiti kao popriličan kompliment Scorsesejevoj strasti.

Osim u igranim filmovima, Scorseseova se ljubav prema rocku očitovala i izradom doku-

mentaraca i glazbenih spotova. U počecima profesionalnog rada, na prijelazu iz 1960-ih u 1970-te, kao montažer je, producent ili asistent režije sudjelovao u nastanku glazbenih dokumentaraca *Woodstock* (1970), *Medicine Ball Caravan* (1971) i *Elvis na turneji* (*Elvis on Tour*, 1972). Dok mu je igranofilmska karijera bila u punom pogonu, našao je vremena za režiju tri glazbena projekta: filmsku snimku spomenutog oproštajnog koncerta grupe *The Band* iz 1978. i hvaljeni osamnaestominutni glazbeni spot/kratki film za pjesmu "Bad" Michaela Jacksona (1987) – po mnogim mišljenjima jedan od najboljih u povijesti – te više-manje nedistribuiran televizijski dokumentarac *Eric Clapton: Nothing But the Blues* (1995). U 21. st. iz Scorseseve su radionice glazbeni dokumentarci počeli izlaziti učestalije, a okretanje toj ljubavi redatelj donekle zahvaljuje i tome što je financiranje igranih filmova postalo puno komplikiranije nego što je bilo, pa je u razdoblju ma potrage za sponzorima i ulagačima u igranofilmske projekte imao vremena posvetiti se izradi bitno jeftinijih dokumentaraca. Unatrag deset godina režirao je *Povratak kući* (*Feel Like Going Home*, 2003) iz serije televizijskih dokumentaraca o bluesu, *Blues: glazbeno putovanje* (*Blues: A Musical Journey*), kojoj je bio i umjetnički voditelj, zatim *Bob Dylan: bez povratka kući* (*No Direction Home: Bob Dylan*, 2005) o Bobu Dylanu, koncertni *Vječni sjaj* (*Shine a Light*, 2008) s Rolling Stonesima, a koncem prošle godine dovršio je *George Harrison: umjetnik u materijalnom svijetu*, o britanskom glazbeniku, nekadašnjem članu Beatlesa, Georgeu Harrisonu, preminulom od raka 2001. godine.

Veliku vrijednost Georgea Harrisona predstavlja činjenica da je Scorsese na raspolaganje dobio obilje prethodno nepoznatih ili slabo poznatih materijala kao što su fotografije, osobna pisma ili kućni, odnosno, privatni filmski i video snimci. Visokovrijedno je i to što ekskluzivno pred Scorsesevom kamerom o Harrisonu govorre uistinu za to najpozvaniji, k tome redom intelligentni i artikulirani ljudi kao što su dvojica preživjelih Beatlesa Paul McCartney i Ringo Starr,

zatim Harrisonova udovica Olivia i prva supruga Pattie Boyd, pa dvojica njegove braće i sin Dhanni te prijatelji iz svijeta slavnih, poput glazbenih producenata Georgea Martina i Phila Spectora, kolege gitarista Erica Claptona (za kojeg se preudala Harrisonova prva supruga), članova komičarske grupe Monty Python Erica Idlea i Terryja Gilliama s kojima je Harrison surađivao kao filmski producent ili nekadašnjeg prvaka Formule 1 Jackieja Stewarta s kojim se Harrison zbljedio kao obožavatelj i sudionik utrka bolida. Upućenijima u Harrisonovu karijeru osobito je draga vidjeti i osobe koje, osim kad velike zvijezde odbiju suradnju, obično ostanu u drugom planu, poput basista Klausa Voormana, bubenjara Jima Keltnera ili fotografkinje Astrid Kirchherr. No, nitko među njima nije u film ušao tek kao ukrasna medalja, nego zato što je svojim sjećanjem doista dao doprinos cjelini. Jedna od Scorseseovih vještina upravo je izbjegavanje zloporabe sugovornika – svakome od njih, ma koliko važan vlastitim djelom i statusom, dano je onoliko prostora koliko je to što govori sadržajno i bitno za koncepciju ovog filma.

Iako film iznosi u razmjerne umjerenom tempu, Scorsese je neizmjerno umješan u sposobnosti sažimanja epizoda na pravu mjeru dužine, bolje rečeno kratkoće, taman tolike da nam omogući da uhvatimo pripovjednu nit i ideju pojedinog odsječka i da naslutimo njegov smisao u okviru cjeline koji ćemo, zapravo, najvećim dijelom shvatiti tek po završetku filma. Između uglavnom kronološki poredanih, ali nikad datiranih epizoda, nema pretapanja, ni u doslovnom, ni u prenesenom značenju. Nema stišavanja ni poglašnjavanja, uvođenja ni izvođenja, najavljuvanja ni odjavljivanja, objašnjavanja ni tumačenja. Nema ni predaha. Nije ostavljena ni mrvica prostora da se scena slegne i odzvoni.

Scorsese se koristi nemilosrdno oštrim rezom, često izmjenjujući taho s glasnim te bez ikakve najave ili upozorenja po apsoluiranju jednog segmenta jednostavno počinje s drugim. Kao zamjetniji primjer takve taktike navedimo spoj među dvjema epizodama u drugom dijelu

filma, od kojih se prva, usmjerenja na protagonistove ljubavno-bračne zavrzlame i diskretno popraćena nježno-meditativnom pjesmom na akustičnoj gitari, naglo prekida glasnim i žestokim rifom električnog rocka preko snimke fotografije okrvavljenih leševa na cesti, što je istovremeno početak odsječka vezanog uz Harrisonov dobrotvorni koncert za žrtve tropске oluje i rata u Bangladešu. Na više mjesta Scorsese s pjesmama – katkad samo u zvuku, katkad i u zvuku i slici – počinje iznenada i "niotkuda" te ih jednako tako prekida, povremeno ih podlažući slikovnim materijalom u kojem glazbenici posve očito sviraju nešto drugo. Međutim, postupci koji bi se teoretski mogli ocijeniti čak diletački neveštima uopće se takvima ne doimaju. Štoviše, njima Scorsese uspijeva ostvariti osobitu dinamiku i dojmljivost, a u praksi se čak ni ne čine tako radikalnima kao kad ih se ovdje opisuje. Navedene zvučne psine izazivaju, doduše, male šokove iznenađenja i neizvjesnosti, no cjelina teče posve glatko i prirodno.

U filmu je, nadalje, vrlo malo uočljivih redateljevih komentatorskih intervencija. Kronološki tijek događaja, od rođenja do smrti, tek je tu i tamo narušen kakvim kratkim vremenskim skokom u budućnost ili u prošlost, ili pak snimkom ubačenom zbog stvaranja ili naglašavanja ugođaja kao što je, primjerice, snimka pripadnika Anđela pakla koji polako vozi motocikl i lagano maše rukama kao krilima, dok slušamo sanjivo-ljuljkave zvuke pjesme *Something*.

Upečatljiv je, primjerice, i jednostavan zahvat u kojem Scorsese prvi kadar filma ponavlja pred sam kraj. Nije riječ ni o kakvoj inovaciji, niti o posebno dosjetljivom postupku, no izborom baš tog amaterski snimljenog kadra (kako sad, za početak troilosatnog filma velikog redatelja, takav neki bezvezni kadar?!) iz, prepostavljamo, Harrisonove kućne arhive, koji uz nekoliko zumičujućih korekcija prelazi iz početne krupnozrname/krupnopikselse slike u kojoj nema ljudske figure, do skladno uokvirenog kadra Harrisonova lica koje gleda u kamjeru kroz lijehu tulipana, Scorsese postavlja pamtljiv okvir koji, pojedno-

stavljen rečeno, možemo simbolički shvatiti kao model pristupa izradi cijelog filma (traženje lika) i Harrisonove ideje o mirnom životu u brižno obrađenom vrtu.

Zbivanja su popraćena vizualnim zapisima koji ih ilustriraju konkretno, koliko je god to bilo moguće. Nema naratora u offu, nema grafičkih ni animiranih pomagala, informativni titlovi su malobrojni, a osim na samom početku, gdje se vrijeme Harrisonova rođenja 1943. godine ilustrira materijalima iz Drugoga svjetskoga rata – budući da oni koji prikazuju njega samoga niti ne postoje – gotovo da nema ni snimki koje bi dodatno dočaravale duh vremena ili društveni kontekst. Pred nama su samo Harrison i njegovo društvo i sve doznajemo iz njihovih ustiju.

Epizodu, primjerice, koja govori o pokušaju Harrisonova uboštva od mentalno nestabilne mladića, koji je upao usred usred noći u njihov raskošni dvorac Friar Park sa 120 soba, saslušat ćemo gotovo isključivo u interpretaciji Harrisonove udovice, također sudionice i žrtve nemilog događaja, snimljene u bližem planu, u neutralnoj prostoriji. Bez, recimo, snimaka mjesta zločina, ubacivanja isječaka iz tadašnjih vijesti, izjave policajca, liječnika ili sličnih mogućih rješenja. Nije čak navedeno ni koje se godine to dogodilo.

Scorseseu, dakle, nije primarno precizno mapirati datume i mjesta niti razviti priču iz točaka koje se obično nalaze u enciklopedijama i kurikulumima. Kako je naznačeno u podnaslovu filma, čiji doslovni prijevod glasi *Živjeti u materijalnom svijetu* – što je istovremeno i naslov jednog Harrisonova albuma i pjesme – Scorseseja ponajprije zanima takozvana duhovna strana Harrisonova života. U potrazi za duhovnim utočištem koje će mu omogućiti trenutke mira u žiži frenetične svakodnevice, kakvu je donosilo članstvo u najpopularnijem pop-rock sastavu na svijetu, Harrison se već u svojim dvadesetim godinama priklonio shvaćanjima života, smrti, sudbine, postojanja i smisla kakvu su nudile indijske filozofije nastale ponajprije na učenjima Bude, Krišne i Šankare, a otjelovljene u transcendentalnoj meditaciji Maharishija Mahesha Yogija. Tom

je duhovnom usmjerenu ostao vjeran do kraja života, iako u razmjerno tipičnom obliku kakvom se istočnjačkoj duhovnosti predaju bogati zapadnjaci ne odričući se materijalnih dobara i luksuza koje su mu omogućili njegova umjetnost i zapadnjački sustav vrijednosti. No, umjesto raskalašenog ludovanja, posjećivanja popularnih mesta, odavanja porocima, smišljanja poslovno-zabavljачkih projekata ili sličnih zanimacija, kakeve se mahom pripisuju zvijezdama pozornice i šoubiznisa, Harrison je većinu vremena provodio meditirajući, osobno vrtlareći na svom golemom posjedu i baveći se glazbom u društvu dragih ljudi, više stremeći tome da kroz svoje pjesme promovira filozofiju u koju vjeruje, nego da smisli hitove, pa je stoga u njegovoj pjesmarici poveli broj naslova kao što su "My Sweet Lord"/"Moj dragi Gospode", "Hear Me Lord"/"Čuj me, Gospode", "What Is Life?"/"Što je život?", "Who Am I?"/"Tko sam ja", "The Light that Has Lighted the World"/"Svetlo koje je obasjalo svijet", "The Lord Loves the One that Loves the Lord"/"Gospod voli onoga tko voli Gospoda" i slični. Kako duhovito veli jedan od sugovornika, Mukunda Goswami, guru pokreta popularno zvanog Hare Krišna: "George je bio Hare Krišna iz ormara (closet Hare Krishna)."

Krasan djelić filma koji zorno prikazuje raskorak između duhovnih težnji i neumoljivih zahtjeva zapadnjakove svakodnevice jest onaj što bilježi službeni kraj postojanja Beatlesa. Pred gomilom papira poslaganih na stolu, Harrison izravno u kameru ogorčeno izjavljuje da upravo potpisuje još jedan ugovor koji ne razumije i zatim, neposredno prije potpisivanja, naglas zaziva Krišnu i dragog Boga moleći ih da sve bude u redu, po svoj prilici ne baš posve uvjeren ni u Božju pomoć, niti u dobre namjere odvjetnika i sastavljača ugovora, no svjestan da ugovor mora potpisati sada i da mu jednostavno nema bolje pomoći odvjere u dobar ishod.

Janko Heidl

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 891.633-051EASTWOOD, C."2011"(049.3)

J. Edgar

(Clint Eastwood, 2011)

J. Edgar Hoover je kao direktor FBI-a od 1924. do smrti 1972. godine bio jedan od najmoćnijih ljudi SAD-a (doduze tek 1935. dodata je nazivu Bureau of Investigation Federal, koje je dovelo do svima poznate kratice). Calvin Coolidge, Herbert Hoover, Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhower, John F. Kennedy, Lyndon B. Johnson i Richard Nixon – predsjednici su se mijenjali, ali J. Edgara Hoovera nitko od njih nije želio, mogao ili se usudio maknuti s njegova položaja, jer je vjerojatno on doista o svim predsjednicima sabrao sve moguće kompromitantne činjenice i prijetnjom njihova objavljivanja držao ih u šahu. Tako je vrlo brzo postao i gotovo pola stoljeća ostao drugi najmoćniji čovjek velesile koja je dobrim dijelom odlučivala o sudbini čitavoga svijeta. Iako se pod utjecajem svjetske prevlasti trivijalizacije, senzacionalizma i stalne potrage za novim spektaklima mnogi jedva sjećaju Hoovera kao nekada moćnog šefa FBI-a, koji se navodno volio presvlačiti u ženske haljine te je imao homoseksualne sklonosti, a predstavljao se kao nemilosrdan borac za tradicionalne vrijednosti i domoljublje, svaka iole ozbiljnija ekrанизacija biografije čovjeka, koji je jednako uporno i strastveno nastojao saznati sve o drugima i prikriti bilo kakav podatak o sebi, nije samo filmski izazov, nego i značajan politički istup. Iz tog su rakursa mnogi američki, a i poneki neamerički kritičari tvrdili da bi to zapravo bio pravi posao za Olivera Stonea, koji bi napravio provokativniji i živilji film s jasnijim autorskim stavom i kritičnjom ocjenom Hooverova djelovanja negoli što je to uspjelo Eastwoodu, kojeg se nerijetko drži zastupnikom konzervativnih stavova. S time bi se možda moglo suglasiti da je Eastwood radio "klasičnu" biografiju i da je točno poimanje Eastwooda kao "čovjeka bez imena" u talijanskim



westernima i Prljavog Harryja u žestokim američkim krimićima – u kojima su neki vidjeli i oživljavanje fašistoidnih ideja o nasilju kao najefikasnijem sredstvu uređenja društva – ali su unatoč tome od Eastwooda stvorili najveću macho-zvezdu i ikonu akcijskog filma.

Nije rijetkost da velike glumačke zvijezde ponekad režiraju više ili manje uspjele filmove, ali se Eastwood na vrhuncu iznimno uspješne glumačke karijere počeo još ozbiljnije baviti režijom i u četrdesetak godina realizirao preko 30 filmova među kojima ima više remek-djela nego u opusu bilo kojeg živućeg američkog redatelja. U mnogima od njih Eastwood se na iznimno lucidan i originalan način vrlo nijansirano, a ponekad i izrazito kritički, bavi upravo naslijedjem svojih najpopularnijih uloga, pa i svjetonazorom koji su one ilustrirale. Pritom se on od njih nigdje ne distancira u potpunosti, ali pokazuje kako ih je vrijeme ne samo pregazilo kao junaka Nepomirljivih (*Unforgiven*, 1992), nego ih je dovelo do odstupanja od njihovih vjerovanja kao u *Djevojci od milijun dolara* (*Million Dollar Baby*, 2004), a u *Gran Torinu* (2008), još jednom izvanrednom filmu koji je čak i više od ovih tretiran kao Eastwo-

odov filmski testament, otkriva se na kraju da je ono što se činilo kao rasizam iz mržnje ostarjelog protagonista (samog Eastwooda), nekadašnjeg junaka korejskog rata, koji izbjegava susjede Azijce, ustvari mržnja prema samom sebi i užasima koje je uvučen u grozote rata i sam činio.

Iako su ovo možda najjasnije uočljivi primjeri Eastwoodova preispitivanja, kako svog svjetonazora tako i vlastitog imidža, taj posredni dijalog velikog autora sa samim sobom i onim što je iskazano prethodnim filmovima moguće je vidjeti, ili barem naslutiti, u gotovo svim njegovim ostvarenjima u posljednjih dvadesetak godina. To je, nedvojbeno, također jedan od bitnih elemenata i *J. Edgara*, a taj unutarfilmski neizravni dijalog Eastwood je potencirao i angažiranjem više no upola mlađeg scenarista Dustina Lancea Blacka, dobitnika Akademijine nagrade za scenarij *Milka i gay-aktivista*. No, da se ne radi o tipičnom biografskom filmu, kakvim se možda može učiniti površnom gledatelju, jasno je već i iz same činjenice da Hoover diktira svoja sjećanja jednom od mladih FBI-evaca. Eastwood tim ponavljajućim scenama pridaje mnogo pažnje prikazujući vrlo iscrpno i pozorno sve ono što je

Hoover kazivao zapisničaru, iako je već od prvog dijaloga prije početka zapisivanja memoara jasno da će oni biti uljepšana slika njegovih djelatnosti i neka vrsta spomenika koji on sam sebi želi podići. To je potencirano i sekvencama u kojima Hoover stvara svojevrsni vlastiti kult ličnosti slikajući se s revolverom u ruci kao akcijski junak (iako je u najboljem slučaju bio organizator) u obračunu s gangsterima ili u rješavanju otmice Lindberghova sina, objašnjavajući podređenima da time želi parirati popularnosti gangstera u hollywoodskim filmovima. Stoga je očito da Eastwood ne snima rekonstrukciju životnog puta J. Edgara Hoovera, nego se prvenstveno bavi slikom koju je on sam o sebi prilično uspješno stvarao tijekom desetljeća svoje velike moći.

Tome kontrast predstavljaju scene koje nastoje pokazati kakav je J. Edgar zapravo bio, no pritom Eastwood ne ide za spektakularnošću razlika, vjerojatno i zbog toga što je dugogodišnji šef FBI-a bio posebno fascinantan po svojoj funkciji i vlasti koju je objedinio, ali je kao osoba bio na prvi pogled tek sivi činovnik neumjerenih ambicija i volje za moći kameleonski se prilagođavajući najrazličitijim situacijama kako bi ih iskoristio na svom putu prema vrhu. U tome nije bilo nikakvih spektakularnih pothvata (najблиže je tome spomenuto za potrebe propagande izmišljeno izigravanje akcijskog junaka), nego se sve temeljilo na bezgraničnoj upornosti i sistematicnosti o čemu svjedoči golema zbirka podataka smještena u kartoteku koja zauzima prostor cijele jedne zgrade, te njegovo inzistiranje na korištenju tehnološkog napretka za poboljšanje funkcioniranja njegova ureda (posebice forenzike u kojoj tada dominira zbirka otiska prstiju). Sve to, naravno, nije posebno filmski atraktivno, no očito je da vizualne iine senzacije Eastwood drži neprimjerenima temi i načinu njezina oblikovanja u svom viđenju protagonista kojim se bavi i o čijem životu ima vrlo malo nedvojbeno točnih i provjerljivih podataka. Možda i zbog dvojbe jesu li oni najšokantniji podaci posve istiniti Eastwood ih tek naznačuje i ne drži ih u oku kamere predugo, te na temelju njih ne želi olako zaraditi po-

zornost gledatelja. Umjesto toga, autor je sklon minucioznom oblikovanju detalja i nijansi koji će pružati informacije o karakteru protagonistu i motivima njegovih postupaka.

Takva dubinska analiza Hooverova imidža i njegova oblikovanja, psiholoških odrednica njegova stvarnog lika te odnosa između njih mogla je rezultirati zanimljivim filmom jedino iznimno preciznim redateljskim postupkom, ne samo u svakom detalju filmske slike nego i u korištenju vrlo nijansirane, najčešće istodobno i suspregnute i ekspresivne glume, koja minimalizmom gesta i pokreta uvjerljivo sugerira nastojanja protagonista u prikrivanju svojih osjećaja i stremljenja, da bi svatko od njih u precizno određenom, vrlo kratkom trenutku pokazao svoju virtuoznost dojmljivim prikazivanjem važne karakteristike lika kojeg tumači. U tome briljira Leonardo DiCaprio koji naslovnom protagonista uvjerljivo predstavlja kao osobno nezanimljivog činovnika preokupiranog "pristojnim" izgledom, kako vlastitim tako i svih svojih službenika, podređenog svom poslu, da bi tek povremeno izašao iz te uloge. Tako svoja sjećanja diktira oduševljavajući se svojim uspjesima u obrani onakve Amerike kojoj je predan, gotovo zaboravljajući da je neke od tih uspjeha sam izmislio. DiCaprio jednako je dojmljiv i kada iskazuje svoj autoritet prema zaposlenicima kao i kada poslušno prihvaca svaku zamjerku svoje dominantne majke, koju jednakou uspješno tumači Judi Dench koristeći vlastitu osobnost i glumačku energiju mnogo više od podizanja glasa ili velikih gesta.

U odnosu s drugom bitnom ženom u Hooverovu životu – njegovom tajnicom i bliskom suradnicom od ranih dana Helen Gandy (Naomi Watts), DiCaprijev J. Edgar gotovo je dirljivo nespretan kada treba iskazati vlastite osjećaje i naći objašnjenje zašto je želi oženiti, jer joj ne može reći da sve to čini samo zato što bi mu takvo vjenčanje koristilo karijeri, te kada ga ona odbije (Naomi Watts sugestivno je interpretira kao ženu kojoj je isključivo stalo do karijere), način na koji protagonist svoje veliko olakšanje prikriva pristojnošću i brzim, gotovo komičnim prijela-

zom na razgovor o zajedničkom poslu još je jedan dokaz DiCaprijeva glumačkog raspona. Svoju pravu virtuoznost interpretacije pokazuje posebice u prikazu odnosa prema pristalom Clydeu Tolsonu kojeg Armie Hammer tumači u skladu s Hooverovim idealom otmjenog, obrazovanog i konzervativnog Amerikanca iz viših slojeva, da bi baš u opreci s tim dostojanstvenim ponašanjem trenutak kad konačno u potpunosti otkriva svoju ljubav prema Hooveru bio nabijen silnim emocijama. DiCaprijev J. Edgar već pri prvom susretu s Tolsonom, načinom na koji ga gleda, iskazuje u tom trenutku zadovoljstvo i otkriva privlačnost za koju će poslije brižljivo paziti da ju ne oda drugima. To suzdržavanje od iskazivanja osjećaja prema čovjeku kojeg ubrzo promovira u svog pomoćnika s kojim će do kraja života biti i priateljski vezan, prilika je da DiCaprio iskaže sve svoje glumačko umijeće neznatnim pokretima lica i letimičnim pogledima, kojima istodobno oblikuje i distancu i privrženost kao i sputanost vlastitom odlukom da sebi i Tolsonu zbog položaja i karijere, ali i zbog "viših ciljeva", striktno zabrani mogućnost fizičke konzumacije obostrane ljubavi.

Zahvaljujući iznimnoj glumi vrlo složeni odnosi između glavnih glumaca postavljaju se ne toliko kao naličje (što rade mnoge politički intonirane biografije) uljepšane povijesti, nego prije kao važan dodatak središnje teme filma – Hooverova stvaranja vlastitog pozitivnog imidža. Time Eastwood zapravo pokazuje da duboka psihološka analiza J. Edgara i njemu najbližih osoba nije cilj njegova redateljskog postupka, nego sredstvo da pokaže svu složenost fenomena jednog od najmoćnijih ljudi iz sjene 20. stoljeća u SAD-u, a još više da raščlani razloge zbog kojih se takav čovjek uspio nametnuti cijelom američkom društvu i tako snažnoj i velikoj svjetskoj državi. Sve to redatelj je predočio kroz sugestivnu kameru Toma Sterna koja vizualnu ljepotu i autentičnost povijesnih zbivanja i njihovu atmosferu oblikuje mračnim slikama prigušenih boja što može podsjećati na filmske klasične iz razdoblja u kojima se radnja J. Edgara zbiva, ali i asocirati na mračna vremena.

U sklopu briljantnog Eastwoodova opusa mračna vremena nisu samo stvar prošlosti, a nekadašnje zlo, kao što je to najjasnije pokazao u *Mističnoj rijeci* (*Mystic River*, 2003), ne nestaje i ne iskupljuje se nego rađa novo, možda drugačije, ali sigurno ništa manje zlo. Po svemu tome *J. Edgar* nedvojbeno je natprosječan film. Ipak, izgleda mi da ne ulazi u krug najvećih autorovih ostvarenja, najvjerojatnije jer je Eastwood namjerno, da bi prikazao emocionalnu uskraćenost protagonisti i njegovu ledenu koncentraciju na ostvarenje svojih ciljeva (moći i besprijeckornog imidža), taj nedostatak osjećaja proširio na čitav film. A snažne emocionalne veze između gledatelja i protagonista (ma koliko oni dobri ili loši bili) predstavljale su značajnu dodatnu vrijednost Eastwoodovih remek-djela. No, možda ta distanciranost publike prema *J. Edgaru* ne proizlazi iz nekog nedostatka filma, nego baš iz nelagode zbog jedne od njegovih posebnih vrijednosti – posrednog upozorenja da nam se svima može dogoditi da takav čovjek koncentririra moć u svojim rukama, a da mi to ne primijetimo i ne zau stavimo.

Tomislav Kurelec

UDK: 791.633-051 SCHMIDT, B. "2012" (049.3)

Ljudožder vegeterijanac

(Branko Schmidt, 2012)

Pobjednički se tim ne mijenja. Ekipa koja je izborila trijumf ne potrebuje promjene. Pobjednik ostaje na borilištu (i čeka novog protivnika). Tvrđne su ovo vezane uz *hakl basketa* tri na tri? Ma ne... sve se ove konstatacije mogu primijeniti i na najnoviji film redatelja Branka Schmidta, scenarista Ive Balenovića i glumca Renea Bitorajca, *Ljudožder vegeterijanac*. Schmidt, Balenović i Bitorajac, nedvojbeno, pobjednički su tim. U najvećem dijelu anketa o hrvatskom filmu nakon državnog osamostaljenja, *Metastaze* (2009) stoje vrlo visoko. I, doista, sasvim zasluzeno. Opora pripovijest – najprije objavljena pod autorskim pseudonimom Alen Bović – pretvorila se u film koji je po prvi put eksplisitno i umjetnički uvjerljivo prozborio o jednom od bitnih aspekata hrvatskog tranzicijskog društva – o fašizmu. Kizo (Robert Ugrina), Dejo (Rakan Rushaidat), Filip (Franjo Dijak) i, nadasve, Krpa (Rene Bitorajac) bili su likovi velike izražajne snage. Literarni predložak *Metastaza* pretvorio se u filmu u jedan gotovo punkerski žestok krik. Krpa, kojeg u filmu izuzetno sugestivno interpretira Rene Bitorajac, na sebe je preuzeo sve paradigmatske osobine "izgubljenog malog čovjeka" hrvatske tranzicije. Hrvatski je fašizam – kao uostalom i fašizam kao strukturalna odrednica svih europskih demokracija – dobio svoju umjetnički prepoznatljivu reprezentaciju. Nasilje nad ženama i homoseksualcima, šovinizam, homofobija, navijački huliganizam, konačno, i autodestruktivno nasilje prema bliskima – sve su to "metastaze". Zločudno je to tkivo koje razara cijeli društveni organizam.

Dakle, pobjednički tim ostao je na okupu i za najnovije provokativno djelo. Film je najavljan kao "medicinski horor". Ako je "društveno tijelo" svojevrsni organizam koji u *Metastaza* biva razaran od strukturnog fašizma, ovdje

se, doista, radi baš o hororu. *Ljudožder vegeterijanac* bavi se drugom temom razaranja istoga organizma, a užas proizlazi iz njegova bolesnog mentalnog stanja. Naime, Balenoviću bliski milje zdravstva – i sam je bio liječnik-ginekolog – osobito je bio podatan da se dade slika društva sveopće korupcije. Iako je tema zdravstvo, reći će autori, radi se zapravo o mnogo širem presjeku. Osim liječnika, korumpirani su i policajci, političari, odvjetnici, novinari. Balenović i Schmidt, zapravo, daju ontogenetski prikaz totalne korumpiranosti hrvatskog društva.

Danko Babić (Rene Bitorajac) liječnik je u dobi kada se konačno treba afirmirati, kako stručno-profesionalno tako i u javno-društvenoj sferi i ulozi. Na samom početku filma stari ravnatelj ginekološke klinike odlazi u mirovinu, a kao jedini ozbiljni kandidat za njegova nasljednika pojavljuje se Danko naš "svagdašnji" (uzgred rečeno, Bitorajac je svakog od 23 dana snimanja filma bio na setu). Na početku sam ovoga teksta istaknuo Bitorajca kao jednog od autorske trojke filma. Nimalo slučajno. Glumac svojom pojavitom nosi film još istaknutije negoli je to činio u *Metastazama* – ovdje prekriven yuppiejevskom zblajhanom pericom, na tragu slike današnjeg poželjnog metroseksualnog muškarca – u sebi nosi cijeli postav. Makar kao zastrašujući negativac, njegova je uloga nosiva karizma filma.

Već u frenetičnom početnom nizanju kadrova i sekvenca *Ljudoždera vegeterijanca* saznajemo da je dr. Babić duboko uključen u krug mita i korupcije. I dok na radnome mjestu ginekologa on želi afirmirati svoj libido zavodeći medicinske sestre i mlade doktorice (osobitu dr. Lovrić u interpretaciji Zrinke Cvitešić), svoju će društvenu moć snažiti upletenošću u sve skandalozne igre hrvatskog podzemlja. Svoje opstetričke sposobnosti protagonist će upotrebiti i u ilegalne pobačaje: od policajčeve (Leon Lučev) ljubavnice do djevojaka iz istočne Europe koje kod nas zarađuju kruh u industriji seksa. Prostitucija, kladionice i namještanje utakmica, konačno, borbe pasa, sve su ovo duboko stravični segmenti putešestvija *Ljudoždera vegeterijan-*

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ca. Naravno – iako vegetarijanac – dr. Babić se drogira, da bi sav nagomilani teret pokvarenosti društva bio na njegovim – istinabog, jakim i nabilanim – leđima.

Čini se, ipak, da je taj teret, na koncu, bio prevelik za Schmidtov film. Utemeljen na Balenovićevu romanu istoga naslova, filmski *Ljudožder* vegetarijanac jednostavno se povio pod njegovom težinom. Naime, što? Naslovni lik doista je utjelovio baš sve pošasti kojima se diči (ne samo) hrvatsko društvo. Njegova nezasitna pohlepa i karijerizam čine se pomalo nestvarnim, konstruiranim. Ako i možemo shvatiti autorsku namjeru razotkrivanja svih zala ovdašnje sredine, u umjetničkoj karakterizaciji sve djeluje pomalo – karikaturalno. Dakle, naš proždiratelj ljudi – koji živi sportskim životom i nekonzumira meso – preuzeo je poput križa sve naše grijeha. Je li nas samim tim činom na neki način amnestirao? Je li nam olakšao grižnju savjesti što svi pomalo sudjelujemo u općem moralnom kolapsu društva? Jesmo li doživjeli... katarzu?

Teško je dati jednoznačan odgovor na sva gore postavljena pitanja. Svakako smo se bar malo zamislili nakon prikazanog i viđenog u fil-

mu. Surovost same filmske građe suočila nas je s nekim nedvojbenim istinama. Ipak, količina samog materijala učinila je da izgubimo usredotočenost na ono bitno, a to je opet mikropsihologija fašizma u društvenim odnosima. Na nju Schmidt nije obratio dovoljno pozornosti. Mikrofizika moći prikazana je tek kao – korupcija. Ono što, pak, ostaje kao vizualni dojam nakon odgledavanja filma njegova je "nabrijanost". Montažna dinamika *Ljudoždera* vegetarijanca jednostano je fascinantna. Gotovo je opipljiva poput Bitorajčeva udaranja po bubenjevima u zadnjem kadru filma, ili njegova bjesomučna koitusa s konačno seksualno poraženom Lovrićkom netom prije. Bjesomučni adrenalin kojim se kamera (Dragan Ruljančić) kreće među likovima i situacijama u filmu podsjeća na *Metastaze*. Karakterna beskrupuloznost Bitorajčeva dr. Danka Babića čak nadmašuje njegovo utjelovljavanje Krpe u spomenutom prethodniku. Ipak... kao da je kritički žalac najnovijeg Schmidtova filma pomalo otupio. Jer unatoč tomu što je pobjedičkom timu malog, "trash-filma" *Metastaze* ovdje dodao gotovo sve iole važnije glumačke zvijezde domaćeg panteona, veličina teme ostala je pu-

kom naznakom i kritikom koja tek uopćeno šiba svog protagonista (ali i društvo, ako isto uzmemmo za simboličnu metu filma). Sam završetak Schmidtova filma razlikuje se od kraja Balenovićeva romana. Naime, tamo je ultimativna žrtva doktorovih ilegalnih pobačaja bila policajka koja konačno privodi negativca licu pravde. Schmidt, pak, film zaključuje već spomenutim bubenjanjem nakon ubojstva nerođenog djeteta u sedmom mjesecu trudnoće. Po iskazu samoga autora filma želio je *Ljudožder vegetarijanca* ostaviti radikalno otvorenim i beznadnim. Otvorni kraj sugestivan je i zbog bezizlazja samoga postava. Začarani krug i mrtvouzica korupcije ostaju neraspolenim i fatalno usudnim.

No uvjerljivost cijelog filma ipak pati zbog tog osebjunog radikalizma. Radikalizam je to prije svega forme. Schmidtov *Ljudožder vegetarijanac* umnogome slijedi stripovsku pojednostavljenost karaktera. Nijedan od likova ne izdiže se iznad težičnog postava cijelog filma. Jer, kada se filmom želi uopćeno ukazati na baš sve slabosti društva, pojedinci u tom društvu tek su figure bez nekog osobnog identiteta. To se događa i likovima iz Schmidtova filma. Koliko god bio jak kritički naboj tematskog postava, njegovi karakteri, rekoh već, djeluju pomalo karikaturalno. Stoga i niz domaćih glumačkih zvijezda u filmu ostaje neiskorišten (najboljom se epizodom ističe komični lik sirijskog doktora kojeg tumači Rakan Rushaidat, a kojeg izvrgavaju smijehu zbog njegovih grešaka u prijevodu).

Druga je, pak, stvar ta što nakon *Metastaze* i njihove tabu-teme fašizma, ovdje imamo predmet gotovo općeg medijskog diskursa (ne samo ovdje u nas, nego i globalno). Jer nema dana kada se ne borimo protiv – korupcije. Antikorupcijska politika postala je sasvim izlizanim mjestom medijskih hajki, tako da je njezina semantička vrijednost (p)ostala pomalo obesnaženom. Pa tko još ne zna da su liječnici podmitljivi, policijski korumpirani, odvjetnici nepošteni, političari beskrupulozni, itd. itd...?? Smještanjem, pak, svih tih poruka u jedan lik i njegovu prateću okolinu dolazimo do pomalo šablonskih poruka

i dramaturške mrtvouzice. Jedna od mana *Ljudoždera vegetarijanca* jest i nedostatak jakoga antagonistisa naslovnog liku. Nema niti svjetla u mraku tunela... bio to nadolazeći vlak ili izlaz. Da ne bi bilo nesporazuma, želim reći da je *Ljudožder vegetarijanac* dinamičan film, s dobrim (iako neiskorištenim) glumcima i inventivnim montažnim rješenjima, no pomalo predvidljivo crn. Iako se ni Schmidt ni Balenović ne moraju sramiti ovoga filma, ostaje dojam da su istu šprancu *Metastaza* pokušali eksplorirati i u *Ljudožderu vegetarijanca*. No, već viđeno nema snagu inicijalnog udara. Novi film treba gledati i prije svega uživati u njegovu sjajnom vizualnom ritmu. No, fašizam... fašizam se pokazuje puno malignijom bolešcu od medijski politički korektnog prikaza korupcije. Prema prvospomenutom, korupcija je tek – veganska. *Ljudožder vegetarijanac* ipak nije progutao “metastaze” hrvatske zbilje.

Marijan Krivak

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051PAYNE, A."2011"(049.3)

Nasljednici

(*The Descendants*, Alexander Payne, 2011)

"Obitelj je baš poput arhipelaga. Svi su njeni članovi dio iste cjeline, ali opet razdvojeni i osamljeni." Kaže to na početku glavni junak američke dramske komedije *Nasljednici* ni ne sluteći koliko će mu u sljedećih nekoliko dana život dati za pravo. Kao što je život za pravo dao i Lavu Nikolajeviću Tolstuju koji je svoj roman *Ana Karenjina* započeo slavnom rečenicom: "Sve sretne obitelji nalik su jedna na drugu, a svaka nesretna nesretna je na svoj način." Razdvojenost, osamljenost i nesreća između klasika ruske književnosti i suvremenoga američkog filma tematizirane su na primjerima mnogobrojnih obitelji. I u svakom dobrom primjeru potvrđile su se obje misli. Ljudi se unutar svojih obitelji neprestance nalaze između potrebe za zajedništvom i potrebe za vlastitim prostorom. Kad god se naruši ravnoteža tih dviju potreba i pojedinac i obitelj postaju nesretni. Na svoj, tolstojevski način. Zamisao o obitelji kao arhipelagu pritom je veoma ilustrativna ima li se na umu havajsko otočje na kojem se zbiva radnja filma *Nasljednici*. "Moji prijatelji misle da zato što živimo na Havajima živimo u raju. Kao na stalnim praznicima... Jesu li oni ludi? Zar misle da smo mi imuni na život?", riječi su glavnog junaka filma kojima odmah na početku stavlja do znanja da ovo nije nikakva priča iz turističkog raja, već iz stvarnog života koji često nalikuje na pakao.

No *Nasljednici* nisu turobna obiteljska drama kojoj su Havaji samo kontrastna scenografija. Riječ je o filmu u kojem i ono najteže ima humorističan prizvuk, a i ono najlakše zaziva krajnji oprez. Tako to već u svom petom dugometražnom igranom filmu u karijeri radi američki redatelj i scenarist Alexander Payne. Malo je koji

njegov kolega tako dosljedan i uspješan u pravilnom doziranju slatkoga i gorkoga u filmovima. *Nasljednici* možda nisu njegov najbolji film do sada, ali su svakako najpitkiji. Od prvog do posljednjeg kadra minuciozno su struktuirani pri čemu je Payne pravi majstor kada i najsloženije životne situacije treba prikazati na jednostavan, gledateljima prijamčiv način. Neovisno tretira li film u pojedinom prizoru neizlječivu bolest, supružničku nevjenu, maloljetničko srđanje u otuđenje ili unutarrodbinsku gramzivost, sve je to prikazano uz istančan osjećaj za ljudsko i shvatljivo. Uostalom, Alexander Payne od svog cijelovečernjeg prvijenca *Građanka Ruth* (*Citizen Ruth*, 1996) stvara upravo na takav način. Duhotivo i seriozno. Fokusirajući se na konkretne likove i njihove probleme, Payne redovito zahvaća cijelo američko društvo i njegove preokupacije. U svom je debiju ovu indukciju vršio na pitanju odnosa prema pobačaju, a u sljedećem filmu *Izbori* (Election, 1999) kroz temu izborne demokracije. U *Gospodinu Schmidtu* (About Schmidt, 2002) pozabavio se krizom treće životne dobi, dok mu je u *Stranputici* (Sideways, 2004) okosnica bila kriza srednjih godina. U tom su smislu *Nasljednici* metafora onoga što su Sjedinjene Američke Države danas: zemљa suočena s previše unutarnjih suprotnosti koje je teško riješiti bez žrtvanja barem dijela naslijedenog. Kada se obitelj nađe u krizi – a u ovoj je priči ta kriza na vrhuncu – najlogičniji je izlaz potražiti pomoć izvana. Je li baš uvijek tako najbolje, otkrivaju upravo *Nasljednici*.

Film je prilagodba istoimenog romana iz 2007. američke spisateljice Kau Hart Hemmings koji je preveden i na hrvatski jezik. To joj je prvi roman, a štošta je u njemu autobiografsko s obzirom da je autorica rođena i odrasla na Havajima. Najviše sličnosti između opisanog i doživljenog zasigurno ima u portretiranju dviju kćeri središnjeg junaka. Priča prati uspješna havajskog odvjetnika Matta Kinga (George Clooney) čiji je privatni i profesionalni život naoko savršen i dosadan. Međutim, sve će se promijeniti u kratkom vremenu. Mattova supruga Elizabeth (Patricia

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Hastie) stradat će na skijanju na vodi i pasti u ireverzibilnu komu što će pokrenuti lavinu problema koje Matt nije ni registrirao. Njegova mlađa desetogodišnja kćи Scottie (Amara Miller) poputit će u školi iskaljujući se na vršnjacima, a sedam godina starija Alex (Shailene Woodley) počet će se opijati za vrijeme boravka u internatu, podalje od obitelji. Majčino stanje prije i nakon nesreće kobno je utjecalo na obje kćeri jer mlađa Scottie teško prihvata da otac kao "zamjenski" roditelj preuzme svu brigu oko nje, dok starija Alex oču otkrije bolnu istinu o majčinoj izvabnračnoj romansi s agentom za nekretnine Briandom (Matthew Lillard). Šokiranog Matta još više šokira činjenica da je Elizabeth planirala razvod i udaju za Briana. Napokon, Mattove se obiteljske traume poklope s donošenjem odluke o sudbini pola milijarde dolara vrijedna priobalnog zemljista koje bi cijelu rodbinu pretvorilo u bogataše. Matt se kao voditelj zaklade nađe u jazu između očite finansijske koristi i pravog smisla statusa nasljednika. Kao potomak havajske kraljevske obitelji, Matt u naslijedenoj zemlji počne gledati zalog za budućnost svoje djece rvajući se sa sadašnjošću i novim frustracijama. I dok bi u viziji

nekog drugog redatelja ovakvo nizanje osobnih, obiteljskih i rodbinskih nevolja i izazova lako prešlo u egzistencijalnu dramu sivih i crnih tonova, Alexander Payne suptilno iščitava tekst Kaui Hart Hemmingsa kao podlogu za razvijanje humorom nabijene priče o iskušenjima i iskulpljenjima. Potpuno lišen patetike, film se usredotočuje na fino istkanu mrežu među različitim karakterima. Payne je već ranije dokazao da u njegovim filmovima zapravo nema sporednih likova po važnosti. Možda samo po minutaži. Jer gotovo nema protagonista koji ne doprinese cjelini priče.

Glavni junak Matt King u tom se smislu neprestance izgrađuje kao filmski lik iz prizora u prizor. Na početku pomalo bezbojan karakter, koji previše radi a premalo primjećuje život oko sebe, u vrlo kratkom vremenu postaje višeslojan lik čiji su postupci manje očekivani od motiva, i to filmu daje na nepredvidljivosti. Poglavito u dva središnja konflikta u kojima se Matt nađe. U prvom se mora suočiti s nevjерom supruge koja, terminalno bolesna, nema priliku za objašnjenje, a u drugom s pritiskom mnogobrojnih rođaka da omogući prodaju obiteljske zemlje. U prvom će slučaju odlučiti upoznati Elizabethina ljubavnika

Briana i pozvati ga da se oprosti od nje prije nego što zbog njene posljednje volje bude pravno prisiljen isključiti uređaje za održavanje života. U drugom će slučaju poslušati svoje dvije kćeri s kojima će se, također prisiljen životnom situacijom i njenim rokovima, početi zblizavati doslovce iz minute u minutu. Emotivno produbljivanje svojih likova, redatelj i ujedno suscenarist (uz Nata Faxona i Jima Rasha) vodi na sebi svojstven način. Tako Matt spoznaje da je kao suprug propustio osjetiti da je Elizabeth negdje drugdje i s nekim drugim nastojala kompenzirati nedostatak uzbuđenja u svom braku. Ta će ga spoznaja učiniti angažiranijim ocem upravo u najvažnijim trenucima. Istodobno, kroz obiteljsku se katarzu počne povezivati s naslijedenom zemljom, pri čemu ne nedostaje ni pragmatičnog konteksta: naime, eventualna bi prodaja obogatila i Elizabethina ljubavnika kao posrednika u kupoprodaji. Suptilne dvoznačnosti pri postupcima (ne samo Mattova lika) čine *Nasljednike* slojevitim filmskim štivom čija je vizualizacija u isto vrijeme melankolična i metaforična. Mada bi se slična priča mogla ispričati bilo gdje, Havaj i cjelini podaruju upitnost raja koju u spomenutoj replici ističe sam Matt. Nikad kao na razglednicama – napadne, gotovo umjetne ljepote – Havaji u ovom filmu zahvaljujući odluci redatelja i snimateljskom radu Phedona Papamichaela preuzimaju ulogu kakvu u starogrčkim dramama ima kor. Nijeme, a opet rječite slike havajskih pejzaža tumače emotivna stanja glavnih junaka stupajući ljudi i prirodu u jedno. Kadrovi srednje dužine, ni prekratki ni predugi, odlično prate ritam filma i uvijek su tako komponirani da u njima ravnopravno sudjeluju likovi i ono što ih okružuje i određuje. Drugi ljudi, interijeri i eksterijeri. Vrlo slično djeluje i glazbena kulisa u rasponu od tradicionalnih napjeva do elegičnih instrumentalnih. Teško se sjetiti filma u kojem neka sredina detaljnije generira razvoj priče i njenih protagonisti, a da pritom vrlo uvjerljivo ruši stereotipe. Iza havajskih košulja i kratkih hlača zapravo se nalaze nemilosrdni poslovni ljudi. Turistička industrija "krije" stvarne ljudе čije su nevolje izraženje u kontrastu s izvanjskom

ljepotom otočja. A milozvučne melodije vapaj su za očuvanjem baštine koja ovisi o spletu pravne regulative i individualne pohlepe.

Zato uspjeh filma u konačnici ovisi o uvjerenjivosti ne samo svog redatelja i predloška, nego i glumačke ekipe koja je trebala utjeloviti ove ljudе-otoke. George Clooney kao Matt isprva ne djeluje kao pravi izbor za interpretaciju čovjeka koji druge treba uvjeriti u svoju životnu neuvjerljivost. Ipak, prvi dojam vara, a u završnom je kadru posve jasno da je Clooney bio savršen glumac za ovu ulogu. Otuđen, pa pronađen obiteljski čovjek. Pasivan, pa zatim aktivan nasljednik. U svojim je interakcijama najdojmljiviji u prizoru monologa s komatoznom suprugom, kao i u svakom dijalogu sa svojim kćerima. Njih dvije sjajno tumače dva desetjednogodišnja Shailene Woodley kao Alex i devet godina mlađa Amara Miller kao Scottie. Shailene Woodley utjelovljuje lik koji je po mnogo čemu zrelij od svog oca što je mladoj američkoj glumici omogućilo da uz Clooneya najistančanije profilira svoj karakter. Treba li izabrati dio filma koji koketira s antologiskim to je svakako Alexin skok u bazen nakon što dozna da joj majka umire te njen podvodni unutarnji krik i bol. Mlada debitantica Amara Miller u ulozi Scottie pravo je glumačko čudo od djeteta čija izvedba emotivno brzo odrasle djevojčice vrsno izaziva lik Georgea Clooneya da podjednako brzo preuzeme očinske dužnosti i roditeljski sazrije. Među ostalim likovima općem sazrijevanju protagonista svakako doprinosi i Robert Forster kao Elizabethin otac Scott, koji Matta optužuje za zanemarivanje bračka, što je posljedično dovelo do tragedije njegove kćeri. Emotivno najzrelijia odluka u filmu stoga je vezana uz Mattovo prešućivanje pravog razloga Elizabethina stanja čime je njezina oca poštedio razočaranja koje bi dovelo do novih obračuna. U toj sinergiji bolnog i duhovitog najefektniji je prizor Scottova šamaranja Alexina prijatelja Sida (Nick Krause) kojemu je uznapredovala demencija Scotive supruge jednostavno smiješna. Upravo se u tom šamaru zrcali redateljev dar kada je riječ o ravnopravnom tretiranju ljudskog u svim svojim nesavršenostima.

Ostatak više nego raspoložene glumačke ekipe čine i Beau Bridges, kao Mattov rođak odlučan doći do vlastitog dijela fantastičnog iznosa od prodaje naslijedene zemlje, te Judy Greer u izvrsnoj glumačkoj minijaturi Brianove supruge Julie (koju, uzgred rečeno, Brian niti u jednom trenutku nije mislio napustiti) čiji dolazak u Elizabethinu bolničku sobu ponovno zbližava Matta i njegovu otuđenu suprugu.

Nasljednici u nepomičnoj Elizabeth imaju rijetko snažan povezujući lik čijom nesrećom na moru (u još jednom sugestivnom "srednjem" kadraru) počinje film. Upravo taj kadar, u kojem najčešće spominjan lik u filmu proživiljava svoj put u slobodu, zapravo, put u smrt, potvrđuje da su i *Nasljednici* još jedan primjer Payneove inačice filma ceste. Njegovi junaci od prvog filma, što u stvarnom što u prenesenom smislu, neprestance putuju otkrivajući na tom putu sami sebe.

Boško Picula

UDK: 791.633-051 MIRKOVIĆ, I. "2012" (049.3)

Noćni brodovi (Igor Mirković, 2012)

"Za stare to zemlja nije. Mladi se grle, mnoštvo ptica pjeva – ta pokoljenja koja mru..." To je početni stih pjesme W. B. Yeatsa *Plovidba u Bizant* u prepjevu Antuna Šoljana koja je inspirirala braću Coen za film *No Country for Old Men* (2007) u nas ne baš pjesnički prevedena kao *Nema zemlje za starce*. Prema pjesniku umjetnost je besmrtna i vječna, postavljena u bolni kontrast sa smrtnošću tijela. No taj isti stih može se na neki način referirati i na tretman gerijatrijskih tema u Hollywoodu, pa i šire. Za stare to zemlja nije, ma koliko je ulazak obnajene Kathy Bates u *Jacuzzi* (*Gospolin Schmidt / About Schmidt*, Alexander Payne, 2002) trebao biti gotovo revolucionarni korak. Sličnu strategiju rabi i dokumentarac *Mladi u srcu* (*Young at Heart*, 2007) Stephena Walkera i Sally George u kojem jedan mješoviti zbor iz Massachusettsa izvodi *a capella* obrade grupe *The Clash* i *Coldplay*, iako im je prosječna starosna dob 80 godina.

Ima nešto perverzno u Walkerovim pokušajima da se svidi svima. To je njegovo sustavno forsiranje estradizacije starosti koje se na ovim prostorima recimo manifestira kroz seksualne savjete Žuži Jelinek da je vibrator izvrsno pomagao ženama takozvane treće životne dobi. Da bi starost na filmu bila prihvatljiva svima ona mora biti cool i iz kadra treba izbaciti pelene natopljene mokraćom jer to baš nije oku ugodno. Dakako, nitko ne kaže da starost na velikom platnu ne mora biti poletna i ispunjena plesom i seksom. No upravo ta Walkerova "zar-ti-penzići-nisu-preslatki" strategija u završnici slabi autorove subjekte umjesto da ih tretira s dignitetom. On je tu da nas zabavi. On odbija postaviti neugodna pitanja, recimo, je li njegovo forsiranje pomalo zbumjenih staraca da izvedu numeru *Coldplaya* proširuje njihove glazbene horizonte ili im on tek

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nameće vlastite glazbene afinitete, iako bi oni možda radije izvodili Irvinga Berlina.

Slična situacija, ako ne i gora, prisutna je i u hrvatskom filmu, ne računajući na Babajin začudni dokumentarac *Dobro jutro* (2007) koji motivu starenja pristupa krajnje emotivno, dok autor bilježi miniDV kamerom monotoniju vlastitog bivstvovanja u zagrebačkom domu za stare i nemoćne osobe. U sličnom ambijentu zatekli su se i zaljubljeni protagnoisti Mirkovićeva ništa manje emotivnog filma kojem je dobar dio hrvatske kritike pronašao svojevrsni antipod u erotiziranom *Oblaku 9* (*Wolke 9*, 2008) Andreasa Dresena, kakav je prema njima Mirkovićev film trebao biti da je imao malo više hrabrosti. No Mirković je zasigurno video *Oblak 9* i prije negoli što je odlučio snimiti *Noćne brodove*, jer je Dresenov film bio prikazan na filmskom festivalu u Motovunu čiji je umjetnički direktor upravo Mirković. Pristupiti starosti na sličan način bila bi najobičnija reciklaža, već samim time što ni Dresenov tretman gerijatrijskog seksa nije toliko originalan, ma koliko on bio "eksplisitan", nalik na staraćku varijantu Chéreauove *Intime* (*Intimacy*, 2001), jer se identičnom temom puno

ranije pozabavio korejski filmaš Jin-pyo Park u izvrsnoj dokudrami *Premladi za smrt* (*Jukeodo joha*, 2002). No dok Dresenovi junaci odlaze na romantične jezerske seanse i ukrštaju poglede na mototrnama, Parkovi zaljubljeni starci još su spontaniji i autentičniji u svojim erotskim igrama jer zapravo ne glume, nego igraju sami sebe, što je jako iznerviralo korejske cenzore.

I dok Dresen u tretmanu starosti razotkriva tijelo, Mirković razotkriva duh. No da bi absurd bio veći, bez obzira na sva ta istraživanja tijela pred zrcalom i mastrurbiranja u kadi, kojima se podvrgava Dresenova heroina, *Oblak 9* nije ništa manje konzervativan u odnosu na Mirkovićev film. No dok Mirković ne dopušta protagonistima da do kraja realiziraju svoju vezu i zauvijek ostanu sretni zajedno – jer će "natjerati" bolesnog Jakova (Radko Polič) da se krišom ukrca na brod bez Helene (Ana Karić), da ne bi proveo posljedne dane u domu ili nedajbože hospiciju, sprječivši ju tako da ostane uz njega dok bude umirao, dakako, pod uvjetom da njihova avantura prema moru nije bila projekcija Helenine bujne mašte – slučajna romansa Dresenovih napaljenih penzionera okončat će se tragedijom

kad muž sazna za ženine ljubavne izlete i počini samoubojstvo. Dresen, dakle, odlučuje kazniti preljubnicu za grijeho koje je počinila pod stare dane, kad melodrama počne svojatati prava u formi nepotrebne tragedije. U oba slučaja stareњe je povezano sa smrću. U oba slučaja autori tjeraju publiku da pripremi maramice, kao da se starosti baš uvijek mora u filmskoj završnici dogoditi smrt. No čak i kad Mirkovićevi junaci umiru ili se vraćaju u samoću promašenog života u staraćkom domu, to je miljama udaljeno od one razorne rečenice koju je Julie Christie izgovorila u remek-djelu Sarah Polley *Daleko od nje* (*Away from Her*, 2006) tom velikom filmu o tragovima skija u snijegu, transparentnosti ljubavi i odlascima na drugi kat (“Želim da vodimo ljubav, a onda želim da odeš jer moram ostati ovdje iako mi to otežavaš”). Zato su Mirkoviću važniji nepotrebni patetični voice-off naratorice Renate Ulmanski i Helenine lamentacije o prolaznosti života: “Čovjek se pita je li moglo biti bolje...svi smo jednom bili netko, sad smo ništa.” Zato je scenarij Elvisa Bošnjaka vjerojatno najslabija točka filma.

Naravno, ima u odiseji Mirkovićevih *oldtimera*, koji kreću na put u crvenom *oldtimeru* u jedva voznom stanju, puno toga u čemu se može uživati. Doajen hrvatskog filma Pero Kvrgić, iako u epizodnoj ulozi, naprosto je maestralan, dok je njegova zajedljiva optužba upućena Jakovu da “jebe babe po domovima” definitivno najbolji *one-liner* filma. Izvrsna je u svom slamlatom šeširiću i Ana Karić, koju sam uvijek doživljavao kao domaću Helen Mirren. Neponovljiva je i koloriistički briljantna epizoda njihova slučajnog susreta s farmerom (neodoljivi Bogdan Diklić) koji ratuje sa strašillima i “europskim” vrapcima.

Ništa manje simptomatičan nije ni Mirkovićev odabir Rijeke koja polako ali sigurno postaje *it* lokacija hrvatskog filma, a koju su sineasti preko noći otkrili poput nekakva čarobnog brijege nakon što je godinama, zadržimo li se na Jadranu, bila ignorirana na uštrb valjda piteresknijeg i autorima atraktivnijeg Splita (nakon Babajina *Jednog dana u Rijeci* (1955) grad na Rječini u hrvatskim je pokretnim slikama praktički

prestao postojati). I dok je Split ovih dana postao nezaobilazna kulisa za sapunice, Riječka i riječke teme postali su svojevrsni zaštitni znak hrvatskog “ženskog doksa” – sjetimo se Željke Sukove (*Marijine*, 2011), Danice Mravčević Jurišić (*Čitanje grada*, 2012) i Morane Komljenović (*Bosanoga*, 2011). Potom je Rijeku kao filmsku lokaciju odbrao i Dalibor Matanić za kratkiigrani film *Mezanin* (2011) s Leonom Paraminskim. I dok je Matanićeva Rijeka siva, teška i kišovita (promatrati izvrsni kadar s fasadom Teatra Fenice), Mirkovićeva je Rijeka ležernija i okupana suncem kao na nekoj razglednici, dok se na njezinim stubama pored Bonavie Jakov pridružuje grupi raspllesanih turista koje je zabavljao ulični bend, da bi potom bio nagrađen bocom vina i šeširom prepunim novca. Još je samo nedostajalo da u kadar uleti nekakva riječka Amelie. Zato ostaje pitanje hoće li ikad sazrijeti vrijeme da Rijeka dobije ono što se s Genovom dogodilo u dokumentarcu *Vučje ždrjelo* (*La bocca del lupo*, 2009) Pietra Marcella kojeg više od noćnih brodova zanimaju noćne kreature. Brodovi su u Marcella ionako već odavno otisli u remont, a njihove prove više nisu tako bijele.

Dragan Rubeša

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051CRONENBERG, D."2011"(049.3)

Opasna metoda

(A Dangerous Method, David Cronenberg, 2011)

“Znate li što bi Freud rekao o ovoj haljini?” riječi su protagonista filma *Videodrom* (*Videodrome*, 1983) redatelja Davida Cronenberga, u danom dijegetskom trenutku zaintrigirana crvenom opravom žene za kojom žudi. Dakako, riječ je o banalnoj i općekulturalnoj ironičnoj referenci na Freudov teorijski panseksualizam, međutim, ukoliko prizovemo u sjećanje pozamašan dio Cronenbergova opusa, taj se motiv itekako može smatrati jednim od pokazatelja redateljeva pretpostavljenoga nadahnuća psihanalizom. Naime, od samoga početka karijere u 1970-ima, pa do filma *Pauk* (*Spider*, 2002), Cronenberg je težio prikazu raznoraznih psihičkih poremećaja, mahom povezanih s kreativno smišljenim tjelesnim izobličenjima te potaknutih tehnološkim ili pak kulturno uvjetovanim činiteljima. Pritom prednjači redateljeva očita fascinacija seksualnim perverzijama i zazornim spletom erosa i thanatosa, koju je izrazito visceralno predočio u svojim tjelesnim hororima iz 1970-ih, a konkretnije razradio u psihološki iznijansiranijim i formalno promišljenijim ostvarenjima iz 1980-ih i 1990-ih. U danim se razdobljima Cronenberg pokazao sklonim određenom tipu protagonistu – arhetipske likove ljudih znanstvenika i *hybrisom* “oplemenjene” likove žrtava iz 1970-ih nadogradio je osebujnijim odrednicama te ih postepeno pretvorio u prepoznatljive antijunake upečatljiva unutrašnjeg života, opterećene perverznim opsesijama (npr. *Muha – The Fly*, 1986; *M. Butterfly*, 1993; *Sudar – Crash*, 1996) i psihotičnim dispozicijama (npr. *Ukleti blizanci – Dead Ringers*, 1988; *Goli ručak – The Naked Lunch*, 1991; *Pauk*), sa zajedničkim ciljem izgradnje svojevrsnih alternativnih zbilja. Sukladno navedenim sadržajnim,

ali i stilskim preferencama, za pretpostaviti je da se Cronenberg barem sporadično nadahnjivao postavkama psihanalitičke teorije. Uostalom, i sam je u nedavnim intervjuima naglasio da je otprije upoznat s Freudovim radom.

Stoga Cronenbergova nedavna odluka o snimanju povjesne drame *Opasna metoda*, posvećene pionirima psihanalize, djeluje kao logičan nastavak dugogodišnjeg bavljenja mahom destruktivnim psihičkim previranjima. No, nažalost, ishod te odluke ujedno predstavlja i nastavak redateljeva stilskog usmjerenja začetog solidnim, ali nepoticajnim filmom *Povijest nasičila* (*A History of Violence*, 2005), te potvrđenog jednakom neinspirativnim *Ruskim obećanjima* (*Eastern Promises*, 2007) kojima je naznačio zaokret prema srednjostručkoj produkciji, značajno ublažavajući – ili čak posve napuštajući – svoja dotad uvriježena estetska zadiranja u šokantnu ružnoču ljudskoga mesa, inklinaciju zazornim motivima strave i fantastike, kao i postmodernističku zaigranost, temeljem čega je stekao ugled zanimljiva i samosvojna autora. Međutim, neovisno o pripadnosti navedenoj stvaralačkoj fazi, koja je uvelike lišena prethodno definirana autorskoga pečata, Cronenbergovo posljednje ostvarenje odlikuje i svojevrsno podbacivanje u adekvatnom strukturiranju priče, što je po sebi dovoljan razlog za ravnodušan kritičarski i gledateljski doček filma, koji je u konačnici ispašao prilično neosjetljiv na učinke manifestnog i latentnog aspekta djela.

Predložak za film dramsko je djelo *The Talking Cure* (2002) Christophera Hamptona, što je ustvari kazališna adaptacija romana *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud and Sabina Spielrein* (Knopf, 1993) Johna Kerra. Potonje ostvarenje temeljeno je na opsežnom proučavanju prepiske između dvojice istaknutih psihanalitičara, Carla Gustava Junga i Sigmunda Freuda, te Sabine Spielrein, povjesno marginalizirane psihanalitičarke i bivše Jungove pacijentice čija su sačuvana pisma poslužila kao polazišna osnova i dvama drugim filmovima – biografskoj drami *Čuvarica duše* (*Prendimi l'anima*, Roberto



Faenza, 2002) i dokudrami *Zvah se Sabina Spielrein* (Ich hiess Sabina Spielrein, Elisabeth Morton, 2005). Priča prvotnog, manje uspjelog djela uvelike se zasniva na navodnom ljubavničkom odnosu između Spielrein i Junga, dok se priredivački dokumentarac fokusira na Spielreinin lik i djelo. Umjesto da se poput navedenih filmova fokusira na jedan aspekt priče o kompleksnom odnosu između triju likova, Cronenberg se u svojoj inačici priče polakomio za rekonstrukcijom čitava spleta uzroka, posljedica i okolnosti u kojima se taj odnos nalazio. Iako je vjerojatna namjera Cronenbergovе adaptacije bila orijentirati se na Jungovu poziciju unutar trijadnoga odnosa, naročito aktivna u razdoblju do Prvoga svjetskog rata, i laicima predočiti poneka profesionalna dostignuća toga velikog psihanalitičara i ne-suđenog nasljednika Freudove metode, konačan rezultat, učestao u žanru povijesne drame, pati od težnje za sveobuhvatnošću podastrtih informacija, te shodno tomu, površne razrade istih.

Ipak, najuočljiviji problem filma predstavlja nedostatak jasnoga dramaturškog fokusa koji se javlja uslijed očigledne dominacije Spielreini- na lika (Keira Knightley). Premda je središnji lik

filma Jung (Michael Fassbender), iz čije je točke gledišta film i ispravljivan, Spielrein je ta koja se doima centralnom figurom, posebice jer joj je povjerena funkcija pokretača radnje, a temeljem svojih intelektualnih zasluga i značajna uloga u razvoju Freudove i Jungove teorije. Osim toga, u filmu poglavito suzdržanoga tona, koji bi trebao reflektirati Jungovu, ali i tadašnju opću društvenu inhibiranost, jedinu privilegiju iskazivanja iracionalnih aspekata ličnosti posjeduje upravo Spielrein, što doprinosi dojmu cjelovitosti njezina karaktera i mogućnosti gledateljske identifikacije s njezinim likom, čime se baš ne mogu poohvaliti ostali likovi. Zahvaljujući navedenoj emocionalnoj ekspresivnosti, Spielrein ujedno služi i kao ogledalo kaotičnih emocija vlastite okoline te učinkovit katalizator suptilnih emocionalnih sučeljavanja Junga s drugim likovima, naročito s Freudom (Viggo Mortensen), stoga nije neobično što gledateljsku pažnju unutar toga interpersonalnog trokuta ne zaokuplja ni Jung, niti Freud, već Spielrein.

Očigledno, u tome trokutu, Jung, a suslijedno tomu i Freud, kao da dovoljno ne dolaze do izražaja. To je uistinu šteta, budući da se štošta

ima za ispriovijedati vezano uz realno utemeljen bliski odnos dvojice velikana, koji je u određenim segmentima navodno doista nalikovao na odnos između oca i sina. U skladu s time, bilo bi uputnije da se Cronenberg značajnije fokusirao ili na kompetitivni odnos između Freuda i Junga, ili na romantični odnos Junga i Spielrein. K tomu, strukturalna se raspršenost dodatno očituje uvođenjem posebne linije radnje, Jungova druženja s psihički nestabilnim psihanalitičarom Ottom Grossom (Vincent Cassel), koja bi trebala razjasniti Jungovu motivaciju ulaska u ljubavničku vezu s nekadašnjom pacijenticom. Premda je Cronenberg čuven po realizaciji ponekih neskladno ostvarenih filmova, navedena izлагаčka nekoherentnost zapravo čudi, budući da je redatelj već snimio izvrstan film slične naratološke strukture. Riječ je o već spomenutom djelu *Ukleti blizanci* o dvojici psihoanalitičnih jednojajčanih blizanaca uplenenih u odnos s blago mazohističnom ženom, koja itekako uspješno funkcionira kao nenametljiv pospješivač razvoja patološkog odnosa dvojice braće.

Međutim, koliko god likovi *Opasne metode* bili nezgrapno postavljeni, može se reći da posjeduju određenu, i to važnu funkciju koja se nazire na značenjski latentnoj razini filma. Nai-mje, njihova svojervrsna esencija leži u samoj mogućnosti i činu govora te razmjene misli, ujedno oruđa psihanalitičke metode. Sam dijalog ustoličuje se kao zaseban lik filma, što Cronenberg u svom uobičajenom stilu "proročki" nagovještava u uvodnoj sekvenci filma, koja uprizoruje potencije nalivperom po papiru, evocirajući pismenu korespondenciju. Pa tako svi likovi, doduše, u nepoticajnoj maniri koja potvrđuje da se radi o filmskoj adaptaciji kazališne predstave, neprestano govore, pa se međusobna žudnja likova u načelu ne iskazuje neverbalno, čak ni kada svjedočimo seksualnim odnosima Junga i Spielrein, što naročito razočarava ljubitelje ranijih Cronenbergovih filmova. Umjesto toga, i u skladu sa sociokulturnim kontekstom radnje, žudnja se potiskuje, premješta u govor, verbalno "otpusta" ili "zaprječe", a najbolji primjer spomenu-

toga označavaju Spielreinine muke pri početnoj nemogućnosti osvješćivanja svoga kompleksa, koje kao da su materijalizirane u njezinim ustima, vilici i mucanju, te gotovo homoerotski verbalni kontakti između Junga i Freuda, kao i Junga i Grossa. U ophodenju potonjeg para očituje se najviše "kemije", što također predstavlja razočaravajući faktor u filmu, upravo zbog neiskorištene potencijala Jungovih interakcija s ostalim likovima. Ipak, unatoč zanimljivom rješenju pre-mještanja žudnje u sferu jezika/govora, mišljenja sam da dijalozima nedostaje žara i napetosti, a katkad i uvjernjivosti, naročito u trenucima koji zahtijevaju detaljniju razradu psihološke motivacije pojedinog lika.

Naglaskom na govor i dijalošku akciju, može se steći utisak da film predstavlja istinski hommage psihanalizi kao disciplini utemeljenoj na razgovorima između analitičara i analizanda. Ono što se tim razgovorima često razotkrije, katkad uistinu predstavlja određenu opasnost i nelagodu i po jednu i po drugu stranu, što naslov djela možebitno sugerira. Međutim, iako se elipsama, gotovo u stilu pisane komunikacije, naznačuju raspleti nastalih konflikata između likova, sa samom "metodom", koja naponsljetu dovodi do navedenih raspleta, gledatelja se zapravo ne upoznaje. Stoga bih rekla da ovo "opasno" u *Opasnoj metodi* zapravo korespondira s prikazom opasno pomućenih granica između Junga i njegovih pacijenata, upućujući na ozbiljan etički problem prisutan u psihanalitičkoj praksi danoga razdoblja. Jung ne samo da se upustio u ljubavnu vezu sa svojom pacijenticom, već je nejasno postavio granice i u odnosu s Grossom, također svojim pacijentom, koji je više analizirao svoga analitičara nego obrnuto. Također, imao je običaj testirati i suprugu, a ujedno je svojim subverzivnim teorijama ozbiljno rušio okvire tada još mlade discipline tek uspostavljene Freudovim naporima. Možda psihanaliza u romantičkom smislu upućuje na pomicanje granica u svrhu daljnje individuacije, da se poslužim Jungovim terminom, no u kontekstu svijeta ovoga djela, čini se da je Jung ne postiže, možda tek u smislu

pooštenja vlastite intuitivnosti, što pak upućuje na distanciran i pesimističan stav autora prema povijesnim likovima i okolnostima kojima se bavio. Stoga ostaje nejasnim kakav je Cronenberg stav prema psihanalizi odlučio zauzeti. Je li to disciplina koja je podbacila u svojim početnim, idealističkim nakanama? Praksa, koju generalno vode nestabilne ličnosti? Ili ju je jednostavno htio demistificirati, naznačujući da su utemeljitelji psihanalize, kao i bilo koji drugi psihanalitičari, tek ljudi od krvi i mesa, a ne bogolika stvorenja, te da bit leži u verbalnoj razmjeni između analitičara i analizanda? Što, naravno, zbunjuje, upravo zbog navedene diskrepancije između karakterološkog unižavanja psihanalitičara i formalnog uzvisivanja moći dijaloga koja, pak, na sadržajnoj razini nipošto ne doseže očekivane razmjere, usprkos naznaci Spielreinina "ozdravljenja". Samime time, teško je uopće i zamisliti što bi Freud i Jung rekli o ovome filmu, no pretpostavljam da ih se ne bi osobito dojmila disperznost priče i motiva, kao ni proturječna poenta filma.

Karla Lončar

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051TRIER, J."2011"(049.3)

Oslo, 31. kolovoza

(Oslo, 31. August, Joachim

Trier, 2011)

Suvremeni skandinavski film, ako se određeni redatelji po nekim značajkama mogu staviti pod zajednički nazivnik, u hrvatskoj je distribuciji, kada zaluta, pretežito popunjeno filmovima švedskih autora, primjerice Roya Anderssona, Lukasa Moodyssona ili Tomasa Alfredsona. S proširivanjem pojma "skandinavski" s izvornog poluotoka, proširilo bi se i poznavanje opusa prosječnog filmofila određenih autora, prvenstveno danskih i finskih poput Larsa von Trier, Susanne Bier ili Akija Kaurismäkija. Međutim, o izvorno skandinavskom, to jest uz švedski suvremenom norveškom filmu, hrvatski gledatelj malo toga zna, premda se netko možda još i sjeća dokumentarnog filma iz 1950.-e *Kon-Tiki* poznatoga antropologa Thora Heyerdahla. Od novijih je naslova u našu distribuciju nedavno došao *Max Manus* Joachima Rønninga iz 2008, najveći norveški komercijalni uspjeh na kinoblagajnama, dok je autorski film kod nas bio zastupljen tek ponekim ostvarenjem Benta Hamera, autora *Factotuma* (2005) prema istoimenom romanu Charlesa Bukowskog i O'Hortena, stilizirane humorne drame iz 2007. Međutim, čini se da bi s drugim filmom Norvežanina Joachima Tiera, prezimenjaka poznatijeg Danca, stvari mogle krenuti nabolje.

Roman francuskog pisca i nacističkog kolaboracionista Pierra Drieua la Rochella prvu je ekranizaciju dobio još 1963. u režiji francuskog filmskog klasika Louisa Mallea kojemu je to bio peti cjelovečernji film. Za razliku od njega, Joachim Trier u svojoj se karijeri nešto ranije posvetio romanu napisanom 1931. Njegov drugi cjelovečernji film, *Oslo 31. kolovoza* premijerno je prikazan na prošlogodišnjem Cannesu na kojem je dobio većinom pozitivne kritike, a domaća ga je



publika mogla vidjeti nešto kasnije, u sklopu zagrebačkog filmskog festivala. U originalu naslovljen kao i roman, *Le feu follet*, što se može prevesti kao *Izgaranje*, Malleov se film ne razlikuje uvelike od Trierova, promijenjeni su tek neki manji detalji u fabuli. Anders (Andersa Danielsena Liea), junak *Osla*, 31. kolovoza dva je tjedna prije završetka terapije pušten iz komune na jedan dan da bi otisao na razgovor za posao. Tijekom tog kolovoškog dana u Oslu, Anders će pokušati naći motivaciju za nastavak života.

Film počinje dvominutnim dokumentarističkim prologom u kojem su arhivske snimke grada u voice-overu montirane sa sjećanjima stanovnika na nekadašnje Oslo. Takav je početak indikativan za cijeli film jer će motivi nostalgije i melankolije postati glavna obilježja cijelog djela. Tijekom svog boravka u gradu Anders se sreće s prijateljima, pokušava stupiti u kontakt s bivšom djevojkom te naći način povezivanja s prošlošću od koje, zbog postojanja samog sjećanja, ne može pobjeći. Pokretač je radnje upravo Andersonova borba s uspomenama koje ga onemogućuju da podje dalje, odnosno, činjenica da mora odabrati između dva kontradiktorna pojma: oporavka ili povratka. Njegovi postupci i nemogućnost donošenja odluke kojom bi počeo iznova, čine ga antijunakom, a ugođaj u kojem se

nalazi izrazito je egzistencijalistički (prevladavaju osjećaji osamlijenosti, otuđenja i izbjegavanja odgovornosti nad vlastitim postupcima). Po pitanju strukture priče taj je ugođaj izgrađen na gotovo klasicističkim postavkama o jedinstvu mesta, vremena i radnje (radnja se zbiva tijekom 24 sata, osim samoga početka neprekidno u Oslu koje, iako se Anders kroz grad skoro pa neprekidno kreće susrećući se s različitim ljudima, na neki način doživljavamo kao jedinstven prostor), te jasnoće u izrazu i jednostavne kompozicije. Premda je u tom pogledu "klasičan", film formalno nerijetko pribjegava modernističkim režijskim postupcima s učestalom zvučnim preklapanjima kadrova. Uz redatelja, najzaslužniji za izrazito uspij i vrlo karakterističan vizualni stil filma snimatelj je Jakob Ihre. Njegovi plavičasti tonovi kojima se služi u interijerima isprekidani su svijetlim bojama poslijepodneva i zore, upotrebljenima za fotografiju u eksterijerima. Ta kombinacija, zajedno s ponekim polaganim pokretom kamere, dočarava lirski ugođaj kraja ljeta u Skandinaviji. S tim u vezi važnu ulogu u stvaranju ugođaja ima i zvučna kulisa filma. Prije svega glazba koja je, premda po svom odabiru eklektična (obuhvaća klasične skladbe, ali i pjesme nekih elektro-pop grupa), vrlo uspješna u nadopunjavanju filmske slike. Jednako važnu ulogu ima i već spomenuti

voice-over koji je tek asocijativno vezan uz prikazivano, ali koji potpomaže dojmu poetičnosti djela.

Osim toga, funkcionalan je i uočljiv postupak metode prateće kamere pomoću koje se slijede likovi dotad nepoznati gledatelju. Na nekoliko kratkih trenutaka ulazi se u njihove živote i zatim se žarište priče opet vraća na Andersa pokazujući tako kompleksnost i rastrojenost glavnog lika. Najupečatljivija scena filma smještena je u samo središte djela; u njoj Anders u restoranu sa svog mesta nasumice sluša razgovore drugih gostiju. Potom se njegova pažnja zaustavlja na jednoj djevojci koja prijateljici čita svoje neostvarene snove, a kamera se za to vrijeme polaganom vožnjom udaljava od Andersa naznačavajući da su i svi njegovi snovi sve dalje od ostvarenja.

Grupa glavnih suradnika s kojima je Joachim Trier surađivao i na svom prvom filmu *Ponavljanje* (*Reprise*) iz 2006. godine ostala je gotovo nepromijenjena. Uz spomenuto snimatelja, Trier je i ovaj put scenarij napisao s Eskilom Vogtom ostajući vjerni zajedničkoj preokupaciji disfunktionalnog i autodestruktivnog pojedinca u tridesetim godinama života, zaokupljenog idejom samoubojstva (u slučaju Oslo po tom pitanju glavnu ulogu igra predložak Drieua la Rochella, autora čije je stvaralaštvo prožeto sličnim idejama i koji je uostalom i završio život samoubojstvom 1945. godine). Ipak, od stalnih suradnika prije svega treba istaknuti Andersa Danielsenia Liea, glumca jednakog imena kao i lik koji tumači. Njegova duboka uživljenost u ulogu i realističan nastup istovremeno zrače neurotičnošću i smirenošću neprilagođenog junaka. Dok je u navedenom filmu Louisa Mallea tema bila propadanje i slom pripadnika buržoaskog društva, kod Triera je uočljiviji motiv (nemogućnosti) promjene pojedinca, a jednako važnu ulogu ima i samo Oslo koje, prema autorovim riječima, paralelno s juna-kom prolazi kroz vlastite sociološke, arhitekton-ske i druge promjene.

S obzirom na to ne čudi da je nakon virtuoznog osmominutnog kadra u kojem vidimo kraj glavnog lika, posljednjih nekoliko kadrova po-

svećeno praznom gradu koji je pred buđenjem. U njima nas se iznova podsjeća na sva mesta na kojima je Anders donedavno boravio, dajući nam do znanja da je s nestankom jednog čovjeka cijeli grad, bar na trenutak, opustošen.

Vladimir Šeput

UDK: 791.633-051LORD, P."2012"(049.3)

Pirati! Banda nepoželjnih

(The Pirates! Band of Misfits, Peter Lord i Jeff Newitt, 2012)

Iako su na špici filma potpisana i dva redatelja i dva producijska studija, iskusno oko važnost pridaje samo imenima Petera Lorda i studija Aardman. Neminovno slijede visoka očekivanja u vidu inovativnog humora i koncentriranog priponijedanja lišenog patetike karakteristične za dugometražne animirane filmove koje običavamo gledati u našim kinima, ali prije svega maestralnog vladanja tehnikom animacije plastelina.

Dojam nakon odgledanog filma bliži je razočaranju nego zadovoljstvu, iako se bez sumnje radi o vrlo dobrom filmu. Pirati naprsto nisu na razini najuspjelijih ostvarenja bristolskog studija – *Bijeg iz kokošnjca* (*Chicken Run*, Peter Lord i Nick Park, 2000) i *Wallace i Gromit u velikoj povrtnoj zavjeri* (*Wallace & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit*, Steve Box i Nick Park, 2005). Naravno, tu je nekoliko antologijskih "provala" (npr. kad protagonist pogleda prema Charlesu Darwinu i njegovu ljubimcu majmunu te im dodaci: "A da vas dvojica niste u rodu?") i nekoliko antologijskih likovno-animacijskih rješenja (kapetanova brada). Isto tako, autori emocije ne napadaju pixarovsko-dreamworksovskom neumjerenostu. Pirati se doduše drže provjerene strukture jednako religiozno, ali barem očekivane kadrove protagonistova razočaranja popraćene tugaljivom pop glazbom negdje na ulasku u zadnju četvrtinu filma, bez kojih dugometražni animirani filmovi više izgleda ne mogu, ne razvlače kako bi "pjesmuljak" mogao istrajati od prvog do zadnjeg takta. Ako smo Pixaru skloni prigovarati da snimaju uvijek jedan te isti film s istim likovima i da variraju samo koju će životinjsku vrstu,

stvar ili fiktivno stvorene antropomorfirati u noseće likove, vrijedi primijetiti i sličnost odnosa kapetana i njegova pomoćnika s odnosom najpoznatijih Aardmanovih likova Wallacea i Gromita: kapetan i Wallace su "gazde", njihova riječ vrijedi kao zapovijed, međutim, pomoćnik i Gromit su inteligentniji, pronicljiviji i odgovorniji u oba partnerstva. Štoviše, kapetanov zamjenik na piratskom brodu ponekad kopira Gromitov poznavati šutljivi izraz lica (iako pomoćnik, za razliku od potonjeg, može govoriti) kojim kao da poručuje: "U krivu si, tvoji će se postupci pokazati katastrofalnim, ali ja sam tvoj pomoćnik i podredit ću ti se iako znam kako će i ova avantura završiti."

Film namijenjen djeci vjerojatno mora imati čvrstu strukturu da bi zadržao njihovu pažnju, a djeca tu ponovljivost i formulacijsku teško mogu prepoznati zbog nedostatka gledateljskog iskustva. Međutim, ako ćemo filmu oprostiti stereotipnost na račun publike kojoj se obraća, na isti račun moramo se zapitati koliko je prihvatljivo ekstremno i nemotivirano nasilje (nekoliko eksplicitno prikazanih sociopatskih ubojstava) prezentirati djeci na humorističan način i potpuno bez osude, kao i treba li im velikana britanske znanstvene misli Charlesa Darwina prikazati kao zlobnog, zavidljivog, slave žednog i priglupog spletkarša?

Ako je postao standard skupljih animiranih produkcija da se obraćaju djeci, ali svakih nekoliko minuta ponude i nešto namijenjeno isključivo njihovim roditeljima, kako se ne bi dosađivali u kinu, podrazumijeva se da te "interne" šale, koje razumiju samo odrasli, moraju ostati na razini prihvatljivog i za djecu. Nažalost, izgleda da kojekavi cenzori i procjenjivači lošeg utjecaja na djecu paze na svaku pojavu tzv. "F-word" (verbalnu psovku), dok s puno više simpatija gledaju na seksipilnu gusaricu koja bez ikakva razloga skoro u svakom pojavitivanju u kadru ubije sabljom neku potpuno nasumičnu žrtvu.

Na razini priče može se primijetiti i zabavni politički podtekst. Kraljica Viktorija kao olicenje zla i anarhistički pirati kao nedvosmisleni pozitivci fino pristaju uz trenutno preispitivanje ak-



tualnih upravljačkih struktura i borbe za slobodu informacija, a kapetan će biti razočaran kad odluči po svaku cijenu zgrnuti kapital (koji mu ne treba za ostvarivanje egzistencijalne sigurnosti, već za podizanje društvenog statusa) i morat će se iskupiti djelovanjem za dobrobit kolektiva. Na kraju će poruka filma biti kontra-sokratovska: ako pisani i nepisani zakoni društva nisu u skladu s vašim moralnim osjećajem – vrijeme je da se odmetnete u piratstvo.

Nakon dva filma u potpunosti izvedena računalnom animacijom (koji su ipak imitirali prepoznatljivu estetiku plastelina), *Pusti vodu da miševi odu* (*Flushed Away*, David Bowers i Sam Fell, 2006) i *Atrhur Božić* (*Arthur Christmas*, Sarah Smith i Barry Cook, 2011), čini se da u Aardmanu traže model kojim će sačuvati prepozнатljivost u poplavi vizualno sličnih u potpunosti računalno animiranih filmova, a istovremeno iskoristiti brzinu, prilagodljivost i nižu produksijsku cijenu digitalne animacije. *Pirati* su im prvi film pretežito izведен u stop-animaciji pripremljen za prikazivanje u 3D tehnici, ali veliki dio kadrova nadopunjen je računalnim modelima. Osim ulica Londona i drugih eksterijera, koji su vrlo dobro uklopljeni u sliku, najuočljivije je to na primjeru realistički renderiranih mora i oceana. Peter Lord

u producijskom blogu dostupnom na službenim internetskim stranicama filma napominje da im je CGI animacija omogućila da maštovito dizajniraju brod koji nipošto ne bi mogao zaista ploviti, a opet ga neprimjetno stopiti sa realističnom vodom. Nažalost, taj spoj nije ni neprimjetan niti efektan. Naravno da je vrijeme "čistunaca" koji se religozno drže jedne tehnike animacije prošlo. Štoviše, animacija je stekla neprebrojivu novu publiku odustajanjem od žanrovske i tehničke specijalizacije. Svima koji vole animaciju drago je što je tako. Gledatelj najčešće ni ne želi razmišljati o tome što je kako izvedeno, to bi mu samo narušilo čaroliju uronjenosti u nevjerojatne animirane svjetove, jedino što je važno je kako slika s platna djeluje na njega.

Neki odnosi ipak djeluju nepomirljivi. Grotesknom modelu broda pristajao bi jedino groteskno modeliran ili iscrtan ocean. Neusklađenost ta dva elementa upravo narušava moć oba: realistični ocean ne djeluje ni zastrašujuće ni očaravajuće kad je na njega nakalemjena smiješna maketa, kao što maštovita maketa gubi duhovitost jer pogled s nje bježi na napadniji, dinamičniji i detaljniji ocean.

Srećom, neki drugi stilski manirizmi u filmu znatno bolje srastaju. Plošni crteži broda koji

se kreće po starinskoj mapi uspješno presijecaju sekvence čineći svojevrsna poglavlja, te djeluju dinamički skladno s brzim ritmom filma. Isto kao što su eksterijeri i interijeri skladni i izmjenjuju se neprimjetno, što je jedan od težih zadataka s kojima se majstori rasvjetne i kamere susreću kod rada na filmovima animiranim stop-animacijom umanjenih modela.

Već pogled na plakat otkriva kako se Peter Lord svjesno udaljuje od dizajna njegova još poznatijeg kolege Nicka Parka, pa smo ovaj put ostali uskraćeni za glupave izraze lica i unebesne deformacije usana kod govora likova. Nažalost, time *Pirati* nisu stvorili idiosinkratični izgled, već su se samo približili konvencijama stiliziranih figura u modernim animiranim filmovima. Pojedini dijaloški kadrovi teško se razlikuju od uobičajene računalne animacije, možda samo po nedostatku zamućenosti pokreta. Posebnosti tehnike, koja je proslavila Aardman, u punoj mjeri blistaju tek u totalima i ponekim akcijskim kadrovima gdje se bolje vide gestikuliranja i pokreti tijela, a same kompozicije kadrova su ponegdje posložene upravo genijalno ostajući istovremeno pregledni i natrpani duhovitim skulpturalnim karikaturama kako ljudi tako i predmeta oko njih. Zaista, u najuspješnijim sekvencama (primjerice sceni u piratskom pub-u na obali mora) svaki i najmanji predmet izrađen je s pažnjom i smislom za stilizaciju. Ugodan je to odmak od trenutno prevladavajućeg običaja da se u velikim i skupim produkcijama pažnja posvećuje modelima proporcionalno trajanju njihova pojavljivanja na platnu i relevantnosti unutar fabule.

Teško se ne zapitati koliko su opipljivi materijali od kojih je najveći dio "setova" *Pirata* izrađen pogodniji posvećenosti detaljima od računalne grafike gdje je izraditi jednostavne oblike izuzetno brzo, a manji broj poligona u trodimenzionalnim modelima preslikava se iz brže odrađenog posla modelara u brže iscrtavanje (tzv. "renderiranje"), što je čak i za superračunala velikih studija (tzv. "render farme") zahtjevan i dugotrajan posao. Naravno da ni kod modeliranja opipljivih materijala nije jednako složeno i dugo-

trajno izraditi objekt tako da se samo prepoznaže o čemu se radi u odnosu na maštovite stilizacije kakve nalazimo u Aardmanovim filmovima. Međutim, rad s rukama i neposrednji kontakt s konačnim izgledom predmeta koje modelar izrađuje svakako su više motivirajući, a omogućavaju i viši stupanj improvizacije, prepoznavanja nečeg zanimljivog u strukturi materijala ili naprsto slučajnih efekata. Oni koji su se okušali u obje tehnike, makar hobistički, poput autora ovog osvrta, znaju da je izraditi minijaturni model još zahtjevnije ako se teži visokom stupnju realizma, dok je najlakši način da se dobije upotrebljivi rezultat u nekom od softvera za modeliranje trodimenzionalnih računalnih modela jednostavno preslikavanje s referentnih fotografija.

Bilo kako bilo, korištenje raznovrsnih tehnika oduvijek je razvijalo raznovrsne estetske smjerove u animaciji. Sve veća uniformnost animiranih filmova koje imamo prilike gledati u kinima, a nije potrebno konzultirati statistike da bi svakome bilo jasno kako se većinom radi o računalnim animacijama, čini svaki animirani film koji krši makar neki od istrošenih i dosadnih obrazaca filmskim događajem. Ono što su *Priča o igračkama* (Toy Story, John Lasseter, 1995) ili *Mravi* (Antz, Eric Darnell i Tim Johnson, 1998) bili u trenutku nastajanja (sasvim novi i dotad nevidjeni vizualni doživljaji, ali i pomak prema promišljenijim pričama i humoru u odnosu na prethodne animirano-filmske hitove) postalo je standard i noviji animirani filmovi da bi se smatrali makar prosječno uspjelima moraju taj standard premašiti.

Pirati u tome uspijevaju, pa ih valja prepoznati kao kvalitetan doprinos ponudi animiranih filmova u našim kinima, ali na žalost ne djeluju kao film koji bi imao povijesni značaj i ostao upamćen kao perjanica jednog od najuspješnijih i najcjenjenijih studija za animaciju zadnjih desetljeća.

Jurica Starešinčić

UDK: 791.633-051KOZOLE, D."2009"(049.3)

Slovenka

(Damjan Kozole, 2009)

Kozoleova drama inspirirana je odnosom individualne sudsbine i aktualnih društveno-političkih zbijanja u Sloveniji, promjenama po intenzitetu i obilježjima sličnima onim u neposredno poslijeratno doba. Naime, u oba slučaja radi se o susretu s novom ekonomskom situacijom, koja nije poput feniksa izronila iz pepela neke katastrofe, ali je dovoljno nesređena i provokativna da se mlade generacije unutar nje osjećaju dezorientirano, a bile bi ionako već dovoljno zbunjene vlastitim odrastanjem. Razvoj pojedinca i države dva su procesa koja se međusobno prožimaju, integriraju ili se barem usporedno odvijaju djelujući kao međusobne preslike. Tema problematike odrastanja u slovenskoj je kinematografiji 1990-ih bila motivirano zastupljena i kvalitetno obrađena, posebno u filmovima *Outsider* (1997) Andreja Košaka i *Ekspres*, *Ekspres* (1998) Igora Šterka. Košakov *Outsider* govori o mladiću koji je pokušavao pronaći sebe, ali je potraga završila kobno jer nije mogao podnijeti rastrganost između očeva patrijarhalnoga konzervativnog odgoja i urbane punk-kulture kojoj je htio pripadati. U drugom navedenom ostvarenju bescijljeno putovanje vlakom metafora je mladenačke dosade i neznanja o vlastitim životnim preferencijama. Prijelaz u novu i zahtjevniju životnu fazu buran je i rizičan za pojedinca, izaziva strah i skepsu zbog preuzimanja odgovornosti, a za zajednicu je jednako tako velik korak utemeljenje neovisne države. Slovenija je tijekom desetodnevног rata za neovisnost u ljeto 1991. pretrpjela male štete za razliku od Hrvatske, ali izostanak potpune kataklizme ne podrazumijeva i eliminaciju svih nedaća, budući da se novonastala država morala suočiti s izgradnjom modernoga kapitalističkog demokratskog društva, što zahtjeva trud i umijeće. Ništa manje uzbuđenje za Sloveniju nije

predstavljao ulazak u Europsku Uniju s kojim se optimistično očekivao i ekonomski prosperitet, tj. veća stopa zaposlenosti i konkurentnost proizvoda na tržištu, te zasnivanje države koja poštuje ljudska prava, tolerira vjerske, političke i ostale međuljudske razlike. No europske su integracije lijek s brojnim nuspojavama, kao što je propadanje određenih poduzeća, nedjelotvorno provođenje zakona, nemogućnost konkurentnosti domaćih proizvoda na tržištu kojim vladaju razvijenije države, ukidanje kulturnoških posebnosti. Čini se kao da je globalizacijska težnja religiozno intonirana jer se zasniva na vjeri u prosperitet koji će omogućiti neka izvanjska sila, što je u ovom slučaju Europska komisija. Ljudska je priroda takva da je sklona pripadanju integriranoj zajednici, a za koheziju je zaslužan vođa kojem se pridaju nadnaravne sposobnosti jer iluzija njegove moći ulijeva snagu sljedbenicima. No zaboravlja se i da je čovjekov mozak programiran za život u malim plemenskim zajednicama, pa je neprikladna veličina institucije neprirodan element koji je narušava. Ogromna, raštrkana europska zajednica, koja je zbog veličine osuđena na kaos, prividno je ujedinjena religijom prodaje i potrošnje; razmjena dobara odvija se brzo, a uspjeh se očekuje s manjkom strpljenja i mnogo pohlepe. Religioznost koja postoji na makrorazini europske zajednice slična je onoj na mikrorazini, u intimnoj sferi. Očitovanje te pojave središnja je tema drame *Slovenka*.

Drama donosi isječak iz života mlade studentice koja se poput Slovenije želi osamostaliti, pobjeći od roditeljskog nadzora, izgubiti se u veličini jedne metropole, uz postupno shvaćanje da je podvrgнутa novom, opasnjem ropstvu. Uočit će da je trgovачki promet poguban za osobu koja je istovremeno trgovac i vlastiti proizvod, da je brza vožnja bez nadzora nad prometnim sredstvom recept za fatalnu nesreću. Studentica koja prodaje svoje tijelo da bi što brže otplatila kredit za stan žrtva je prometa koji je sama pokrenula, a prometni aspekt njezinih postupaka oslikan je u naizgled nemotiviranim kadrovima ceste prepune bučnih automobilima koji se užurbano kreću

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



u oba smjera. Promet se nesmetano odvija na cesti, jednolično i mehanički poput nekog rituala. Na isti programiran način studentica Aleksandra (Nina Ivić) prometuje tijelom – u jednom relativno kratkom kadru priprema se za posao, u idućem emotivno reagira na čin, te na koncu sprema i ulaže zarađeni novac. Razdvajanje procesa na nekoliko kraćih kadrova umjesto prikaza radnje u kontinuitetu snažnije sugerira hladan, poslovno ozbiljan odnos prema činu u koji se djevojka upušta. Demonstracija procesa dinamička je opisna sekvenca, što znači da se čin dijeli na faze; redatelj analizira situaciju i upozorava gledatelja na njezine kvalitete, iako sekvenca sama po sebi i nije toliko fabulativno nužna jer se ionako ponavlja ono što je već rečeno. Naime, od početka filma jasno je kakvim se redoslijedom odvija proces, ali u dalnjem tijeku njegova analiza proizlazi iz želje za akcentuiranjem svrhe čina i psihičkih stanja u kojima se junakinja prilikom obavljanja posla nalazi. Ovakva je razdioba samo jedan od brojnih podsjetnika na redateljevu prisutnost, sklonost komentiraju situacije, što dramu čini mnogo pokretljivijom i životnijom od mnogih primjeraka filmova spomenutog žanra, pa zadobiva dašak trilerske napetosti.

No autor nas svojom aktivnošću ne želi odvratiti od junakinjine perspektive gledanja na stvari, već odabirom postupaka nastoji pogoditi što bi ona sama izdvojila kad bi nam osobno

prepričavala svoju životnu priču, a to znači da se poistovjećuje s njezinim karakterom i doživljajem svijeta. Ipak, bez obzira na razumijevanje i uživljavanje, redatelj je prije svega špijun koji je pozorno motri, a ne njezina doslovna replika. Direktan junakinjin osvrt prisutan je tek u rijetkim subjektivnim kadrovima, primjerice u jednom koji prikazuje automobile na cesti u izokrenutom položaju, a ta je vizura logična s obzirom da djevojka u tom trenutku visi naglavačke s terase nebodera pod prisilom makra koji joj prijete smrću. To izvrтанje simbolički je prikaz preokreta u tijeku zbivanja – odjednom je postala bespomoćna marioneta dok je samo donedavno držala konce u rukama i imala apsolutnu kontrolu nad poslovanjem s klijentima. Otad lagano raste njezin strah i nesigurnost, osjeća se mizernom, a njezina je inferiornost često vrlo suptilno sugerirana. Primjerice, jednom prilikom pokorno zadovoljava prohtjeve klijenta perverznjaka koji se pojavljuje pred njom sa žutim rukavicama. Interakcija djevojke i klijenta prikazana je u nizu kraćih kadrova, a unutar svakog vidimo samo jednog sudionika čina. Kadrovi u kojima se on samostalno pojavljuje snimljeni su iz donjeg raka, da bi diskretno došle do izražaja njegova moć, snaga i dominacija. Njezina je figura s druge strane snimana iz gornjeg raka, da bi moralno i emocionalno srozavanje poprimilo dodatnu dimenziju.

Dakle, prikaz interakcije obilježava skakanje i prebacivanje pažnje s jednog sudionika na drugog, što sasvim kvalitetno omogućuje gledatelju uočavanje govornikovih reakcija na sugovornikovu prethodnu tvrdnju ili pitanje. Blizi plan koji obuhvaća čovjekov gornji dio tijela i minimalnu pozadinu dobar je odabir u spomenutom kontekstu jer nam nudi uvid ili bar naslućivanje stanja i namjera likova, a ujedno tek detektira umjesto da opisuje interijere koji su uglavnom, češće negoli eksterijeri, prostori odvijanja radnje. Interijer upućuje na intimu, točnije karikaturu intime jer seksualno je zadovoljstvo ovdje lišeeno prave duboke povezanosti spolnih partnera. No pažljivo je birana mјera prisutnosti ambijenta jer nam u načelu on ne nudi ključne informacije, već predstavlja bezlični dekor, neprepoznatljivu masu objekata bez identiteta. U takvu prostoru i pojedinci gube specifična obilježja, interes i stavove, a nacionalnu kulturu gutaju globalizacijska usta. Jezik kao jedna od važnih komponenta tradicije olako se obezvrjeđuje i zamjenjuje ekvivalentom. Amerikanizacija se, dakle, osim na ekonomskoj razini provodi i na jezičnoj, da bi bila sveobuhvatnija i teže iskorjenjiva.

Zaključujući da je prostor zbivanja uglavnom urbana pustinja, autor se koncentriira na likove, da bi pronašao u njima neko bogatstvo i šarenilo karakternih crta te motivaciju za djelovanje. Kadrovi su najčešće kratke i srednje duljine upravo da bi se naglasila psihološka aktivnost pojedinaca, a priroda te aktivnosti očitava se u planovima koji su, kao što je spomenuto, bliži ili čak krupni. Dominacija takvih planova zahtijeva od glumaca znalački pristup jer je nužno da mimikom ocrtaju i najmanje unutrašnje mijene, koje se tek našom dubljom koncentracijom ponекad uspijevaju uočiti. Naime, letimično gledano, Aleksandra ostavlja dojma mrzovljone i beskrupulozne mlade osobe. Uvijek bez osmijeha na licu prolazi kroz svakodnevnicu, a izraz mrzovlje ostaje i kad je u društvu dragih osoba, kao što su njezina prijateljica (Maruša Kink) s fakulteta i otac kojeg povremeno posjećuje. Iako pred objema spomenutim osobama skriva svoju

tamnu stranu, te u njihovim razgovorima manjka otvorenosti i topline, sama prazna potreba za kontaktom dokazuje da se Aleksandra boji osamljenosti i odbacivanja. Potrebna joj je podrška okoline jer bar podsvjesno od samog početka bavljenja prostitucijom naslućuje kratak vijek uspjeha, pa stoga želi osigurati kasniji mogući povratak normalnom skromnom životu koji bi zasnovan na povjerenju prema bliskim osobama dostoјno kompenzirao neostvarivu materijalnu opskrbljenošć. Boravak u Ljubljani, gradu otuđenosti, slobode i lažnih prilika za izgradnju karijere pokazuje se kao prevelik zalogaj za ambicioznu, ali neiskusnu djevojku. Napuštanje te kaotične i dehumanizirane zbilje simboličan je poraz ideje globalizacije jer je prisnost unutar manjih zajednica uvijek lakše ostvariva i prirodnja, s obzirom da je utemeljena na istinskom poznavanju sudionika cjeline u odnosu na situaciju u nesagledivo i nedodirljivo gorostasnim umjetno stvorenim kolektivima.

Aleksandrin povratak kući izaziva i prvi iskreni osmjeh, a takav rezultat tjera gledatelja da počne promišljati o nijansama prijašnjeg nezadovoljstva. Naime, mrzovlja je bila konstantna, ali je ipak mnoštvo dodatnih osjećaja razdralo njezinu osobnost ovisno o vanjskim poticajima. Nijanse variraju od izraza tuge i iscrpljenosti za vrijeme i nakon spolnog čina s neznancima, straha od makroa koji je žele zarobiti pod svojom vlaštu, do mentalne odsutnosti prilikom razgovora s ocem i hinjene strepnje zbog izmišljene očeve bolesti o kojoj djevojka govori bankarskoj službenici s ciljem odgode otplate kredita. Dakle, manifestacije negativnih emocija obuhvaćaju širok spektar, a i beskrupuloznost ima svoje dublje razloge. Ekstremno manipuliranje okolinom samo je hiperbolizirana tipična težnja mlađih za samostalnošću, ali i suradnjom s drugim ljudima pri čemu akteri uvijek teže za nadzorom i premoći. Aleksandra nije doista toliko siromašna i nezbrinuta da bi bila prisiljena baviti se prostituticom, već je njezina težnja za upravljanjem svojom sudbinom, koja ipak ovisi i o drugima, kao što su primjerice bankari i profesori, tjera na korištenje

svih dostupnih sredstava na putu do ishoda. Ona nije žrtva nekog direktnog egzistencijalnog pritiška, već svojih svjesnih ambicija.

Plošni kadrovi u prvim minutama filma nedvojbeno su sažetak i simplifikacija njezinih preokupacija. Hod u nedefiniranim smjerovima bez jasnih kontura pozadine ukazuje na neku potragu bez putokaza, a zaustavljanje pred izlogom u kojem ugleda skupu svjetiljku označavanje je teritorija koji bi voljela posjedovati kao simplohu svega materijalnog što pruža sreću. Izravanje svjetiljke iz zamagljenoga plošnog ambijenta uvodi nas u priču o djevojci na koju društvena i obiteljska situacija samo implicitno utječe. Na nesređeno stanje u državi ukazuje ponašanje čuvara reda i zakona – naime policajci poput ponosnih stupova stoje pred hotelima ne primjećujući potencijalne nesreće ili dobacuju pohotne poglede djevojkama na pješačkim prijelazima, dok se povremeno čuju sirene policijskih automobila koje izazivaju više nelagodu negoli spokoj, jer se pretpostavlja da tek bezuspješno naganjaju sitne kriminalce. Policija, dakle, ne ulijeva sigurnost građanima željnim zaštite. Posao je također teško pronaći jer je konkurenčija velika čak i u glazbenoj industriji, što na svojoj koži osjeća Aleksandrin otac koji ipak odlučuje izvaditi zahrdale instrumente s kućnog deponija, te pokušava prevladati dekadenciju i oživjeti svoju propalu lokalnu rokersku karijeru. To je jedini način da odagna suicidalne misli koje su ga već počele moriti, a o očaju otvoreno progovara s prijateljem, inače pokvarnjakom koji jednom prilikom seksualno iskoristi njegovu kćer tako naplaćujući svoju šutnju. Naime, očev prijatelj saznaće da se djevojka bavi prostitucijom i traži besplatnu uslugu u zamjenu za diskreciju. Činjenica da Aleksandra čini sve da otac ne bi saznao za sramotu i poniženje svjedoči o njezinim pozitivnim osjećajima prema njojmu, bez obzira na trenutnu misterioznu šutnju i distancu. U međuvremenu saznajemo da su se njezini roditelji rastavili zbog majčine prijevare, te je rođenje djeteta bilo neplanirano. Rastava roditelja i u ovom je slučaju isprika za psihičku

neuravnoteženost mlade djevojke, tako da osim odrastanja koje je bolan proces i vanjske okolnosti utječu na njezin karakter. U tom je aspektu film donekle predvidiv.

Iako djevojka eksplicitno nije žrtva okolnosti koliko mlađenačkog bunda, problem prostitutije je i dalje obrađen u okvirima očekivanog pristupa. Na prostituiranje se gleda kao na posao specifičan u odnosu na ostale, s obzirom da je to moralno neprihvatljiv izraz nepoštovanja prema vlastitom tijelu. Ostajući stigmatiziran u zbrajanjenoj sferi i zatvorenom krugu konzumenata biva posebno opasan za krhke pojedince, koje s jedne strane razdiru jače karike lanca prostitucije, a s druge zahtjevni, grubi i proračunati klijenti. Ova se drama dotiče svih tih aspekata i završava logičnom pokorom. Stoga možemo zaključiti da je film sadržajno intrigantan, iako nije iskoristio sve potencijale pristupa temi. No zato redateljski postupci daju filmu posebnu kvalitetu – uz već spomenut odabir kadrova i planova, svoju funkciju ima i snimanje kamerom iz ruke, čime se u svakom trenutku omogućuje prebacivanje fokusa na željene objekte i kao da se spontano slijedi dinamika unutrašnjih zbivanja i fizičkog kretanja likova. To je kretanje ponekad dodatno naglašeno "okom" kamere. Primjerice, u jednom prizoru Aleksandra panično trči, a kamera se trese u ritmu brzih koraka, čime se postiže veća napetost. Isto tako, povremenim usredotočenjem kamere na detalj izdvajaju se ključni elementi važni za interpretaciju zbivanja. U nekoliko kadrova vezanih za život Aleksandrina oca u provinciji prikazuje se tanjur s jajima, a taj segment dovoljno govori o uvjetima u kojima je djevojka odrasla. Jaja možda utažuju glad, ali ne dovode do ekstaze svih osjetila. Aleksandra ipak želi nešto više od proste sitosti.

Film je, dakle, zanimljiv zbog dinamike koja se očituje na mnoge načine, a jedan od njih je i konstantna prožetost atmosferom koja je eksterni odraz psihičke neravnoteže, osobito previranja i straha. Neurotična atmosfera izrasta iz disonance zvonjave mobitela, buke automobila, zvukova sirena i ljudskih glasova. Filmska je glaz-

ba rijetko prisutna jer bi melodija narušila realističnost i prirodnost tijeka zbivanja.

Zaključujemo da je ova slovenska drama zasluženo dobro prihvaćena od publike i kritike jer privlači kozmopolitskom temom, očito u fabulativnom smislu klasično obrađenom, ali uz prisutnost razložnih i opravdanih, dojmljivih redateljskih postupaka.

Maja Gregorović

UDK: 791.633-051SKOLIMOWSKI, J."2010"(049.3)

Ubojstvo iz nužde

(*Essential Killing*, Jerzy Skolimowski, 2010)

Iako je osvojio Posebnu nagradu žirija te nagradu za najboljeg glumca (Vincent Gallo) na filmskoj smotri u Veneciji 2010, posljednji film Jerzyja Skolimowskog u Hrvatskoj se, uz iznimku projekcija na festivalu u Motovonu 2011. i njegovu popratnom programu u Zagrebu, u regularnoj kinodistribuciji mogao vidjeti tek u prosincu 2011. Osim što je Skolimowskomu dao kontinuitet u kritički vrednovanom redateljskom radu, naime ovo mu je drugi film po povratku režiji nakon dobrih 19 godina, u centar pozornosti postavio je osebujnog Vincenta Galla koji se ovoga puta koncentrirao samo na glumu i potpuno zasluženo odnio glavnu glumačku nagradu.

Film prati stanovitog Muhameda (inače tim imenom označenog tek paratekstualno u odjavnoj špici) koji se spletom okolnosti nađe u američkom zatočeništvu. Zahvaljujući nesreći za vrijeme prebacivanja s jedne lokacije na drugu Muhamed se nađe na slobodi u potpuno stranom okruženju. No ono što počinje kao žanrovske akcijski film potjere ubrzo prerasta u nešto mnogo zanimljivije, u dramu kojoj su u središtu za akcijski film trivijalni i irrelevantni problemi poput pronalaška hrane.

Ovdje, vjerujem, više negoli u jasnom političkom angažmanu treba tražiti ono najzanimljivije u filmu. Štoviše, prvi dio filma koji eksplicitno reprezentira zatvor nalik Guantanamu ili Abu Ghraibu, kako u ikonografiji (narančasta odijela, crne kapuljače) tako i u radnjama (famozni waterboarding poznat i pod ciničnim nazivom posješena tehnika ispitivanja) doima se slabijim od ostatka filma upravo zbog praktički direktnog moralizatorskog stava spram naličja rata protiv terorizma. Ne radi se o tome da takav stav nema

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



pokrića, već o tome da unutar filmske cjeline ovaj segment svojom argumentativnošću uvelike od-sakače od onoga što će uslijediti. Više se doima poput nečega što se mora odraditi – nedovosmisleno osuditi ovakvu praksu – da bi se onda moglo nastaviti s pravim fokusom filma – preživljavanjem u nepoznatom krajoliku. Problem je tim veći što brutalne radnje američke vojske ne doprinose razvijanju simpatija prema Muhamedu, jer je ona već osigurana samim otvaranjem filma u kojemu Muhamed, što iz očaja, a što iz straha za vlastiti život napada skupinu američkih vojnika. Kao takvima nedostaje im dramske motiviranosti. U konačnici, pak, američki vojnici pritom ispadaju gotovo karikaturalno, pogotovo ispitivač koji se unosi Muhamedu u lice i čiju facialnu gestikulaciju promatramo iz Muhamedova subjektivnog kadra lišena jasno razumljivog zvuka zbog ranjavanja pri zarobljivanju. Vojnikov uzvik: "Govno jedno!" pritom djeluje više smiješno, ili barem poput klišea, negoli prijeteće.

Subjektivni kadrovi s početka filma ujedno su i najbolje mjesto za uočiti kako težnja za reprodukcijom ikonografije diktira stilski rješenja i uzurpira ono što bi vjerojatno bile efektnije alternative. Tako se Muhamedov subjektivni kadar za prvobitnog zatočeništva, koji je lako mogao

veoma efektno dočarati konfuznost, klaustrofobičnost i informacijsku izolaciju situacije samo da je ostao u potpunom mraku i zvučnoj kakafoniji, pretvara u pogled kroz rupu na kapuljači kojim dominiraju vučjaci i američki vojnici koji stavom neodoljivo podsjećaju na one fotografirane u Abu Ghraibu. U težnji za reprodukcijom onoga što je postalo gotovo općim mjestom u imaginariju postupanja američke vojske s "neprijateljskim borcima" propušta se zanimljivija alternativa rada na psihološkoj karakterizaciji Muhameda, jer je zasigurno već ovo jedan tip liminalnog prostora, u nekim aspektima nepodnošljiviji od onoga u kojemu će se naći nakon nesreće. Na kraju krajeva takav status zatvorskog prostora objašnjava trenutak u kojemu se nakon nesreće i inicijalnog bijega, pa povratka unesrećenom vozilu, Muhamed napoljetku predomisli te umjesto predaje američkom "izvođaču radova" odluči za nastavak bijega. Očigledno, mogućnost slobode, pa makar i u negostoljubivim uvjetima gotovo polarne zime, mami više od povratka u američko zatočeništvo.

Prebačaj se, naime, što se dade zaključiti na temelju jezika kojim se ondje govori, najvjerojatnije odigrava u Poljskoj, čime Skolimowski nije propustio podbosti ni vlastitu zemlju zbog dopuštenja i suradnje pri uspostavljanju američ-

kih vanterritorialnih zatvoreničkih ustanova. No važnije od ovog političkog komentara način je na koji gotovo zasljepljujuća bjelina i snijegom prekrivene tajge poljske prirode djeluje kao antipod aridnom kamenom svijetu u kojemu je Muhamed kod kuće. Krajolik je to potpuno stran Muhamedu u kojemu je primoran, isprva bježati, a zatim naprsto preživjeti.

Po izvršanju žanrovske premisa filma potjere i fokusiranju na golo preživljavanje i patnju koju mora trpiti u potrazi za sljedećim zalagajem, film podsjeća na Cestu (*The Road*, 2009) Johna Hillcoata koja je također, zanimljivo, godinu dana ranije bila u konkurenciji za Zlatnog lava. Posebno je dojmljiv prizor u kojemu Muhamed prijeteći pištoljem siše dojilju da bi utazio glad. Iako je u Cesti riječ o postapokaliptičnom žanru, u oba filma se u srži radi o odmicanju od akcijskih dramaškim, pa i egzistencijalnim strukturama, pri čemu se, kako vrijeme odmiče, ne gubi toliko jasna orijentiranost likova na određeni cilj, koliko se počinje razlučivati činjenica da taj cilj u biti ne rješava ništa. Drugim riječima, čak i ako usprkos svim nedaćama Muhamed uspije ostati na životu, što duže on to uspijeva to se više takva egzistencija prokazuje kao muka sama po sebi. Bez ikakve prave prilike da se ponovno susretne sa svojom suprugom, očigledno dodatnim razlogom protiv predaje, čiji se lik uvodi u nečemu što se na prvi pogled doima poput flashbacka, film postaje sve beznadniji i postavlja se pitanje kako se ovo uopće može okončati osim u krajnjem očaju. Upravo je u završnici *Ubojstvu iz nužde* uspješnije od Ceste zbog toga što, iako ga u prvi mah sugerira u nijemom liku koji glumi Emmanuelle Seigner, uspijeva izbjegći *deus ex machina* rješenje. Također paratekstualno imenovana, Margaret će previti Muhameda, napojiti i nahraniti, ali mu već ujutro pokazati vrata.

Relativnu sličnost možemo identificirati i u flashback strukturama kojima je u središtu ljubavni odnos prema supruzi. Štoviše, jednom kada postane jasno da je završnica beznadna, flashback postaje mjesto pojačanog interesa jer će se možda ondje razjasniti također neartikulirana

osobna priča koja prethodi početku filma. Zašto se Muhamed pridružuje talibanim? Je li se nešto dogodilo njegovoj ženi i djetetu? Nešto za što možemo kriviti američku invaziju? Moglo bi se pomisliti da bi odgovori na ta pitanja barem mogli osigurati retrospektivnu narativnu završnicu ukoliko snažno motiviraju početak filma. U Cesti flashbackovi barem objašnjavaju osobnu traumu čak i ako se ne razjašnjuju točne okolnosti apokalipse. No, u *Ubojstvu iz nužde* flashback se ne da rekonstruirati nikakava osobna tragedija koja bi bila razlog priključenju talibanim. Ništa što bi zapadnoj i posebno američkoj publici učinilo talibano dizanje u zrak tri američka vojnika probablijivijim. Tek glas (imama?) koji citira kuran čije bi se izjave mogle shvatiti ne toliko kao poziv na rat, koliko moguće opravdanje ratnog angažmana. Interesantnije, oni se retrospektivno otkrivaju ne samo kao flashbackovi, već i kao flashbackovi jer će posljednji kadar u njima anticipirati kako jedan od budućih obračuna tako i samu završnicu filma. Utoliko flashbackovi ne nude naknadnu motivaciju, već formalno pacificiraju beznađe završnice dajući konačne impresionističke prizore unaprijed.

Dakako, postoje i druge bitne razlike u usporedbi s Cestom, a jedna od njih je da se u prvom redu u *Ubojstvu iz nužde* žanrovska premisa izvrće tek sredinom filma dok u Cesti otpočetka pratimo atipičan postapokaliptični svijet. Tako Muhamed zapravo počinje kao (nevješti) akcijski heroj, koji je veoma brzo zatočen; igrom slučaja pruža mu se nova prilika razviti svoj akcijski aspekt koju uspješno iskoristiava, no sredinom filma, iako će radnja u nastavku još priuštiti pokoji bliski susret s različitim tipovima antagonistu i iako Muhamed naokolo maše pištoljom, fokus njegove aktivnosti se mijenja i ovaj mu neće biti od mnogo pomoći dok primjerice iz prikrajka usamljenom ribiču otima ribu i sirovu je proždire. Upravo ovdje Gallova izvedba dostiže vrhunac i tim je upečatljivija što njegov lik kroz čitav film ne prozbori ni jednu jedinu riječ (ali mu je zato zvučni registar ispunjen svime od očajanja i halapljivog žderanja do vriskova i uzdisaja).

U tom smislu Muhameda počinju sustizati svi podvizi kroz koje je prošao i sve rane koje je pritom zadobio. Dok je spram inicijalnih povreda poput ranjavanja zamkom za medvjede ili padanja u zaleđeno jezero, i gotovo trenutnog ili eliptično eliminiranog oporavljanja od istih, potrebno zauzeti stav obustave nevjericе prikladniji akcijskom žanru, kako druga polovica filma proteće postaje sve jasnije da je vjerojatnije da će komplikacije od ovih rana Muhameda doći glave prije negoli sama potjernica. Da je tako Muhamedu uistinu i došao kraj sugerira posljednji kadar konja kojeg je Muhamed netom jahao. Na kraju filma Skolimowski se odlučuje za simboličnu završnicu: bijeli, zakrvljeni konj na proplanku na kojem se javljaju prvi znakovi proljeća i regeneracije. Upravo zbog prije uvedenih *flashbacks/flashforwards* završnica je spašena od neprobavljive klišeiziranosti pri čemu ona kao jedan od rijetkih impresionističkih trenutaka ukusno parira naturalizmu koji je dominirao najvećim dijelom filma.

Mario Slugan

UDK: 791.633-051HARANOVICIUS, M."2011"(049.3)

Umjetnik (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011)

U doba ponovnog procvata 3D tehnologije na filmskom platnu sve je više glasova koji pesimistično proriču propast filma utopljenog u moru *Transformersa*, *Harryja Pottera* i čitave sile Osvetnika. Zabrinutost da sav taj CGI (Computer Generated Image) pretvara film u čisti *blockbusterski spektakl* i uništava ga kao umjetnost, postala je u 21. stoljeću samo nova varijacija na već staru i dobro nam poznatu temu. Baš kao što je to nekoć učinio dolazak zvuka, poslije i boje, tako i danas pojava digitalne tehnologije, njezino masovno prihvaćanje te smrt filmske vrpce izazivaju među jednim dijelom filmoljubaca ljutit otpor, bespomoćan pred nezaustavljivim tehnološkim razvojem. I dok će redatelji poput Wernera Herzoga (*Pecina zaboravljenih snova – The Cave of Forgotten Dreams*, 2010) ili Wima Wendersa (*Pina*, 2011) zdušno prigrliti ponuđenu tehnologiju, da bi stvorili jedan sasvim drukčiji tip spektakla obilježen ne toliko zahtjevima publike koliko snažnom autorskom crtom, među drugima će se, pak, javiti impuls prema komentiranju percipiranog sukoba te će ga učiniti samim predmetom svog prikaza.

Ovogodišnji dobitnik Akademijine nagrade za najbolji film zorno reflektira tu auto-referencijalnu tendenciju. Pa i same peripetije oko ceremonije dodjela nagrada živo oslikavaju krizu identiteta koja muči Hollywood u 21. stoljeću. Nakon što im je neslavno propao pokušaj obraćanja mlađoj publici, organizatori su se ove godine, uz mnoge uzdahе olakšanja, vratili stariom, dobro poznatom humoru Billyja Crystala, a Oscara za najbolji film dodijelili crno-bijeloj, nijemoj odi klasičnom Hollywoodu i nekadašnjem Hollywoodlandu. Već uvodna sekvenca *Umjet-*



nika svojim dramatičnim prikazom filma u filmu otvoreno nam najavljuje kako je ono što gledamo prije svega film o filmu. Natrpan referencijama na djela ranog i klasičnog Hollywooda *Umjetnik* funkcioniра poput kakva starog fotoalbuma koji listamo sa slatkim osjećajem nostalgije. Referencijalna komponenta zapravo poprima ulogu formativnog elementa i ujedno njegove najcjenjenije karakteristike. Komunikacija s prošlošću postaje gradivni čimbenik na kojem se temelji čitava dramska i redateljska struktura, ali i čitav uspjeh među publikom i kritikom. Nostalgija postaje oruđe u Hazanaviciusovim rukama, a ujedno i indikator prijelaznog stanja u kojem se industrija trenutno nalazi.

Jedini film koji je uz *Umjetnika* ove godine pokupio veći broj zlatnih kipa je *Hugo* (2011) Martina Scorseseja, još jedno sanjivo vraćanje filmskim počecima. No dok Scorsese o prvim inovacijama na filmu odlučuje pripovijedati jezikom najnovijih tehnoloških inovacija (film je prikazivan u 3D-u), te tako na taj način izravno označava tehnološki razvoj kao rodno mjesto filmske umjetnosti, Hazanavicius imitira stil i metode nijemog razdoblja. Tek tu i tamo odmi-

če se od samozadanih konstrukcija da bi postigao efekt očuđenja i osvijestio svoju vremensku i poetičku pozicioniranost.

Ovakva poigravanja prošlošću klasičnog Hollywooda nisu novost u Hazanaviciusovu opusu. Naime, prije *Umjetnika* snimio je OSS 117: Kairo, špijunska gnijezdo (OSS 117: Le Caire, nid d'espions, 2006) i OSS 117: izgubljeni u Riju (OSS 117: Rio ne répond plus, 2009) humorističnu duologiju o glupavom francuskom špijunu alias OSS 117, šovinističkoj i rasističkoj, ali dobroćudnoj parodiji špijunske filmova iz 1950-ih i 1960-ih, ponajviše onima u kojima je glavni lik James Bond. *Umjetnik*, doduše, većinom gubi parodijski pristup prethodnika te svoj humor bazira na stilu razdoblja koje prikazuje, odnosno, na nekoj mješavini *slapstick* i *screwball* komedija (*slapstick* se pojmom zvuka lagano seli na margine dok za *screwball* vrijeme tek dolazi). *Slapstickovski* duh pritom najviše dolazi do izražaja u liku malenog terijera prikladno nazvanog The Dog (Uggie), koji je ljubimac glavnog junaka Georgea Valentina (Jean Dujardin), velike zvijezde nijemog filma, kojeg vjerno prati u svim prilikama, te ga na filmskom platnu i izvan njega izbavljuje iz različitih

nevola izazivajući salve smijeha filmske i stvarne publike. Pas na mjestu komičnog sredstva kavim su se često koristili u *slapsticku* ne doprinosi samo fizičkom humoru, već pomaže održati cjelokupnu dinamiku, a kao provodni motiv svojom aktivnošću uspješno djeluje i u spajanju komičnog, odnosno, stilskog, i dramskog.

George Valentin, slavna glumačka zvijezda, u otuđenom je braku s nesretnom Doris (Penelope Ann Miller). Na setu upoznaje mladu i simpatičnu starletu Peppy Miller (Bérénice Bejo) čiji je glavni cilj postati slavna glumica. Očaran, Valentin joj odlučuje pomoći u naumu, ali uspon nove zvijezde događa se paralelno s jednako naglim uspjehom najnovijeg tehničkog razvoja, zvučnog filma. Zvučnu revoluciju i nove promjene koje sa sobom donosi prati zatiranje starih idealâ i idola te George Valentin lagano pada u zaborav. Čitava usporedba prikladno je izražena paralelnim montažama Peppypina uspjeha i potonuća Valentinova braka uobličena kroz montažu zajedničkih doručaka sa suprugom (posveta sličnom montažnom postupku iz filma *Građanin Kane /Citizen Kane, 1941/ Orsona Wellesa*).

Slapstickovsko-screwballovski humor prikaza Valentinove slave i odnosa s Peppy Miller ispresjecan je stoga psihološkom dramom glumčeve privatne i profesionalne propasti. Spoj lagane romantične komedije i mračne drame djeli je dvojako, utoliko što oba žanra funkcioniраju na dvjema razinama: na razini priče, u čijem su centru odnosi među likovima, te na metanarativnoj razini komentara usmjerenoj prema odnosu samog filma prema svojoj tradiciji i suvremenom kontekstu. Nevini romantični humor reflektira romantiziranu nostalгију kojom se odaje počast filmskom naslijeđe na kojem je otvoreno izgrađen, dok drama o raspadu braka te, paralelno, raspadu čitava jednoga svijeta (koji je prikazan kroz život jednog lika) uzrokovanih dolaskom zvuka, odražava promjene koje sa sobom danas donosi razvoj digitalne tehnologije i njezin utjecaj na filmsku vrpcu koja postupno sve više na sebe preuzima sentimentalni značaj kakav je do sada pridavan nijemom filmu.

Iako se na nju najizravnije referira, *Umjetnik* se ne oslanja isključivo na tradiciju nijemog filma, već u sebe inkorporira klasične i same obilježene izraženim autoreferencijalnim pristupom okrenutim prema Hollywoodu, kao glavnoj točki kritičkog fokusa. Tako se već na prvi pogled osjeća utjecaj filmova poput *Zvijezda je rođena* (A Star is Born, George Cukor, 1954) ili, pak, *Sunset Boulevarda* (Billy Wilder, 1950) s kojima dijeli osnovnu premisu o psihičkom rasapu autodestruktivno nastrojene glumačke zvijezde koju je Hollywood, odnosno, svijet, zaboravio. Baš kao i Norma Desmond i George Valentin osjeća prezir prema dolasku zvučnog filma koji sa sobom donosi njihovu propast. "Ako je to budućnost, zadržite si je" kaže Valentin s podsmijehom nakon projekcije prvog zvučnog testa. No možda najosjetniji utjecaj izvršio je mjuzikl o kraju ere nijemog filma i o entuzijastičnom prelasku na zvuk – *Pjevajmo na kiši* (Singin' in the Rain, 1952) Stanleyja Donena i Genea Kellyja koji je zabavan i, prije svega, satiričan prikaz Hollywooda s kraja 1920-ih. Doduše, satira prisutna u mnogim filmovima, koji u svoje središte stavljaju hollywoodsku mašineriju (npr. *Sunset Boulevard*, *Pjevajmo na kiši*, *Tišina, smijemo se* /Silent Movie, Mel Brooks, 1976/ itd.), kod Hazanaviciusa je većim dijelom odsutna. Pojave koje film *Pjevajmo na kiši* čini predmetom humora *Umjetnik* postavlja u modus (melo)drame. Kad Debbie Reynolds Geneu Kellyju o glumcima na nijemom filmu kaže da "ne govore, ne glume, samo se nijemo krevanje", a poslije i: "Ti si tek sjena na platnu", te izjave funkcioniраju kao motivator sukoba iz kojeg će se izrođiti čitav niz komičnih situacija. No kad Peppy Miller malo drukčijim riječima izjaví to isto, nadodavši: "Van sa starim, vrijeme je za nove stvari. Napravite mjesta za mlađe", njezine riječi izravno se nastavljaju na prvu naglašenije ciničnu scenu u filmu u kojoj producent Al Zimmer (John Goodman) otpušta Valentina govoreći mu da "javnost želi svježe meso, a javnost nikad nije u krivu". Odmah zatim slijedi odlično izvedena scena stepenica u zgradи producentske kuće. Prikazane u totalu, stepenicama se gore-dolje užurbano kre-

će mnoštvo zaposlenih, malenih ljudi u odijelima te čitav prizor nalikuje presjeku nekog mehanizma u kojem su ljudi tek sićušni vijci i kotačići. Na svom putu prema dolje Valentin susreće Peppy koja se uspinje – mehanizam filmske industrije dinamičan je i impersonalan te se svaki odbačeni dio ubrzo zamjenjuje novim.

George Valentin tako postaje metonimijski prikaz čitava toga mehanizma i njegove prirode. Trenuci gdje Valentin, odbačen, tone u sve dublju depresiju, najmračniji su dio filma, a svoj vrhunac doživljavaju u manjakalnom bjesnilu iskrivljenih rakursa, orkestralne glazbe i prijetećih sjena koji prate junakovo poludjelo spajljivanje svojih starih filmova. No film potencijalno tešku atmosferu redovito razbijaju brojnim komičnim minijaturama odbijajući na sebe preuzeti teret prave drame i otvorenije kritike. Prelazak u ozbiljniji dramski modus olakšan je tako laganim humorom prve zvučne scene u filmu prikazane u obliku sna. I dok pojava zvuka isprva izaziva komični efekt, on postepeno prerasta u pomalo nelagodno nadrealnu atmosferu noćne more. Zvonjava, lavež, buka, smijeh, vjetar – zvuk napada, a Valentin ostaje nijem. Svijet oko njega se okrenuo prema zvuku i budućnosti. Iz zraka prema tlu polako pada pero te ga eksplozijom budi iz sna. No bijeli prazni minimalizam sna nastavlja se i ujutro drugog dana kad Valentin stiže na prazan set. Sve produkcije nijemih filmova su zaustavljene, noćna mora se nastavlja, ali ovaj put u stvarnosti.

Nakon što se još jednom poigrao s gledateljem gorko šaljivom scenom pokušaja samoubjstva, Hazanavicius se ipak odlučuje za sretan kraj. Baš kao i kod *Pjevajmo na kiši* i junacima *Umjetnika spas* dolazi u obliku žanra koji je zapravo čisti antipod nijemom filmu, a to je muzikal. Takav kraj može se lako iščitati kao komentar na dinamičnu i prilagodljivu prirodu filmske umjetnosti gdje tehnologija, jednako kao i u Scorsesea, biva gledana kao izvorišno mjesto filma i ključna točka filmskih inovacija.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Valentīna Lisak

UDK: 791.633-051HITCHCOCK, A."1038"(049.3)

Dama koja nestaje

(*The Lady Vanishes*, Alfred Hitchcock, 1938)

Što napisati o filmu za koji su Chabrol i Rohmer ustvrdili da iziskuje malo komentara, dok Truffaut priznaje da svaki put kaže sebi da neće slijediti priču, jer film zna napamet, već će, umjesto toga, gledati pokrete kamere. No, svaki je put "obuzet ličnostima i zapletom", pa još ne zna kako je film napravljen. O filmu kojem najlucidniji od svih Hitchcockovih tumača, Robin Wood, u svojoj knjizi *Hitchcock's Films* (1965) nije posvetio nijedno poglavje, napomenuvši da je "presavršen, pa se nema što napisati". Treba li činjenicu da u hrvatskoj (pa i jugoslavenskoj) filmologiji i filmskoj kritici tekstovi o Hitchcockovoj britanskoj fazi gotovo uopće ne postoje promatrati iz sličnog aspekta, ili je stvar – što je vjerojatnije – potpuno različita: o filmovima tog razdoblja na ovim se prostorima ne piše jer ih se ne smatra dovoljno vrijednim, posebno u usporedbi s redateljevom američkom fazom? Kako bilo, druga polovica protekle godine donijela nam je DVD izdanja dvaju najvažnijih i po najboljih Hitchcockovih britanskih naslova: prvo je izšao film 39 stepenica (*The 39 Steps*, 1935), a zatim i *Dama koja nestaje* (*The Lady Vanishes*, 1938), što je jedinstvena prilika da se ponovno (a mnoge i po prvi puta) upozori na ta pomalo zaoobiđena remek-djela i promotri ih se u kontekstu redateljeva opusa.

Kraj je godine 1937., a već veliki Hitchcock na prijelomnoj je točki svoje karijere. Nakon što je filmovima Čovjek koji je previše znao (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) i 39 stepenica postavio nove gabarite britanskoj kinematografiji, za oko je zapeo američkom filmskom mogulu Davidu Selznicku koji je zapazio njegov nedovoljno iskorišteni komercijalni aspekt te ga je pokuša-

vao dovući u Hollywood, što će mu za nekoliko godina konačno poći za rukom, no prije toga će Hitchcock ipak snimiti još dva britanska filma. Prvi od njih, *Dama koja nestaje*, gotovo je već bio snimljen godinu dana prije pod redateljskom palicom Roya Williama Neilla, no zbog mnogobrojnih je producentskih poteškoća projekt morao biti obustavljen. Hitchcock je tako, što je prilično netipično za njegov način rada, došao na dijelom pripremljen teren, budući da su i knjiga *Okretanje kola* (*The Wheel Spins*, 1936) spisateljice Ethel Line White, i scenarij po njoj, koji su potpisali Frank Launder i Sidney Gilliat, postojali već neko vrijeme. Duboko ukorijenjena u popularnu kulturu, odnosno, krimi-literaturu, pripovijest je to o misterioznom nestanku starije dame tijekom putovanja vlakom te potrazi jedne mlađe za njom.

U fikcionalnoj (sugerala se srednjoeuropskoj) zemlji po imenu Bandrika, skupina putnika čeka svoj zakašnjeli vlak za Englesku te biva primorana prenoći u istom hotelu. Prvi je to čin koji kao u kakvu komičnom kazališnom tekstu na prvi pogled stoji na mjestu, no ipak suptilno priprema teren upoznavajući nas s brojnim likovima te servirajući nam informacije koje će se poslije pokazati ključnima. Hitchcock i inače, a poglavito u ovoj fazi, ima bezbržna i ležerna, ugodna otvaranja, npr. obiteljski odmor u St. Moritzu u Čovjeku koji je previše znao ili posjet Music Hallu u 39 stepenica, no nikadaisto nije otegnuo kao ovo. Punih 25 minuta (više od četvrtine filma) ništa se ne događa, nikako da se stvari "pokrenu", te se itekako iznenađena publika – već tada naviknuta na prepoznatljiv Hitchcockov tematskomotivski sklop – s pravom počinje pitati hoće li napokon nešto krenuti po zlu. Za to smo vrijeme u toj hotelskoj gužvi ipak uspjeli upoznati više manjih skupina koje će voditi priču na ovaj ili onaj način: tu je Iris Henderson (Margaret Lockwood) sa svojim prijateljicama koje kasnije neće na vlak, kao mlada žena koja se s odmora vraća spremna za udaju, Gilbert (Michael Redgrave) kao muzikolog na terenu, Charters i Caldicott (u izvedbama Basila Radforda i Nauntona Waynea) kao tipični britanski turisti, gospodin i gospođa



Todhunter (Cecil Parker i Linden Travers) te po starija Gospođa Froy (May Whitty), koja se nakon višegodišnjih glazbenih poduka u Bandriki vraća u rodnu Britaniju. Najnenametljivija od svih likova u prvom činu, gospođa Froy, prva je osoba koja se kreće, koju nam oko zamjećuje, i to prije nego ju uopće imenuju – naslovni lik je (kao i gotovo sve u Hitchcocka) otpočetka ispred nas, samo što mi to još ne znamo. Svaku od određenih skupina Hitchcock boji različitim stilom, pa će Charters i Caldicott u više navrata prizvati u sjećanje Laurela i Hardyja te njihov *slapstick* (toliko netipičan za Hitchcocka), Iris i Gilbert u svojoj će sekvenci postati čisti *screwball*, dok je prva pojavnost gospođe Todhunter pomalo ekspresionistički obojena. I već kad smo možda i odustali od crnih misli, eto eksplicitnog ubojstva, i to posve nenajavljenog, kao i u *Čovjeku koji je previše znao* ili *39 stepenica*, s jedinom razlikom što ovdje to nasilje ne primjećuje nitko osim nas te će reakcija ostalih likova slijediti s određenim

zakašnjenjem: tijekom pjevanja i sviranja podno prozora gospođe Froy, glazbenika sustižu ruke koje ga dave; gospođa Froy pamti melodiju, a zatim pada prvo zatamnjene.

Drugi čin počinje ukrcavanjem putnika u vlak i traje sve do posljednjih petnaestak minuta. Isto prijevozno sredstvo, kojemu će se autor rado vraćati, susreli smo i u *Ucjeni* (*Blackmail*, 1929) i u *39 stepenica*, no u ovom je slučaju vlak važan zbog svojih strogo određenih prostornih granica. Hitchcock se tome rado vraćao u *Čamcu za spašavanje* (*Lifeboat*, 1943) ili *Užetu* (*Rope*, 1948), no upravo je u *Dami koja nestaje* takvim konceptom debitirao. Likovi su doslovno ograničeni i prostor kao da sam diktira pokrete i ponašanje istih, npr. kad se zbog buke vlaka međusobno ne čuju, gospođa Froy će Iris svoje ime napisati na prozor te tako ostaviti vidljiv i opipljiv trag, no autor to ponovno vrlo ležerno i suptilno servira ne želeći da publiku pomisli da je to zaista važno. Kad smo kod buke vlaka, treba primjetiti i kako će zvuk,

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

koji ljudima na stanicu signalizira skori pokret, na svojevrstan način signalizirati i "start" filma, ili barem njegova drugog čina. Prodoran kao i u 39 stepenica, ovdje će označiti promjenu ritma, tona i fokusa, pa ga se može iščitati i kao signal da "počinje film", odnosno, da "počinje show", pri čemu ne treba zaboraviti da je autor i na početku 39 stepenica protagonist Richarda Hannayja (Robert Donat) odveo u *Music Hall* čime je doslovno najavljen da počinje show, odnosno, film sam. Štoviše, moglo bi se reći da cijela *Dama koja nestaje* (kao i većina klasičnih fabularnih filmova) nalikuje putovanju vlakom: kreće vrlo polagano, nakon postupnog ubrzavanja dostiže maksimalnu brzinu, da bi tek pred sam kraj počela kočiti te likove (i publiku) dovela na odredište. Iсти će zvuk pištanja probuditi Iris, nakon čega ona shvaća da gospođe Froy više nema. Svatko će od suputnika imati svoj razlog zbog kojeg će lagati da uopće nisu vidjeli gospođu Froy, što pobuđuje Irisinu sumnju u vlastiti razum. Kao još jedan od čestih Hitchcockovih motiva (*Začarana – Spellbound*, 1945), ta će sumnja u sebe zajedno s jačanjem klaustrofobije i ksenofobije poprimiti ozbiljnije razmjere te preći u sumnju protagonistice u sve što vidi. I to s pravom, budući da ne bi bilo pogrešno zaključiti da je cijeli drugi čin izmaštani konstrukt njezina uma dok spava. Naime, intezivno usmjerenje na Iris i njezin subjektivitet, kojim odiše središnji čin, u više je nego primjetnom disparitetu s ostatkom filma.

Odmah nakon što joj prije ulaska u vlak na glavu padne vaza s cvijećem, Hitchcock višestrukim eksponcijama dočarava njenu dezorientiranost, koju će poslije još nekoliko puta ponoviti, što bi moglo upućivati na put ka podsvijesti, pri čemu bi se film – ili barem njegov najvažniji dio – mogao tumačiti i kao Irisin san. U prilog tome idu njezine brige o budućem suprugu Charlesu, njezina postepena privlačnost prema Gilbertu, kao i nedostatak majke. Treba istaknuti da je nadolazeći brak s plemićom Charlesom Fotheringaleom zapravo dogovorio njezin dobrostojeći otac, u čemu ona sama isпадa tek robna razmjena između dvojice imućnih Engleza. O majci ne

znamo ništa, pa možemo pretpostaviti da je ili mrtva ili jednostavno odsutna, te je stoga logično da Iris traži majčinsku figuru koja bi ju spasila. Alternative za problemske situacije koje su se ponudile još u prvom činu (pojava Gilbert i gospođe Froy) bivaju objeručke prihvocene, te cijeli drugi čin biva strukturiran kao borba za navedenu majku – koju nalazi, pa gubi, pa opet osvaja. Zanimljivo je uputiti i na izdajničke očinske (u obliku Chartersa, Caldicotta, gospodina Todhuntera, gospodina Doppoa te, konačno, dr. Hartz) te podmukle majčinske figure (u obliku lažne gospođe Froy, gospođe Todhunter te barunice) koje joj tijekom te kvazioniričke avanture predstavljaju velike poteškoće, a ne treba zaobići ni simpatično upoznavanje Iris i gospođe Froy, pri kojem prva upita potonju: "Jeste li rekli Freud?"

Snolikost je također jedan od klasičnih i učestalijih Hitchcockovih motiva (već u 39 stepenica), a u *Dami koja nestaje* fascinatno je koliko je usputno i nemametljivo servirana, budući da film savršeno funkcioniра u oba slučaja, neovisno radi li se o snu ili ne. Kako bilo, upravo u dijelu tijekom kojeg ni sama Iris ne zna što da misli, manipulativna priroda Hitchcockove persone dolazi do vrhunca. Kao što je i sam jednom ispravno primjetio, ključ je dobrog suspensea gledatelju otkriti nešto čega likovi ostaju nesvjesni, te pustiti da vrijeme učini svoje, što je vrhunski ilustrirano već u *Sabotaži* (*Sabotage*, 1936), gdje publika zna da dečak nosi bombu, ali on sam ne zna. Slično čini i tijekom sekvence u kojoj Gilbert i Iris sjede za stolom za kojim su ranije sjedile Iris i gospođa Froy, do kojeg je prozor na kojem je nestala dama ostavila pisani trag: prvo srednjim planom snima cijeli stol i njih dvoje s jasno vidljivim potpisom u drugom planu, a onda se kamera koncentriira na svaku od njih posebno i razgovor koji vode, ali naš um cijelo vrijeme misli na potpis koji je tik do njih, iako namjerno nije dio kadrova koje gledamo, što je jedan od najrafiniranijih primjera Hitchcockove manipulativne moći. Tome treba pridodati i kasniju poznatu sekvencu s časama tijekom koje s jedne strane stola sjede Gilbert i Iris, a s druge negativac dr.

Hartz (Paul Lukas). Dok snima duo, kada je pun, no dok snima dr. Hartz pola kadra je prazno, a kut neobičan, što se isprva doima sumnjivim, no tijekom vraćanja kamere na negativca konobar stavlja čaše na stol, te one osim slikom postaju značajne i sadržajem, jer mislimo da je u njihov sadržaj ubačen otrov (što se na kraju ispostavlja netočnim). Iako te čaše vraćaju ravnotežu kadru, njihova snaga je uz nemirujuća, i to je – zajedno s potpisom na staklu – najbolji protuargument tvrdnji da Hitchcock suspense stvara sadržajem, a ne formom. Koliko je za njegove filmove važna sama fabula, toliko je bitna i mizanscena, kompozicija kadra ili kut snimanja, što se često u pisanju o Hitchcocku, posebno onom ranijem, nije isticalo. Nakon što će uskoro i Gilbertu postati jasno da Iris ne laže, krenut će suvisljije dijalogiziranje i zajedničko djelovanje, a negdje u posljednjoj trećini filma fokus se potpuno prebacuje na Gilberta koji postaje "čovjek od akcije" (poput Thornhillia). Treći čin donosi pucnjavu u kojoj i pacifisti bivaju ranjeni, a nakon što se cijeli slučaj riješi, na samom se kraju filma Iris ipak radije odlučuje za Gilberta nego za Charlesa, koji ju čeka na kolodvoru, te tako i sama postaje naslovna "dama koja nestaje".

Često se Hitchcockovim filmovima spominjalo da pate od dramaturških nezgrapnosti, od kojih su najprimjetnije labave motivacije, no priče tako prirodno teku da nema potrebe razmišljati o logici. Čest je slučaj, najočigledniji u *39 stepenica*, da redatelj ni ne stigne razmišljati o onome što gleda, jer je neprestano u novim situacijama, na novim lokacijama, s novim likovima itd. Ta krhkost Hitchcockova autorskog svijeta u *Dama koja nestaje* dodatno je naglašena uvodnom špicom, za koje – kako to često u redatelja biva – iz općeg (u vidu planine, preko grada, željeznice i hotela) dolazimo do pojedinačnog (u vidu hotel-skog atrija). Tijekom trajanja, i prije pretapanja, postaje jasno da je ono što gledamo samo marketa grada, gotovo pa namjerno neuvjerljiva, da bi se obznanilo da ono što slijedi također odudara od realizma i naginje fabriciranom konstruktu. U prilog tome ide možda najnotorniji od svih

Hitchcockovih znamenitih *MacGuffina* – ovdje je to melodija što ju gospođa Froy prenosi, koja je zapravo kodirana poruka o paktu dviju država. Ne navodi se o kakvu je paktu riječ, ni o kojim se državama radi, jer je sadržaj *MacGuffina* po definiciji nevažan – njegova je katalizatorska uloga da olakša protočnost priče. Ironija je tim veća što je *Dama koja nestaje* film s izrazito malo glazbenih dionica, iako su one od iznimne važnosti. Melodiju oko koje je ispleo cijeli film redatelj nam servira odmah na početku, tijekom trajanja uvodne špice, no iako ju čujemo nismo u mogućnosti osvijestiti njenu važnost. Hitchcock je već i prije ovog filma pokazao svoje umijeće signaliziranja prema nesvesnom koje se osviještava tek pri kraju filma (ili u njegovu ključnom trenutku), iako se ono pogrešno uzima kao obilježje njegove američke faze. Malo će kasnije tako gospođa Froy svoje sulikove, ali i nas zajedno s njima, upitati: "Čujete li to?", eksplicitno skrećući pažnju na glazbu. Gilbert i Iris su, kako se to običava reći, poput Richarda i Pamele iz *39 stepenica* "obični junaci u neobičnoj situaciji", što je banalizirajuća no točna sintagma koja odgovara velikom dijelu Hitchcockovih likova te kulminira pojavom najočiglednijeg od njih, Rogera Thornhila (Cary Grant) u filmu *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, 1959) kojeg će doslovno – umjesto za nekoga, kako to inače biva – zamijeniti za nikoga, budući da George Kaplan s kojim ga brkaju jednostavno ne postoji. Lice koje sliči drugome, kao još jedan u nizu klasičnih Hitchcockovih motiva (*Krivo optužen* – *The Wrong Man*, 1956; *Vrtoglavica* – *Vertigo*, 1958), kojim će se nakratko činiti da se gospođa Froy vratila razbijanjem iluzije, samo pojačava istu, pri čemu likovi ostaju iznenađeni kao i publika sama.

Zaključimo: *Dama koja nestaje* Hitchcockov je najsloženiji film dotad i, zapravo, kulminacija redateljeve britanske faze. Suverena je to mješavina suspensea, komedije i romanse, debelo umočena u ironiju, čija uravnoteženost tematsko-motivskih sklopova, ali i formalne obrade, još i danas zadivljuje, a neosporna je činjenica da se trag tog filma osjeti u gotovo svim

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sljedećim autorovim djelima. Ostaje pitanje je li i sam Hitchcock takvu doziranost dijaloga, likova, tragova i podradnji, s takvom spontanošću i nevjerojatno spretnom lakoćom izlaganja, ikada poslije dosegao. Svakako jedan od najboljih filmova jednog od najboljih sineasta, svakoj se sljedećoj generaciji – poput dame iz naslova na kraju filma – vraća još svježiji i s još više informacija.

Dean Kotiga

UDK: 791.633-051MYAZAKI, H."2008"(049.3)

Ponyo na litici kraj mora (*Gake no ue no Ponyo*, Hayao Miyazaki, 2008)

Prije nekoliko godina na stranicama Jutarnjeg lista povela se zanimljiva mini-polemika između Živorada Tomicića i Dragana Juraka, u to vrijeme obojice filmskih kritičara tog dnevnika. Tema polemike okvirno se svodila na stanje i trendove u suvremenoj komercijalnoj animaciji, a najžešći polemički žalci odnosili su se na tada tri, a danas dva najznačajnija pola svjetske animacije, onaj diznijevski i Pixarov s jedne, odnosno, tokijski studio Ghibli glasovitog Hayaoa Miyazakija s druge strane. Stariji i tradiciji više usmjeren kolega Tomicić naglašavao je neosporne vrijednosti klasičnog i suvremenog Disneyjeva pristupa crtanom filmu, ne osporavajući ali ni izraženije ne kritizirajući konzervativizam, posvemašnju političku korektnost te dominantan zagovor obiteljskih i srednjostruhaških vrijednosti američkog društva, dakle, osobine jasno razvidne u baš svakom Disneyjevu dugometražnom crtiću. Suprotno tome, kolega Jurak upravo je insistirao na neprihvatljivoj staromodnosti, napadnom malograđanskom duhu, populizmu, infantilnosti, mediokritetstvu te afirmaciji konzervativizma i tradicionalnih vrijednosti *american*e koji su isijavali iz doslovce svakog Disneyjeva filma.

Istodobno, oba su se polemičara složila da je genijalni japanski animator Hayao Miyazaki i kod nas dotad distribuiranim filmovima *Prinzenza Monoke* (*Mononoke-hime*, Hayao Miyazaki, 1997), *Avanture male Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Hayao Miyazaki, 2001) i *Howleov pokretni dvorac* (*Hauru no ugoku shiro*, Hayao Miyazaki, 2004) u svjetsku animaciju unio novi duh i elan budno pazeći da projekte njegova studija odlikuju epiteti izvornosti, svježine, autorske osviještenosti i vrhunske kakvoće. Sve ono što



se može zamjeriti i Disneyju i Pixaru, pa dobrom dijelom i studiju Aardman Nicka Parka, u slučaju studija Ghibli i Miyazakija jednostavno ne vrijedi. Uistinu, vitalni i neumorni umjetnik koji je karijeru počeo krajem 1960-ih kao autor manga-serijala *Puss in Boots*, obrade bajke *Mačak u čizmama* Charlesa Perraulta koja će u okrilju studija Toei Animation ubrzo dobiti svoju anime-verziju na kojoj će Miyazaki surađivati s tada vodećim japanskim animatorima poput Yasua Otsuke, Reika Okuyame, Yoichija Kotabea i drugih, izuzetno mnogo drži do originalnosti i autorske prepoznatljivosti svojih djela. On je iznimno senzibilan fantastičar koji u svojim animiranim svjetovima akcijsko-pustolovni steampunk iznimno inventivno i maštovito križa s intimnim dječjim dramama, tjeskobnim ratnim temama, uznemirujućim postapokaliptičnim vizijama, paralelnim svemirima koje nastanjuju dobri duhovi, ali i zastrašujuća čudovišta, baš kao i s motivima iz nerijetko nasilne i tragikom obilježene povijesti svoje domovine. Osim sjajnom animacijom, bogatstvom duha i inteligentnim zapletima u kojima se tradicija miješa sa suvremenošću, a realizam s bajkovitošću, uz dominaciju ovog po-

tonjeg, Miyazakijeva djela gledatelje svih uzrasta osvajaju i suptilnim i poetičnim zagovorom etičnosti, mirovorstva i feminizma, podjednako kao i nepostojanjem klasičnih negativaca, pa i negativaca uopće. Od njegovih najranijih i kod nas dosad nedistribuiranih naslova kakvi su *Cagliostrov dvorac* (*Rupan sansei: Kariosutoro no shiro*, Hayao Miyazaki, 1979), *Nausikaja u dolini vjetra* (*Kaze no thani no Naushika*, Hayao Miyazaki, 1984), Nebeski dvorac (*Tenku no shiro Rapyuta*, Hayao Miyazaki, 1986) preko filmova koji su slijedili i koji bi navodno uskoro trebali biti objavljeni na DVD-ima i kod nas, do novijih naslova kakav je *Ponyo na litici kraj mora* (*Gake no ue no Ponyo*, Hayao Miyazaki, 2008), Miyazaki se ustrajno bavi i vlastitim snovima i opsесijama poput opsjednutosti letenjem i zaintrigiranosti simbolikom vode.

U središtu zbivanja predmetnog redateljeva djela petogodišnji je dječak Sosuke, sin bijele udovice Rise, supruge najčešće odsutnog pomorca Kōichija i morske biologinje koja u kući na visokoj stijeni sina podiže dijelom i uz pomoć temperamentnih, no mahom nepokretnih starica iz obližnjeg staračkog doma. Zahvaljujući njima

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sosuke je već senzibiliziran prema tjelesno hendičepiranim osobama, što će definirati i njegov odnos prema neobičnoj ribici koju jednog dana uhvati u svoju kanticu. Tjelesno različita od drugih morskih bića, ribica imena Brunhilde koju Sosuke nazove Ponyo zapravo je kći vladara mora Fujimotoa koja razumije ljudski jezik, štoviše zna i sama govoriti. Iz prethodno navedenog razumljivo je da se Sosuke neće iznenaditi kad mu se Ponyo obrati, baš kao što će shvatiti da ju zbog osobitosti mora zaštитiti od svojih priateljica iz vrtića. Kad ljutiti Fujimoto, koji u ljutnji pokreće divovske valove pa i tsunamije, otkrije da je Ponyo stupila u kontakt s ljudima, smjesta će ju vratiti u more. No ona je već liznula Sosukijevu ranicu koja je čudesno zacijelila, i tako kušanjem ljudske krvi stekla sposobnost da si snagom volje formira ljudske udove i postane prava djevojčica. Kad ubrzo opet uspije pobjeći Fujimotovu nadzoru, Ponyo će u liku djevojčice dosjeti u Sosukijev dom i pod skrb brižne Rise. No to će dodatno rasrditi Fujimota koji će na ljudе poslati plimni val. Ipak, naposljetku će prevladati ženska racionalnost i međusobno razumijevanje Rise i Ponoine majke, moćne morske vile Granmamare.

Redom mladi protagonisti autorovih ostvarenja, od dviju klinki iz filma *Moj prijatelj Totoro* (*Tonari no Totoro*, Hayao Miyazaki, 1988) preko princeze Mononoke i djevojčice Chihiro do Sosukea, likovi su koje odlikuju izražena intuicija, otvorenost i senzibiliziranost prema nepoznatom, drugom i drugaćijem, empatija i spremnost na žrtvu za drugog te u suštini naivna, no dječjem uzrastu primjerena dobrota i plemenitost. Kod Miyazakija ne postoji tradicionalan odnos dobra i zla, a likovi koji se isprva doimaju negativcima postupno se pokazuju kao žrtve nekih davnih trauma, strahova, predrasuda ili nepovjerenja. To nije nimalo slučajno, jer prema riječima samog redatelja on namjerno izbjegava stereotipe i želi definirati nova pravila animirane zabave. Ako neki od starijih likova u njegovim filmovima isprva i gaji neprijateljske osjećaje prema ljudima, ili je kao recimo Fujimoto na temelju loših isku-

stava nepovjerljiv i pesimističan prema ljudskom rodu, s vremenom će baš pod utjecajem djece i žena početi mijenjati svoje stavove i nazore.

I u ovom su filmu prisutne sve Miyazakijevе ključne tematske i motivske preokupacije, od ekologije i zagovora nužne ekološke osvještenosti kontrapunktirane s krhkošću i lakov ugroženošću čovjeka i njegova zemaljskog okruženja, preko ljubavi i isticanja njezine snage koja doslovno može mijenjati svjetove (štoviše, sudbina našeg svijeta u završnici ovisi upravo o iskrenosti i snazi Sosukeovih osjećaja prema Ponyo), potom zagovora tolerancije, mira i razumijevanja kako među ljudima tako i među pripadnicima različitih vrsta, do naglašenog feminizma u skladu s kojim se ženska smirenost, senzibilnost, racionalnost i intuicija suprotstavljaju muškom temperamentu, impulzivnosti i iracionalnosti, te, dakako, apostrofiranja djetinjstva i djece čije su duše prema autorovu mišljenju "nositelji povijesnog sjećanja prethodnih generacija". Predsjednik studija Ghibli Toshio Suzuki Miyazakija smatra izrazitim pobornikom feminizma, ne samo zbog njegova odnosa prema kolegicama, nego zbog snažnih ženskih likova koji napučuju njegove filmove, a koji su u suprotnosti s dominantno patrijarhalnom japanskom tradicijom i kulturom. Žene su one koje dugim i povjerljivim razgovorom u završnici filma, razgovorom o kojem drugi likovi i gledatelj ne doznaje baš ništa, smiruju strasti i tenzije te međusobnim razumijevanjem i ljudskom i morskom svijetu vraćaju mir i sklad. Što se tiče djece, Miyazaki ih kao protagoniste preferira i kao nositelje iskonske dobrote i neiskvarenosti, ali i kao likove čija su očišta formirana roditeljskom zaštitom i nesvesnošću stvarnih problema koji ih okružuju. U redateljevim filmovima dječje percepcije njihovih svjetova postaju i one gledateljske, a ta infantilizacija motrišta ključna je za emotivnu snagu djela.

Dok je omiljeni umjetnikov motiv letenja ovdje zatomljen i dijelom zamijenjen sposobnošću hodanja po vodi koju posjeduje Ponyo, motivsko eksplotiranje vode je u prvom planu. U njegovim filmovima među kojima je *Ponyo...*

zasigurno najplastičniji primjer, voda (more) istodobno simbolizira i slobodu i zatočeništvo, i život i smrt. Za samu Ponyo more je isprva prirodno okruženje koje joj jamči život, no naknadno postaje zatvor koji ju sputava u ostvarenju ambicija da postane djevojčica i da se zblizi sa Sosukeom. Za ljudе je more većim dijelom trajanja filma prijetnja u obliku divovskih valova i tsunamija ili, pak, ono što oca i supruga odvaja od Sosukea i Rise, da bi u završnici postalo sasvim prijateljsko okruženje u kojem se može nesmetano kretati i disati. Granica dvaju suprotstavljenih svjetova tako se na kraju sasvim briše, štoviše do te mjere da će oduzete starice iz staračkog doma pod morem postati vrlo vitalne te ponovo prohodati, čak i protrčati. Kako tvrdi sam Miyazaki, njegovo nadahnuće vodom proizlazi iz šintoističke tradicije u čijim ritualima pročišćenja voda ima najvažniju ulogu.

Ako bi se *Ponyou...* nešto htjelo tek uvjetno prigovoriti, to bi bio nedostatak epskog zama-ha koji je odlikovao njegove prethodne filmove te derivativnost u smislu otvorenog naslanjanja na Andersenovu bajku *Mala princeza* i istoimeni Disneyjev crtani film iz 1989. godine. No to su tek zanemarivi prigovori djelu koje na odličan način najavljuje navodno dosta ambiciozan ciklus DVD-premijera filmova studija Ghibli.

Josip Grozdanić

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Jurica Pavičić
Postjugoslavenski film
Stil i ideologija



Hrvatski
filmski
savez

Naslovica
knjige Jurice
Pavičića Post-
jugoslavenski
film: stil i ideo-
logija (2011)

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791-21(497)"199/201"(049.3)

Nebojša Jovanović

Instant klasik za oprezno čitanje

(Jurica Pavičić, 2011, Postjugoslavenski film: Stil i ideologija,
Zagreb: Hrvatski filmski savez)

Postjugoslavenski film: Stil i ideologija Jurice Pavičića neopozivo registrira definitivnu promjenu u načinu na koji lokalna filmska publicistika tretira film u postjugoslavenskom kontekstu. Kakva je tačno narav te promjene? Napravimo mali mentalni opit, zamislimo da je knjiga naslovljena *Postjugoslavenske kinematografije*. Uprkos debelom pokriću u materijalu između korica, taj naslov ipak ne bi imao isti efekt. Pomičući naglasak s "kinematografije" na "film", Pavičić radi izravni performativ "Neka bude postjugoslavenski film!", te obznanjuje dvije najbolje čuvane javne tajne filmskokritičarskog *mainstreama* od Đerdapa pa do Jadranu. Kao prvo, o postjugoslavenskom filmu zbilja možemo govoriti u jednini a da time ne potremo njegove brojne unutrašnje različitosti, koje – tajna broj dva – ne možemo adekvatno analizirati unutar konceptualnog okvira "nacionalnog filma/kinematografije", svakako ne na način na koji to rade žreci nacionalne stvari u postjugoslavenskoj filmskoj publicistici.

Postjugoslavenski film u tom pogledu ima važne prethodnike. Pavičić kao da polazi od tvrdnje kojom završava revidirana monografija *Liberated Cinema* Daniela J. Gouldinga (2003): "jugoslavensko" filmsko iskustvo preživjelo je

političku smrt Jugoslavije. Pojam "postjugoslavenskog filma" nalazimo i u studiji Pavla Levija *Disintegration in Frames* (2007). Iznimno značajan prethodnik je i Sergio Grmek Germani. Upravo je njegova zagrebačka retrospektiva jugoslavenskog filma 1955–1990, u sklopu Subversive Film Festivala 2010, zadala snažan udarac nacionalnoj premisi koja je nakon raspada Jugoslavije bila izbrisala jugoslavensku kinematografiju kao objekt znanstvenog istraživanja. No, Goulding, Levi i Grmek Germani nisu dio domaćeg filmskokritičarskog i filmološkog miljea. Njihove je premise bilo lakše razotkrivati kroz gostovanja i prijevode, nego kroz pisanje studija koje bi bile ekvivalentne njihovima. *Postjugoslavenski film* konačno stavlja tačku na tu praksu, barem u hrvatskom kontekstu.¹

No, ako se i nastavlja na Gouldinga, Levija i Grmeka Germanija, Pavičić ne ostaje u njihovim koordinatama. Dok je značajan, ako ne i dominantan objekt njihovog interesa bio film u Jugoslaviji, glavni objekt Pavičićeve analize je film u Postjugoslaviji (pojam je njegov, makar ga piše malim slovom). Taj fokus omogućava detaljnije preispitivanje (dis)kontinuiteta između jugoslavenskog i postjugoslavenskog

¹ U Srbiji, na primjer, sličan je pomak nezamisliv. Otud će biti zanimljivo vidjeti beogradsku recepciju *Postjugoslavenskog filma*. Pavičić tamo nije nepoznat, štoviše, cijene ga na poseban način:

Dubravka Lakić, filmska kritičarka *Politike*, zimus je uhvaćena u glatkom plagiranju njegove kritike *Zarobljenice* (*Captive*, 2012) Brillantea Mendoze.



Semka
Sokolović-
Bertok u filmu
Kod amidže
Idriza (P. Žalica,
2004)

konteksta, nudeći dragocjen korektiv onome što može izgledati kao Gouldingov "supstancializam", a zapravo nije mnogo više od efektne retoričke završnice njegove studije (što nikako nije olakotna okolnost za Gouldinga, dapače). Prema Pavičiću, o postjugoslavenskom filmu danas možemo govoriti ne naprosto jer je u njemu preživjela neka supstancija ("iskustvo") jugoslavenskog filma, nego prvenstveno jer niz društveno-političkih, ekonomskih itd. faktora utječe da postjugoslavenske kinematografije i dalje funkcioniraju kao spojene posude. U najkraćem, u formuli postjugoslavenskog filma zajedničko jugoslavensko filmsko nasljeđe nije bogomdana konstanta, nego jedna od mnogih varijabli.

Nedvojbeno važan i utemeljen, taj zaključak ipak nije izведен konzektventno i sistemično. *Postjugoslavenski film* vrlo je neujednačena i nedisciplinirana studija, koju će njezini najbolji trenuci učiniti instant klasikom, ali neće iskupiti od njezinih nedostataka. Studije njezina opseg i ambicije u velikom broju analiziraju svoje objekte u različitim teorijskim i metodološkim registrima; no, samo najbolje

među njima znaju da napetosti izazvane srazom tih registara nisu nusproizvod analize, nego njezin sastavni dio – koji također mora biti uzet u obzir, elaboriran i prorađen. Dok bi unutrašnje antagonizme analize na taj način trebalo pretvoriti u njezinu dodatnu snagu, u *Postjugoslavenskom filmu* oni ostaju potpuno nereflektirani. Nažalost, to ih ne čini manje vidljivima, nego samo ostavlja dojam da Pavičić, valjda, računa da će se provući s njima.

Najuočljiviji problem te vrste jest napetost između empirijskog registra u kojem Pavičić mapira postjugoslavenske kinematografije i teorijsko-interpretativnog registra kojim pristupa filmskim tekstovima. Sraz tih dvaju registara izaziva strukturalne lomove, poput onih u prvom i zadnjem (trećem) dijelu knjige. S tim u vezi treba istaknuti da su najuspjeliji dijelovi *Postjugoslavenskog filma* upravo oni kojima dominira empirijski registar: drugo poglavlje (prvi dio) i posljednji segment osmog poglavlja (treći dio), koji nude iscrpan usporedni pregled postjugoslavenskih kinematografija. Pavičić jezgrovito opisuje političke i ekonomiske kontekste u pojedinim državama, analizi-

ra poziciju filma u državnoj kulturnoj politici, modele financiranja i produksijske specifičnosti, podastire brojke o gledanosti pojedinih naslova u domaćim i regionalnim kinematografiama, a uvid u međunarodnu vidljivost pojedinih kinematografija potkrijepljuje podacima o festivalskim nagradama i kritičarskoj recepciji. On također slijedi sudbine pojedinih reprezentativnih filmova od *pitching* foruma do *world sales* agencija, između lokalnih multipleksa i međunarodnih festivala, na sjecištima komercijalnog i umjetničkog. Utemeljeni na izdašnoj faktografiji i usporednoj unutarregionalnoj perspektivi, ti segmenti studije upućuju na Pavičića kao pouzdanog kroničara postjugoslavenskih kinematografija. Teško je zamisliti buduće istraživače tog polja (posebno ako dolaze izvan Postjugoslavije), koji bi zanemarili podatke akumulirane u ovim dijelovima knjige, te se odvaziili na opsežno mapiranje ovdašnjih kinematografija *ab ovo*. Otud će upravo ti dijelovi *Postjugoslavenskom filmu* priskrbiti status obavezne lektire za sve koje zanima postjugoslavenski film – naravno, barem dok se ne pojaviti detaljnija studija te vrste.

Kako ti dijelovi razotkrivaju Pavičićev nedvojni živac za empirijsko istraživanje i dragocjenu sposobnost da obilje podataka izloži na pregledan i ekonomičan način, nema sumnje da je upravo on mogao biti autor istinski kapitalne empirijske studije. Iz te perspektive, dakle, *Postjugoslavenski film* ne može a da ne izgleda kao propuštena šansa.

Pa opet, i u prvom i u trećem dijelu knjige odlični empirijski segmenti mehanički su naličejpljeni na one u kojima Pavičić nastupa primarno kao teoretičar. Nakon pregleda postjugoslavenskih kinematografija u drugom poglavlju, u trećem se okreće ostatku postsocijalističkog istoka Evrope, dok se od šireg kinematografskog konteksta okreće filmskom tekstu. Otud umjesto usporednog mapiranja pojedinih istočnoevropskih kinematografija dobijamo katalog ključnih tematskih motiva i formalnih tendencija u istočnoevropskom fil-

mu (antikomunistički revizionizam, filmovi *Ostalgie*, historijske epopeje, fenomeni društvene margine u tranziciji). Zaokret prema filmu na ostatku evropskog Istoka neizbjegjan je korak k usporednoj analizi koja u četvrtom poglavlju osvjetjava iste tematske preokupacije i tendencije u postjugoslavenskom filmu. Pozivajući se na rat kao ključnu specifičnost postjugoslavenske, "dručiće tranzicije", Pavičić slika postjugoslavenski film u opreci istočnoevropskom: u njemu su sporadični kako antikomunistički revizionistički filmovi, filmovi nostalgijski, kao i historijski spektakli; nasuprot istočnoevropskom fokusu na društvene marginalce, postjugoslavenske kinematografije odlikuju "filmovi kolektiva"; dok su u istočnoevropskim *road filmovima* putovanja uglavnom bijeg od stvarnosti u utopijsko i izvanvremeno, u postjugoslavenskim filmovima ceste ona vode k suočavanju s ideološko-političkom zbiljom; celuloidne reprezentacije odnosa Istok/Zapad u postjugoslavenskom filmu također se bitno razlikuju od onih u ostatku postsocijalističke Evrope.

Nažalost, treće i četvrto poglavlje stoje u očiglednom nesrazmjeru. Poglavlje o istočnoevropskom filmu, koje trasira put za usporednu analizu kao vrhunac prvog dijela knjige, skoro je četiri puta duže od analize same. Čini se da je Pavičić popustio iskušenju da na jednom mjestu demonstrira znanje o istočnoevropskom filmu, a kako to znanje nije malo, struktura i fokus studije pali su kao njegove žrtve: do kraja prvog dijela knjige, postjugoslavenski film ne izlazi iz sjene istočnoevropskog. Doprinosi tome i neupečatljivost analize postjugoslavenskog filma koja, za razliku od usporedne analize postjugoslavenskih kinematografija, ostaje iznenađujuće nenijansirana. Teško mi je oteti se dojmu da je Pavičić na tom mjestu žrtvovao nijanse unutar postjugoslavenskog filma kako bi dodatno istaknuo razlike između njega i filma u ostatku istočne Evrope.

Tako, na primjer, njegova tvrdnja o sporadičnosti antikomunističkih, revizionističkih filmova u postjugoslavenskom kontekstu,

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

najblaže rečeno, ne govori cijelu istinu. To što antikomunistički revizionizam nije porodio zaseban trend u postjugoslavenskom filmu, ne znači i da ga u njemu nije bilo. Upravo suprotno, ta činjenica može sugerirati da je postjugoslavenski film u određenim kinematografskim kontekstima njime bio zasićen u toj mjeri da niti nije bilo potrebe za posebnim revizionističkim "žanrom". K tome, u postjugoslavenskom je kontekstu revizionizam bio ne samo antikomunistički, nego i antijugoslavenski. Upravo je ocrnjivanje "jugokomunizma" bila glavna ideološka pretpostavka filmova koji su ratnu stvarnost 1990-ih predstavljali kao logičnu i prirodnu posljedicu jugoslavenskog socijalističkog projekta. Simptomatično, Pavičić na tom mjestu ne spominje dva naj(ne)slavnija revizionistička filma, *Underground* (Emir Kusturica, 1995) i *Lepa sela lepo gore* (Srđan Dragojević, 1996), iako će kasnije, u drugom dijelu knjige, istaknuti njihovu antijugokomunističku oštricu.

Na sličan način dalo bi se braniti i tezu da u postjugoslavenskom filmu ima i više jugonostalgije nego što Pavičić tvrdi. Premda je on detektira samo u filmovima čija je radnja smještena u socijalistički period ili njegov su-mrak (zato i uvodi pojam "jugo-retrospekcija"), jugonostalgija se ne da svesti na rekonstrukciju epohe. Ona ne govori toliko o socijalističkoj prošlosti, nego o istrajnosti užitka kojeg popkulturni *vintage* kodovi i proizvodi socijalističkog perioda pružaju i dan-danas (odličan primjer toga nudi *Kod amidže Idriza / Pjer Žalica*, 2004.). Osim toga, Pavičić propušta primjetiti da je film kao nijedan drugi medij ili umjetnost uhvatio i razotkrio zamršeni odnos revizionizma i nostalгије. Vrhunsku ilustraciju tog odnosa nudi *Beogradski fantom* (Jovan B. Todorović, 2009) kao jugonostalgični antikomunistički film. Iako slavi pojedinca koji provocira glomazni i neefikasni totalitarni sistem, film je svejedno fasciniran socijalističkim imaginarijem. Tako dobijamo formulu antikomunističkog jugo-fetišizma: "iako vrlo dobro znamo da

je Jugoslavija bila totalitarni bunker, ipak nas uzbudjuju dezeni Jovanke Broz. Nije u pitanju nikakva paradoksalna iznimka, nego prije zanijekano temeljno pravilo o odnosu jugonostalgije i antijugokomunizma: umjesto da se međusobno isključuju, oni prije ovise jedno od drugome, ne kao dva podjednako pogrešna prikaza jugoslavenske prošlosti, nego prije svega kao dva depolitizirajuća pogleda na postjugoslavensku sadašnjost".

Treće, "filmovi kolektiva". Pavičić ih prvo definira kao filmove koji "prikazuju sudbine likova unutar kolektiva/grada/društva/generacije, pojedinca određujući kroz šumu premreženih odnosa bitno određenih političkim i društvenim kontekstom" (103). No kako je ta definicija odveć rasplinuta, ne iznenađuje da je njegov odabir ilustrativnih "filmova kolektiva" krajnje eklektičan: od *Bureta baruta* (Goran Paskaljević, 1998) preko *Finih mrtvih djevojaka* (Dalibor Matanić, 2002) do *Snjega* (Aida Begić, 2008) i *Tilve Roš* (Nikola Ležaić, 2010), da izdvojim samo neke naslove. "Film kolektiva" potom je dodatno specificiran u opoziciji istočnoevropskom filmu: protagonist "filma kolektiva" je "socijalno biće uvjetovano kolektivom, posve različito od marginalaca i otpadnika istočnoevropskog filma. U postjugoslavenskom filmu, bijeg je uglavnom nemoguć, a društvena uronjenost bezuvjetna" (103). No, je li granica između društvenog otpadnika i osobe određene društvenom uronjenenošću uistinu jasna i stabilna kako to Pavičićeva dihotomija implica? Nisam posve uvjeren u to. Društvena marginalnost i uronjenost u kolektiv manje su polarnosti, a više tačke na istom kontinuumu. Dihotomija previđa da većina filmskih protagonistova pregovara sa svojim društvenim okruženjem, pokušavajući naći "pravu mjeru" između društvenog izopćenja i potpunog utapanja u kolektivu. Bilo bi zanimljivo vidjeti koliko istočnoevropskih marginalaca zbilja želi pobjeći iz društva kako im to Pavičić pripisuje, a koliko ih zapravo pokušava izboriti vlastiti integritet u postojećem društvenom okviru.



Nina Violić i
Olga Pakalović
u filmu *Fine
mrtve djevojke*
(D. Matanić,
2002)

Mehaničko kalemljenje teorije i empirije najupadljivije je u trećem dijelu knjige (osmo poglavlje), inače prekratkom da bi uopće funkcirao kao elaborirana cjelina (dok prva dva dijela imaju po četiri poglavlja, treći se sastoji od samo dva). Završnim, empirijski fundiranim dijelovima prethodi kritika međunarodnih autora koji pišu o filmu u istočnoj Evropi. Prvo, Pavičić vehementno optužuje "zapadnu a pogotovo anglosaksonsku filmologiju" da historiju istočnoevropskih kinematografija interpretira kroz organicističku razvojnu shemu. Ta shema, ponešto pojednostavljeno, po pravilu počinje socijalističkim realizmom, zatim slijedi razbijanje socrealističkog kalupa i sazrijevanje koje kulminira oslobođanjem autorskog filma 1960-ih godina, nakon čega dolazi do "opadanja" najčešće izazvanog pojačanom društvenom represijom i redogmatizacijom. No, Pavičić pritom prešućuje nekoliko važnih stvari. Najprije, pomenuti organicistički narrativi nisu nikakav endem zapadne filmolo-

gije: podjednako su ih proizvodili i ovdašnji, istočnoevropski kritičari i historičari. Štoviše, moglo bi se reći da su upravo ovi stvarali još organicističke narative, u mjeri u kojoj su kinematografiju tretirali kao indeks razvoja nacionalnog telosa. Osim toga, u anglosaksonskim kronologijama jugoslavenskog filma – a postoje samo dvije, Gouldingova i ona u *Most Important Art* Mire Liehm i Antonína Liehma (1977) – nema govora o "opadanju" kao završnom dijelu narrativa. Zadnje, ali ne i najmanje važno, na tvrdnju da su zapadnjake "ponajprije zanimali disidenti, dakle izravno politični i u većoj mjeri subverzivni autori" (242), najkraće se može odgovoriti: rugala se sova sjenici! Pa upravo je sam Pavičić nametao i zloupotrebljavao isti taj aršin u svojim tekstovima o hrvatskom filmu u socijalizmu.

Pavičić neutemeljeno kritizira i teoretičarku Dinu Iordanovu i njezino zagovaranje "balkanskog filma [Balkan cinema]" u zborniku *The Cinema of the Balkans*. On tvrdi da je au-

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

torica balkanski film definirala uskim i formularičnim repertoarom tema i motiva, iz kojih su odsutni zapadni utjecaji koji bi pokazali da balkanski film nije samo lažno autentičan, nego i "apolonijski", "dvojezičan" i "alohton": "Po čemu zajedničke 'teme' i 'iskustvo' balkanskih filmaša ne bi bili prepoznati u socijalno-žanrovskom filmu osamdesetih – poput onih Zorana Tadića i Gorana Markovića – koji formiraju neku vrstu balkanskog *filma moralne tjeskobe* i funkcionišu kao kritika kasnoga postitovskog socijalizma? [...] Zašto ['balkanski' poetički] supstrat ne bi počivao na zajedničkom nasljeđu partizanskog akcijskog filma, često bitno obilježena poprimanjem holivudskih/zapadnih utjecaja?" itd. (248–9). Međutim, i površan pogled u zbornik – barem kada su jugoslavenski filmovi u pitanju – pokazuje da Pavičić puca čorcima. Od *Ranih radova* (Želimir Žilnik, 1969) do *Pada Italije* (Lordan Zafranović, 1981) i *Petrijinog vanca* (Srđan Karanović, 1980), izabrani filmovi pokazuju da Iordanova ne svodi balkanski film na "dioničijski" i "autentičan" balkanistički imaginarij poput onog iz filmova *Underground* ili *Gipsy Magic* (Stole Popov, 1997).

Uvrstila je čak i *Valter brani Sarajevo* (Hajrudin Krvavac, 1972) kao primjer partizanskog akcijskog filma za koji Pavičić tvrdi da u zborniku nije zastupljen. Koliko je Iordanova zapravo "debalkanizirala" balkanski film pokazuje i to što je iz zbornika namjerno izostavila filmove o Romima (kao ultrabalkansku temu), kao i ikoničke balkanske autore (Kusturica, Angelopoulos, Makavejev i Pintilie). Također, ona navodi i spisak filmova, motiva i tema koje je morala izostaviti, jer ih dvadeset i četiri filma u jednom zborniku – što je konceptacija edicije "24 Frames" – naprosto nisu mogla pokriti (od jugoslavenskih naslova tu su i *Jutro* /Mladomir Puriša Đorđević, 1967/, *Bitka na Neretvi* /Veljko Bulajić, 1969/, *Breza* /Ante Babaja, 1967/, *Slike iz života udarnika* /Bahrudin Bato Čengić, 1972/, *Plastični Isus* /Lazar Stojanović, 1972/, *Tko pjeva zlo ne misli* /Krešimir Golik, 1970/, *Okupacija u*

26 slika /Lordan Zafranović, 1978/, *Rdeči boogie* /Karlo Aćimović-Godina, 1982/, *Tajvanska kanaasta* /Goran Marković, 1985/ i dr.).

Smještena u trećem dijelu, kritika Iordanove jedan je od posljednjih primjera u knjizi koji razotkrivaju Pavičića kao površnog teoretičara. Zorno to ilustrira već uvod, gdje Pavičić objašnjava glavne pojmove studije. Tačnije, on opširno elaborira samo jedan pojam – stil/stilski model –, dok o drugom naslovnom pojmu – ideologiji – ne piše niti slova. Čini se da ideologija za Pavičića i nije autentični objekt teorijske analize, nego nešto što se zdravorazumski uzima kao očigledno. U studiji koja hoće istraživati odnos stila i ideologije, to je kardinalna greška. Ona posebno podriva drugi, najambicioznej koncipiran dio studije, u kojem Pavičić elaborira svoju magistralnu tezu o trima dominantnim stilskim modelima postjugoslavenskog filma (modeli samoviktimizacije, samobalkanizacije i normalizacije), te im dodaje analizu žanrovske obrazace.

Prije komentara pojedinih stilskih modела, svakako treba istaknuti najvažniji aspekt Pavičićeva pothvata. On stilske modele ne poima supstancijalistički, nego ih sagledava kontekstualno i historicistički. Stil je na taj način bespovratno odsečen od neke supstancijalistički pretpostavljene tradicije, koja se u postjugoslavenskom kontekstu definira primarno kao nacionalna. Na primjer, "izvorista stila samoviktimizacije kao dominantnoga stila hrvatskih 90-ih ne mogu [se] tražiti u nekoj zamišljenoj hrvatskoj kulturno-povijesnoj tradiciji, nego u sinkronijskom i povijesno vrlo specifičnom kontekstu"; štoviše, upravo to što "izvorista tog stilskog modela nisu u specifičnoj lokalnoj tradiciji nego u trenutnoj sociokulturnoj konstelaciji" omogućava da se "djele takva stilskog modela s visokom podudarnošću ponove u [...] društvu gdje postoje slične kontekstualne sastavnice" (261). Podrivanje teleologije nacionalnog filma nedvojbena je vrlina studije, kao i ključni preduvjet pomaka potrctanog na početku teksta.



Franjo Dijak u
filmu *Crnci* (G.
Dević i Z. Jurić,
2009)

Pavičićevu strategiju najbolje demonstrira poglavlje o filmovima samoviktimizacije, inače najuspjelije među onim o stilskim modelima. Model samoviktimizacije on dijagnosticira u izvornom specifičnom kontekstu (hrvatska kinematografija 90-ih), a potom u svjetlu njegovih ključnih karakteristika interpretira i neke filmove iz BiH i s Kosova, gdje su također postojale političke i društvene pretpostavke za odabir tog modela. Pavičić spretno koristi činjenicu da je o filmovima koje odlikuje taj stilski model relativno malo pisano, te ih krajnje detaljno čita kao kataloge nacionalističkih ideoloških imperativa (ratni neprijatelj bio je predstavljen kao demonski etnički drugi, pripadnici vlastite nacije kao dobroćudne, nainve i pasivne žrtve, i sl.). Na planu pojedinih analiza, poglavlju bih prigovorio malo toga: *U okruženju* (Stjepan Sabljak, 1998) teško da je ko-rektiv stilskog modela samoviktimizacije, jer potpuno odbacuje reprezentaciju Hrvata kao pasivnih žrtava; analiza filma *Go West* (Ahmed Imamović, 2005) previše polaže na ocjene koje je o filmu dala Mima Simić – njezina je kritika daleko od loše, ali Pavičić ju je trebao upotrije-

biti kao jedan od elemenata u svojoj interpretaciji, a ne kao njezin konačni doseg.

No, koliko god analize pojedinih filmova samoviktimizacije smatrao vrijednima, skeptičan sam prema tezi da je samoviktimizacija jedan od triju dominantnih stilskih modela postjugoslavenskog filma. Ovakav prigovor Pavičić pokušava preduhititi odjeljkom uvodnog pogavlja "Koliko su dominantne paradigmе – dominantne?". On i sam priznaje da u "sva tri slučaja te [stilske] paradigme zauzimaju brojčano manjinski dio ukupne igranofilmske produkcije od Zagreba do Skopja" (22) – uključiti u tu računicu i Ljubljani imalo bi još ne povoljniji učinak po glavnu tezu. K tomu, on priznaje i postojanje cijelog niza "istaknutih filmova koji se nipošto ne mogu svrstati ni u jednu od ovih stilskih ladica" (22): među njima su i *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997), *Ničija zemlja* (Danis Tanović, 2001), *Kruh in mleko* (Jan Cvitković, 2001), *Karaula* (Rajko Grlić, 2006), *Život i smrt porno bande* (Mladen Đorđević, 2009), i *Oča* (Vlado Škafar, 2010). To što u cijelom drugom dijelu knjige nema ni slova o Daliboru Mataniću, jednom od najplodnijih

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

postjugoslavenskih redatelja, također mnogo govori. Iako svoju tezu Pavičić brani s nekoliko argumenata, pozorniji uvid pokazuje da se svi svode na pretpostavku da su stilski modeli dominantni kao "refleksi dominantnih ideologija", odnosno, rječnikom Jacquesa Rancièrea, jer realiziraju ideološki diktirane "dominantne fikcije". Marksistički je teoretičar taj pojam definirao još 1976. godine u intervjuu za *Cahiers du cinéma* kao "privilegirani oblik reprezentacije kojim se slika društvenog konsenzusa nudi članovima jedne društvene formacije i s kojim su pozvani da se poistovijete" (citat Rancièrea u Silverman 1992: 30). Izgleda nevjerojatno da Pavičić zaobilazi tako dragocjenu i poznatu referencu – Rancière "dominantnom fikcijom" objašnjava odnos filma i nacionalne zajednice, ali je *de facto* parafrazira tvrdeći da "dominantne stilske prakse sadrže u sebi ugrađen autonarativ kojim nacije i društva tumače sebe sama" (106).

Upravo u toj tački Pavičić potrebuje teorijski elaboriran, sofisticiran pojam ideologije koji bi mu omogućio da napravi korak dalje od teze da su filmovi samoviktimizacije dominantni zato što najpotpunije utjelovljuju žrtvoslovni imperativ tuđimanizma. Shema kojom on raspolaže: jedan ideološki imperativ – jedan stilski model, elementarna je ali i nedovoljna, jer implicira podjelu filmova na one koji su ideološki kooptirani i one koji to nisu. U tom pogledu *Postjugoslavenski film* daleko je ispod standarda koje je postavio Levi, analizirajući impulse dominantne ideologije i u filmovima koji nisu celuloidni ideološki manifesti, ali svejedno (p)održavaju ideološki *status quo*. Rastko Močnik je predložio da kritička teorija pitanje "fašizam – da ili ne?" zamijeni pitanjem "koliko fašizma?". Kritiku ideologije u filmu također bi trebalo voditi pitanje "koliko ideologije?", a ne poriv za razvrstavanjem filmova na one koji su ideološki korumpirani i one koji to nisu.

No, ako je i odlučio ignorirati "suvu" teoriju koja je na sjecištu marksizma i lakanovske psihanalize reartikulirala pojam ideologije,

Pavičić je pogriješio što je zaobišao analize odnosa ideologije i filma u drugim historijsko-političkim okolnostima. Među njima se, nimalo neočekivano, izdvaja korpus o kinematografiji nacističkoj Njemačkoj – poput *Entertaining the Third Reich* Linde Schulte-Sasse i *Nazi Cinema as Enchantment* Mary-Elizabeth O'Brien, da spomenem samo dva naslova – koji uvjerljivo demonstrira da se utjecaj ideologije na kinematografiju ne mjeri brojem propagandističkih filmova koji se opsceno razmeću ideološkim postavkama, nego nemetljivim prisustvom tih ideoloških sadržaja u prividno neideologiziranim filmovima. Otud mjerilo trijumfa nacizma u filmu nije gorljivi rasistički pamflet *Židov Süss* (Jud Süß, Veit Harlan, 1940), nego more melodrama i komedija koje su umjesto virulentnog antisemitizma nudile sasvim obične, "normalne" sižeje. Takva je procedura kod Pavičića nezamisliva: hrvatski nacionalizam on pronalazi samo u filmovima samoviktimizacije, dok u ostalim filmova tog perioda – to jest, u najvećem i najgledanijem dijelu produkcije – vidi isključivo kritiku i dekonstrukciju samoviktimizacije, pa otud i kritiku nacionalizma.

Poglavlje o samobalkanizaciji također nudi katalog stilskih karakteristika, no ovaj put to je više kompilacija onoga što je o njima već bilo rečeno. To ne iznenađuje s obzirom na to da je o "balkanističkim" filmovima, kao najprepoznatljivijim i najkontroverznijim postjugoslavenskim filmovima, pisano u tolikoj mjeri da se postavlje pitanje može li se o njima uopće nešto novo kazati. I u *Postjugoslavenskom filmu* to je najopširnije od svih poglavlja o pojedinim stilskim modelima. Pavičić nudi korektnu sintezu glavnih teza o tim filmovima, ali ne daje nikakav vlastiti supstancialni teorijski doprinos. Umjesto toga, odlučuje se da pred uobičajenih sumnjivaca (*Prije kiše* /Milčo Mančevski, 1994/, *Underground*, *Lepa sela lepo gore*) razmatra i filmove koji dosad uglavnom nisu bili pozornije analizirani. Rezultat je iznenadujuće klimav. Pavičić akcentira *Rane* (Srđan

Dragojević, 2008) kao ništa manje nego “idealni” primjer stila samobalkanizacije, ali bez i jednog pravog argumenta.

Iako ističe da film odlikuje “predestiniran[a] repetitivnost iz koje nema izlaza” (124), odmah domeće da fatalizam predstavljen u cikličkim povijesnim tragedijama ipak nije isključivo odlika filmova samobalkanizacije. Ni Kusturićin *Zavet* (2007) nije najsrnetnija ilustracija stila samobalkanizacije, jer ga vrlo svjesno dekonstruira na nekoliko razina: do-slovna kastracija “divljeg balkanskog muškarca” (Kusturićini vicevi na vlastiti račun!), odbacivanje mračnih, klaustrofobnih kronotopa, posezanje za bajkom, optimističko negiranje fatalizma... To, naravno, ne znači da film nema ideološko punjenje, ali ono više nije određeno depolitizacijom ratova 90-ih kroz pozivanje na balkanski fatum, što se po pravilu uzima za glavni ideološki imperativ samobalkanizacije. *Zavet* je toliko natopljen Kusturićinom rusofilijom i kustendorfskom turističkom propagandom, da se i ne osvrće za ratom u 90-ima. Poglavlje na trenutak oživi u usporedbi Kusturice s Ljubomirom Micićem, još jednim umjetnikom koji se šepirio eksplisitnim anti-zapadnjačkim stavovima, dok je za zapadnjački pogled pretjerano egzotizirao svoju “rodnu” (srpsku, balkansku) kulturu. Pa ipak, ekskurz o Kusturici i Miciću definitivno pomiče težište poglavlja sa samobalkanizacije na redatelja, što i nije najpoželjniji potez za studiju koja stilske modele poima kao “nadindividualne”. Iako Pavićić u uvodu piše da “Premda na [stilske paradigmе] jesu bitno utjecali autori (poput Dragojevića i Kusturice), one nadilaze razinu autorskih stilova” (26), poglavje o samobalkanizaciji ipak ostaje u sjeni upravo tih dvaju redatelja.

Problemi sa stilskim modelom normalizacije počinju već njegovim imenovanjem. Pavićić ne koristi pojам “normalizacija” na način kritičke društvene teorije nakon Foucaulta, nego na način ideologije tranzicije i “euroatlantskih integracija”, to jest iz istog onog ra-

kursa koji u dobrom dijelu knjige opisuje kao kolonijalan, patronizirajući i pun predrasuda prema Balkanu i istočnoj Evropi. Dok su modeli samoviktinizacije i samobalkanizacije najvećim dijelom ispunjavali nacionalističke imperative postjugoslavenskih vladajućih elita, model normalizacije korespondira s usvajanjem vrijednosti i normi zapadnog “kapitaloparlamentarizma” (Alain Badiou). Iako Pavićić jasno uočava mehanizme kojim EU i NATO nameću propise i pravila koje nenormalni domoroci moraju bespogovorno usvojiti, izgleda da po njemu cilj opravdava tu neokolonijalnu sprancu. Za njega je taj cilj liberalni građanin i s njim povezana “vesternska premisa – motiv čovjeka koji iz balkanskog kaosa izrasta u građanina”; upravo je taj model njegova formula modela normalizacije (213).

Čini se da Pavićić na tom mjestu parafrazira Borisa Budena: “Što znači biti građaninom u modernom demokratskom smislu prije čemo naučiti iz par američkih filmova, nego iz čitave hrvatske literature uključujući tu i sve Krležine likove. [...] Kada onaj donedavno možda još polupismeni kauboj prihvata u vesternu šerifsku značku i stavljući život na kocku suprotstavlja se rulji koja srlja u linč, onda on stupajući u neposredan odnos s beskonačnom vrijednošću zakona [...] proizvodi mitsku sliku rođenja građanina, autentične građanske socijalizacije” (1998:153). Za razliku od pasivnih protagonisti filmova samoviktinizacije i hiperaktivnih likova koji svejedno ne mogu pobijediti kismet u filmovima samobalkanizacije, filmove normalizacije odlikuju aktivni protagonisti – “ponajčešće neuzbudljivi, svakodnevni introverti” (211) – čiji postupci dovode do društvene promjene: “filmovi normalizacije reprezentaciju zbilje organiziraju oko optimalne projekcije, vjere u promjenu koja donosi boljitet” (213).

Nema dvojbe da neki od filmova koje Pavićić navodi kao primjere modela normalizacije odgovaraju ideološkim parametrima u kojima ih on opisuje. No, još je manje dvojbe da vesternske premise, liberalnog građanina i

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

“optimalne projekcije” zapravo nema u većini njegovih ilustracija (*Grbavica* /Jasmila Žbanić, 2006/, *Kod amidže Idriza*, Armin /*Ognjen Sviličić*, 2007/, *Snijeg*). Tamo gdje junaci vesterna uvode poredak u kaos, protagonisti tih filmova prije pregovaraju o svojoj poziciji unutar postojećeg društvenog polja koje najvećim dijelom ostaje nesređeno, u previranju. Promjene u tim filmovima po pravilu nisu od šireg društvenog značaja (ukoliko narative normalizacije ne čitamo kao alegorije, čemu ni Pavičić nije sklon), a često uopće niti nisu promjene na bolje. Poput Crvene kraljice Lewisa Carrolla, koja mora trčati najbrže što može samo da bi ostala u mjestu, protagonisti tih filmova moraju uložiti najveći napor samo da ne bi izgubili ono malo što već imaju. Umjesto da osvajaju nove pozicije s kojih će mijenjati svijet, oni se uče živjeti u koordinatama u kojima se već nalaze, mire se s onim od čega ionako ne mogu pobjeći. Frojdovski kazano, ti filmovi traume svojih junaka “normaliziraju” u svakodnevnu nesreću. Njih ne zanima optimum, nego minimum.

U najdubioznijem dijelu poglavlja Pavičić u svojoj liberalno-građanskoj emfazi interpretira dva najmračnija postjugoslavenska filma o ratu: *Ordinary People* (Vladimir Perišić, 2009) i *Crnce* (Goran Dević, Zvonimir Jurić, 2009). Kako su ta dva naslova završila u pretincu filmova normalizacije, priznajem, ostaje najneshtvatljivija stvar u cijeloj knjizi. Ne samo da njihovi protagonisti nisu nikakvi hrabri pojedinci koji se suprotstavljaju zločinačkoj hordi (oni su članovi vodova smrti), niti “izrastaju iz balkanskog haosa”, nego ti filmovi podrivaju samu mogućnost društvene normalnosti nakon rata kao organiziranog zločina. Interpretirajući *Crnce*, Pavičić kadar s crnom mačkom i njezinim okotom prvo čita kao kritičku metonimiju: “crnci, crne zvjerke, othranile su svoj okot, a taj okot može bit i ideološko nasljeđe, ali i čitavu društvo koje izraslo (sic!) iz tog i takvog rata” (210); no, već u sljedećoj rečenici, egzaltirano se vraća vestern optici i pravi skandaloznu usporedbu *Crnaca* i – Čovjeka koji je ubio Libertyja

Valancea (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962): oba filma “prikazuju kako je demokracija stasala na primarnom grijehu, prazločinu koji potiskuje u zaborav” (210). Ali, ubistvo Valancea nije zločin, a nije ni potisnuto (niti je, usput, Valance ustrijeljen s leđa, kako Pavičić piše). Javno obzanjeno i slavljeno, to je ubistvo dalo zamajac karijeri čovjeka za koga se smatralo da je ubio Valancea. Mediji, dakle, ne prikrivaju ubistvo, nego činjenicu koji ne mijenja status tog ubistva: ono ostaje ubistvo opscenog nasilnika koji je nedvojbeno zasluzio da bude ubijen. *Crnci* se, pak, bave zločinima koji moraju ostati skriveni pred okom javnosti, inače bi potpuno raskrinkali fašistički karakter vladajuće ideologije koja ih naređuje i/ili prešutno odobrava: otud su patriotski mediji odbijali priznati i samu mogućnost da “naši momci” – “crnci” u filmu – budu upleteni u organizirane ratne zločine.

Poglavlje o žanru i definitivno pokazuje da je model normalizacije – poput “filma kolektiva” prije njega – koncipiran odveć široko da bi bio precizan. Bilo bi tačnije reći da je posljugoslavenski film na “normalizaciju” reagirao i u njoj sudjelovao s nekoliko stilskih modела, od kojih se neki nedvojbeno temelje na žanrovskim obrascima. Ni poglavlje o žanru nije bez manjkavosti. Pavičićev tretman komedije ilustrativan je za njegove nevolje s ideologijom. On je bezrezervno suprotstavlja dominantnoj ideologiji, opetujući humanističko opće mjesto prema kojem su humor/ironija i ideologija inheretno nespojivi: komedija uvek prokazuje opscenost i glupavost ideologije, humor je sredstvo otpora itd. No, kako je Mladen Dolar jezgrovito napisao u kritici *Imena ruže*, smijeh nije nužno sredstvo borbe protiv ideologije, nego, posve suprotno, njezin preduvjet: “Tek nam smijeh daje onu distancu, onaj prostor u kojem se ideologija može istinski razmahati. Tek sa smijehom postajemo ideološki subjekti, povučeni u slobodnu enklavu pred neposrednog pritiska ideoloških imperativa. Tek onda kad se smijemo i slobodno dišemo, ideologija

nas ima u potpunosti – tek tada ona počinje u punoj mjeri djelovati kao ideologija, sa specifičnim ideološkim sredstvima koja osiguravaju dobrovoljni pristanak i privid spontanosti, i koja više ne trebaju neideološka sredstva izvanjske prisile” (cit. u Zupančić 2004:10).

Slijedom Dolarovog argumenta, Slavoj Žižek upozorava da Umberto Eco grijesi kada fašizmu pripisuje krutost i odsustvo humora i ironije: “Današnji je neofašizam sve više i više ‘postmoderan’, civiliziran, zaigran, uključuje ironičnu autodistanciju, ali zbog svega toga nije manje fašistički!” (1997:48). Žižek je to ustvrdio upravo à propos *Undergrounda* kao filma koji se nudi (i) kao postmoderna, karnevaleskna komedija koja prividno cilja na vladajuću ideologiju kao takvu, dok zapravo upravo na taj način daje potporu sasvim konkretnom nacionalističkom projektu. Iako je Pavičić tu Žižekovu kritiku uvrstio u pregled reakcija na *Underground*, njezina mu je premla o humoru i smijehu kao preduvjetu ideologije, čini se, izmakla.

Osim toga, Pavičić se nekritički oslanja na srpski kritičarski serkl “novi kadrovi”, preuzimajući njihove postavke o žanru u jugoslavenskom filmu. “Novokadrovi”, naine, nastavljaju s bespogovornom apologijom žanrovskog filma kakvu je nekoč afirmao filmskokritičarski guru Nebojša Pajkić, te do paroksizma dovode njezina najproblematičnija mjesta: opetuju dihotomiju “žanr vs. art/angažirani film”, pod žanrom u jugoslavenskom filmu podrazumijevaju matrice preuzete iz Hollywooda, a tu je i neizbjježni pajkićevski desničarski *background*. Kako demonstrira zbornik *Novi kadrovi* (2008), nepostojanje određenih žanrova u jugoslavenskoj kinematografiji za to kolo srpskih kritičara prije i poslije svega je dokaz o represivnosti titističkog totalitarizma i njegovih udara na srpsku epiku, “srpski gothic” (!), srpsko srednjovjekovlje i ine nacionalne vrednote. Od Dejana Ognjanovića, suurednika zbornika i perjanice bloga *Chetnixploitation*, Pavičić preuzima dihotomiju između žanra kao cilja (“larpurlartistički” tretman žanra,

užitak u žanru kao takvom) i žanra kao sredstva (žanr “zloupotrebljen” za društvenu kritiku), kao i tezu o sporadičnosti jugoslavenskih autora koji su spajali žanrovsko i angažirano 1980-ih godina. Otud Goranu Markoviću, kojeg Ognjanović spominje zbog angažiranih horora *Variola vera* (1982) i *Već viđeno* (1987), Pavičić nalazi hrvatski ekivalent u Zoranu Tadiću. No, da spoj žanra i angažiranog filma u 80-im nije bio incidentan pokazuju primjeri još dvojice kanonskih jugoslavenskih redatelja, Slobodana Šijana i Rajka Grlića. Njihovi filmovi u gornju dihotomiju prokazuju kao lažnu jer definitivno spajaju užitak u žanru s angažmanom, i u tome sasvim sigurni nisu prvi. Ako najnovije pokoljenje Pajkićevih epigona i nije čulo za tezu Hrvoja Turkovića o art filmu kao žanru, Pavičić ne bi pogriješio da je njome kritizirao “novokadrovičku” dihotomiju.

No, kako postjugoslavenski reditelji vole mijesati registre art filma i žanra, tako se i poglavlje o žanru pretvara u poglavlje o društvenim komentarima u trima žanrovskim kodovima (normalizacijski western, politički pulp, komedija), uz panoramski pregled ostalih žanrovskih obrazaca. Najozbiljniji – uistinu, nedopustiv – propust u nastavku poglavlja jest način na koji Pavičić koristi kritiku Sanjina Pejkovića o *Srpskom filmu* (Srđan Spasojević, 2010) kao alegoriju o političkom nasilju. Za razliku od drogiranog i izmanipuliranog protagoniste filma, upozorio je Pejković, Srbi nisu počinili ratne zločine 90-ih ni drogirani, niti u neznanju. Pavičić tu kritiku citira, a potom ljeperi i na *Četvrtog čovjeka* (Dejan Zečević, 2007) i *Život i smrt porno bande*, iako je i sam Pejković potcrtao da se ta dva filma od *Srpskog filma* razlikuju u ključnom detalju. Dok je kamera u *Četvrtom čovjeku* i *Porno bandi* “svjedok svjesnih zlodjela, u *Srpskom filmu* ona služi kao dokaz da glavni lik nije bio svjestan šta je radio dok je činio zločine. Kamera tu štiti silovatelja, mučitelja, ubicu oslobađa krivice jer on doslovno ‘nije znao šta radi’ i to ostaje zabilježeno na filmskoj traci” (Pejković 2011). Ostaje nejasno zašto je

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



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

nijansiranost Pejkovićeve kritike izbrisana dužoznom upotreboru njegovog citata.

Kritiku *Postjugoslavenskog filma* počeo bih privoditi kraju komentarom Pavičićeve odluke da studiju uokviri – kroz uvod i zaključak – raspravom o onome što je Bogdan Tirnanić nazvao „filmskim razgraničenjem“. Nakon raspada Jugoslavije, većina lokalnih filmskih kritičara i historičara požurila je raskomadati prošlost jugoslavenske kinematografije na historije nacionalnih kinematografija. Opisujući uspon i trijumf nacionalnog kao krajnjeg horizonta filmske publicistike u posljednjih dvadeset godina, Pavičić prešućuje najvažniju stvar: „filmsko razgraničenje“ bilo je – i ostaje! – prvorazredni intelektualni skandal. Također, on izbjegava potcrtati ideološku motivaciju koja je pokretala cijeli proces, nudeći ga kao samorazumljiv: „Sve bivše jugoslavenske republike počinju implicitno ili eksplisitno podrazumijevati kako je prethodna tradicija autora i studija na njihovu tlu ujedno i tradicija njihove nacionalne kinematografije“; u 90-im naprsto „dolazi do potrebe“ za time (17). Tako ne bi trebao pisati filmolog koji se hoće baviti kritikom ideologije. Nisu „sve republike počele implicitno ili eksplisitno“ itd., nego oni filmski historičari i kritičari koji su pristali na samorazumljivost nacionalnog kao ključnog imperativa u pisanju

o filmu. Pavičić tvrdi i da „postojanje odjelitih nacionalnih kinematografija prije 1991. nije tako samorazumljivo na Zapadu [tj. među tamošnjim historičarima i teoretičarima] koliko je samorazumljivo u samim jugoslavenskim zemljama (sic!)“ (18).

To nije sasvim tačno. Prvo, primjer Ronalda Hollowayja pokazuje da su i zapadni historičari također znali sudjelovati u filmskom razgraničenju kada im se to isplatilo. Drugo, daleko od toga da su svi ovdašnji kritičari i historičari kategoriju nacionalnog smatrali za samorazumljivu. Na primjer, dovoljno je podsjetiti na historijska istraživanja Dejana Kosanovića koja nisu korumpirana nacionalnim imperativima, na kritiku koju je Damir Radić adresirao na 101 godinu filma u Hrvatskoj Ive Škrabala, ili na lucidnu dosjetku kojom je Marcel Štefančić Jr. sažeо svoju kritiku pojma nacionalnog filma: „Film nije Drago Jančar“. Drugim riječima, onima koji su zbilja razmišljali kritički i filmološki, supstancijalistička prepostavka nacionalnog filma bila je samorazumljiva koliko i konzervirani hrvatski zrak ili tri prsta kao tradicionalni srpski pozdrav – nimalo.

No, Pavičiću to ne smeta da u uvodnom poglavljju izjednači skandal „filmskog razgraničenja“ i njegovu kritiku: „Kao i kod mnogih ta-

kvih dilema, i u ovoj se dvojbi stvar svodi na to što promatrač želi vidjeti, odnosno da li je čaša poluprazna ili ipak polupuna” (18). Nažalost, analogija ne drži vodu. Nije riječ o komplementarnim, nego nezdruživim perspektivama (poput, recimo, ateističke i vjerničke). Dok advokati “filmskog razgraničenja” u filmu prepoznaju manifestaciju etničke Stvari koja se samorazumljivo proteže kroz tradiciju, njihovi kritičari u nacionalnom filmu/kinematografiji vide pojam koji je uvijek ideološki i kontekstualno određen. Baš kao što se “nacija” različito definira od jedne političke tradicije do druge, i od epohe do epohe, isto vrijedi za “nacionalni film” (to što Pavičić utemljenost nacionalne vizure ilustrira Babajinom *Brezom*, ne treba posebno komentirati.)

U zaključku knjige Pavičić na sličan način izjednačuje dvije perspektive koje uvodi kao odgovore na pitanje postoje li u postjugoslavenskom filmu “nacionalne škole” i “nacionalni stilovi”, ili u njemu preteže baština jugoslavenske kinematografije. Nakon neprestanog podvlačenja značaja konteksta u prethodnim poglavljima, ta je dilema korak natrag. Ona nije samo lažna, nego i suvišna. Pa ipak, Pavičić je koristi kao retorički manevr kojim otvara prostor za “dva ideološki aprioristička odgovora” koje potom odbacuje kao pogrešne. Jedan od njih najobičniji je od tigar od papira: onaj koji bi današnje postjugoslavenske kinematografije analizirao isključivo ili dominantno u svjetlu njihovog kontinuiteta s jugoslavenskom kinematografijom. Ne znam ni za jednu ozbiljnu analizu koja bi dosljedno elaborirala to stajalište, niti ga Pavičić ilustrira i jednim imenom ili naslovom. Drugi ideološki odgovor, pak, nije sablast. Riječ je o kulturnom nacionalizmu, koji Pavičić ilustrira s dvije kapitalne reference. Prva je Stanko Lasić, sa svojim (ne)slavnim priznanjem (iz 1997. godine) da je srpska književnost u njegovim preokupacijama zauzela status bugarske književnosti. Druga je niko drugi do “čovje[k] koji je praktično oblikovao suvremeni hrvatski nacionalizam, a to je Franjo

Tuđman”: Pavičić citira njegov ogled “Kulturne integracije i mali narodi u povijesti” (259).

No, je li to uistinu potrebno? Ima nešto neugodno u lakoći s kojom Pavičić na Tuđmana i Lasića kači zvono kultur-nacionalizma. Studija poput *Postjugoslavenskog filma* morala je efekte kulturnog nacionalizma precizno detektirati i kritizirati u okviru same filmske kritike i historije filma. Zašto pored svega što je proizvela naša vajna kultur-nacionalistička filmska publicistica potezati jednog književnog teoretičara, zašto pakirati Tuđmanu? Da, za historijsku smrt jugoslavenske kinematografije nedvojbeno su odgovorni političari koji su razgradili Jugoslaviju. No, za njezinu drugu, simboličku smrt odgovorni su isključivo kritičari i historičari filma koji su je pokušali izbrisati kao objekt historijskog istraživanja i teorijske refleksije. Otud, kad je riječ o kulturnoj nacionalizmu i “filmologiji” u Postjugoslaviji, parafrazirao bih Horkheimera: onaj ko ne želi govoriti o Škrabalu, neka šuti i o Tuđmanu.

Pri kraju, nekoliko marginalija koje su ostale izvan prethodnih komentara. One se ne tiču toliko Pavičića kao filmskog kritičara, koliko kao političkog komentatora. U jugoslavenskom državno-političkom projektu on pogrešno vidi *melting pot* (17, 18, istaknuto i u sažetku na korici), i opetovano ga naziva komunističkim, nikad socijalističkim (socijalizam je u studiji inače prebrisan komunizmom). Kako razgradnju jugoslavenske države i ratove u 90-im naziva “prepolitičkim turbulencijama” i “prepolitičkim konfliktima” (15), postavlja se pitanje što je za Pavičića uopće politika. Štoviše, po njemu su ti ratovi “neovisni” između sebe, čak i ona dva koje zove “srpsko-hrvatski rat[om]” i “rat[om] triju zaraćenih strana u BiH” (15). Slijedom iste prepostavke, čitamo da je film *Prije kiše* “anticipirao rat koji se još nije dogodio” (141) odnosno “tematizira[o] rat koji još nije postojao” (146), iako film nedvosmisleno referira na ratne sukobe koji su u Hrvatskoj i BiH uvelike trajali. Tvrđnja da film inscenira “bosanski scenarij” u Makedoniji, igra na opće

NEBOJŠA
JOVANOVIĆ:
INSTANT KLASIK
ZA OPREZNO
ČITANJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mjesto o Bosni kao zemlji interetničke mržnje, iako je podjednako (ne)opravdano nazvati taj "scenarij" hrvatskim.

Naposljetu, problemi tehničke naravi. Imena citiranih autora po pravilu su navedena i prije i poslije citata, što dovodi do suvišnih i komičnih ponavljanja: "Tako Ranko Munitić 1999. piše povijest srpske animacije [Munitić, 1999]2 (17); "Antonín i Mira Liehm također 1950-e tumače kao razdoblje 'sazrijevanja' [Liehm i Liehm, 2006: 230], koje vodi prema 'filmskom čudu' [Liehm i Liehm, 2006: 253]" (242), i sl. Knjiga je prošarana pogreškama koje ostavljaju dojam da je rukopis poslat u tiskarionu jednu redakturu prerano. Kazalo je, obzirom na opseg, bilo funkcionalnije razdvojiti na zasebna i preglednija kazala osoba i filmova (ili barem izdvojiti jedno od njih). Tako se vjerovatno ne bi desilo da iz njega izostane Pavle Levi. Pavičićev mađarski "znanstvenik" Imre Anikó zapravo je filmska teoretičarka Anikó Imre, France Štiglic prekršten je u Franciju, Sergio Grmek Germani u Germanija Grmeka, Dejan

Ognjanović u Ognjenovića, a Abdurrahman Shala u Abdulrahmana Shalju. Te i slične greške trebalo bi ispraviti u narednom izdanju, u kojem ne bi bilo zgorega objaviti i kompletну filmografiju postjugoslavenskog filma. Kako je ona najvećim dijelom već ugrađena u sam tekst, bit će je lako izdvojiti i ponuditi u potpunijem i preglednijem obliku, kao dodatak na kraju knjige.

Uprkos izdvojenim manjkavostima, kao i onima na koje će ukazati neki drugi čitaoci, *Postjugoslavenski film* značajna je knjiga koja govori kako impresivnim obiljem materijala koji je u njoj, tako i stvarima o kojima šuti. Ako su pojedine ocjene zvučale preoštro, to nije zato što cijenim da je knjiga loša, nego jer mi se čini da je malo nedostajalo da bude bolja. Onima koji sumnjuju da Pavičićeva knjiga zaslužuje još neko izdanje, rado ću odgovoriti: ako je Škrabalova "povijest filma u Hrvata" dobacila i do trećeg izdanja, *Postjugoslavenski film* sasvim sigurno zavređuje barem još jednu reviziju.

LITERATURA:

- Buden, Boris,** 1997, *Barikade 2*, Zagreb: Arkzin
Pejković, Sanjin, 2011, "Srbi su nevini na filmu",
e-novine, <<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/45128-Srbi-nevini-filmu.html>>
Silverman, Kaja, 1992, *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge

Zupančič, Alenka, 2004, *Poetika, druga knjiga*,

Ljubljana: Analecta

- Žižek, Slavoj,** 1997, "Multikulturalizam, ili, kulturna logika multinacionalnog kapitalizma (II.)", *Arkzin*, br. 5. str. 46–9.

UDK: 791.6(497.1)(091)

Lucija Zore

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV – HRVATSKA KINOTEKA

Dejan Kosanović, 2011, *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*, Beograd: Filmski centar Srbije

Knjiga *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941* svojevrsni je nastavak istraživačkog rada na povijesti jugoslavenske kinematografije njezina uglednog autora Dejana Kosanovića.¹ Podijeljena je na deset poglavlja i zaključak, te sadrži nekoliko korisnih priloga: *Zakon o uređenju prometa filmova iz 1931.*, *Uredbu o sastavu i radu državne filmske centrale i o prometu filmova od 11. jula 1933 godine*, popis distributera s područja Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije iz 1930-ih (na popisu nisu povremeni uvoznici stranih filmova, manja poduzeća, kinematografi i pojedinci), popis domaćih proizvođača filmova te popis snimljenih igranih filmova. Sve je upotpunjeno indeksom osobnih imena, naslovima filmova te sažetkom na engleskom jeziku.

Prvo poglavlje knjige daje šturi pregled povijesnog, zemljopisnog i političkog prostora Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije. Autor se nepotrebno upušta u povijesne analize (knjiga se bavi filmskom poviješću), bez primjerene obrade i nužne kontekstualizacije povijesnih fenomena.

Druge poglavlje u širim crtama opisuje filmsko naslijede različitih teritorijalnih cjelina koje tvore novu državu. Autor je iscrpan u navođenju imena i drugih njemu dostupnih

podataka. Na kraju poglavlja rezimira tadašnje stanje kinematografije te zaključuje kako su zaljubljenici u filmski medij ušli u novu državu s velikim očekivanjima.

Potom slijedi kratko poglavlje s kronološkom podjelom razvoja kinematografske djelatnosti od 1918. do 1941. Govori se o pojavi zvuka na filmu, te se opisuje proces uvođenja te nove tehnologije na područje novonastale države. Ovo vremensko razdoblje autor dijeli na dvije faze: nesređenu, koja traje do 1931., te drugu, uređeniju koja dolazi nakon donošenja i provođenja *Zakona o uređenju prometa filmova*.

Četvrto poglavlje bavi se gore spomenutim zakonom koji je trebao urediti prikazivanje, promet i proizvodnju filmova, s jedne strane, te je u sebi sadržavao odredbe koje bi zaštitele i potakle veću proizvodnju domaćeg filma, s druge strane. Osim toga tu se spominje i osnivanje Državne filmske centrale, regulatorne ustanove pri Ministarstvu trgovine, sa sjedištem u Beogradu. Navodi se da je za prikazivače uvedena obveza prikazivanja određenog postotka domaćih filmova, koja je zbog pritiska kinoprikazivača i stranih distributera ukinuta nakon manje od dvije godine, zbog čega je domaći film nakon kratkotrajne državne potpore ponovno prepusten zakonima

¹ Prof. dr. sc. Dejan Kosanović s Fakulteta dramskih umjetnosti iz Beograda utjecajan je povjesničar filma i redatelj. Njegova doktorska disertacija iz 1983. *Počeci kinematografije na teritoriju Jugoslavije 1896–1918* jedan je od važnijih izvora za proučavanje

spomenutog razdoblja. Trenutačno umirovljeni profesor još uvijek kontinuirano izdaje članke, studije i knjige vezane uz povijest kinematografije koja se odnosi na ove prostore do Drugoga svjetskoga rata.



Dejan Kosanović

KINEMATOGRAFIJA I FILM
U KRALJEVINI SHS/
KRALJEVINI JUGOSLAVIJI
1918-1941

Filmski centar Srbije

Naslovica
knjige Dejana
Kosanovića
Kine-
matografija i
film u Kraljevini
SHS/Kraljevini
Jugoslaviji
1918–1941
(2011)

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tržišta. U ovom razdoblju nije bilo sustavnog razvoja filma.

Peto poglavlje razmatra razvoj kinomreže, distribuciju, tip i količinu distribuiranih filmskih naslova, pitanja vezana uz prevođenje filmova i cenzuru, komentira repertoar i posjećenost, reakcije kritike i publike i utjecaj sustava zvijezda, te filmski tisak u komponenti u kojoj je vezan uz promociju pojedinih filmova i privlačenje publike. Zaključuje kako se kinomreža poprilično razvila, pa je film lagano ušao u sve pore društvenog života i znatno utjecao na svijest ponajviše gradskog stanovništva. No ni tu nije došlo do organizirane proizvodnje filmova zbog nedovoljne pomoći države.

Šesto, ujedno i najopsežnije poglavlje, koje čini polovinu ukupnog sadržaja knjige, bavi se domaćom filmskom proizvodnjom i prvim filmskim stvarateljima. Poglavlje je podijeljeno na sedam cjelina koje se odnose na pojedine regionalne centre, koji odgovaraju današnjim državama nastalima nakon raspada SFRJ.² Korištenu metodologiju autor obrazlaže na sljedeći način: "Iako se bavimo kinematografijom jedne celovite državne zajednice – Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije – za razliku od reproduktivne kinematografije, koja je obuhvatala celu zemlju pod približno istim uslovima, jugoslovenska filmska proizvodnja se odvijala u filmskim centrima (regionima) među kojima je bilo izvesne razlike." (54)

U prvome dijelu šestoga poglavlja bavi se kinematografijom na području Hrvatske jer je ona imala najveći kontinuitet u proizvodnji. Razmatra aktivnosti filmskih poduzeća Croatia i Jugoslavija d.d., djelovanje Arnošta Grunda, Josipa Halle i Stanislava Noworyta, inicijative Tita Strozzijsa i Franje Ledića, rad Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar, bogati opus Oktavijana Miletića, rad drugih manjih podu-

zeća koja su se bavila proizvodnjom reklama i inih namjenskih filmova (Svetloton, Zora film, MAAR reklamna naklada, itd.) te pojedince koji su snimali dokumentarne, etnografske i druge filmove. Spominje i djelovanje Kinokluba Zagreb i aktivnosti Maksimilijana Paspe i drugih kinoamatera. Na kraju zaključuje kako su sve kinematografske djelatnosti u Hrvatskoj, posebice u Zagrebu, u razdoblju između 1918. i 1941. bile iznimno razvijene (možda na najvišoj razini u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji), da je Zagreb bio distribucijski centar države, te da je 1920-ih u državi dominirala zagrebačka proizvodnja domaćih filmova. Tek je 1930-ih središte domaće filmske proizvodnje postao Beograd.

Drugi dio šestoga poglavlja govori o razvoju kinematografije na području Srbije. Piše o aktivnostima Svetozara Botorića, Đoke Bogdanovića, Božidara Savića, Filmske sekcije Srpske vojske u kojoj je djelovao i Mihailo Mihailović zvani Mika Afrika i poslije Državne radionice filmova. I kinoklubovi poput Beogradskoga kluba filmofila osnivaju se 1920-ih. U ovome je dijelu opširnije opisan rad Jugoslavenskog prosvetnog filma koji je imao položaj povlaštenog državnog poduzeća. Na kraju zaključuje kako je "Beograd svakako bio centar filmske proizvodnje u Kraljevini Jugoslaviji, posebno tokom tridesetih godina, posle donošenja Zakona o uređenju filmova (...) tu je delovao i najsnažniji nacionalni proizvođač – Jugoslavenski prosvetni film." (105)

Potom se razmatra razvoj kinematografije u Vojvodini koja je imala najrazvijeniju kinoprikazivačku mrežu u tadašnjoj državi, te djelovanje pionira filma poput Ernesta Bošnjaka, Aleksandra Lifke, Danila Jakšića i drugih.

U sljedećem poglavlju govori se o djelatnosti slovenskih pionira filma poput Veličana

LUCIJA ZORE

2 Dvije su iznimke. Kao regionalna cjelina izdvojena je Vojvodina, dok Kosovo nije zasebno obrađeno, budući da autor navodi kako je na tom području

do Drugoga svjetskoga rata djelovalo samo pet kinematografa a niti jedan svakodnevno; ostalih aktivnosti, zapravo, nije ni bilo.

Beštera, Metoda Bajdura, Marija Foerstera i Antona Harryja Smeha, od kojih se neki poslje i profesionalno bave filmom. Budući da je u Sloveniji snažna tradicija fotoamaterizma, pojavljuje se i velik broj kinoamatera poput Ivana Zalaznika, Janka Ravnika, Ivana Noča ili Božidara Jakca.

Za kinematografiju Bosne i Hercegovine autor kaže da je još nedovoljno istražena, a kao njihova najaktivnijeg pionira filma i filmskog profesionalca navodi Nikolu Drakulića, te još spominje Špiru Bocarića, čiji radovi nisu sačuvani.

Kada je riječ o Crnoj Gori spomenuto je snimanje mnogih putopisnih dokumentarnih filmova i nekoliko entuzijasta: Vladimir Popović, aktivan u Italiji, gdje je i nastao prvi i jediniigrani crnogorski nijemi film, te Mirko M. Dragović iz Cetinja, koji je snimio i režirao niz naslova u suradnji s njemačkim poduzećem Dewi-Film.

U Makedoniji djeluju braća Manaki, pioniri filma na Balkanu, zatim Arsenij Jovkov, te kinoamateri poput Blagoje Drnkova, Blagoje Popa Stefanija i Kirila Minoskog, a neki od njih se poslje profesionalno bave filmom. Značajna je i filmska proizvodnja Higijenskog zavoda u Skoplju.

Autor zaključuje kako je u "neorganizovanoj kinematografiji Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije neka domaća filmska proizvodnja IPAK POSTOJALA" (str. 125), dođuše kaotična i bez kontinuiteta, što je ponajprije bio rezultat nezainteresiranosti države za filmsku proizvodnju. Navodi kako je proizvodnja dokumentarnog, reklamnog i općenito na-

mjenskog filma postojala zbog entuzijazma i truda pojedinaca, te da se na taj način stvorio određeni krug ljudi koji su se počeli profesionalno baviti filmom. Potom donosi statističke podatke o filmskoj proizvodnji tijekom navedenog vremenskog razdoblja te okvirne podatke o ukupnoj proizvodnji i sačuvanosti tih filmskih naslova.

Na kraju šestoga poglavlja postavlja pitanje o postojanju "domaće filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji" (127). Svjestan kompleksnosti pojma "filmske umjetnosti" koristi se, kako sam kaže, pojednostavljenom definicijom "da je filmska umetnost osmišljeno i sistematsko korišćenje filmskih izražajnih sredstava, kadra i montaže, radi izazivanja unapred određenih utisaka, asocijacija i osećanja kod bioskopskih gledalaca" (str. 127). Potom navodi popis stvaratelja za koje smatra da su "nadareno koristili elemente filmskog izražavanja i za koje bi se moglo reći da su – u većoj ili manjoj mjeri – bili ili mogli biti i filmski umetnici" (128). Navodi kako bi se ovaj popis mogao dopuniti s još desetak imena, ali da je mnoge morao izostaviti jer nije imao uvid u njihova filmska ostvarenja.³

U sedmome poglavlju govori se o filmskim školama i finansijskim uvjetima filmskog obrazovanja u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji. Spominje se nekoliko pokušaja organiziranja filmskih škola i tečajeva. Okolnosti filmskog obrazovanja nalikovale su okolnostima filmske proizvodnje.

U osmome poglavlju riječ je o snimanjima stranih produkcija na području Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije. Između dvaju svjetskih

3 Tu je nedovoljno jasno definiran kriterij vrednovanja. Na popisu od 25 stvaratelja ne nalaze se ni Aleksandar Gerasimov (spomenut je tek posredno kao snimatelj filmova Joze Ivakića), ni Maksimiljan Paspa, koji su spomenuti u drugim poglavljima. A prema svemu sudeći, autor je ipak bio upoznat s njihovim radom. Njihova filmografija (u slučaju

Gerasimova ne samo kao snimatelja nego i kao redatelja) bogatija je od filmografije nekih drugih autora s popisa. Na popis nije uvršten Ernest Bošnjak, a uvršten je Aleksandar Lifka. Obojica su vojvođanski pioniri filma, s time da Bošnjak ima mnogo bogatiju filmografiju, među ostalim snimao je i igrane filmove.

ratova snimljeno je ukupno pedeset dugometražnih igranih filmova, te niz dokumentarnih filmova i filmski žurnala. Autor navodi popis, kratke sadržaje i druge dostupne informacije o snimljenim igranim filmovima, te govori o snimanjima dokumentarnih materijala koji još nisu dovoljno istraženi ili se nalaze u fondovima različitih europskih i svjetskih arhiva.

Sljedeće poglavje, naslovljeno *Jugoslaveni u stranim kinematografijama 1918–1941* opisuje život i rad velikih filmskih zvijezda toga razdoblja: Svetislava Petrovića, Ide (Italine) Kravanje – Ite Rine, Zvonimira Rogoza i drugih domaćih glumaca koji su radili u stranim kinematografijama, te onih koji su se istaknuli radom iza kamere, poput Slavka Vorkapića i Jože Žnidarsića.

Posljednje poglavje bavi se pisanom riječi o filmu. Na početku stoji zaključak kako je „u neorganizovanoj i haotičnoj kinematografiji Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije filmska štampa i izdavačka delatnost odslikavala opšte stanje u ovoj oblasti“ (170). Navodi niz stalnih rubrika posvećenih filmu u časopisima iz 1930-ih, piše o djelovanju Boška Tokina i mnogih drugih autora koji su pisali o filmu.⁴ Govori o skromnom izdavaštву i spominje desetak naslova izdanih u tom razdoblju. Napominje kako je moguće da su mu neka izdanja promakla, ali „svakako tokom 22 godine postojanja Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije nije na našim jezicima objavljena nijedna značajna

knjiga o kinematografiji ili filmskoj umetnosti koja bi mogla da pomogne ili da utiče na rad pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja.“ (177)

Autor završava knjigu postavljajući pitanje o utjecaju neorganizirane kinematografije Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije na jugoslavensku kinematografiju (1945–1990) i na kinematografije država koje su nastale nakon raspada SFRJ. Pritom iznosi nekoliko zaključaka. Zaključuje kako kinematografija Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije nije postojala kao organizirana cjelina, te da nije bilo ni kontinuirane proizvodnje domaćih filmova, ponajprije jer država nije pokazala zanimanje za razvoj kinematografije. Zaključuje i da jugoslavenska kinematografija nakon 1945. nije naslijedila nikakvu vrijednu filmsku tehničku bazu, pa se sve što je bilo potrebno za stvaranje filmske industrije poslije nabavljalo u inozemstvu.⁵ Nadalje zaključuje kako zbog nedovoljnog kontinuiteta u proizvodnji igranih filmova nije bilo mogućnosti da se razvije „domaća filmska umetnost koja bi se odlikovala svojim specifičnim nacionalnim stilom“, pa „...kinematografija Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije u oblasti filmske umetnosti nije ostavila nikakvo nasleđe na koje bi se mogle osloniti kasnije generacije filmskih stvaralaca“ (str. 178). Filmski su entuzijasti i pioniri domaćeg filma u ovom razdoblju ponovno ostali prepušteni sami sebi,

4 Autor se u ovome poglavlju samo usputno ili nikako ne dotiče časopisa poput *Filmske revije* (1927–41), *Filma* (1925–26), *Kino smotre* (1919) ili *Kinofona* (1921–22), koji su – unatoč činjenici da su izdavani tijekom kratkog vremenskog razdoblja te da su bili zamišljeni kao strukovni informativni časopisi – bili značajni u stvaranju i obrazovanju filmskih profesionalaca i filmske publike općenito.

5 Ovaj zaključak je upitan, jer iako je točno da Kraljevina SHS/Kraljevina Jugoslavija nije uložila znatna sredstva u jednu državnu tehničku bazu za proizvodnju filmova, tehnička baza stvorena je

u doba NDH, budući da je za fašističku Njemačku bila iznimno važna proizvodnja propagandističkih filmskih materijala. O njezinoj vrijednosti mogu postojati različita stajališta, ali je u svakom slučaju odgovarala tadašnjim standardima za proizvodnju ovakvog tipa filmskog materijala, jer su se žurnali, osim za domaće tržište, po potrebi koristili i kao dodatak njemačkim i talijanskim žurnalima. Poslije je zahvaljujući toj opremi snimljen film *Oslobođenje Zagreba* – dokument o ulasku partizana u Zagreb, te prvi brojevi *Filmskih novosti*.

iako su od nove države imali velika očekivanja. U takvima okvirima kontinuirana proizvodnja igranog filma nije ostvarena, ali je ostvaren određeni kontinuitet u proizvodnji naručenih dokumentarnih, reklamnih, kulturno-prosvjetnih i sličnih filmova, zahvaljujući najčešće različitim privatnim inicijativama. Autor navodi kako se usprkos poteškoćama stvorio određeni broj filmskih profesionalaca, koji su uspjeli ostvariti osobni kontinuitet u radu, i kinoamatera, čiji su radovi poznati po odličnoj filmskoj fotografiji.

Na kraju treba reći da je ova knjiga korištan prilog filmskoj povijesti utoliko što, kako i

sam autor tvrdi, popunjava određenu prazninu u povijesti kinematografije ovih prostora. Ipak, u iznošenju podataka nedostaje sustavnosti i preciznosti. Budući da djelo svojim naslovom i uvodom najavljuje preglednu povijesnu studiju koja obuhvaća jedan širok i heterogen kulturni prostor, u kojem pojedinačne kinematografije, kako i sam autor tvrdi, nisu dovoljno istražene, ono gotovo da želi ostvariti nemoguć cilj. Bilo je potrebno usporedno usustaviti i izložiti više pojedinačnih filmskih povijesti, što svakako nije lagan zadatak.

UDK: 791.3(049.3)

Elvis Lenić

Kamerom i perom

Eric Rohmer, 2012, *Dvije ili tri stvari koje znam o filmu*, s francuskoga preveli Igor Grbić i Erik Pečečnik, Mathias Flacius, Labin

Posljednjih godina na domaćoj izdavačkoj sceni pojavilo se nekoliko odličnih knjiga u kojima redatelji ili drugi filmski umjetnici govore o svojim filmovima. Naročito valja izdvojiti izdanja zagrebačkoga Pozitiv filma (*Altman*, autora Davida Thompsona i Krzysztof Kieślowski, autorice Danusie Stok), u kojima veliki redatelji, putem razgovora i osobnih zabilješki, daju nove poglede na vlastite filmove i omogućuju iščitavanja pojedinosti koje su promakle mnogobrojnim kritičarima, teoretičarima i drugim proučavateljima njihovih opusa. Visoke je vrijednosti i autobiografska knjiga *Blijeda sjećanja*, hrvatskog velikana filmske fotografije Tomislava Pintera u izdanju zagrebačkog Durieuxa. Ovakve su knjige vrlo bitne jer govore iz perspektive samih filmskih umjetnika, praktičara koji su stalno u dodiru s tajnom umjetničkog nadahnuća, iako su svjesni da je ne mogu razlučiti i racionalno objasniti. Sličnih je usmjerenja i opsegom nevelika knjiga *Dvije ili tri stvari koje znam o filmu*, nedavno objavljena u izdanju labinskoga Mathiasa Flaciusa, koje je autor znameniti francuski redatelj Éric Rohmer (1920–2010). No, Rohmer nije bio samo scenarist i redatelj, nego i vrlo utjecajan filmski kritičar i eseijist, tako da se ova knjiga ne odnosi na njegove filmove nego uglavnom na filmove i autore koji su znatno utjecali na njegovo intelektualno i svjetonazorno formiranje. Pritom se naslov *Dvije ili tri stvari koje znam o filmu* može protumačiti kao posveta sunarodnjaku i kolegi Jean-Lucu Godardu, iako svojom

nepretencioznošću upućuje na činjenicu da je Rohmer, poput svih velikih autora, bio itekako svjestan složenosti umjetničke discipline kojom se bavio i nemogućnosti da se ona racionalno objasni.

Knjiga započinje intervjuuom "Kritičarske godine", koji je 1983. s Rohmerom vodio francuski filmski kritičar Jean Narboni, dijelom korisnim čak i onima koji nisu dobro upoznati s djelima velikog francuskog redatelja. Rohmer uvodno spominje opće podatke vezane uz svoj prvobitni posao gimnaziskoga profesora i početno kritičarsko bavljenje filmom u tada uglednim francuskim časopisima (*Les Temps modernes*, *La Revue du cinéma*, *Cahiers du cinéma*), što je boljim poznavateljima njegova rada dobro poznato, ali njih će vjerojatno više zanimati popis njegovih najomiljenijih redatelja. Rohmerovi najveći ljubimci bili su Jean Renoir i Howard Hawks, a od starijih redatelja F. W. Murnau i S. M. Ejzenštejn, iako je iznimno cijenio i sunarodnjake Marcela Carnéa i Renéa Claira koje je smatrao temeljima francuske kinematografije. Zanimljivo je i njegovo stajalište prema rangiranju umjetničkih razdoblja, odnosno protivljenje bilo kakvoj isključivosti u smislu njihova međusobnog vrednovanja. Za Rohmera je inzistiranje na modernizmu podjednaki konzervativizam kao i nepriznavanje svega što slijedi nakon klasične umjetnosti. Njegova nesklonost pomodnostima uočljiva je i u odgovoru na pitanje zašto je od svih novovalnih redatelja najmanje posezao

do posljednjeg daha



**Eric
ROHMER**

**DVIJE
ILI TRI
STVARI KOJE
ZNAM O FILMU**

**MATHIAS
FLACIUS**

70 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Naslovnica
knjige Erica
Rohmera *Dvije
ili tri stvari koje
znam o filmu*
(2012)

za metafilmskim elementima. Rohmer odgovara da prezire filmofilsku kulturu, odnosno ljude čija se kultura svela na svijet filma i koji misle samo kroz film. Prema njegovu mišljenju postoje i druge stvari na svijetu osim filma, a upravo film se, od svih umjetnosti, najmanje može hraniti samim sobom. Bilo bi zgodno vidjeti što bi Tarantino rekao na ovo!

Rohmerova razmišljanja u intervjuu su dijelom povezana s esejima u drugom dijelu knjige, koji su usmjereni vizualnim i zvučnim dimenzijama filma. U eseju "Film, umjetnost prostora" (*La Revue du cinéma*, 1948) bavi se prirodom filmskog prostora, odnosno redateljskim postupcima stvaranja dojma prostora na filmskom ekranu, a svoja razmatranja podupire vješto odabranim primjerima velikih redatelja iz različitih epoha filmske umjetnosti (Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, F. W. Murnau, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Orson Welles, William Wyler). Rohmer je iznimno cijenio redateljsko umijeće kreiranja kadra i smatrao da se montažom ne može puno utjecati na sveukupnost filmskog djela. Njegov odnos prema montaži bio je prilično klasičan, čak otvoreno navodi da je naročito sklon koncepciji kadar-protukadar i poštovanju kronološkog slijeda izlaganja. Vizualnim dimenzijama filma također se bavi u eseju "O taštini slikarstva", izvorno objavljenom 1951. u znamenitom časopisu *Cahiers du cinéma*. Rohmer u tom eseju daje lucidnu teoriju o temeljnoj razlici između filma i ostalih umjetnosti (slikarstvo, književnost i drugo), prema kojoj film kreće od konkretnoga prema apstraktnome, dok je kod ostalih umjetnosti taj proces obrnutog smjera. Rohmer smatra da film pruža cjeloviti prikaz iz kojeg, prema vlastitu nahodjenju, gledatelj može izvući mnogobrojna moguća značenja. Film kao istinska umjetnost prikazuje jednostavne pokrete, kretanje i ponašanja protagonista, dakle elemente fizičke pojavnosti, koji kod gledatelja potiču apstraktne misaone procese i stvaranje emocija. Kao prilog ovoj tezi Rohmer naročito ističe *Nanook sa sjevera* (*Nanook of the North*,

1922) Roberta J. Flahertyja i ključne Murnauove filmove, što ponovno potvrđuje Murnaua kao jednog od njegovih najvećih redateljskih uzora.

Naročito je zanimljiv esej "Pledoaje za zvučni film" (*Les Temps modernes*, 1948) u kojem Rohmer piše o važnosti zvuka na filmu i njegovu odnosu prema vizualnome. U doba nastanka toga teksta zvučni film obilježio je tek dva desetljeća postojanja i u tom kontekstu je Rohmerov esej osobito važan. On smatra kako govor na filmu ne smije biti tek zvučni element koji je u konačnici drugorazredan prema vizualnoj komponenti. Govor ne smije postojati zato da bi opisao prikazani svijet, jer se taj svijet predočava vizualno, nego mora dodatno pojačati ono što je prikazano i zato izgovorena riječ mora biti ispunjena posebnim značenjem. Zanimljivo je da Rohmer ne smatra *Građanina Kanea* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) osobito uspјelim djelom, jer se govor previše tretira kao zvučni efekt, dok su *Veličanstveni Ambersonovi* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) u tom smislu superiornije osvrtarenje, budući da izgovorene riječi otkrivaju osobine lika koje vizualnim izlaganjem nisu mogle biti otkrivene.

Osim ovih tekstova, knjiga sadrži još nekoliko crtica u kojima Rohmer sažeto i učinkovito govori o svojem viđenju praktičnih elemenata filmske umjetnosti (montaža, svjetlo, glazba, planovi snimanja, scenarij i drugo) te otvoreno pismo jednom filmskom kritičaru, kao reakcija na njegov tekst o *Moralnim pričama* (*Contes Moraux*, 1962–73). Ovi tekstovi otkrivaju Rohmera kao čovjeka koji je slojevito promišljao filmsku umjetnost, neovisno o tuđim mišljenjima. Očito nije bio sklon nametnutim autoritetima, što se vidi po lakoći kojom je i znamenitim redateljima pronalazio zamjerke kad su njihova djela bila u raskoraku s njegovim svjetonazornim i estetskim uvjerenjima. Smatrao je film samosvojnom umjetnošću koja nije prirepak drugim starijim umjetnostima, ali bio je svjestan važnosti tih umjetnosti u što potpunijem razumijevanju i doživljavanju fil-

ELVIS LENIĆ:

KAMEROM I

PEROM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

ma. Najzad, iznimno je bitno da Rohmer, govorči o drugim redateljima i njihovim filmovima, zapravo posredno govori o sebi. Čitajući njegova razmatranja o redateljskim uzorima, filmskoj estetici i kreaciji, bolji poznavatelji uočit će mnoge sličnosti s njegovim stvaralačkim

postupcima i bogatim redateljskim opusom. Tako se ovaj majstor kamere i pera zapravo približio redateljima spomenutima na početku teksta, pružajući nam osebujnu sliku vlastita umjetničkog svjetonazora.

Juraj Kukoč

Kronika

22. 02. Zagreb

U Galeriji Klovićevi dvori, u sklopu 12. pepelnice umjetnika održana je javna rasprava 'Ateistički' bogotražitelji u filmskoj umjetnosti na kojoj su sudjelovali Petar Krelja, Marijana Jakovljević i Ognjen Svilicić.

23. 02. Zagreb

U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Marijine Željke* Sukove.

23. 02. Požega

Svečanom projekcijom filma *Fleke Alde Tardozzija* obilježena je stota projekcija u Art-kinu Požega i četrdeseta godišnjica Kino kluba Gimnazija.

23. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Fabrio Bernardina Modrića*.

23.-25. 02. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je retrospektiva dokumentarnih filmova Silvia Mirošničenka, u sklopu koje je premijerno prikazan njegov film *Brda 21000 Split* te održana tribina s autorom i ekipom filma.

24. 02.-03. 03. Porto

U sklopu 32. međunarodnog filmskog festivala u Portu Fantasporto prikazan je izbor četrdesetak recentnih hrvatskih kratkih filmova.

26. 02.-04. 03. Zagreb

U multipleksu Moviplex održan je 8. međunarodni festival dokumentarnog filma *Zagrebdox*. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Povratci Krzysztofa Kadlubowskog*, a posebna priznanja filmovi *Paparazzi* Piotra Bernasa te *Ramin Audriusa Stonysa*. Veliki pečat za najbolji film u regionalnoj konkurenciji osvojio je film *Jedan dan na Drini* Ines Tanović, a posebna priznanja hrvatski filmovi *Bosanoga (sasvim slučajna smrt)* Morane Komljenović i *Nije ti život pjesma Havaja Dane Budislavljević*, koji je osvojio i nagradu publike. Mali pečat za najbolji film autora ili autorice do 35 godina osvojio je film *Oporuka Christiana Sønderbya Jepsena*, a posebna priznanja filmovi *Šangaj Banzai Jurate Samilionyte i Decresendo Marte Minorowicz*. Nagradu Movies that Matter za film koji na najbolji način promiče ljudska prava osvo-

jio je film *Mjesto moje malo Tatiane Huezo*, a posebno priznanje u toj kategoriji film *Loše vrijeme Giovanna Giommia*. Nagradu mojoj generaciji, koju dodjeljuje direktor festivala Nenad Puhovski, osvojio je film *Ljudi koji sam mogao biti, a možda i jesam* Borisa Gerrets. U regionalnoj konkurenciji prikazani su hrvatski filmovi *20 dana na Tibetu* Silvestra Kolbasa, *Nije bilo vitra* Mejre Mujičić, *Nike Radić i Marine Viculin*, *Od zrna do slike* Branka Ištvaničića, *Terasa* Vedrana Šamanovića i Sanje Šamanović i *Veliki dan Đure Gavrana*. U popratnom programu, između ostalog, prikazani su filmovi producentske kuće Fade In, autorska večer posvećena Tomislavu Radiću, retrospektiva filmova Jaya Rose-nblatta uz gostovanje autora, razgovor o aktivističkom dokumentarcu i promocija DVD-a dokumentarnih filmova Krste Papića.

27. 02. Zagreb

U multipleksu Cinestar Avenue Mall održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

02. 03. Zagreb

U Galeriji Kupola Gradske knjižnice, u sklopu programa *Književni petak*, održana je tribina *Postjugoslavenski film* na kojoj su sudjelovali Dalibor Matanić, Jurica Pavičić i Hrvoje Turković.

02.-04. 03. Vinkovci, 15.-18. 03. Rijeka

U dvorani Gradskog kazališta Joza Ivakić i hotelu Villa Lenije u Vinkovcima te u Art-kinu Croatia, Savezu udruga Molekula i Klubu Palach u Rijeci održan je 6. festival dokumentarnog rock filma DORF. U regionalnoj konkurenciji najboljim filmom proglašen je *V letu hiphopa* Borisa Petkovića, a posebno priznanje dobio je film *Fanzini s Marsa Siniše Dugonjića*. U međunarodnoj konkurenciji najboljim filmom proglašen je *Speaking in Code Amy Grill*, a posebno priznanje dobio je film *Secondhand sureshots* Marka McNeilla i Bryana Youncea. Između ostalog, u sklopu festivala održan je edukativni program DORF:EDIT i okrugli stol *Dokumentarni film – na granici glazbe i filma*.

04. 03. Beograd

Na 40. međunarodnom filmskom festivalu u Beogradu FEST film *Fleke Alde Tardozzija* osvojio je posebno priznanje žirija.

06. 03. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je izbor animiranih klasičnih Zagrebačke škole crtanog filma.

08. 03. Berlin

Na Međunarodnom festivalu turističkog filma u Berlinu film *Oda radosti Hrova Hribara* dobio je glavnu nagradu u kategoriji glazbenog spota.

09.-19. 03. New York

U Galeriji MC održana je izložba *Nevidljivi MAFAF – eksperimentalne i alternativne filmske prakse u Jugoslaviji 1965. – 1990.* posvećena Međuklupskom i autorskom festivalu amaterskog filma, koji se održavao od 1965. do 1990. g. u Puli.

12. 03. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Noćni brodovi* Igora Mirkovića.

13. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera slovenskog filma *Slovenka* Damjana Kozolea u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji.

14. 03. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih kritičara u Kući hrvatskog filma odlučeno je da se nagrada Vladimir Vuković za životno djelo dodijeli Tomislavu Kurelcu, za filmsku kritiku u 2011. g. Dejanu Duriću te za novog kritičara Karli Lončar. Također, odlučeno je da se nagrada Oktavijan za životno djelo na području filmske umjetnosti dodijeli filmskom snimatelju Ivici Rajkoviću.

15. 03. Zagreb

U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budisavljević.

15.-18. 03. Zagreb

U Dokukinu Croatia održan je program dokumentarnih filmova Silvestra Kolbasa, u sklopu kojeg je održana repertoarna premijera filma *zo dana na Tibetu* te tribina s autorom i ekipom filma.

19.-24. 03. Zagreb

U Teatru &TD održana je 11. Revija amaterskog filma (RAF). Ove godine prvi put su dodijeljene nagrade. U kategoriji studentskog filma nagradu je osvojio dokumentarni film *Broadcasting Myself* Miguela A. Trudua. Nagradu publike osvojio je dokumentarni film *Ispod pruge* Dražena Žerjava i Kristine Baticeli.

23. 03. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija klasičnih kratkih filmova Zagreb filma.

24.-25. 03. Zagreb

U kinu Europa održan je 3. festival hrvatskog animiranog filma. Grand Prix i nagradu za najbolji studentски film osvojio je film *Ja već znam što čujem* Darka Masneca. Najboljim autorskim filmom proglašen je *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha, najboljim namjenskim filmom glazbeni spot *Sam na Plesu* Natka Stipaničeva, a najboljim filmom djece i mladeži *Kuća ogledala* škole crtanoga filma Narodnoga sveučilišta Dubrava. Diplome su dobili Jelena Oroz za najbolji dizajn u svom filmu *Čekaonica*, Petra Zlonoga za najbolji scenarij u svom filmu *Daniil Ivanović, slobodan si*, Hrvoje Štefotić za najbolji zvuk u filmu *Cvijet bitke* te Marko Meštrović i Siniša Matačić za najbolju animaciju u filmu *Zašto slonovi?* Marka Meštrovića. Posebno priznanje osvojio je film *Otc Ivan Bogdanova*, Veljka Popovića, Moritza Mayerhofa, Asparuha Petrova, Rosite Raleve i Dmitrija Yagodina, a nagradu publike film *Sotonin sin* Marka Dješke. U popratnom programu održane su retrospektive filmova Zlatka Boureka i Bärbel Neubauer.

29. 03. Zagreb

Održano je svečano otvaranje multipleksa Cineplexx East koji se sastoji od sedam kino dvorana. Multipleks je otvoren Danom hrvatskog filma u sklopu kojeg su prikazaniigrani filmovi *Koko i duhovi* i *Noćni brodovi*, dokumentarni film *Na rubu* Tomislava Žaje te izbor recentnih filmova Akademije dramskih umjetnosti.

29. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Čitanje grada* Danice Mračević Jurišić.

29. 03.-01. 04. Zagreb

U prostorijama Kinokluba Zagreb održana je generalna skupština organizacije Nisi Masa, mreže filmskih udruga koja okuplja mlade filmaše iz cijele Europe.

30. 03. Mali Lošinj

U Velikoj dvorani palače Fritzy održana je premijera dokumentarnog filma *Habsburgovci i Opatija Vanje Vinković*.

30.-31. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen fenomenu obiteljskog filma. U sklopu programa prikazani su obiteljski filmovi od 1930-ih do 1960-ih teigrani film *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* Tomislava Radića.

01.-30. 04. Zagreb

U kinu Metropolis udruga Djeca susreću umjetnost organizirala je edukativni pilot projekt namijenjen djeci vrtićke i osnovnoškolske dobi na temu filma, koji se sastojao od projekcija filmova i radionica optičkih igračaka.

02. 04. Lille

Na 28. festivalu europskog filma održana je večer Fokus na Hrvatsku u sklopu koje su prikazani hrvatski kratkometražni filmovi *Plac Ane Hušman*, *Prljavi mali mjeđuhurići* Ivana Livakovića, *Ciao mama Gorana Odvorčića*, *Miramare Michaele Müller*, *Pas/Zec Nebojše Slijepčevića*, *Ona koja mjeri Veljka Popovića* i *Onda vidim Tanju Jurja Lerotića*.

02.-06. 04. Zagreb

Održana je radionica *Kako napisati te kako čitati scenarij?* pod vodstvom Miguela Machalskog.

03. 04. Beograd

Autor crtanih filmova, stripova, karikatura i ilustracija Nedeljko Dragić dobio je priznanje Trepetalo iz Trogira – regionalna nagrada za medije Ranko Munitić, koje dodjeljuje Centar za medije Ranko Munitić.

06. 04. Zagreb

U Dokukinu Croatia održan je program dokumentarnih filmova Dane Budislavljević te razgovor s redateljicom.

06. 04. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija kratkih filmova Zvonimir Berkovića.

07.-09. 04. Zagreb

U Art-kinu Grič prikazani su kratki animirani filmovi Ivane Guljašević namijenjeni djeci male dobi.

12. 04. Zagreb

U kinu Europa započelo je repertoарno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Slavenka ili o boli* Petra Krelje.

12.-14. 04. Šlatina

U prostorima Srednje škole Marko Marulić održan je 2. slatinski amaterski filmski festival posvećen osnovnoškolskim i srednješkolskim filmovima. Najboljim dokumentarcem proglašen je *Škola na kotačima* OŠ Marije Jurić Zagorke, a najboljim igranim filmom *Školski odmor Ljudevita Gaja* Kinokluba Karlovac.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12.-15. 04. Varaždin

U Multimedijalnom centru KULT, palači Herzer, atriju Starog grada i Lumini centru održan je 3. internacionalni festival animiranog filma djece i mladih VAFI. Nagradu u kategoriji Mini djece do 10 godina osvojio je film *Malá gusjenica* grupe autora iz Italije, u kategoriji Midi djece od 11 do 14 godina film *Naša zemlja* grupe autora iz Italije, a u kategoriji Maxi djece od 15 do 18 godina film *Živi zid: POV* grupe autora iz Velike Britanije. Nagradu Plavi Vaf za film koji najviše promiče dječja prava dobio je *Dome, slatki dome* grupe autora iz Italije. Između ostalog, diplome su dobili hrvatski filmovi *Kuća ogledala* Škole crtanog filma Dubrava i *Ružno Pače Mie Rogić* (Min) te *Majmunска posla* Foto kino video kluba Zaprešić (Midi), a pohvalu žirija dobio je film *Crna ovca* Škole animiranog filma Čakovec (Midi).

13.-14. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen Nikoli Babiću. Prikazan je izbor njegovih dokumentarnih filmova teigrani filmovi *Ludi dani* i *Medeni mjesec*.

13.-15. 04. Los Angeles

U kinu Aero Theatre održano je predstavljanje nove hrvatske kinematografije, u sklopu kojeg su prikazani dugometražni igrani filmovi *Koko i duhovi*, *Neka ostane među nama*, *The Show Must Go On*, *Lea i Darija* i *Nije kraj*.

16.-22. 04. Zagreb

U kino dvorani Studentskog centra, kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a i Teatru &TD održani su 21. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu i nagradu za režiju dobio je dokumentarni film *Veliki dan Đure Gavranu*, nagradu za najbolji scenarij Dario Juričan za svoj igrani film *I, J, K, L*, nagradu za najbolje glumačko ostvarenje Marina Redžepović i Karla Brbić za igrani film *Ja sam svoj život posložila* Sonje Tarokić, nagradu za najbolju montažu Iva Kraljević za dokumentarni film *Oblak* Miroslava Sikavice, nagradu za najbolju glazbu Mate Matišić za igrani film *Životinjsko carstvo* Igora Šeregića, nagradu za najbolju kameru Dragan Ruljančić za igrani film *Ema Krasimira Gančeva*, nagradu za najboljeg debitanta Mare Šuljak za režiju eksperimentalnog filma *Site Selection* i nagradu za najboljeg producenta Fade In. Specijalno priznanje osvojio je dokumentarni film *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budislavljević, a nagradu publike dokumentarni film *Blokada* Igora Bezinovića. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Blokada* (dokumentarni film), *Mušice, krpelji i pčele* Hane Jušić (igrani film), *Otac Ivana Bogdanova*,

Veljka Popovića, Moritza Mayerhofa, Asparuha Petrova, Rosite Raleve i Dmitryja Yagodina (animirani film), *Od do Mirande Herceg* (eksperimentalni film), *Špica filma 'Koko i duhovi'* Alena Vukovića (namjenski film) te *Ezoterija* grupe Hladno pivo Filipa Filkovića Philatza i *Sam na Plesu* grupe Leut Magnetic Natka Stipaničeva (glazbeni spot). Oktavijana za životno djelo dobio je filmski snimatelj Ivica Rajković. Nagradu Zlatna uljanica dobio je animirani film *Botuov bubanj* Ivane Guljašević, nagradu Jelena Rajković film *Mušice, krpelji i pčele*, a nagradu Salona odbijenih film *Monster Master* Zvonimira Haramije. U popratnom programu su održani tribina *Treba li nam autorsko pravo, novac ili umjetnost?*, projekcije filmova Ivice Rajkovića i Ivice Vidovića, promocija knjige *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića Branka Ištvančića*, program Kućni reklamni video KRV, projekcija amaterskih filmova *Skate Pool Kino*, filmska radionica udruge Blank i radionica filmske kritike *Kritični dani*.

19. 04. Zagreb

Započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Kralj Dejana Aćimovića*.

19. 04. New York

U kino-dvorani Anthology Film Archivesa prikazan je program *Yugoslav Experimental Film*, u sklopu kojeg su prikazani hrvatski filmovi *Prijepodne jednog fauna i Krug (Jutkevič-Count)* Tomislava Gotovca, *K-3 ili čisto nebo bez oblaka* Mihovila Pansinija, *I'm mad* Ivana Martinca i *Sretanje* Vladimira Peteka.

19. 04. Zagreb

U biblioteci i galeriji *Svijet stripa*, u sklopu projekta *Zagrebačka škola u 19 i 15* prikazan je program animiranih filmova Dušana Vukotića.

19.-29. 04. Zagreb

Održana je Revija postjugoslavenske kinematografije posvećena razdoblju od 1991. do danas, u sklopu koju su prikazani hrvatski dugometražniigrani filmovi *Svjedoci, Karaula, Neka ostane među nama i Ljubavni život domobrana*.

20. 04. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je repertoarna premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Blokada* Igora Bezinovića.

23. 04. London

U 60. godini života umrla je video umjetnica Breda Beban.

23.-30. 04. Zagreb

U sklopu 10. Queer Zagreb Festivala, posljednjeg izdanja festivala, u kinu Europa održan je filmski program festivala.

24. 04. Zagreb

U multipleksu CineStar Novi Zagreb održana je repertoorna premijera filma *Fleke Alde Tardozzija*.

26. 04. Klanjec

U Kulturnom centru Klanjec prikazan je program suvremenog hrvatskog dokumentarnog i eksperimentalnog filma *Lica i naličja – filmski portreti*.

26. 04.-01. 05. Oberhausen

U sklopu 58. međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu u Međunarodnom natjecateljskom programu prikazani su filmovi se *Le Samouraï* Ivana Faktora i *Zimica Hane Jušić*, a film *The Spectres of Veronica Dalibora Barića* prikazan je u programu MuVi International, posvećenom inovativnim glazbenim spotovima.

28. 04. Carate Brianzi, Italija

Na TimeLine Film Festivalu, posvećenom srednjoškolskom filmu, animirani film *Kad jednom smrke, drugom svane Nine* i Lane Čorak i Sare Šprajcer osvojio je prvu nagradu u kategoriji animiranog filma.

02. 05. Zagreb

Premjerom filma *Korak po korak* Biljane Čakić-Veselić započeo je s radom multipleks Cineplexx Centar Capitol na mjestu nekadašnjeg Movieplexa.

02.-09. 05. Zagreb, Rijeka, Pula

U kinu Metropolis, Art kinu Grič i KIC Art kinu u Zagrebu te Art-kinu Croatia u Rijeci i Kinu Valli u Puli održani su 1. dani europskog filma.

03.-05. 05. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj održan je 4. festival etnografskog filma ETNOFILM. Pobjednik u kategoriji Autor koji nije antropolog/etnolog jest film *Cholita Libre Jane Richter i Rike Holtz*, u kategoriji Autor antropolog/etnolog film *Gorko korijenje: Kraj mita iz Kalahari pustinje* Adriana Stronga, a u kategoriji Studentski film film *Osma paralela Darcy Turenne*. Posebna priznanja dobili su filmovi *Furmani Rasima Karalića i Obilazak Eve La Cour*.

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

od 9. 2. do 2. 5. 2012.

Američka pita: Okupljanje (American Reunion)

SAD, 2012 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Practical Pictures, Relativity Media i Zoe Pictures; pr. Chris Moore, Craig Perry, Chris Weitz i Warren Zide; izvr. pr. Jason Biggs, Louis G. Friedman, Adam Herz, Seann William Scott, Chris i Paul Weitz – sc. Jon Hurwitz i Hayden Schlossberg (prema izvornoj ideji Adama Herza); r. JON HURWITZ i HAYDEN SCHLOSSBERG; snim. Daryn Okada; mt. Jeff Betancourt; gl. Lyle Warkman; sgf. Elliott Glick; kgf. Mona May – ul. Jason Biggs (Jim Levenstein), Alyson Hannigan (Michelle), Chris Klein (Oz), Thomas Ian Nicholas (Kevin), Tara Reid (Vicky), Seann William Scott (Steve Stifler), Mena Suvari (Heather), Eddie Kaye Thomas (Finch), Jennifer Coolidge (Stiflerova mama), Eugene Levy (Jimov tata), Natasha Lyonne (Jessica), Dania Ramirez (Selena), Katrina Bowden (Mia), Jay Harrington (dr. Ron), Chuck Hittinger (AJ), Shannon Elizabeth (Nadia), Chris Owen (Sherman), Charlene Amoia (Ellie), Jesse Malinowski (Kyle) – 113 min.

Barneyjeva verzija (Barney's Version)

Kanada, Italija, 2010 – pr. tvrt. Serendipity Point Films, Fandango, Lyla Films i The Harold Greenberg Fund – pr. Robert Lantos; izvr. pr. Mark Musselman – sc. Michael Konyves (prema istoimenom romanu Mordecaia Richlera); r. RICHARD J. LEWIS; snim. Guy Dufaux; mt. Susan Shipton; gl. Pasquale Catalano; sgf. Michele Liberte; kgf. Nicoletta Massone – ul. Paul Giamatti (Barney Panofsky), Macha Grenon (Solange), Mark Addy (detektiv O'Hearne), Scott Speedman (Boogie), Thomas Trabacchi (Leo), Clé Bennett (Cedric), Rachelle Lefevre (Clara 'Chambers' Charnofsky), Domenico Minutoli (sudac), Massimo Wertmüller (Iliečnik), Saul Rubinek (Charnofsky), Howard Jerome (ujak Irv), Dustin Hoffman (Izzy Panofsky), Rosamund Pike (Miriam Grant-Panofsky), Bruce Greenwood (Blair), Jake Hoffman (Michael Panofsky), Denys Arcand (Jean, glavni konobar u Ritsu) – 134 min.

Battleship

SAD, 2012 – pr. tvrt. Battleship Delta Productions, Bluegrass Films, Film 44, Hasbro i Ponzysound; pr. Sarah Aubrey, Peter Berg, Brian Goldner, Duncan Henderson, Bennett Schneir i Scott Stuber – sc. Erich Hoeber i Jon Hoeber; r. PETER BERG; snim. Tobias A. Schliessler; mt. Colby Parker Jr, Billy Rich, Paul Rubell; gl. Steve Jablonsky; sgf. Tom Frohling, Aaron Haye, Scott P. Murphy i William Ladd Skinner; kgf. Louise Mingenbach i Kimberly A. Tillman – ul. Taylor Kitsch (poručnik Alex Hopper), Alexander Skarsgård (zapovjednik Stone Hopper), Rihanna (časnica Cora 'Weps' Raikes), Brooklyn Decker (Samantha Shane), Tadanobu Asano (kapetan Yugi Nagata), Hamish Linklater (Cal Zapata), Liam Neeson (admiral Shane), Peter MacNicol (ministar obrane), Gregory D. Gadson (potporučnik Mick Canales), Jerry Ferrara (Sampson JOOD Stroddell), Adam Godley (dr. Nogrady), Rico McClinton (kapetan Browley), Joji Yoshida (Hiroki) – 131 min.

Blokada

Hrvatska, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Factum i Restart; pr. Nenad Puhovski i Oliver Sertić – sc. Igor Bezinović; r. IGOR BEZINOVIC; snim. Duro Gavran, Eva Kraljević, Igor Bezinović i Haris Berbić; mt. Hrvošlava Brkušić, Maida Srabović i Miro Manojlović – 92 min.

Bračne svade (Carnage)

Francuska, Njemačka, Poljska, Španjolska, 2011 – pr. tvrt. SBS Productions, Constantin Film Produktion, SPI Film Studio, Versátil Cinema, Zanagar Films, France 2 Cinéma, Canal Plus, CinéCinéma, France Télévisions, Polski Instytut Sztuki Filmowej i Wild Bunch; pr. Saïd Ben Saïd; izvr. pr. Javier Méndez – sc. Yasmina Reza i Roman Polanski (prema drami Yasmine Reze *Le Dieu du carnage*); r. ROMAN POLANSKI; snim. Paweł Edelman; mt. Hervé de Luze; gl. Alexandre Desplat; sgf. Dean Tavoularis; kgf. Milena Canonero – ul. Jodie Foster (Penelope Longstreet), Kate Winslet (Nancy Cowan), Christoph Waltz (Alan Cowan), John C. Reilly (Michael Longstreet), Elvis Polanski (Zachary Cowan), Eliot Berger (Ethan Longstreet) – 80 min.

Bijes titana (Wrath of the Titans)

SAD, 2012 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Cott Productions, Furia de Titanes II, A.I.E. i Thunder Road Pictures; pr. Basil Iwanyk i Polly Johnsen; izvr. pr. Kevin De La Noy, Jon Jashni, Louis Leterrier, Callum McDougall, Karl McMillan i Thomas Tull – sc. Dan Mazeau i David Johnson (prema ideji Grega Berlantija, Davida Johnsona i Dana Mazeaua i nadahnuto scenarijem Beverleyja Crossa /Clash of the Titans, Desmond Davis, 1981); r. JONATHAN LIEBE-

SMAN; snim. Ben Davis; mt. Martin Walsh; gl. Javier Navarrete; sgf. Thomas Brown, Ray Chan, Jordan Crockett, Stuart Kearns, Mike Stallion i Mark Swain; kgf. Jany Temime – ul. Sam Worthington (Perzej), Liam Neeson (Zeus), Ralph Fiennes (Had), Édgar Ramírez (Ares), Toby Kebbell (Agenor), Rosamund Pike (Andromeda), Bill Nighy (Hefest), Danny Huston (Poseidon), John Bell (Helij), Lily James (Korrina), Alejandro Naranjo (Mantius), Freddy Drabble (Apolon), Kathryn Carpenter (Athena) – 99 min.

Crni ponedjeljak (Margin Call)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Before The Door Pictures, Benaroya Pictures, Washington Square Films, Margin Call, Sakonnet Capital Partners i Untitled Entertainment; pr. Robert Ogden Barnum, Michael Benaroya, Neal Dodson, Joe Jenckes, Corey Moosa i Zachary Quinto; izvr. pr. Joshua Blum, Michael Corso, Kirk D'Amico, Cassian Elwes, Rose Ganguzza i Randy Manis, Laura Rister – sc. J.C. Chandor; r. J. C. CHANDOR; snim. Frank G. DeMarco; mt. Pete Beaudreau; gl. Nathan Larson; sgf. John Paino; kgf. Caroline Duncan – ul. Kevin Spacey (Sam Rogers), Paul Bettany (Will Emerson), Jeremy Irons (John Tuld), Zachary Quinto (Peter Sullivan), Penn Badgley (Seth Bregman), Simon Baker (Jared Cohen), Mary McDonnell (Mary Rogers), Demi Moore (Sarah Robertson), Stanley Tucci (Eric Dale), Aasif Mandvi (Ramesh Shah), Ashley Williams (Heather Burke), Susan Blackwell (Lauren Bratberg) – 107 min.

Draquila: Italija drhti (Draquila – L'Italia che trema)
Italija, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Secol Superbo e Sciocco Produzioni, Ambra Produzioni, BIM Distribuzione, Alba Produzioni i Gruppo Ambra; izvr. pr. Sergio Bernardi, Sandro Frezza i Ferdinando Vicentini Orgnani – sc. Sabina Guzzanti; r. SABINA GUZZANTI; snim. Mario Amura i Clarissa Cappellani; mt. Clelio Benevento – 93 min.

Fleke

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Kinoteka; pr. Barbara Jukopila i Ljubo Zdjelarević – sc. Aldo Tardozzi; r. ALDO TARDOZZI; snim. Darko Drinovac, mt. Mato Ilijić; gl. Luka Žima; sgf. Damir Gabelica; kgf. Alena Orović – ul. Iskra Jirsak (Lana), Nika Mišković (Irena), Živko Anočić (Igor), Goran Grgić (Lanin otac), Sanja Vejnović (Lanina majka), Filip Križan (Vlado), Franjo Kuhar (Branko), Alen Liverić (dr. Mario), Jan Kerekeš (Zoki), Alan Katić (policajac), Amar Bukvić (taksist Žac), Siniša Labrović (taksist Ante), Nikša Butijer (taksist Mate), Draško Zidar (taksist Goran), Otokar Levaj (taksist Ivica), Višnja Babić (taksistica Željka), Ozren Grabarić (skitnica), Vedran Mlikota (barmen), Marija Škaričić (medicinska

sestra), Lucio Slama (portir), Robert Ugrina (vozač tramvaja), Ljiljana Bogojević (Manda), Marijana Mikulić (medicinska sestra) – 95 min.

George Harrison: umjetnik u materijalnom svijetu

(George Harrison: Living in the Material World)
SAD, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Grove Street Pictures, Spitfire Pictures, Sikelia Productions i Grove Street Productions; pr. Olivia Harrison, Martin Scorsese i Nigel Sinclair – r. MARTIN SCORSESE; snim. Martin Kenzie i Robert Richardson; mt. David Tedeschi – 208 min.

Ghost Rider 2: Duh osvete (Ghost Rider: Spirit of Vengeance)

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Crystal Sky Pictures, Hyde Park Entertainment, Imagenation Abu Dhabi FZ, Marvel Knights; pr. Ashok Amritraj, Ari i Avi Arad, Michael De Luca i Steven Paul; izvr. pr. Gary Foster, Maya Fukuzawa, David S. Goyer, Mark Steven Johnson, Stan Lee i E. Bennett Walsh – sc. Scott M. Gimple, Seth Hoffman i David S. Goyer (prema ideji Davida S. Goyera); r. MARK NEVELDINE i BRIAN TAYLOR; snim. Brandon Trost; mt. Brian Berdan; gl. David Sardy; sgf. Adrian Curelea, Serban Porupca i Justin Warburton-Brown; kgf. Bojana Nikitović – ul. Nicolas Cage (Johnny Blaze / Ghost Rider), Violante Placido (Nadya), Ciarán Hinds (Roarke), Idris Elba (Moreau), Johnny Whitworth (Ray Carrigan), Fergus Riordan (Danny), Spencer Wilding (Grannik), Sorin Tofan (Kurdish), Jacek Koman (Terrokov), Anthony Head (Benedict), Cristian Iacob (Vasil), Christopher Lambert (Methodius), Jai Stefan (Krakchev), Vincent Regan (Toma Nikašević) – 95 min.

Hladna istina (The Cold Light of Day)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Intrepid Pictures, Galavis Film, Film Rites, Fria Luz Del Dia, A.I.E. i Picture Machine; pr. Marc D. Evans i Trevor Macy; izvr. pr. Kevin Mann, Jesus Martinez Asencio i Matthew Perniciaro, Scott Wiper i Steven Zaillian – sc. Scott Wiper i John Petro; r. MABROUK EL MACHRI; snim. Remi Adefarasin; mt. Valerio Bonelli; gl. Lucas Vidal; sgf. Alejandro Fernández; kgf. Bina Daigeler – ul. Henry Cavill (Will Shaw), Verónica Echegui (Lucia), Bruce Willis (Martin Shaw), Sigourney Weaver (Jean Carrack), Joseph Mawle (Gorman), Caroline Goodall (Laurie Shaw), Rafi Gavron (Josh Shaw), Emma Hamilton (Dara), Michael Budd (Esmael), Roschdy Zem (Zahir), Óscar Jaenada (Maximo), Joe Dixon (Dixon), Jim Piddock (Meckler), Lolo Herrero (Reynaldo), Alex Amaral (Cesar), Mark Ullod (Vicente) – 93 min.

Igre gladi (The Hunger Games)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Color Force, Larger Than Life Productions, Lionsgate i Ludas Productions; pr. Nina Jacobson i Jon Kilik; izvr. pr. Robin Bissell, Suzanne Collins i Louise Rosner – sc. Gary Ross, Suzanne Collins i Billy Ray (prema istoimenome romanu Suzanne Collins); r. GARY ROSS; snim. Tom Stern; mt. Christopher S. Capp, Stephen Mirrione i Juliette Welfling; gl. James Newton Howard; sgf. John Collins, Robert Fechtman i Paul Richards; kgf. Judianna Makovsky – ul. Stanley Tucci (Caesar Flickerman), Wes Bentley (Seneca Crane), Jennifer Lawrence (Katniss Everdeen), Willow Shields (Primrose Everdeen), Liam Hemsworth (Gale Hawthorne), Elizabeth Banks (Effie Trinket), Sandra Ellis Lafferty (Hob Vendor), Paula Malcomson (Katnissina majka), Josh Hutcherson (Peeta Mellark), Woody Harrelson (Haymitch Abernathy), Toby Jones (Claudius Templesmith), Kimiko Gelman (Venia), Nelson Ascencio (Flavius), Brooke Bundy (Octavia), Lenny Kravitz (Cinna), Amandla Stenberg (Rue), Dayo Okeniyi (Thresh), Leven Rambin (Glimmer), Jack Quaid (Marvel), Latarsha Rose (Portia), Donald Sutherland (predsjenik Snow), Alexander Ludwig (Cato), Isabelle Fuhrman (Clove), Jacqueline Emerson (Foxface) – 142 min.

J. Edgar

SAD, 2011 – pr. tvrt. Imagine Entertainment, Malpasso Productions, Wintergreen Productions; pr. Clint Eastwood, Brian Grazer i Robert Lorenz; izvr. pr. Erica Huggins i Tim Moore – sc. Dustin Lance Black; r. CLINT EASTWOOD; snim. Tom Stern; mt. Joel Cox i Gary Roach; gl. Clint Eastwood; sgf. Greg Berry i Patrick M. Sullivan Jr; kgf. Deborah Hopper – ul. Leonardo DiCaprio (J. Edgar Hoover), Gunner Wright (Dwight Eisenhower), David A. Cooper (Franklin Roosevelt), Ed Westwick (agent Smith), Naomi Watts (Helen Gandy), Armie Hammer (Clyde Tolson), Michael Rady (agent Jones), Ken Howard (Harlan Fiske Stone), Scot Carlisle (agent Williams), Geoff Stults (Raymond Caffrey), Sadie Calvano (Edgarov nećak), Allen Nabors (agent Appel), Ryan McPartlin (Lawrence Richey), William Bebow (gosp. Walters), Jeffrey Donovan (Robert Kennedy), Dermot Mulroney (pukovnik Schwarzkopf), Josh Lucas (Charles Lindbergh) – 137 min.

Kralj

Hrvatska, 2012 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. DA Film; pr. Dejan Aćimović – sc. Dejan Aćimović; r. Dejan Aćimović; snim. Dario Hacek; mt. Vladimir Gojun; gl. Livio Morosin – 77 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Krijumčari (Contraband)

SAD, V. Britanija, Francuska, 2012 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Working Title Films, Blueeyes Productions, Leverage Management, Closest to the Hole Productions, Farraday Films, Leverage Entertainment i Studio Canal; pr. Tim Bevan, Eric Fellner, Baltasar Kormákur, Stephen Levinson i Mark Wahlberg – sc. Aaron Guzikowski (prema scenariju scenarista Arnaldura Indriðasona i Óskara Jónassona / Reykjavík-Rotterdam, Óskar Jónasson, 2008/); r. BALTASAR KORMÁKUR; snim. Barry Ackroyd; mt. Elísabet Ronaldsdóttir; gl. Clinton Shorter; sgf. Dennis Bradford; kgf. Jenny Eagan – ul. Robert Wahlberg (John Bryce), Caleb Landry Jones (Andy), Jason Mitchell (Walter), Paul LeBlanc (CBP Official), Mark Wahlberg (Chris Farraday), Ben Foster (Sebastian Abney), Lukas Haas (Danny Raymer), Amber Gaiennie (Dannyjeva mlada), Kent Jude Bernard (Tommy Raymer), Kate Beckinsale (Kate Farraday), David O'Hara (Jim Church), Giovanni Ribisi (Tim Briggs), Jackson Beals (Desmond), Jacqueline Fleming (Jeanie), Connor Hill (Michael), Bryce Daniel (Eddie) – 109 min.

Kruh naš svagdašnji (Unser täglich Brot)

Austrija, Njemačka, 2005 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 3Sat, Filmfonds Wien, Österreichischer Rundfunk (ORF) i Österreichisches Filminstitut; pr. Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Michael Kitzberger i Wolfgang Widerhofer – sc. Nikolaus Geyrhalter i Wolfgang Widerhofer; r. NIKO LAUS GEYRHALTER; snim. Nikolaus Geyrhalter; mt. Wolfgang Widerhofer – 92 min.

Krvna osveta (The Forgiveness of Blood)

SAD, Albanija, Danska, Italija, 2011 – pr. tvrt. Sundance Selects, Fandango, Portobello Pictures, Artists Public Domain, Cinereach, Lissus Media, Journeyman Pictures i Phoenix Film Investments; izvr. pr. Eric Abraham, Tyler Brodie, Janine Gold, Hunter Gray i Domenico Procacci – sc. Joshua Marston i Andamion Murataj; r. JOSHUA MARSTON; snim. Rob Hardy; mt. Malcolm Jamieon; gl. Leonardo Heiblum i Jacobo Lieberman; sgf. Tommaso Ortino – ul. Tristan Halilaj (Nik), Sindi Lacej (Rudina) – 109 min.

Kupili smo zoo (We Bought a Zoo)

SAD, 2011 – stud. Twentieth Century Fox Film Corporation; pr. tvrt. LBI Entertainment, Vinyl Films i Dune Entertainment; pr. Julie Yorn; izvr. pr. Ilona Herzberg – sc. Aline Brosh McKenna i Cameron Crowe (prema istoimenoj knjizi Benjamin Mee); r. CAMERON CROWE; snim. Rodrigo Prieto; mt. Mark Livolsi; gl. Jon Thor Birgisson; sgf. Peter Borck i Domenic Silve-

stri; kgf. Deborah Lynn Scott – ul. Matt Damon (Benjamin Mee), Scarlett Johansson (Kelly Foster), Thomas Haden Church (Duncan Mee), Colin Ford (Dylan Mee), Maggie Elizabeth Jones (Rosie Mee), Angus Macfadyen (Peter MacCready), Elle Fanning (Lily Miska), Patrick Fugit (Robin Jones), John Michael Higgins (Walter Ferris), Carla Gallo (Rhonda Blair), J.B. Smoove (gosp. Stevens), Stephanie Szostak (Katherine Mee) – 124 min.

Lorax: zaštitnik šume (Dr. Seuss' The Lorax)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Illumination Entertainment; pr. Janet Healy i Christopher Meledandri; izvr. pr. Ken Daurio, Audrey Geisel, Cinco Paul i Robert Taylor – sc. Ken Daurio i Cinco Paul (prema knjizi Dr. Seussa); r. CHRIS REAUD i KYLE BALDA; mt. Claire Dodgson, Steven Liu i Ken Schretzmann; gl. John Powell; sfg. Eric Guillon – glas. Danny DeVito (Lorax), Ed Helms, Zac Efron (Ted), Taylor Swift (Audrey), Betty White (Grammy Norma), Rob Riggle (gosp. O'Hare) – 86 min.

Lov na losose u Jemenu (Salmon Fishing in the Yemen)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. BBC Films, Lionsgate, UK Film Council, Kudos Film and Television i Davis Films; pr. Paul Webster; izvr. pr. Guy Avshalom, Stephen Garrett, Paula Jalfon i Zygi Kamasa – sc. Simon Beaufoy (prema istoimenome romanu Paula Tordaya), r. LASSE HALLSTRÖM; snim. Terry Stacey; mt. Lisa Gunning; gl. Dario Marianelli; sfg. Steve Carter i Nicki McCallum; kgf. Julian Day – ul. Amr Waked (šeik Muhammed), Emily Blunt (Harriet), Catherine Steadman (Ashley), Tom Mison (kapetan Robert Mayers), Ewan McGregor (dr. Alfred Jones), Rachael Stirling (Mary Jones), Kristin Scott Thomas (Patricia Maxwell), Tom Beard (Peter Maxwell), Jill Baker (Betty), Conleth Hill (Bernard Sugden), Alex Taylor-McDowall (Edward Maxwell), Matilda White (Abby Maxwell), Otto Farrant (Joshua Maxwell), Hamish Gray (Malcolm), Clive Wood (Tom Price-Williams) – 107 min.

Ljudožder vegeterijanac

Hrvatska, 2012 – pr. tvrt. Telefilm; pr. Stanislav Babić – sc. Branko Schmidt (prema istoimenome romanu Ive Balenovića); r. BRANKO SCHMIDT; snim. Dragan Ruljančić; mt. Vesna Lazeta i Hrvoje Mršić; sfg. Ivana Škrabalo; kgf. Željka Franulović – ul. Rene Bitorajac (Danko Babić), Natasa Janjić (sestra), Leon Lučev (šef policije), Emir Hadžihafizbegović (mafijaš), Zrinka Cvitešić (specijalizantica), Daria Lorenci (liječnica), Ksenija Pajić (liječnica), Mustafa Nadarević (patalog), Robert Ugrina (liječnik), Krešimir Mikić (liječnik), Rakan Rushaidat (liječnik), Ljubomir Kerekeš (liječnik),

Zdenko Jelčić (mafijaš), Slaven Knezović (mafijaš), Ksenija Marinkovic (liječnica i vlasnica privatne klinike), Dražen Šivak (laborant) – 85 min.

Marimbe iz pakla (Las marimbas del infierno)

Gvatemala, Meksiko, Francuska, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Les Films du Requin, Melindrosa Films, Axolote Cine i Codice Cinema; pr. Cyriac Auriol i Pamela Guinea – sc. Julio Hernandez Cordon; r. JULIO HERNANDEZ CORDON; snim. María Secco; mt. Lenz Claure – 74 min.

Majke (Majki)

Makedonija, Francuska, Bugarska, 2010 – IGRANO-DOKUMENTARNI; pr. tvrt. Banana Film DOOEL, Ciné-Sud Promotion i Element Films; pr. Christina Kallas – sc. Milčo Mančevski; r. MILČO MANČEVSKI; snim. Vladimir Samoilovski; mt. Zaklina Stojcevska; gl. Igor Vasilev; sfg. Natasha Dimitrievska; kgf. Elisabetta Montaldo – ul. Ana Stojanovska (Ana), Emilija Stojkovska (Bea), Milijana Bogdanoska (Kjara), Vladimir Jacev (Kole), Dimitar Gjorgjevski (Simon), Dime Iljev (narednik Janeski), Marina Pankova (gđa Matilda), Ratka Radmanović (baka), Salaetin Bilal (djed), Goran Trifunovski (Zoki), Aleksandra Girovska (Fibi), Irina Apelgren (Salina), Elena Kitanovska (Bella Magdalena) – 123 min.

Marigold Hotel (The Best Exotic Marigold Hotel)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Participant Media, Image-nation Abu Dhabi FZ i Blueprint Pictures; pr. Graham Broadbent i Peter Czernin; izvr. pr. Jonathan King – sc. Ol Parker (prema romanu Deborah Moggach *These Foolish Things*); r. JOHN MADDEN; snim. Ben Davis; mt. Chris Gill; gl. Thomas Newman; sfg. Peter Francis i Andrew Rothschild – ul. Judi Dench (Evelyn Greenslade), Tom Wilkinson (Graham Dashwood), Patrick Pearson (Grahamov kolega), Hugh Dickson (sudac), Bill Nighy (Douglas Ainslie), Paul Bhattacharjee (dr. Chujarapartidar), Penelope Wilton (Jean Ainslie), Maggie Smith (Muriel Donnelly), Lucy Robinson (Judith), Ronald Pickup (Norman rođak) – 124 min.

Marijine

Hrvatska, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Udruga UKUS; pr. Željka Suková – sc. Željka Suková; r. ŽELJKA SUKOVÁ; snim. Aleš Suk; mt. Aleš Suk; gl. Aleš Suk – 62 min.

Mi hranimo svijet (We Feed the World)

Austrija, 2005 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Allegro Film; pr. Helmut Grasser – sc. Erwin Wagenhofer; r. ERWIN WAGENHOFER; snim. Erwin Wagenhofer; mt. Erwin Wagenhofer; gl. Helmut Neugebauer – 96 min.

Moj tjedan s Marilynom (My Week with Marilyn)

V. Britanija, SAD, 2011 – pr. tvrt. The Weinstein Company, BBC Films, Lipsync Productions, Trademark Films i UK Film Council; pr. David Parfitt i Harvey Weinstein; izvr. pr. Kelly Carmichael, Simon Curtis, Christine Langan, Jamie Laurenson, Bob Weinstein i Ivan Mactaggart – sc. Adrian Hodges (prema knjigama *My Week with Marilyn* i *The Prince, the Showgirl and Me* Colina Clarka); r. SIMON CURTIS; snim. Ben Smithard; mt. Adam Recht; gl. Conrad Pope; sgf. Charman Adams i Mark Kebby; kgf. Jill Taylor – Michelle Williams (Marilyn Monroe), Eddie Redmayne (Colin Clark), Julia Ormond (Vivien Leigh), Kenneth Branagh (sir Laurence Olivier), Pip Torrens (sir Kenneth Clark), Geraldine Somerville (lady Jane Clark), Michael Kitchen (Hugh Perceval), Miranda Raison (Vanessa), Karl Moffatt (Jack Cardiff), Simon Russell Beale (Cotes-Preedy), Toby Jones (Arthur Jacobs), Robert Portal (David Orton), Philip Jackson (Roger Smith), Jim Carter (Barry), Victor McGuire (Andy) – 99 min.

Najveći film ikad prodan (The Greatest Movie Ever Sold)

SAD, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Snoot Entertainment i Warrior Poets; pr. Keith Calder, Jeremy Chilnick, Abbie Hurewitz, Morgan Spurlock i Jessica Wu; izvr. pr. Morgan Spurlock – sc. Jeremy Chilnick i Morgan Spurlock; r. MORGAN SPURLOCK; snim. Daniel Marracino; mt. Tom Vogt; gl. Jon Spurney – 90 min.

Na početku bilaše svjetlo (Am Anfang war das Licht)

Austrija, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Allegro Film; pr. Helmut Grasser – r. P.A. STRAUBINGER; snim. Birgit Gudjonsdottir, Dani Purer i P.A. Straubinger; mt. Michael Hudecek – 89 min.

Nasljednici (The Descendants)

SAD, 2011 – stud. Fox Searchlight Pictures; pr. tvrt. Ad Hominem Enterprises; pr. Jim Burke, Alexander Payne i Jim Taylor – sc. Alexander Payne, Nat Faxon i Jim Rash (prema istoimenome romanu Kauia Harta Hemmingsa); r. ALEXANDER PAYNE; snim. Phedon Papamichael; mt. Kevin Tent; sgf. T.K. Kirkpatrick; kgf. Wendy Chuck – ul. George Clooney (Matt King), Shailene Woodley (Alexandra King), Amara Miller (Scottie King), Nick Krause (Sid), Patricia Hastie (Elizabeth King), Beau Bridges (rođak Hugh), Matt Corboy (rođak Ralph), Matt Esecson (rođak Hal), Michael Ontkean (rođak Milo), Stanton Johnston (rođak Stan), Mary Birdsong (Kai Mitchell), Rob Huebel (Mark Mitchell), Matthew Lillard (Brian Speer), Judy Greer (Julie Speer) – 115 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nedodirljivi (Paries)

Francuska, 2011 – pr. tvrt. Quad Productions, Chao-corp, Gaumont i TF1 Films Production; pr. Nicolas Duval-Adassovsky, Laurent Zeitoun i Yann Zenou – sc. Olivier Nakache i Eric Toledano; r. OLIVIER NAKACHE i ERIC TOLEDANO; snim. Mathieu Vadepied; mt. Dorian Rigal-Ansous; gl. Ludovico Einaudi; sgf. Olivia Bloch-Lainé; kgf. Isabelle Pannetier – ul. François Cluzet (Philippe), Omar Sy (Driss), Anne Le Ny (Yvonne), Audrey Fleurot (Magalie), Clotilde Mollet (Marcelle), Alba Gaïa Kraghede Bellugi (Elisa), Cyril Mandy (Adama), Christian Ameri (Albert), Grégoire Oestermann (Antoine) – 112 min.

Neka bolji pobijedi (This Means War)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Overbrook Entertainment i The Robert Simonds Company; pr. Simon Kinberg, James Lassiter, Robert Simonds i Will Smith; izvr. pr. Michael Green, Jeff Kwatinetz, Brent O'Connor i Lisa Stewart – sc. Timothy Dowling i Simon Kinberg (prema ideji Timothyja Dowlinga i Marcusa Gautesena); r. McG; snim. Russell Carpenter; mt. Nicolas De Toth i Jesse Driebusch; gl. Christophe Beck; sgf. Kendelle Elliott i Eric Fraser – ul. Reese Witherspoon (Lauren), Chris Pine (FDR Foster), Tom Hardy (Tuck), Til Schweiger (Heinrich), Chelsea Handler (Trish), John Paul Ruttan (Joe), Abigail Spencer (Katie), Angela Bassett (Collins), Clint Carleton (Jonas), Warren Christie (Steve), Leela Savasta (Kelly), Natassia Malthe (Xenia), Laura Vandervoort (Britta) – 99 min.

Nije ti život pjesma Havaja

Hrvatska, 2012 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Hula-hop; pr. Olinka Vištica i Sophie De Higes – sc. Dana Budisavljević; r. DANA BUDISAVLJEVIĆ; snim. Ana Opalić, Tamara Cesarec i Eva Kraljević; mt. Marko Ferković – 50 min.

Noćni brodovi

Hrvatska, Slovenija, Srbija, 2012 – pr. tvrt. Studio dim, Belafilm i Delirium; pr. Marina Andree i Darija Kulenović Gudan – sc. Elvis Bošnjak i Igor Mirković; r. IGOR MIRKOVIĆ; snim. Silvestar Kolbas; mt. Ivana Fumić; gl. Tamara Obrovac; kgf. Tatjana Strugar Dragojević – ul. Ana Karić (Helena), Radko Polić (Jakov), Renata Ulmanski (Olgica), Lana Barić (Anja), Bogdan Diklić (Marko), Jadranka Đokić, Pero Kvrgić, Angel Palasev – 101 min.

Opasna metoda (A Dangerous Method)

V. Britanija, Njemačka, Kanada, Švicarska, 2011 – pr. tvrt. Recorded Picture Company, Lago Film, Prospero Pictures, Astral Media, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Corus Entertainment, Elbe Film,

Millbrook Pictures, The Movie Network, Talking Cure Productions i Téléfilm Canada; pr. Jeremy Thomas; izvr. pr. Stephan Mallmann, Karl Spoerri, Thomas Sterchi, Peter Watson i Matthias Zimmermann – sc. Christopher Hampton (prema vlastitom kazališnom komadu *The Talking Cure* adaptaciji knjige A Most Dangerous Method Johna Kerra); r. DAVID CRONENBERG; snim. Peter Suschitzky; mt. Ronald Sanders; gl. Howard Shore; sgf. Anja Fromm, Nina Hirschberg, Frances Soeder i Sebastian Soukup – ul. Keira Knightley (Sabina Spielrein), Viggo Mortensen (Sigmund Freud), Michael Fassbender (Carl Jung), Vincent Cassel (Otto Gross), Sarah Gadon (Emma Jung), André Hennicke (profesor Eugen Bleuler), Arndt Schwering-Sohnrey (Sandor Ferenczi), Mignon Remé (Jungova pomoćnica), Mareike Carrière (sestra), Franziska Arndt (sestra), Wladimir Matuchin (Nikolai Spielrein), Katharina Palm (Martha Freud) – 99 min.

Opstanak (The Grey)

SAD, 2011 – pr. tvrt. 1984 Private Defense Contractors, Liddell Entertainment i Scott Free Productions; pr. Joe Carnahan, Jules Daly, Mickey Liddell i Ridley Scott; izvr. pr. Ross Fanger, Jennifer Hilton Monroe, Bill Johnson, Tony Scott, Jim Seibel, Adi Shankar i Spencer Silna – sc. Joe Carnahan i Ian Mackenzie Jeffers (prema pripovijetki *Ghost Walker* Iana Mackenziea Jeffersa); r. JOE CARNAHAN; snim. Masanobu Takayanagi; mt. Roger Barton i Jason Hellmann; gl. Marc Streitenfeld; sgf. Ross Dempster; kgf. Courtney Daniel – ul. Liam Neeson (Ottway), Frank Grillo (Diaz), Dermot Mulroney (Talget), Dallas Roberts (Hendrick), Joe Anderson (Flannery), Nonso Anozie (Burke), James Badge Dale (Lewenden), Ben Bray (Hernandez) – 117 min.

Osjetila ljubavi (Perfect Sense)

V. Britanija, Švedska, Danska, Irska; 2011 – pr. tvrt. BBC Films, Zentropa Entertainments, Scottish Screen, Danish Film Institute, Film i Väst, Bord Scannan na hEireann / Irish Film Board, Sigma Films i Subotica Entertainment; pr. Gillian Berrie i Malte Grunert; izvr. pr. David Mackenzie – sc. Kim Fupz Aakeson; r. DAVID MACKENZIE; snim. Giles Nuttgens; mt. Jake Roberts; gl. Max Richter; sgf. Andy Thomson; kgf. Trisha Biggar – ul. Eva Green (Susan), Ewan McGregor (Michael), Connie Nielsen (Jenny), Denis Lawson (Boss), Stephen Dillane (Stephen Montgomery), Shabana Akhtar Bakhsh (sestra), Ewen Bremner (James), Richard Mack (chief Richard), Alastair Mackenzie (virolog) – 92 min.

Oslo 31. kolovoza (Oslo, 31. august)

Norveška, 2011 – pr. tvrt. Don't Look Now i Motlys; pr. Hans-Jørgen Osnes i Yngve Sæther – sc. Joachim Trier i Eskil Vogt (prema romanu *Le feu follet* Pierrea

Drieua La Rochellea); r. JOACHIM TRIER; snim. Jakob Ihre; mt. Olivier Bugge Coutté i Gisle Tveito; gl. Torgny Amdam i Ola Flöttum; sgf. Solfrid Kjetså – ul. Anders Danielsen Lie (Anders), Hans Olav Brenner (Thomas), Ingrid Olava (Rebecca), Anders Borchgrevink (Øystein), Andreas Braaten (Karsten), Malin Crépin (Malin), Petter Width Kristiansen (Petter), Emil Lund (Calle), Tone Beate Mostraum (Tove), Renate Reinsve (Renate), Øystein Røger (David), Kjærsti Odden Skjeldal (Mirjam) – 95 min.

Početnici (Beginners)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Olympus Pictures, Parts and Labor i Northwood Productions; pr. Miranda de Pencier, Lars Knudsen, Leslie Urdang, Jay Van Hoy i Dean Vanech; izvr. pr. Joan Scheckel – sc. Mike Mills; r. MIKE MILLS; snim. Kasper Tuxen; mt. Olivier Bugge Coutté; gl. Roger Neill, Dave Palmer i Brian Reitzell; sgf. Shane Valentino; kgf. Jennifer Johnson – Ewan McGregor (Oliver Fields), Christopher Plummer (Hal Fields), Mélanie Laurent (Anna), Goran Višnjić (Andy), Kai Lennox (Elliot), Mary Page Keller (Georgia), Keegan Boos (mladi Oliver Fields), China Shavers (Shauna), Melissa Tang (Liz), Amanda Payton (Party Person), Luke Dilberto (Green Witch), Lou Taylor Pucci (Magician), Reynaldo Pacheco (Juan), Jodi Long (dr. Long), Bruce French (dr. Wright) – 105 min.

Profesionalac (Safe)

SAD, 2010 – pr. tvrt. IM Global, Automatik Entertainment, Lawrence Bender Productions, Trigger Street Productions, 87Eleven i Current Entertainment; pr. Lawrence Bender i Dana Brunetti; izvr. pr. Steve Chassman, Stuart Ford, Brian Kavanaugh-Jones, Deepak Nayar i Kevin Spacey – sc. Boaz Yakin; r. BOAZ YAKIN; snim. Stefan Czapsky; mt. Frédéric Thoraval; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Jesse Rosenthal; kgf. Ann Roth – ul. Jason Statham (Luke Wright), Catherine Chan (Mei), Robert John Burke (kapetan Wolf), James Hong (Han Jiao), Anson Mount (Alex Rosen), Chris Sarandon (bojnički Tremello), Sándor Técsy (Emile Docheski), Joseph Sikora (Vassily Docheski), Igor Jijikine (Chemya-kin), Reggie Lee (Quan Chang), James Colby (detektiv Mears), Matt O'Toole (detektiv Lasky), Jack Gwaltney (detektiv Reddick), Barry Bradford (detektiv Benoit), Jay Giannone (detektiv Kolfax), Danni Lang (Ling) – 94 min.

Projekt X

SAD, 2012 – pr. tvrt. Green Hat Films i Silver Pictures; pr. Todd Phillips; izvr. pr. Scott Budnick, Marty P. Ewing, Alex Heineman, Todd Phillips, Steve Richards, Andrew Rona i Joel Silver – sc. Matt Drake i Michael Bacall (prema ideji potonjega); r. NIMA NOURI-

ZADEH; snim. Ken Seng; mt. Jeff Groth; sgf. Desma Murphy; kgf. Alison McCosh – ul. Thomas Mann (Thomas), Oliver Cooper (Costa), Jonathan Daniel Brown (JB), Dax Flame (Dax), Kirby Bliss Blanton (Kirby), Brady Hender (zaštitar), Nick Nervies (Tyler), Alexis Knapp (Alexis), Miles Teller (Miles), Peter MacKenzie (otac), Caitlin Dulany (majka), Rob Evors (Rob), Rick Shapiro (T-Rick) – 88 min.

Pirati! Banda nepoželjnih (The Pirates! Band of Misfits)

V. Britanija, SAD, 2012 – ANIMIRANI – stud. Sony Pictures Animation: pr. tvrt. Aardman Animations; pr. Julie Lockhart, Peter Lord i David Sproxton; izvr. pr. Peter Lord, Carla Shelley i David Sproxton – sc. Gideon Defoe; r. PETER LORD i JEFF NEWITT; snim. Frank Passingham; sgf. Sarah Hauldren, Phil Lewis, Matt Perry i Matt Sanders – glas. Hugh Grant (kapetan), Martin Freeman (gusar s ožiljkom), Imelda Staunton (kraljica Victoria), David Tennant (Charles Darwin), Jeremy Piven (Black Bellamy), Salma Hayek (Cutlass Liz), Lenny Henry (Peg Leg Hastings), Brian Blessed (kralj gusara), Anton Yelchin (albino gusar), Brendan Gleeson, Ashley Jensen, Al Roker – 88 min.

Pupijeva potraga (SeeFood)

2011, Kina, Malezija – ANIMIRANI – pr. Mahmoud Orfali – sc. Jeffrey Chiang; r. AUN HOE GOH – glas. Steven Bone (Lanky), Colin Chong (Lee), Chi-Ren Choong (Fatman), Jason Cottom (Larry), Kennie Dowle (Octo), Diong Chae Lian (Pup), Max (Pudgy), Christina Orow (Mertle the Turtle), Tikriti Shabudin (Spock), Adila Shakir (Heather), Jay Sheldon (Sting), Andrew Susay (Moe), Mike Swift (Murray), Gavin Yap (Julius) – 93 min.

Putovanje u središte zemlje 2: Tajanstveni otok (Journey 2: The Mysterious Island)

SAD, 2012 – pr. tvrt. New Line Cinema, Contrafilm i Walden Media; pr. Beau Flynn, Charlotte Huggins i Tripp Vinson; izvr. pr. Michael Bostick, Richard Brener, Samuel J. Brown i Michael Disco – sc. Brian Gunn i Mark Gunn (prema ideji Richardsa Outtena, Briana i Marka Gunna i po romanu Julesa Vernea); r. BRAD PEYTON; snim. David Tattersall; mt. David Rennie; gl. Andrew Lockington; sgf. Bruce Robert Hill; kgf. Denise Wingate – ul. Dwayne Johnson (Hank), Michael Caine (Alexander), Josh Hutcherson (Sean), Luis Guzmán (Gabato), Vanessa Hudgens (Kailani), Kristin Davis (Liz), Anna Colwell (Jessica), Stephen Caudill (policačac), Branscombe Richmond (vodič) – 94 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ratovi zvijezda: Fantomska prijetnja 3D (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace)

SAD, 1999 – pr. tvrt. Lucasfilm; pr. Rick McCallum; izvr. pr. George Lucas – sc. George Lucas; r. GEORGE LUCAS; snim. David Tattersall; mt. Ben Burtt i Paul Martin Smith; gl. John Williams; sgf. Phil Harvey, Fred Hole, John King, Rod McLean i Peter Russell; kgf. Trisha Biggar – ul. Liam Neeson (Qui-Gon Jinn), Ewan McGregor (Obi-Wan Kenobi), Natalie Portman (kraljica Amidala / Padmé), Jake Lloyd (Anakin Skywalker), Ian McDiarmid (senator Palpatine), Pernilla August (Shmi Skywalker), Oliver Ford Davies (Sio Bibble), Hugh Quarshie (kapetan Panaka), Ahmed Best (Jar Jar Binks (glas), Anthony Daniels (C-3PO (glas), Kenny Baker (R2-D2), Frank Oz (Yoda (glas), Terence Stamp (kancelar Valorum), Andrew Secombe (Watto), Ray Park (Darth Maul), Lewis Macleod (Sebulba (glas), Samuel L. Jackson (Mace Windu) – 136 min.

Sigurna kuća (Safe House)

SAD, Južna Afrika, 2012 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Stuber Productions, Intrepid Pictures i Moonlighting Films; pr. Scott Stuber; izvr. pr. Scott Aversano, Marc D. Evans, Alexa Faigen, Trevor Macy, Adam Merims i Denzel Washington – sc. David Guggenheim; r. DANIEL ESPINOSA; snim. Oliver Wood; mt. Richard Pearson; gl. Ramin Djawadi; sgf. Jonathan Hely-Hutchinson, Shira Hockman, Pablo Maestre Galli i Erik Polczwarte; kgf. Susan Matheison – ul. Denzel Washington (Tobin Frost), Ryan Reynolds (Matt Weston), Vera Farmiga (Catherine Linklater), Brendan Gleeson (David Barlow), Sam Shepard (Harlan Whitford), Rubén Blades (Carlos Villar), Nora Arnezeder (Ana Moreau), Robert Patrick (Daniel Kiefer), Liam Cunningham (Alec Wade), Joel Kinnaman (Keller), Fares Fares (Vargas) – 115 min.

Slavenka ili o boli

Hrvatska, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Hrvatski filmski savez; pr. Vera Robić-Škarica i Marija Ratković – sc. Petar Krelja; r. PETAR KRELJA; snim. Karmelo Kursar; mt. Nikola Bišćan; gl. Davor Rocco – 76 min.

Slovenka

Slovenija, Njemačka, Srbija, BiH, Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Vertigo/Emotionfilm, Neue Mediopolis Filmproduktion, Film House Baš Čelik, 4 Film, RTV Slovenija i Viba Film; pr. Danijel Hočević – sc. Damjan Kozole, Matevž Luzar i Ognjen Svilicić; r. DAMJAN KOZOLE; snim. Aleš Belak; mt. Jurij Moskon i Andrija Zafranović; gl. Silence; sgf. Maja Moravec; kgf. Zora Stančić – ul. Nina Ivanišin (Aleksandra), Peter Musevski (Edo), Primož Pirnat (Zdravko), Marusa Kink (Vesna / Aleksandrina prijateljica), Uroš Furst (Gregor), Dejan

Spasić (Mile), Aljoša Kovačić (Peter), Andrej Murenc (Miha), Aleš Valič (profesor Mrak), Marjuta Slamič (službenica u banci), Ivo Godnič (Helmut), Alenka Kraigher (Aleksandrina prijateljica) – 90 min.

Snjeguljica (Mirror Mirror)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Relativity Media, Yuk Films, Goldmann Pictures, Rat Entertainment, Misha Films i Citizen Snow Film Productions; pr. Bernie Goldmann, Ryan Kavanaugh i Brett Ratner; izvr. pr. Robbie Brenner, John Cheng, Jamie Marshall, Kevin Misner, Josh Pate, Tucker Tooley, Tommy Turtle i Jeff G. Waxman – sc. Jason Keller, Marc Klein i Melisa Wallack (nadahnuto bajkom Jacoba i Wilhelma Grimm); r. TARSEM SINGH; snim. Brendan Galvin; mt. Robert Duffy, Nick Moore i Dean Zimmerman; gl. Alan Menken; sgf. Ramsey Avery, Isabelle Guay, Nicolas Lepage, Jean-Pierre Paquet i Réal Proulx; kgf. Eiko Ishioka – ul. Julia Roberts (kraljica), Lily Collins (Snjeguljica), Armie Hammer (kraljević Alcott), Nathan Lane (Brighton), Jordan Prentice (Napoleon), Mark Povinelli (Half Pint), Joe Gatto (Grub), Danny Woodburn (Grimm), Sebastian Saraceno (Wolf), Martin Klebba (mesar), Ronald Lee Clark (Chuckles), Robert Emms (Charles Renbock), Mare Winningham (Baker Margaret), Michael Lerner (Baron), Sean Bean (kralj) – 106 min.

Sotona: razotkrivanje (The Devil Inside)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Prototype i Room 101; pr. Morris Paulson i Matthew Peterman; izvr. pr. Lorenzo di Bonaventura i Steven Schneider – sc. William Brent Bell i Matthew Peterman; r. WILLIAM BRENT BELL; snim. Gonzalo Amat; mt. William Brent Bell i Tim Mirkovich; gl. Brett Detar i Ben Romans; sgf. Tony DeMille; kgf. Terri Prescott – ul. Fernanda Andrade (Isabella Rossi), Simon Quarterman (otac Ben Rawlings), Evan Helmuth (otac David Keane), Ionut Grama (Michael Schaefer), Suzan Crowley (Maria Rossi), Bonnie Morgan (Rosa), Brian Johnson (poručnik Dreyfus) – 83 min.

The Lady

Francuska, V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Europa Corp, Left Bank Pictures, France 2 Cinéma, Canal Plus i France Télévision; pr. Luc Besson, Andy Harries, Virginie Silla i Jean Todt – sc. Rebecca Frayn; r. LUC BESSON; snim. Thierry Arbogast; mt. Julien Rey; gl. Eric Serra; sgf. Gilles Boillot, Dominique Moisan, Stéphane Robuchon i Thierry Zemmour – ul. Michelle Yeoh (Aung San Suu Kyi), David Thewlis (Michael Aris), Jonathan Raggets (Kim Aris), Jonathan Woodhouse (Alexander Aris), Susan Wooldridge (Lucinda Philips), Benedict Wong (Karma Phuntsho), Flint Bangkok (Nyo Ohn Myint), Guy Barwell (vojni policajac), Sahajak

Boonthanakit (Leo Nichols), William Hope (James Baker), Agga Poechit (Tan Shwe), Victoria Sanvalli (Ma Then), Nay Myo Thant (Win Thein), Danny Toeng (pukovnik Than Tun), Dujao Vadhanapakorn (Nita May) – 132 min.

Titanik 3D (Titanic 3D)

SAD, 1997 – stud. Twentieth Century Fox Film Corporation i Paramount Pictures; pr. tvrt. Lightstorm Entertainment; pr. James Cameron i Jon Landau; izvr. pr. Rae Sanchini – sc. James Cameron; r. JAMES CAMERON; snim. Russell Carpenter; mt. Conrad Buff IV, James Cameron i Richard A. Harris; gl. James Horner; sgf. Martin Laing i Charles Dwight Lee; kgf. Deborah Lynn Scott – ul. Leonardo DiCaprio (Jack Dawson), Kate Winslet (Rose DeWitt Bukater), Billy Zane (Caledon 'Cal' Hockley), Kathy Bates (Molly Brown), Frances Fisher (Ruth Dewitt Bukater), Gloria Stuart (Old Rose), Bill Paxton (Brock Lovett), Bernard Hill (kapetan Edward James Smith), David Warner (Spicer Lovejoy), Victor Garber (Thomas Andrews), Jonathan Hyde (Bruce Ismay), Suzy Amis (Lizzy Calvert) – 194 min.

Ubojstvo iz nužde (Essential Killing)

Poljska, Norveška, Irska, 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. Jerzy Skolimowski; izvr. pr. Andrew Lowe, Jeremy Thomas i Peter Watson – sc. Jerzy Skolimowski i Ewa Piaskowska; r. JERZY SKOLIMOWSKI; snim. Adam Sikora; mt. Réka Lemhényi i Maciej Pawlinski; gl. Paweł Mykietyń; sgf. Joanna Kaczynska; kgf. Anne Hamre – ul. Vincent Gallo (Mohammed), Emmanuelle Seigner (Margaret) – 83 min.

Umjetnik (The Artist)

Francuska, Belgija, 2011 – pr. tvrt. La Petite Reine, La Classe Américaine, JD Prod, France 3 Cinéma i Jouror Productions, uFilm, Canal Plus, CinéCinéma i France Télévision; pr. Thomas Langmann, Emmanuel Montamat i Jean Dujardin; izvr. pr. Antoine de Cazotte, Daniel Delume i Richard Middleton – sc. Michel Hazanavicius; r. MICHEL HAZANAVICIUS; snim. Guillaume Schiffman; mt. Anne-Sophie Bion i Michel Hazanavicius; gl. Ludovic Bource; sgf. Gregory S. Hopper; kgf. Mark Bridges – ul. Jean Dujardin (George Valentin), Bérénice Bejo (Peppy Miller), John Goodman (Al Zimmer), James Cromwell (Clifton), Penelope Ann Miller (Doris), Missi Pyle (Constance), Beth Grant (Peppy's Maid), Ed Lauter (butler), Bitsie Tulloch (Norma) – 100 min.

U zemlji krvi i meda (In the Land of Blood and Honey) SAD, 2011 – pr. tvrt. GK Films; pr. Tim Headington, Angelina Jolie, Graham King i Tim Moore; izvr. pr. Holly Goline – sc. Angelina Jolie; r. ANGELINA JOLIE; snim. Dean Semler; mt. Patricia Rommel; gl. Gabriel Yared; sgf. Zsuzsanna Borvendég i Arwel Evans; kgf. Gabriele Binder – ul. Rade Serbedžija (Nebojša), Zana Marjanović (Ajla), Goran Kostić (Danijel), Nikola Đuričko (Darko), Branko Đurić (Aleksandar), Miloš Timotijević (Durja), Dolya Gavanski (Majda), Alma Terzić (Hana), Boris Ler (Tarik), Džana Pinjo (Nadja), Goran Jevtić (Mitar), Feđa Štukan (Petar), Jasna Beri (Mejrema), Ermin Bravo (Mehmet), Jelena Jovanova (Esma), Vanessa Glođo (Lejla) – 127 min.

Zavjet ljubavi (The Vow)

SAD, Brazil, Francuska, Australija, V. Britanija, Njemačka, 2012 – pr. tvrt. Screen Gems i Spyglass Entertainment; pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman i Paul Taublieb; izvr. pr. Susan Cooper, J. Miles Dale i Austin Hearst – sc. Abby Kohn i Marc Silverstein; r. MICHAEL SUCSY; snim. Rogier Stoffers; mt. Melissa Kent i Nancy Richardson; sgf. Brandt Gordon; kgf. Alex Kavanagh – ul. Rachel McAdams (Paige), Channing Tatum (Leo), Jessica Lange (Rita Thornton), Sam Neill (Bill Thornton), Jessica McNamee (Gwen), Wendy Crewson (dr. Fishman), Tatiana Maslany (Lily), Lucas Bryant (Kyle), Scott Speedman (Jeremy), Joey Klein (Josh), Joe Cobden (Jim), Jeananne Goossen (Sonja), Dillon Casey (Ryan), Shannon Barnett (Carrie), Lindsay Ames (Shana), Kristina Pešić (Lizbet), Brittney Irvin (Lina (as Britt Irvin), Sarah Carter (Diane), Angela Vint (sestra), Rachel Skarsten (Rose) – 104 min.

Željezna lady (The Iron Lady)

V. Britanija, Francuska, 2011 – pr. tvrt. Film4, UK Film Council, Canal Plus, CinéCinéma, Goldcrest Pictures, DJ Films i Pathé; pr. Damian Jones; izvr. pr. François Ivernel, Adam Kulick, Cameron McCracken i Tessa Ross – sc. Abi Morgan; r. PHYLLIDA LLOYD; snim. Elliot Davis; mt. Justine Wright; gl. Thomas Newman; sgf. Bill Crutcher i Nick Dent; kgf. Consolata Boyle – ul. Meryl Streep (Margaret Thatcher), Jim Broadbent (Denis Thatcher), Susan Brown (June), Phoebe Waller-Bridge (Susie), Iain Glen (Alfred Roberts), Alexandra Roach (mlada Margaret Thatcher), Victoria Bewick (Muriel Roberts), Emma Dewhurst (Beatrice Roberts), Olivia Colman (Carol Thatcher), Harry Lloyd (mladi Denis Thatcher) – 105 min.

Željezno nebo (Iron Sky)

Finska, Njemačka, Australija, 2012 – pr. tvrt. Blind Spot Pictures Oy, 27 Films Production, New Holland Pictures, Tuotantoyhtiö Energia i Yleisradio; pr. Oli-

ver Damian, Tero Kaukomaa i Samuli Torssonen; izvr. pr. Michael Cowan, San Fu Maltha i Sean O'Kelly – sc. Michael Kalesniko (prema ideji Johanna Sinisaloa i Jarma Puskala); r. TIMO VUORENSOLA; snim. Mika Orasmaa; mt. Suresh Ayyar; gl. Laibach; sgf. Jussi Lehtiniemi i Astrid Poeschke; kgf. Jake Collier – ul. Julia Dietze (Renate Richter), Peta Sergeant (Vivian Wagner), Kym Jackson (McLennan), Udo Kier (Wolfgang Kortzfleisch), Stephanie Paul (predsjednica Sjedinjenih Američkih Država), Christopher Kirby (James Washington), Götz Otto (Klaus Adler), Monika Gossmann (dizajnerica), Tilo Prückner (doktor Richter) – 93 min.

Žena u crnom (The Woman in Black)

V. Britanija, Kanada, Švedska, 2012 – pr. tvrt. Cross Creek Pictures, Hammer Film Productions, Alliance Films, UK Film Council, Talisman Productions, Exclusive Media Group, Film i Väst i Filmgate Films; pr. Richard Jackson, Simon Oakes i Brian Oliver; izvr. pr. Tobin Armbrust, Neil Dunn, Guy East, Roy Lee, Xavier Marchand, Marc Schipper, Nigel Sinclair i Tyler Thompson – sc. Jane Goldman (prema istoimenome romanu Susan Hill); r. JAMES WATKINS; snim. Tim Maurice-Jones; mt. Jon Harris; gl. Marco Beltrami; sgf. Paul Ghirardani i Kate Grimble; kgf. Keith Madden – ul. Sophie Stuckey (Stella Kipps), Daniel Radcliffe (Arthur Kipps), Misha Handley (Joseph Kipps), Jessica Raine (Nanny), Roger Allam (gosp. Bentley), Lucy May Barker (Nursemaid), Andy Robb (lječnik), Ciarán Hinds (Daily), Shaun Dooley (Fisher), Mary Stockley (gđa Fisher), Alexia Osborne (Victoria Hardy), Alfie Field (Tom Hardy), William Tobin (Charlie Hardy), Victor McGuire (Gerald Hardy) – 95 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Andrew Morton

Angelina, neautorizirana biografija / biblioteka Posebna izdanja / izdavač: V.B.Z. d.o.o. Sarajevo / za izdavača: Željko Cvjetinović / za suzidavača: Boško Zatezalo, V.B.Z. d.o.o. Zagreb / urednica knjige: Jasna Grubješić / s engleskog prevela: Radha Rojc-Belčec / lektura i korektura: Ljerka Česi / grafička priprema: V.B.Z. studio Zagreb / 364 stranice, fotografije / srpanj 2011.

ISBN 978-9958-32-085-9

CIP – Katalogizacija u publikaciji Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo COBISS.BH-ID 18953990

Sadržaj: Predgovor: Kula bjelokosna / 01. / 02. / 03. / 04. / 05. / 06. / 07. / 08. / 09. / 10. / 11. / 12. / 13. / 14. / 15. / 16. / Zahvale i bilješke o izvorima / Kazalo

Zlatko Bourek, Tonko Maroević

Eros Aresu ures / biblioteka Margines / urednica Simona Goldstein / izdanja Antibarbarus / priprema i oprema Nedeljko Šević, Tanja Šango / 118 stranica, ilustracije / Zagreb, 2011.

ISBN 987-953-249-114-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 778462.

Sadržaj: I. 1956. / Eros potkopao Aresa / Vojnička crtanka Zlatka Boureka / II. 1976. / Baffonerije – Zimski rimski soneti / Baffonade – 16 grafika / III. 1991. / Anterosov interes / Sjetni i nesretni tonovi Bourekova ciklusa / Anteros 1991. / O autorima

Nikola Vončina

Hrvatske TV drame i serije (1956-1971) / Matica Hrvatska / biblioteka Posebna izdanja / Za nakladnika Igor Zidić / Recenzenti Branimir Bošnjak, Antun Pavešković / Glavna urednica Romana Horvat / Izvršni urednik Luka Vukušić / Likovno oblikovanje ovitka Željko Podoreški / Priprema Tehnička priprema MH / 734 stranice, fotografije / Zagreb, prosinac 2011.

ISBN 978-953-150-915-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 791602.

Kazalo: Uvodne napomene / OSNUTAK HRVATSKE TELEVIZIJE / NEKE ZNAČAJKE OZRAČJA U NAS I U SVIJETU / POKRETANJE IGRANOG PROGRAMA / GODINA UHODAVANJA (1957) / Prve naznake teorijskih poimanja TV drame i stilskih postupaka / PRVE HRVATSKE TV DRAME (1958) / Od 1959. do začetka serijskog programa / PRVE HRVATSKE TELEVIZIJSKE SERIJE / TV DRAME OD 1959/1960. DO KRAJA 1963. / Sezona 1959/1960. / Kritičari o emisijama / Sezona 1960/1961. / Kritičari o emisijama / Sezona 1961/1962. / Kritika i gledatelji o emisijama / Sezona 1962/1963. / Kritičari o emisijama / Od povratka dramskih emisija u ljetnu shemu do kraja 1963. / Nastavak zbirke oko pseudonima i reakcije kritike / Ljetna programska suša – važna promjena u arhivu tekstova / O repertoaru jesen/zima 1963. Preinaka programskog usmjerenja / TELEVIZIJSKE SERIJE U RAZDOBLJU OD 1963. DO 1966. / TV DRAME U RAZDOBLJU OD 1964. DO 1966. / Godina TV prilagodbi književnih djela (1964) / Prva godina prevlasti hrvatskih TV drama (1965) / TELEVIZIJSKE SERIJE U RAZDOBLJU OD 1966. DO 1969. / Kad je mač krojio pravdu (1967) / Maratonci (1968) / TV DRAME U RAZDOBLJU OD 1966. DO 1969. / Godina 1967. / Godina 1968. / GODINE PREVLASTI SERIJSKIH EMISIJA (1969-1971) / Dnevnik Očenašeka / Sumorna jesen 1941. / Pod novim krovovima / Ciklusom humorističkih TV igara i repertoarnim prirovama zabavni program zasjenio dramski: prevlast zabavnog programa / Povratak dramskog programa klasiči: Fiškal / Veljača 1970. – sretan mjesec u povijesti serijskih emisija / Naše malo mjesto / Smoje brani Luidija: Prid neveru i Ko je više da / Pohvale nasuprot pokudama: Zove obnova i Proljetni kros / Nezgode oko smiješne zgode: Tebi u čast dobrotvore naš / Lica i naličja aktualne zbilje: Športka posla i Borbena ponočka / Ironija slučaja i istina fikcije: Hidalgo gre u raj / Turizam mijenja Malo mesto: Najteža bitka i Altroke Kalifornija / Posljednja epizoda: Veliko putovanje / Veliki i mali / Sam čovjek / Ljubav na bračni način / Mejaši / Zlatni mladić / Kuda idu divlje svinje / Diogenes / Boltine zgodbe i nezgode / TV DRAME OD 1969. DO KRAJA 1971. / Godina 1969. / Godina 1970. / Godina 1971. / Izvori i literatura / Kazalo imena / Bilješka o autoru

Mark Cotta Vaz

Sumrak saga – Praskozorje – cjelokupni ilustrirani vodič kroz film, I. dio / Nakladnik Algoritam d.o.o., Zagreb / Za nakladnika Neven Antičević / Naziv originala The Twilight Saga – Breaking Dawn – The Official Illustrated Movie Companion / Urednik Neven Antičević / Preveo s engleskog Vladimir Cvetković Sever /

Design Georgia Rucker Design / Fotografije Kimberly French i Doane Gregory / Pripremila za tisak Tamar Perišić / Grafički urednik Davor Horvat / Obrada i prijelom Algoritam DTP / 142 stranice, fotografije / Zagreb, prosinac 2011.

ISBN 978-953-316-371-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 789001.

Sadržaj: Uvod: Posljednja poglavlja / 1. Jednadžba / 2. Nacrt / 3. San Ivanjske noći / 4. Medeni mjesec / 5. Vučji narod / 6. Porod / 7. Borba u šumi / 8. Praskozorje / Bilješke / Zahvale

Eric Rohmer

Dvije ili tri stvari koje znam o filmu / biblioteka Do posljednjeg daha / nakladnik Mathias Flacius, Labin / za nakladnika Zoran Milevoj / urednik Matija Filipović / preveli Igor Grbić, Erik Pečečnik / grafičko oblikovanje Dean Miletic / 88 stranica / Labin, veljača 2012.

ISBN 978-953-6875-44-3

Sadržaj: Umjesto predgovora / Crtice o filmu (preveo I. Grbić) / Kritičarske godine (preveo E. Pečečnik) / Film, umjetnost prostora (preveo E. Pečečnik) / Pledoaje za zvučni film (preveo E. Pečečnik) / O taštini slikarstva (preveo E. Pečečnik) / Pismo kritičaru (preveo E. Pečečnik) / Filmografija

Irena Paulus

Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka / Edicija: Filmološke studije br. 11 / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian Film Association / za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 256 stranica, fotografije / Zagreb, veljača 2012.

ISBN 978-953-7033-36-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 799076.

Sadržaj: 1. Uvod: Zašto teorija filmske glazbe / 2. Aku-stičke osnove tona i njihova uloga u filmu / 2.1. Aku-stičke osnove tona / 2.2. Osjetilni organ sluha – uho / 2.3. Frekvencija / 2.4. Šum / 2.5. Ton / 2.6. Glasnoća (intenzitet / jakost / snaga) zvuka / 2.7. Visina / 2.8. Akustički fenomeni: zakon sličnosti, selektivno slušanje, efekt maske / 2.9. Boja tona / 2.9.1. Monokromne partiture / 2.9.2. Orkestratori / 2.9.3. Različite instrumentalne kombinacije / 2.9.4. Suvremene partiture / 3. Podjela filmskog zvuka / 3.1. Okvirni pojmovi: filmski i nefilmski zvuk / 3.2. Podvrste filmskog zvuka i njihova komunikacijska vrijednost / 3.3. Filmski šum / Zvučni efekti / 3.3.1. Definicije filmskog šuma / 3.3.2. Šum

ili glazba? / 3.3.3. Zvučni efekti kao glazba i govor u Hitchcockovim Pticama / 3.4. Filmski govor / 3.4.1. Filmski govor prema S. Kozloff / 3.4.2. Definicije i podvrste / 3.4.3. Voice-off ili voice-over? / 3.4.4. Govor ili glas? / 3.4.5. Kracauerov slijed dezintegracije verbalnog u neverbalni glas / 3.4.6. Pjesma na granici između govora i glazbe / 3.5. Filmska glazba / 3.5.1. Kako definirati glazbu? / 3.5.2. Umjetnost ili zanat? / 3.6. Hijerarhija filmskih zvukova / 3.6.1. Hijerarhijski redak / 3.6.2. Narušavanje hijerarhije / 4. Vremenska dimenzija filmskog zvuka: vrijeme kao karakteristika filmske glazbe / 4.1. Dimenzije filmskog zvuka / 4.2. Vrijeme kao glazbena kategorija / 4.3. Trajanje kao tišina / 4.3.1. Između vremenske i prostorne dimenzije / 4.3.2. Filmska tišina kao nemogućnost / 4.3.3. Tišina i filmska glazba / 4.3.4. Tri vrste filmske tišine / 4.3.5. Okretanje preuglažbljenosti u suprotnost / 4.4. Tempo kao trajanje / 4.4.1. Nestalnost glazbenog tempa / 4.4.2. Filmski tempo i glazbeni tempo / 4.5. Metar u glazbi / 4.5.1. Metar kao potreba za uređenjem / 4.5.2. Specifičnost metrike u filmovima Planet majmuna / 4.6. Ritam / 4.6.1. Ritam u ljudskom tijelu / 4.6.2. Vizualni i auditivni ritam / 4.7. Još neke komponente trajanja / 4.7.1. Filmske teme / 4.7.2. Harmonija u filmskoj partituri / 4.7.3. Prihvatljiva dvanesttonska tehnika i neprihvatljiva "laka" glazba / 4.7.4. Forma filmske glazbe: ograničenje ili inspiracija? / 4.7.5. Sve je kao tema s varijacijama / 4.7.6. Trodijelna pjesma: dobro ili loše rješenje? / 4.7.7. Nemogućnost i fascinacija sonatnim oblikom / 4.7.8. Filmska glazba nema formu? / 4.7.9. Zrcaljenje filmske forme u glazbenoj: tri primjera / 5. Vremenska dimenzija: integracija glazbe i ostalih filmskih elemenata / 5.1. Nad-pojam: filmsko vrijeme / 5.1.1. Projekcijsko vrijeme i dramsko vrijeme / 5.1.2. Širenje i sužavanje dramskog vremena / 5.1.3. Psihološko vrijeme i filmski multitemporalizam / 5.2. Projekcijsko vrijeme i zvuk / 5.2.1. Sinkroni zvuk / 5.2.2. Vjernost – identifikacijska (ne)prikladnost zvuka / 5.2.3. Sinkronizacija glazbe i prizora / 5.2.4. Asinkroni zvuk / 5.2.5. Sinkroni i asinkroni playback / 5.2.6. Sovjetska montažna škola: Ejzenštejn i teorija asinkronizma / 5.3. Dramsko vrijeme i zvuk / 5.3.1. Simultani i nesimultani zvuk / 5.3.2. Glazba za filmske prijelaze / 6. Prostorna dimenzija kao kriterij klasifikacija filmskoga zvuka i filmske glazbe / 6.1. Vizualni i slušni prostor / 6.2. Vrste filmskog prostora / 6.3. Djegeza prema Claudiji Gorman / 6.4. Prizorni i neprizorni zvuk / 6.5. Razlikovanje prizorne i neprizorne glazbe / 6.5.1. Prizorna motiviranost i prizorna nemotiviranost / 6.5.2. Perspektivnost i neperspektivnost / 6.6. Podjela filmskog zvuka prema Bordwellu i Thompson / 6.6.1. Prizorni zvuk u kadru i izvan kadra / 6.6.2. Unutarnji zvuk: metadijegeza / 6.7. Podjela filmske glazbe prema Siegfriedu Kracaueru / 6.8. Ostale podjele filmske glazbe / 6.8.1.

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Podjela prema Manvellu i Huntleyu / 6.8.2. Nedosljednosti Bláhine podjele / 6.8.3. Płażewski i Peterlić: transcedentna i imanenta glazba / Literatura / Kazalo / Bilješka o autorici

Edited by Aida Vidan & Gordana P. Crnković

In Contrast: Croatian Film Today / Published by the Croatian Film Association (Hrvatski filmski savez) / For the publisher: Vera Robić-Škarica / Editor of the Croatian Film Association's Publication Series (Naklada Hrvatskog filmskog saveza): Diana Nenadić / Edited by Aida Vidan & Gordana P. Crnković / Design: Mileusnić+Serđarević / 263 stranice, fotografije / Zagreb, travanj 2012.

ISBN 978-953-7033-38-5

Cataloging-in-Publication Data Available in the computer catalog of the National and University Library in Zagreb under number 805006

Contents:*In Contrast: Croatian Film Today* by Aida Vidan / Essays / *Croatian Film in the Yugoslav Context in the Second Half of the Twentieth Century* by Ivo Škrabalo / Institutions, Infrastructure, Industry: *Croatian Film or a Battle for Survival* by Tomislav Kurelec / From a Cinema of Hatred to a Cinema of Consciousness: *Croatian Film after Yugoslavia* by Jurica Pavičić / The New Croatian Documentary: Between the Political and the Personal by Diana Nenadić / *Croatian Animation, Then and Now: Creating Sparks or Just a Little Bit of Smoke?* by Sanja Bahun / Gender in Contemporary Croatian Film by Mima Simić / Conversations / A Conversation with Rajko Grlić: Films Are Stories About People, Not About Ideas by Aida Vidan and Gordana P. Crnković / A Conversation with Vinko Brešan: No Aesthetics without Ethics by Aida Vidan and Gordana P. Crnković / A Conversation with Joško Marušić: Sending Messages to Unknown Friends by Sanja Bahun / A Conversation with Nenad Pušovski: Documentarism as a Personal and Social Mission by Diana Nenadić / Reviews / Dalibor Matanić: *Fine Dead Girls* (Fine mrtve djevojke, 2002) reviewed by Marko Dumančić / Kristijan Milić: *The Living and the Dead* (Živi i mrtvi, 2007) reviewed by Nikica Gilić / Rajko Grlić: *Border Post* (Karaula, 2006) reviewed by Vida Johnson / Ognjen Sviljić: Sorry for Kung Fu (Oprosti za kung fu, 2004), Armin (2007) reviewed by Hana Jušić / Antonio Nušić: Seks, Drink and Bloodshed (Seks, piće i krvoproljeće, 2004), All for Free (Sve džaba, 2006), Donkey (Kenjac, 2009) reviewed by Mario Kozina / Lukas Nola: Celestial Body (Nebo, sateliti, 2000), Alone (Sami, 2001) reviewed by Bruno Kragić / Snježana Tribuson: *The Three Men of Melita Žganjer* (Tri muškarca Melite Žganjer, 1998) reviewed by Karla Lončar / Arsen Antonio Ostojić: *A Wonderful Night in Split* (Ta divna splitska noć, 2003) reviewed

by Inna Mattei / Vinko Brešan: *How the War Started on My Island* (Kako je počeo rat na mom otoku, 1996), Witnesses (Svjedoci, 2003), *Will Not End Here* (Nije kraj, 2008) reviewed by Katarina Mihailović / Goran Rušinović: *Buick Riviera* (2008) reviewed by Nataša Milas / Goran Dević and Zvonimir Jurić: *The Blacks* (Crnici, 2009) reviewed by Lorraine Mortimer / Krsto Papić: *When the Dead Start Singing* (Kad mrtvi zapjevaju, 1998) reviewed by Boško Picula / Goran Dukić: *Wristcutters: A Love Story*, 2006 reviewed by Maxim Pozdorovkin / Hrvoje Hribar: *What is a Man Without a Moustache?* (Što je muškarac bez brkova?, 2005) reviewed by Mima Simić / Zrinko Ogresta: *Fragments: Chronicle of a Vanishing* (Khrotine-Kronika jednog nestajanja, 1991), *Washed Out* (Isprani, 1995), *Red Dust* (Crvena prašina, 1999), *Here* (Tu, 2003), *Behind the Glass* (Iza stakla, 2008) reviewed by Tomislav Šakić / Tomislav Radić: *What Iva Recorded* (Što je Iva snimila 21. listopada 2003, 2005) reviewed by Petra Belković Taylor / Branko Schmidt: *The Melon Route* (Put lubenica, 2006), *Metastases* (Metastaze, 2009) reviewed Zhen Zhang / A Note on Contributors / General Bibliography / Filmography / Index

Bogdan Žižić

Josip Bepo Karaman i Split njegova doba / Izdavač Durieux, Zagreb / Za izdavača Dražen Tončić / Urednik Nenad Popović / 112 stranica, fotografije / Zagreb, svibnja 2012.

ISBN 978-953-188-325-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 804687.

Sadržaj: *Uvod / Split u doba Josipa Karamana / Podrijetlo i obitelj / Rodoljub i poduzetnik / Kino prikazivač / Filmski snimatelj / Posljednji dani / Napomena autora / Bilješka o*

KATALOZI

ZagrebDox, međunarodni festival dokumentarnog filma/Documentary Film Festival 2012 / 26. veljače – 4. ožujka/February 26th – March 4th 2012 / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Autori tekstova/Text Authors Inesa Antić, Tamara Babun, Arne Bro, Tue Steen Müller, Diana Nenadić, Leena Pasanen, Stefano Tealdi / Prevoditelj/Translator Duško Čavić / Lektura/Proofreading Mirna Belina / Dizajn/Design Lidija Novosel, Mia Vučić / Prijelom/Layout Lidija Novosel /

Izdavač/Publisher Nenad Pušovski, Factum

Sadržaj: *Tko je tko/Who is Who / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena*

konkurenčija/Official Competition / Međunarodna konkurenčija/International Competition / Regionalna konkurenčija/Regional Competition / Službeni program/Official Program / Kontroverzni Dox/Controversial Dox / Happy Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / Majstori Doxa/Masters of Dox / ADU Dox – filmovi studenata Diplomskog studija dokumentarnog filma na Adu-u/ADU Dox – Films of ADU Documentary Film MA students / Factumentarci/Factumentaries / Žiri Dox/Jury Dox / Retrospektive/Retrospectives / Autorska retrospektiva Jaya Rosenblatta/An Author's Retrospective: Jay Rosenblatt / Retrospektiva baltičkog dokumentarca/Baltic Documentaries Retrospective / Retrospektiva FADE IN-a/FADE IN Retrospective / Retrospektiva Danske filmske škole/National Film School of Denmark Retrospective / Retrospektiva Mondo Doxa/Mondo Dox Retrospective / Autorska večer Tomislava Radića/Author's Night: Tomislav Radić / ZagrebDox Pro / Posebna događanja/Special Events / Index / Kontakti/Contatcs / Hvala/Thank You / Impressum / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners

Filmski programi / filmski ciklusi proljeće/Ijeto 2012. / br. 33 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 52 stranice, fotografije / Zagreb, 2012.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus suvremenog brazilskega filma / Brazil / Luiz Fernando G. de Athayde, veleposlanik Brazila u Hrvatskoj: Riječ na početku / Josip Grozdanić: Egzistencijalizam i urbani pesimizam / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus Miloša Radivojevića / Srbija / Alemka Lisinski: Miša Radivojević: Opredijeljen za slobodu / Biografija redatelja / Filmografija / Ciklus Istvána Szabóa / Madžarska / Tomislav Kurelec: István Szabó: Stilom protiv represije / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam...Zlatko Crnković / Hrvatska / Tomislav Kurelec: Crnković – veliki glumac, profesor glume / Biografija glumca / Filmografija / Tomislav Čadež, Jutarnji list: Zlatko Crnković / Ciklus Seijuna Suzuki / Japan / Tanja Vrilo: Suzukijeva klinična kutija – program za obranu filma / Biografija redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 16. travnja do 3. srpnja 2012.

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sadržaj: Program / Nagrada HDFK "Oktavijan" za životno djelo / Tko je tko / Seleksijska komisija / Žiri / Nagrade / Rasporед projekcija filmova u konkurenčiji / Obrazloženje izbornika / Filmovi u konkurenčiji / Igrani filmovi / Dokumentarni filmovi / Animirani filmovi / Eksperimentalni filmovi / Namjenski filmovi / Glazbeni spotovi / Popratni program / Mala Pula / In memoriam Ivica Vidović / Kazalo redatelja / Kazalo producenata / Impressum /

SUMMARIES

FILM AND OTHER MEDIA

IVANA KESER BATTISTA

Impure cinema: Intermedial strategies and painting processes in film

Abstract: The aim of this essay is to address film, considered as an “impure”, intermedial construct, in relationship with other representational art forms, with an emphasis on visual arts, first of all painting. We want to determine the constitutional elements and the advantages of film’s impurity. In terms of themes, painting is presenting film on three levels: inspiration found in the existing paintings, representation of the painter, and representation of the painting process. The first two levels establish direct and easily determined aesthetic relations while the third one is masked, allegorical, and not as easily identified because it most frequently refers to the principles of art work creation.

Key words: impure cinema, intermediality, interdisciplinarity, painting, colour, structure, texture

VALTER MILOVAN

Pier Paolo Pasolini: An uncomfortable intellectual in fiction and in film

Abstract: Pasolini is a poet who decided to describe the reality with a film camera but at the same time not to give up on writing and his own literary settings in this new artistic expression. His films will never fully satisfy the critics from either of the two artistic fields, but they will testify “their reality”, transmitting Pasolini’s viewpoint in both literary and cinematic mediums. In the light of Machiedo’s definition of Pasolini as an *uncomfortable intellectual*, the text presents the elements of this uncomfortableness (provocativeness, blasphemousness), as well as other characteristic that Pasolini’s films and literary works have in common.

Key words: *uncomfortable intellectual*, poetic film, life – work

IGOR TRETINJAK

Film modernism and multimediality of *Timon* by Tomislav Radić

Abstract: In 1973, Tomislav Radić thought up a very interesting multimedia project entitled *Timon*, staging the novel of the same name by Shakespeare at the Croatian National Theatre in Zagreb and later adapting the contemporary version of the tragedy

into film. He linked the two art works in many ways: from actors and motifs to direct surges of the play into film and vice versa, creating a very composite and at that time exceptionally modern multimedia project. The text looks at and analyses the project beginning with the literary source and the reconstruction of the play *Timon of Athens* and the film *Timon*, with a special emphasis on modernist elements, and finally analyzing the project as a whole. By doing so, the author makes an attempt to at least to some extent correct the mistake made by film professionals who mostly disregarded the project some 40 years ago.

Key words: Tomislav Radić, *Timon of Athens*, *Timon*, William Shakespeare, film modernism, theatre production, multimediality

ARSEN ANTON OSTOJIĆ

Crystal Kidnappers or A Crack in Lost Time – Last full-length project by Dušan Vukotić

Abstract: An untimely death stopped Dušan Vukotić from finishing his full-length animated feature with the working title *Crystal Kidnappers* or *A Crack in Lost Time*. Having examined the film’s screenplay and storyboard, the author of the text presents the features related to the contents and the form of the mentioned project, comparing it to the author’s previous work and the tendencies of Croatian and international cinema.

Key words: Dušan Vukotić, *Crystal Kidnappers*, animated feature film, phantasy

LEO KATUNARIĆ

Cinematic language in the exhibitions by Peter Greenaway

Abstract: The text tackles three exhibitions by Peter Greenaway, a film director and interdisciplinary artist, presented between 1993 and 2009 – *Watching Water*, Venice 1993, *Flaying Over Water*, Barcelona 1997, and *Paolo Veronese/The Wedding at Cana*, Venice 2009. It is explained that these are not only complex exhibitions by a contemporary artist but also film language creations of sorts, directed at questioning the boundaries of film as well as exhibitory (artistic) forms. Applying this approach, Greenaway clearly continues the research he started with his films. However, there are no limitations imposed by the film audience that looks for narration and other similar elements of a commercial film.

Key words: Peter Greenaway, interdisciplinary exhibitions, cinematic language outside film, digital age, reality as a screen

LJUBOMIR MAŠIREVIĆ

Coen brothers' neo-noir: *The Man Who Wasn't There* and James M. Cain's novel *The Postman Always Rings Twice**

Abstract: By means of an intertextual analysis the text interprets the Coen brothers' film *The Man Who Wasn't There* and argumentatively defends the three assumptions: (1) that the Coen brothers shot most of their films inspired by classic film noir and hard boiled fiction; (2) that the neo-noir films of the Coen brothers are composed of a series of self-reflexive citations and references from a large number of films; (3) that even though the Coens rely on a large number of references, they basically build their films adapting one film or one novel, upgrading it in details with citations or allusions from a wide range of other texts. The text particularly dedicates attention to James M. Cain's novel *The Postman Always Rings Twice* which served as a model for the Coen brothers' film.

Key words: text, intertextuality, film noir, neo-noir

ANIMATION STUDIES

MIDHAT AJANOVIĆ AJAN

Searching for a visible concept: An attempt to define animated film semiotics on the example of Nedeljko Dragić's work

Abstract: The text that follows looks at semiotics in animation, a branch of semiotics which, as far as the author knows, has practically never appeared in its pure form. Such barely existing scientific discipline is here derived from the comparison with a relatively established film semiotics, considering the similarity between animated and film (photographic) moving images, the basic characteristics of which in most part overlap. A case study was conducted on the animated films by Croatian author Nedeljko Dragić due to their complexity and richness of layers in terms of symbolic charge. Instead of treating the artificial movement in animation as a mimetic reflection of reality, as most of his colleagues do, Dragić takes interest in a moving concept, in a thought brought to life, in visual anthropology and in animation documentarism, particularly topical in our times. For Dragić, a viewer is an active consumer and he perceives the act of screening as intersubjective communication, an idea that will become popular only in our postmodern times. Of course, this is not a coincidence. This is the intuition of the author who has always looked at the future with the full force of his creative energy.

Key words: animated film, semiotics, sign, Nedeljko Dragić, *Passing Days*, *Diary*, *Tup-Tup*

SUMMARIES

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

O suradnicima

Midhat Ajanović Ajan (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u Göteborg-Postenu. Autor je kratkih animiranih filmova i knjiga karikatura. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam* (2004), *Karikatura i pokret* (2008) te *Milan Blažeković – život u crtanom filmu* (2010), stručne knjige objavljuje i u Švedskoj i u Italiji. Predavao je povijest animacije na sveučilištima u Göteborgu i Eksjöu, docent je na University West u Trollhättanu (Švedska). Doktor je filmologije.

Maja Gregorović (Rijeka, 1986), diplomirala kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igralih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Nebojša Jovanović (Zemun, 1973), diplomirao psihologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu; magistriroa rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU), gdje je radi na doktorskoj tezi o rodu i seksualnosti u bosanskohercegovačkom filmu u socijalističkoj Jugoslaviji.

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.

Leo Katunarić (Split, 1965), diplomirao kazališnu režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Autor je brojnih interdisciplinarnih projekata u Hrvatskoj i u inozemstvu. Selektor gostovanja hrvatske suvremene umjetnosti na Festivalu Iberoamericano u Kolumbiji 2000. Umjetnički direktor festivala suvremene umjetnosti u Zagrebu. Autor više eksperimentalnih filmova.

Ivana Keser Battista (Zagreb, 1967), diplomirala slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1992). Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirala filmologiju (2009). Bavi se multimedijalnom umjetnošću, naslovna je docentica, predaje na ALU i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Krešimir Košutić (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Dean Kotiga (Motovun, 1988), student diplomske studije komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je završio preddiplomski studij povijesti i komparativne književnosti. Filmske tekstove objavljuvao na portalima <filmski.net> i <vip.movies>; suradnik portala <kulturpunkt.hr> i emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija.

Vjeran Kovljanić (Sisak, 1983), apsolvent je kroatistike i polonistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pri-mio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Ravnatelj Leksi-kografskog zavoda Miroslav Krleža. Predaje na ADU u Zagrebu. Urednik u ovom časopisu.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Petar Krelja (Štip, 1940), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cijelovečernjaigrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Filmske tekstove probrao je u knjizi *Kao na filmu: ogledi 1965-2008* (2009). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2005. te za životno djelo.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija filmologije. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (Zarez, Vjenac, Večernji list, *<vip.movies>* i dr.).

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u Zarezu.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Dobitnik nagrade Vladimir Vuković za životno djelo 2012.

Josip Lah (Našice, 1983), diplomirao anglistiku i komparativnu književnost te antropologiju i slovakistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Zaposlen je kao znanstveni novak na Institutu za antropologiju u Zagrebu.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, objavljivao u *Vijencu*, *Hollywoodu* i na portalu *<filmovi.hr>*. Autor je više kratkometražnih i srednjometražnih dokumentarnih filmova.

Valentina Lisak (Zagreb, 1987) studentica je diplomskog studija anglistike (književno-kulturološki smjer) i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bavi se prevodenjem, piše za *Filmnaut*.

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica časopisa *Filmnaut*, emisije *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskoga radija te *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, gdje je zaposlena kao stručna suradnica. Urednica u ovome časopisu od 2012. Dobitnica Diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2011.

Ljubomir Maširević (Zrenjanin, 1979), diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu, gdje je magistrirao medije i film na Fakultetu dramskih umetnosti te doktorirao sociološke nauke na Filozofskom fakultetu, s tezom Postmoderna društvena teorija na primeru savremenog filma (2010). Autor je knjiga *Film i nasilje* (2008) te *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije* Kventina Tarantina (2011). Objavljivao je u časopisima *Kultura, Sociologija* i drugdje.

Valter Milovan (Pula, 1975), diplomirao talijanski jezik i književnost na Pedagoškom fakultetu u Puli, a doktorirao 2009. s temom *Život i smrt (u) Piera Paola Pasolinija*. Viši asistent na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, na Odjelu za humanističke znanosti, Odsjeku za romansku i klasičnu filologiju. Autor je knjige *Bilješke o Pasoliniju* (2011). Objavljivao je u *Glasu Istre*, u časopisima *Studi pasoliniani* i *Tabula*.

Arsen Anton Ostojić (Split, 1965), diplomirao na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, magistrirao na New York University (2004). Predavač je na katedri produkcije na ADU. Autor je cjelovečernjih filmova *Ta divna splitska noć* (2004) i *Ničiji sin* (2008).

Višnja Pentić (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u Zarezu i drugdje.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio.

Dunja Plazonja (Slavonski Brod, 1984), diplomirala je engleski jezik i književnost i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljivala je u Zarezu, Kazalištu i Terni.

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. Uradio 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.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Igor Tretinjak (Zagreb, 1977), diplomirao je hrvatski jezik i književnosti, informatologiju i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Kazališne kritike objavljuje na internet portalu <tportal.hr>, <kazaliste.hr>, odnosno <kulisa.eu>, te u časopisima *Vijenac* i *Hrvatsko glumište*.

Lucija Zore (Dubrovnik, 1980), diplomirala na Sveučilištu u Bologni pri Odsjeku za umjetnost, glazbu, kazalište i film, smjer film. Studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.



TEMA TRIBINE

FILM I DRUGE UMJETNOSTI

EKSKLUSIVNO

Prvo predstavljanje kapitalne knjige

Ante Peterlić:

Iz povijesti hrvatske filmologije i filma

26.06.2012., 18 sati

Muzej suvremene umjetnosti

dvorana Školica

Zagreb

GOSTI

Ivana Keser, Darko Lukić, Hrvoje Turković,

Nikica Gilić, LEYKAM INTERNATIONAL

MODERATORICA

Astrid Pavlović

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 zbornicima. 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.